



1 Kreuzigung Christi. Venedig, Conte Vittorio Cini (Bergkristall, 6,5 : 4,5 cm)

MITTELALTERLICHE GEMMEN IN DEN SAMMLUNGEN ITALIENS¹

Von Hans Wentzel

Die Geschichte des Gemmenschnitts im Mittelalter ist noch nicht geschrieben². Während die Kameen und Intaglien der Antike im Laufe von zwei Jahrtausenden aus dem privaten Eigentum in das der Kirchen und in fürstlichen und dann in öffentlichen Besitz wanderten und in ihren Hauptwerken zum größten Teil heute museal ausgestellt, katalogisiert und publiziert wurden³, sind die geschnittenen Steine des Mittelalters erst zum kleinen Teil aus der Verborgenheit aufgetaucht: einige befinden sich seit alters an kirchlichen Geräten, andere liegen zum Teil noch unbeachtet oder unerkannt in den Museen – übersehen auch meist im Schatten der antiken Gemmen⁴.

Alle Gemmen waren ursprünglich Schmuckstücke – und während die antiken Steine wegen ihrer Wertschätzung als Kunstwerk seit Jahrhunderten schon in die öffentlichen Sammlungen aufgenommen worden sind, sind die neuzeitlichen in stärkerem Maße in ihrem ursprünglichen und eigenen Bezirk, der privaten Sphäre, verblieben. In Deutschland und Osteuropa sind aus sozialgeschichtlichen Gründen die nachantiken Gemmen wenigstens zum Teil in die Öffentlichkeit gelangt, zu einem weit geringeren Teil dagegen in England und Frankreich (von Spanien ganz zu schweigen), wo noch heute der Hauptbestand als Schmuck in Privathand vermutet werden darf. Erst recht in Italien! Erstaunlich gering ist in den italienischen Museen in ihrem reichen Bestand an Kunstwerken der Anteil des Schmuckes.

¹ Besonderen Dank für die Unterstützung meiner Arbeiten bzw. für die liebenswürdige Vermittlung von Gipsabdrücken schulde ich den Herren Prof. Fil. Rossi, Florenz, Exc. Prof. Amadeo Maiuri, Neapel, und Prof. Santangelo, Rom. Herr Dr. Fritz Goldkuhle, Bonn, hat mir von 1951–1954 unermüdlich bei den zum Teil recht verwickelten Vorarbeiten geholfen.

² Am besten informieren immer noch die Bücher von *Ernest Babelon: La gravure en pierres fines*, Paris 1894, und *Histoire de la gravure sur gemmes en France*, Paris 1902; vgl. im übrigen das Literaturverzeichnis auf S. 254. Für Italien existieren nur die gelegentlichen Bemerkungen bei *Pietro Toesca, Storia dell'Arte Italiana I, II Medio Evo*, Roma 1927, p. 1146–1148, Anm. 60, 65f. Völlig unergiebig *C. Cecchelli, Vita di Roma nel medio evo* Bd. 1, 1953, S. 67ff.

³ Ad. *Furtwängler* (diese Abkürzung wie die folgenden beziehen sich auf das Literaturverzeichnis auf S. 254).

⁴ H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Bd. 8, 1941, S. 45ff.



1a Essen, Münsterschatz
Krone Ottos III. (?)
Almandinkamee
Höhe 1,7 cm



2 Florenz, Mus. Arch. 246
(nach dem Gipsabdruck)

Dazu kommt ein Weiteres: Italien besaß offenbar die ersten neuzeitlichen Sammler von Gemmen. Urkundlich oder durch Inventare wissen wir von den Sammlungen Friedrichs II.⁵, Bonifaz' VIII.⁶, der Päpste und Fürsten⁷ des Quattrocento; schon 1457 besaß Paul II. 240 Kameen⁸! Aber diese Sammlungen sind mit Ausnahme der Medici, die zu einem großen Teil in Florenz und Neapel noch erhalten ist, frühzeitig zerstreut worden. Denn alle großen königlichen und privaten Sammler aus den Ländern nördlich der Alpen, vom Herzog von Berry schon vor 1400 bis hin zu Katharina II. und zu Thorvaldsen⁹, haben vorwiegend in Italien gekauft – und von diesen ist die über 16000 Stück umfassende Sammlung der Eremitage (die auf Katharina II. zurückgeht) kaum bekannt¹⁰.

Die in Italien in den öffentlichen Sammlungen und in den Kirchenschätzen befindlichen Gemmen reichen also nicht aus, um eine Geschichte des Gemmenschnitts im Mittelalter zu schreiben. Doch lassen sich trotzdem mit ihnen die Hauptentwicklungslien kennzeichnen.

Noch nicht erforscht ist der Übergang von der spätantiken Glyptik zur *frühmittelalterlichen*. Da wir keine rechte oder doch keine präzise Vorstellung von Eigenart und Aussehen römischer Gemmen der Zeit nach 400 haben – es sind ja auch für die Jahrhunderte davor immer nur die erstrangigen, aber nicht die zweit- und drittklassigen Stücke veröffentlicht worden –, fällt es sehr häufig schwer, eine vor der Renaissance entstandene Kamee allgemein antiken bzw. antikisierenden Charakters richtig einzuordnen. Fehler sind bei dem augenblicklichen Forschungsstand fast unvermeidlich. Nach Inschrift oder Tracht haben sich einige spätantike Intaglia als „Germanenbildnisse“ nachweisen lassen^{10a}. Mit einiger Wahrscheinlichkeit sind auch in die „nachantike“ Zeit des 1. Jahrtausends zu datieren und nach Italien zu lokalisieren die siebzehn Kameenimitationen in transparentem Glas auf dem großen Gemmenkreuz in Brescia¹¹, Ausgüsse aus immer den gleichen vier Matrizen, oder jene in undurchsichtiger Glaspaste auf zwei Reliquiaren im Dom zu Cividale¹² und in St. Maurice d'Agaune (Schweiz) und auf einem Buchdeckel in Utrecht¹³, ferner eine Halbfigur im Profil in der Dumbarton Oaks Collection in Washington^{13a}. Glaspasten sind

⁵ Eugene H. Byrne, Some Mediaeval Gems and Relative Values, *Speculum* Bd. 10, 1935, S. 177ff.; 681 geschnittene Steine!

⁶ Eug. Muntz, *Revue Archéologique*, Nouv. Sér. Bd. 36, 1878, S. 205f.

⁷ Eug. Muntz, Les collections d'antiquités de Laurent le Magnifique, *Revue Archéologique*, Nouv. Sér. Bd. 38, 1879, S. 242 ff.

⁸ Eug. Muntz, Inventaire des camées antiques de la collection du Pape Paul II. (1457–1471), *Revue Archéologique*, Nouv. Sér. Bd. 36, 1878, S. 155ff.

⁹ Poul Forssing, Catalogue of the Antque Engraved Gems and Cameos of the Thorvaldsen Museum, Copenhagen 1929.

¹⁰ M. J. Maksimova, Imperatriza Ekaterina II. i Sobranje Resnykh Kamnej Ermitasha, Sbornik 1, 1920, S. 43ff.

^{10a} R. Delbreeck, Spätantike Germanenbildnisse, Bonner Jahrbücher 149, 1949, S. 66ff. P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staatssymbolik I, Stuttgart 1954, S. 217ff.

¹¹ P. Toesca, a. a. O., S. 64, 79, 323, 332, 1146, Anm. 60; A. Morassi, Antica Oreficeria Italiana, Milano 1936, S. 18, Nr. 7, Abb. 28.

¹² Toesca, a. a. O., S. 428; Morassi, a. a. O., Abb. 21; A. Santangelo, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Bd. 10: Cividale, Roma 1936, Abb. S. 36/37. – Vgl. auch die aus der Slg. Guilhou stammende, angeblich langobardische Brosche mit einer Vogelkamee in der Dumbarton Oaks Collection zu Washington (Inv.-Nr. 37/26; Handbook 1955, Nr. 156).

¹³ G. A. Snijder, Antique and Mediaeval Gems on Bookcovers at Utrecht, *The Art Bulletin* 14, 1932, S. 5ff.; *derselbe*, Frühmittelalterliche Imitationen antiker Kameen, *Germania* 17, 1933, S. 118ff.

^{13a} Handbook of the Dumbarton Oaks Collection, Washington 1955, Nr. 158.



3 Rom, Slg. Sangiori, Falkner
(nach dem Gipsabdruck)
stark vergrößert (3 cm breit)



4 Florenz, Pitti 319
nach dem Gipsabdruck,
(also seitenverkehrt) vergrößert

auch die sogenannten Alsengemmen¹⁴: sie erinnern im Unterschied zu diesen Kameenimitationen eher an Intaglien; sie sind zu Hunderten über ganz Europa verstreut und sind wohl Arbeiten des niederrheinisch-germanischen Gebietes der Völkerwanderungszeit; ein Exemplar im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 33), ein anderes am Gemmenkreuz zu Brescia. Ein isoliertes Beispiel eines „barbarischen“ Intaglios auf der Rückseite einer kleinen Jupitergemme im Museum in Siracusa (Nr. 19235). – Für den nordalpinen, vorkarolingischen Gemmenschnitt läßt sich bisher nur ein Beispiel nennen: die Orantenkamee aus einem leuchtend karminroten Almandin an der Krone Ottos III. (?) an der Goldmadonna in Essen (Abb. 1a)^{14a}.

Im 9. Jahrhundert erfährt die Glyptik im *Karolingerreich* eine neue Belebung, ja Blüte: es sind ausschließlich Intaglien, fast alle aus Bergkristall; die Hauptwerke heute in den Museen von Paris, London, Berlin und Freiburg und in den Kirchenschätzen von Aachen, Halberstadt, Gran, Conques usw. Ein Hauptwerk dieser Gruppe befindet sich in der Sammlung des Conte Vittorio Cini in Venedig^{14b}: ein ovaler Bergkristall von 6,5 zu 4,5 cm Größe mit einer vielfigurigen „Kreuzigung Christi“ (Abb. 1); sie stammt aus der Sammlung Trivulzio in Mailand und steht in der Sorgfalt und im Reichtum der Ausführung dem berühmtesten Stück dieser Art, der Susannenscheibe in London, besonders nahe. Zu diesen Bergkristallschmucksteinen zählt auch eine Reihe von Steinsiegeln (vielleicht ebenfalls aus Bergkristall) der karolingischen und ottonischen Herrscher. Zu dieser Gruppe, die als einzige des mittelalterlichen Gemmenschnitts gut bearbeitet ist¹⁵, gehört vermutlich der Siegelstein des NORPERTUS in Florenz (Abb. 2). Um 1000 scheint diese Kunstübung einer „Hofschule“ wieder erloschen zu sein. – Zeitlich parallel muß offenbar auch andernorts der Schnitt von (ausschließlich) Intaglien gepflegt worden sein, ebenfalls mit einer Bevorzugung

¹⁴ Eine Zusammenstellung aller bis 1954 bekannten Alsengemmen in einer Arbeit von Dr. O. F. Gandert vom Museum für Vor- und Frühgeschichte, Berlin, im Erscheinen begriffen (in den Berichten der Röm.-Germ. Kommission). Über orientalische Glaspasten vgl. Arthur Upham Pope, A Survey of Persian Art, London–New York 1938, Bd. 6, S. 2598, Taf. 1439.

^{14a} Georg Humann. Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, S. 263, Taf. 32, Nr. 2 und 3. – Zur Datierung könnten die langobardischen Münzen von Romuald I. (662–682) und Romuald II. (706–731) herangezogen werden.

^{14b} Den Hinweis auf die Gemme verdanke ich Herrn Prof. Dr. P. Toesca, Rom, und das Foto dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Besitzers.

¹⁵ H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, a.a.O., S. 65f.; neueste (fast unveränderte) Zusammenstellung bei J. Baum, Karolingische geschnittenne Bergkristalle, in: Frühmittelalterliche Kunst, Lausanne 1954, S. 111ff. Comte Blaise de Montesquieu-Fezensac, A Carolingian Rock Crystal from the Abbey of Saint-Denis at the British Museum, The Antiquaries Journal 34, 1954, S. 38ff. Ferner: Bernard Puton, Intaille sur agate nicolo à Remiremont, Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, Année 1904, S. 318ff, Taf. 21.

von Bergkristall bzw. der nur gelegentlichen Verwendung von anderen Halbedelsteinen. Es handelt sich um Gemmen vorwiegend kleinen Formats, sehr simpel in der Technik und Ikonographie; sie wirken wie verderbte Reproduktionen klassischer Vorbilder; im allgemeinen sind sie in Strichlagen (wie „Strohbündel“ oder Garben) geschnitten. Sie finden sich zahlreich an Geräten abendländischer Kirchenschätze, sie sind aber auch gelegentlich im Vorderen Orient gefunden worden, kommen dann auf französischen und englischen Siegeln seit dem Ende des 12. Jahrhunderts vor. Ein typisches Beispiel der Intaglio mit der rätselhaften „Jagd“ in Neapel (Abb. 43): thematisch erinnern die einzelnen Motive gleichsam an weit entfernte Vorbilder der sassanidischen Kunst der Spätzeit; andere Exemplare wiederum sind technisch der großen Gruppe von gnostisch-magischen Amulett-intaglien verbunden, die im frühchristlichen Ägypten lokalisiert werden¹⁶. Zugehörig ist aber auch der Intaglio mit einem Reiter in Neapel (Abb. 44), der durch seine (abgekürzte) Inschrift als hl. Theodor zu erkennen ist und damit eine Lokalisierung in eine „byzantinische Provinz“ (Vorderasien? – Sizilien?) nahelegt. Eine gewisse Verfestigung der Form im Sinne einer Erneuerung zeigen zwei andere in Italien befindliche Beispiele dieser Gattung: die „Papstprozession“ in Florenz (Abb. 4) und der „Falkner“ im Privatbesitz in Rom (Abb. 3). Die Ikonographie gerade dieser beiden Stücke macht es wahrscheinlich, daß wenigstens ein Zweig dieser Produktion nach Italien zu verlegen ist. Eine wohl ebenfalls abendländische Variante auf orientalische Typen ist der Heliotrop mit drei Tierkreiszeichen in Florenz (Abb. 35/36). Doch bedarf das sehr umfangreiche und über das gesamte Abendland verstreute Material noch der Sammlung und Sichtung, bevor Datierung und Lokalisierung geklärt werden können¹⁷.

Auch für *Byzanz* ist trotz der recht stattlichen Anzahl der bekannten Beispiele bisher noch nicht der Versuch unternommen worden, die Entwicklung der byzantinischen Steinschneidearbeiten vom Ausgang der Antike bis zum hohen Mittelalter zu untersuchen; allerdings sind auch diese Beispiele zum Teil schwer erreichbar (Schloß Windsor, Kirchenschätze in Moskau, amerikanische Sammlungen). Über den byzantinischen Kameenschnitt vom 5. bis zum 10. Jahrhundert wissen wir fast nichts. Nach den publizierten Denkmälern kann es so scheinen, daß erst nach dem Jahre 1000 eine reichere Produktion eingesetzt hat. Intaglien sind außerordentlich selten (Zwettl; New York, Metr. Mus.; Dumbarton Oaks), so gut wie ausschließlich wurden Kameen geschnitten. Diese entsprechen im Stil und in der Einzelform der übrigen byzantinischen Kleinplastik (Elfenbein): das gilt im besonderen von den sehr zahlreichen Arbeiten aus Speckstein (Steatit), also aus einem Material, das nicht den in der Antike und in der Neuzeit für den Gemmenschnitt gebräuchlichen Halbedelsteinen entspricht. – Typische „Gemmen“ im üblichen Sinne sind dagegen die Kameen aus Heliotrop, die sich in allen Qualitätsabstufungen vom 11. bis zum 13. Jahrhundert nachweisen lassen. Kennzeichnende Beispiele befinden sich im Vatikan, wo die überhaupt beste italienische Sammlung byzantinischer Gemmen bewahrt wird (Tafel A/B). Hervorragende Meisterwerke der byzantinischen Glyptik sind die seltenen Onyxkameen in Schwarzbraun auf Hell (gute Beispiele vornehmlich in russischen Kirchenschätzen¹⁸). – Gar nicht untersucht wurde bisher die Frage, ob im Gefolge des byzantinischen Einflusses auf die italienische Kunst des Mittelalters auch Kameen außerhalb von Konstantinopel im byzantinischen Stil geschnitten wurden. Gerade in italienischen Museen (Florenz, Mailand, Neapel, Abb. 24, 26, 27, Tafel B/C) befinden sich Kameen in byzantinischer Ikonographie und mit griechischer Beschriftung, die in ihrem kräftigen Relief und auch nach dem Material von den sicher byzantinischen Beispielen abweichen. Sollten sie Parallelen zum byzantinischen Stil

¹⁶ Campbell Bonner, Studies in Magical Amulets, Chiefly Graeco-Egyptian, Ann Arbor-Oxford 1950. Ergänzende Literatur bei A. A. Barb, Diva Matrix, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Bd. 16, 1953, S. 193ff.

¹⁷ H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, a. a. O., S. 53ff., Abb. 7, 8, 72–84; neuerdings hat A. Weixlgärtner, Das Reliquiar mit der Krone, Stockholm 1954, S. 105ff., sich an Hand des Stockholmer „Hochzeitskutschen“-Intaglios mit diesem Gebiet beschäftigt: doch war sein Anschauungsmaterial an Gemmen so schmal (das Buch von C. Bonner war ihm nicht bekannt) und sein Blickpunkt nur allzusehr auf die klassische Antike gerichtet, als daß sein Versuch hätte Früchte tragen können.

¹⁸ F. de Mély, Le trésor de la Sacristie des Patriarches à Moscou, Monuments et mémoires, Fondation Eugène Piot Bd. 12, Paris 1905, S. 207f., Taf. 15.



5 Modena, Hl. Anna selbdritt
vergrößert



6 Modena, Hl. Anna selbdritt
nach dem Gipsabguß, vergrößert

der romanischen italienischen Malerei (vor Cavallini und Giotto), d. h. italienische und etwa in Rom oder Unteritalien entstandene Werke sein? Oder sind sie vielleicht (qualitätsmäßig höherstehende) Parallelen zu den Glaspasten (s. unten) und daher in Venedig entstanden? Diese Fragen werden sich wohl erst nach einer sorgfältigen Sichtung und Siebung der eindeutig byzantinisch erscheinenden Gemmen entscheiden lassen.

Der Beginn des abendländischen Gemmenschnitts liegt im frühen 13. Jahrhundert. Ein eigentlicher „Entstehungsort“ und eine „Geburtsstunde“ lassen sich nicht angeben. Die kürzlich von J. Deér¹⁹ geäußerte Vermutung, im normannischen Sizilien sei schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts ein neuer und eigener Gemmenschnitt entwickelt worden, bleibt zunächst eine außerordentlich vage Hypothese; auch andere Vorstufen lassen sich bisher nicht nachweisen: doch scheinen vereinzelt im 11. und 12. Jahrhundert hier und dort Halbedelsteine zu figürlichen Bildern geschnitten worden zu sein, meist im Anschluß an die ortsübliche Kleinplastik²⁰. Ein solches isoliertes Beispiel aus der Zeit schon nach 1200 ist die hl. Anna in Modena (Abb. 5, 6): sie ist wohl eine italienische Arbeit; denn ihr ikonographischer Typus ist zwar bisher nicht in vorgiottesker Zeit belegt, aber er kehrt dann bis ins frühe Quattrocento gerade in Italien häufig wieder. – Ein entscheidender Wechsel trat erst nach 1200 ein, vielleicht ausgelöst durch die Plünderungen von Byzanz 1204, wodurch unvorstellbar große Mengen von antiken und byzantinischen geschnittenen Steinen nach Europa, vor allem nach Frankreich, übergeführt wurden²¹.

Nach 1200 lassen sich – und zwar für Jahrhunderte – zwei Zentren der abendländischen Glyptik erkennen: *Frankreich* (später auch *England*) und *Italien*. Nach Ausweis der französischen Siegel setzte in Frankreich nach 1200 eine ausgesprochene „Gemmenmode“ ein: das Münzprofil „à l’antique“ wird auf Kameen, Intaglien und Siegelstempeln mit Vorliebe dargestellt (und sogar in der

¹⁹ J. Deér (s. Literaturverzeichnis). Vielleicht ist dagegen normannisch der Intaglio der „Basilia“ in Stuttgart (Abb. bei H. Wentzel, Die Gemmen der Stuttgarter Kunstkammer, Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst 6, 1955, München 1956, S. 33, Abb. 10). Von den bisher bekannten Kameen kann am ehesten als vorstaufische Arbeit gelten der Simson in Wien (Eichler-Kris Nr. 139, Taf. 21; Wentzel, Mittelalterliche Gemmen a.a.O., Abb. 52; Deér, Abb. 31).

²⁰ H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, a. a. O., Abb. 21, 34, 36–39, 42, 77.

²¹ H. Wentzel, Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jh., Studier tillägnade Henrik Cornell på 60-årsdagen, Stockholm 1950, S. 67ff.; *derselbe*, Der Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik, Zeitschrift für Kunstgeschichte 15, 1952, S. 183f.

Architekturplastik repliziert²²). Soweit es sich um Kameen handelt, wirken die Beispiele wie „zugehauen“ oder „bossiert“²³; ihr Material ist einfarbig, die verschiedenen Halbedelsteine vom Chalzedon bis zum Saphir werden verwendet. Wesentlich feiner sind die französischen Intaglien mit Büsten oder Köpfen im Profil oder Dreiviertelprofil, doch haben wir von ihnen nur Kenntnis durch ihre Verwendung zum Siegeln – also durch zufällig erhaltene (aber dadurch datierte!) Abdrücke in Wachs²⁴.

Anders geartet sind die *italienischen Gemmen*. Thematisch und technisch sind sie enger als die französischen auf die Antike bezogen – erklärlich vielleicht allein schon durch den räumlichen Zusammenhang mit der Antikenimitation der römischen und unteritalienischen Plastik und Architektur, der sog. Protorenaissance des 12. und 13. Jahrhunderts. Meist sind es mehrschichtige Sardonyxkameen; das Bild ist aus der dunklen Schicht geschnitten, der Grund aus der hellen, gelegentlich auch „umgekehrt“, hell gegen dunkel. In zum Teil wörtlicher Anlehnung wurden antike Münzen (Abb. 7) oder Gemmen repliziert. Das gilt etwa für das Thema von Herakles mit dem Löwen; es gibt dazu eine ganze Kette von Beispielen in Florenz, Neapel, Paris²⁵ und New York²⁶. Am altertümlichsten ist die Pariser Kamee (Abb. 8): noch sehr gefangen in der Wiedergabe des Standmotivs und des Nackten und des Muskulösen am Heraklesakt; ein Anhaltspunkt für die Datierung ergibt sich aus der recht genauen Übereinstimmung des Fabeltieres zu Füßen des Herakles mit dem Drachen am Rufolo-Ambo aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale zu Ravello^{26a}. Kraftvoller und männlicher im Motiv und in der Erscheinung von Mensch und Tier ist die New Yorker Gemme (Abb. 9); die Stilisierung der Herakleshaare und der Löwenmähne ist noch durchaus „romanisch“, jedoch ist der rahmende Zweig merkwürdig und nicht leicht erklärlich^{26b}. Freier in der Replizierung des antiken Urbildes die Kamee in Neapel (Abb. 31), doch könnte auch sie nach der antikisierend „gebohrten“ Frisur des Herakles, nach den Formen der Löwenmähne und des kleinen Baums noch ins 13. Jahrhundert gehören. Da die Abhängigkeit von der antiken Vorlage von der Kopie bis zur freien Variante reicht, sind diese Herakleskameen schwer präzise datierbar. Das gilt im besonderen für die jüngeren Beispiele (Neapel, Abb. 32) oder für jene, bei denen sich mit dem Typ antiker Münzen und Gemmen die eigentlich mittelalterliche Formulierung des Herakles-Simson-Motivs mischt. (Herakles-Simson tritt oder kniet von hinten auf den Rücken des Löwen und bricht dessen Maul auf.) Zu ihnen gehört das vielleicht jüngste und zugleich kleinste Beispiel der Reihe in Florenz (Abb. 29/30). – Daneben kommt zur selben Zeit auch das antikisierende Münzprofil vor²⁷; allerdings unterscheiden sich die als italienisch anzusprechenden Beispiele (Abb. 14; Taf. D, nr. 1) von den gleichzeitigen französischen durch Großformigkeit^{27a} und straffe, monumentalisierende Gestalt. Da sich am Gemmenkreuz von Brescia eine solche Kamee eines Imperatorenprofils befindet^{27b}, die gewisse Ähnlichkeiten mit den Marmorbüsten aus dem Umkreis Friedrichs II. aufweist, mag sich der von den französischen Gemmen

²² H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen am Oberrhein, in: Form und Inhalt (= Festschrift für Otto Schmitt), Stuttgart 1950, S. 149, Abb. 4.

²³ H. Wentzel, Kameen in Aachen, Abb. 1–22.

²⁴ H. Wentzel, Portraits „à l'antique“ on French Mediaeval Gems and Seals, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes Bd. 16, 1953, S. 342 ff.

²⁵ J. Deér, Abb. 17.

²⁶ Ernst Kris, Catalogue of Postclassical Cameos in the Milton Weil Collection, Wien 1932, Nr. 8, Taf. 3; Wentzel, Kaiserkamee, Taf. 29, Abb. 4.

^{26a} E. Bertaux, L'Art dans l'Italie Meridionale, Paris 1904, Taf. 35; Foto Anderson 25122.

^{26b} Ein ähnliches „Empiremotiv“ auch auf der Pferdkamee in München (Wentzel, Mittelalterliche Gemmen a.a.O., Abb. 54) oder auf einem karolingischen Elfenbeinrelief (Goldschmidt I, Nr. 7, Taf. 4).

²⁷ H. Wentzel, Kameen in Aachen, Abb. 23/24. Wentzel, Kaiserkamee, Taf. 28, Abb. 2–4. – Zu erwägen wäre, ob nicht auch der Achtring des Museo Nazionale in Neapel mit Profilbüsten eine mittelalterliche Arbeit ist (Rodolfo Siviero, Gli Ori e Ambre del Museo Nazionale di Napoli, Florenz 1954, S. 115, Nr. 516, Taf. 138/39; dort ins 3. Jh. datiert).

^{27a} Die wichtigsten Vergleichsbeispiele aus der Großplastik sind nach wie vor die beiden Profilbildnisse des Ehepaars Rufolo am Ambo der Kathedrale von Ravello (besonders instruktiv Foto Alinari 34434). Doch wäre für die Großformigkeit aus die eine Tragfigur aus Castel del Monte heranzuziehen, wie sie im Profil bei C. A. Willemse (Castel del Monte, Wiesbaden 1955, Taf. 20) abgebildet ist.

^{27b} Wentzel, Kaiserkamee, Taf. 25, Abb. 1/2.



7 Herakleia, Didrachmon
um 350 v. Chr. (vergrößert)
Schweiz, Privatbesitz



8 Paris, Privatbesitz
Herakleskamee
nach dem Gipsabguß
original groß (5,3 cm)



9 New York, Metropolitan
Museum, Herakleskamee
nach dem Gipsabguß
(4,7 cm groß)

gleichen Themas abweichende Formcharakter durch die Zugehörigkeit zur staufischen Plastik erklären. Daß im Kunstkreis Friedrichs II. ein Zentrum des Kameenschnitts zu vermuten ist, das legt nicht nur das Inventar über einige Hunderte von Gemmen aus seinem Schatz²⁸ nahe, das beweisen auch die Kameen mit „typisch staufischen“ Themen, nämlich den Wappentieren der Staufer: dem Löwen-Familienwappen (Basel)³⁰ und dem Adler-Kaiserwappen. Von den Adlern²⁹ haben sich – wegen ihrer heraldischen Verwandtschaft mit den Adlern auf den Augustalen Friedrichs II. – schon eine ganze Reihe identifizieren lassen, die schönsten in Paris und Bern; in Italien ist eine am Gemmenkreuz von Brescia^{30a} (als „Pendant“ zur vorhergenannten Imperatorenbüste), eine andere in Turin (Abb. 25) erhalten. – Doch waren die Motive der staufischen Kameen offenbar nicht nur Profilköpfe und -büsten und heraldische Tiere, wir dürfen wohl auch eine der schönsten mittelalterlichen Kameen schlechthin, die Florentiner „Falknerin“ aus St. Nicolas-du-Port (Abb. 10, 11), diesem Kunstkreis zurechnen. In der Tracht der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts eine Gestalt mit der körperlichen Festigkeit einer frühgotischen Statue – im Typ des Kopfes aber wie auch nach dem Falknermotiv von der nordalpinen Gotik verschieden und dem italienischen Kunstkreis zuzusprechen. – Anhaltspunkt für Lokalisierung und Datierung dieser Kamee wie anderer „staufischer“ Gemmen ist eine stilverwandte Sardonyxkamee am Gemmenkreuz Karls IV. in Prag³¹, die das Bild Friedrichs II. im Typ seiner Majestätssiegel zeigt (Abb. 12). – Kompliziert aber wird die Problemstellung durch den sogen. „Onyx von Schaffhausen“, der – in oberrheinischer Fassung aus der Mitte des 13. Jahrhunderts – aus dem staufischen Kreis zu stammen scheint: noch nie ist

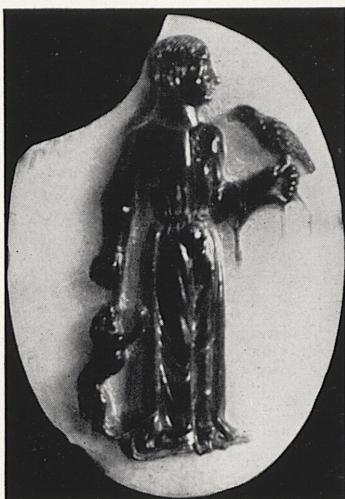
²⁸ Byrne a. a. O.

²⁹ H. Wentzel, Große Kamee mit Poseidon und Athena, Abb. 50; dort auf S. 69, Anm. 2, die weiteren mir bisher bekannten Beispiele genannt. H. Wentzel, Kaiser-Kamee, Taf. 26, Abb. 1–5, Taf. 25, Abb. 1–4; J. Deér, Adler aus der Zeit Friedrichs II., Victrix Aquila, in P. E. Schramm, Kaiser Friedrichs II. Herrschaftszeichen, Göttingen 1955, S. 88 ff., Tafel 25 ff. Vgl. auch den goldenen Adlerring im Museo Civico in Turin: V. Viale, Di quattro pregevoli oggetti di oreficeria e a smalto, Bollettino della Società Piemontese di Archeologia 6/7, 1952/53, Turin 1954, S. 1 ff.

³⁰ H. Wentzel, Münchener Christuskamee, Abb. 106; J. Deér, Abb. 1 und 28. H. Wentzel, Kaiser-Kamee, Taf. 27, Abb. 5, 6. Vielleicht existiert noch ein staufischer Siegelring in dem Saphirintaglio Nr. 566 der Schatzkammer der Münchener Residenz, der einen Turnierreiter in Rüstung und Tracht des mittleren 13. Jh. mit den Wappen der drei Löwen zeigt.

^{30a} H. Wentzel, Kaiser-Kamee, Taf. 26, Abb. 1.

³¹ H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, a. a. O., Abb. 48/49 (nach dem Original und nach dem Gips); H. Wentzel, Kamee aus Lothringen, Abb. 23 (nach dem Original); H. Wentzel, Münchener Christuskamee, Abb. 112 (Ausschnittvergrößerung nach dem Gips).



10 Florenz, Bargello 1244
vergrößert



11 Florenz, Bargello 1244
nach dem Gipsabguß
vergrößert



12 Prag, Domschatz
Kamee Friedrichs II.
am Gemmenkreuz Karls IV.
Sardonyx (Höhe 3,8 cm)

die Frage erörtert worden, ob die Kamee selbst (wie bisher) zu Recht als römisch-antike Originalarbeit gelten darf^{32a}. – Nicht ausgeschlossen ist es, daß auch solche Kameen in den staufischen Kunstkreis oder doch zu dessen Ausstrahlungen gehören, die „freie europäische Varianten“ auf byzantinische Themen³² darstellen: Das vornehmste Beispiel ist die „Chalzedonmadonna“ (Abb. 13)³³ im Fürstenbergischen Besitz (wo auch ehemals die großartigste der staufischen Adlernkameen, heute in Bern³⁴, bewahrt wurde): in ihrer vollen Körperlichkeit und dem Geordneten der reichen Gewandmotive kann sie nur unter Kenntnis gotischer Stilformen geschaffen sein. – Ebenfalls sind noch, und zwar aus äußereren Gründen, der Zeit vor 1250 zuzurechnen die Kameen mit den Evangelistsymbolen am Kreuz von S. Maria presso S. Celso in Mailand³⁵ (verwandt dem „Lukasstier“ in Neapel, Abb. 42). Die an dem gleichen Kreuz befindlichen Kameen mit Christus, Maria und den Evangelisten zeigen, daß im 13. Jahrhundert neben „protorenaissancehaften“ Kameen auch solche in Italien (Oberitalien?) entstanden, die Parallelen zu dem byzantinisierenden Stil der italienischen Dugentomalerei sind; ein zugehöriges Beispiel in Turin (Abb. Taf. C, nr. 1). Wieweit von diesen Werken aus die verschiedenen Heiligenfiguren und -büsten in den Museen von Florenz und Neapel (Abb. 24, 26, 27, 47, Taf. B, nr. 6-9, Taf. C, nr. 1, 3, 7, Taf. E, nr. 9) als byzantinisierende, aber doch italienische Arbeiten anzusprechen sind, bedarf noch der näheren Untersuchung. – Allerdings machen es die hier vorgeschlagene Lokalisierung und Datierung dieser Gemmengruppen dann besonders schwierig, jene Kameen in den Museen von London, Paris und Leningrad einzuzuordnen, die alttestamentliche Darstellungen (Wagenszenen, Eherne Schlange usw.) und hebräische Inschriften³⁶ tragen; denn da sie nach den Stilformen nicht gut in Frankreich zu lokalisieren

³² A. Knoepfli, Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen, Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 30, 1953, S. 7 ff. Vgl. meine Rezension von Knoepfli in der Zs. f. Schweizer. Arch. u. Kg. 16, 1956, S. 62-64.

^{32a} Der Beleg dafür ist die Abhängigkeit der großen Josephskamee von einem byzantinischen Elfenbeinrelief; vgl. Wentzel, Kamee in Leningrad, Abb. 1-6.

³³ H. Wentzel, Münchener Christuskamee, Abb. 114.

³⁴ H. Wentzel, Mittelalter und Antike, a.a.O., Abb. 24; J. Deér, Abb. 51.

³⁵ M. Salmi, La croce di Santa Maria presso S. Celso, Dedalo 2, 1921/1922, S. 755 ff.; H. Wentzel, Mittelalter und Antike, a.a.O., Abb. 27 (= Adler).

³⁶ H. Wentzel, Kamee aus Lothringen, Abb. 3, 13, 15, 16; derselbe, Christuskamee, a.a.O., Abb. 107, 109, 110; darüber ausführlich: Wentzel, Kamee in Leningrad, S. 93 ff.

sind, würde man auch sie gern italienisch nennen wollen. Daher wäre es für die weitere Forschungsarbeit besonders wünschenswert, daß einige der Kameen aus dem Besitz von Bonifaz VIII. identifiziert werden könnten.

Ableitbar aus dem Bezirk der italienisch-staufischen Kameen ist vielleicht die überhaupt bedeutendste Gruppe von Vorennaissancekameen, die sich bisher hat zusammenstellen lassen, eine Gruppe, bei der gewisse Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten die Vermutung nahelegen, sie als Erzeugnisse der gleichen Werkstatt bzw. vielleicht sogar des gleichen Steinschneiders anzusprechen. Es handelt sich um die Kameen³⁷ mit Noah und den Tieren (Abb. 16) in London, mit Poseidon und Athena in Wien (Abb. 18), mit der Krönung eines Herrschers aus Bourges in Paris und mit einer antikischen Szene in Neapel (Abb. 17). Auf allen diesen Kameen ist die Beherrschung der antikisierenden Aktfigur erstaunlich, und das technische Können in der Gestaltung des vielschichtigen und zum Teil vielfarbigen Sardonyx ist bedeutend. Aus einem an sich kleinen Repertoire von offenbar nach antiken Kameen

kopierten männlichen und weiblichen Figuren werden verblüffend selbständig sowohl antikisierende als auch alttestamentliche Szenen gruppiert. Erkennbar bleibt das Zeitgenössisch-Mittelalterliche zunächst nur an gelegentlich vorkommenden gotischen Architekturen (Noahkamee, Abb. 16), an den Tieren, an Gewandschnörkeln und Frisuren; geradezu ein „Leitmotiv“ für die Werkstatt bzw. den Meister sind die wie knochenlos-weich umgebogenen Fußgelenke der männlichen Figuren (Abb. 17). – Für die Datierung lassen sich nach „rückwärts“^{37a} zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts Beziehungen sowohl zur „Falknerin“ und der „Fürstenbergischen Madonna“ als auch zu den staufischen Kameen, der „Krönung eines Herrschers“ in München und von „Joseph mit seinen Brüdern“ in Leningrad, feststellen; für die Lokalisierung nach Italien sprechen Ikonographie und Formensprache der anschließenden großen Chalzedonkamee mit der „Geburt Christi“ im Museum in Cleveland³⁸. – Erst mit diesen Kameen läßt sich von einem „italienischen“ Gemmenschmitt sprechen, wie ja auch bei Architektur und Plastik zur selben Zeit das eigentlich „Italienische“ aus der Vorbereitung durch das Staufische erwächst. – Daß wir tatsächlich gegen 1300 schon mit einem verbreiteten Antiken-sammeln in Italien rechnen können, läßt sich aus jenem von E. Muntz³⁹ veröffentlichten Notizzettel des Oliviero Forza aus Treviso erschließen, der sich 1335 für eine Reise nach Venedig eine ganze „Wunschliste“ von eventuell einzukaufenden Antiken und Antiquitäten notierte.

³⁷ Alle Kameen dieser Gruppe (mit Ausnahme der Neapler) abgebildet bei H. Wentzel, Die große Kamee von Poseidon und Athena.

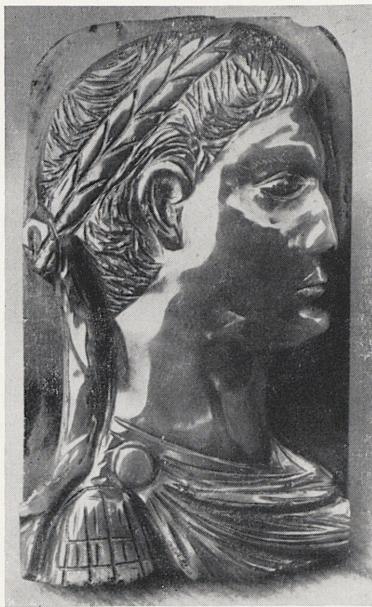
^{37a} Darüber im besonderen: Wentzel, Kamee in Leningrad, S. 97ff.

³⁸ Joan Evans, A History of Jewellery 1100–1870, London 1953, Taf. 33a.

³⁹ Eug. Muntz, Essai sur l'histoire des collections italiennes d'antiquités depuis les débuts de la renaissance, Revue Archéologique, Nouv. Sér. Bd. 37, 1879, S. 47f.



13 Heiligenberg, Chalzedonkamee am Fürstenbergkelch nach dem Gipsabguß, stark vergrößert (Höhe 2,4 cm)



14 Lyon, Museum
Chalzedonbüste, verkleinert
(Höhe 9,5 cm)

Leningrad, Wien und London⁴², und vor allem die Intaglien in französischen Siegeln (wie auch die Inventarnotizen⁴³ über die Gemmen im Besitz des Herzogs von Berry und seiner Brüder) legen für einzelne Stücken der italienischen Museen eine Datierung und Lokalisierung nach Frankreich ins 14. Jahrhundert nahe: es sind meist Köpfe im Profil und Dreiviertelprofil oder das Antlitz von Christus und Maria (Abb. 37, Taf. C, nr. 4, 5, 9; D, nr. 4, 9; Taf. E, 1).

Doch ergibt sich damit noch keine lückenlose Entwicklungsreihe! Wenn für den Herzog von

Berry ganze Serien von pseudoantiken Goldmedaillen und -münzen angefertigt wurden⁴⁴ – und doch wohl von französischen Künstlern –, so ist immerhin die Wahrscheinlichkeit groß, daß auch ein Teil seines stattlichen Besitzes an Kameen französische Arbeiten des 14. Jahrhunderts waren. Allerdings sind diese – im

⁴⁰ H. Wentzel, Italienische Siegel und Siegelstempel „all'antico“, in dieser Zeitschrift Bd. 7, Heft 2, S. 73 ff.

^{40a} Eichler-Kris., Nr. 141, Abb. auf Taf. 21; Kris., Milton Weil Collection a.a.O., Nr. 5, Taf. 2.

⁴¹ Eichler-Kris., Nr. 145, Abb. auf Taf. 22.

⁴² H. Wentzel, Kamee aus Lothringen, Abb. 5, 6, 7, 10, 17, 20.

⁴³ Jules Labarte, Inventaire du mobilier de Charles V., Roi de France, Paris 1879; Jules Guiffrey, Inventaires de Jean, Duc de Berry (1401–1416), Paris 1894; Jean de Laborde, Inventaire des Joyaux de Louis, Duc d'Anjou, dressé vers 1360–1368, in: Notice des émaux, bijoux et objets divers du Musée du Louvre Band II, Paris 1853. – Vgl. ferner: H. Moranville, L'inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I., Duc d'Anjou, in: Bibliothèque de l'école des chartes 62, Paris 1901, p. 181 ff.; Bernard Prost, Inventaires Mobiliers des Ducs de Bourgogne, 1363 ff., 2 Bde., Paris 1902–1913.

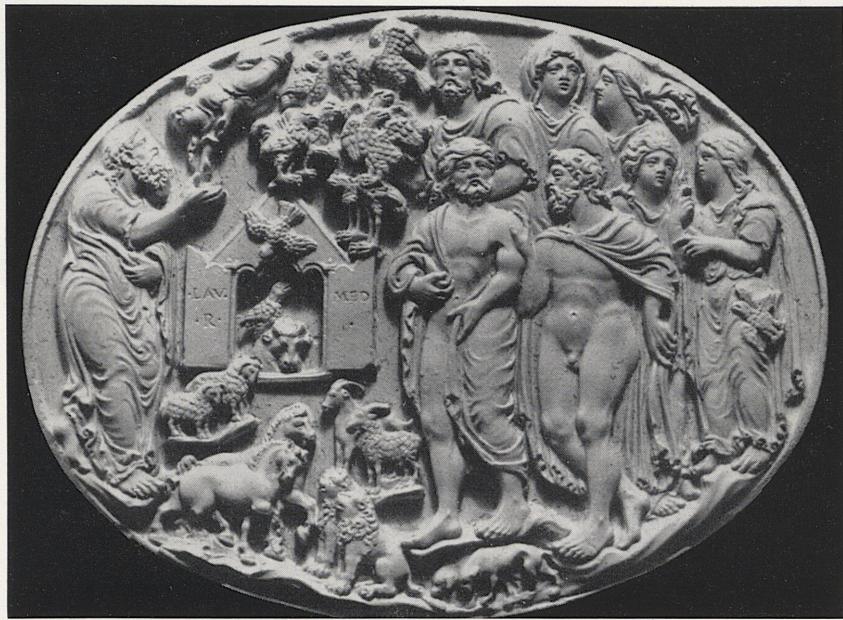
⁴⁴ Die Goldmedaillen des Tiberius und der „Phaustina“, des Octavian und der „Lilia“, des Heraclinus und Constantin, die dreiundzwanzig Gold- und fünfundzwanzig Silbermünzen, die beiden Goldbecher mit Marcus Emilius, Sempronius Gallus, Publius Claudius, Luculus Alchides und achtundzwanzig weitere Goldstücke (Guiffrey, a.a.O., Nr. 197–200, 776/777, 1107–1110).



15 Florenz, Bargello 1243,
vergrößert

Unklar ist zunächst noch, ob die Tradition des italienischen Gemmenschnitts des 13. Jahrhunderts ins 14. Jahrhundert reichte und weiterwirkte – das wäre zu vermuten, wenn man an die Analogie der italienischen Siegel „all'antico“⁴⁰ denkt. Auch zeigt etwa die große Kreuzigungskamee in Wien (Abb. 19)⁴¹ trotz des Dugentotyps des Kruzifixes weichere und kompliziertere Formen, die auf eine „gotische“ Überleitung ins 14. Jahrhunderthinweisen könnten. Für diese Datierung sprechen auch die beiden kleinen und wohl italienischen Kreuzigungskameen^{40a} in Wien und New York, die im Stilbild wesentlich altertümlicher sind, aber trotzdem nicht gut vor der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sein können.

Jedoch: das *Trecento* ist für den Gemmenschnitt sowohl in Frankreich als auch in Italien besonders unübersichtlich. Für *Frankreich* besitzen wir für das Ende des 14. Jahrhunderts einige sichere Beispiele. Das bedeutendste Meisterwerk der Epoche, den berühmten Schöpfungen der französischen und burgundischen Großplastik, Tafel- und Miniaturmalerei durchaus ebenbürtig, ist die Engelpietas im Palazzo Pitti in Florenz (Abb. 23). In der gleichen Sammlung sind auch kennzeichnende Beispiele für den französischen Kameenschnitt des 15. Jahrhunderts vertreten (Abb. 28, Taf. E, 4). Weitere Kameen mit dem französischen König mit der Main de Justice, mit Adam und Eva usw. und anderen Darstellungen in den Museen von Paris,



16 London, British Museum, Noahkamee des Lorenzo Medici
nach dem Gipsabguß, vergrößert (Breite 5,1 cm)

Unterschied zu zwei Medaillen – noch nicht identifiziert worden. Die Hochschätzung antiker und antikisierender Kameen wird schon durch das Inventar von Charles V. bewiesen – diese Kameen „à l'antique“ müßten sich schließlich doch zum Teil auch wiederfinden lassen (vgl. die Hannibalkamee und den Aristotelesintaglio in Florenz, Abb. Taf. D, 2).

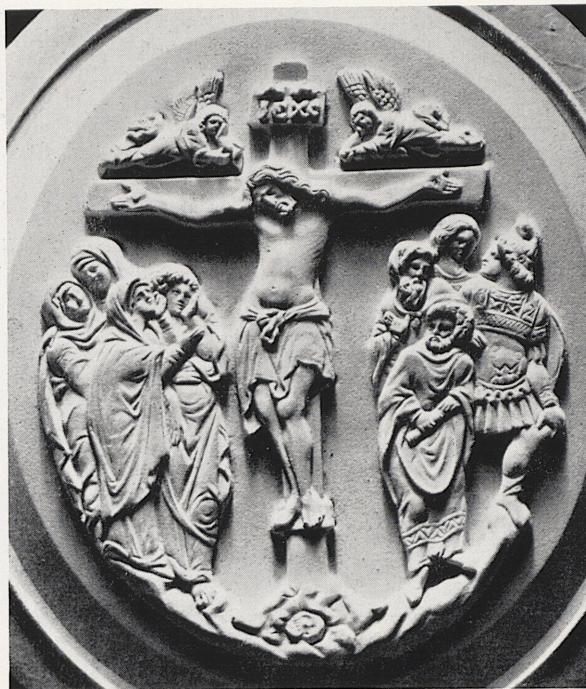
Noch ungünstiger ist der Forschungsstand für den *italienischen* Gemmenschnitt im Trecento. Im Unterschied zu Frankreich fehlen jegliche Fixpunkte. Darf man etwa von den Carraramedaillen



17 Neapel 122
nach dem Gipsabguß
stark vergrößert



18 Wien, Kunsthistor. Museum
Poseidon-Athena-Kamee, nach dem
Gipsabguß, vergrößert (Breite 2,6 cm)



19 Wien, Kunsthistor. Museum, Kreuzigungskamee nach dem Gipsabguß, vergrößert (Höhe 6,7 cm)

von 1390⁴⁵ auch für die gleichzeitigen italienischen Kameen auf ein derart erstaunliches Verständnis für die Antike schließen? Solange wir keine fest datierbaren Stücke besitzen, wird die Frage nur zu häufig vor den einzelnen Kameen lauten: Was ist dieser Zeit an Antikenrezeption und Antikenkopie bzw. Antikenübersetzung zuzutrauen? In italienischen Sammlungen finden sich zahlreiche antikisierende Kameen, die „renaissancehaft“ wirken, ohne doch zum Quattrocento oder gar einer jüngeren Epoche zu passen: Profilbilder von Mädchen mit aufgelöstem Haar (Taf. D, 7/8), Löwen (Abb. 20, 21, 22), Reiter in römischer Gewandung (Abb. 40/41) usw. Ferner: Der Herzog von Berry besaß wahrscheinlich⁴⁶ jene große Kamee mit Poseidon und Athena, die heute eine Zierde des Cabinet des Médailles in Paris bildet; antik ist die Kamee *nicht* – ist sie eine italienische Trecentoarbeit? Der Baum mit seinen Weinranken und den Vögeln ist „gotisch“^{46a}, die Tiere zu Füßen der Götter lassen sich mit jenen auf den obengenannten Kameen um die „Antike Figurenkomposition“ in Neapel (Abb. 17) vergleichen; die Gestalten jedoch von Poseidon und Athena sind so überzeugend einer antiken Vorlage nachgeformt, daß – trotz der gotischen Einzelheiten und einiger offensichtlicher „archäologischer Fehler“ – die Kamee bis heute als antikes Original gilt! Ein solches Prachtwerk würde, falls es ein italienisches Werk ist, Anlaß geben, die italienische Glyptik des Trecento neu zu bewerten und in Zukunft manches bisher ins 15. Jahrhundert datierte Stück höher hinaufzurücken. Eine Neuordnung wäre aber erst mit einer Überprüfung aller heute noch als „Frührenaissance“-Arbeiten geltenden Kameen möglich.

⁴⁵ J. v. Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen Wien Bd. 18, 1897, S. 64f., Taf. 21; E. Babelon in André Michel, Histoire de l'Art Bd. III/2, Paris 1908, Kap. 14, S. 901f. P. Grottemeyer, Seltene italienische Medaillen, Mitteil. d. Bayer. Numismat. Gesellschaft Bd. 53, 1953, S. 138f., Abb. 4/5 (= wohl Ausguß eines Intaglios!).

⁴⁶ H. Wentzel, Die große Kamee mit Poseidon und Athena, S. 76, Anm. 8.

^{46a} Vgl. etwa den Baum einer Eiche auf dem Marmorrelief (im Hof des Palazzo Medici-Riccardi) von der ersten Fassade des Florentiner Doms: Martin Weinberger, The first facade of the Cathedral of Florence, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4, 1940/41, S. 70, Taf. 14c; Foto der Soprintendenza alle Gallerie in Florenz Nr. 91218.

20 Florenz, Pitti 974
vergrößert21 Neapel 136
nach dem Gipsabguß, vergrößert22 London, British Museum
Löwenkamee des Lorenzo
Medici, nach dem Gipsabguß
vergrößert (Breite 1,8 cm)

Es sind nämlich auch die italienischen Gemmen des Quattrocento keineswegs schon ediert und eindeutig bestimmt. Trotz der Vorarbeiten von Ernst Kris kannte man bis dahin für das 15. Jahrhundert nur wenige Einzelstücke⁴⁷ ohne sichere Datierung – und von ihnen haben sich dann einige sogar als älter, d. h. als Vorrenaissancearbeiten bestimmen lassen (Abb. 16–19). Ernst Ludwig Curtius hat vor wenigen Jahren neue Wege zur Erkenntnis der Glyptik des Quattrocento gewiesen. Er konnte zeigen, daß ein Teil der Kameen mit der Besitzerinschrift des Lorenzo Medici (vorwiegend in Neapel) entweder für ihn selbst oder für den Vorbesitzer, Papst Paul II., geschnitten worden war. Dabei hatten eben diese Kameen stets – so bei Furtwängler 1900, bei Lippold (1922) und auch noch bei Pesce 1935 – als unbezweifelte antike Originale, ja als Prachtstücke antiker Glyptik gegolten! Daraus ergibt sich: Italienische Kameen des 15. Jahrhunderts sind keineswegs naive Antiken-spielereien oder aber wörtliche Antikenkopien, sondern in der Technik erstaunlich vollendete, ja raffinierte und in Stil und Ikonographie aus verblüffender archäologischer Kenntnis geschaffene Antikenrezeptionen! Nur mit ungewöhnlichem Spürsinn und Scharfblick konnten sie durch Ludwig Curtius überhaupt „entlarvt“ werden; denn seine subtilen Kenntnisse der Antike ließen ihn unantike „ikonographische Schnitzer“ und unantike Details (Bauformen, „Pudelhaarfrisuren“ an Pferden usw.) erkennen und daraus nähere Anhaltspunkte für die Umdatierung gewinnen. Curtius hat seine kritische Studie auf etwa dreißig bisher als antik angesehene Kameen (davon fünfzehn in Neapel) beschränkt. Auf dem von ihm geschaffenen Fundament müßten die bekannten „antiken Kameen“ überprüft werden, und wahrscheinlich wird sich noch eine weit größere Zahl der Kameen Lorenzos Medicis und anderer bisher nie angezweifelter Gemmen aus Renaissancebesitz als quattrocentistisch erweisen. Schon jetzt aber bietet sich für die Beurteilung der italienischen Gemmenschneide-kunst der Frührenaissance ein völlig neues Bild. Wenn tatsächlich schon in der ersten Hälfte des Quattrocento derart täuschend echte „Antiken“ geschaffen wurden, hat man allen Anlaß, technisch und stilistisch altertümlichere und naivere Antikenkopien oder nur antikisierende Kameen für vielleicht vorquattrocentistisch zu halten. Das Raffinement der von Curtius als unantik ausgeschiedenen Stücke setzt sowohl technisch als auch in der Stilbildung und in den archäologischen Kenntnissen eine längere Erfahrung vor dem Quattrocento voraus. Ehe allerdings nicht diese Kameen im Quattrocento selbst, d. h. vor dem Tode von Lorenzo Medici 1491 oder während seiner Sammel-tätigkeit, näher datiert und geordnet sind, bleibt jede Weiterarbeit ein bloßer Wunsch. Anhalts-punkte für eine Gruppierung hat Curtius in seinen kurzen, geistreichen Ausführungen zur Genüge gegeben; schon die „Pudelhaarfrisuren“ helfen leitmotivisch zur Bildung einer in sich geschlossenen

⁴⁷ Ernst Kris, Meister und Meisterwerke; ferner neuerdings (gestützt auf Kris): Romolo Righetti, Incisori di gemme e cammei in Roma, Rom o. J. Rätselhaft aber noch immer etwa die Kamee mit Zeus und Thetis der ehemal. Slg. W. E. Gladstone, heute in der Slg. Robert Wood Bliss, Washington (Ausstellungskatalog „Ancient Art in American Private Collections“, Cambridge/Mass. 1954, Nr. 333A, Taf. 91).

Reihe von Kameen; andere Gemmen könnten nach dem Motiv der „Großblattbäume“ oder Motiven „wie plissierte Gewandrüschen“ geordnet werden. Erst dann ließe sich feststellen, ob die von Curtius ausgewählten Kameen nur die Spitzenleistungen der Gemmenschneidekunst des Quattrocento darstellten und also nicht als Norm der italienischen Glyptik jener Zeit angesehen werden dürfen, bzw. ob die für andere Auftraggeber (als für Papst Paul II. bzw. für Lorenzo Medici) geschnittenen Quattrocentogemmen weniger raffiniert, weniger täuschend antik und damit im Durchschnitt konservativer und konventioneller waren. Bei dieser Arbeitsaufgabe werden Medaillen, Münzen und Siegel stärker als im Jahrhundert zuvor Hilfestellung leisten können. Dann – und erst dann – läßt sich eine Geschichte der italienischen Glyptik schreiben. Denn dann wird man wahrscheinlich mit all jenen Beispielen, die keinesfalls quattrocentistisch oder jünger sind, jene noch bestehenden großen Lücken des Trecento ausfüllen und die Grundlage für den Gemmenschliff der Neuzeit ermitteln können.

Einen Sonderfall stellen die Kameen aus *Glas oder Glaspaste* dar. Sie finden sich in den meisten italienischen Museen wie auch in allen größeren europäischen und amerikanischen Sammlungen.

Glas als billiger Ersatz für Edelsteingemmen war schon in der griechischen Antike bekannt, auch haben die Römer Glaskameen hergestellt (eine gute Sammlung im Vatikan). Schon in der Antike handelt es sich um aus Matrizen ausgegossene Gemmen, aus dem gleichen Negativ in verschiedenfarbigem (meist transparentem) Glas ausgeformt. Diese Gepflogenheit wurde in nachantiker Zeit in Italien (s. oben: Brescia, Cividale usw.) fortgesetzt, desgleichen in Byzanz⁴⁸. Einen besonderen Aufschwung erfährt aber die Herstellung von Glaskameen erst im 13. Jahrhundert⁴⁹; damals entwickelte sich daraus geradezu eine „Industrie“! Einige wenige, zahlenmäßig begrenzte Typen sind in den verschiedensten Farben aus immer jeweils der gleichen Gußform ausgeprägt worden. Selten ist transparentes Glas in hellen Farbtönen verwendet worden (Taf. A, nr. 10), meist sind es undurchsichtig braune, rote oder grüne Pasten (manchmal auch zwei- und dreifarbig gestreift). Die Glaskameen tragen griechische Inschriften, und auch die Darstellung entspricht der byzantinischen Kameenikonographie: Christus, thronend zwischen Maria und Johannes; Maria, thronend zwischen den beiden Johannes'; Maria mit dem Kind, thronend; Maria orans; Maria als Halbfigur; die hl. Sophia; Demetrios (Taf. A, 11); Theodor, reitend (Taf. A, 7); Nikolaus. Trotz der griechischen Inschriften sind doch Stil und Ikonographie (Theodor, Taf. A, 7; Kreuzigung, Taf. A, 6) abendländische Abwandlungen byzantinischer Vorlagen. – Die Fundorte verteilen sich über die europäischen Mittelmeerländer⁵⁰; soweit sie aus dem Kunsthandel stammen, ist die Provenienz meist Venedig. Zu diesen „griechischen“ Stücken kommen andere mit lateinischen Inschriften, zum Teil sind es die gleichen Darstellungen, zum Teil sind es neue, wie die „Geburt Christi“, die „Kreuzabnahme“ (Taf. A, 2), der „Hl. Jacobus als Pilger“, „Hl. Petrus“, die sogenannten „Siebenschläfer“ (Taf. A, 5). Der Stil ist noch eindeutiger europäisch, die Darstellung des Hl. Franz (Taf. A, 1) ergibt für sie einen „terminus post quem“. Grundsätzlich wäre es durchaus möglich, daß die Stücke in Byzanz für vorwiegend abendländischen Absatz hergestellt wurden. Doch da die meisten Exemplare aus Italien stammen, kann mit noch größerer Wahrscheinlichkeit als Entstehungsort sowohl für die griechisch als auch die lateinisch beschrifteten Stücke Venedig vermutet werden. Allerdings läßt sich weder quellenmäßig noch durch Fundumstände diese Lokalisierung auf die italienische Stadt der Glas- und Glaspastenindustrie beweisen⁵¹. Auffallend bleibt dabei, daß m. W. gerade in den venezianischen Sammlungen (Murano!) entsprechende Stücke fehlen.

⁴⁸ O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, S. 616.

⁴⁹ Nach O. M. Dalton (East Christian Art, Oxford 1925, S. 223 f.) schon im 12. Jahrhundert.

⁵⁰ Nach Dalton, Byzantine Art, a. a. O., sind auch in Ägypten und Smyrna Exemplare gefunden worden.

⁵¹ Quellenmäßig lassen sich jedoch indirekte Anhaltspunkte dafür gewinnen, daß in Venedig seit dem 13. Jh. Edelsteine und Halbedelsteine in Glas imitiert wurden; vgl. Bartolomeo Cecchetti - Vincenzo Zanetti - Eugenio Sanfermo, Monografia della Vetreria Veneziana e Muranese, Venezia 1874, S. 9-16, 260; Emile Molinier, Venise, ses arts décoratifs, Paris 1889, S. 184/185, 235/236.

Auch der französische Gemmenschnitt scheint sich der Glaspasten bedient zu haben; Beispiele des 13. Jahrhunderts in Kalmar⁵² und Washington⁵³, eine besonders schöne Glaspaste der Zeit um 1400 in Florenz (Abb. 28).

Diese Glaskameen sind wohl wie die Edelsteingemmen als Schmuckstücke angefertigt und als solche auch getragen worden⁵⁴. Ihre serienmäßige Produktion und die weite Verbreitung dürften es ausschließen, daß mit ihnen echte Edelsteine vorgetäuscht werden sollten. Erst seit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts scheint man – nach den Urkunden – mit Kameenfälschungen aus Glas gerechnet zu haben; das kleine Glaspastenmedaillon in Florenz (Abb. 28) ist aber wohl kaum ein Beispiel dafür.

*

Für diesen Katalog wurden die italienischen Museen und Kirchenschätze von Aosta bis Syrakus und von Cividale bis Lecce bereist. Ausgeklammert wurde hier aus Museumsbesitz allein das große Gemmenkreuz im Museo Cristiano von Brescia⁵⁵, weil es nur als Gesamtes, als „in sich geschlossene Gemmensammlung“ behandelt werden kann. Die geschnittenen Steine an Kultgeräten der Kirchenschätze wären gleicherweise später nachzutragen: sie sind wesentlich schwieriger zu erfassen (und zu fotografieren) als jene in öffentlichen Sammlungen, doch scheint ihre Zahl nicht groß zu sein und sich auf wenige bedeutende Objekte (Aosta⁵⁶, Cividale⁵⁷, Brescia⁵⁸, S. Maria presso S. Celso in Mailand⁵⁹, Siena⁶⁰, Assisi⁶¹, Lentini⁶² und Treviso⁶³) zu konzentrieren.

Nicht eingeschlossen wurden in den Katalog ausdrücklich jene kleinplastischen Objekte, deren Material für die Bezeichnung „Kamee“ oder „Intaglio“ nicht gebräuchlich ist: Muschel, Perlmutter, Gagat⁶⁴ und Steatit. Solche Objekte können nach dem Format „gemmenartig“ erscheinen, gehören aber doch dem Bereich der Kleinplastik an.

Vollständig ist der Katalog für die eindeutig mittelalterlichen Stücke; es wurde oben betont, daß die Grenzen gegenüber Spätantike und Quattrocento noch unklar sind. Es mag sein, daß sich in Zukunft noch das eine oder andere hier nicht behandelte Stück als mittelalterlich herausstellen wird: um eine Weiterarbeit anzuregen, sind in den Katalog eine Reihe solcher fraglichen Stücke aufgenommen (aber nicht abgebildet) worden. Auch bei vielen anderen Beispielen bedeutet die hier vorgeschlagene Datierung und Lokalisierung eher ein Zur-Diskussion-Stellen als eine apodiktische Festlegung. Ganz allgemein sei diese Arbeit als ein Aufruf verstanden, sich in Zukunft dieser Juwelenkleinkunst stärker anzunehmen, als es bisher geschehen ist.

⁵² Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, Abb. 14.

⁵³ Washington, Freer Gallery of Art, Nr. 10-24: Thronende Madonna zwischen Engeln, etwa 6 x 4 cm.

⁵⁴ Zwei Beispiele von derartigen Glaspasten als Anhänger in zeitgenössischer Goldfassung in der Dumbarton Oaks Collection in Washington (Inv.-Nr. 38/28 und 29). Vgl. auch Campbell Bonner, An Ikon of St. Demetrius, American Journal of Archaeology 47, 1943, S. 63ff., Abb. 11. – Über die als Anhänger in Gold gefaßte byzantinische Amethystkamee einer Madonna in Baltimore vgl. Marvin C. Ross and Basil Laourdas, The Pendant Jewel of the Metropolitan Arsenius, Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, S. 181ff., Abb. 1.

⁵⁵ Vgl. Anm. 11.

⁵⁶ P. Toesca, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Bd. 1: Aosta, Roma 1911, Nr. 46, 127, 131, 133; Vittorio Viale, Mostra „Gotic e Rinascimento in Piemonte“, Torino 1939, Taf. 245, 258b.

⁵⁷ Vgl. Anm. 12.

⁵⁸ Vgl. Anm. 11 – und für die Croce del Campo auch Morassi, a.a.O., Abb. 39.

⁵⁹ Vgl. Anm. 35.

⁶⁰ Dom-Opera: Johannes-Reliquiar aus dem Dom, 1467.

⁶¹ Croce pettorale nell'oratorio di S. Chiara in S. Damiano (sowohl Ludwig IX. von Frankreich als dem hl. Bonaventura zugeschrieben).

⁶² Giuseppe Agnello, Cimeli Bizantini, La Staurooteca di Lentini, Siculorum Gymnasium N. S. IV, Nr. 1, Catania 1951, S. 1-5, Taf. III/IV.

⁶³ Im Schatz von S. Agostino: Pax mit Glaspaste im Typ jener von Sulmona, Taf. A, Nr. 1 (freundlicher Hinweis von Prof. Dr. F. Volbach, Mainz).

⁶⁴ Beispiele im Museo Nazionale des Bargello in Florenz; über ein gemmenartiges Exemplar des 9. Jhs. vgl. D. H. W. Schwarz, Ein karolingischer Fund aus dem Kanton Zürich, Mitt. des Instituts f. österr. Geschichtsforschung 62, 1954, S. 92ff.



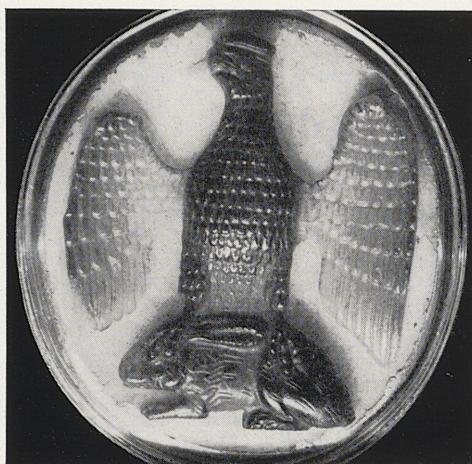
23 Florenz, Pitti 103 (original groß)

LITERATURVERZEICHNIS

Die im folgenden alphabetisch aufgeführten Werke sind im Katalog und in den Anmerkungen des Textes so häufig angezogen, daß es sich empfahl, sie nur abgekürzt zu zitieren. Als Abkürzung erscheinen jeweils die hier *kursiv* gesetzten Angaben.

Diese Liste ist kein komplettes Literaturverzeichnis zum Gemmenschnitt im Mittelalter, sondern sie umfaßt nur die gerade für das Thema dieses Aufsatzes wichtigen Werke.

1. Ernest *Babelon*, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1897.
2. Ludwig *Curtius*, Falsche Kameen, Archäologischer Anzeiger 1944/1945 (= Beiblatt zum Jahrbuch d. Deutschen Archäolog. Instituts 59/60), Berlin 1949, Sp. 1 ff.
3. O. M. *Dalton*, Catalogue of the engraved gems of the post-classical periods in the British Museum, London 1915.
4. O. M. *Dalton*, Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, London 1901.
5. Josef *Deér*, Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jh.s: ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte Bd. 14, 1953, S. 129 ff.
6. Ad. *Furtwängler*, Die antiken Gemmen, 3 Bde., Berlin 1900.
7. Fritz *Eichler* und Ernst *Kris*, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927.
8. Ernst *Kris*, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance, 2 Bde., Wien 1929.
9. W. F. *Volbach*, Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz, 2. Aufl. des gleichnamigen Kataloges des Kaiser-Friedrich-Museums, Berlin 1930.
10. H. *Wentzel*, Eine *Kamee aus Lothringen* in Florenz und andere Kunstkammer-Gemmen, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. 64, 1943, S. 1 ff.
11. H. *Wentzel*, Die *Münchener Christuskamee*, Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie Bd. 2, Baden-Baden 1953, S. 341 ff.
12. H. *Wentzel*, Die vier *Kameen im Aachener Domschatz* und die französische Gemenschneidekunst des 13. Jh.s, Zeitschrift für Kunsthissenschaft Bd. 8, 1954, S. 1 ff.
13. H. *Wentzel*, Die große *Kamee mit Poseidon und Athena* in Paris, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, S. 53 ff.
14. H. *Wentzel*, Die *Kaiserkamee am Gemenkreuz* in Brescia, Römische Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts 62, 1955/56, S. 53 ff.
15. H. *Wentzel*, Die *Kamee mit dem ägyptischen Joseph in Leningrad*, Zur Bildmontage und „Protorenaissance“ im Kameenschnitt des 13. Jh.s, Festschrift für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 85 ff.

24 Florenz, Bargello 1236
vergrößert25 Turin, Galleria Sabauda 110
vergrößert26 Turin, Galleria Sabauda 109
vergrößert

KATALOG

BOLOGNA, Museo Civico

In der kleinen Sammlung von antiken Gemmen befindet sich meines Wissens nur ein mittelalterliches Stück:

Hl. Demetrios als Krieger in Halbfigur. Schwarzbraunes, undurchsichtiges Glas. $3,1 \times 2,6$ cm groß. Inschrift griechisch: Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ. Venedig (?), 13. Jh. – Weitere Exemplare, z. T. wohl aus der gleichen Gußform, in Neapel (Nr. 1518, vgl. S. 268), Parma (vgl. S. 269), Berlin (Nr. 6646; Volbach, Taf. 4) und London (zwei Exemplare, rot und blau; Dalton, Early Christian, 1901, Nr. 694/95; ferner Nr. 70/11/26, 16); im Museum Benaki in Athen (Nr. 97); ein Gipsabguß in der Slg. Cades im Dt. Archäolog. Institut in Rom (Nr. 37). Das vornehmste Beispiel (braun) in der Dumbarton Oaks Collection in Washington (Inv.-Nr. 38/29) als Anhänger in zeitgenössischer Goldfassung mit einem Almandinkreuzchen und einer winzigen Taube aus Bergkristall (Campbell Bonner, An Ikon of St. Demetrios, American Journal of Archaeology 47, 1943, S. 63 ff., Abb. 11). Das Exemplar im Museo del Palazzo di Venezia in Rom (vgl. S. 270), aber aus einer anderen Gußform.

Taf. A, nr. 11.

FLORENZ, Bargello, Museo Nazionale

Die Gemmen gehören zu der von dem französischen Sammler Louis Carrand (\dagger 1888) gestifteten, nach ihm benannten Sammlung. Sie sind bei J. B. Supino-U. Rossi, Catalogo di R. Museo Nazionale di Firenze, Roma 1898, p. 290 ff., unter den Nummern 1230 bis 1315 verzeichnet. Die Sammlung umfaßt Gemmen

aus allen Epochen: antike, mittelalterliche und neuzeitliche, vorwiegend Kameen, nur wenige Intaglion; ferner einige Glaspasten, Steatitarbeiten und eine Reihe von Perlmuttschnitten. Als nachantik und nicht neuzeitlich können folgende gelten:

1235. *Maria*, Glas, in der Aufsicht gelbgrün, in der Durchsicht rotviolett. Inschrift griechisch. 2,9 cm lang (etwa 5 mm dick). Venezianisch oder byzantinisch. 13. Jh. (?) – Supino-Rossi: „sec. X, arte bizantina.“ – Im allgemeinen Typ verwandt einer Kamee in Wien (Kat. Eichler-Kris, Nr. 134); ähnlich im Schema der Schrägstellung und mit der Hand Gottes die prachtvolle Marienhalbfigur aus Heliotrop in Dumbarton Oaks, Nr. 36/31; Handbook 1955, Nr. 218, Abb. auf S. 102).

Taf. A, nr. 10.

1236. *St. Georg*, stehend. Sardonyx, die Figur aus der schwarzen, der Grund aus der hellen Schicht. In dem Grund eingekratzte griechische Namensinschrift, roh und später hinzugefügt. 5 cm lang (etwa 7 mm dick). In moderner Goldfassung. Nach dem Vorbild einer byzantinischen Michaelskamee – nur durch Fortlassen der Flügel und die Inschrift als hl. Georg gekennzeichnet. Italienisch (?), 13. Jh.; technisch den abendländischen Kameen Nr. 1243/44 (s. unten) verwandt; gegenüber eindeutigen byzantinischen Kameen zu voll und kräftig modelliert, vor allem das Gesicht mit der kecken Nase in dem jugendlich-vollen Gesicht zu unkonventionell. – Supino-Rossi: „sec. X, arte bizantina“; Hayford Peirce-Royall Tyler, Byzantine Art, London 1926, Taf. 87 c. – Im ikonographischen Typ ähnlich die Schwarzweißkamee mit



27 Florenz, Bargello 1236
nach dem Gipsabguß, vergrößert
(vgl. Abb. 24)

dem geflügelten Erzengel im Kassel (H. Möbius, Kaemeenschmuck, in „Gold–Silber–Eisen“, Festschrift Hess. Landesmuseum, Kassel 1929, Taf. 16): die Übereinstimmung geht bis zu trachtlichen und physiognomischen Einzelheiten. Ebenfalls vergleichbar der hl. Michael in der Coll. Schlumberger (Heliotrop) des Cabinet des Médailles in Paris; derber die Halbfigur in Wien (Kat. Eichler–Kris, Nr. 129) bzw. der geflügelte Erzengel auf dem Prager Gemmenkreuz (Wentzel, Mittelalterl. Gemmen, Abb. 47), überlegen dagegen der hl. Georg (Büste) in Gotha.

Abb. 24 und 27.

1237. *St. Theodor als Reiter*. Undurchsichtige, braunrote Glaspaste (rückseitig gestreift). Inschrift griechisch. 3,1 cm lang (etwa 5 mm dick). Venedig (?), 13. Jh. – Supino–Rossi: „sec. XII, arte bizantina.“ – Andere Exemplare, vielleicht aus der gleichen Gußform, in Berlin (Kat. Volbach, 1930, Nr. 765), in Hamburg (Museum für Kunst und Gewerbe, Nr. 1923/29), in Parma (vgl. S. 269), als Gipsabdruck in der Abgußsammlung Cades des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom (Nr. 34), im Brit. Mus. in London (braun und rot; O. M. Dalton, Catalogue Early Christian, 1901, Nr. 692/93; ferner Inv.-Nr. EC 686 und 697; derselbe, Byzantine Art, 1911, Abb. 390), in der Dumbarton Oaks Collection in Washington (gelblich, transparent; Inv.-Nr. 53/12/73); im Museum Benaki in Athen (Nr. 51/52; sehr abgerieben). Auf einer Glaspast ein Wien (Kat. Eichler–Kris, Nr. 132) die gleiche Darstellung, aber inschriftlich als hl. Georg bezeichnet. Ein Unikum die Paste mit dem hl. Theodor in abendländisch-mittelalterlichem Typ in Dumbarton Oaks (Nr. 38/28; als Anhänger in Gold gefaßt).

Taf. A, nr. 7.

1238. *St. Johannes Bap.* Halbfigur von vorne, nackt, mit Fell über der Schulter, segnend. (Griechische?) Inschrift unleserlich. Grünes, transparentes Glas. 2,9 cm lang. Venedig (?), 13. Jh. (?) . – Supino–Rossi: „sec. XII, arte bizantina.“

Taf. A, nr. 12.

1242. *Königsfalke* mit Schmuckglöcklein am Hals; umlaufend unleserliche Inschrift. Intaglio, rotbrauner, transparenter Stein. Cornalin? 1,6 cm breit. sassanidisch? – Supino–Rossi: „sec. XIII (?), arte orientale.“

1243. *Löwenwappen*. Sardonyx, die Figur aus der schwarzen, der Grund aus der hellen Schicht. 3,8 cm lang (etwa 5 mm dick). Abendländisch, 13. Jh. – Diese Form des steigenden, gekrönten Löwen mit den geflochtenen Schwänzen bisher nicht heraldisch eindeutig bestimmbar. Denkbar als böhmischer Löwe (= rechtsgekehrter, steigender, gekrönter, doppelschwänziger Löwe). Doch nach der Stilisierung des Löwen kaum für Karl IV. denkbar (der allerdings Gemmensammler war), eher für seinen Großvater, den Přemisliden Ottokar I.¹. – Supino–Rossi: „arte tedesca, sec. XV.“ – Der Typ der Schwarzweißkamee entspricht stilistisch wie technisch der Nr. 1244 (doch scheint sie nicht vom gleichen Reliquiar wie jene zu stammen).

Abb. 15.

1244. *Falknerin*. Sardonyx, die Figur aus der braunen, der Grund aus der milchig-hellen Schicht. 3,3 cm lang (etwa 3,5 mm dick). Italienisch, erste Hälfte 13. Jh. – Befand sich bis 1793 am Armreliquiar von St. Nicolas-du-Port (Lorraine), das Renée von Anjou gestiftet hatte. Supino–Rossi: „arte italiana, sec. XV.“ H. Wentzel, Kamee aus Lothringen: staufisch, erste Hälfte 13. Jh. (Nachweis der Herkunft von dem französischen Reliquiar); Josef Deér: normannisch-sizilianisch, zweite Hälfte 12. Jh.²; H. Wentzel: Die große Pariser Kamee mit Poseidon und Athena: wie oben.

Abb. 10 und 11.

1245. *Engelpietas*. Mattblaue, undurchsichtige Glaspaste. 2,3 cm Durchmesser. Nach ikonographischem Typ und nach den Stilformen französisch, Ende 14. Jh. oder um 1400. – Supino–Rossi: „arte italiana,

¹ Die Bestimmung verdanke ich Herrn Staatsarchivrat Dr. H. M. Decker-Hauff, Stuttgart.

² In dem hier zur Verfügung stehenden Raum kann die These von J. Deér, das Stück sei im 12. Jh. entstanden, nicht ausführlich widerlegt werden. Man vergleiche aber die französischen Siegel mit stehenden Falknerinnen, z. B. Isabelle de Courtenay, 1242, Beatrice, dame de Beaumanoir u. a. (*J. Chappé, Les sceaux du Cogner, Le Mans 1940, Nr. 122*), oder denke an die Gestalt der Salome auf der Arca di S. Giovanni in der Kathedrale von Genua (Foto Alinari Nr. 30319).



28 Florenz, Bargello 1245
nach dem Gipsabguß, vergrößert

sec. XV.“ Vgl. auch die große Kamee mit einer Engelpietas im Pitti, Nr. 103 (Abb. 23), und die dort genannten Vergleichsbeispiele.

Abb. 28.

1264. *Büste eines Mädchens im Profil.* Achat, weißbläulich. 2,2 cm lang. Italienisch (?), Anfang 15. Jh. (?) – Im Typ eine Imitation des antiken Münzprofils auf Kameen; mit Haarbinde bzw. -reifen. Schwer datierbar und lokalisierbar. Das stumpfe Profil und die gedrehten Locken sind eher spätmittelalterlich als renaissancemäßig. Supino-Rossi: „sec. XVI.“

Taf. D, nr. 3.

1278. *Vera-Ikon (Santo Sudario)*, Antlitz Christi auf dem Tuch der Veronika. Chalzedon, 2,4 cm lang. Um 1400 oder Anfang 15. Jh., wohl französisch. – Supino-Rossi: „sec. XVI, arte italiana.“ Ikonographisch ähnliche und wohl ebenfalls französische Kameen der gleichen Zeit im Cabinet des Médailles in Paris, Nr. 414, in München, Stuttgart, Leningrad (mit der Figur der Veronika); besonders ähnlich ein Sardonyx in Windsor Castle; sehr viel derber das Exemplar im Pitti, Nr. 102 (Taf. C, nr. 6); ein gelb-brauner Onyx am Johannesschrein (an der Datumsseite) von 1466 in der Domopera zu Siena.

Taf. C, nr. 9.

1279. *Weiblicher Kopf (Maria?) im Dreiviertelprofil.* Transparenter, rauchig-wasserheller Stein (Topas?, rauchiger Bergkristall?). 2,5 cm lang (etwa 11 mm dick). Französisch, Mitte 13. Jh.? – Supino-Rossi: „sec. XVI, arte italiana; cammeo ovale in calcagonia.“ H. Wentzel, Die Aachener Kameen, Abb. 33: französisch, Mitte 13. Jh. – Vgl. auch die jüngeren Beispiele ähnlichen Typs im Pitti, Nr. 1820–1822 (Taf. D, nr. 4 und 6).

Taf. D, nr. 5.

A 593. *Wappen Guicciardini.* Intaglio. Saphir; 1,6 cm lang, als Ring gefaßt. Inschrift: S. G. G. MCCC II. Sigillum Ghini Guicciardini. Italienisch, um 1300.

A 989. *Profilbüste eines jugendlichen, bartlosen Mannes.* Bernsteinfarbener Hyazinth (?) als Mittelstück einer vierpaßförmigen Brosche. 3,2 cm lang (in starker Relief erhöhung). Französisch, Mitte 13. Jh.? – Antikisierender Typus (chlamys-artige Gewandung); in dem breiten Hals, dem groben Schnitt und vor allem in der „struppigen“ Gliederung der Haarkappe eng verwandt der Profilbüste aus St. Denis am Szepter Napoleons I. im Louvre (Wentzel, Aachener Kameen Abb. 8).

A 994. *Profilkopf.* Intaglio. Topas; 1,2 cm lang; als Ring gefaßt. Inschrift: S. Migliano d’Maestro Luca. Italienisch (?), um 1300? – H. Wentzel, Ital. Siegel all’ antico im 13. und 14. Jh., Mitt. Kunsthist. Inst. Florenz 7, Heft 2, 1955, S. 82, Abb. 21 (Literatur zu italienischen Ringsiegelsteinen, ebendort S. 75, Anm. 11).

FLORENZ, Museo Archeologico

Die Gemmensammlung des Archäologischen Museums setzt sich aus verschiedenen Beständen zusammen: aus den von der Gemmensammlung der Uffizien (heute im Pitti) abgetretenen, weil als antik angesehenen Stücken und aus verschiedenen Legaten (Currie 1865). Kataloge oder Einzeluntersuchungen sind mit nicht bekanntgeworden. Einige hervorragende Stücke sind in dem Sammelband von Salomon Reinach, Pierres gravées, Paris 1895, genannt und abgebildet worden. Nur ein Intaglio ist sicher mittelalterlich (Nr. 246), alle anderen sind tatsächlich nach Form oder Thema antikisch. Die hier aufgeführten Beispiele können nur als Vorschlag gewertet werden, d. h. als Anregung, die Möglichkeit einer mittelalterlichen Antikenimitation zu prüfen.

246. *Männliches Profil.* Intaglio. Mit der umlaufenden Inschrift: NORPERTUS. Blasser Achat (konisch geschnitten). 2,5 cm groß (auf der Oberfläche). Karolingisch oder spätkarolingisch, 9. oder 10. Jh. Entspricht in Stil und Technik den Bergkristallschnitten und Steinsiegeln des 9. und 10. Jhs (vgl. den Intaglio des Trierer Erzbischofs RADPODUS, jetzt im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg). Über die karolingischen Beispiele vgl. H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, S. 65f.; ders., Bergkristall, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte II, Sp. 278ff.; J. Baum, Karolingische geschliffene Bergkristalle, in: „Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern“, Olten-Lausanne 1954, S. 111ff.

Abb. 2.

169. *Jünglingskopf*. Grüner und grünbrauner Achat. 2 cm Durchmesser. Vermutlich Vor-Renaissance-Arbeit. Nach der Lockenfrisur, dem Gesichts-, „Ausdruck“, Schnitt der Nase und des Kinnes wie des Halses usw. keinesfalls antik. Die Kamee ist abgebildet bei Salomon Reinach, *Pierres gravées*, Paris 1895, Taf. 14, Nr. 26/11.

174. *Profilkopf eines Jünglings mit langen Haaren*. Sardonyx, weißblau gegen transparent-bernsteinsfarben. 8,5 cm groß (!). Italienisch, Vor-Renaissance-Zeit (?). – Unantik sind der steile Hals, die ungewöhnlich langen Haare, der jugendlich-jünglingshafte Typus, das sehr große Ohr und der botanisch schwer bestimmbarer Kranz wie auch die Frisur (Locken an den Schläfen und über der Stirn). Derartig steile Proportionen kommen zwar gelegentlich bei Quattrocentoplaketten vor (Serie im Bargello), aber nicht derartige Frisuren. Doch ist auch kein direkter Vergleich mit den Köpfen und Büsten auf Kameen des 13. Jhs möglich; allerdings sind gerade in der staufisch-italienischen Plastik derart steile Proportionen häufig feststellbar. Vielleicht ein Werk der bisher dunkelsten Zeit der Antikenrezeption: des 14. Jhs (?).

218. *Große Kamee mit Krieger, Göttin und opferndem Putto*. Sardonyx, weiß und braun gegen dunkelblau-braun. Durchmesser 14 cm (!). Ohne Parallelen und daher bisher schwer bestimmbar. – Abgebildet bei S. Reinach, *Pierres gravées*, Paris 1895, Taf. 11, Nr. 19. Im Museum selbst als antik bestimmt und als „Antonio Pio ed il suo genio sacrificano alla Speranza prima di una spedizione militare“ bezeichnet. Schwer vorstellbar aber in der Antike (und auch im Quattrocento mit seinen besseren archäologischen Interessen und Kenntnissen!) sind die Plumpheit der Gliedmaßen, das groteske Auf-den-Zehenspitzen-Tänzeln des Kriegers, die gespreizte Gebärde der Stoffraffung bei der Göttin, die Stilisierung sowohl der Basis des Opferaltares als auch des Helmbuschens, der frei flatternden Falten rechts usw. Es ist nicht gut denkbar, daß ein solches Werk nach den für Lorenzo Medici geschnittenen, archäologisch „korrekten“ Kameen entstanden sei; wegen der riesigen Dimensionen und des daher damals großen Wertes des Steines kann auch nicht an eine provinzielle Arbeit gedacht werden.

Ohne Nr. *Büste im Profil nach rechts*. Sardonyx. 5 cm groß. Italienisch-staufische Arbeit des 13. Jhs? – Vgl. Profilbüsten in Lyon, ehem. in Frankfurt, am Gemmenkreuz von Brescia usw.; Wentzel, Aachener Kameen, S. 9f., Abb. 23f. Für Schnitt und Stilisierung der Haare, des Kranzes, des Ohres, der Augenbrauen und des Kinnes besonders verwandt die Kamee in Lyon (Abb. 14); für die „leere“ Großformigkeit des Gesichts vgl. das Profil der Statue Manfreds von der Kathedrale in Benevent.

Taf. D, nr. 1.

233. *Donna laureata*. Sardonyx (weißes Gesicht, Haare und Kleid kastanienbraun, Grund bernsteinfarben). 6,5 cm groß. Mit eingraviertem Nimbus. Vor-Renaissance-Arbeit? – Der Nimbus kann eigentlich nur im Mittelalter eingeschliffen worden sein. Gegen antike Entstehung sprechen die Frisur (vorne Locken, am Kopf gescheitelgt-latt, auf den Schultern zopfartig), die Faltenformen (konzentrische Lage vor der Brust; Einrollung links an der Schulter) und der Gesichtsausdruck („blinzelnde“ Augen). Parallel zur Nackenlinie Anzeichen eines korrigierten Konturs aus der Zeit vor der Einritzung des Nimbus.

FLORENZ, Palazzo Pitti

Im Museo degli Argenti im Palazzo Pitti ist die stattliche Gemmensammlung ausgestellt, die sich ehemals im Gemmenkabinett der Uffizien befand. Sie geht auf die Sammlung der Großherzöge der Toscana und zum Teil auf die Medicisammlung zurück; soweit die Stücke eindeutig antik erschienen, wurden sie in neuerer Zeit dem Museo Archeologico (S. 257) zugewiesen, während die „modernen“, d. h. also die nachantiken Steine, im Pitti ausgestellt wurden. Meines Wissens existiert kein systematischer Katalog der Sammlung und auch keine Untersuchung über die Provenienz der Stücke. Die im folgenden genannten Gemmen sind meines Wissens auch in Einzeluntersuchungen nie behandelt worden. Sie sind hier nach ihrer jetzigen Inventarnummer aufgezählt.

27. *Profilbüste einer Frau mit reicher Lockenfrisur*. Sardonyx (Haare bräunlich, Gesicht bläulich, Grund hellbraun-gelb, Einfassungsreifen hellblau). 5,6 cm lang. Italienisch (?), 14. Jh. (?). Antikisierender Typus von vorrenaissancehafter Prägung.

38. *Profilbüste eines Mädchens mit offenen Haaren*. Sardonyx, weiß auf grau. 1,7 cm groß. Italien (?), 14./15. Jh. – Variante auf die Kamee gleichen Themas in Neapel, Nr. 932, bzw. auf die Kamee dieser Sammlung, Nr. 164. Ein weiteres Beispiel am Gemmengefäß des Landgrafen-Museums in Kassel. Taf. D, nr. 8.

63. *Hannibal*. Sardonyx, aus der weißen Schicht gegen gelbgrauen Grund. 2,3 cm groß. Französisch, Ende 14. Jh. (?). – In Silberfassung des 15. Jhs mit der Inschrift: HANNIBAL CARTHAG. Vielleicht als Antikenimitation für die Kunstkammer eines französischen Sammlers zu verstehen, wie die Konstantins- und Herakliusmedaillen⁴⁾ des Herzogs von Berry? Dazu würden die mißglückte perspektivische Verkürzung der Schulter und auch der allgemeine Stil (entsprechend französischen Siegeln jener Zeit) und die Zopftracht passen; für das spitze Profil vgl. eine kleine französische Kamee eines Mannes mit

Hut im Profil (Stuttgart)³ oder auch das Siegel von 1312 des Rüdiger Manesse Zürich.

Taf. D, nr. 2.

97. *Löwe*. Sardonyx, aus der rotbraunen Schicht gegen den weißlichen Grund. 4,6 cm breit. Italienisch, 13. Jh.? – Nach dem Typ (Mähne, Pranken), den verschobenen Proportionen (zu kurze Vorderbeine) von den Löwendarstellungen des 15. Jhs. (vgl. Abb. 22) wesensverschieden; nach dem ausdrucksvollen „Antlitz“ am ehesten im 13. Jh. vorstellbar (nur in Einzelheiten der Tatzen und der Haarbehandlung vergleichbar, aber im Gesamten weniger großartig die Löwenkamee in Wien, Eichler-Kris Nr. 708).

102. *Christuskopf*. Sardonyx, aus der bräunlichgelben Schicht gegen dunkelgrünen Grund. 1,7 cm groß. Anfang 15. Jh. Vgl. das zu Florenz-Bargello, Nr. 1278, Gesagte; allerdings ist diese Kamee derber und auch jünger als die dort genannten Beispiele und nicht eindeutig lokalierbar; für solche gegenüber französischen Kameen grobformigere Beispiele des Antlitzes Christus vgl. etwa das Exemplar im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig oder den wohl ostdeutschen Christuskopf aus Bernstein in der Wallace Collection in London (Inv.-Nr. III, G. 295).

Taf. 6, nr. 6.

103. *Engelpietas*. Sardonyx, die Figuren aus der weißen, der Grund aus der bläulichschwarzen, gefleckten Schicht. 7,1 cm hoch (sehr dünnes Relief). Französisch, um 1400. – Ernst Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst, Bd. II, Taf. 3, Nr. 6: burgundisch, Ende 14. Jh. – Das bedeutendste Meisterwerk aller bisher bekannten französischen Kameen aus der Zeit um 1400; nach den Gesichtsformen und der Gewandbildung der französischen Miniaturmalerei der Zeit um 1400 und den Pariser Emailarbeiten um das „Goldene Rössel“ (Th. Müller-E. Steingräber, Französ. Goldemailplastik um 1400, Münchener Jb. d. Bild. Kunst, N. F. 5, 1954, S. 29ff.) eng verwandt, dagegen ohne Beziehungen zur italienischen Kunst. Thematisch ähnliche Stücke in französischen Schatzinventaren der zweiten Hälfte des 14. Jhs. nachweisbar (etwa im Inventar Karls V., Nr. 2881), wie denn der ikonographische Typ der Engelpietas burgundisch-französisch ist (vgl. auch die Paste mit der Engelpietas im Bargello, Nr. 1245).

Abb. 23.

104. *Kopf Christi*. Dunkelpurpur Saphir (hinten hohl). 1,8 cm groß (sehr hohes Relief: 4–5 mm). Vermutlich französisch, 13. Jh. – Der Christustypus aus der französischen Plastik geläufig. Wegen der hochgezogenen Brauen und dem „Spitzigen“ und auch Kantigen des Schnitts wohl eher aus der zweiten als

aus der ersten Hälfte des 13. Jhs. – Ein ähnlicher, allerdings nicht so bedeutender Kopf in der Slg. Merz, Bern (aus der Slg. A. v. Juritzky-Warberg; Gilhofer-Ranschburg XIX, Luzern 1935; Ausstellung „Frühe christliche Kunst“, Wien 1933, Nr. 10). Christuskameen aus Saphir, genannt im Inventar Karls V. (Nr. 193, 2960; vgl. auch Nr. 605, 2412, 2982) und des Herzogs von Berry (Nr. 186).

Taf. C, nr. 4 und 5.

110. *Männliches Porträt im Profil*. Sardonyx, weißgrau gegen schwarz. 3,2 cm groß. Französisch, Mitte oder drittes Viertel 15. Jh. – Eines der wichtigsten Beispiele des spätgotischen Kameenschnitts in Frankreich. E. Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst, Bd. I, S. 156; Bd. II, Nr. 80, Taf. 20 („mai-ländisch, um 1500“). Der Dargestellte war bisher nicht identifizierbar (Louis XI. ?); das Goldemailwappen der Rückseite mit den 3 bourbonischen Königslilien und der Devise „Esperance“ lässt auf ein Bildnis eines französischen Königs schließen.

164. *Profilibüste eines Mädchens mit offenen Haaren*. Sardonyx, weiß auf grau, 2,1 cm groß. Italien (?), 14./15. Jh. – Variante auf die Kamee gleichen Themas in Neapel, Nr. 932; Parallele zu der Kamee Nr. 38 in dieser Sammlung.

173. *Ring*. Silberne Ringplatte (aus einem Stück mit dem Ring!) mit einem vergoldeten bärtingen Profilkopf im Typ einer antiken Kamee oder Münze (goldene „Bruttii“ mit Neptun). Unikum. Ringplatte 1,7 cm Durchmesser. Schwer bestimmbar. Nach der Form der Haare Vor-Renaissance-Arbeit.

202. *Herakles mit dem Löwen*. Sardonyx, weißlich gegen den bräunlichen Grund. 1,5 cm groß. Trotz der geradezu winzigen Ausmaße Meisterwerk der Komposition und Ausführung. Jedoch wegen der besonderen Ikonographie schwer zeitlich bestimmbar. Gehört in die Reihe der Herakleskameen, die mit dem Stück in einer Pariser Privatsammlung (Abb. 8) beginnt, sich in der Neapler Kamee (Abb. 31) fortsetzt und eine Variante in dem Exemplar der New Yorker Sammlung Milton Weil (Abb. 9) findet; offenbar das jüngste Beispiel. Die Gestalt des jugendlichen Herakles antikisch-renaissancehaft (kurze Proportionen!), der Löwe jedoch in seiner stilisierten Form (Mähne, Rachen!) nicht eigentlich den zoologisch „richtigen“ Löwen des Quattrocento entsprechend, daher wohl aus der Übergangszeit zur Renaissance. Auch weicht das Motiv (Herakles hinter dem Löwen, dessen Maul aufbrechend) von den auf antiken Münzen fußenden Beispielen (s. o.) ab, doch kommt es auf Bronzen des Antico (Medaillon im Bargello) vor. Nach dem Stil italienisch, obgleich in französischen Schatzinventaren Darstellungen des „Samson Fortis“ häufig vorkommen und dort gerade in dieser Form (Herakles, in das Löwenmaul greifend) beschrieben werden (im Inventar von Louis d'Anjou, Nr. 323, 332, 608; im Inventar Karls V., Nr. 182,

³ H. Wentzel, Die mittelalterlichen Gemmen der Stuttgarter Kunstkammer, Münchener Jahrb. f. Bild. Kunst, N. F. 6, 1955/56, S. 31, Abb. 3.



29 Florenz, Pitti 202
vergrößert



30 Florenz, Pitti 202, nach dem
Gipsabguß, vergrößert

2692). Für die Stilisierung des Löwen vgl. die Neapler Kamee, Nr. 58 (Abb. 40).

Abb. 29 und 30.

267. *Aristoteles*. Intaglio. Saphir. Inschrift: APIΣΤΟΤΕΛΗΣ. 2,3 cm groß. Italienisch (?), um 1400 (?). – Nach den griechischen Buchstaben (die allerdings nicht fehlerfrei sind) ein fröhlichhumanistisches Werk, aber nach der Einkleidung des Philosophen in orientalische Phantasiegewandung und nach dem Patriarchentypus am ehesten den für den Herzog von Berry geschaffenen Medaillen von Heraklius und Constantins⁴ vergleichbar. Entspricht im Typus (Profil, Bart, Tracht, Kappe, Inschrift) einer Reihe von Aristoteles-Bildnissen auf italienischen freiplastischen Büsten, Plaketten, Reliefs und Medaillen aus Bronze, Blei usw. und repliziert in der Buchmalerei, wie L. Planiscig⁵ (Leonardos Porträte und Aristoteles, Festschrift für Jul. v. Schlosser, Zürich-Wien 1927, S. 137ff.) sie zusammengestellt hat; besonders verwandt ein Bronzerelief in Braunschweig (Planiscig, Abb. 62, Taf. 29). Doch kann der Intaglio den Beispielen aus Metall zeitlich vorausgehen und tatsächlich in die Epoche des Herzogs von Berry gehören

⁴ Julius v. Schlosser, Die ältesten Medaillen und die Antike, Jb. d. kunsthist. Slg. des Allerhöchsten Kaiserhauses Wien 18, 1897, S. 75ff. Taf. 22/23; W. v. Bode, Die Münze von Johann Due de Berry und ihr mutmaßlicher Künstler Michelet Saulmon, Archiv für Medaillen- und Plakettenkunde 3, 1921/22, S. 1ff.; Georg Habich, Zur Medaille Kaiser Konstantins, ebendort S. 12ff.; Jean Seznec im Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S. 301, Abb. auf Taf. 45h. E. Babelon, Les origines de l'art du medailleur, in: André Michel, Histoire de l'art III/2, Paris 1908, S. 897ff. (dort auf S. 917ff. die Sestomedaillen von 1393 usw.).

⁵ Herr Prof. Dr. E. Panofsky hat mich dankenswerterweise auf diesen Aufsatz hingewiesen.

(und evtl. das Urbild aller jüngeren Repliken sein?), da die orientalische Phantasietracht hier am korrektesten vorgestellt und der Stil der Gesichts- und Haarbildung am altägyptischsten ist und weil die griechischen Lettern im humanistischen Sinne am wenigsten richtig sind.

319. *Papstprozession*. Intaglio. Heliotrop („Blutjaspis“). 2,8 cm breit. Italienisch/unteritalienisch, 12. Jh. – Nach Deutung von Josef Deér und H. Decker-Hauff handelt es sich um die Darstellung einer kaisertlich ausgestalteten Papstprozession nach dem bis ins 12. Jh. gebräuchlichen Ritus mit Kreuzträger und Baldachinträger bzw. der Tracht des Papstes (z. B. hohe Mitra, Cappa Urbea). Die Inschrift TNAEMA nicht gedeutet. – Stilistisch außerordentlich ähnlich der „Falkner“-Intaglio (aus dem gleichen Material) in der Slg. Sangiorgi, Rom (Abb. 3). Die Abgrenzung des Stils dieser „Strohbündel“-artig geformten Figuren außerordentlich schwierig, da weit verbreitet und schon für das 11. Jh. nachweisbar; vielleicht orientalischen Ursprungs, aber seit dem 12. Jh. auch in Frankreich bzw. den französischen Kreuzfahrerstaaten belegbar (vgl. S. 242).

Abb. 4.

396. *Statuette eines bärtigen Mannes mit gekreuzten Armen*. Rosagrauer, gefleckter Jaspis. 4,3 cm lang. 12. Jh.? – Nach den an romanische Plastik erinnernden Proportionen und Bart-, Haar-, Gesichts- und Faltenformen am ehesten im 12. Jh. verständlich; doch paßt dazu nicht die Armhaltung; nach dem Herkunftsland schwer bestimmbar. In dem mir bekannten Bestand an geschnittenen Steinen ausgesprochenes Unikum (= Freifigürchen gegen Rückenplatte).

925. *Omphale*. (Weiblicher Kopf mit Löwenkopffell.) Sardonyx, hellbläulicher Kopf mit bräunlichem Fell



31 Neapel 147, nach dem Gipsabguß, vergrößert



32 Neapel 170, nach dem Gipsabguß, vergrößert

gegen blauen Grund. 2,5 cm groß. Italienisch (französisch?), 15. Jh. – Wegen der naiven Antikenimitation schwer bestimmbar; wegen der Stilisierung des Löwenkopfes, der Etagenteilung des Felles und der Haupthaarform kaum als Renaissancearbeit ansprechbar.

928. *Bartloser Kopf en face*. Grüner, transparenter Stein, hinten ausgehöhlt. Smaragd? 1,8 cm groß. 15. Jh.? – Antikenimitation. Die Haare sind in der Mitte über der Stirn fast wie ein Kerykion geflochten und dahinter wie zwei Flügel gescheitelt (ist ein Merkur gemeint?). Zwei ähnliche Kameen in Philadelphia und in Aachen, Domschatz.

930. *Biga*. Sardonyx, weiß gegen schwarzblau. Replik nach einem antiken Vorbild, wie sie in mehreren Beispielen aus der Vor-Renaissance-Zeit nachweisbar sind (München, Wien, London, Paris usw.).

974. *Schreitender Löwe*. Sardonyx, blauweiß gegen braunschwarz. 2,3 cm groß. Italienisch (?), 14. Jh. (?) – Imitation eines auf antiken Kameen üblichen Löwentypos'. Das „Griesgrämige“ des „Gesichtsausdrucks“ spricht für eine Vor-Renaissance-Arbeit. Löwenkameen in französischen Schatzinventaren des 14. Jhs. genannt (bei Karl V., Nr. 712, 2880, beim Herzog von Berry, Nr. 502). Für diesen Typ des schreitenden Löwen des 13. Jhs in Italien vgl. die beiden Löwenreliefs der Casa Doria (Nr. 16) in Genua.

Abb. 20.

979. *Liegende Wölfin*. Sardonyx, weiß gegen blaugrau. 2,4 cm breit. Italienisch, 14. Jh.? – Replik eines in mehreren Beispielen bekannten Kameentyps der 1. H. 13. Jh. Als Vorbild dienten antike Glaspasten (London, Kat. Walters Nr. 3676) oder Kameen (z. B. am Gemmenkreuz in Brescia oder am Dreikönigsschrein in Köln). In staufischer Zeit vielleicht als „lupa“ interpretiert; vornehmste Beispiele in der Sammlung

A. P. J., Paris (Wentzel, Josephskamee in Leningrad, Abb. 8) und aus St. Denis an der Krone Napoleons I. im Louvre.

988. *Christus in Halbfigur, segnend, mit dem Evangelium*. Griechische Inschrift: IC–XC. Hellblauer, transparenter Stein; Saphir? 3,8 cm groß (10 mm dick). Abendländisch, 13. Jh. (?). – Sehr derb. Stil- und Einzelformen sprechen gegen Entstehung in Byzanz (für das Steinmaterial vgl. Neapel, Nr. 1497). Gemeint und reproduziert der Christustyp und die Segensgeste wie auf den Kameen in Parma (Taf. B, nr. 9) oder Rom (Taf. B, nr. 1/2) bzw. anderen byzantinischen Kameen mit dem segnenden Christus (Paris, Kat. Babelon, Nr. 334; auch Kat. Babelon, Nr. 333, mit der Umschrift gegen Blutfluß auf der Silberfassung). Ein ähnliches abendländisches Exemplar⁶ in der Staatlichen Münzsammlung in München; noch derber die Christusbüste des gleichen ikonographischen Typs am Prager Gemmenkreuz Karls IV. Vgl. auch die Christuskameen der französischen Schatzinventare des 14. Jhs (Karl V., Nr. 193, 605, 2412, 2960, 2982; Herzog von Berry, Nr. 186).

Taf. C, nr. 8.

989. *Jugendlicher Christus in Halbfigur en face*. Dunkelrotbrauner, grüngebänderter Jaspis. 3,1 cm groß (11 mm dick). Griechische Inschrift: IC–XC. Abendländisch-italienische Imitation⁷ nach byzantinischem Vorbild? 13. Jh.?

Taf. C, nr. 3.

⁶ Zur Frage der abendländischen Imitation byzantinischer Christuskameen vgl. das Goldmedaillon am Sardonyxkelch Sugers von St. Denis (Washington, National Gallery of Art), das eine einwandfreie Kopie einer byzantinischen Christuskamee ist; Erwin O. Christensen, Handbook: Medieval Art, Washington 1952, Abb. 1.

⁷ Vgl. Anm. 6.



33 Florenz, Pitti 1514

34 Florenz, Pitti 1608
nach dem Gipsabdruck, vergrößert

999. *Frauenkopf mit langem Haar, im Profil nach rechts.* Mit merkwürdiger Kappe, die dem Kopf eng anliegt und am Rand eine Art Reif trägt. Konisch geschnittener Sardonyx in drei Schichten (obere Schicht blaßgelb, dann blau, dann braun). 2,8 cm groß (6 mm dick). – Antikenimitation, Vor-Renaissance-Arbeit; schwer bestimmbar, wahrscheinlich italienisch.

Taf. E, nr. 1.

1010. *Büste nach links, mit Haarbinde mit Schleife im Nacken.* Sardonyx (bläulich gegen graubraun). 2 cm groß. – Antikenimitation. Erinnert in dem übernatürlich großen Ohr, den eingedrehten Locken, den schwerverständlichen Haarstilisierungen über einem Reifen an staufische Profilkameen.

Taf. E, nr. 3.

1070. *Engel in Halbfigur im Profil.* Halbnackte Büste mit Flügelansatz. Merkwürdig verderbte Antikenimitation als eine Art „Zwischenlösung“ zwischen

Putto-Victoria und Engel. Sardonyx, weiß gegen gelbbraun. 2,2 cm groß. Vor-Renaissance-Arbeit (14. Jh.?).

Taf. E, nr. 2.

1086. *Profilkopf eines bärtigen Mannes.* Chalzedon. 3,4 cm lang. Italien, 14. Jh.? – Antikisierender Typus (Haarbinde!), aber mit auffallend „milden“, weichen Gesichtszügen, wie er besonders gut im Trecento vorstellbar wäre.

1150. *Zwei Löwen (in Ring).* Sardonyx, weiß gegen grau. 1,2 cm breit. Das „Haustier“- und „Katzen“-artige spricht für eine gotische Arbeit.

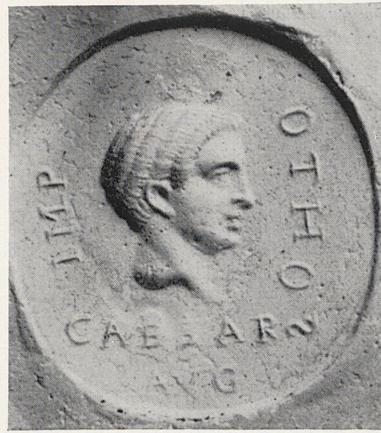
1514. *Alsengemme.* Dunkelblaues Glas. 2 cm groß. Nordwesteuropa, vorkarolingisch. – Gesamtkatalog aller bis 1955 bekannten Alsengemmen in Veröffentlichung begriffen von O. F. Gandert in den Berichten der Röm. Germ. Komm.

Abb. 33.

35 Florenz, Pitti 1674
nach dem Gipsabdruck, vergrößert36 Florenz, Pitti 1674 (Ausschnitt)
vergrößert



37 Florenz, Pitti 1822, nach dem
Gipsabguß, vergrößert
Original: Tafel D/4



38 Florenz, Pitti 2258
nach dem Gipsabdruck
vergrößert

1605. *Kopf des Täufers Johannes mit Heiligenschein im Dreiviertelprofil.* Intaglio. Sardonyx, blau gegen braun. 4,8 cm groß. Lateinische Inschrift: CAP' JH' B'. Nach dem Typ der Schriftzeichen: gotische Arbeit, etwa 14. Jh. – Schwer lokalisierbar. Erinnert an den Typ der geschnitzten „Johannesschüsseln“, doch gibt es byzantinisierende Tafelbilder bzw. Ikonen des hl. Johannes in ähnlicher Kopfhaltung und Haartracht. – Ein Intaglio mit einem Profilkopf und einer verderbten griechischen Johannesinschrift in Philadelphia, University Museum.

Taf. E, nr. 9.

1608. *Hl. Georg.* Intaglio. Roter, transparenter Stein. 1,9 cm Durchmesser. Nach der Ikonographie einem altägyptischen Typus (vgl. Abb. 41) entsprechend, aber nach den Rüstungsformen eine französische oder deutsche Arbeit aus dem letzten Drittel des 15. Jhs. Abb. 34.

1610. *Büste eines jugendlichen Mannes im Profil.* Intaglio. Hellvioletter Saphir. 2 cm groß. Italienisch, 14. Jh.? – Unrenaissancemäßig der topfartige „Stahlhelm“ und das spitze Profil mit den hochgezogenen „gotischen“ Augenbrauen.

1674. *Drei Tierkreiszeichen: Zentaur = Schütze, Widder, Löwe.* Intaglio. Heliotrop. 3,8 cm breit. Mittelalterlich. – Für mittelalterliche Entstehung sprechen Thema, Verteilung auf der Fläche, primitive Technik und Stilisierung der Tiere. Genauere Datierung zwischen dem 13. und dem frühen 15. Jh. wegen der Primitivität kaum möglich, desgleichen keine Lokalisierung. Wegen seines Charakters als Amulett und als magisches Schutzzeichen fällt dieser Stein aus der Reihe der bisher betrachteten Gemmen heraus.

Abb. 35 und 36.

1703. *Doppelprofil.* Intaglio. Onyx. Dunkelbraun gebändert. 4,2 cm groß. Nach der überlangen Steilheit bzw. den sonderbaren Proportionen (unförmig breiter Körperansatz im Verhältnis zu zu kleinen Köpfen) eine Vor-Renaissance-Arbeit.

Taf. E, nr. 8.

1713. *Opferszene.* Intaglio. Brauner Achat. 5,4 cm groß. Italienisch. – Die Darstellung von symmetrisch aufgestellten Opfernden um einen zylindrischen Altar antiken Typs, mit einem Priester mit einer Flammenschale vor antikisierender Architektur ähnlich auf Plaketten von Valerio Belli (E. F. Bange, Die italienischen Bronzen der Staatlichen Museen zu Berlin, Teil II, Reliefs und Plaketten, Berlin 1922, etwa Nr. 779, 817, 818). Vielleicht geht der Intaglio auf das gleiche ältere Vorbild zurück wie die Plaketten? Die Köpfe wirken ausgesprochen quattrocentistisch bzw. älter, und das gleiche gilt für die sehr breiten und derben Gewandfalten. Oder sollte es sich um eine Fälschung des 16. Jhs. „in altägyptischem Stil“ handeln⁸?

1820. *Frauenbüste im Dreiviertelprofil nach links.* Bernsteinroter Stein. 1,9 cm lang. 14. Jh. (?) – Recht einfache Schnittführung, etwas dumpfer Gesichtstypus. Auch im 15. Jh. vorstellbar. Keine Berührung mit italienischer Kunst, daher wohl französisch.

1821. *Frauenbüste im Dreiviertelprofil nach links (Maria?).* Transparenter, rotvioletter Stein (Saphir?), sehr konkav. 2 cm groß (5 mm dick). Französisch (?), Ende 14. Jh.? – Nach den sehr allgemein gehaltenen Formen schwer bestimmbar, aber nach der Lage

⁸ Diese Bestimmung ermöglichten mir freundliche Hinweise von Ulrich Middeldorf und Erich Meyer, für die ich ihnen auch an dieser Stelle herzlich danken möchte.

des Kopftuches Entstehung im 14. Jh. am wahrscheinlichsten. Dreiviertelpföpfe in französischen Siegeln und Siegelintaglien im 14. Jh. mehrfach nachweisbar. Vgl. die Angaben über Kameen mit dem Antlitz der Maria in den französischen Schatzinventaren des 14. Jhs (Karl V., Nr. 596, 2662, 3009; Herzog von Berry, Nr. 108, 1074). Vorbildlich für die Nr. 1820–1822 kann ein seltener Typ der byzantinischen Marienkameen gewesen sein, wie ein Exemplar aus dem Besitz von Sir Thomas More im Stonyhurst College, England, ihn zeigt (Marienbüste im Dreiviertelpföpfe nach rechts).

Taf. D, nr. 6.

1822. *Frauenkopf im Dreiviertelpföpfe nach rechts (Maria).* Transparenter, gelber Stein (Beryll?). 2,4 cm groß (12 mm dick), sehr konvex. Französisch (?), um 1400 (?). – Nach den sehr allgemein gehaltenen Formen des charaktervollen Kopfes und des Kleidansatzes auch zu Beginn des 15. Jhs denkbar. Vgl. auch das zu Nr. 1821 Gesagte.

Abb. 37 und Taf. E, nr. 4.

1824. *Madonna auf der Mondsichel.* Sardonyx, gelblich-weiß gegen grau. 3,2 cm groß. Griechische Beischrift: MP ΘV. Ende 14. Jh. oder Anfang 15. Jh., italienisch (?); aber auch als französische, italienisierende Arbeit (vgl. das nackte Kind und die griechischen Beischriften!) denkbar. – Auffallend kompliziert geschnittene Kleidung: Kopftuch über die Krone geschlungen; Schultertuch; Knotung des Manteltuchs unter dem Arm! Vgl. auch die häufige Nennung von Madonnenkameen in französischen Schatzinventaren des 14. Jhs (Karl V., Nr. 2187), wie sie etwa zu Nr. 1821 zitiert wurden. – In der Technik des Gewandschnitts merkwürdig ähnlich der Christuskamee, Nr. 989, Taf. C, nr. 3.

Taf. C, nr. 2.

2258. *Männerkopf im Profil.* Intaglio. Umschrift: OTHO IMP CAESAR AUG. Rotbrauner Stein (Cornalin?). 2,4 cm groß. In Renaissancefassung. Nicht eindeutig zu identifizieren nach der etagenförmigen Locken-Wellen-Frisur; für den Profiltypus und die Frisur auffallend die Ähnlichkeit mit der Profilbüste des männlichen Stifters der Familie Rufolo am Ambo von Ravello. Die antikisierende Inschrift könnte jünger als das Bildnis sein und etwa den gleichnamigen römischen Kaiser meinen; doch ist sie auch in Italien im 13. Jh. vorstellbar und könnte einen deutschen Kaiser (Otto III? Otto IV?) meinen.

Abb. 38.

MAILAND, Museo Poldi-Pezzoli

Das Museum besitzt eine kleine und ausgesuchte Sammlung von Juwelen, darunter sowohl ungefaßte Kameen als auch eine vorzügliche Ringsammlung. Soweit ich das in den Vitrinen feststellen bzw. mich auf die Beratung des Direktors Prof. Guido Gregorietti beziehen konnte, befindet sich nur eine einzige mittelalterliche Gemme darunter.

Hl. Agathe. Grüner Jaspis. 2,8 cm lang. Nachmittelalterliche Goldfassung. Griechische Inschrift ΓΗΑ - ΑΓΑΘΗ. Byzantinisch? Italienisch? 12./13. Jh.? – Die Darstellung dieser Heiligen ist in der älteren mittelalterlichen und in byzantinischen Kunst ungewöhnlich. Das Attribut (kleines dünnes Kreuz) ist typisch, auch die allgemeine Haltung läßt sich in jüngeren italienischen Tafelbildern noch feststellen (George Kaftal, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952, S. 3). Da die Heilige im Jahre 251 in Catania den Märtyrertod starb, könnte die Kamee wohl eine sizilianische Arbeit des 12. oder 13. Jhs sein.

MAILAND, Museo dell' Ambrosiana

In den Kunstsammlungen der Ambrosiana sind in den Vitrinen keine Gemmen zur Schau gestellt, nur in verschiedenem Zusammenhang Juwelen und Schmuckstücke mit geschnittenen Steinen. Soweit in den Vitrinen erkennbar, ist nur ein einziges Stück eventuell mittelalterlich: in der rechten Wandvitrine im Raum XII befindet sich unzugänglich ein Schmuck mit 9 Intaglien, von denen einer mit einem Reiter romanisch sein könnte.



39 Modena, Reiterintaglio, vergrößert

MODENA, Museo Nazionale

Die Sammlung ist der Restbestand der Gemmensammlung der Este (die in napoleonischer Zeit stark dezimiert wurde). Sie besteht heute vorwiegend noch aus Intaglien. Kataloge oder Einzeluntersuchungen sind mir nicht bekanntgeworden. Die hier genannten Gemmen befinden sich im Depot unter der Bezeichnung „Scomparto 3, fila C, G, H“.

Hl. Anna selbdritt. Weißer und hellbrauner Sardonyx. 2 cm hoch (5 mm dick). Italienisch, 13. Jh. – Unklar, ob immer in der unregelmäßigen, unsymmetrischen Form von heute oder ob die obere rechte Ecke abgebrochen. – Kleine „bildhauerische“ Arbeit von ungewöhnlicher Qualität. Die Form der Anna selbdritt (mit allen drei Figuren in der Mittelachse streng frontal hintereinander) pyramidenförmig über-

einander) sehr ungewöhnlich (erst in der Trecentomalerei belegbar; vielleicht auf einen byzantinischen Typus zurückgehend?). In Proportionen und Faltenlage und nach dem begleitenden Engel oben am ehesten eine italienische Arbeit und im Typus den Madonnen auf Tafelmalereien des toskanischen Dugento vergleichbar⁹. Für Italien spricht auch die Form der Thronbank mit den Sitzkissen (so in dieser Form häufig in der Dugentomalerei); ähnlich gestaltete Thronbänke auch auf der Münchener Kamee mit Friedrich II. und ihrer Replik aus Bourges im Louvre¹⁰. Unmittelbare stilistische Beziehungen zu anderen italienischen Kameen bisher nicht feststellbar, doch könnte die Kamee als Reduktion der viel reicherem und freieren Madonna des Fürstenbergkelches in Heiligenberg (Abb. 13) gelten.

Abb. 5 und 6.

Reiter. Intaglio. Weißer und gelber Sardonyx. 1,7 cm groß. 12. Jh.? – Nicht lokalisierbar. Verwandte Reiterfiguren auf französischen Gemmensiegeln des 12./13. Jhs.¹¹.

Abb. 39.

Vera-Ikon. Gelblich gefleckter, transparenter Stein. 1,8 cm groß. Derbe, „bossierte“ Kleinplastik. Nach den langen „Locken“ wohl 14. Jh. Nicht lokalisierbar.

Es befinden sich noch vier weitere Kameen in der Sammlung, die nur begrenzt als Renaissancearbeiten angesprochen werden können und deshalb hier wenigstens genannt seien:

1. *Marienkönig.* Konvexer Stein, buntfleckiger Jaspis (Durchmesser 2,8 cm; 1 cm dick), vielleicht französisch, um 1500; 2. *Unterricht der hl. Maria durch die hl. Anna* (in Halbfiguren). Konvexer braununter Sardonyx (Durchmesser 3 cm), vielleicht ebenfalls französisch (vgl. die Kamee mit zwei weibl. Halbfiguren in Paris, Kat. Babelon, Nr. 572); 3. *Christusprofil.* Sardonyx, weiß gegen transparent-braun (1,6 cm groß), ähnlich zu bestimmen; 4. *Profil eines Junglingskopfes.* Sardonyx, weiß gegen transparent-braun (1,2 cm groß), wohl 15. Jh., aber mit „noch gotischem“ Ausdruck.

NEAPEL, Museo Nazionale

Das Nationalmuseum in Neapel besitzt mit der Sammlung Farnese die größte Gemmensammlung von Italien. Sie geht teilweise auf die Sammlung der Medici zurück; davon zeugt für eine Reihe von Gemmen die eingravierte Besitzerinschrift des Lorenzo Medici. Doch ist meines Wissens die Gemmensammlung Farnese weder systematisch katalogisiert noch

⁹ Vgl. die Madonna auf der Darstellung von Augustus und der Sibylle (fol. 92v) im Libro de temporibus et aetatisbus in Modena (sec. XIII).

¹⁰ Abbildungen dieser und der zugehörigen Kameen bei Wentzel, Die große Kamee von Poseidon und Athena, a. a. O.

¹¹ Abgebildet bei Dalton, a. a. O., Taf. 20, nr. 895.

nach der Provenienz der einzelnen Stücke untersucht worden. Seit zwanzig Jahren ist ein Katalog von Prof. Gennaro Pesce, Cagliari, angekündigt. Als Vorveröffentlichung hat er (*Gemme Medicee del Museo Nazionale di Napoli, Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 5, 1937, S. 50ff.) eine Untersuchung der mit dem Signum des Lorenzo Medici versehenen Gemmen in Neapel erscheinen lassen und in diesem Aufsatz wertvolle Aufschlüsse über die Geschichte der Farnesesammlung gegeben. Die von ihm untersuchten Kameen bezeichnet er – mit Einschluß unserer Nr. 122 – als antike Originale. 1944 hat dann Ludwig Curtius nachgewiesen (s. S. 251), daß eine beträchtliche Zahl eben dieser aus dem Besitz von Lorenzo Medici stammenden Gemmen nicht antik sein können, sondern daß sie „moderne Fälschungen“ sind, d. h. entweder für Lorenzo Medici selbst angefertigt oder von ihm schon als antik von einem Vorbisitzer (Piero di Cosimo; Paul II.) übernommen wurden. Curtius beschränkte seine Untersuchungen auf fünfzehn Kameen in Neapel und etwa ebenso viele in Wien, Paris und London. Meiner Meinung nach könnte die Zahl noch beträchtlich erhöht werden, allein was die Neapler Kameen angeht; das gilt etwa für jene mit Poseidon und Athena, mit Nereiden auf Meerpferden, mit Pferdegespannen mit „Pudelhaar“, Liebespaaren usw. Da diese Frage aber noch genauer untersucht werden muß, habe ich hier nur Nr. 122 zu den mittelalterlichen Gemmen gezählt, da sie aus einer schon bekannten italienischen Werkstatt des 13. Jhs. stammt; es bleibt also im Bereich des Möglichen, daß weitere von den bisher irrtümlich als antik angesehenen Kameen in die Zeit vor 1400 gehören.

Die aufgeführten Kameen verteilen sich nach der heutigen Aufbewahrung auf die Cassetta 25 833 (Nr. 58), 25 900 (Nr. 74, 109, 122, 136, 145, 147, 167, 170), 26 767 (Nr. 932), 27 123 (Nr. 1122, 1162, 1163), 27349 (Nr. 1489, 1497, 1499, 1518, 1519, 1521, 1522, 1538).

58. *Reiter im Löwenkampf.* Sardonyx, weiß gegen dunkelblau. 2,8 cm lang. Vielleicht italienisch, 13. Jh. (?) – In spätantik-byzantinischem Reitertypus (vgl. die Pariser Kamee, Kat. Babelon, Nr. 312). Nach den steilen Proportionen und der Stilisierung des Löwen (Mähne!) aber mittelalterlich (vgl. den hl. Georg der Porta S. Giorgio, Florenz). Man beachte, daß die Figur des Reiters im Verhältnis zum Pferd viel zu groß und der Pferdekopf verschnitten ist und daß das linke vordere Bein des Pferdes zu hoch ansetzt.

Abb. 40.

74. *Reiter mit Eber.* Sardonyx, dunkelgrau gegen blaugrau. 2,5 cm breit. Wohl italienisch, 14. oder 15. Jh. – Vorzügliche Kopie eines antiken Vorbildes, der Renaissance in den Formen angenähert, aber von den Reiterbildern des Quattrocento im zierlichen Menschen- und Pferdetypus verschieden. Vgl. auch die Onyxkamee eines reitenden Jägers in London



40 Neapel 58, nach dem Gipsabdruck vergrößert

41 Neapel 74, nach dem Gipsabdruck vergrößert

(Dalton 205). – Eine neuzeitliche Replik der Neapler Kamee befindet sich in Wien (Eichler-Kris 690).

Abb. 41.

109. *Koppenface*. Chrysopras. 2,5 cm lang (5 mm dick). 13. Jh.? – „Bossierte“ Kleinplastik. Schwer bestimmbar, doch scheint aus der Haartracht (Lockenrolle vor der Stirn und Locken-, „Span“ seitlich) auf die Männerfrisur der Hochgotik (um die Mitte des 13. Jhs?) geschlossen werden zu können; auch das Spitzig-Verschmitztes des „Ausdrucks“ würde dazu passen. Nach dem Gesichtstyp kein direkter Vergleich mit italienischen Kunstwerken jener Zeit möglich; wahrscheinlicher französisch.

Taf. E, nr. 5.

122. *Nackter Mann, thronende Frau und zwei nackte Kinder*. Sardonyx, weiß gegen blauschwarz. 2,4 cm groß. Italien, 13. Jh.? – Besitzerinschrift: LAUR. MED. E. Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst, Bd. II, Nr. 35, Taf. 12: „florentinisch, 15. Jh.“; Pesce, Gemme Medicee, Taf. I, nr. 2: „greco-romano“. – Nach der Form der Gewandfalten kaum nach 1400 denkbar; knüpft in der Stilisierung der Kleidung, der Kopftypen und der Aktbehandlung an die „Noah“-Kamee in London an, die ebenfalls im Besitz von Lorenzo Medici war. Diese Zusammengehörigkeit schon von E. Kris, a. a. O., festgestellt, aber beide dem 15. Jh. zugeordnet. Sehr verschieden von den mit Lorenzo Medici zeitgenössischen und mit seinem Namen versehenen Kameen, wie dem „Liebes-

paar“ in Neapel, Nr. 18!, erst recht von dem Apoll-Marsyas-Intaglio, den Kris (Nr. 30) in die gleiche Zeit nach Italien setzt wie Neapel, Nr. 122 und 147! Stammt aus der Werkstatt, die die Noahkamee in London, die Poseidon-Athena-Kamee in Wien, die Krönungskamee aus Bourges (Louvre) gefertigt hatte (vgl. Wentzel, Die große Kamee mit Poseidon und Athena, a. a. O.), dagegen ohne jede Ähnlichkeit mit der von L. Curtius für das Quattrocento bestimmten Kamee des Lorenzo Medici. – Die Zuschreibung der 2 cm großen Kamee mit der Paris-Figur in London (Dalton 191) an diese Werkstatt ist fraglich.

Abb. 17.

136. *Schreitender Löwe*. Wohl italienisch. Sardonyx; die Löwenfigur dunkelbraun gegen weißen Grund. 4 cm breit. Italien, 14. Jh.? – In direktem Anschluß an antike Kameen mit schreitenden Löwen; daher eine genaue Datierung kaum möglich. Die Stilisierung der Löwenmähne spricht nicht für eine Früh-Renaissance-Arbeit (vgl. dagegen den „zoologisch einwandfreien“ Löwen aus dem Besitz von Lorenzo Medici, London B. M.: Abb. 22).

Abb. 21.

145. *Reiter mit Eber*. Sardonyx, graubraun gegen blauschwarz. 2,7 cm groß. Italien (?), Vor-Renaissance-Arbeit. – Nicht antik wegen der zu kurzen Proportionen, des Gesichtstypus und der vogelartigen Verformung des Pferdekopfes. Nach den gleichen Merkmalen auch kaum im Quattrocento plazierbar (vgl.

auch die Stilisierung des frei flatternden Gewandes, das an ähnliche Formen an dem Krieger auf der großen Kamee im Archäolog. Museum in Florenz, Nr. 218, erinnert). Wahrscheinlich auf das gleiche Vorbild wie Neapel, Nr. 74, zurückgehend.

147. *Herakles mit dem Löwen*. Sardonyx, hellblaßblau gegen dunkelbraun. 3,5 cm hoch (3 mm dick). Vielleicht italienisch, 13. Jh. – E. Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst, Bd. II, Taf. 12, Nr. 33: „italienisch, 15. Jh.“ Gegen diese Datierung von Kris scheint mir der Stil der Kamee in den Einzelheiten zu sprechen. Form der Haare sowohl des Herakles wie auch des Löwen haben Vor-Renaissance-Formen, desgleichen das Bäumchen. Verständlich nur als Glied einer Reihe von antikisierenden Heraklesbildern, wie sie zu der Kamee Florenz-Pitti, Nr. 202, genannt wurden: in Anschluß (bzw. Kopie) an antike Münzen (Herakleia, Diadachmon, Abb. 7) und Kameen (z. B. Kamee in der ehem. Slg. Marlborough, S. Reinach, Pierres gravées, Paris 1895, Tafel 117, Nr. 44). Für den andersgearteten Männertypus auf Kameen des früheren Quattrocento vgl. die Liebespaarkamee in Neapel, Nr. 18, mit der Inschrift des Lorenzo Medici (vgl. auch Kris, Taf. 12, Nr. 35).

Abb. 31.

167. *Simsonbüste*. Bernsteinfarben, transparent. (Senkrecht laufende) Inschrift: SANSON. 3,6 cm groß (7 mm dick). Wohl 15. Jh. – Schwer einzuordnen. Nach Haartracht und Form der Kette am ehesten im 15. Jh. vorstellbar. Inschrift und Stil eher nordeuropäisch (französisch?) als italienisch. Darstellungen des „Sanson Fortis“ in französischen Schatzinventaren häufig genannt (zu Florenz-Pitti, Nr. 202, zitiert).

Taf. E, nr. 6.

170. *Herakles mit dem Löwen*. Sardonyx, weiß gegen blaugrau. 2,2 cm groß. Italien, vor 1450. – Glied in der Reihe der Herakleskameen, wie sie zu Florenz-Pitti, Nr. 202, und Neapel, Nr. 146, genannt wurden. Nach der Stilisierung des Kopfes und der Haare älter als die Florentiner Kamee, aber jünger als die in New York.

Abb. 32.

932. *Weibliche Büste mit langen Locken*. Sardonyx, weiß gegen grau. 2,5 cm lang. Vielleicht 14. Jh. – Schwer bestimmbar, da Antikenimitation. In dem Strudel der korkenzieherartig gedrehten Locken, der mißglückten Darstellung der Brüste und vor allem in dem „Ornament“ des Gewandes und im Schnitt der blicklosen Augen verrät sich die mittelalterliche „gotische“ Darstellung. Eher nördlich der Alpen entstanden, als italienisch. Vergleichbar, aber wohl etwas jünger, die Kamee in München mit der Profilbüste eines halbnackten Mädchens mit einer Fackel (?). Vgl. auch die im Anschluß an diesen Typus geschnittenen Kameen im Pitti in Florenz, Nr. 38 und 164.

Taf. D, nr. 7.

1122. *Frauenkopf im Dreiviertelprofil*. Onyx oder Achat (hellbraun mit weißem Kopftuch). 2,7 cm lang. 14./15. Jh.? – Schwer genauer bestimmbar. Nach Analogie anderer derartiger Frauenköpfe (als Maria gemeint?), etwa Florenz-Pitti, Nr. 1820–1822, oder Florenz-Bargello, Nr. 1278, vielleicht französisch, 14. Jh. In französischen Schatzinventaren des 14. Jhs. Marienköpfe genannt. Wegen des „offenen“ Kopftuches, der runden Parallelfalten des Gewandes, des dekorativen Kopftuchsaumes und wegen des kleinen, rundlichen und empfindsamen Gesichts zu den Stilformen der Zeit um 1400 am besten passend.

Taf. D, nr. 9.

1162. *Christus als Halbfigur en face*. Sardonyx (hellbraun gegen weiß). Im Grund, roh eingekratzt, die Inschrift: KI-KE-PO. 2,6 cm lang. Italienisch (?), 12./13. Jh. (?) – Schwer bestimmbar, da in engem Anschluß an byzantinische Kameen (vgl. etwa die Büste des bartlosen Christus in Kassel oder als besonders ähnlich die Büste des hl. Demetrios aus Arnsburg, jetzt in Laubach, Graf Solms¹²), aber sicher nicht byzantinisch (oder gar spätantik!), wegen der summarischen, vollplastischen Modellierung des Kopfes mit dem unkonventionellen, fast brummigen Gesichtsausdruck und wegen der weich gerundeten Faltenführung.

Taf. C, nr. 7.



42 Neapel 1163
nach dem Gipsabdruck, vergrößert

1163. *Geflügelter Lukastier*. Sardonyx (hellblau gegen milchigweiß). 3,6 cm breit. 13. Jh. Schwer lokalisierbar, vielleicht italienisch. – Ähnlich die Kameen mit dem Evangelistsymbol des Markus auf dem Kreuz von S. Maria presso S. Celso in Mailand. Für Proportionierung und Schnitt des Tierkörpers vgl. die Pferde und den Löwen auf Kameen des 13. Jhs., wie sie bei H. Wentzel, Die Münchener Christuskamee, abgebildet sind.

Abb. 42.

¹² Ausstellungskatalog „Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau“, Marburg 1932, Nr. 154, Taf. 239a.



43 Neapel 1538
nach dem Gipsabdruck



44 Neapel 1499
nach dem Gipsabdruck, vergrößert

1489. *Maria in ganzer Figur im Dreiviertelpfiff nach rechts.* Roter Jaspis. 4,8 cm lang. Roh eingegrabene griechische Inschrift. Byzantinisch oder italienisch, 12./13. Jh. – Zwar in der allgemeinen Stellung mit byzantinischen Kameen vergleichbar (vgl. Florenz-Bargello, Nr. 1235), aber in der Kleidung, in den Proportionen und in den sehr großen Händen und im derben Schnitt der dicken Konturen unbyzantinisch.

Taf. B, nr. 6.

1497. *Daniel in der Löwengrube.* Rückseite: *Hl. Eremit.* Bläßblauer Achat. 3,7 cm lang. Byzanz oder Italien, 12./13. Jh.? – Griechische Inschrift: ΟΔΑΝΗΑ und ΔΙΟΔΥΑC, roh und wahllos verteilt. – Für den üblichen byzantinischen Danielsotypus, der hier genau kopiert ist, vgl. die Danielkamee der Staatlichen Münzsammlung, München, oder die Glaspaste in London (Dalton, Catalogue Early Christian, 1901, Nr. 701). Byzantinische Danielkameen kommen sonst nicht in diesem Stein und dieser Farbe vor. Vgl. auch die byzantinisierende, italienische Fassung in Turin (S. 273). – Vorder- und Rückseite mehr „zugehauene“ Kleinplastik als ein geschnittener und geschliffener Stein; in der Schneidetechnik trotz der Größe des Steins sehr simpel.

Taf. B, nr. 7.

1499. *Hl. Theodor.* Intaglio. Milchiggrauer Achat. Verderbt griechische Inschrift: ΘΕΟΔ. 3,2 × 3,3 cm. Östliches Mittelmeer (?), 11./12. Jh.? – „Strohbündel“-Gemme, schwer zeitlich oder lokal bestimmbar. Vgl. das zu Neapel, Nr. 1538, und zu der „Papstprozession“ in Florenz (S. 260) Gesagte.

Abb. 44.

1518. *Hl. Demetrios als Krieger in Halbfigur.* Rotbraunes, undurchsichtiges Glas. 3 cm groß. Inschrift griechisch. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem Exemplar in Bologna Gesagte (S. 255).

1519. *Mariendod.* Dunkelrote Glaspaste. Inschrift: IC-XC neben der Christusfigur. 6,7 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Einziges mir bekanntes Exemplar, das die Gruppe *vollständig* wiedergibt! Alle anderen aus der gleichen Gußform bestehen nur aus der oberen Hälfte: in der Slg. Merz, Bern (ebenfalls dunkelrot); Abgußsammlung Cades des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom (Nr. 28); im Museo di Palazzo di Venezia in Rom (S. 270). Ein Exemplar nach dem Gips (wohl dem der Slg. Cades) abgebildet bei G. Lippold, Gemmen und Kameen, Stuttgart o. J., Taf. 167, Nr. 1, und als „altchristlich“ bezeichnet.

Taf. A, nr. 4.

1521. *Die sogenannten Siebenschläfer.* Dunkelrote Glaspaste. Lateinische Inschriften: COSTANTIN-JOHS – MARTINIAN-MASIMIANUS-MALC’-DANE-SIU’-SARAPIO. 4,7 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Weitere Beispiele, wohl aus der gleichen Gußform, im Cabinet des Médailles, Paris, Nr. 433/2, in London (ohne Inv.-Nr.) und im Vatikan (S. 271), dort auch ein Exemplar in Bronze; ein Gipsabguß auch in der Slg. Cades, Rom, Dt. Archäolog. Institut. Ein Bronzeabguß auch in Berlin (Kat. Volbach 1930, Nr. 1008, Taf. 8).

Taf. A, nr. 5.

1522. *Geburt Christi.* Dunkelrote Glaspaste. 3 cm hoch. Venedig (?), 13. Jh. – Aus der gleichen Gußform die Exemplare im Museo di Palazzo di Venezia (S. 270), in London (Inv.-Nr. 860), in Princeton University, The Art Museum (Nr. 31/6), Berlin (Nr. 762), ein Gipsabdruck in der Slg. Cades des Dt. Archäolog. Instituts in Rom (Nr. 7). Ein besonders scharfes Exemplar im Museum Benaki in Athen (Nr. 54).

1538. *Reiterjagd.* Intaglio. Jaspis, rotbraun. 6,1 cm groß. Östliches Mittelmeer (?), 11./12. Jh.? – Dargestellt ein Reiter mit Jagdtrompete auf einer eigenen

Bodenlinie; auf einer zweiten, schräg dazu, die Hunde des Jägers mit verschiedenen von ihnen überfallenen Jagdtieren: einer mit einem Wildschwein, einer mit einem Hirsch, ein anderer mit einem Fuchs oder Wolf; dazu ein größeres Tierpaar (Löwe und Löwin?). Reiter, Tiere und Bäume und Sträucher in der Art eines losen Streumusters über den Grund verteilt. – Parallelbeispiele sind mir nicht bekanntgeworden. Zur Technik der „Strohbündel“-Gemmen vgl. die Neapler Kamee, Nr. 1499, und das zur Florentiner „Papstprozession“ Gesagte (S. 242). Beispiele für den Reichtum an grotesk-ungewöhnlichen Themen der Intaglio mit der „Hochzeitskutsche“ am „Großen Reliquiar“ des Histor. Museums in Stockholm (Wentzel, Mittelalterliche Gemmen, Abb. 7) oder die Gruppe von zwei Engeln vor einem Thronenden in der ehem. Slg. Maxwell Sommerville (Philadelphia, University Museum). Für die Form der Tiere wäre der Greifintaglio in Stuttgart zu vergleichen¹³.

Abb. 43.

PARMA, Museo Nazionale di Antichità

1. *St. Theodor als Reiter*. Undurchsichtige, schwärzliche Glaspaste. Inschrift griechisch. Seitlich und unten beschädigt. 3 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem Exemplar in Florenz-Bargello, Nr. 1237, Gesagte (S. 256).

2. *St. Demetrios als Krieger in Halbfigur*. Undurchsichtiges, rötlichbraunes Glas. Inschrift griechisch. Be stoßen. 3 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem Exemplar in Bologna Gesagte (S. 255).

3. *Christusbüste*. Heliotrop. In den Grund eingekratzt: IC-XC. Auf der Rückseite griechisches Doppelkreuz mit der eingekratzten Inschrift: IC-XC und NI-KA. Stein 3 cm groß. In Silber gefaßt (im gesamten 4 cm groß). Auf der Silberfassung die Inschrift (spiegelverkehrt): S'. PH. CAPELLI. I. IMPAT. ET. SCOR. XAIO (?); Rückseite: S. PH. DE AVOSNIS (?). Demnach ist die Kamee als Siegel eines kaiserlichen Capellanus verwendet worden; nach dem Stil der Epigraphik kommt nur die Zeit von Heinrich VI., Friedrich II. und Heinrich VII. in Frage, doch hat sich der Siegler bisher nicht identifizieren lassen. (Die Auflösung der Abkürzungen SCOR. und XAIO als secretiorum, secretarium, sanctorum bzw. chairum, christianorum bisher nicht möglich; auch die Ortsangabe „aus Avosnis“ bzw. Avernus konnte nicht identifiziert werden.) – Die Kamee wohl byzantinisch oder byzantinisierend, 12./13. Jh. Die Silberfassung als doppelseitiges Siegel wohl 13. Jh. (Das Siegeln mit Kameen war zwar keinesfalls üblich im 13. Jh., kommt aber ausnahmsweise¹⁴ vor.)

Taf. B, nr. 9.

¹³ Vgl. Anm. 3.

¹⁴ Wentzel, Mittelalter und Antike im Spiegel kleiner Kunstwerke des 13. Jhs., a. a. O., S. 87: Beispiele für Siegel aus Kameen im 13. Jh.



45 Ravenna, Museum, vergrößert

RAVENNA, Museo Arcivescovile¹⁵

Adam und Eva (?). Intaglio. Bergkristall. 16 × 11 mm. Um 1300. Französisch oder oberitalienisch. – Stammt aus dem 1907 geöffneten Grab des Rainaldo Coreggio (†1321), des sogenannten Santo Rainaldo, aus dem Dom in Ravenna. – Santi Muratori, I Sarcofagi Ravennati di San Rainaldo, Bollettino d'Arte 2, 1908, S. 333f., Abb. nach Abdruck: „sec. XIII.“ – Der Besitzer des Steins stammte aus einer aristokratischen Familie aus Mailand (Umzug 1303). Gefunden wurde im Grab, zu dem Intaglio in den Maßen passend, ein konisches Stück Bergkristall: vielleicht war es die „Deckplatte“ des Intaglios, so daß dieser nicht als Siegel- und Ringstein, sondern als (aufgenähtes?) Schmuckstück verwendet wurde. Dazu paßt: 1. daß sich in den tiefgeschnittenen Teilen Reste grüner Farbe fanden (der Intaglio war gleichsam „unterlegt“ bzw. „eingefärbt“, damit er nicht nur in der Durchsicht, sondern unter der „Deckplatte“ auch in der Aufsicht in seiner Zeichnung gut erkennbar wäre) und 2. daß kein Ring oder eine sonstige Metallfassung im Grab gefunden wurde, d. h., der Intaglio kann also nur ein in vergängliches Material gefaßtes Schmuckstück gewesen sein. – Sehr schwer datierbarer und lokalisiabler Stein. Seine Darstellung weicht – durch das Fehlen des Baumes – von der üblichen Adam-und-Eva-Ikonographie so beträchtlich ab, daß man vermuten könnte, daß gar nicht dieses Thema, sondern ein recht weltliches Bild von eben einem

¹⁵ Den Hinweis auf diese Gemme verdanke ich Herrn Dr. F. Deichmann, Rom. In der Gemmensammlung des Museo Nazionale in Ravenna habe ich keine mittelalterlichen Stücke gefunden, vgl. Giuseppe Bovini, Pietre incise paleocristiane, Felix Ravenna, 3. Serie, fasc. 2, 1950, S. 5ff.

nackten Menschenpaar gemeint war; auch der nahezu „realistische“ Freimut in der Darstellung des Nackten bzw. das Humoristische der Gebärden sprache passen nicht recht zu der Adam-und-Eva Ikonographie der Zeit. Nach den Proportionen und dem Gesichtsschnitt ist eine Entstehung im französischen (oder französisierenden oberitalienischen) Bereich am ehesten vorstellbar; auch paßt Bergkristall als Material besser zu den Pariser cristalliers (einer seit der Mitte des 13. Jhs. nachweisbaren Zunft¹⁶) als zu Italien (wo mir aus dieser Zeit Bergkristallarbeiten nicht bekannt sind).

Abb. 45.

ROM, Collezioni Comunali

Nach Ausweis des während der Drucklegung dieses Aufsatzes veröffentlichten Kataloges von Romolo Righetti (Gemme e Cammei delle Collezioni Comunali, Rom 1955) scheinen die Städtischen Sammlungen Roms keine mittelalterlichen Gemmen zu besitzen. Bestenfalls könnte die „Omphale“ auf dem Titelblatt des Kataloges (Musei Capitolini, Nr. 61; Righetti, Taf. VIII, nr. 1) eine Früh-Renaissance-Arbeit oder noch etwas älter sein, entsprechend der Florentiner Omphalekamee (Pitti, Nr. 925; vgl. S. 261).

ROM, Museo del Palazzo di Venezia

Die drei Glaspasten stammen aus dem Museo Kircherianum¹⁷.

Hl. Demetrios. Dunkelblaue Glaspaste. Inschrift griechisch, 2,8 cm lang. Am rechten oberen Rand abgesplittert. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem Exemplar in Bologna Gesagte (S.255); jedoch nicht aus der gleichen Gußform wie die dort genannten Beispiele. Der Kopf hier leicht schräg gehalten, die Lanze etwas gebogen. Der Abdruck der Slg. Cades (Nr. 37) könnte nach diesem Exemplar abgeformt sein.

Geburt Christi. Rote Glaspaste. Verschwommener Abdruck. 3,1 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem Exemplar in Neapel, Nr. 1522, Gesagte (S. 268).

Taf. A, nr. 9.

Marien tod. Braunrote, gefleckte Glaspaste. 5,5 cm groß. Verschwommener Abdruck. Venedig (?), 13. Jh. – Vgl. das zu dem kompletten Exemplar in Neapel, Nr. 1519, Gesagte (S. 268).

ROM, Vatikan, Museo Christiano

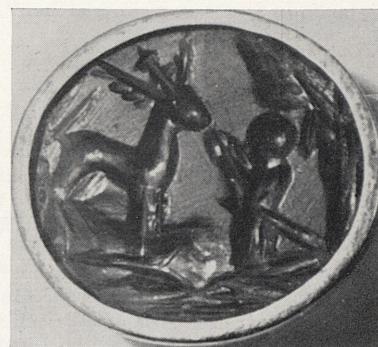
Die hier besprochene Gemmensammlung der Vatikanischen Museen umfaßt die in den Vitrinen der

¹⁶ Wentzel, Augustalis Friedrichs II. und die abendländische Glyptik, Zs. für Kgesch. 15, 1952, S. 186f.

¹⁷ Literaturhinweise über diese Sammlung bei G. Lafaye, Le Musée Kircher, Revue Archéologique 37, 1879, S. 239f.

Schauräume ausgestellten Stücke. Außer den antiken Steinen (darunter die stattliche Phalerasammlung) und Glaspasten sind es meist byzantinische Kameen, einige Glaspasten und zwei gotische Intaglien. Ein Katalog ist mir nicht bekanntgeworden; daher waren auch nicht alle Inventarnummern festzustellen. Kurze Charakteristik der Sammlung bei W. F. Volbach, L'Arte Bizantina nel Medioevo, Guida, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1935, S. 14ff., Taf. 15b (dort auch Proben der Steatite); ders., Guide to the Museo Sacro, Città del Vaticano, 1944, S. 16 (ohne Abb. von Gemmen).

614. *Kreuzgruppe.* Rechteckiger Intaglio. Bergkristall? 1,4 cm groß. Um 1300? Schwache gotische Arbeit. – Gefäß mit der Inschrift: N. FRATRIS PAULI DE MONTE REGALI – also als Siegel verwendet?



46 Rom, Mus. Vaticano
Hl. Eustachius, vergrößert

Ohne Nr. *Hl. Eustachius.* Hellgelber Intaglio. 1,9 cm breit. Nordeuropäisch, spätes 15. Jh.

Abb. 46.

691. *Jacobus mit zwei Pilgern.* Dunkelrote Glaspaste. Lateinische Inschrift: S. JACOB. 2,7 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. – Abgebildet bei Antoine Muñoz, L'Art Byzantine à l'exposition de Grottaferrata, Rom 1906, Abb. 86. Weitere Exemplare in Berlin (Kat. Volbach 1930, Nr. 2425, Taf. 4) und London (Slade-Coll. Nr. 359, Kat. Dalton, Early Christian, 1901, S. 136). Ein besonders scharfes Exemplar im Museum Benaki in Athen (Nr. 53).

696. *Kreuzabnahme und hl. Bartholomäus.* Weiß-gelbliche Glaspaste. Inschrift lateinisch: VIECI-S. BTOLOMEI. 4,8 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. Bisher einziger bekannter Abguß.

Taf. A, nr. 2.

697. *Geburt Christi.* Dunkelrote Glaspaste. Drei griechische Inschriften; davon lesbar IEC über dem Kind, die anderen beschädigt. 4,5 cm groß. Venedig (?),

13. Jh.—Anderer Typus anderer Größe als die Glaspasten gleichen Themas in Neapel (S. 268) usw. Bisher einziger bekannter Abguß, ähnlich ein ebenfalls rotes Exemplar der Dumbarton Oaks Collection in Washington (Nr. 52/12/74).

Taf. A, nr. 8.

698. *Siebenschläfer*. Grüne, transparente Glaspaste. Lateinische Inschriften. 4,6 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. Vgl. das zu dem Exemplar in Neapel, Nr. 1521, Gesagte (S. 268). — Ein Ausguß in Bronze — wie in Berlin — aus der gleichen Matrize in derselben Vitrine wie Nr. 698 ausgestellt.

Ohne Nr. *Christus in der Mandorla stehend, von den Engeln mit den Leidenswerkzeugen umgeben*. Dunkelrote Glaspaste. Inschrift griechisch: IC—XC. 6,5 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. Bisher einziger bekannter Abguß.

Taf. A, nr. 3.

801. *Segnender Christus in Halbfigur*. Hochrechteckig. Heliotrop („Blutjaspis“). 3 cm groß. Byzanz oder Italien, 13. Jh. (vgl. für den „ursprünglichen“ byzantinischen Typus die Nr. 806). Viel derber die hochovale Wiener Kamee gleichen Typs (Kat. Eichler-Kris, Nr. 128).

Taf. B, nr. 4.

805. *Zwei Heilige*. Hochrechteckig. Dunkelgrüner Jaspis. Ohne Inschriften. 2,3 cm hoch. Byzanz (?), 13. Jh. (?). — Für Stil und Technik vgl. die Jaspiskamee mit der Halbfigur Christi im Louvre (Nr. 797), für die Proportionen auch die Berliner Madonnenkamee, Nr. 2737 (Kat. Volbach 1930, Taf. 4).

Taf. B, nr. 11.

806. *Christus in Halbfigur*. Rund. Heliotrop. Inschrift griechisch: IC—XC. 2,8 cm groß. Byzanz, 11. Jh. (?). — Eine Replik des gleichen Typus in Kassel (Heliotrop) und eine schwächer in Paris (Kat. Babelon, Nr. 334; L. Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins, Paris 1936, Taf. 18), eine noch derbere in London (Kat. Dalton 1901, Nr. 106). Vorbildlich für die ganze Reihe etwa die großartige Christuskamee der ehem. Slg. Maxwell Sommerville im University Museum, Philadelphia (abgebildet im Kat. Baltimore, Early Christian and Byzantine Art 1947, Nr. 554, Taf. 77). Für den Stil vgl. die hervorragende Nicolauskamee am Kreuz von St. André-le-Bas zu Vienne im Museum in Lyon¹⁸.

Taf. B, nr. 1.

811. *Madonna und Täufer*. Doppelseitige Kamee. Grün-gelb-gebänderter Jaspis. Eingekratzte Inschriften griechisch: OMOV IC—XC und O IWANC. 4,2 cm groß. Byzanz, 12. Jh.? — Für Stil und Technik vgl. die Verklärungskamee in Wien (Kat. Eichler-Kris,

¹⁸ A. Blanchet, Les camées de la croix de Saint André-le-Bas à Vienne en Dauphiné, Fondation Eugène Piot, Monuments et Mémoires, Bd. 17, 1909, S. 75f., Abb. 2.

Nr. 135) oder die Maria-Orans-Kamee in Gotha bzw. den Johannes-Theologos-Heliotrop in Kassel bzw. das gleiche Thema auf der Kamee auf dem Einband des Bamberger Evangeliiars Ottos III. (München, clm. 4453).

Taf. B, nr. 10 und 12.

816. *Thronender Christus*. Rund. Dunkelgrüner Jaspis. Inschrift griechisch: IC—XC. 1,7 cm groß. Sehr derb. Byzanz? Im Stil ähnlich die beiden Marienkamee im Museum zu Lyon; vgl. auch die (noch derbere) Heliotrop-Kreuzigungskamee im Louvre (Orfèvr. Nr. 799), die lateinische Inschriften trägt.

Taf. B, nr. 2.

Ohne Nr. *Thronender Christus*. Oben links und rechts zwei Engelhalbfiguren (Michael und Gabriel). Eingekratzte Inschriften griechisch. Chrysopras. 6,6 × 5,2 cm. Byzanz, 11./12. Jh. Volbach, Guida, 1935, Taf. 15b: „sec. XII.“ — Vgl. die Heliotropkamee des hl. Theodor (Büste in Kreisrund) in Kassel oder den thronenden Johannes Theologos in Paris (Kat. Babelon, Nr. 341) oder den Täufer in Wien (Kat. Eichler-Kris, Nr. 127).

Taf. B, nr. 3.

Ohne Nr. *Kreuzigung*. (Im Viernageltypus.) Doppelseitige Kamee, Rückseite: *Zwei Heilige*. Inschriften griechisch: IC—XC und (unleserlich) ONEKETAS. Rund und sehr konvex. Heliotrop. 3,6 cm groß. Italienisch, in byzantinisierendem Stil? In Stil und Technik verwandt die Madonnenkamee in Paris (Kat. Babelon, Nr. 339; L. Bréhier, a. a. O., Taf. 18).

Ohne Nr. *Demetrios in Halbfigur*. Inschrift griechisch: ΔΙΜΙΤΠΟΣ. Heliotrop. 4 cm groß. Spätbyzantisch.

Taf. B, nr. 5.

819. *Johannes der Täufer*. Halbfigur. Mit griechischer Beschriftung. Sardonyx, weißlichblau gegen dunkelblau. 2,6 cm groß. Venedig (?), 13. Jh. (sehr detailliert modelliert, in fast „realistischer“ Nuancierung). Ein Gipsabdruck in der Slg. Cades des Dt. Archäolog. Instituts in Rom, wo sich auch ein Abdruck einer zweiten, aber kleineren Kamee gleichen Themas und ähnlichen Stils befindet (ohne Provenienzangabe). Im Typ verwandt eine Sardonyxkamee in Wien (Eichler-Kris 146).

Taf. E, nr. 7.

ROM, Deutsches Archäologisches Institut

Das Deutsche Archäologische Institut besitzt aus dem Nachlaß von T. Cades in seiner umfangreichen Sammlung von Gipsabdrücken nach antiken Kameen und Intaglien auch eine Abteilung mit mittelalterlichen Stücken. Leider gibt es über sie keinen Katalog — und auch keinerlei Notizen darüber, wo sich die

Originale befanden oder befinden. Es scheint sich vorwiegend um Stücke in Italien zu handeln, doch haben sich nur wenige identifizieren lassen. Noch nicht wiedergefunden sind die beiden wichtigsten Exemplare, eine „Auferstehung“ gotisch-nordalpinen Zuschnitts, aus der Zeit um 1300, und eine Gemme mit den Köpfen der Apostel Petrus und Paulus, wohl eine italienische Arbeit des 13. Jh. In dieser Sammlung befinden sich auch Abgüsse von byzantinischen Kameen und venezianischen Glaspasten, z. T. identifizierbar als nach den Originalen im Vatikan angefertigt.

ROSSANO, Museo Diocesano

Madonna als Halbfigur. Kreisrund. Undurchsichtige blaue Glaspaste (angeblich nach dem Guß überschliffen). Abgerieben. 2,6 cm groß. Als Ring gefaßt. Italienisch, 13. Jh.? – Im ikonographischen Typ freie Variante auf die bekannten byzantinisierten bzw. venezianischen Glaspasten mit der Madonnenhalbfigur (Beispiele in London, Brit. Mus.), aber voller modelliert, also nicht so platt wie jene. – Angelo Lipinsky, Fundbericht in „Das Münster“ 7, 1954, S. 391; Biagio Cappelli-Angelo Lipinsky, Kongreßbericht „Primo Congresso Storico Calabrese“, Cosenza 10.–15. 9. 1954 (angekündigt).

SIRACUSA, Museo Nazionale di Antichità¹⁹

Die Gemmensammlung umfaßt vorwiegend geschnittene Steine der Antike. Nur folgende Ausnahmen habe ich feststellen können:

Nr. 34044. *Christuskopf (mit Dornenkrone).* Hellrote Koralle. 1,2 cm lang (vollplastisch). Gotische Arbeit ohne spezifische Kennzeichen. Wohl aus dem 15. Jh. Provenienz: Palazzola Akrai.

Nr. 19235. *Thronender Jupiter.* Intaglio. Roter Jaspis. 1,5 cm lang. Antik. – Auf der Rückseite eingeschnitten: *Maske* (mit derben Gesichtszügen, Locken, übernatürlich großem Mund und Bart), umgeben von den Buchstaben S, C, und (ligiert) T und E. Barbarische, nachantike Arbeit. Nicht deutbar (nach der Inschrift kaum als Johanneshaupt zu verstehen: *caput sancti ...?*) oder datierbar. Provenienz: Centuripe.

Nr. 44532. *Doppelseitiger Intaglio.* Rotes, opakes Glas. 2,5 cm breit, 6 mm dick. Auf der einen Seite galoppierender Jäger, auf der anderen Seite ein Hirsch, beide Darstellungen mit Landschaftsandeutungen.

¹⁹ Für freundliche Auskünfte und Vermittlung von Gipsabdrücken danke ich der Soprintendessa Fräulein Dr. Maria Teresia Pisani. – Die Arbeiten von Paolo Orsi (Byzantina Siciliae, Byzantin. Zs. 19, 1910, S. 462ff.; Sicilia Bizantina, Rom 1942, S. 135ff., Abb. 60, 72, Taf. IX) bringen nur Beispiele, die bestenfalls als frühbyzantinisch, aber nicht als mittelalterlich angesprochen werden können.

Italien?, 15. Jh.? Unikum. Nicht genau bestimmbar. Provenienz: Akrai.
(Nr. 16 493. Imitation in Glas nach einer Sardonyx-Löwenkamee, wahrscheinlich eine nachantike Arbeit.)

SULMONA, Museo Civico

Christus mit Engeln, Aposteln und Heiligen. Undurchsichtige, rötliche Glaspaste. Drei-etagig gegliedert: oben zwei Engel, in der Mitte Christus zwischen Bartholomäus und Marcus, unten Franziskus zwischen Jacobus und Petrus. Inschriften lateinisch. 6,8 cm lang. Als Paxtafel in Silberfassung der Renaissance; deren Größe 14,5 × 10 cm. Venedig (?), 13. Jh. – Aus dem Besitz der Casa Santa dell'Annunziata. Inventar Aquila, 1934, Abb. auf S. 230. Ein weiteres, vielleicht aus der gleichen Gußform stammendes, 6,7 cm großes, schwarzrotes Exemplar in Berlin (Nr. 766, Kat. Volbach 1930, Taf. 4), ein anderes in der Walters Art Gallery, Baltimore (Nr. 47/5) und ein drittes (ebenfalls in einer Paxtafel) im Kirchenschatz von S. Agostino in Treviso²⁰.

Taf. A, nr. 1.

TURIN, Museo Civico

In der kleinen, gewählten Sammlung von antiken und modernen Kameen und Intaglii habe ich als mittelalterliche Arbeiten nur zwei Glaspasten gefunden.

Kreuzigung. Beschriftung: IC–XC. Grünes, transparentes Glas. 3,6 cm lang. Nach Stil und Ikonographie sicher abendländisch, vermutlich venezianisch, 13. Jh. Aus dem Legat Pozzi. – Aus der gleichen Gußform zwei weitere Exemplare (eins stark verwittert, das andere oben verstümmelt) in Philadelphia, University Museum, ehem. Slg. M. Sommerville; ein weiteres ehemals in der Slg. Kibaltchitch in Kiew²¹, eins in London (Inv.-Nr. 54/7-22/19).

Taf. A, nr. 6.

Frauenkopf mit Rüschenhaube. Der gleiche Kopf mit ganz leichten Varianten auf Vorder- und Rückseite ausgeprägt. Gelbbraunes, bernsteinfarbenes Glas. Körnig in der Oberfläche. An den Seiten beschädigt. 2,8 cm groß. Nordalpine Arbeit, zweite Hälfte 14. Jh. – Ohne Provenienz (Legat aus Privatbesitz). Diese reiche Form der Rüschenhaube vor allem in Deutschland um 1360 bis 1390 nachweisbar (in Frankreich scheint sie selten und in Italien gar nicht getragen worden zu sein). – Das Stück ist von unten in der Mitte der Glasmasse und in der Achse der Büste angebohrt, wohl zur Befestigung, um als Anhänger getragen zu werden.

²⁰ Den Hinweis verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Prof. Dr. F. Volbach, Mainz.

²¹ T. W. Kikaltchitch, Gemmes dans la Russie Méridionale; publié par W. Tiktine, Berlin 1910, Nr. 439 (blau, in Konstantinopel gefunden), Taf. XV.

Frauenkopf im Profil (Maria?). Trüber, gelbbrauner, stark konvex gewölbter Stein. Durchmesser 1,8 cm. Italienisch (?), spätmittelalterlich (?). – Die schweren Formen des Gesichts (Nase!), der stumpfe Ausdruck und das weit in die Stirn gezogene Kopftuch sprechen gegen eine Datierung in die Renaissancezeit.

TURIN, Galleria Sabauda

Die Kameen stammen aus der Slg. Gualino in Turin. Über diese vgl. den Kat. von Lionello Venturi, *Alcune opere della collezione Gualino esposta nella R. Pinacoteca di Torino, Milano-Rima* 1928.

109. *Daniel.* Sardonyx. Die Figur dunkelbraun gegen hellen Grund. 2,6 cm groß. In modernem Goldring. Italienisch, 12./13. Jh. – Venturi, Taf. 50, Nr. 6: „arte bizantina, sec. X.“ – Vgl. die gleiche Darstellung in Neapel, Nr. 1497a, und die dort genannten Beispiele (dazu ferner die Danielbüste in Kassel). Die Übersetzung des byzantinischen Specksteinurtyps in Sardonyx-Hell-Dunkel typisch für süditalienische Kameen des 13. Jhs. – Der Ring stammt aus der Slg. Stroganoff (Kat. Grégoire Stroganoff, Bd. II, Rom 1929, S. 212, Taf. 151: „art byzantin, 10^e siècle“).

Abb. 26.

110. *Adler von vorn mit ausgebreiteten Flügeln, mit Hasen in den Fängen.* Sardonyx. Die Tiere dunkelbraun gegen die helle Schicht. 2,3 cm groß. In modernem Goldring. Staufisch-italienisch, 13. Jh. – Venturi, Taf. 50, Nr. 7: „arte dell' Italia Meridionale, sec. XII.“ J. Deér, Die Baseler Löwenkamee, Anm. 217. – Der Ring stammt aus der Slg. Stroganoff (a. a. O., Taf. 151, S. 212, Nr. 8: „art occidental, 12^e siècle“). Adler mit Hasen in den Fängen als staufisches Herrschaftszeichen häufig an den italienischen Castellen Friedrichs II., am großartigsten am Castel Ursino in Catania. – Wohl vor den antikisierenden Augustalen

von 1231 entstanden; eine Adlerkamee mit dem Hasen, die nach den Augustalen geschaffen ist, im Privatbesitz in Paris (Slg. Juritzky), Abb. 49 bei J. Deér, a. a. O. Abb. 25.

111. *Zwei Fische.* Sardonyx, braun gegen weiß. 1,6 cm groß. In modernem Goldring. Italienisch, 12./13. Jh. – Venturi, Taf. 50, Nr. 8: „arte bizantina, sec. XI/XII.“ – Verhältnismäßig einfache Arbeit in freiem Anschluß an frühchristliche Ringsteine mit dem gebräuchlichen Fischsymbol (damals meist in Bergkristall); hier aber als Tierkreiszeichen der Fische zu verstehen.

Abb. 47.

112. *Hl. Paulus.* Halbfigur mit eingetiefter lateinischer Beschriftung. Transparenter, dunkelgrüner Smaragd (hinten ausgehöhlt). 2,4 cm groß. In modernem Goldring. Oberitalien, 13. Jh. – Venturi, Taf. 50, Nr. 5: „arte italiana bizantigianta, sec. XIII/XIV.“ – Meines Erachtens den Kameen am Kreuz von S. Maria presso S. Celso in Mailand verwandt, die oberitalienische Arbeiten der Mitte des 13. Jhs. sein dürften.

Taf. C, nr. 1.

VERONA, Erzbischöfliche Bibliothek

In der Erzbischöflichen Bibliothek befindet sich eine kleine Sammlung von losen geschnittenen Steinen, die meist nachantik und nachmittelalterlich sind. Außerdem wird dort ein Limousiner Kreuz verwahrt, auf dessen waagerechten Enden neben den A und Ω sieben Kameen und Intaglien eingesetzt sind: sie sind zum Teil spätantik – und wenn sie nachantik zu sein scheinen (hellblaue Glaskamee eines Kinderprofils; 1 cm groß), dann so klein bzw. provinziell, daß sie schwer bestimmbar sind²².

²² Die in Verona im Museo Civico befindlichen, 1938 in der Via G. Trezza gefundenen Juwelen des 13. und 14. Jh. scheinen keine geschnittenen Steine zu enthalten.



47 Turin, Galleria Sabauda 111
vergrößert



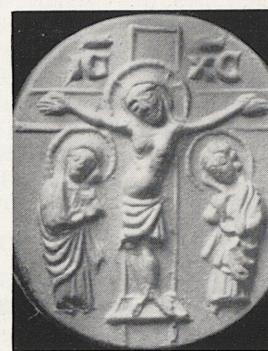
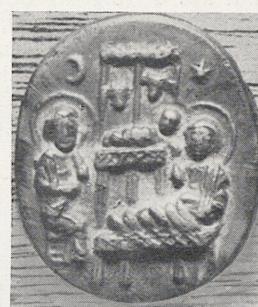
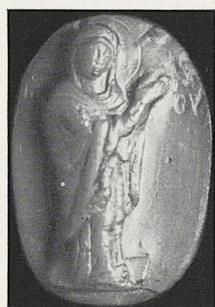
1 Sulmona



2 Rom, Vat. 696



3 Rom, Vat.

4 Neapel 1519
nach Gipsabguß5 Neapel 1521
nach Gipsabguß6 Turin, Museo Civico
nach Gipsabguß7 Florenz
Bargello 12378 Rom
Mus. Vaticano 6979 Rom
Palazzo Venezia10 Florenz
Bargello 123511 Bologna
Museo Civico

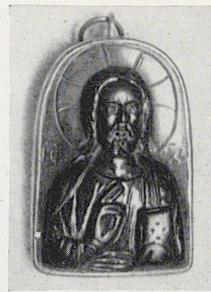
12 Bargello 1238



1 Rom, Vat. 806



3 Rom, Vat.



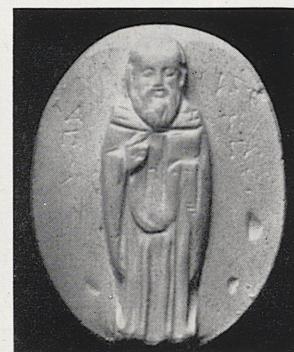
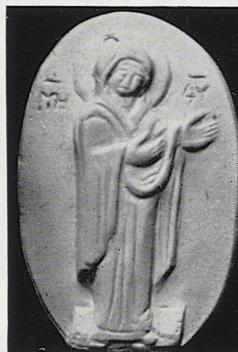
4 Rom, Vat. 801



2 Rom, Vat. 816



5 Rom, Vat.



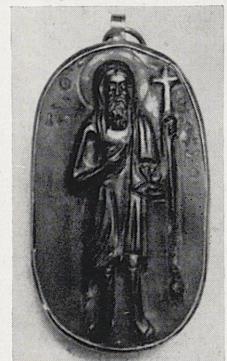
6, 7, 8, 9 Neapel 1489, 1497a, 1497b, Parma; nach Gipsabgüssen



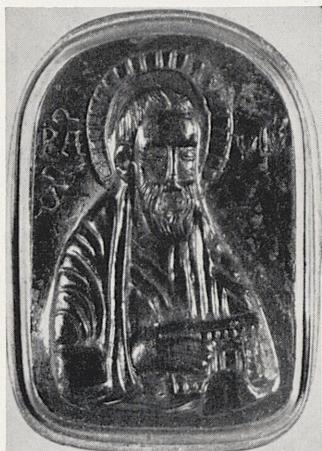
10 Rom, Vat. 811



11 Rom, Vat. 805



12 Rom, Vat. 811



1 Turin, Gall. Sabauda 192



2 Florenz, Pitti 1824



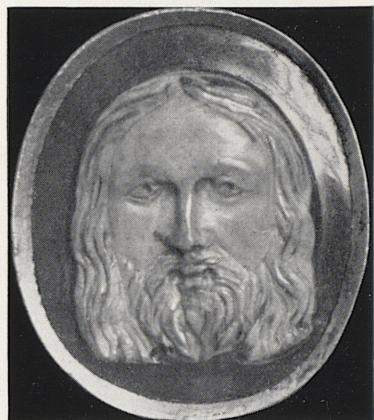
3 Florenz, Pitti 989



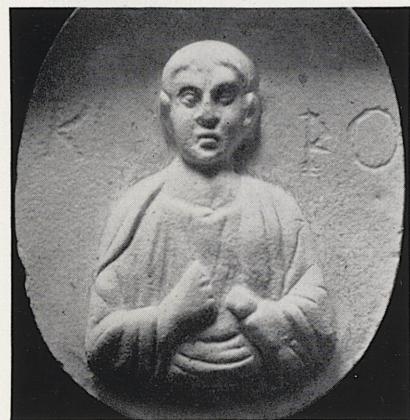
4 Florenz, Pitti 104



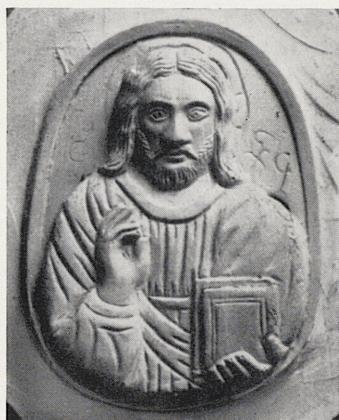
5 Florenz, Pitti 104, nach Gipsabguß



6 Florenz, Pitti 102



7 Neapel, 1162, nach Gipsabguß

8 Florenz, Pitti 988
nach Gipsabguß9 Florenz, Bargello 1278
nach Gipsabguß



1 Florenz, Mus. Arch., o. Nr.
nach Gipsabguß



2 Florenz, Pitti 63



3 Florenz, Bargello 1264



4 Florenz, Pitti 1822



5 Florenz, Bargello 1279



6 Pitti 1821



7 Neapel 932, nach Gipsabguß



8 Florenz, Pitti 38



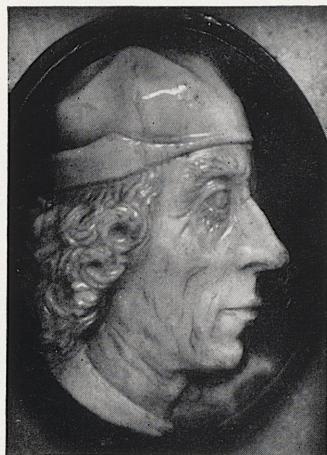
9 Neapel 1122, nach Gipsabguß



1 Florenz, Pitti 999

2 Florenz, Pitti 1070,
nach Gipsabguß

3 Florenz, Pitti 1010



4 Florenz, Pitti 110



5 Neapel 109, nach Gipsabguß



6 Neapel 167, nach Gipsabguß

7 Rom, Vat. 819
nach Gipsabguß

8 Florenz, Pitti 1703



9 Florenz, Pitti 1605