

Gemma Sena Chiesa (Hrsg.), **Gemme dei Civici Musei d'Arte di Verona**. Collezioni e Musei Archeologici del Veneto, Band 45. Texte von Alessandra Magni, Gemma Sena Chiesa und Gabriella Tassinari. Verlag Giorgio Bretschneider, Rom 2009. IX und 249 Seiten, 66 Schwarzweißtafeln.

Im ersten Kapitel »Rerum naturae contemplatio. Una collezione glittica fra antico e postantico e il suo significato« gibt Gemma Sena Chiesa einen Überblick über den Charakter der hier vorgelegten Sammlung. Autorinnen des Kataloges sind Alessandra Magni für die antiken, Gabriella Tassinari für die nachantiken Gemmen.

Den Hauptbestand bildet die von der Stadt Verona im Jahre 1842 erworbene Gemmenkollektion des Grafen Jacopo Verità (Verona \*1744, †1827); sie wurde vermehrt durch Ankäufe von kleineren Sammlungen des neunzehnten Jahrhunderts. Der Gesamtbestand umfasst zirka 2.300 Stücke, davon etwa 1.690 Gemmen aus der Sammlung Verità. Eine Dokumentation der Herkunft im Einzelnen fehlt jedoch. Insgesamt ist die Kollektion als Ergebnis lokaler norditalienischer Sammlertätigkeit des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts zu betrachten. Der Band erfasst 1025 Gemmen, ein zweiter Band ist in Vorbereitung, der die Stücke mit Porträts und Symbolen enthalten soll. Die Sammlung befand sich früher im Museo di Castelvecchio, wird jetzt im Museo del Teatro Romano aufbewahrt. Die Herausgeberin hat schon in mehreren Artikeln auf dieses Material aufmerksam gemacht (s. bes. Technology and Analysis

of Ancient Gemstones. *passim* 23, 1989 [1993], 281–299; *Vetusti scalptores et recentiores caelatores. Osservazioni sulla collezione glittica Verità a Verona*. In: *Studi in memoria di Lucia Guerrini. Stud. Miscellanei* 30 [Rom 1996] 479–487). Es ist sehr zu begrüßen, dass nun der erste Band einer vollständigen Publikation vorliegt.

Die Veroneser Sammlung besteht jeweils etwa zur Hälfte aus antiken und nachantiken, meist antikisierenden Gemmen, »all'antica«. Ihre Unterscheidung war den meisten Sammlern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts weder möglich, noch war sie ihr Ziel. Wie etwa in der Daktyliothek von James Tassie (1791) kam es ihnen vor allem auf die Vervollständigung der ikonographischen Serien an. Die Gemmen stammen vermutlich teils aus Ausgrabungen, teils aus älteren Sammlungen. Verità hat selbst in Sirmione gegraben, und Gemmenfunde in Aquileja waren schon vor der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bekannt. Der Gemmenmarkt war gerade im späten achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert durch Verkäufe und Zerstreung alter Sammlungen stark in Bewegung (S. 2 f.). Auffallend ist die große Zahl durchschnittlicher, beschädigter und unfertiger Gemmen. Es scheint, dass der beziehungsweise die Sammler nicht einzelne Stücke von hoher Qualität suchten, sondern Gruppen von Gemmen en bloc gekauft haben. Sena Chiesa vergleicht die Sammlung mit jener von August Kestner (\*1777, †1853), jetzt im Kestner-Museum, Hannover, die ebenfalls Fragmente und teilweise blasige Glasgemmen enthält. Allerdings ist anzufügen, dass es Kestners Ziel war, nur antike Stücke zu erwerben, und dass er dies weitgehend erreicht hat.

Für viele der Gemmen lässt sich die Herkunft aus Aquilejer Werkstätten sichern, welche die Herausgeberin in einer grundlegenden Publikation bestimmt und beschrieben hat (Gemma del Museo di Aquileia [Padua 1966]). In diesem Zusammenhang kommt sie zu dem wichtigen Ergebnis, dass die Gemmen aus dem Fund von Snettisham und wahrscheinlich auch die aus Caerleon sowie einige aus Brigetio (Pannonien) in Aquilejer Werkstätten geschnitten wurden (S. 9 f.). Die Zahl der Glasgemmen beträgt etwa ein Drittel von jener der Steingemmen, was Komplexen entspricht, die aus Grabungen stammen (Pompeji, Velsen, Aquileja) (S. 10).

Die Unterscheidung von »antik« und »antikisierend« stellte die größte Herausforderung für die Autorinnen dar, desgleichen die zwischen antiken Glasgemmen und modernen Glaspasten nach antiken Gemmen. Unter den modernen Glaspasten sind viele Rohlinge, also nach dem Abdruck noch nicht zugeschliffene Stücke. Ebenso ist jedoch mit antiken Rohlingen zu rechnen. Sena Chiesa verweist auf Beispiele aus Grabungen des finnischen Instituts in Rom im Gebiet der Juturnaquelle auf dem Forum Romanum und aus einer Domus in Bologna, deren Publikationen bevorstehen (S. 6 Anm. 50; 51, weitere Beispiele S. 25). Das Phänomen erklärt sich aus der bei römischen und neuzeitlichen Glasabdrücken von Gemmen gleichen Herstellungstechnik (S. 7; 23; 171 f.). In der einfachsten Abfolge wird ein Abguss oder Abdruck von einer Steingemme hergestellt. Wichtig ist,

dass das dafür verwendete Material im Feuer nicht mit Glas verschmilzt; im achtzehnten Jahrhundert verwendete man Tripel (Kieselgur, Diatomeenerde). Der Abguss dient dann als Form, ein Glasstück wird darauf erhitzt und, wenn es weich genug ist, eingedrückt. Hierbei bleibt fast immer ein mehr oder weniger unregelmäßiger Rand stehen. Glaspasten kann man in einem einfachen Ofen herstellen, wie es Goethe und andere Romreisende in der Küche von Johann Friedrich Reiffenstein taten. Der Zuschliff muss in einer Glas- oder Gemmenschneidewerkstatt erfolgen. Dass er unterblieb, kann diverse Gründe haben. Für die zahlreichen Glaspastenrohlinge in der Veroneser Sammlung vermutet Sena Chiesa, dass es sich um Pasten zweiter Wahl aus einer vermutlich venezianischen Werkstatt handelt, die ohne Zuschliff preiswerter verkauft wurden (S. 12). In der Sammlung von Glaspasten des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg (S. 12; 174) sind die Rohlinge sicher beziehungsweise wahrscheinlich spätere Zufügungen zum Kernbestand; sie stammen von anderer Hand als die zugeschliffenen Glaspasten, die der Werkstatt von Philipp Daniel Lippert zugeschrieben werden. Die Verwendung der Termini Glasgemme (»*gemma vitrea*«) für antike, Glaspaste (»*pasta vitrea*«) für moderne Glasabdrücke hat sich zu deren Unterscheidung bewährt.

Alessandra Magni hat die antiken Stücke bearbeitet (Kat. 1–660). Hinweise zu den Prinzipien der Anordnung und Beschreibung sowie eine Tabelle der Formen finden sich auf S. viii f. Die Autorin gibt einleitend einen Überblick über das Material. Die Intaglien sind überwiegend Ringsteine von durchschnittlicher Qualität. Nur wenige Gemmen verraten durch Initialen (Kat. 9, 311 und 363) oder Tierkreiszeichen (Kat. 100 und 512) die Bindung an einen Besitzer. Bei den Steinen überwiegt wie immer Karneol, relativ häufig sind quergestreifter Onyx und roter Jaspis, seltener Heliotrop. Erwähnenswert sind bikonvexe »weiße« (hellgraue?) Chalcedone, oft mit dem Bild des Jupiter. Die Wahl des Steines dürfte damit zusammenhängen, dass er die Farbe des Himmels hat (vgl. H. Guiraud, *Intailles et camées romains* [Paris 1996] 31), im Falle des hellgrauen Chalcedons die Farbe des bewölkten Himmels, aus dem Jupiter den ersehnten Regen schickt. Bei grünen Steinen als »Farbe der Frauen« oder der Vegetation (S. 78) gilt es zu differenzieren. Die grünen Praser wurden deshalb gern für Bilder von Venus und Amor gewählt, weil die grünen (und blauen) Steine der Hathor-Aphrodite-Venus heilig waren (Zur Gruppe der bikonvexen Praser s. G. Platz-Horster, *Pallas* 83, 2010, 177–200). Bei grünem Jaspis und Praser für Bilder der Ceres (Kat. 298–300) dürfte der Gedanke an die Vegetation maßgeblich sein. Die meisten Steine zeigen Abnutzungsspuren, oft auch kleine Ausbrüche, wie sie beim Ausfassen entstehen. Dies kann schon in der Antike geschehen sein, sei es, dass die Gemme neu gefasst werden sollte, sei es, dass man das Edelmetall der Fassung gewinnen wollte. Auch Oxidationsspuren von Fassungen lassen sich nachweisen. Gemmen mit Brandspuren kommen wahrscheinlich aus Gräbern. Der Karneol Kat. 278 (Amor mit Schmetterling) hat

eine künstliche Weißfärbung der Oberfläche. Unfertige Stücke weisen wieder auf die Herkunft aus Aquileja hin (Kat. 22–24, 92–93, 153, 197, 212, 228, 283, 408 und 446; S. 18 f.).

Insgesamt stammen die Stücke aus einem Zeitraum vom zweiten vorchristlichen bis zum dritten nachchristlichen Jahrhundert, mit einem Schwerpunkt in der frühen und mittleren Kaiserzeit. Aus dem Zeitraum vom zweiten bis zur Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christus stammen relativ wenige Stücke, die daher besonderes Interesse verdienen: späthellenistisch »*di tradizione ellenistica*« (Kat. 198 Satyr vom Rücken [oder römisch-kampanisch?]), italisch etruskischierend (Kat. 523 Philoktet, Kat. 537 Heros, Kat. 588 Prometheus), italisch konvex im Rundperlstil, »*Gemme semisferiche*« (Kat. 337 Victoria), römisch-kampanisch (Kat. 134 Minerva), italischer Rundperlstil, »*stile a perle*« (Kat. 48 Muse, Kat. 274 Eros in Granat [oder späthellenistisch?], Kat. 431 Nemesis, Kat. 552 Krieger). Für die spätere Zeit bildet Magni folgende Gruppen: Gemmen mit ländlichen Opfern und die »Gruppe der Satyrn«, kniende Satyrn im Flachperlstil und stilistisch verwandte Darstellungen von Krieger, Handwerkern und Amymone. In der hier in Anlehnung an Hélène Guiraud verwendeten Terminologie gehört die »Gruppe der Satyrn« dem »*stile calligrafico*« an, dem auch Flachperlstil mit linearen Elementen (Kat. 40, 59 und 217) und zum Teil linearer Stil (Kat. 60, 177 und 196) zugeordnet werden. Leider ist im Italienischen keine Bezeichnung für »Flachperlstil« eingeführt, das betreffende Schneidinstrument heißt »*punta semitonda*«. Die Bezeichnung »*classicistico-lineare*« wird vor allem auf Köpfe angewandt (Kat. 36, 43, 66 und 67). In der Kaiserzeit nimmt die Vielfalt der Motive ab, Bilder von Göttern und Personifikationen überwiegen. Die Autorin weist darauf hin, dass sich im Laufe der letzten Jahrzehnte herausgestellt hat, dass gewisse, früher »spät« datierte, flüchtig gearbeitete Gemmen schon der ersten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts angehören (S. 21).

Sena Chiesa nennt schon einleitend Beispiele für die Herkunft zahlreicher Gemmen aus Aquilejer Werkstätten (S. 5), denen einige weitere angefügt seien (S. 20–22 u. Katalog): Kat. 191 Dionysos und Kat. 412 Fortuna-Ceres aus der *Officina della Sfinge*, Kat. 206 Satyr, Kat. 273 Eros bei der Ernte, Kat. 361–363 Victoria, Kat. 447–449, 452–453 Bonus Eventus, Kat. 460–464 Ceres - Fides Publica aus der »*Officina dei Diaspri rossi*«, Kat. 221 ein Praser mit Satyr aus der »*Officina del Satiro*«, Kat. 284 Eros und Psyche, sowie Kat. 501–502 Dioskuren aus der »*Officina dei Dioscuri*«, Kat. 593 ein Handwerker aus der »*Officina del Filosofo*«, Kat. 459 Ceres - Fides Publica, Kat. 609–610 Hirten sowie Kat. 650 Flussgott und Göttin aus der »*Officina dei Prasio*«, Kat. 645 eine stehende Gottheit aus der »*Officina di Iside*«. Im Katalog wird eine Zuweisung auch ausgesprochen mit der Formulierung »*nello stile dell'Officina aquileiese delle Gemme semisferiche*« (Kat. 337 Victoria, vgl. S. 19); »*nello stile dell'Officina delle Offerte Campestre*« (Kat. 596 ländliches Opfer). Vorsichtiger klingen Formulierungen wie

»alla maniera dell'Officina di Iside« (Kat. 646 stehender Mann), »vicino ai prodotti dell'Officina aquileiese dei Cavalli« (Kat. 571 drei Reiter) oder »avvicinabile ai lavori aquileiesi dell'Officina degli Animali fantastici« (Kat. 483 Romakopf, jedoch S. 19: »riconducibile«). Leider sind die Aquileier Stücke nicht in einem Index erfasst.

Ein zweiter Abschnitt der Einführung gilt den Glasgemmen (S. 23–27). Die Unterscheidung von antiken Glasgemmen und Glaspasten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts anhand technischer Merkmale ist auf Grund des gleichen Werkverfahrens schwierig bis unmöglich. Es gibt folgende Möglichkeiten: antikes Glas aus antiker Matrize (»gemma vitrea«), modernes Glas aus antiker Matrize, also der Abformung einer antiken Gemme (»pasta vitrea«), modernes Glas aus moderner Matrize, also der Abformung einer neuzeitlichen Gemme (»pasta vitrea«). Magni entwickelt folgende Kriterien, die für den antiken Ursprung einer Glasgemme sprechen: (1.) Eine Replik mit gesicherter Herkunft, (2.) ein typisch antikes Material wie die Imitation von Nicolo oder grün-blau-weiße Glasgemmen (S. 24 wohl versehentlich »blu-nero-verde«), (3.) Korrosion und (4.) als schwächstes Indiz die Ikonographie. Die Qualität der den Glasgemmen zugrunde liegenden Steingemmen ist im Durchschnitt höher als die der Intaglien aus Stein – eine Beobachtung, die sich auch in anderen Sammlungen machen lässt: Ganz flüchtig gearbeitete Gemmen lohnten die Reproduktion nicht.

Die Sammlung enthält Glasgemmen folgender Stilrichtungen aus dem zweiten bis zur ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts: späthellenistisch, »di tradizione ellenistica« (zum Beispiel Kat. 49 Muse, Kat. 213 Satyr, Kat. 369 Nike), italisch etruskisierend (Kat. 523 Philoktet, Kat. 589 Prometheus, Kat. 591 Handwerker), italischer Rundperlstil (Kat. 168 sitzende Minerva mit Maske, Kat. 637–638 Schauspielerköpfe mit Maske), italisch (Kat. 231 Mänade, Kat. 528 Jason), römisch-kampanisch (Kat. 509–510 Ganymed). Zahlreich sind die Glasgemmen der späten Republik und frühen Kaiserzeit. Die Nicolo-Glasgemmen lassen sich wie im Rheinland und Gallien in eine frühe, augusteische Gruppe und eine Gruppe des zweiten bis dritten nachchristlichen Jahrhunderts scheiden. Die Matrizen der späteren Gruppe sind oft von früheren Intaglien genommen (S. 10; S. 24 f. Anm. 48. 50–52; S. 27 Anm. 67–68). Einige Exemplare der späteren Gruppe stammen, wie die Parallelen zeigen, aus der gleichen Werkstatt wie die Nicolo-Glasgemmen aus dem Fundkomplex »Bonn Medizinische Klinik«. Beispiele sind Kat. 83 Merkur, Kat. 116 Mars Ultor, Kat. 259–260 Amor auf Delphin beziehungsweise Ketos, Kat. 292 Pothos, Kat. 458 Bonus Eventus und Kat. 626 heimkehrender Jäger. Die Werkstatt wurde vermutlich im Rheinland lokalisiert, vielleicht in Köln oder Bonn; Sena Chiesa rechnet mit mehreren Werkstätten, vielleicht nördlich der Alpen (S. 10). Diese Nicolo-Glasgemmen sind weit verbreitet; sie finden sich außer in Bonn und Köln auch in Trier, in Gallien, in Augst und Carnuntum, in Pannonien, Dakien, in England und sogar in Aquileja (s. G. Platz-Hor-

ster, Die antiken Gemmen aus Xanten III. Neufunde, Neuerwerbungen, Nachträge und Auswertung. Xantener Berichte 15, 2009, 129–181; 133 Kat. 32–33. 37. 41–42, mit Lit.). Die Frage der Werkstätten und Verbreitung der Nicolo-Glasgemmen wird hier (S. 27) unter Verweis auf einen seinerzeit noch im Druck befindlichen Artikel ausdrücklich nicht diskutiert (A. Magni / G. Tassinari in: Atti del Primo Convegno interdisciplinare sul vetro nei beni culturali e nell'arte di ieri e di oggi, Parma 2008 [Parma 2009] 97–116).

Im Katalog sind Stein- und Glasgemmen zusammen nach Motiven geordnet. Den einzelnen Motivgruppen ist jeweils eine Behandlung der Ikonographie mit Hinweisen auf Rundplastik, Kleinbronzen und Münzen sowie auf Glaspasten im zweiten Teil des Bandes vorangestellt. Hier werden auch Literaturhinweise zu den besprochenen Stücken gegeben, die man zu jenen unter der Katalognummer hinzunehmen muss. Die Katalogeinträge enthalten neben den üblichen musealen Angaben und präzisen, dennoch knappen Beschreibungen auch die Charakterisierung des Stiles. Meist wird ferner die Technik des Schnitts beschrieben; dies bringt einerseits gewisse Wiederholungen mit sich, ist andererseits anhand der Abbildungen nicht immer nachvollziehbar. Instruktiver wäre die Beschreibung ausgewählter Beispiele und ihre Illustration durch gute, vergrößerte Abbildungen.

Ich hebe einige Gemmen hervor: Charakteristisch für die Sammlung sind Kat. 1–34, Intaglien von durchschnittlicher Qualität mit thronendem und stehendem Jupiter, denen nur ein selteneres Motiv, Kat. 35 mit Jupiter auf dem Adler folgt, dieser allerdings in flüchtigstem linearen Stil. – Kat. 59, Diana mit Zweig an einer Säule, hinter der ihr Hirsch steht, ist eine Variante des nicht allzu häufigen Motivs der auf die Säule gelehnten Diana mit den gleichen Attributen (vgl. eine verschollene Gemme vom Annoschrein und einen Karneol in Berlin, s. E. Zwierlein-Diehl, Kölner Dombl. 72, 2007, 27–48; 35 u. 37 Abb. 10. 11). – Kat. 133 aus der Gruppe der roten Jaspisgemmen hat eine originelle Zusammensetzung von Harpokrates, Mars Ultor und Bacchus. – Kat. 186 mit dem Oberkörper des Bacchus ist das Fragment eines großen Karneols in bestem klassizistischem Stil mit Rundperlelementen (Mitte 1. Jh. v. Chr.). – Bei den beiden Glasgemmen mit Erosen in der Muschel im römisch-kampanischen Stil, Kat. 261 und 262, lässt sich die hellenistische Herkunft des Motivs gut durch Abdrücke in Delos nachweisen. – Zwei singuläre Intaglien zeigen Götter, die einzeln auf gleichzeitigen Münzen von Askalon (Palästina; 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.) vorkommen. Auf dem schwarzen Jaspis Kat. 332 sind es Horus, auf drei Löwen stehend (oder ein ihm ähnlicher Gott), Tyche-Atagartis-Derketo mit Taube auf der rechten Hand und Phanebalos, der nicht wie auf den Münzen Panzer und Helm, sondern eine dem Attis ähnliche Tracht trägt, aber wie auf den Münzen mit der Rechten die Harpe schwingt, in der Linken einen kleinen Rundschild und einen Palmzweig hält. Der Heliotrop Kat. 333 zeigt nochmals Phanebalos (beschädigt), »Horus« auf drei Löwen und Neptun. – Kat. 338 ist eine weitere

Replik der Glasgemmenserie aus der zweiten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts mit Victoria und Inschrift *mnlf* (Marcus Nerva, Luci filius?, cos. 36 v. Chr., der Vater des Kaisers Nerva). – Unter den zahlreichen Victoriabildern ist ferner hervorzuheben Kat. 378, ein Heliotropfragment mit zwei Victorien zu Seiten eines Tropaeums mit Gefangenen (Ende 1. bis 2. Jh. n. Chr.). – Eines der wenigen Stücke von höchster Qualität ist die zur Hälfte erhaltene weiße Glasgemme Kat. 385 mit Victoria auf einer Biga. Magni vergleicht sie mit der Victoria des Sostratos im gleichen Motiv und weist eine matrizengleiche Glasgemme aus Pompeji nach (Mitte 1. Jh. v. Chr.). – Die stehende Fortuna mit Füllhorn auf der grün-blau-weißen Glasgemme Kat. 390 wird aus italisch-hellenistischer Tradition abgeleitet (Mitte 1. Jh. v. Chr.). – An der Schulter der Fortuna Kat. 395 steht ein rätselhaftes schmal dreieckiges Objekt ab, das sich auch bei einer Fortuna Panthea am Dreikönigenschrein findet. Magni macht den erwägenswerten Vorschlag, dass es sich um einen Bogen handelt, Fortuna also an Diana angelehnt ist, wie bei einer Kleinbronze aus Herkulaneum (1. Jh. n. Chr.). Dies ist ein Beispiel dafür, dass auch Gemmen in flüchtigem linearen Stil die nähere Betrachtung lohnen. – Hinweise auf neueres Material bestätigen die schon 1966 von Sena Chiesa in »Gemme del Museo di Aquileia« gemachte, auf Münzen gestützte Beobachtung, dass die Stellung des Ruders bei der stehenden Fortuna ein chronologisches Indiz ist. In den beiden Jahrhunderten um die Zeitenwende liegt das Ruder waagrecht hinter der Göttin; später steht es schräg. Zu den auf dieser Basis in das erste nachchristliche Jahrhundert datierten Stücken Kat. 395–403 gehören zwei Intaglien aus gelbem Jaspis (Kat. 399 und 400), was davor warnt, Stücke aus diesem Material pauschal in das zweite (oder dritte) nachchristliche Jahrhundert zu datieren. – Unter den Ortspersonifikationen ist neben mehreren Roma- und Africabildern Antiochia auf einem roten Jaspis in klassizistisch-linearem Stil vertreten, Kat. 485 (2. Jh. n. Chr.; hierzu M. Meyer, Die Personifikation der Stadt Antiocheia. *Jahrb. DAI Ergh.* 33 [Berlin 2006]). – Kat. 533, eine hellgrüne augusteische Glasgemme, zeigt die Bestrafung der Dirke im Schema der Gruppe des Farnesischen Stiers. Chr. Kunze, Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos. *Jahrb. DAI Ergh.* 33 (Berlin 1998) 44 Nr. 9–14; 48 zeigt, dass die Anregung zu verwandten Gemmendarstellungen von der durch Asinius Pollio bald nach 39 v. Chr. im Atrium Libertatis aufgestellten, aus Rhodos geraubten Gruppe ausging (Plin. nat. 36, 33–34). Magni verweist auf S. Toso, Miti di hybris punita nelle Gemme di I secolo a. C. *Ostraka* 9, 2000, 143–164, bes. 154–156 und dies., *Fabulae Graecae. Miti Greci nelle Gemme Romane del I secolo a. C.* (Rom 2007) 141–143, die der gleichen Auffassung ist. – Eine italisch-etruskisierende, Bandachat nachahmende Glasgemme, Kat. 536, stammt nach Magni aus der gleichen Matrize wie ein Exemplar in Nimwegen (M. Maaskant-Kleibrink, The Engraved Gems, Roman and Non-Roman. *Description of the Collections in the Rijksmuseum G. M. Kam at Nijme-*

*gen X* [Nimwegen 1986] Nr. 21). Dann kann die Beschreibung »una figura che emerge a mezzobusto dal terreno« nicht stimmen (die Abbildung lässt kein sicheres Urteil zu). Auf der Glasgemme in Nimwegen ist ein am Boden sitzendes Kind deutlich. Maaskant-Kleibrink, der Magni folgt, entscheidet sich für die Deutung als Tages. Es ist bei diesem Typus jedoch nie zu sehen, dass das Kind etwas verkündet, daher ist Adolf Furtwänglers Deutung als die Auffindung des Ödipus vorzuziehen (Die antiken Gemmen III [Leipzig und Berlin 1900] 247; vgl. Antike Gemmen in deutschen Sammlungen II [München 1969] Nr. 395; M. Schlüter / G. Platz-Horster in: ebd. IV Hannover [1975] Nr. 373 und 374). Die Auffindung des Tages, des halb göttlichen Kindes, das die *Disciplina etrusca* verkündet, ist nur auf einer Wiener Glasgemme gesichert, auf welcher der Knabe das *Simpvium* überreicht (E. Zwierlein-Diehl in: H. A. Cahn / E. Simon [Hrsg.], *Tainia. Festschrift Roland Hampe* [1980] 405–422; 405–407; 421 f. Taf. 76, 1 und dies., Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II [München 1989] Nr. 719). – Unter den Darstellungen von Menschen beziehungsweise unbenannten Heroen fällt die römisch-kampanische Glasgemme Kat. 562 auf (3. Jh. v. Chr.). Sie zeigt das ungewöhnliche Motiv eines vom Rücken gesehenen, galoppierenden Reiters, der ein zweites Pferd mitführt. Der Reiter trägt einen *Pileus*. Magni verweist auf das verwandte Motiv eines Reiters mit Beipferd im Schritt in Genf. Sie erwägt, ob ein gewöhnlicher Reiter oder ein Dioskur gemeint sei und verweist auf Didrachmen von Suessa Aurunca (Kampanien) mit reitendem Dioskur und Beipferd (280–268, 265–240 v. Chr.). Die Deutung des Reiters als Dioskur ist jedoch nicht gesichert. Auch Odysseus beim Raub der Rosse des Rhesos könne gemeint sein. Marie-Louise Vollenweiders Interpretation sollte nicht in Vergessenheit geraten: Sie sieht auf zwei Genfer Glasgemmen (3. Jh. v. Chr.) unter Verweis auf Andreas Alföldi zwei römische *Equites* aus den ältesten Reiterzenturien, die nach der Überlieferung mit zwei Pferden in die Schlacht zogen. Hierzu passt auch die Tracht, der einfache *Lendenschurz*. Den *Pileus* deutet Vollenweider als Reisetracht (*Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées II* [Mainz 1976/79] Nr. 88. 89; A. Alföldi, Der frühromische Reiteradel und seine Ehrenabzeichen [Baden-Baden 1952] 49–51; 95–97). – Kat. 635, eine Komödienszene mit Herrn und Sklaven in vertrautem Gespräch auf einer Glasgemme in römisch-kampanischem Stil (»di tradizione ellenistica«), ist in einer schärferen Replik aus der gleichen Matrize in Genf erhalten. Vollenweider bezieht sie auf eine Komödie des Plautus und datiert »Ende 3.–2. Jh. v. Chr.« (Magni: »II secolo a. C.«). – Die besser erhaltene Glasgemme Kat. 636 macht eine stark korrodierte Replik aus Carnuntum in Wien verständlich (*Antike Gemmen Wien II a. a. O.* Nr. 775; G. Dembski, Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum [Wien 2005] Kat. 657). Es handelt sich um eine Theaterszene mit einer stehenden Frau links »nella posa della Pudicitia«, einem weit

ausschreitenden Mann in von vorn gesehener Maske, mit Chiton, Mantel und Stab, der die (im Abdruck) rechte Hand hebt, offenbar dem Herrn, und einem umblickend geduckt weglaufenden Sklaven.

Gabriella Tassinari hat die nachantiken Gemmen einschließlich der modernen Glaspasten von antiken Gemmen bearbeitet (Kat. 661–1025).

Einleitend skizziert sie die Schwierigkeiten bei der Unterscheidung von antikisierenden und antiken Stücken (S. 145–148). Diese waren in der Veroneser Sammlung umso größer, als sie keine Werke enthält, die von großen Renaissance-Meistern wie Valerio Belli und Giovanni Bernardi oder von den bedeutenden Klassizisten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts inspiriert wären. Eine Eigenart der Kollektion ist, dass Parallelen in anderen Sammlungen für die meisten modernen Gemmen fehlen; dies könnte dafür sprechen, dass ihre Werkstätten sich in der Nähe der Veroneser Sammler, in Padua oder Venedig befanden. Die Veroneser Gemmen haben auch keinen Eingang in die großen Daktyliotheken (Dehn, Lippert, Tassie, Cades) gefunden.

Der Katalog behandelt zunächst die Steingemmen, als erste einige Stücke aus der sogenannten Lapislazuliwerkstatt (I. Il gruppo dei Lapislazuli, Kat. 661–700). Sie gehören einer bekannten Produktion von massenhaft hergestellten und weit verbreiteten flüchtigen Intaglien des sechzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts an. Zur gleichen Gruppe gehören ebenso zahlreiche Karneole. Tassinari beobachtet als Material auch Achat, Jaspis, Heliotrop, Amethyst, Sardonyx sowie Plasma und Praser (die offenbar als verschiedene Steinsorten verstanden werden). Die Vermutung, dass diese Gemmen aus wenigen, benachbarten Werkstätten in Norditalien stammen, bestätigt sich. Gegenüber der früheren Vermutung »Venedig oder Padua« lokalisiert die Autorin die Gruppe in Venedig oder Mailand. Sie kündigt zugleich eine ausführliche Studie in »Saggi e Memorie di storia dell'arte« über die Gruppe an. Die Minerva Kat. 684, die Venus victrix Kat. 685 und die stiertötende Victoria Kat. 689 gehören nicht zum Repertoire der Gruppe, sie könnten antik sein (eine sichere Aussage allein anhand der Abbildungen ist nicht möglich). Der Zusammenschluss der übrigen Gruppen beruht nicht auf Werkstattzugehörigkeit sondern auf unterschiedlichen Kriterien. Die zweite Gruppe besteht aus Gemmen, die aus ikonographischen oder stilistischen Gründen sicher als modern erkennbar sind (II. Il gruppo dai caratteri sicuramente non antichi, Kat. 701–724). Kat. 723 ist die Kopie eines seinerzeit bekannten, heute vermutlich verlorenen Florentiner Intaglios mit Opfer an Priap. Der Karneol Kat. 724 mit Amor, der ein Herz auf einen brennenden Altar legt, und dem Motto »j'allume le feu« gibt Anlass zu einer Zusammenstellung solcher Mottogemmen aus dem Umkreis von Jacques Guay (\*1711, †1797), »graveur du roi« (Louis XV), und der Madame Pompadour. Vier kleine Granate werden mit verwandten Stücken in Bologna zu einer Gruppe zusammengefasst (III. Il

gruppo dei granati, Kat. 725–728). Als vierte Gruppe behandelt die Verfasserin »klassizistische« Steine, die sich eng an antike Vorbilder anschließen (IV. Il gruppo »classicistico«, Kat. 729–742). Der Werkstatt des leider schlecht abgebildeten tanzenden Satyrs Kat. 742 schreibt Tassinari Intaglien in München und Bern sowie, möglicherweise richtig, auch einen Sardonyx in Wien zu, die als antik publiziert wurden. Es folgen Köpfe und Büsten, zunächst von Philosophen, die zwischen dem sechzehnten und neunzehnten Jahrhundert nicht näher datierbar sind (V. Il gruppo delle teste, Kat. 743–751). Bei der Einordnung der Victoriabüste in linearem Stil, Kat. 747, zögert die Autorin zu Recht, sie dürfte antik sein (dann: 1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.). Die Gruppe der Dubitanda besteht fast durchweg aus flüchtigen Arbeiten (VI. Il Gruppo degli intagli non facilmente identificabili come moderni, Kat. 752–788). Eine erneute Prüfung des möglicherweise antiken Ursprungs könnte sich lohnen bei Kat. 752–754, 759, 762, 773 und 778.

Die Veroneser Glaspasten lassen sich keiner bestimmten Werkstatt (oder Werkstätten) zuweisen. Erwogen wird, dass zumindest ein Teil von ihnen aus Venedig stammt. Als Kriterien für die Scheidung von den antiken Glasgemmen dienen gute Erhaltung, gute Qualität mit wenig Bläschen, zuweilen die Form und natürlich das Zugrundeliegen eines nachantiken Intaglios. Ein eigener Abschnitt ist den Rohlingen und der Frage gewidmet, ob diese ein Indiz für antiken oder modernen Ursprung sind (S. 173 f. 3. Le paste vitree »a margine espanso«). Tassinari kommt zu dem Ergebnis, dass dies nicht der Fall ist. Dies ergibt sich, wie oben erwähnt, schon aus dem gleichartigen Herstellungsverfahren von Glasgemmen und Glaspasten. Der Eindruck, es bestehe eine *Communis opinio*, wonach Rohlinge immer antik seien, ist nicht richtig: Er beruht wohl auf der Bemerkung von P. Zazoff, Die antiken Gemmen (München 1983) 265, wonach der roh gelassene Gussrand (sc. Druckrand) ein Zeichen für Authentizität sei (zitiert von Magni S. 25 Anm. 55). Furtwängler, Gemmen III a. a. O. 220 Anm. 1 (S. 173 Anm. 23) meint nicht, dass alle Rohlinge antik seien, er wendet sich lediglich gegen Charles W. Kings Auffassung, sie seien alle modern. Evamaria Schmidt und Marianne Maaskant-Kleibrink (zit. S. 25 Anm. 55; S. 173 Anm. 22) diskutieren das Problem »antik oder nachantik« nicht.

Ein erstes Kapitel des Kataloges gilt den fünfzehn Glaspasten, deren Originale sich identifizieren ließen. Ihre Originale beziehungsweise Abgüsse oder Abdrücke finden sich in der Sammlung Stosch (I. 1. Kat. 789–793), den Daktyliotheken von Dehn – Dolce (I. 2. Kat. 794–796), Cades (I. 3. Kat. 797–799), sowie der Werke Giovanni Pichlers (I. 4. Kat. 800–801). Zu jeder dieser Sammlungen gibt die Verfasserin ausführliche Informationen. Die bibliographischen Angaben und Vergleiche zu den einzelnen Stücken werden nicht unter der Katalognummer, sondern im vorangestellten Text, jeweils in mehreren Anmerkungen gegeben. Tassinari bemerkt richtig, dass die Identifizierung etwa mit einem Abguss der Daktyliothek Dehn – Dolce nicht gleichbedeutend

mit der Herkunft der Glaspaste aus dieser Werkstatt ist, da in Umlauf befindliche Abgüsse stets wieder als Patrizen für neue Matrizen dienen konnten. Die Autorin bereitet die Publikation eines der seltenen Exemplare der Daktyliothek Dehn – Dolce sowie einer aus 127 Schwefelabgüssen bestehenden Daktyliothek von Werken Giovanni Pichlers im *Medagliere delle Civiche Raccolte Numismatiche* von Mailand vor, hat die Pichlerporträts schon publiziert. Das Original des Apollokopfes Kat. 794 war meines Erachtens modern, aber wenn die Abbildung nicht täuscht, ist die Ähnlichkeit mit einem Werk der Susanna Maria Preisler (\*1701, †1765) nicht groß genug, um eine Zuweisung zu rechtfertigen. Für die Geschichte des Kopierens ist der Hinweis wichtig, dass Preisler nicht mehr ausschließlich nach Stichvorlagen, sondern nach Gemmenabgüssen arbeitete, die ihr Mann, der Maler Johann Justin Preisler aus Italien mitgebracht hatte. Kat. 796 ist die berühmte, von Solon signierte »Medusa Strozzi«. Tassinari bringt die Bibliographie auf neuesten Stand und gibt Beispiele für Kopien des berühmten Werkes als Intaglio und Cameo. Kat. 800 und 801 sind Abdrücke von Werken Giovanni Pichlers. Im Falle von Kat. 801, Eros auf Pegasos reitend, lässt sich das Original nachweisen: ein brauner Sardonyx in goldener Ringfassung im Museo Archeologico von Florenz aus der Sammlung William Currie.

Die Glaspasten, deren Originale sich nicht identifizieren ließen, werden in verschiedene Gruppen aufgeteilt: Moderne Originale (II. 1. Kat. 804–811) und vermutlich moderne Originale (II. 2. Kat. 812–822). Der Merkurkopf Kat. 813 wird als bärtig(?) beschrieben, vielleicht täuscht der Eindruck (1. Hälfte 1. Jh. v. Chr.). Teilweise sind die Abdrücke sehr flau oder scheinen es nach der Abbildung zu sein, so dass ein Urteil über antik oder nachantik kaum möglich ist. Es folgt eine Gruppe, in der antike und moderne Gemmenbilder nach Motiven geordnet sind: Diomedes, Amores, Minervaköpfe, Herkulesköpfe, Omphale, ein Medusenhaupt und Verschiedenes (II. 3. Kat. 823–865). Es sind Motive, die in der Antike beliebt waren, aber ebenso oft in nachantiker Zeit kopiert wurden. Tassinari kommt nach genauer Abwägung des Für und Wider in einigen Fällen zu einer Entscheidung, lässt andere Fälle offen. Kat. 826 mit Diomedes in italischem Strichrand, aber klassizistischen Körperformen wird wohl richtig in das erste vorchristliche Jahrhundert, Kat. 831, ein italischer Typus mit Odysseus und Diomedes, in das zweite bis frühe erste vorchristliche Jahrhundert datiert. Der auf einem korinthischen Kapitell sitzende, die Kithara spielende Amor Kat. 838 gehört dem römisch-kampanischen Stil an. Er hat eine Parallele unter den Abdrücken von Delos; das Siegel, von dem dieser Abdruck stammt, oder sein Besitzer müssen also aus Italien gekommen sein. Besonders ausführlich wird der Typus der schreitenden Omphale behandelt (S. 196–198). Den Schluss bilden Glaspasten nach antiken Originalen (II. 4. Kat. 866–1025). Diese Stücke bereichern unsere Kenntnis um verschollene antike Gemmen. Hier werden, wie in Glyptikatalogen üblich, Vergleiche und Datierung bei

der jeweiligen Katalognummer angeführt. Im Unterschied zu den antiken Originalen der Sammlung sind italische und spätrepublikanische bis augusteische Bilder im Vergleich zu den kaiserzeitlichen Motiven relativ häufig, zum Beispiel Kat. 879, eine römisch-kampanische Büste des Merkur in Vorderansicht (2. Jh. v. Chr.); Kat. 886 Minerva, die einen Knaben das Lesen lehrt, im italischen Rundperlstil, ein seltenes Motiv (2. Jh. v. Chr.). Die kauernde, ihren Mantel ablegende Frau Kat. 905 ist die einzige von einem klassisch-griechischen Intaglio genommene Glaspaste der Sammlung.

Dreißig Stücke wurden von Margherita Superchi und Antonello Donini mineralogisch analysiert, darunter drei Glasgemmen und neun Glaspasten (S. 221 f.). Auf die Analyse wird im Katalog durch einen Asteriskos hinter der Materialangabe hingewiesen. Kalium wurde in geringen Mengen bei der antiken Glasgemme Kat. 390, in höherem Gehalt bei modernen Glaspasten festgestellt. Natrium war außer bei der gelben Glaspaste Kat. 974 nicht in nennenswerter Menge vorhanden. Die Autoren vergleichen Gläser aus der Ausgrabung in Calvatone, bei denen Natrium überwiegt, und kommen zu dem überraschenden Schluss, dass die kaliumhaltigen Gläser überwiegend jenseits der Alpen oder mit Holzmaterial von dort hergestellt wurden. Kriterien für die Unterscheidung von antikem und nachantikem Glas ergaben sich offenbar nicht (s. jedoch S. 6: eine Möglichkeit durch den Nachweis von Chrom).

Die Abbildungen geben die Originale im Maßstab 3:1 wieder, Ausnahmen sind auf den Tafeln durch einen Asteriskos angegeben. Die Photos von Gemmen mit planen Bildflächen sind meist gut; allerdings sind einige davon offenbar mit Durchlicht aufgenommen, was die Lesbarkeit erschwert und bei einem nach hinten abgeschrägten Rand (Form 8) einen dunklen, rahmenden Schatten auf die Randzone des Bildes legt; weniger gut sind die Aufnahmen von konvexen Bildseiten, die stets schwieriger zu photographieren sind. In einigen Fällen wünschte man sich Abbildungen vom Abguss. Ein illusorischer Wunsch, da das Projekt, wie solche »Ausgrabungen im Museum« meist, offenbar ohne Zusatzmittel auskommen musste.

Eine ausführliche Bibliographie (Tassinari), ein kurzer Sachindex sowie ein Materialindex (Magni) schließen den Band ab.

Katalog und Kommentare sind auf neuestem Forschungsstand. Beide Katalogautorinnen kommen aus der Schule von Gemma Sena Chiesa und sind längst auf dem Gebiet der Glyptik ausgewiesen. Sie haben eine bis dahin verborgene Sammlung bekannt gemacht und anhand eines schwierigen und teilweise spröden Materials einen wichtigen Beitrag zur Unterscheidung von antiken und antikisierenden Gemmen geleistet. Darüber hinaus gibt die Publikation Einblick in die Geschichte des Sammelns im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, speziell in Norditalien, und bietet eine Fülle von Informationen auf dem Gebiet der Ikonographie.