

ULRICH REHM

Diachrone Dialoge. Zur Interpretation antiker Gemmen mit mythologischen Motiven im Mittelalter

I.

Im Jahr 1189 siegelte ein gewisser Magister Andreas, Archidiakon von Soissons, wie ein gelegentlich publizierter Abdruck belegt, mit einer Gemme, die einen Schwan in recht eindeutiger Interaktion mit einer Frau zeigt (Abb. 1).¹ William Heckscher betonte 1937, dass diese Szene den *literati* des Mittelalters als *Leda und der Schwan* geläufig gewesen sein müsse. Er wollte allerdings nicht ausschließen, dass sie seinerzeit, im Sinne einer *interpretatio christiana*,² als Vereinigung der Jungfrau Maria mit dem Heiligen Geist gedeutet worden sei.³

Rigoroser in der Unterstellung entsprechender christlicher Umdeutungen antiker Figuren der Mythologie im Mittelalter sind manche Äußerungen jüngerer Zeit. Will man den Ausführungen von Erika Zwierlein-Diehl folgen, so wurde der heute in Wien befindliche Ptolomäer-Kameo vom Kölner Dreikönigenschrein mit dem Doppelporträt von Ptolomaios II. und seiner Gemahlin Arsinoë II. im hochmittelalterlichen Köln als Porträt der Heiligen Drei Könige aufgefasst.⁴ Als Gewährsmann dafür hält niemand geringerer her als Albertus Magnus, der den auf dem Nackenschutz des Helmes dargestellten Kopf als den eines Äthiopiens angesprochen hat. Zwierlein-Diehl sieht darin den frühen Hinweis auf die Verknüpfung der Heiligen Drei Könige mit drei Kontinenten.⁵ Dass man hier über die verschiedenen Realitätsebenen – historische Personen hier, Helmzier dort – hinweg geblickt haben soll, lässt sich, wie auch Philippe Cordez bemerkt,⁶ mit der Formulierung des Albertus Magnus in gewissem Maße rechtfertigen, fraglich bleibt allerdings, warum der sonst so auskunftsfreudige Autor die christliche Deutung als solche einfach verschwiegen haben soll.

Auch die dem Ptolomäer-Kameo benachbarten Steine auf der Trapezplatte des Kölner Schreins, deren Anbringung erst ab dem 17. Jahrhundert bezeugt ist, seien, so Zwierlein-Diehl, im Mittelalter christlich interpretiert worden: der Venus und Mars-Intaglio als Darstellung eines der Heiligen Drei Könige vor der thronenden Madonna mit dem Kind, der



Abb. 1: Leda und der Schwan, Siegelabdruck von Magister Andreas, Archidiakon von Soissons



Abb. 2: Medusa-Kameo an der Trapezplatte vom Dreikönigenschrein, Köln, Dom

Kameo mit dem thronenden Kaiser Nero und seiner Mutter Agrippina als Bekräftigung des Weltenrichters durch einen Engel.⁷ Der seit dem 18. Jahrhundert auf derselben Trapezplatte nachweisbare Medusa-Kameo augusteischer Zeit (Abb. 2), sei als Bildnis der Gottesmutter aufgefasst worden, Pendant zum karolingischen Christus-Kameo.⁸ Zwar lässt sich hier tatsächlich mit dem vermutlich im Mittelalter ansatzweise erfolgten Abarbeiten des Schlangenkranzes um das Haupt argumentieren; die visuelle Identität der Medusa ist im konkreten Fall dadurch allerdings kaum geschmälert.⁹ Und auch Hinweise auf Bischofssiegeln mit vermeintlich das Siegelbild deutender Inschrift bieten wenig argumentativen Rückhalt. Falls etwa die Umschrift HEC BER[NVV]ARDI S(an)c(t)E MA[R]IJE

auf dem Siegel Bernwards von Hildesheim (960–1022) auf das entsprechende antike Profilbildnis zu beziehen wäre, bleibt durchaus fraglich, ob dieses überhaupt als ursprüngliches Medusabild identifiziert wurde, denn die Charakterisierung als Gorgonenhaupt ist hier weit weniger prägnant als in entsprechenden Frontaldarstellungen.¹⁰ Auch das immer wieder ins Spiel gebrachte Hofgerichtssiegel Karls des Großen, dessen Gebrauch sich zwischen 775 und 812 nachweisen lässt, fügt sich mit der Profilbüste des Jupiter Serapis zwar gut in die imperialen Selbststilisierungen des Kaisers; ob das recht unspezifische Männerbildnis allerdings tatsächlich als Götterfigur identifiziert wurde, bleibt ebenfalls zweifelhaft.¹¹ Gleichwohl gelten gerade diese Beispiele aus dem Besitz berühmter Persönlichkeiten des Mittelalters als Standardbelege für eine vermeintlich ubiquitäre Umdeutungspraxis. Vielleicht ließen sich präzisere Aufschlüsse über die Deutungs- bzw. Umdeutungspraxis in diesem Zusammenhang gewinnen, wenn die Verwendung von Gemmen als Siegel möglichst vollständig in den Blick genommen würde.

Eine Darstellung, bei der sich die entsprechende Praxis angeblich bis auf jedes einzelne Attribut erstreckt hat, ist die spärlich bekleidete Venus auf dem Kameo vom Armreliquiar des hl. Nikolaus aus der Kirche von Saint-Nicolas-de-Port bei Nancy (Abb. 3). 1471 wurde das Objekt von René I. von Anjou, Herzog von Lothringen und König von Sizilien, und seiner Gemahlin Jeanne de Laval dorthin gestiftet.¹² Das Reliquiar als Ganzes ist verloren. Einen Eindruck von seinem Erscheinungsbild bietet die im 19. Jahrhundert hergestellte Reproduktion einer Zeichnung von 1792.¹³ Diese zeigt, dass der

Kameo, der sich im Cabinet des Médailles der Bibliothèque nationale de France erhalten hat, auf dem Reliquiar als zentrales Schmuckstück angebracht war.¹⁴ Der auffallend große ovale Stein von 92 mm Höhe, wohl im 2. Jahrhundert n. Chr. gearbeitet, zeigt die nahezu unbekleidete Figur der Venus in Weiß vor dunklem Grund. Lediglich ein schalartiges Textil wird hinter dem Rücken nach vorn über die beiden Armbeugen geführt und fällt, von der Linken gehalten, über die Oberschenkel. Der linke Unterarm ist auf eine Säule gestützt, die erhobene Rechte hält einen Spiegel, in den Venus blickt, deren Antlitz im Profil erscheint. Zu ihren Füßen sind zwei Tauben auf dem Rand eines Wasserbeckens zu sehen.



Abb. 3 : Venus-Kameo von einem Armreliquiar in Saint-Nicolas-de-Port, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles

Auch die fast nackte Liebesgöttin soll im Mittelalter selbstverständlich als Jungfrau Maria interpretiert worden sein: Das Weiß lasse sich – im Sinne der Makellosigkeit bzw. Reinheit – auf entsprechende Anrufungen aus der Lauretanischen Litanei beziehen, ebenso das Spiegelmotiv; auch das Wasserbecken lasse sich im Sinne der *fons* über die Hoheliedauslegung mit der Gottesmutter in Verbindung bringen, ebenso das Taubenpaar.¹⁵ Wörtlich wurde, laut Zwierlein-Diehl „der große antike Kameo mit Venus ... als Bild der Jungfrau Maria verehrt. Erst zu Anfang des 18. Jh.s erkannte man seinen heidnischen Ursprung und übersandte ihn an Louis XIV ...“.¹⁶ Die Nacktheit der Venus war angeblich mindestens drei Jahrhunderte lang „übersehen“ worden.¹⁷ Belege für all das wären erst zu erbringen.

Wie dem auch sei: Unter der hier leitenden Fragestellung ließe sich an dieser Stelle ein Schlussstrich ziehen. Denn in den genannten Fällen liegt zwar ein kaum zu übersehender Materialtransfer vor – Dialog oder Konflikt allerdings spielen im Rahmen der bisher referierten Argumentationen keinerlei Rolle. Anscheinend kommen die betreffenden Transfers ohne künstlerische Sinnstiftung durch entsprechende Akteure aus. Jede mittelalterliche Neukontextualisierung der antiken Objekte bietet scheinbar genügend Assoziationsansätze für christliche Umdeutungen. Dabei ist der in diesen Zusammenhängen oft verwendete Begriff der *interpretatio christiana* insofern problematisch, als offensichtlich gar nicht von einer bewussten Übertragung ausgegangen wird, sondern von einer mehr oder weniger unbewussten Fehlwahrnehmung ‚paganer‘ Motive als Motive aus dem gewohnten christlichen Bildrepertoire.¹⁸



Abb. 4: Jupiter-Kameo in einer von König Karl V. veranlassten Fassung (stark überarbeitet), Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles

Unter allen in der Literatur behaupteten Umdeutungsfällen dieser Art ist mir bisher nur ein einziger begegnet, bei dem sich einige halbwegs überzeugende Argumente für das aufbieten lassen, was in der Literatur als *interpretatio christiana* verhandelt wird: Vielleicht wurde der großformatige dreischichtige Jupiter-Sardonix (wohl 2. Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr.) mit seiner Neufassung und seiner Stiftung an die Kathedrale von Chartres durch König Karl V. (1338–1380) tatsächlich als ein Bild des Evangelisten Johannes gedeutet (Abb. 4). Inschriften und Dokumente lassen sich als Unterstützung einer solchen Vermutung interpretieren, aber auch hier ist die Beweislage durchaus nicht üppig.¹⁹

Grundsätzlich gehen die Umdeutungs- oder Fehlwahrnehmungsbehauptungen im oben genannten Sinn über zweierlei hinweg: Zum einen werden die über weite Strecken des Mittelalters verbreiteten

Kenntnisse antiker Sujets aus dem Bereich der Mythologie nicht ausreichend berücksichtigt.²⁰ Und zu unterstellen, die mittelalterlichen Gelehrten seien trotz vorhandener Kenntnisse am sogenannten Disjunktionsprinzip gescheitert,²¹ ist wenig überzeugend – zumal es sich dabei um ein modernes, von Erwin Panofsky und Fritz Saxl erstmals 1933 formuliertes Gedankenkonstrukt handelt,²² an dem sich durchaus Zweifel anmelden lassen, auch wenn es über Jahrzehnte als Erfolgsmodell in der Kunstgeschichte zirkulierte.²³ Zum anderen wird das Differenzierungsvermögen mittelalterlicher Deutungspraxis ignoriert, die maßgeblich durch Allegorese geprägt ist. Und bei der mittelalterlichen Allegorese geht es gerade nicht um plumpe Gleichsetzungen, sondern um die Schärfung des Vermögens, Analogien aufzuspüren, also Gesichtspunkte zu erkennen, unter denen sich zwei verschiedene Dinge sinnvoll miteinander vergleichen lassen.²⁴

Solche Gesichtspunkte sind, um noch einmal auf den für Nancy wiederverwendeten Venus-Kameo zurückzukommen, in der Tat zwischen Venus und Maria benennbar. Sollten die Abnutzungsspuren auf dem Venus-Kameo vom Reliquiar aus Saint-Nicolas-de-Port auf die mittelalterliche Verehrungspraxis körperlichen Berührens bzw. Küssens zurückzuführen sein, so bleibt allerdings zu klären, ob diese Verehrung nicht dem Heiligen der hier verwahrten Hauptreliquie galt. Und selbst wenn Maria das Ziel der Verehrung gewesen sein sollte, so bliebe zu klären, ob man, wie behauptet, die nack-

te Venus für eine Darstellung Mariens hielt oder ob man Maria hier unter dem Aspekt bestimmter Zuschreibungen verehrte, die in der als solcher erkannten Venusdarstellung ihre Analogien besitzen. Die Möglichkeit, konkrete Nachweise zu erbringen, erscheint begrenzt, dennoch gilt es, Argumente zu sammeln und gegeneinander abzuwägen.

Zunächst einmal ist zu fragen, ob und inwieweit das Sujet der jeweiligen Steine überhaupt eine Rolle gespielt hat. Mit Blick auf die Trapezplatte des Dreikönigenschreins ließe sich, zum Beispiel mit Bruno Reudenbach und Philippe Cordez, argumentieren, dass die drei – in einem früheren Erhaltungszustand durch Engelfiguren besonders inszenierten – Hauptsteine die im Inneren des Schreins vermuteten Reliquien der Heiligen Drei Könige stellvertretend repräsentieren und authentifizierten, indem sie Alter bzw. Alterität und Kostbarkeit signalisieren konnten.²⁵ Damit ist ein grundsätzlicher Aspekt ins Spiel gebracht, der sich auf weite Teile des Gemmeneinsatzes auf mittelalterlichen Reliquiaren beziehen ließe. Und es bleibt zu untersuchen, ob Gemmen (bzw. der analog verwendete Bergkristall) an Reliquiaren nicht in diesem Sinne den Ort bezeichneten, der entsprechend berührt bzw. geküsst wurde.

II.

Fraglich bleibt darüber hinaus – und das ist Gegenstand der anschließenden Überlegungen –, ob über Alter bzw. Alterität und Kostbarkeit der antiken Gemmen hinaus, die man göttlicher Schöpfung zuschreiben und somit als Naturwerke begreifen konnte,²⁶ eine Auseinandersetzung auch mit den künstlerischen Darstellungen stattfand; und, wenn ja, auf welche Weise. Wenn diese Frage hier auf Gemmen mit mythologischen Motiven zugespitzt ist, so aus zweierlei Gründen: Die weit größere Zahl an wiederverwendeten Bildnis-Gemmen lässt (mit einigen Ausnahmen) eine präzise Identifizierung der Figuren im Mittelalter als ohnehin unwahrscheinlich ansehen; der Transfer mythologischer Figuren ist insofern besonders dialog- und konfliktträchtig, als die bildliche Präsenz der alten Götter den stärksten Abgrenzungsfaktor mittelalterlich-christlicher gegenüber pagan-antiker Kultur berührt, die Gefahr der Idolatrie. Der Verdacht einer solchen Gefahr ist hier insofern besonders virulent, als den jeweils betreffenden Künstlern der Antike selbst ohne weiteres Absichten zur Götzenverehrung unterstellt werden konnten.

Womöglich aber wurden die entsprechenden Gefahren mit Blick auf die Materialgruppe der Gemmen im Mittelalter weniger hoch eingeschätzt.²⁷ Gemmen galten offenbar *materialiter* grundsätzlich als Kostbarkeit und waren, einschließlich der ihnen seit der Antike zugemessenen Kräfte, ein selbstverständlicher Gegenstand mittelalterlichen enzyklopädischen Wissens.²⁸ Selbst die magische Dimension scheint kein unüberwindbares Problem dargestellt zu haben; dazu konnte im Einzelfall schon die räumliche Bindung an einen christlichen Sakralbau genügen.²⁹ Albertus Magnus (ca. 1200–1280), der zu den wichtigsten Autoritäten mittelalterlicher Steinkunde zählt, ging da-

von aus, dass die Kraft der Steine diesen durch die Macht der Sterne eingeprägt worden sei und dass die Steinschneider, von derselben Macht gelenkt, die *sigilla* (Siegelbilder) geschaffen hätten.³⁰ Dementsprechend ist nicht allein das Material der Steine, sondern auch deren künstlerische Gestaltung zu ehren. Entscheidend ist, laut Albertus Magnus, dass man seine Hoffnung nicht auf die Steine selbst setzt, sondern allein auf Gott, durch den die Kraft der Steine und jede Ehre zugeteilt werde.³¹

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, ob im Mittelalter – zumindest punktuell – eine Auseinandersetzung auch mit den Inhalten antiker mythologischer Motive auf Gemmen stattgefunden hat, und, falls ja, welche Art der Auseinandersetzung das war. Dazu wird je ein Beispiel der Interpretation bzw. Wiederverwendung aus dem 13. und 14. Jahrhundert diskutiert. Leitendes Auswahlkriterium ist die Existenz einer Text-Begleitung des jeweiligen Objekts aus der Zeit seiner Aneignung, die geeignet ist, Hinweise auf mittelalterliche Deutungsaspekte zu liefern oder aktuelle Deutungen zu stützen.

III.

Mit dem ersten Beispiel sind wir in der glücklichen Lage, über eine gleichermaßen visuelle wie auch sprachliche Interpretation durch einen mittelalterlichen Künstler zu verfügen (Abb. 5). Text und Bilder der betreffenden Handschrift (London, British Library, Cotton Ms. Nero D.1, fol. 146r–146v) nämlich stammen vom Chronisten und Maler Matthew Paris.³² Allerdings können wir die visuelle Übersetzung einer Gemme in das Medium der Zeichnung nicht am Original überprüfen, das heute verschollen ist, zudem wird die sprachliche Interpretation des betreffenden Kameo in der Sekundärliteratur überwiegend als Enttäuschung aufgefasst. Gängige Meinung jedenfalls ist, Matthew habe die Darstellung nicht verstanden oder fehlinterpretiert.

Der Autor hatte in der Londoner Handschrift des *Liber Additamentorum* ein illuminiertes Verzeichnis der Ringe und Gemmen im Schatz der Abtei von St. Albans beigefügt (entstanden um 1251/1259), eine Art Kurzinventar mit je einer das Objekt möglichst präzise abbildenden Darstellung, die – ähnlich einer Bildinitiale – in den Textkörper hineinragt.

Das letzte der insgesamt dreizehn bildlich dargestellten Stücke (auf fol. 146v) ist zugleich das auffälligste – wegen seiner Größe einerseits und seiner markanten bildlichen Darstellung andererseits. Es handelt sich, dem Text zufolge, um einen außerordentlich großen antiken Kameo, der als königliche angelsächsische Stiftung, angeblich durch König Æthelred The Unready (reg. 978–1013 und 1014–1016), in den Schatz gelangt war.

Das Bild zeigt das Objekt in einer Fassung (vermutlich aus Silber). Auf dem Stein zu sehen ist eine aufrecht stehende, gepanzerte männliche Figur mit Diadem, die Rechte auf eine Lanze oder ein Szepter gestützt, das von einer Schlange umwunden ist,

in der Linken die Statuette einer – womöglich weiblichen – Figur, die vielleicht eine Art Brustpanzer trägt. An der linken Seite trägt der Mann ein Schwert am Gurt. Die große und die kleine Figur sind voneinander abgewandt. Die kleine Gestalt wendet ihre rechte Hand zurück zum Haupt des Mannes. Zu dessen Füßen ist ein Adler zu sehen.

Darüber, ob manche der Einzelmotive in diesem Bild eine mythologische Figur kennzeichnen oder als Teil herrschaftlicher Ikonographie zu verstehen sind, sind sich die Autoren uneins. Anton Springer konnte in den Figuren 1867 noch „ohne Mühe“, wie er sagt, Asklepios mit Telephoros erkennen.³³ Theo Jülich hielt sie für Zeus mit einer Figur der Athena. Michael Camille und Suzanne Lewis hingegen verstanden die Darstellung als römisches Kaiserbildnis mit einer Victoria-Figur.³⁴ Und auch Zwierlein-Diehl geht von einer Kaiserdarstellung aus, allerdings mit dem Palladion in der Hand. Auffällig ist in jedem Fall die Aufladung mit Jupiter-Attributen. Und diese dürfen im 13. Jahrhundert in gebildeteren Kreisen als nicht gerade wenig geläufig vorausgesetzt werden.³⁵

Umso auffälliger ist, dass Matthew Paris, dem entsprechendes Wissen leicht zugänglich gewesen sein dürfte und dem man als Zeichner ein besonderes Verständnis zuzumessen möchte,³⁶ eine Beschreibung liefert, die auf den ersten Blick von wenig Verständnis zu zeugen scheint: Eingeschnitten sei diesem Stein, so schreibt er, das Bild eines flickenhaft (*pannosa*) Gekleideten, der in der Rechten eine Lanze halte, an der eine sich windende Schlange aufsteige, und in der Linken einen bekleideten Jungen (*puerum vestitum*), der einen Schild am Oberarm halte und die andere Hand gegen jenes Bild ausgestreckt habe.³⁷

Laut Zwierlein-Diehl geht aus dieser Beschreibung hervor, dass Matthew Paris „die Figur nicht benennen kann oder will; sicher erkannte er sie nicht als Kaiser, da er die vielfältigen Teile der Tracht, Panzer, Schwertgurt, Panzerlaschen, Paludamentum als Flickwerk auffaßt“.³⁸ Allerdings kann die Autorin die benannte Tracht überhaupt nur deshalb so präzise beschreiben, weil Matthew Paris selbst sie so präzise dargestellt hat. Dass er seine hochdifferenzierte Darstellung so sehr missverstanden haben soll, ist nicht gerade wahrscheinlich. Meines Erachtens ist die Bedeutung des Wortes *pannosa* im



Abb. 5: Großer Cameo aus dem Schatz von St. Albans in einer Zeichnung von Matthew Paris, London, British Library, Cotton Ms. Nero D.1, fol. 146v (Detail)

gegebenen Kontext zu überdenken. Matthew Paris hat es offensichtlich eingeführt, um eine Differenzierung zwischen der Bekleidung des vermeintlichen Jungen und der des Mannes zu erlauben. Während die kleine Figur im langen Gewand als *vestitum* gekennzeichnet ist, soll *pannosa* offensichtlich auf die Tatsache hinweisen, dass der Körper des Mannes nicht vollständig bedeckt ist; immerhin sind seine Beine unterhalb der Knie unverhüllt – vielleicht im Sinne eines Hinweises auf antike bzw. pagane Bekleidungspraxis.

Insgesamt ist die Beschreibung darauf angelegt, zwischen den beiden Figuren zu differenzieren und ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen. Auffällig ist, dass, während die heutigen Interpreten von einem Mann mit dem kleinformatigen ‚Abbild‘ eines Menschen sprechen, Matthew – genau umgekehrt – vom Abbild, der *ymago*, des Mannes spricht, während der Junge, den dieses Abbild eines Mannes in der Hand hält, schlicht als solcher, ohne Hinweis auf den Aspekt des Artefakts, benannt wird. Besonders hervorgehoben wird die körperliche Wendung und der gestische Ausdruck des Jungen mit der einen Hand gegen (*versum*) das Bild (*ipsum ymaginem*) – nicht (wohlgemerkt) gegen den Mann als solchen.

Für diese Art der Beschreibung lassen sich – Dale Kinney hat eine erste Vermutung dazu geäußert³⁹ – durchaus Gründe benennen: Matthew Paris bietet eine Interpretation, die mit der spezifischen *virtus* des Objekts einhergeht, so wie sie seinerzeit als maßgeblich herausgestellt wurde. Signifikant für den Umgang mit dem Kameo nämlich ist, dass er nicht, wie unter Abt Geoffrey (1119–1146) zunächst geplant, dem Schrein des hl. Alban appliziert wurde, sondern mobiles Einzelobjekt innerhalb der Abtei blieb. Das lag daran, dass ihm die spezifische Kraft zugesprochen wurde, bei Geburten zu helfen. Während man ein Gebet an den hl. Alban sprach, wurde er, laut Matthew Paris, zwischen die Brüste der Gebärenden gelegt und dann langsam nach unten geschoben, da man glaubte, das Kind fliehe vor dem sich nähernden Stein: *infantulus enim nasciturus lapidem subterfugit appropinquantem*.⁴⁰

Matthew Paris liefert mit seiner Beschreibung der Gemme Argumente dafür, dass die Darstellung auf dem Stein dieser *virtus* entspricht: So wie der vermeintliche Junge im Bild gegenüber dem Abbild, der *ymago*, des Mannes eine Abwehrhaltung einnimmt, so flieht in der Realität das zu gebärende Kind vor der Kraft des Steines. Die *ymago* des Mannes ist also die personifizierte Kraft des Steines, die kleine Figur hingegen verweist auf die Realität zu gebärender Kinder. Dass Matthew Paris von den Attributen der Hauptfigur lediglich die Lanze mit der Schlange benennt, liegt vermutlich daran, dass diese mit dem Äskulapstab assoziiert werden konnte (wie auch Anton Springer es tat) – ein Motiv, das mit dem Aspekt der Heilung in Verbindung gebracht werden konnte.⁴¹

Blicken wir von hier zurück auf die Position von Zwierlein-Diehl, so ist festzustellen, dass diese sich mit ihrer antiquarisch-ikonographischen Perspektive auf Matthew Paris um das von ihr selbst so stark betonte Argument der *virtus* der Gemmen bringt. Es ging dem gelehrten Benediktinermönch nicht darum, sein antiquarisches, my-

thographisches und ikonographisches Wissen unter Beweis zu stellen (oder, um mit Dale Kinney zu sprechen, die erste Stufe des Ikonologie-Modells Erwin Panofskys zu überschreiten),⁴² sondern darum, eine der *virtus* des Objekts angemessene Interpretation zu liefern, bei der durchaus das eine oder andere offenbleiben kann, weil es unter diesem Gesichtspunkt nicht relevant erscheint. Das betrifft in diesem Fall sogar die Identifizierung der Figuren, die hinter den Aspekt der Bildhandlung zurücktritt. Offenbar ging es Matthew Paris darum, die den antiken Künstler leitende Darstellungsabsicht nachzuvollziehen.

IV.

Das zweite Beispiel, die viel diskutierte Figur König Davids im Historischen Museum Basel, belegt einen besonderen Fall der Aneignung antiker Gemmen (Abb. 6). Denn der hier wiederverwendete antike Medusa-Kameo ist nicht lediglich einem größeren mittelalterlichen Objekt appliziert, sondern einer dreidimensionalen Figur regelrecht inkorporiert.⁴³ Das Medusenhaupt des augusteischen Kameo verleiht der Davidfigur ihr Gesicht. Wie bei der Gemme von St. Albans lässt sich über den visuellen Befund hinaus auch hier ein Text in die Deutung mit einbeziehen, in diesem Fall in Gestalt einer Inschrift auf dem Schriftband der Figur.

Die Halbfigur des David ist eine Treibarbeit aus Gold. Diese vermutlich oberrheinische Arbeit des späten 13. Jahrhunderts wurde um 1320 mit dem Medusa-Kameo verknüpft, der sich in die kapuzenartige Kopfbedeckung einfügt. Der Bruch zwischen dem Flachrelief und der vollen Dreidimensionalität der Figur bleibt für den Eindruck prägend. Vor dem Oberkörper Davids wurde die Figur der Madonna mit dem Kind (wiederum Ende 13. Jahrhundert) über einem applizierten Löwenkameo normannischer oder staufischer Provenienz angebracht. Hinzu kamen auch der polygonale Sockel aus vergoldetem Silber mit Tiefschnittschmelz sowie das mit beiden Händen gehaltene Schriftband. Gestiftet wurde das so ge-



Abb. 6: König David-Figur mit Medusa-Kameo, Basel, Historisches Museum

staltete Objekt als Reliquiar von einem Magister Johannes, der als Arzt des österreichischen Herzogs Leopold I. nachweisbar ist. Mit der Astkrone und der Basis, die beide erst im 15. Jahrhundert hinzukamen, misst das Objekt 21,6 cm.

Beim Einsetzen des Medusenkameo in die mittelalterliche Figur blieb die Identität des Antlitzes der Medusa durch die Umrandung mit schlangenförmigen Haarsträhnen deutlich gewahrt. Die Wiederverwendung von Medusenkameen, denen in der Antike wahrscheinlich eine apotropäische Funktion zukam, ist im Mittelalter alles andere als singulär⁴⁴ – Medusengemmen dürfen zu den meist verbreiteten Steinschnittmotiven der antiken Mythologie im Mittelalter zählen.⁴⁵

Ein Vergleich mit weiteren Inkorporierungen antiker Spolien in mittelalterlichen Heiligenfiguren verdeutlicht, wie groß der Bruch zwischen Flachrelief und Vollfigur beim Basler David ist. Auch wenn sie zeitlich und räumlich weit entfernt liegen, so sind es doch zwei besonders kostbare Objekte, in denen ebenfalls ein antikes Antlitz in die jeweils betreffende menschliche Figur integriert wurde: Das eine ist die berühmte Figur der *Fides* von Conques, die in den hier interessierenden Grundbestandteilen im 9. Jahrhundert geschaffen wurde.⁴⁶ Dieser figürlichen Goldschmiedearbeit über einem Holzkern wurde ein antikes, vermutlich im dritten oder vierten Jahrhundert nach Christus in der gallischen Provinz hergestelltes Porträtantlitz mit Halsansatz integriert, eine Arbeit aus einem wenige Millimeter dicken Goldblech. Ursprünglich sollte dieses Antlitz vermutlich einen Adligen oder Herrscher der betreffenden Region repräsentieren.⁴⁷ Dem Kruzifixus des Herimannkreuzes, gestiftet von Erzbischof Herimann und seiner Schwester Ida wohl um 1036 oder 1049, wurde als Christuskopf das antike vollplastische Lapislazuliköpfchen, vermutlich einer weiblichen Angehörigen des augusteischen bzw. tiberianischen Kaiserhauses, hinzugefügt.⁴⁸ Anders als im Fall der *Fides* von Conques ist der Spoliencharakter des verwendeten Hauptes beim Herimann-Kruzifixus schon an der Materialdifferenz zur übrigen Inkarnatsdarstellung in Metall deutlich sichtbar. Vermutlich war es nicht zuletzt die auffällige leuchtend blaue Erscheinung des seinerzeit „Saphir“ benannten Steines mit seinen ‚Gold‘-Partikeln (Pyrit-Einsprengeln), die zur Wiederverwendung im christlichen Kontext führte, zumal diese Eigenschaften in der mittelalterlichen Edelsteinallegorese besonders auf das Himmlische hin gedeutet wurde.⁴⁹

Die beiden Vergleichstücke werfen die Frage auf, ob der mit der Inkorporierung einhergehende Geschlechtswechsel, der die Davidfigur mit der *Fides* und dem Kruzifix Herimanns verbindet, einen weiteren, womöglich bewusst inszenierten Bruch darstellt.

Wenn, wie im Fall des Kantorstabes der Sainte-Chapelle (ca. 1363–1368), kein solcher Geschlechtswechsel vollzogen wurde, dann lässt sich das hier damit begründen, dass die antike Steinfigur von 9,5 cm Höhe womöglich bereits in spätantiker Zeit in eine christliche Identifikationsfigur umgestaltet worden war (Abb. 7). Marianne Bergmann und Paul Zanker jedenfalls gehen von einer Umarbeitung im 4. Jahrhundert aus, bei der das Gorgoneion des Brustpanzers in ein Kreuz verwandelt und wie das Stirnhaar umgestaltet worden sei – womöglich, um ein Porträt Domitians in dasjenige Kon-

stantins zu verwandeln.⁵⁰ Es bleibt allerdings fraglich, ob in den benannten Vergleichsfällen die geschlechtliche Zuordnung im Sinne der ursprünglichen Intention wahrgenommen wurde, und es bleibt zu überlegen, ob die Wahl eines weiblichen Bildnisses für das Gesicht des Baseler Davids mittelalterlicher Vorstellung männlicher Jugend entsprach, wie sie besonders für Johannes den Evangelisten, gelegentlich aber auch für König David in Anspruch genommen wurde.

Die aus Achat skulptierte römische Kaiserfigur des Pariser Kantorstabes wurde im 14. Jahrhundert in eine entsprechende Tunika und einen Mantel aus Silberblech gehüllt (Abb. 7).⁵¹ Dabei wird das bei der Achatfigur dargestellte Textil über der linken Schulter fortgeführt bzw. ergänzt. Hier wie beim Baseler David wird die Figur durch die Darstellung der Hände zum Handeln bzw. Sprechen gebracht. Die Figur des Kantorstabs hält in der Rechten die Dornenkrone, in der Linken fehlt das ursprüngliche Kreuz mit doppeltem Querbalken (Hinweise auf den in der Sainte-Chapelle aufbewahrten Reliquienschatz des französischen Königs); die Davidfigur hält das schon benannte Schriftband (Abb. 6).

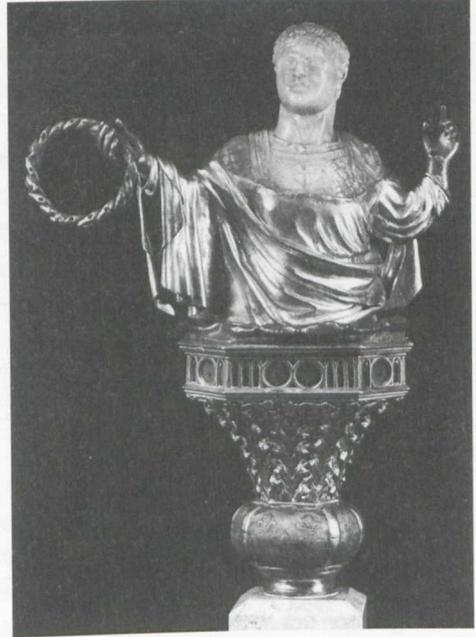


Abb. 7: Achatfigur eines römischen Kaisers am Kantorstab der Sainte-Chapelle, Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Médailles

Der Text dieses Schriftbandes stellt Bezüge zu den zwei eingesetzten Kameen her. Der Text lautet: DAVID REX MANV FORTIS ASPECTV DESIDERABILIS [:] ECCE STIRPS MEA ET SAL[VS] MV[N]DI QVA[M] DIVINIT[VS] P[RO]PH[ET]AVI (König David, stark mit der Hand und begehrenswert im Anblick: ‚Siehe meine Nachkommenschaft und das Heil der Welt, das ich – gotterfüllt – prophezeit habe‘). Die Pflanzenmetaphorik mit genealogischer Konnotation (STIRPS) verweist in Verbindung zum Motiv des Löwenkameo unter anderem auf den Apokalypsetext: *ecce vicit leo de tribu Iuda radix David* (Apc 5,5). Der Löwe auf dem Kameo unterhalb der Madonna bezeichnet demnach den siegreichen Löwen aus dem Stamm Iuda, den Wurzelspross Davids, spricht: Jesus als Messias. Das Erscheinen der Madonna über dem Löwen ist also im Sinne der Erfüllung alttestamentlicher Prophetie mit der Geburt Jesu zu verstehen.

Die Charakterisierung Davids als MANV FORTIS lässt sich als Hinweis auf dessen königliche Schutzmächtigkeit verstehen, die mit dem weithin bekannten abschreckenden, apotropäischen Charakter des Medusenhauptes einhergeht, der sich unmit-

telbar aus ihrem Mythos herleitet. Die weitere Charakterisierung mit ASPECTV DESIDERABILIS (*begehrenswert im Anblick*) hat ebenfalls ihre Parallele in Medusa-Mythos. Und mittelalterlichen Mythographen galt Medusa als eine wegen ihrer Schönheit viel umworbene Frau.⁵²

Nimmt man die angesprochenen Konnotationen von MANV FORTIS und ASPECTV DESIDERABILIS zusammen, so werden offenbar die zwei zentralen Aspekte der Medusarezeption im Mittelalter, Schönheit und Schrecken, für die Charakterisierung Davids genutzt⁵³ – Aspekte, die sich typologisch weiter auf Jesus beziehen lassen.

V.

Die beiden soeben diskutierten Beispiele sollten zeigen, dass es im Laufe des Mittelalters durchaus zu produktiven künstlerischen Auseinandersetzungen mit mythologischen Bildmotiven der Antike kommen konnte. Generalisierungen sollen daraus keineswegs abgeleitet werden. Vielmehr wäre es von Nöten, die jeweils unterschiedlichen Bedingungen der Antikenrezeption genauer zu untersuchen. Je nach Bildungsstand der Auftraggeber bzw. Adressaten, der bestehenden oder mangelnden Präsenz antiker Artefakte und den spezifischen visuellen Aussageabsichten werden hier sicher deutliche Unterschiede erkennbar sein, die es gestatten, die kulturelle Vielfalt des Mittelalters im Umgang mit der Antike differenziert zu betrachten.

Die zwei oben skizzierten diachronen Dialoge finden auf ganz unterschiedlichen Ebenen statt: Matthew Paris formulierte seine Bildbeschreibung im Sinne der *virtus*, die dem betreffenden Kameo zugeschrieben wurde und deren Wahrnehmung man vermutlich auch den antiken Künstlern zusprach. Entsprechend der von Albertus Magnus formulierten Auffassung von den gestalterischen Aspekten antiker Gemmen unterstellte Matthew Paris dem antiken Künstler vermutlich die Fähigkeit, den betreffenden Stein gemäß der diesem eigenen *virtus* zu gestalten. Er versuchte, sich dieser Gestaltungsabsicht verbal zu nähern, indem er sich auf die Spannung in der Handlung zwischen den zwei dargestellten Figuren konzentrierte.

Der oder die Gestalter der Basler Davidfigur nutzten offenbar die zwei im Mittelalter mit der Medusa bzw. dem Medusenhaupt assoziierten Hauptmerkmale, schön und furchterregend, um diese zur Charakterisierung des alttestamentlichen Königs als Präfiguration Jesu fruchtbar zu machen. Dabei wurden die Brüche zwischen Antike und Mittelalter, zwischen Stein und Metall sowie zwischen Mann und Frau womöglich gezielt in Kauf genommen, wenn nicht sogar exponiert, um einen produktiven Vergleich in Gang zu setzen und in Gang zu halten.

Auch wenn der Dialog zwischen den Künstlern über mehrere Jahrhunderte hinweg zwangsläufig einseitig verlaufen musste, so ist er doch offensichtlich gekennzeichnet durch den Versuch, originäre Darstellungsabsichten nachzuvollziehen. Das Konflikt-

potential war dabei – zumindest im Hoch- und Spätmittelalter – offensichtlich geringer, als man es angesichts der über das Mittelalter hinweg breit angelegten Idolatriekritik erwarten könnte. Die theoretische Vorarbeit zur Integration der alten Götter durch die mittelalterlichen Mythographen war dabei sicher nicht unerheblich.⁵⁴ Genaueres müssten allerdings weitere Untersuchungen ergeben. Diese müssten einerseits auf größere Zeit- bzw. Kulturräume ausgeweitet werden und andererseits weitere Gattungen, insbesondere die der Steinskulptur, mit einbeziehen. Die Wiederverwendung und Rezeption antiker Skulptur ist zwar in größerem Umfang untersucht worden,⁵⁵ jedoch bleibt auch hier die Frage weiter zu verfolgen, wie entsprechende Objekte mit mythologischen Motiven, wie sie im 13. Jahrhundert zum Beispiel an der Fassade von S. Marco in Venedig zu beobachten sind, interpretiert wurden.⁵⁶

- 1 Für anregende Diskussion sei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Münchener Tagung gedankt. Besonderer Dank für kritische Rückmeldung gilt Rebecca Müller! Zum besagten Siegelabdruck: William S. HECKSCHER, Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings, in: Journal of the Warburg Institute 1, 1937, S. 204–220, hier S. 218; Erika ZWIERLEIN-DIEHL, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines (Denkmäler Deutscher Kunst. Die großen Reliquien-schreine des Mittelalters, Bd. 1: Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom; Studien zum Kölner Dom, Bd. 5), Köln 1998, S. 61–102, hier vor allem S. 99 f., Abb. 58a.
- 2 Zur *interpretatio christiana* Dale KINNEY, Interpretatio christiana, in: Paul B. HARVEY Jr. und Catherine CONYBEARE (Hg.), Maxima debetur magistro reverentia. Essays on Rome and the Roman Tradition in Honor of Russel T. Scott, Como 2009, S. 117–125.
- 3 HECKSCHER (Anm. 1), S. 218.
- 4 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 92–95; dies., Antike Gemmen und ihr Nachleben, Berlin usw. 2007; dies., Antike Gemmen im Mittelalter. Wiederverwendung, Umdeutung, Nachahmung, in: Dietrich BOSCHUNG und Susanne WITTEKIND (Hg.), Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die Antiken Kulturen des Mittelmeerraumes – Centre for Mediterranean Cultures, Bd. 6), Wiesbaden 2008, S. 237–284 (mit Bibliographie S. 273–283), hier S. 248–250.
- 5 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 92–95; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 249 f.
- 6 Philippe CORDEZ, La chasse des rois mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII^e et XIII^e siècles, in: Lucas BURKART u. a. (Hg.), Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets (Micrologus' Library, Bd. 32), Florenz 2010, S. 315–332, hier S. 321.
- 7 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 250.
- 8 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1); ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 263–265, Abb. 17.
- 9 Demgegenüber bietet Beate FRICKE (Ecce fides. Die Statue von Conques. Götzendienst und Bildkultur im Westen, München 2007, S. 297 f.) eine ganz andere Lesart. Sie geht zwar davon aus, dass es sich auch bei der Christusbüste um ein antikes Medusenhaupt handle; das beeinträchtigt die Interpretation jedoch in diesem Fall nicht. Fricke geht davon aus, dass trotz des weitgehen-

- den Abschleifens der Schlangemotive im Haar das Bewusstsein für den Ursprung des Motivs bestehen blieb. Das Medusenhaupt repräsentiert auf der Trapezplatte demnach jenen Anblick von Schönheit, den man, wie der Mythos lehrt, mit dem Tod bezahlen muss. Im Kontext des Heiligenschreins gewinnt dies eine weitere Dimension: Medusa repräsentiert eine Schönheit des Heiligen bzw. Göttlichen, die erst im Jenseits von Angesicht zu Angesicht erfahrbar sein wird. Gleiches ließe sich von dem frontalen Christus-Bildnis behaupten, insbesondere, wenn man es vor dem Hintergrund der *vera icon*-Tradition betrachtet. Immerhin stellt das Veronikabild so etwas wie das irdische Unterpfand für die jenseitige Begegnung von Angesicht zu Angesicht dar, und das Bildmotiv tritt in entsprechenden Kontexten auf. Vgl. dazu: Gerhard WOLF, Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance, München 2002; Martin BÜCHSEL, Die Entstehung des Christusporträts. Bildarchäologie statt Bildhypothese, Mainz 2003; Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Köln 2005.
- 10 Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Ausst.-Kat. Hildesheim, Hildesheim - Mainz 1993, Bd. 2, S. 455–457, Kat.-Nr. VII-9 (Rainer KAHSNITZ); ZWIERLEIN-DIEHL 1998 (Anm. 1), S. 80.
 - 11 Percy Ernst SCHRAMM, Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit 751–1190, hg. von Florentine MÜTHERICH, München 1983, S. 149, Nr. 3, Abb. S. 273, Nr. 3; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 243; vgl. auch Dale KINNEY, Ancient Gems in the Middle Ages. Riches and Ready-Mades, in: Richard BRILLIANT und Dale KINNEY (Hg.), Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine, Farnham usw. 2011, S. 97–120, hier S. 112 f.
 - 12 Hans WENTZEL, Eine Kamee aus Lothringen in Florenz und andere Kunstkammer-Gemmen, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 64, 1943, S. 1–16, hier S. 11; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 77–80; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 265 f.
 - 13 Zeichnung von F.-D. de Mory d'Elvange von 1792, reproduziert bei A. M. A. BRETAGNE, Le reliquaire de Saint-Nicolas-de-Port, in: Mémoires de la Société d'Archéologie Lorraine et du Musée Historique Lorrain, troisième série, 1^{er} volume, Nancy 1873, S. 330–367, Abb. S. 351, Taf. 1; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 81, Abb. 44; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 164, Abb. 18.
 - 14 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 80, Abb. 43.
 - 15 Ebd., S. 79 f.
 - 16 Ebd., S. 265 f.
 - 17 Ebd., S. 79.
 - 18 Vgl. KINNEY (Anm. 2).
 - 19 Paris, Cabinet des Médailles; HECKSCHER (Anm. 1), S. 215 f.; Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V., Ausst.-Kat. Paris, Paris 1981, S. 208 f., Kat.-Nr. 168; Wolf-Rüdiger MEGOW, Kameen von Augustus bis Alexander Severus (Antike Münzen und geschnittene Steine, Bd. 11), Berlin 1987, S. 208, Kat. Nr. A 87, Taf. 27,4.5, 28,1; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 76 f., S. 79, Abb. 42; Veronika WIEGARTZ, Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte, 7), Weimar 2004, S. 231 f. – 1367 stiftete König Karl V. (1338–1380), *fils du roy Jehan*, wie ihn die Stifterinschrift unterhalb des Kameo bezeichnet, den großformatigen Kameo mit einer älteren und einer unmittelbar zur Stiftung entstandenen Rahmung, an die Reliquie des Hemdes der hl. Jungfrau in der Kathedrale von Chartres. Die Stiftung war offenbar verbunden mit der Pilgerreise zum Hemd der hl. Jungfrau mit dem Anliegen, einen männlichen Nachkommen zu zeugen. Die vollständige Widmungsinschrift auf dem wohl ganz oder weitgehend erneuerten Schriftband unterhalb des Kameo und oberhalb des Emailschildes mit *fleurs de lis* lautet: *charles roy de france / fils du roy jehan donna / ce jouyau lan mccccl xvii / le quart an de son regne*. Der Kameo selbst, ein dreischichtiger Sardonyx von 15,2 x 8 cm, wird ins 2. Viertel des 1. Jahrhunderts nach Christus datiert und zeigt die Figur Jupiters, zu deren Füßen der Adler zu sehen ist. Die bärtige, eichenblattbekrönte Götterfigur steht

aufrecht mit linkem Spiel- und rechtem Standbein und trägt einen Mantel um die Hüften, der im Rücken zur linken Schulter geführt ist, von wo er in einer langen schmalen Stoffbahn herabfällt. Jupiter stützt sich mit der Linken auf ein langes Szepter mit Blütenbekrönung, während die Rechte das Blitzbündel hält, auf das er, den Kopf im Profil geneigt, blickt. Ob Karl V. den Kameo von seinem Vater, Johann II. (Jean le Bon, 1319–1364), erhalten hatte, ist nicht gesichert. Als der Stein 1580 nach der zwei Jahre zuvor verlangten Rückgabe durch Heinrich III. an das Chartreser Kathedrankapitel zurückkam, wurde er als *camahié de sainc Jehan*, als Kameo des hl. Johannes, bezeichnet. Vermutet wird, dass die emaillierte Rahmung, die dem ovalen Umriss des Steines folgt, Bestandteil einer älteren Nutzung des Objekts im Sinne eines Schutzamuletts sei. Die früheren Perlen- und Edelsteinapplikationen sowie der bezeugte goldene Kreis mit den Namen Jesu, Mariens, Adams und Evas wurden während oder kurz nach der Französischen Revolution entfernt und durch den heute vorhandenen *fleur de lis-* und Delphin-Schmuck ersetzt, der vom (oben genannten) Kantorstab der Sainte-Chapelle stammen soll (vgl. Ausst.-Kat. Les fastes du gothique, S. 250 f., Kat.-Nr. 204). Für eine frühere Nutzung als Amulett sprechen die rahmenden Inschriften, die sich weitestgehend auf Verse der Evangelisten Lukas und Johannes beziehen: *Iesus autem transiens per medium illorum ibat* (Jesus aber ging mitten durch jene hinweg; vgl. Lc 4,30: *Ipse autem ...*); *si ergo me queritis sinite hos abire* (Wenn ihr mich also sucht, so lasst diese gehen; Io 18,8); *et dedit pacem eis* (und er gab ihnen Frieden; vgl. Io 14,27: ... *pacem meam do vobis*; Lc 24,36: ... *et dicit eis pax vobis*). Die Inschrift auf der Rückseite zitiert die ersten Zeilen des Johannes-Evangeliums (Io 1,1–4 [mit *in ipso* abbrechend]; in der Vulgataversion: *In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum / hoc erat in principio apud Deum / omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil quod factum est in ipso*. Dies spricht, ebenso wie die traditionelle Bezeichnung des Objekts als *camahié de sainc Jehan*, dafür, dass die Jupiter-Figur in diesem Fall umgedeutet wurde in die Figur des Evangelisten Johannes. Diese Deutung lag insofern nahe, als der Adler als traditionelles Evangelistensymbol zumeist Johannes zugeordnet war.

- 20 Vgl. Jean SEZNEC, *La Survivance des Dieux Antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance* (Studies of the Warburg Institute, Bd. 11), London 1940; Jane CHANCE, *Medieval Mythography*, Bd. 1: From Roman North Africa to the School of Chartres, A. D. 433–1177, Bd. 2: From the School of Chartres to the Court at Avignon, 1177–1350, Gainsville 1994–2000.
- 21 So ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 70 f.
- 22 Erwin PANOFSKY und Fritz SAXL, *Classical Mythology in Mediaeval Art*, in: *Metropolitan Museum Studies* 4, 1932/1933, S. 228–280; vgl. auch: Erwin PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, S. 18; ders., *Renaissance and Renaissance in Western Art*, Stockholm 1960, S. 113.
- 23 Ansätze dazu zum Beispiel bei: Salvatore SETTIS, *Von auctoritas zu vetustas. Die Antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, 1988, S. 157–179; Konrad HOFFMANN, Panofskys „Renaissance“, in: Bruno REUDENBACH (Hg.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, 3), Berlin 1994, S. 139–144; Ulrich REHM, *Herkules und der Löwe des Heiligen Markus. Der mittelalterliche Transfer ‚paganer‘ Antike an die Fassade von San Marco in Venedig*, in: Falko DAIM und Neslihan ASUTAY-EFFENBERGER (Hg.), *Philopation – Byzantium and the Neighborhood Cultures* (im Druck).
- 24 Vgl. zum Beispiel: Heinz MEYER, *Zum Verhältnis von Enzyklopädik und Allegorese im Mittelalter*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 24, 1990, S. 290–313; Christoph BELLOT, *Zu Theorie und Tradition der Allegorese im Mittelalter*, Diss. phil. Köln 1996; Gerhard KURZ, *Metapher, Allegorie, Symbol* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, Bd. 4032), Göttingen 2004; Carsten-Peter WARNCKE, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005.

- 25 Bruno REUDENBACH, Reliquiare als Heiligkeitsbeweis und Echtheitszeugnis (Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 4), Berlin 2000, S. 26 f.; CORDEZ (Anm. 6), S. 318; vgl. auch KINNEY (Anm. 11), S. 113.
- 26 Vgl. dazu CORDEZ (Anm. 6).
- 27 Carina WEISS, Die Kunst der Gemme, in: Raimund WÜNSCHE und Matthias STEINHART (Hg.), Zauber in edlem Stein. Antike Gemmen. Die Stiftung Helmut Hansmann (Forschungen der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek, Bd. 2), Lindenberg i. A. 2010, S. 8–27. – Schon Seznec schrieb: „Die Steine mit Götterbildnissen waren das ganze Mittelalter hindurch in Gebrauch. Seit dem siebten Jahrhundert haben die großen Abteien Sammlungen von Gemmen und antiken Kameen. Das Siegel Karls des Großen ist das Haupt eines Jupiter Serapis; sogar auf Kirchensiegeln findet sich manchmal überraschenderweise eine Venus Anadyomene oder eine Leda. Kreuze, Evangeliare und Reliquiare sind oft mit Gemmen mit mythologischen Darstellungen inkrustiert.“ (Jean SEZNEC, Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Renaissance, München 1990, S. 46); vgl. HECKSCHER (Anm. 1); PANOFKY (Anm. 22); Theo JÜLICH, Zur Verwendung von Edelsteinen im Mittelalter, in: Faszination Edelstein. Aus den Schatzkammern der Welt. Mythos, Kunst, Wissenschaft, Ausst.-Kat. Darmstadt 1992/1993, Bern 1992, S. 60–69; Antje KRUG, Antike Gemmen an mittelalterlichen Goldschmiedearbeiten im Kunstgewerbemuseum Berlin, in: Jahrbuch der Berliner Museen N. F. 37, 1995, S. 103–119; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 61–102; Gemma SENA CHIESA (Hg.), Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste, Mailand 2002; WIEGARTZ (Anm. 19), S. 224–234; FRICKE (Anm. 9), S. 281–310; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 237–284 (mit Bibliographie S. 273–283); KINNEY (Anm. 11).
- 28 Vgl. Hrabanus Maurus, De originibus rerum, lib. XVII,7; entsprechende Darstellungen in Codex 132 der Bibliothek der Benediktinerabtei von Montecassino (ca. 1022–35): Giulia OROFINO, I codici decorati dell’archivio di Montecassino, Bd. 2.2, I codici preteobaldiani e teobaldiani, Rom 2000, S. 50–86, hier S. 81; vgl. auch CORDEZ (Anm. 6); KINNEY (Anm. 11).
- 29 CORDEZ (Anm. 6), hier S. 327.
- 30 Albertus Magnus, De mineralibus, lib. I–II (de lapidibus), hg. von Pierre JAMMY (Albertus Magnus, Opera omnia, Bd. II,4), Lyon 1651, S. 210–244; desgl. hg. von Augustus BORGNET (Albertus Magnus, Opera omnia, Bd. V), Paris 1890–1899, S. 1–57; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 258; vgl. auch CORDEZ (Anm. 6).
- 31 *Honoranda est ergo lapidum forma, nec tamen spes in eis ponenda secundum quod scribitur, sed in solo deo, a quo virtus lapidum et omnis dignitas impartitur*: Albertus Magnus, De lapidibus 14, 69, 1–7; hier zitiert nach ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 254.
- 32 English Romanesque Art 1066–1200, Ausst.-Kat. London, London 1984, S. 291 f., Kat.-Nr. 318; Suzanne LEWIS, The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora, Berkeley usw. 1987, S. 45–48, Abb. 23 f.; JÜLICH (Anm. 27), S. 63, Abb. 36; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 85 f. und 88, Abb. 51; CORDEZ (Anm. 6), S. 327; KINNEY (Anm. 11), S. 107–111.
- 33 Anton SPRINGER, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in: ders., Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, Bonn 1867, 1–28, hier S. 20.
- 34 JÜLICH (Anm. 27), S. 63; Michael CAMILLE, The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art, Cambridge usw. 1989, S. 107; LEWIS (Anm. 32).
- 35 Auch die Assoziation zur Zeus-Statue des Phidias zu Olympia mit der Statuette der Nike in der Hand, wie Pausanias sie beschrieben hat und wie sie auf zahlreichen Münzen dargestellt ist, mag naheliegen, auch wenn jene Figur des Phidias eine thronende war; vgl. PANOFKY und SAXL (Anm. 22), S. 254.
- 36 Gewisse Zweifel an diesem Verständnis mag Matthews Darstellung der Diana in den *Chronica majora* wecken (Cambridge, Corpus Christi College, Ms. 26, p. 7), die ein Kultbild der Göttin mit einem Wildgeweih auf dem Haupt zeigt. Literarische und antiquarische Kenntnisse der An-

- tike müssen allerdings nicht ausschließen, dass sich der Maler an zeitgenössische Anti-Idolatrie-Diskurse anschloss oder sich für Bildformulierungen entschied, die der antiken Überlieferung entgegenlaufen – in diesem Fall womöglich, um Formulierungen des Chronisten Geoffrey of Monmouth zu veranschaulichen (vgl. CAMILLE [Anm. 34], S. 108 f., Abb. 59).
- 37 *Insculptur autem eidem lapidi ymago quaedam pannosa, tenens in dextra hastam, quam serpens rependo ascendit, et in sinistra puerum vestitum tenentem ad humerum quoddam ancile, et aliam manum versum ipsum ymaginem extendentem, prout in antecedenti pagina figuratur; zitiert nach ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 86.*
- 38 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 86; vgl. auch CAMILLE (Anm. 34), S. 107.
- 39 KINNEY (Anm. 11), S. 107–111.
- 40 Zitiert nach ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 86.
- 41 Vgl. FRICKE (Anm. 9), S. 136–141; SPRINGER (Anm. 33), S. 20.
- 42 KINNEY (Anm. 11), S. 111.
- 43 Basel, Historisches Museum, Inv. Nr. 1882.80a; vgl. HECKSCHER 1937 (Anm. 1), S. 219; Norberto GRAMACCINI, *Mirabilia. Das Nachleben antiker Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996, S. 50; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 73 f.; Rainer MACK, *Facing down Medusa*, in: *Art History* 25, 2002, S. 571–604; WIEGARTZ (Anm. 19), S. 226–228; FRICKE (Anm. 9), S. 298 f., Abb. 96; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 262 f.
- 44 Vgl. HECKSCHER (Anm. 1), S. 219, Anm. 2.
- 45 An einem herausragenden fränkischen Schmuckstück des 7. Jahrhunderts besetzt ein antiker Medusenkameo die zentrale Position: Es handelt sich um die Mölsheimer Fibel, ein reich gestaltetes Objekt aus Bronze, Goldblech, Goldkugeln, Almandinen, Glasflüssen und Perlen: Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv. Nr. Kg 31:21; *Faszination Edelstein* (Anm. 27) Kat. Nr. 76, S. 174 f. – Zu den Medusenkameen vom Siegel Bernwards von Hildesheim und auf der Trapezplatte des Kölner Dreikönigenschreins siehe oben S. 72.
- 46 FRICKE (Anm. 9).
- 47 Ebd., S. 46, 87, 166, Abb. 63.
- 48 GRAMACCINI (Anm. 43), S. 49; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 1), S. 72 f.; WIEGARTZ (Anm. 19), S. 225 f.; ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 260 f.
- 49 ZWIERLEIN-DIEHL (Anm. 4), S. 260 f.
- 50 Marianne BERGMANN und Paul ZANKER, *Damnatio Memoriae. Umgearbeitete Nero- und Domitiansportraits*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 96, 1981, S. 317–412, hier S. 409 f., Nr. 48.
- 51 Paris, Bibliothèque national de France, Cabinet des Médailles, Inventar-Nr. 48; *Ausst.-Kat. Fastes du gothique 1981* (Anm. 19), S. 250 f., Kat. Nr. 204; WIEGARTZ (Anm. 19), S. 228.
- 52 *Medusa Gorgo cum propter pulchritudinem a pluribus peteretur ...: Mythographus Vaticanus I*, 128; *Mythographi Vaticani I et II*, hg. von Péter KULCSÁR (*Corpus Christianorum Series Latina* 91C), Turnhout 1987, S. 53; *Que cum propter pulchritudinem a pluribus peteretur in conubium ...: Mythographus Vaticanus II*, 13: ebd. S. 199.
- 53 Wie schon Veronika Wiegartz bemerkt hat, sind es genau die zwei Aspekte, unter denen David als Präfiguration Jesu zu deuten ist, durch althergebrachte Steine hervorgehoben, die gewissermaßen die Brücke in die antike Vergangenheit schlagen: WIEGARTZ (Anm. 19), S. 227. Darüber hinaus benennt Wiegartz einen weiteren Bedeutungsaspekt, unter dem die Integration des Medusenhauptes sinnvoll erscheint: Ihrer Auffassung nach konnte das Medusenhaupt als Motiv auf dem Brustpanzer der Minerva im Mittelalter als Repräsentation der Weisheit – *sapientia* – angesehen werden. Wollte man dieser Deutung folgen, so käme die Konnotation des weisen Herrschers zur Daviddarstellung hinzu, und in diesem Sinne könnte er auch Jesus als den Inbegriff der Weisheit präfigurieren.
- 54 Vgl. SEZNEC (Anm. 20); CHANCE (Anm. 27).

- 55 HECKSCHER (Anm. 1); Michael GREENHALGH, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, London 1989; Salvatore SETTIS, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Bd. 3: *Dalla tradizione all'archeologia* (Biblioteca di storia dell'arte, N.S. 3), Turin 1986, S. 373–486; SETTIS (Anm. 23); GRAMACCINI (Anm. 43); WIEGARTZ (Anm. 19).
- 56 Vgl. REHM (Anm. 23), im Druck.