

WOLF-R. MEGOW

Kameen im Rheinischen Landesmuseum Bonn

Gertrud Platz-Horster hat kürzlich den Gemmenbestand des Rheinischen Landesmuseums Bonn einschließlich der nachantiken geschnittenen Steine vorgelegt¹. Der Katalog erfüllt eine Forderung, die sich nach der umfassenden Vorlage der Gemmen in deutschen Sammlungen und vergleichbarer Werke stellt². Danach soll das möglichst umfassend dokumentierte Material auf erweiterter wissenschaftlicher Basis ausführlich erörtert werden, um Fortschritte in der Erforschung der antiken Glyptik zu erzielen, soweit die problematische Überlieferungssituation dies gestattet. Bei dem Bonner Katalog sind besonders die Berücksichtigung der späteren Verwendung römischer Gemmen und die daraus zu ziehenden historischen Schlüsse hervorzuheben. Unter diesem wissenschaftlichen Blickwinkel sind auch in Zukunft wichtige Erkenntnisse zu erwarten.

In dem genannten Katalog sollten ursprünglich auch die Kameen im Rheinischen Landesmuseum Bonn behandelt werden. Daß ihre Bearbeitung hier nun getrennt erscheint, ist wohl zu bedauern, andererseits aber auch durch die abweichende Art ihrer Behandlung gerechtfertigt. Die Fragestellung ist bei Kameen vielfach anders als bei Gemmen; ikonographische und historische Detailfragen spielen eine größere Rolle, und eine Gliederung des Kameenmaterials, wie sie G. Platz-Horster bei den Gemmen zu Grunde gelegt hat, ist nicht einzuhalten. So bestimmt die chronologische Folge der Steine die Gliederung, wobei das sehr heterogene Material eine geschlossene Reihe nicht ermöglicht. Die Kameen stehen nahezu bezuglos nebeneinander, von den Glasphalerae und der spätantiken Porträt-’Gruppe‘ Kat. Nr. 7–9 vielleicht abgesehen. In viel geringerem Maße als für die Gemmen – zumindest eines bestimmten Zeitraums – ergibt die Bearbeitung der Bonner Kameen damit eine ’Geschichte‘

¹ Die antiken Gemmen im Rheinischen Landesmuseum Bonn, bearbeitet von G. PLATZ-HORSTER, fotografiert von I. LUCKERT. Kunst und Altertum am Rhein 113 (1984).

² AGD I–IV (1968–1975); im übrigen vgl. bes. E. ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien und M. MAASKANT-KLEIBRINK, Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague (1978). – Diese ähnlich aufgebauten Sammelwerke sind insgesamt nicht ganz einheitlich. Schon die Bände der AGD haben unterschiedliches wissenschaftliches Gewicht; herausragend AGD II.

dieser Denkmälergattung. Schwierig gestaltete sich die Beschäftigung mit dem immerhin 25% ausmachenden Material nachantiken Ursprungs. Hier erwies sich das weitgehende Fehlen neuerer kunsthistorischer Arbeiten zu glyptischen Fragen als gewichtiger Mangel. Dem aufmerksamen Leser wird somit nicht entgehen, daß die nachantiken Steine keineswegs erschöpfend behandelt sind.

1 Inv. Nr. 62,186

Abb. 1

Gefunden 1962 in Xanten; Hohlweg zum Fürstenberg, Mauer II, Schnitt 3

Blaues Glas; H. 3,35 cm; Br. 3,2 cm; T. insgesamt 0,95 cm, des Reliegrundes zwischen 0,375 und 0,45 cm

Ursprünglich kreisrundes Medaillon; alter Gußrand hat sich an keiner Stelle erhalten. Von dem größeren Ausbruch rechts oben abgesehen, wirkt der Rand so, als sei er mit Sorgfalt abgearbeitet worden, um das Medaillon zu verkleinern. Ob der Ausbruch eine Folge dieses Vorganges ist, muß offen bleiben, doch wirkt er eher wie eine moderne Verletzung. Diese erstreckt sich auch auf die linke Stirnhälfte und die Haare darüber. Über dem rechten Auge liegt ein Gußfehler in Form einer großen aufgeplatzten Blase vor. Die gesamte Oberfläche ist unregelmäßig mit kleinen Bläschen versetzt. Die Frauenbüste ist etwas flau und wenig scharf aus der Form gekommen, was darauf schließen läßt, daß sie vor dem Bonner Ausguß bereits mehrfach verwendet wurde. Jedenfalls erscheinen die drei bekannten Wiederholungen der Büste in wesentlich schärferen Einzelformen.

Dargestellt ist eine frontale Frauenbüste in Chiton und Himation mit leicht zu ihrer linken Seite geneigtem und gewendetem Kopf. Die Frisur zeigt eine Mittelscheitelung, von der über Stirn und Schläfen unregelmäßige Wellen mit vereinzelt eingerollten Löckchen ausgehen. Das Haar bedeckt die Ohren; vom Nacken fällt beiderseits des Halses je eine gewellte Strähne auf die Schulter herab.

Es handelt sich bei dem Bonner Medaillon um eines von vier Exemplaren, die offenbar (nach Abbildungen geurteilt) alle aus derselben Form stammen. Zwei Exemplare sind wesentlich besser erhalten (Avenches; Carlisle, Tullie House Museum)³, das dritte der ehemaligen Sammlung Dressel wurde vielleicht schon antik bis auf den Kopf reduziert, der allerdings gut erhalten blieb (das Medaillon Dressel scheint verschollen zu sein)⁴. Das Bonner Stück ist, was die Schärfe der Einzelformen betrifft, von allen vier Exemplaren das schlechteste. Es dürfte aus der bereits weitgehend verbrauchten Form gekommen sein.

Drexel hatte den Frauenbildtypus als Porträt der älteren Agrippina in die Diskussion eingeführt, eine Benennung, die sich zuletzt wieder durchgesetzt hat, nachdem sie vor allem von Toynbee und zuletzt von Jucker mit guten Argumenten bekräftigt worden war⁵. Zwischenzeitlich hatte Alföldi vehement für eine Livillabenennung plädiert⁶, allerdings ohne porträttypologische Erörterungen, sondern lediglich unter der Voraussetzung, daß Livilla 'als die Zeitgenos-

³ Avenches: H. JUCKER in: *Gesichter* 296 Nr. 173. – Carlisle, Tullie House Museum: M. HENIG, *A Corpus of Roman Engraved Gem Stones from British Sites*. BAR 8 (1974) 275 Nr. 747 Taf. 54.

⁴ F. DREXEL in: *Antike Plastik*. Festschr. W. AMELUNG (1928) 67 Abb. 2. – J. M. C. TOYNBEE u. I. A. RICHMOND, *Transactions Cumberland and Westmoreland Antiqu. and Arch. Soc.*, N. S. 53, 1954, 43 Abb. 4.

⁵ DREXEL a. a. O. 67 ff.; TOYNBEE a. a. O. 40 ff.; JUCKER a. a. O. Nr. 173.

⁶ ALFÖLDI I 72 VII; 76 f.; ALFÖLDI II 83.

sin der Agrippina selbstverständlich dieselbe Frisur trug⁷. Die Agrippinadeutung kann heute als gesichert gelten und braucht im einzelnen nicht mehr ausgeführt zu werden⁸.

Literatur: H. HINZ, Röm. Gräber in Xanten, in: Beiträge zur Archäologie des röm. Rheinlandes 4. Rhein. Ausgrabungen 23 (1984) 339 f. Abb. 31.

2 Inv. Nr. 21190

Abb. 2

Gefunden 1910 auf dem Fürstenberg bei Xanten bei Ausgrabungen des Provinzialmuseums, Schnitt 154, Oberflächenfund

Blaues Glas; erh. H. 3,2 cm; erh. Br. 2,3 cm; T. insgesamt 0,7 cm, des Reliefgrundes 0,4 cm
Erhalten die linke obere Partie eines kreisrunden Glasmedaillons; sie läßt von einem frontal wiedergegebenen Mann noch einen kleinen Teil der rechten oberen Kopfpartie mit der oberen Hälfte des Ohres sowie die Schulterpteryges seines Panzers erkennen. Auf seiner rechten Schulter befindet sich ein sicher männliches Kinderköpfchen in leicht schräger Haltung und mit nach innen gerichteter Wendung; über diesem ein fünfzackiger Stern, der durch einen kräftigen 'Stamm' mit ihm verbunden ist. Die Frisur des Knäbleins gliedert sich in lange Sichelsträhnen, die über dem inneren Winkel des linken Auges eine Gabel zeigen.

Das Fragment gehört zur Gattung der sogenannten blauen Glasphalerae, deren Umfang ständig zunimmt. Sie wurde inzwischen oft behandelt, ohne daß über zahlreiche Einzelprobleme bisher Einigung erzielt werden konnte. Das Bonner Glasrelief bildet den Typus V bei Alföldi I, der nur in diesem einen geringen Rest vorliegt und den Alföldi als Variante seines Typus IV ansah⁹. Typus IV zeigt die Panzerbüste eines unbekränzten und unbärtigen Mannes in Vorderansicht mit je einem Knabekopf auf beiden Schultern. Auch Zwierlein-Diehl ordnet das Bonner Bruchstück dem 'Zwei-Kinder-Typus' zu¹⁰. Von diesem unterscheidet es sich allerdings in erster Linie dadurch, daß über dem Köpfchen auf der rechten Schulter des Gepanzerten ein Stern erscheint, der den sonstigen Beispielen fehlt. Ein weiterer Beleg für diese spezielle Ausstattung des Kindes fehlt bislang, so daß eine genaue typologische Zuweisung mit Hilfe weiterer Ausgüsse nicht möglich ist. Da die Bedeutung des Sterns mit Alföldi aber nur in der Dioskurensymbolik – bezogen auf die Geburt der Zwillinge des jüngeren Drusus von 19 oder 20 n. Chr. – gesucht werden kann¹¹, ist die Zuweisung an den 'Zwei-Kinder-Typus' sicher, auch wenn Z. Kiss das Bonner Bruchstück offenbar dem 'Drei-Kinder-Typus' zuweist¹². Auch bildtypologische Beobachtungen sprechen für den 'Zwei-Kinder-Typus', denn dem geringen Rest des Männerkopfes ist dessen streng frontale Ausrichtung noch abzulesen. Der Mann mit den drei Kinderköpfen dagegen wendet sich leicht zu seiner rechten Seite hin. Außerdem reicht das relativ groß gegebene Kinderköpfchen wesentlich weiter in das freie Bildfeld neben dem Männerkopf herein, als es bei den deutlich kleineren Köpfchen des 'Drei-Kinder-Typus' der Fall ist. Allerdings sitzt das sternbekrönte Bonner Kind schräger nach außen geneigt auf der Schulter

⁷ ALFÖLDI I 77.

⁸ Zur Ikonographie der Agrippina Maior s. zuletzt P. ZANKER in: K. FITTSCHEN u. P. ZANKER, Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom 3 (1983) 5 f. Nr. 4 Taf. 4. – W. TRILLMICH, Madrider Mitt. 25, 1984, 135 ff.

⁹ ALFÖLDI I 72; Typus IV ebd. 70.

¹⁰ ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 113 D.

¹¹ ALFÖLDI I 75.

¹² Z. KISS, L'iconographie des princes Julio-Claudiens au temps d' Auguste et de Tibère (1975) 125.

als es bei den 'Kernstücken' des Typus der Fall ist. Schräg nach außen geneigt gibt sonst der 'Drei-Kinder-Typus' die Köpfcchen an. Entsprechende Schlüsse sind daraus aber nicht zu ziehen, da eine untereinander stark abweichende Stellung der Kinderköpfe allenthalben festzustellen ist. Offenbar gab es in einzelnen Fällen Sonderpunzen für die Kinder, wie besonders deutlich die verschollene Genfer Phalera mit drei Kindern zeigt¹³. Daß für das Köpfcchen des Exemplars vom Fürstenberg eine gesonderte Punze Anwendung fand, legt der Stern nahe, der seinerseits der Patrizier separat aufgedrückt worden sein dürfte, sicher aber die Form des Kinderkopfes selbst, der von den anderen Exemplaren seines Typus durch geringere Größe, ausgeprägte Pausbäckigkeit und deutlich markierte lange Haarsträhnen mit einer Frisurengebel links der Stirnmitte abweicht. Legt man biographische Entwicklungskriterien zu Grunde, so wäre das Bonner Köpfcchen zwischen die des 'Drei-Kinder-Typus' und die der anderen Stücke des 'Zwei-Kinder-Typus' anzusetzen.

Literatur: H. LEHNER, Bonner Jahrb. 119, 1910, 300 Abb. 1 Taf. 21,1.

Zur Stellung der beiden Bonner Porträtphalerae innerhalb der gesamten Serie

H. Jucker hat eine Bibliographie zu den Glasmedaillons vorgelegt¹⁴, aus der hervorgeht, daß die Beschäftigung mit dieser Gattung bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Die folgenreichste Bewertung der gesamten Serie unter Einbeziehung aller ihm bekannter Exemplare wird A. Alföldi verdankt¹⁵, der unter Berücksichtigung historischer Gegebenheiten eine Gliederung und Deutung erarbeitet hat, die – wie schon oben anklang – in manchen Ergebnissen nicht überzeugend, die aber den Rahmen absteckten, innerhalb dessen sich die durchaus kontrovers geführte Diskussion noch heute bewegt.

Es soll hier nicht nochmals auf die technischen Bedingungen, die Fundumstände und die Verwendung eingegangen werden, die häufig angesprochen wurden und die durch die beiden Bonner Exemplare keine zusätzliche Klärung erfahren. Strittig ist die Frage, ob die Glasphalerae entsprechend den silbernen aus Lauersfort in Berlin¹⁶ oder denen des Bonner Caeliusgrabsteins¹⁷ in Sätzen von mehreren Stück verliehen wurden oder auch einzeln, wie Jucker angenommen hat, worin ihm Zwierlein-Diehl jetzt gefolgt ist¹⁸. Juckers Annahme dürfte den bekannten Fundumständen zufolge zu Recht bestehen.

Alföldi erkannte neun Typen mit Darstellungen von Mitgliedern der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, von denen zwei Phalerae in Größe bzw. Ausstattung abweichen. Während sein Typus I sich in dem fragmentierten Londoner Glas nicht nur durch größere Ausmaße und die Bekränzung des Mannes von den kanonischen Stücken absetzt, sondern den von Alföldi schon richtig erkannten Tiberius im Profil wiedergibt¹⁹, folgt das verschollene Fragment aus Carnun-

¹³ VOLLENWEIDER, Genf II 209 f. Nr. 219 Taf. 65.

¹⁴ JUCKER 60.

¹⁵ ALFÖLDI I 66 ff.; II 80 ff.

¹⁶ F. MATZ, Die Lauersforter Phalerae. 92. Berliner Winckelmannsprog. (1932).

¹⁷ H. SCHOPPA, Die Kunst der Römerzeit in Gallien, Germanien und Britannien (1957) Abb. 40. – H. KÄHLER, Rom und seine Welt (1958) Taf. 120. – W. HILGERS, Die arch. Abteilung, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kurzführer I (1973) 53 Abb. 34.

¹⁸ JUCKER 52. – ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 110. – Grundlegend zu den Phalerae P. STEINER, Bonner Jahrb. 114–115, 1906, 1 ff. – Zuletzt W.-D. HEILMEYER, Röm. Mitt. 82, 1975, 299 ff.; A. R. NEUMANN, Antike Welt 7 H. 1, 1976, 48 ff.; V. M. STROCKA in: Festschr. M. GOSEBRUCH (1984) 29 ff. mit weiterer Lit. in Anm. 19; s. auch H. G. HORN, Bonner Jahrb. 177, 1977, 705 ff. Abb. 22–23.

¹⁹ ALFÖLDI I 68 Taf. 3,8.



1-4 Rheinisches Landesmuseum Bonn, Glasphalerae. – Maßstab 2 : 1 (1-2; 4) und 1 : 1 (3).

tum, Alföldis Typus II, mit der frontalen Wiedergabe des Dargestellten den geläufigen Typen²⁰. Nach Alföldi trägt der Mann auf dem Carnuntiner Fragment einen Lorbeerkranz, der aber – wie auch Jucker bemerkte²¹ – der einzigen Abbildung bei L. Curtius nicht abzulesen ist²². Auch dürfte das von Alföldi angenommene größere Format nicht zutreffend sein²³, so daß diese Phalera als vollgültiges Zeugnis der Gattung gelten kann. Ich glaube, daß

²⁰ Ebd. 70.

²¹ JUCKER 51.

²² Röm. Mitt. 54, 1939, 144 Abb. 10.

²³ ALFÖLDI I 80 Anm. 16.

der Vorschlag, das Bildnis aus stilistischen (vgl. dazu unten) und ikonographischen Gründen mit Agrippa zu verbinden²⁴, aufrecht zu halten ist. Dagegen kann der Tiberius des Typus I bei Alföldi wohl aus der Diskussion um diese Denkmälergattung ausscheiden, zumal ein großes Zentralmedaillon hinfällig wird, sobald die Phalerae nicht als ganze Sätze verliehen wurden. Es handelt sich bei dem Kopf des Londoner Fragmentes zudem nicht um ein Bildnis des Kaisers Tiberius aus der Frühzeit seiner Alleinherrschaft, da die Zange über dem rechten Auge bei dem damals gültigen Porträttypus nicht vorliegt²⁵, sondern wohl um ein Prinzenbildnis entweder des Typus Kopenhagen 623²⁶ oder des sog. Typus Berlin–Neapel–Sorrent, den Zanker als Prinzenbildtypus der Jahre seit 4 n. Chr. bestimmt hat²⁷.

Die Phaleratypen III bis VI bei Alföldi bilden ohne Zweifel den 'Kern' der gesamten Serie, wie ihre große Anzahl verdeutlicht²⁸. Hier ergeben sich auch die schwierigsten und bislang nicht überzeugend gelösten Probleme, die sich sowohl auf die Benennungen wie die damit verbundenen chronologischen Ansätze beziehen. Alföldi hatte alle drei Porträts mit Drusus minor verbunden, was sich zumindestens für die kinderlose Büste des Typus VI mit Sicherheit nicht halten läßt. Vor allem Jucker hat überzeugend dargelegt, daß es sich um Tiberius vor der Zeit seiner Alleinherrschaft ab 14 n. Chr. handelt²⁹. Zwierlein-Diehl hat dem zugestimmt, und auch von O. Neverov wird diese Benennung vertreten³⁰. Bei K. Vierneisel und P. Zanker ist sie durch 'wahrscheinlich' eingeschränkt, von Z. Kiss ist die Alföldi'sche Deutung belassen³¹. Neben der Phalera mit der Büste der älteren Agrippina (Alföldi Typus VII; hier Abb. 1,1)³² ist der Tiberiusorden der einzige absolut sicher zu benennende und – im Unterschied zum Typus VII – auch zu datierende (in die spätaugusteische Zeit zwischen 4 und 14 n. Chr.).

Das Medaillon mit den drei Kinderköpfen bereitet m. E. die größten Deutungsschwierigkeiten (Alföldi Typus III)³³. Die Panzerbüste zeigt einen deutlich von der Tiberiusphalera des Typus VI abweichenden Bildnistypus (vgl. das schöne Wiener Fragment)³⁴, bei dem die Strähnen über der Stirn in einheitlicher Reihung zur linken Kopfseite gestrichen sind. Am Übergang zum Schläfenhaar ergeben sich beiderseits scharfe Winkel. Die Kinderköpfe haben alle die gleiche Größe und sind auch altersmäßig nicht differenziert, setzen sich aber deutlich von denen der wesentlich erwachsener wirkenden des Zwei-Kinder-Typus ab. Dieser prinzipiell gleiche Habitus kann nun freilich nicht bedeuten, daß hiermit etwa Drillinge angegeben werden (auch wenn die Deutung beim Zwei-Kinder-Typus als Zwillinge historisch naheliegt); die drei müssen Kinder verschiedener Altersstufen wiedergeben, woraus zwangsläufig folgt, daß für Deutungsfragen mit den Kinderköpfen nur sehr bedingt zu argumentieren ist. Ein wichtiges Detail scheint allerdings Klarheit in der Benennung der Panzerbüste des Drei-Kinder-Typus gebracht zu haben: Das Köpfchen auf der rechten Schulter weist in sehr deutlichem Kontrast zu den beiden anderen lange Haare auf, was als Hinweis auf ein Mädchen gewertet wird³⁵. Demzufolge 'fällt

²⁴ s. JUCKER 51 Anm. 7.

²⁵ L. POLACCO, *Il volto di Tiberio* (1955) Taf. 19–20. – V. H. POULSEN, *Les portraits romains* 1 (1973) Taf. 78–80.

²⁶ POLACCO a. a. O. Taf. 13–14. – POULSEN a. a. O. Taf. 76–77.

²⁷ ZANKER a. a. O. (Anm. 8) Bd. 1 (1985) 13 ff. Nr. 12.

²⁸ ALFÖLDI I 70 ff.

²⁹ JUCKER 54 ff.; DERS. in: *Gesichter* 295 Nr. 169.

³⁰ ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien* II 114 unter Nr. 1039. – O. NEVEROV, *Antique Cameos in the Hermitage Collection* (1971) Nr. 83.

³¹ P. ZANKER in: *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild u. Politik im kaiserlichen Rom. Ausst.-Kat. München–Berlin* (1978–1979) 24. – KISS a. a. O. (Anm. 12) 106 f. Abb. 363–368.

³² ALFÖLDI I 72.

³³ Ebd. 70.

³⁴ ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien* II Nr. 1038 Taf. 72.

³⁵ Vgl. ebd. Nr. 1037 Taf. 71.

die Deutung der Panzerbüste auf Germanicus dahin³⁶, wie Jucker zuletzt formuliert hat³⁶. Die Deutung dieses Phaleratypus als Germanicus mit seinen drei überlebenden Söhnen Nero, Drusus und Caius (Caligula) hatte ich erwogen³⁷; bis dahin galt der Panzerträger gemeinhin als Drusus maior mit den Kindern Germanicus, Claudius und Livilla oder – seit Alföldi – als Drusus minor mit den Zwillingen Tiberius und Germanicus und mit Julia. Diese Deutung hat auch Jucker wieder vertreten, nachdem sich das eine Köpfchen als langhaariges Mädchen erwiesen hatte³⁸. Die alte Deutung auf Drusus maior war davor erneut von Zwierlein-Diehl aufgegriffen worden, die das Wiener Exemplar in die Jahre 10–9 v. Chr. setzte³⁹. – Ich möchte aus einer Reihe von Gründen bis zum Beweis des Gegenteils an der Germanicusidentifikation festhalten. Diese Deutung steht allerdings in scharfem Gegensatz zu der Tatsache des als sicher geltenden langhaarigen Mädchenkopfes auf der rechten Schulter des Prinzen, es sei denn, man bezieht dieses Köpfchen auf Livilla. Die langen Haarsträhnen sind als Faktum nicht aus der Welt zu schaffen, nur scheint mir die Deutung als Mädchen nicht so sicher zu sein, wie allgemein dargestellt wird. Im Herstellungsvorgang besitzt das Köpfchen auf der rechten Schulter eine besonders unsichere Position. Abgesehen von dem aus vielen Gründen rätselhaften Genfer Ausguß, bei dem alle drei Kinder in ihrer Position von denen der 'kanonischen' Exemplare abweichen⁴⁰, bleibt festzuhalten, daß das Köpfchen auf der rechten Schulter öfter variiert, indem es z. B. liegend erscheinen kann⁴¹, auch wenn es gewöhnlich aufrecht auf der Schulter sitzt. Offenbar wurde dieses Köpfchen häufiger noch als das auf der linken Schulter separat eingepunzt. Es hat den Anschein, als habe das dritte Köpfchen dem Hersteller der Phalera Probleme bereitet, was für eine gesicherte Deutung hinderlich sein könnte. So ist denkbar, daß auch dieses Köpfchen als männlich anzusehen ist und die langen Locken die für geraume Zeit nach der Geburt noch ungeschnitten belassenen Haare bedeuten könnten (womit dieses Köpfchen das jüngste der drei Kinder angäbe, nach meiner Hypothese also Caius). Sollte jedoch die vielleicht näher liegende Deutung als Mädchen zutreffen, spräche auch das noch keineswegs zwingend gegen Germanicus, von dessen neun Kindern immerhin sechs älter als 25 Jahre wurden. Zwei Söhne (Nero und Drusus) und die älteste Tochter Agrippina minor sind beweisbar nicht auszuschließen und würden auf Germanicus hinführen. Die Frisur des Panzerträgers mit den drei Kindern ist in ihrer schlichten Anlage von ausschließlich nach links gewendeten Strähnen ohne Zangen- und Gabelmotive mit keiner der historisch in Frage kommenden Personen zu verbinden. Das verwundert angesichts der Tatsache, daß eben durch die Frisuren die Benennungen von Alföldis Typen IV und VII als Tiberius und Agrippina maior zu sichern sind. Somit führt das Fehlen von Spezifika in der Frisur des Drei-Kinder-Typus nicht zwangsläufig zu Germanicus, aber eben auch nicht sicher auf eine andere Person, etwa Drusus minor. Physiognomisch scheint mir bei guten Ausgüssen, wie dem Wiener Fragment bei Zwierlein-Diehl⁴², die Germanicusikonographie aus jeder Einzelheit des Gesichtes deutlich hervorzutreten. Dafür sprechen neben den tief in die Stirn herabreichenden dichten Strähnen die breite Schädelpartie und das kontinuierliche Zusammenlaufen des Umrisses zum Kinn, ebenso die gebogene Nase und der kleine Mund mit der vorspringenden Oberlippe, Züge, die in dieser Form bei Drusus minor nicht wiederkehren.

Es ist erstaunlich festzustellen, daß bei dem Bemühen um die Ordnung der Glasphalerae stili-

³⁶ H. JUCKER in: *Gesichter* 295 Nr. 170.

³⁷ Vgl. ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien II* 109.

³⁸ H. JUCKER in: *Gesichter*, Nr. 170.

³⁹ ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien II* 109 ff. Nr. 1037.

⁴⁰ VOLLENWEIDER, *Genf II* 209 f. Nr. 219 Taf. 65: Drusus minor.

⁴¹ s. H. JUCKER in: *Gesichter* 295 Nr. 170. – KISS a. a. O. (Anm. 12) Abb. 633. – HENIG a. a. O. (Anm. 3) 293 App. 70 Taf. 66.

⁴² ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien II* Nr. 1038 Taf. 72.

stische Kriterien so gut wie keine Rolle spielen. Das wird etwa deutlich, wenn bei den Zuweisungen und Datierungen der Wiener Stücke durch Zwierlein-Diehl die Bedingungen der Stilentwicklung ignoriert werden⁴³; den stilistischen Kriterien zufolge ist ein Ansatz des Zwei-Kinder-Typus vor dem Tiberius des Typus VI nicht vertretbar. Sucht man die Stilentwicklung zu klären und innerhalb derselben die Position des Drei-Kinder-Typus festzulegen, so wird man für diesen wiederum – und auf diesem Weg wohl am nachdrücklichsten – auf Germanicus verwiesen. Als Fixpunkt, von dem aus die Stilentwicklung zu klären wäre, muß die Tiberiusphalera dienen, da sie eine gesicherte chronologische Stellung in den spätaugusteischen Jahren von 4 bis 14 n. Chr. einnimmt. Die sehr beweglich wirkende Büste wendet den Kopf leicht nach rechts, worin ihr die des Drei-Kinder-Typus folgt, die jedoch in den Einzelformen weniger differenziert gestaltet ist. Der Brustabschnitt ist beim Typus III größer und wirkt stärker in seine Einzelteile zerlegt; optisch drängt er sich stärker auf als bei der Tiberiusbüste, die zwar detaillierter, aber in der künstlerischen Wiedergabe einheitlicher anmutet. Die einerseits knappe und prägnante, andererseits aber auch detailreichere Schilderung findet sich ebenso im Gesicht mit dem deutlich vom Knochenkern getragenen, durch die Haut straff überzogenen Partien und der differenzierten plastischen Gliederung. Demgegenüber läßt die Drei-Kinder-Büste einheitliche, dickliche Gesichtspartien ohne differenzierte plastische Gliederung erkennen, was dem Gesicht die unmittelbare Lebendigkeit nimmt. Ähnlich fällt der Vergleich der Frisuren aus; die dicht dem Schädel anhaftende Haartracht des Tiberius ist durch genau markierte Strähnen gegliedert, während die der Drei-Kinder-Büste als vereinheitlichte geschlossene Kappe gewissermaßen dem Kopf aufgesetzt ist. Aus all dem wird ein stilistischer Abstand deutlich, der auch einen chronologischen zumindestens nahelegt, wenn nicht zwingend fordert. Daraus ist zu folgern, daß der Typus der Drei-Kinder-Büste nach 14 n. Chr. anzusetzen ist, zumal mit dem noch undifferenzierter ausgeformten und damit starrer wirkenden Zwei-Kinder-Typus eine Entwicklungsstufe erreicht ist, die sehr deutlich über die der Büste mit den drei Kinderköpfen hinausgeht. Man beachte bei dem Mann mit den zwei Köpfen das maskenhaft starr gewordene breite Gesicht, das sich nicht mehr kontinuierlich aus dem Grund heraus entwickelt, sondern diesem wie appliziert wirkt. Es bietet sich auch von daher an, den Typus III auf Germanicus zu beziehen. Er schließt im Jahr 14 n. Chr. an den seither allein regierenden und damit in dieser Gattung nicht vertretenen Tiberius an und dürfte nach seinem Tod 19 n. Chr. nicht mehr gefertigt worden sein, auch wenn der Nachfolgetypus IV mit den zwei Kindern, der den jüngeren Drusus mit den Zwillingen wiedergibt, wohl nicht sofort nach deren Geburt geschaffen wurde. Jedenfalls legen die relativ großen Kinderköpfe diese Überlegung nahe. Dem Typus IV ist Alföldis Typus V, damit das oben besprochene Bonner Fragment Nr. 2 mit dem sternenkronierten Kinderkopf, zuzuordnen. Da wie erwähnt dieses Köpfchen kleiner ist als die beiden des kanonischen Zwei-Kinder-Typus, wäre zu erwägen, ob es nicht anläßlich der Geburt der Zwillinge 19 oder 20 n. Chr. aufgelegt wurde, ohne dann eine weitere Verbreitung zu finden.

Die skizzierte Stilentwicklung weist Alföldis Phaleratypus II als entwicklungsgeschichtlichen Vorläufer des Tiberiusordens der Jahre nach 4 n. Chr. aus⁴⁴. Für ein älteres Datum sprechen die dynamische Kopfwendung, die eine größere Freiheit vom Reliefgrund vermittelt, sowie die kräftige Plastizität des Gesichts. Der Kopf scheint sich viel stärker gerundet aus der Tiefe heraus zu entwickeln; die prägnant und wenig von der Oberfläche her modellierten Kopfformen geben der beruhigter und auch stärker linear gefaßten späten Phase des augusteischen Klassizismus, wie sie durch die Tiberiusphalera dokumentiert ist, voran und legen in Verbindung mit physiognomischen Erwägungen die oben schon geäußerte Agrippabenennung nahe. Der ver-

⁴³ Ebd. 109 ff. Nr. 1037–1039.

⁴⁴ ALFÖLDI I 70.

schollene Agrippaorden aus Carnuntum gibt sich somit als Vorläufer der 'Kerngruppe' Tiberius – Germanicus – Drusus minor zu erkennen, wie andererseits Alföldis Typus VIII als später Nachläufer.

Zwierlein-Diehl hat den Zwei-Kinder-Typus (Alföldis Typus IV) in fünf Untergruppen eingeteilt⁴⁵. Sie bezweifelt, 'daß alle Zwei-Kinder-Phalerae die gleiche Person wiedergeben, wie bisher angenommen wurde'. Sie schlägt für ihre insgesamt acht Ausgüsse umfassende Gruppe A den Namen Tiberius vor. Der spätere Kaiser erscheint demnach 'mit den Köpfchen des Drusus II und des Sohnes der Julia über den Schultern'. Abgesehen davon, daß die damit verbundene Datierung in die Jahre 9–7 v. Chr. stilistisch abzulehnen ist, sehe ich vorerst keine Möglichkeit, den Typus auf mehrere Personen zu verteilen. Von den gegenüber den anderen Typen differenzierter geordneten Stirnhaaren ausgehend, die zumindest am Übergang zu den linksseitigen Schläfenhaaren eine Zange zu erkennen geben, kommt Zwierlein-Diehl zu ihrer Tiberiusdeutung, indem sie den Kopf des Prinzen auf der Ara Pacis (13–9 v. Chr.) vergleicht⁴⁶. Die Beziehungen zwischen den Frisuren der beiden Köpfe auf der Zwei-Kinder-Phalera und dem Staatsrelief sind jedoch zu allgemein, als daß sich daraus ein schlüssiges Ergebnis gewinnen ließe. Physiognomisch steht der Kopf auf der Ara Pacis den Repliken des sog. Adoptionstypus um die Kopenhagener Büste 623 aus Arsinoe zumindest näher als dem der Phalerae⁴⁷. Da zudem die Zeit der Ara durch den wohl schon um 20 v. Chr. geschaffenen Adoptionstypus der Tiberiusbildnisse sicher besetzt zu sein scheint, kann man die Konstruktion von Zwierlein-Diehl und ihre Folgerungen kaum gelten lassen. Jedenfalls dürfte es auf dieser schmalen Denkmälerbasis (ein großplastischer Reliefkopf von beschränktem ikonographisch-typologischem Wert und ein Porträtkopf der Kleinkunst, dessen entwicklungsmäßige Stellung eher in einer anderen Zeit liegt) schwerlich möglich sein, einen neuen Porträttypus des Tiberius vor der Adoption von 4 n. Chr. nachzuweisen. Mit Jucker möchte ich für den Zwei-Kinder-Typus an der Drusus-minor-Deutung festhalten⁴⁸. Auch sehe ich keine Notwendigkeit, einzelne Emissionen des Typus mit einem anderen Namen zu belegen, zumal die Frisur sich recht gut mit der des großplastischen Bildnistypus des Drusus minor aus der Zeit um 20 n. Chr. deckt, wie auch A.-K. Massner gesehen hat⁴⁹. Physiognomisch zeigt der Kopf des Zwei-Kinder-Typus eine gewisse Abweichung von dem Germanicus des Drei-Kinder-Typus, indem keine so breite Ausdehnung des Oberkopfes vorliegt, worin eine Annäherung an die großplastischen Köpfe des Drusus minor erkennbar wird⁵⁰.

Bevor der Phalera mit der Frauenbüste ein Platz innerhalb der gesamten Serie zugewiesen wird, soll noch eine Bewertung des Typus IX bei Alföldi erfolgen⁵¹. Alföldi kannte nur den einen Ausguß dieses Typus in London; inzwischen sind noch ein von J. Ch. Balty publiziertes Brüsseler Fragment und das vollständige Exemplar in Aquileia, das Jucker besprochen hat, bekannt geworden⁵². Alföldi hatte den vermeintlichen Togatus auf Nero Germanici bezogen, worin ihm mit ausführlicher, auch porträttypologischer Begründung Jucker gefolgt ist. Mit Hilfe des Stückes in Aquileia konnte er zeigen, daß auch Typus IX eine Panzerbüste wiedergibt. Während Massner Jucker gefolgt ist⁵³, handelt es sich für Balty um ein Bildnis des älteren Drusus. Ich

⁴⁵ ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 111 ff. Nr. 1039 Taf. 72.

⁴⁶ L. FABBRINI, Boll. d'Arte 49, 1964, 305 f. Abb. 4; 6.

⁴⁷ s. zuletzt ZANKER a. a. O. (Anm. 8) 10 ff. Nr. 10–11, wo S. 12 Anm. 8 mit Recht auf die mit der Ara Pacis verbundenen Probleme hingewiesen wird.

⁴⁸ H. JUCKER in: Gesichter, Nr. 171–172.

⁴⁹ A.-K. MASSNER, Bildnisangleichung, in: Das röm. Herrscherbild 4 (1982) 93 Taf. 21 b–c.

⁵⁰ s. MASSNER a. a. O. Taf. 20.

⁵¹ ALFÖLDI I 72.

⁵² J. CH. BALTY, Bull. Mus. Royaux d'Art et d'Hist. 38–39, 1966–1967, 42 f. – JUCKER 50 ff.

⁵³ MASSNER a. a. O. (Anm. 49) 95.

vermag die Typenidentität des Phalerakopfes mit der von Jucker zusammengetragenen Porträtserie⁵⁴ nicht zu erkennen und glaube daher auch nicht, daß eine gleiche Benennung – also Nero Germanici – möglich ist. Zwar zeigt in beiden Fällen die Stirnhaaranordnung eine Gabel über dem rechten inneren Augenwinkel, doch verlaufen die strenger gereihten Strähnen der großplastischen Köpfe des Nero Germanici rechts und links davon zu den deutlich herausgestellten Winkeln über den Schläfen im Kontur leicht ansteigend, während sie bei dem Glasköpfchen deutlich abfallen und viel stärker abgerundet zum Schläfenhaar überleiten. Auch physiognomische Unvereinbarkeiten sind nicht zu übersehen. Die Neroporträts sind insgesamt stärker kugelig und weniger gestreckt, sie laufen zum Kinn weniger konsequent zusammen. Auch entsprechen sich die Längen der Nasen nicht. Mit dem Kopf der Phalerabüste ist der des Germanicus auf der Wiener Gemma Augustea zu verbinden, bei dem auch der leichte Wangenbart wiederkehrt⁵⁵. Nicht nur die Frisuren stimmen exakt überein, auch der Gesamtumriß beider Köpfe entspricht sich, wie auch die physiognomischen Merkmale miteinander in Einklang stehen. Für die daraus sich ergebende Germanicusbenennung der Phalera IX spricht noch ein weiterer Bezug. Denselben Typus vertritt ein Einsatzkopf aus dem Theater von Merida⁵⁶, der zusammen mit Porträts des Augustus und des Prinzen Tiberius gefunden wurde⁵⁷. Diese Verbindung datiert die Gruppe in die Zeit zwischen 4 und 14 n. Chr. und läßt die von Jucker vertretene Deutung des nicht sicher benannten Porträts als Tiberius Gemellus von vornherein unwahrscheinlich erscheinen⁵⁸. Das von ihm genannte frühcaliguläische Entstehungsdatum ist schon deswegen nicht akzeptabel, weil der Prinzenkopf von derselben Hand stammen dürfte wie das dazugehörige Tiberiusporträt. Dieses für ein caliguläisches Werk zu halten, verbietet seine typologische Fassung. Der Kopf aus Merida folgt exakt dem des Germanicus auf der Gemma Augustea und ist somit auch mit dem des Phaleratypus IX verbunden, der den Namen Germanicus zu tragen hat. Es handelt sich also um die Ausgabe eines Ordens aus der Zeit vor 14 n. Chr., somit zeitlich vor dem Orden mit Germanicusbüste und drei Kindern und parallel zu dem mit Tiberiusbüste. Zwar setzt sich letztere von der früheren Germanicusedition stilistisch etwas ab, doch erscheint es übertrieben, wenn Jucker die beiden Phalerae VI und IX wie folgt charakterisiert und damit zu stark voneinander absetzt: 'Der Kunsthistoriker wird bei VI von augusteisch-klassizistischem Stil, bei IX von plastischem, schon zum Malerischen neigendem nachklassizistischem Formgefühl sprechen'⁵⁹. Vielmehr stehen sich beide in der plastischen Gliederung der Gesichter wie auch in der Form der Augen und Münder so nahe, daß eine gleiche Entwicklungsstufe zumindest nicht auszuschließen ist. Deutlicher voneinander abgesetzt erscheinen vor allem die Frisuren, doch ist auch hier die Bildung der einzelnen Strähnen durchaus vergleichbar, auch wenn aus dem volleren Haupthaar des Germanicus zunächst ein wesentlich anderer Eindruck entstehen mag. Die Unterschiede zwischen beiden Phalerae erlauben durchaus die Annahme verschiedener Hände aus gleicher Zeit.

Der Agrippinaorden VII ist fraglos mit einem der beiden des Germanicus zu verbinden. Welcher dafür primär in Frage kommt, ist mit letzter Sicherheit nicht zu entscheiden, da die Zuweisung nur stilistisch möglich ist. Die Aufnahme der Frau unter die Phalera-Bildnisse überrascht zunächst angesichts der militärischen Bildprogrammatis, doch wird ihre Verwendung verständlich, wenn man sich das Leben Agrippinas in den Lagern an der Seite ihres Mannes Germanicus

⁵⁴ H. JUCKER in: Festschr. P. COLLART (1976) 240 Anm. 13.

⁵⁵ H. KÄHLER, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea. Monumenta Artis Romanae 9 (1968) Taf. 7.

⁵⁶ KISS a. a. O. (Anm. 12) 109 Abb. 621–622.

⁵⁷ S. A. GARCÍA Y BELLIDO, Esculturas Romanas de España y Portugal (1949) 21 f. Nr. 9 Taf. 10; 25 f. Nr. 14 Taf. 14.

⁵⁸ H. JUCKER, Jahrb. DAI 92, 1977, 230 D.

⁵⁹ JUCKER 55.

vor Augen hält, das ihr eine Stellung verlieh, die der späteren offiziellen *mater castrorum* nahe kommt. Ähnlich hatte bekanntlich schon Alföldi argumentiert, auch wenn er das Frauenbildnis der Livilla zuwies⁶⁰. Da Agrippinas Kinderreichtum in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle gespielt hat, liegt es nahe, ihr Bildnis neben das ihres Gatten mit den drei Kinderköpfchen zu setzen. Daß diese Verbindung der anderen mit der früheren Germanicusbüste vorzuziehen ist, legen auch die stilistischen Gegebenheiten nahe. In der Art, wie die Haare der Frau in teigig-dicke Strähnen gegliedert sind und die Gesichtsteile sich einheitlich wölben, nähert sich das Frauenbildnis dem späteren des Germanicus stärker an als dem früheren, bei dem die Haut straffer über die Fleischteile gezogen wirkt, ein tragender Knochenkern deutlich gemacht ist und auch die Strähnen kleinteiliger gegliedert sind. Somit dürfte das Agrippinabildnis in die Phase zwischen 14 und 19 n. Chr. gehören. Es bildet das Pendant zur Drei-Kinder-Büste, während die frühere Germanicusbüste mit der des Tiberius zu verbinden ist. Ein Gegenstück zu dem nach 19 n. Chr. geschaffenen Orden des Drusus minor fehlt, wohl weil keine zweite kaiserliche Person entsprechenden Alters und Ranges existierte. Zwar würde man – nachdem durch Agrippina auch Frauen den Weg in diese Gattung gefunden hatten – gern auch eine Livilla-Phalera akzeptieren, die dann als Pendant ihrem Gatten Drusus minor beizugeben wäre, doch fehlt von einem zweiten Frauenbildtypus bislang jede Spur.

Es bleibt noch, auf Alföldis Typus VIII hinzuweisen, der in zwei Ausformungen vorliegt⁶¹. Das Mainzer Bruchstück gibt offensichtlich, im Vergleich mit dem vollständiger erhaltenen Londoner Ausguß, die wesentlich bessere Ausformung wieder, doch zeigt es vom Kopf kaum die linke Hälfte. Nach dem flauen Londoner Exemplar zu urteilen, könnte ein Caligulabildnis vorliegen, worauf die hohe Stirn, die eng beieinander stehenden Augen und die lange Nase hindeuten. Dieser Zuweisung zufolge wäre der schlecht dokumentierte Typus ein ähnlich unsicherer Nachläufer der 'Kerngruppe', wie der Agrippatypus II einen Vorläufer darstellt, denn er wäre dann zeitlich von ihr deutlich getrennt, indem er allenfalls wenige Jahre vor 37 n. Chr. entstanden denkbar ist.

3 Inv. Nr. 33779

Abb. 3

Gefunden 1929 in Vetera (Xanten), in Schnitt 1106

Farbloses, durchscheinendes Glas; H. 5,6 cm; erh. Br. 5,1 cm; D. 1,3 cm

Der linke Rand der ehemals kreisrunden Phalera ist weggebrochen, wobei von der Darstellung nur einige Teile des Haares und ein wenig von der Schlange rechts unten verloren gingen.

Das Medaillon zeigt ein frontales Medusenhaupt mit in langen Wellen nach oben und zu den Seiten verlaufenden Haaren, die ihren Ausgangspunkt über der Stirn haben, wo zudem ein kleines nach rechts liegendes Löckchen mit nach unten gebogener Spitze erscheint. Im Haar liegen kaum sichtbar zwei waagerechte Flügel, die in ihrer Oberflächengestalt von den Strähnen nicht unterschieden sind. Den Kopf umfassen zwei Schlangen, die im Wangen-Kinn-Bereich sichtbar werden und deren verknotete Enden unter dem Kinn angedeutet sind.

Das Bonner Medusenbild steht in einer uralten Tradition⁶², geht aber in der vorliegenden Form auf eine typologische Redaktion zurück, die wohl frühkaiserzeitlich anzusetzen ist. Nach Alföldi wird das Urbild dieser offenbar für Phalerae geschaffenen Medusa durch einen Abguß bei Cades dokumentiert, der typologisch mit der Bonner Fassung exakt verbunden ist, die Einzel-

⁶⁰ ALFÖLDI I 76 f.; s. auch ALFÖLDI II 83 ff.

⁶¹ ALFÖLDI I 72 Taf. 1,10–12: Drusus Germanici; ähnlich JUCKER 51.

⁶² ALFÖLDI II 91 ff. – E. BUSCHOR, *Medusa Rondanini* (1958). – J. FLOREN, *Studien zur Typologie des Gorgoneion* (1977).

heiten jedoch wesentlich genauer und schärfer wiedergibt⁶³. Dieses verschollene Medaillon hatte Alföldi, ohne Kriterien dafür anzugeben, in die tiberische Zeit datiert⁶⁴, vermutlich weil er die Medusaphalerae als Bestandteil der Sätze ansah, zu denen auch die unter Nr. 1 und 2 erörterten Porträtorden gehören sollen. Eine Zuordnung der Medusaphalerae zu denen mit Porträtbüsten würde nach den oben ausgeführten Ergebnissen nicht zwangsläufig ein tiberisches Datum nach sich ziehen, denn es gibt unter den Porträtphalerae sichere Exemplare augusteischer Zeit. Stilistisch dürfte denn auch die Medusa in der Sammlung Cades am ehesten augusteisch zu datieren sein. Für die Bonner Replik ist allerdings eine spätere Entstehung anzunehmen. Da ein Zusammenhang mit den tiberischen Porträtphalerae nicht zu erweisen ist, kann das Datum auch später liegen, allerdings sicher nicht mehr in nachclaudischer Zeit. Zu vergleichen sind die jüngst von U. Pannuti publizierten Exemplare aus Pompeji, von denen Nr. 115 sicher, vielleicht auch Nr. 116 dem Stück aus Vetera entsprechen, ohne daß diese Exemplare aus derselben Form gekommen sind⁶⁵. Aus stilistischen Gründen dürfte für das Bonner Stück jedoch ein tiberisches Datum der Zeitstufe der Agrippina maior (Kat. Nr. 1) oder der Zwei-Kinder-Büste in Frage kommen.

Literatur: Bonner Jahrb. 135, 1930, 196 Abb. 10. – F. FREMERSDORF, Bull. Ant. Besch. 10, 1935, 4 unter B a. – ALFÖLDI II 91 Nr. 3 Taf. 2,4; 3,1.

4 Inv. Nr. 121

Abb. 4

Ohne Fundortangabe

Blaues Glas; Dm. 0,9 cm

An der linken Seite ist ein Stück vom Rand weggebrochen.

Der kleine Glastondo zeigt eine frontal gesehene Frauenbüste mit leicht zu ihrer linken Seite geneigtem Kopf. Auf den Schultern erscheint ein nicht genauer definiertes Gewand (Chiton?). Das volle Haar ist in der Mitte gescheitelt und in einem dicken Wulst über die Schläfen und die vollkommen bedeckten Ohren zum Nacken geführt; am Oberkopf liegt es eng an. Hinter dem vorderen Haarteil läuft ein Band um den Kopf.

Die Funktion des miniaturhaft kleinen Reliefs und die Benennung der Frauenbüste sind nur schwer zu ermitteln. Generell steht der Bonner Tondo einem nur geringfügig größeren Glaskameo in Wien nahe, für den Zwierlein-Diehl die Verwendung als Phalera zu Recht ausgeschlossen hat⁶⁶. Die Frau des Wiener Glases wurde von Zwierlein-Diehl mit Porträts der Livilla aus den Jahren um 5 n. Chr. verbunden, eine Zuweisung, der ich mich angeschlossen habe⁶⁷. Auf Livilla sind m. E. sicher auch der Berliner Kameo mit Ceres und Zwillingen⁶⁸ und die Pax des Schaffhauser Kameos⁶⁹ zu beziehen. Auf beiden Steinen ist das Bildnis auf dem Weg der Götterangleichung stark idealisiert. Die gleiche Porträtauffassung könnte auch für die Bonner Glasbüste gelten. Die Frisur mit dem Band legt nahe, daß am ehesten eine Angleichung an die

⁶³ ALFÖLDI II 90 ff. Taf. 2,1.

⁶⁴ Ebd. 95.

⁶⁵ Catalogo della collezione glittica 1. Cat. dei Musei e Gallerie d' Italia. Museo Arch. Nazionale di Napoli (1983) 76 ff. Nr. 114–116.

⁶⁶ ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 114 f. Nr. 1040 Taf. 73.

⁶⁷ MEGOW, Kat. Nr. D 18.

⁶⁸ M.-L. VOLLENWEIDER, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 73 Anm. 59 Taf. 84,2.

⁶⁹ M.-L. VOLLENWEIDER, Helvetia Arch. 8, 1971, 78 ff.

Ikongraphie der Venus vorgenommen wurde. Auf porträttypologischer Basis ist ein Bezug zum Porträt der Livilla nicht herzustellen. Wenn man D. Kaspar folgt, ist eine Deutung der Bonner Glasbüste als Livilla wegen der stark abweichenden typologischen Merkmale nicht möglich⁷⁰. Die schlichte Mittelscheitelfrisur läßt auch an die Mutter der Livilla, Antonia minor, denken⁷¹, doch zeigt ein genauer Vergleich, daß die erstaunlich detailliert wiedergegebenen Merkmale der Bonner Miniatur typologisch nicht mit denen der gesicherten Antoniabildnisse übereinstimmen (bei Antonia sind die Ohren anscheinend nie von den Haaren bedeckt gewesen). Berücksichtigt man die Funktion des kleinen Glastondos, so fragt sich, ob ein Bezug auf ein Mitglied des Herrscherhauses überhaupt sinnvoll ist. Da eine Phalera mit Sicherheit auszuschließen ist, wäre an eine Verwendung als Schmuckstück zu denken, am ehesten an einen Kettenanhänger⁷². Ähnliches hat Zwierlein-Diehl für das Wiener Stück vermutet⁷³. Es ist nicht auszuschließen, daß Elemente der Herrscherikongraphie auch in derartige Bereiche Eingang gefunden haben, doch liegt es vielleicht näher, den Bonner Kameo unter diesem Aspekt mit Venus selbst zu verbinden. Unabhängig davon, ob die Frauenbüste als tiberisches Bildnis der Livilla zu bezeichnen ist oder lediglich Venus meint, scheint mir ein Datum in tiberischer Zeit aus stilistischen Gründen am wahrscheinlichsten. Einerseits sprechen etwa die subtil eingesetzten Asymmetrien des Kopfes für eine frühkaiserzeitliche Entstehung, und andererseits engt die deutliche Nähe zur Phalera der Agrippina (Kat. Nr. 1) die Entstehungszeit auf die früh- bis mitteltiberischen Jahre ein.

5 Inv. Nr. U 1825

Abb. 5

Ohne Fundortangabe

Alabaster; 4,6 × 3,5 cm

Die sehr gut erhaltene Maske weist eine geglättete Rückseite auf. Zwar muß damit gerechnet werden, daß ein ursprünglich vorhandener Relieffgrund abgearbeitet wurde, doch scheint der 'Kameo' in der vorliegenden Form vollständig erhalten zu sein. Er könnte eine Metallfassung gehabt und so als Anhänger einer Halskette gedient haben⁷⁴. Als Ringstein kann die Bonner Maske wegen ihrer Größe nicht verwendet worden sein; auch spricht das Material dagegen⁷⁵.

Die frontale Maske gibt einen Sklaven der neuen Komödie wieder. Der Typus ist in der Glyptik ebenso häufig zu belegen wie in vielen anderen Gattungen⁷⁶. Er ist während des

⁷⁰ D. KASPAR in: Gesichter 91 Nr. 35.

⁷¹ Zu Antonia minor s. W. TRILLMICH, Jahrb. DAI 86, 1971, 196 ff. – DERS., Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Antike Münzen u. Geschnittene Steine 8 (1978). – K. FITTSCHEN, Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach. Antike Forsch. 3 (1977) 58 ff. Nr. 18 f. Taf. 20–21. – K. P. ERHART, Am. Journal Arch. 82, 1978, 193 ff. – D. HERTEL, Madrider Mitt. 22, 1981, 257 f.

⁷² A. GREIFENHAGEN, Schmuckarbeiten in Edelmetall. Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung Berlin 2 (1975) 27 Taf. 20,3; 29 Taf. 23,6; im Unterschied dazu müßte das Bonner Exemplar jedoch eine Metallfassung besessen haben, die mit der Kette verbunden war.

⁷³ ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II Nr. 1040.

⁷⁴ s. VOLLENWEIDER, Genf II 324 ff. Nr. 355–360 Taf. 104, wobei es sich allerdings um gläserne Masken handelt.

⁷⁵ Zu Ringen mit Theatermasken als Schmuck s. GREIFENHAGEN a. a. O. (Anm. 72) Bd. 1, 82 Nr. 3 Taf. 61.

⁷⁶ Zur Glyptik s. AGD I 1 (1968) 92 Nr. 518 Taf. 55. – AGD I 2 (1970) 190 Nr. 1844 f. Taf. 167. – AGD I 3 (1972) 42 Nr. 2350 Taf. 120 (rechte Maske). – AGD IV (1975) 61 Nr. 205 Taf. 35; 135 f. Nr. 623–625 Taf. 81; 137 Nr. 633 Taf. 82. – ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 71 Nr. 842 Taf. 40. – WALTERS 229 Nr. 2220 Taf. 27. – P. M. FOSSING, Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos. The Thorvaldsen Museum (1929) 68 Nr. 294–296 Taf. 4. – VOLLENWEIDER, Genf II 273 f. Nr. 282 Taf. 87. – Andere Genera: M. BIEBER, The History of the Greek and Roman Theater² (1961) 102 Abb. 388; 390; 155 f. Abb. 563; 566. – T. B. L. WEBSTER, Monuments Illustrating New Comedy². Bull. Inst. Class. Stud., Suppl. 24 (1969) Taf. 1c–f; 3b. – C. C. VERMEULE, Proc. Am. Phil. Soc. 109, 1965, 365 Abb. 7.

gesamten Hellenismus und in der Kaiserzeit zu belegen. Als bereits kaiserzeitliches Werk ist das Bonner Exemplar mit Sicherheit zu bewerten; stilistisch steht es dem Berliner Bernsteinring aus Petescia nahe, der wegen seines Fundzusammenhangs augusteisch sein muß⁷⁷. Allerdings scheint die stärker additive Gestaltung der Bonner Maske für ein späteres Entstehungsdatum zu sprechen, das jedoch nicht über das 1. Jahrhundert n. Chr. hinausgehen dürfte.



5–6 Rheinisches Landesmuseum Bonn, geschnittene Steine mit Theatermasken.
Maßstab 1 : 1 (5) und 2 : 1 (6).

6 Inv. Nr. 149

Abb. 6

Ohne Fundortangabe

Rötlich-weißer Stein; 1,3 × 1,1 cm

Die Funktion des gut erhaltenen 'Kameos' ist unklar, die Problematik entspricht der bei Nr. 5.

Theatermaske einer alten Frau der Neuen Komödie (?). Offensichtlich ist der Typus selten; als Parallele vermag ich nur die Glasmaske in Genf zu benennen, die denselben Typus wiedergeben könnte⁷⁸. Parallelen benennt Vollenweider nicht. Sie datiert das Genfer Exemplar in das 2. Jahrhundert v. Chr., was für den Bonner Stein sicher auszuschließen ist. Der grobe 'Schnitt' der Maske läßt nicht zu, ein eindeutig abgesichertes Datum zu ermitteln; eine Entstehung noch im 1. Jahrhundert n. Chr. ist nicht auszuschließen, wenn auch wegen der unbekanntnen Fundsituation nicht zu sichern.

⁷⁷ GREIFENHAGEN a. a. O. (Anm. 72) Bd. 1, Taf. 61,3.

⁷⁸ VOLLENWEIDER, Genf II 284 f. Nr. 298 Taf. 92.

7 Inv. Nr. D 396

Abb. 7

Bei der Münsterkirche in Bonn gefunden

Sardonyx in zwei Schichten; $1,1 \times 0,7$ cm

Der gut erhaltene Kameo sitzt in einem Goldring mit folgenden Maßen: H. des Ringes insgesamt (mit Stein) 4,65 cm; Br. des Ringes 2,5 cm; der innere Dm. beträgt durchschnittlich 1,9 cm; der Reif hat eine Stärke von durchschnittlich 0,3 cm; H. der Platte 1,4 cm; Br. der Platte 1,075 cm. Die Rückseite der Platte ist geschlossen. Der Ring schließt typologisch und technisch an einen anderen Bonner Ring an, den G. Platz-Horster als germanisch aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. bestimmt hat⁷⁹.

Der Kameo zeigt die Büste einer Frau im Profil nach rechts. Sie trägt die Tunika, die wie von ihrer rechten Schulter gerutscht wirkt. Die Frisur ist dreigeteilt; in der Mitte gescheitelt, liegen die Haare am Oberkopf eng an, bilden über Stirn und Schläfen einen schräg nach hinten verlaufenden Wulst und sind im Nacken in einem Knoten zusammengefaßt. Die Frisur bedeckt die Ohren vollständig. – Dieser Frisurentypus wird von den Herrscherinnen der spätantoinischen Zeit getragen, und dementsprechend ist der Kameo in die Zeit um 170–180 n. Chr. zu datieren⁸⁰. Fehlende Attribute oder Insignien weisen die Frau allerdings als Privatperson aus. Die offenbar durch das Gewand frei gelassene rechte Schulter bedeutet wohl eine Venusangleichung, die in dieser Zeit längst auch für Privatpersonen in Anspruch genommen wurde (s. auch Kat. Nr. 8–9)⁸¹.

Die Arbeit dürfte lokalen rheinischen Ursprungs sein. Dafür spricht weniger der rohe Schnitt, der als entwicklungsbedingte Formerscheinung auch stadtrömischen Ursprungs sein könnte, als vielmehr die Tatsache, daß sich Kameen von spätantoinischer bis spätverischer Zeit häufig im Rheinland nachweisen lassen (vgl. auch Kat. Nr. 8, 9), die eine oder mehrere lokale Werkstätten (in Köln?) nahelegen.

Literatur: MEGOW, Nr. F 9 Taf. 46,5.

8 Inv. Nr. 32300

Abb. 8

Der Kameo wurde 1927/28 dem Rheinischen Landesmuseum Bonn vom Fürsten von Wied geschenkt. Die allgemein übliche Fundortangabe Niederbieber ist nicht gesichert; sie kann aber als wahrscheinlich angesehen werden⁸².

Sardonyx in zwei Schichten; $2,8 \times 3,3$ cm.

Der Stein ist schlecht erhalten, sein Zustand wirft zudem eine Reihe von Fragen auf. Der Kameo war in zwei Teile geteilt, ist aber – offensichtlich antik – wieder zusammengefügt worden. Der 'Bruch' durchläuft den Stein etwa in der Mitte leicht schräg von oben nach unten, genau an der Stelle, an der sich die beiden Büsten berühren. Dies hatte zur Folge, daß vor allem der vordere Teil der rechten Büste abgeschnitten wurde. Seiner ganzen Art nach wirkt dieser 'Bruch' eher wie ein Sägeschnitt, der vorgenommen wurde, um die beiden Büsten zu trennen. Dieser Vorgang wurde dann rückgängig gemacht. Er hängt eventuell mit anderen bewußten Eingriffen zusammen. Zu diesen zählt die Zerstörung beider Gesichter, von denen schon Salz-

⁷⁹ PLATZ-HORSTER a. a. O. (Anm. 1) 77 f. Nr. 71 Taf. 19. – Zur Fundsituation K. BÖHNER, Bonner Jahrb. 178, 1978, 395 ff.

⁸⁰ Zu den Varianten des Frisurentypus s. K. FITTSCHEN, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (1982) Taf. 3,1–3.5–6; 7,8–10; 23; 35–38; 40–43.

⁸¹ Grundlegend dazu H. WREDE, Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der röm. Kaiserzeit (1981).

⁸² Zum Fundort D. SALZMANN, Jahrb. DAI 98, 1983, 377 Anm. 124.

mann annahm, daß sie 'bewußte Verstümmelungen' darstellen und Folge einer *Damnatio memoriae* sind⁸³. Bevor die beiden Gesichter zerstört wurden, ist der Kameo möglicherweise für Umarbeitungen vorbereitet worden, etwa indem die Büsten zu anderen Bildnissen umgestaltet werden sollten. Daß der Verstümmelung über ein Anfangsstadium nicht hinaus gediehene Umarbeitungen vorangingen, macht die kleinere rechte Büste deutlich, bei der offensichtlich begonnen wurde, das Haar in eine weibliche Frisur umzuformen. Rechts neben der Ausbruchsstelle erscheinen senkrechte zopfartige Streifen, die nur als Teil einer Frauenfrisur, wie sie beispielsweise von Plautilla oder auch Julia Cornelia Paula getragen wurden⁸⁴, gedeutet werden können. Die kaum begonnene Umarbeitung der Frisur läßt keine Entscheidung zu, welche Person das neue Bildnis darstellen sollte, doch geben historische Erwägungen Julia Cornelia Paula den Vorzug. Eine Reihe von Verletzungen betrifft vor allem die Büsten im Bereich der Fibeln, aber auch die Stirn des Mannes links.

Der Kameo zeigt zwei einander im Profil zugewandte Männer in Panzer und Paludamentum. Der deutlich größere links, dessen Paludamentum korrekt auf der rechten Schulter zusammengehalten wird, trägt einen Lorbeerkranz; er ist langbärtig. Der kleinere rechts, dessen überlange Schulterpteryges klar angegeben sind (von M. Bergmann übersehen), ist unbekrönt und offensichtlich bartlos (vgl. dazu unten). Er trägt das Paludamentum entgegen der üblichen Weise auf der linken Schulter, vielleicht um den Panzer nicht ganz zu verdecken.

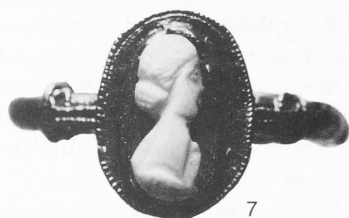
Bei seiner ersten Erwähnung durch W. Dorow wurde das Paar als Septimius Severus und Caracalla gedeutet. M. Bergmann hat beide dann mit Macrinus und Diadumenian verbunden, eine Benennung, die Salzman aufgegriffen und durch eine porträttypologische Zuweisung gefestigt hat. – Die Kombination eines langbärtigen Mannes mit einem offenbar unbärtigen Knaben läßt – unter Berücksichtigung des Stils und der damit verbundenen Zeitstellung – eine andere Deutung kaum zu; allenfalls wäre Dorows Benennung als Septimius Severus und Caracalla oder – wie zu ergänzen ist – Geta möglich.

Die Darstellung wirft größere ikonographische Probleme auf, als auf den ersten Blick scheinen mag, und eine absolut sichere Benennung ist letztlich nicht zu gewinnen. Untersuchen wir zunächst die heute gängige Deutung als Macrinus und Diadumenian. Nach Salzman gehört das Männerbildnis links dem dritten Typus der Macrinusporträts an, der nach Aussage der Münzen in das Jahr 218 n. Chr. gehört⁸⁵. Zwei Beobachtungen könnten diese Zuweisung stützen: zum einen die Haarwiedergabe, die Salzman mit der für Macrinus offensichtlich charakteristischen Vorläuferfrisur der später kanonisch gewordenen *a-penna*-Frisur verbindet, und zum anderen die Tatsache, daß der Knabe rechts keine Herrscherinsignie trägt. Diadumenian erhielt unmittelbar nach dem Herrschaftsantritt seines Vaters am 11. April 217 n. Chr. den *Caesartitel*, aber erst nach der Revolte von Raphanea am 16. Mai 218 den eines Augustus und Imperators. Vater und Sohn wurden bald nach der verlorenen Schlacht bei Antiochia am 8. Juni 218, nach der der Stein keinesfalls mehr geschnitten worden sein kann, umgebracht. Zwar wird auf Kameen mit ihrer reichen Ausstattungspalette gewöhnlich nicht darauf verzichtet, den Träger einer offiziellen Herrschertitulatur – also auch den des *Caesartitels* – mit einer entsprechenden Insignie (gewöhnlich der Lorbeerkranz) auszustatten, doch fehlt diese dem Porträt rechts. Daraus darf geschlossen werden, daß der *Caesartitel* für Diadumenian offensichtlich noch nicht die Beigabe der Insignie mit sich brachte. Da der Kranz für den neuen Augustus vom

⁸³ Ebd. 378.

⁸⁴ s. H. B. WIGGERS u. M. WEGNER, Caracalla, Geta, Plautilla, in: *Das röm. Herrscherbild III* 1 (1971) Taf. 28c–f; 42a–d.

⁸⁵ SALZMANN a. a. O. 378; zur Typendifferenzierung bei Salzman s. K. FITTSCHEN in: K. FITTSCHEN u. P. ZANKER, *Katalog der röm. Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 1 (1985) 112 f. unter Nr. 95.



7–9 Rheinisches Landesmuseum Bonn, Porträtkameen. – Maßstab 2 : 1.

16. Mai 218 mit Sicherheit erwartet werden muß, ist der Schnitt des Cameos vor diesem Datum anzunehmen. Daß der Stein in den wenigen Tagen zwischen dem 16. Mai und dem 8. Juni 218 geschnitten wurde, ist zumindest unwahrscheinlich. Dieses relativ genaue chronologische Ergebnis würde mit Salzmans Zuweisung des Macrinusporträts an den dritten Bildnistypus des Kaisers übereinstimmen, doch dürfte dieser typologische Bezug nicht haltbar sein. Ganz offensichtlich gehört das linke Porträt dem vierten Typus an. Zwar sind die Haarsträhnen durch kurze scharfe Einritzungen wiedergegeben, doch weist diese Art der Frisurenstilisierung keineswegs zwingend auf die a-penna-Haartrachten auf Münzen und bei plastischen Werken hin. Das zeigt sowohl die Tatsache, daß die Ritzungen sich im allgemeinen zu längeren sichelartigen Strähnen zusammenfinden, als auch der Vergleich mit der ganz andersartigen Ritzung der Knabenfrisur, die in ihrer von genau markierten Strähnen unabhängigen Verwendung nun tatsächlich die im Steinschnitt angewandte Art der a-penna-Frisur bedeutet. Da auch das Stirnhaar des Kaisers trotz der Beschädigung eine Anastole erkennen läßt, die für den gelockten vierten Typus der Macrinusporträts besonders charakteristisch ist, muß die linke Kameenbüste dem letzten Typus zugewiesen werden, der demnach schon vor dem 16. Mai 218 in Geltung gewesen sein muß.

Die Frage, ob das Paar nicht doch mit ganz anderen Namen belegt werden muß, stellt sich angesichts des unklaren Befundes im Bereich des Kinns der rechten Büste. Die dort durch den bewußten Ausbruch nicht tangierten Teile scheinen in den Ritzspuren einen Bart anzudeuten,

der für den bei seinem Tod noch nicht zehnjährigen Diadumenian keinesfalls zu erwarten ist. Es hat sogar den Anschein, als habe ein längerer Bart mit seiner Spitze bis zum Hals herabgereicht; die sehr rohen Schnittpuren zwischen 'Kinn' und Hals machen den Eindruck eines sekundären Zustands, so als sei die Bartspitze weggenommen worden. Die Frage, ob die rechte Büste überhaupt einen neunjährigen Knaben wiedergeben kann, mag unberücksichtigt bleiben; eine Benennung etwa als Geta (wegen der fehlenden Insignie nicht Caracalla) neben Septimius Severus aus der Zeit vor 209 und nach 204 n. Chr., als die Bildnisse des Prinzen kurzhaarig waren⁸⁶, kann nicht ganz ausgeschlossen werden, zumal wenn ein Bart sich sichern ließe. Dieser dürfte für Geta allerdings nicht lang auf die Brust herabfallend sein. Sollte es sich jedoch tatsächlich um einen längeren Bart handeln, den der Jüngling trug, wäre eine plausible Deutung überhaupt nicht zu gewinnen, da nach dem bekannten Material die Verbindung eines langbärtigen Mannes mit einem ebensolchen Jüngling nicht möglich ist. Versucht man alle diese Beobachtungen und Bewertungen zusammenzufassen, so muß der geläufigen Benennung als Macrinus und Diadumenian doch die größte Wahrscheinlichkeit zugebilligt werden, auch wenn damit nicht alle Fragen erschöpfend beantwortet scheinen.

Dieses Ergebnis wirft gewichtige kunsthistorische Fragen auf, handelt es sich doch um ein rheinisches Fundstück mit der Darstellung eines Kaisers, der während seiner ganzen Herrschaft im weit entfernten Antiochia residierte. Wo wurde der Kameo geschnitten und an wen wurde er vergeben? Es gibt keine Nachrichten über die Kameenwerkstätten während der römischen Kaiserzeit, doch dürfte das Material der frühkaiserzeitlichen Blüte fast ausnahmslos in Rom geschaffen worden sein. Spätestens im fortgeschrittenen 2. Jahrhundert n. Chr. müssen auch in bestimmten Provinzen Kameen hergestellt worden sein, unter denen sich nach dem bislang vorgelegten Material die Rheinlande und der Balkan etwas deutlicher abzeichnen⁸⁷. Daß auch im Osten, etwa im syrischen Bereich, ein ähnliches Zentrum entstanden war, könnte der späte, m. W. unpublizierte Kameo mit Frauenbüste im Museum von Damaskus nahelegen. In der alten Seleukidenhauptstadt Antiochia muß es in hellenistischer Zeit Ateliers gegeben haben, die für das Herrscherhaus arbeiteten⁸⁸, doch dürfte das eventuell anzunehmende späte Material durch keine Traditionslinie mit diesen Werkstätten mehr verbunden sein. Vielmehr müssen sich vereinzelte Steinschneider – ähnlich wie am Rhein und auf dem Balkan – zum Schnitt von Kameen etabliert haben, um den jetzt aufkommenden Bedarf an privaten Porträts auf Kameen zu befriedigen. Es mag unter den provinziellen Stücken auch solche mit herrscherlicher Thematik gegeben haben, wofür etwa der Caracallakameo aus Augst ein Beispiel sein könnte, falls dessen nicht-hauptstädtische Herkunft zu sichern wäre⁸⁹. In der Regel wurden fern von Rom Kameen mit Privatbildnissen geschnitten⁹⁰. Trotzdem bietet es sich an, den Bonner Macrinusstein eher in einem solchen Atelier in Antiochia geschnitten zu denken als in einem stadtrömischen. Dann allerdings kann der Kameo seinen Weg in den fernen Nordwesten des Reiches nur

⁸⁶ L. BUDDÉ, *Jugendbildnisse des Caracalla und Geta* (1951) Taf. 2j. – A. M. McCANN, *The Portraits of Septimius Severus* (1968) Taf. 17,4.

⁸⁷ s. dazu A. KRUG, *Antike Gemmen im Röm.-Germ. Museum Köln*. *Wiss. Kat. Röm.-Germ. Mus. Köln 4* (= *Ber. RGK 61*, 1980, 152 ff.) Nr. 60; 72; 78–79; 392 (ohne Fundort) und die unpubl. späten Kameen im Aachener Domschatz für die Rheinlande. – *Balkangebiet*: M. GRAMATOPOL, *Les pierres gravées du Cabinet numismatique de l'Académie Roumaine*. *Coll. Latomus 138* (1974) Nr. 659–662; 670; 678; 687–691. – A. DIMITROVA-MILČEVA, *Antike Gemmen und Kameen aus dem Archäologischen Nationalmuseum in Sofia* (1980) Nr. 295–304; 311–317.

⁸⁸ s. W.-R. MEGOW, *Jahrb. DAI 100*, 1985, 471.

⁸⁹ s. R. STEIGER, *Römerhaus und Museum Augst*. *Jahresber. 1967*, 27 ff. Abb. 13 a–b.

⁹⁰ Die attributlosen späten Kameenporträts werden in der Literatur immer wieder mit Herrschern verbunden; s. etwa KRUG a. a. O. (Anm. 87) Nr. 72; 392; VOLLENWEIDER, *Genf II* Nr. 244; 264–265 bis; s. dagegen hier Kat. Nr. 7 u. 9 und demnächst MEGOW.

im Besitz einer Person militärischen Ranges gefunden haben, die ihn als kaiserliches Geschenk erhalten hatte. Da die genauen Fundumstände des Kameos nicht bekannt sind, scheint es müßig, nach militärischen Einheiten Ausschau zu halten, die für Caracallas Partherfeldzug im Osten eingesetzt und später an den Rhein verlegt wurden⁹¹. Naheliegender, wenn auch nicht beweisbar, ist die Annahme, daß ein Veteran, der an den militärischen Vorgängen im Osten beteiligt war und später im Neuwieder Becken siedelte, den beschädigten Kameo als Erinnerungsstück aufbewahrte.

Literatur: W. DOROW, Die Denkmäler germanischer und röm. Zeit in den Rheinisch-Westfälischen Provinzen 2 (1826) 137 Taf. 11,6. – M. BERGMANN, Studien zum röm. Porträt des 3. Jahrh. n. Chr. (1977) 20 Anm. 70. – D. SALZMANN, Jahrb. DAI 98, 1983, 377 ff. Abb. 38. – MEGOW, Nr. A 163 Taf. 50,3.

9 Inv. Nr. E 1703

Abb. 9

Aus dem Kastell Niederbieber

Sardonyx in zwei Schichten; 2,75 × 1,6 cm

Der Stein ist nur geringfügig bestoßen. Die Rückseite ist ungeglättet.

Der Kameo gibt eine weibliche Büste im Profil nach links wieder. Die Frau trägt die Tunika und den Mantel und um den Hals offenbar ein Band. Das Gewand läßt einen großen Brustausschnitt frei. Die mitttelgescheitelte Frisur reicht tief in den Nacken hinab, wo sie zu einem Zopf zusammengefaßt ist, der am Hinterkopf bis in halbe Höhe hochgenommen ist. Die Frisur bedeckt die Ohren vollständig.

Bei der Frau ohne Attribute oder Insignien muß es sich um eine Privatperson handeln (anders Lehner; vgl. auch Kat. Nr. 7 u. 8), die nach Ausweis der Haartracht etwa im zweiten Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. lebte⁹². Diese Datierung wird durch den Stil der für diese Jahre durchaus charakteristischen Arbeit bestätigt. Es dürfte sich um eine der letzten Kameen handeln, die noch im Anschluß an die severische Blüte gefertigt wurden, bevor der Kameenschnitt für viele Jahrzehnte nicht mehr praktiziert wurde.

Literatur: H. LEHNER, Bonner Jahrb. 120, 1911, 280 f. Taf. 17,1. – MEGOW, Nr. F 38 Taf. 51,7.

10 Inv. Nr. 9915

Abb. 10

Angeblich aus Kobern an der Mosel

Sardonyx in zwei Schichten; 2,4 × 1,9 cm (mit Fassung)

Die Darstellung ist rundum angeschnitten, so daß der Kameo offensichtlich verkleinert wurde, bevor er in seine jetzige nachantike Fassung kam.

Darstellung einer Victoria im nach links sprengenden Zweigespann. Die Siegesgöttin, deren linker Flügel eben noch erkennbar wird, faßt mit der linken Hand offenbar die Zügel; die vorgestreckte Rechte hält den leicht nach vorn gebogenen Palmwedel und einen Kranz, von dem ein Teil zwischen der Hand und der Mähne des Vordergrundpferdes erscheint. Victoria trägt einen ärmellosen, hoch gegürteten Chiton, der eine dichte, nahezu parallel eingeritzte Fältelung zeigt. Von den Beinen flattert das Gewand rechtwinklig steif nach hinten. Das stark angeschnittene Haar ist in den erhaltenen Resten ganz ungegliedert belassen. Die Siegesgöttin steht

⁹¹ s. dazu E. STEIN, Die kaiserlichen Beamten und Truppenkörper im röm. Deutschland unter dem Prinzipat (1932) 115. – Zu den im Lager von Niederbieber stationierten Truppenteilen s. E. RITTERLING, Bonner Jahrb. 120, 1911, 276 f.; STEIN a. a. O. 256 ff.; RE XVII 2 (1937) 2542 f. s. v. Numerus (ROWELL).

⁹² s. M. BERGMANN, Studien zum röm. Porträt des 3. Jahrh. n. Chr. (1977) Taf. 7,5–6.

in einem leichten zweirädrigen Wagen mit hochgezogenem Vorderteil des Wagenkastens und ganz flach nach hinten gezogenem Seitenteil ohne Griff. Die vier Speichen der Räder gehen trichterförmig von der Nabe aus. Die beiden Pferde mit auffallend kräftigen Körpern und kleinen Köpfen sind in heftigem Galopp dargestellt, wobei die unterschiedliche Haltung der Köpfe zu bemerken ist. Das Pferd im Vordergrund läßt einen Riemen um den Körper erkennen; bei beiden Tieren ist das vom Maul ausgehende Zaumzeug angegeben.

Das Motiv steht in einer langen Traditionsreihe, ist durch zahlreiche antike Beispiele (Furtwängler: 'Die Composition gehört zu den auf antiken Kameen allerhäufigsten'⁹³) und darüber hinaus durch nachantike Wiederholungen belegt.

Zur Geschichte des Motivs: Der Typus des Bonner Kameenbildes ist nach dem heute vorliegenden Denkmälerbestand bis zu dem von Sostratos signierten Stein aus Medicibesitz in Neapel zurückzufolgen⁹⁴. Sostratos muß im 1. Jahrhundert v. Chr. gearbeitet haben. Nach Vollenweider gehört der Künstler in den Umkreis des Mark Anton, führte auch in Alexandria Aufträge aus, übersiedelte 'nach der Katastrophe des Jahres 31 v. Chr. mit dem Kronschatz nach Rom' und 'hat . . . später auch Aufträge für Augustus ausgeführt'⁹⁵. Die Datierung des Neapler Kameos fiel demnach in das dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr.⁹⁶. Dem Neapler Exemplar zeitlich nahe steht die Bostoner Replik aus der Sammlung Tyszkiewicz, die Furtwängler in die augusteische Zeit gesetzt hat⁹⁷. Dieser Zeitanatz wird von der stärker in die Fläche ausgebreiteten Komposition und der kalligraphischen Linienführung bestätigt. Weitere Kameen dieses Zeitraums (Ende 1. Jahrh. v. Chr. bis frühe Kaiserzeit) finden sich in Wien⁹⁸, Leningrad⁹⁹, Paris¹⁰⁰, New York¹⁰¹, Kopenhagen¹⁰², Berlin¹⁰³, London¹⁰⁴, in der ehemaligen Ionides Collection¹⁰⁵ und in der Berry Collection¹⁰⁶. Auf Kameen der späteren Kaiserzeit scheint das Motiv seltener vorzukommen; hinzuweisen wäre hier auf einen Pariser Stein, der dem Bonner stilistisch näher steht als alle bislang genannten und der wie dieser dem späteren 2. oder auch schon dem 3. Jahrhundert n. Chr. angehören dürfte¹⁰⁷.

⁹³ Jahrb. DAI 4, 1889, 62.

⁹⁴ A. FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen 1 (1900) Taf. 57,5; Bd. 2 (1900) 259 f. – G. LIPPOLD, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit (1922) Taf. 34,4. – VOLLENWEIDER a. a. O. (Anm. 68) 34 Anm. 48 Taf. 26,1–2. – G. M. A. RICHTER, Engraved Gems of the Romans (1971) Nr. 700. – N. DACOS, A. GIULIANO u. U. PANNUTI, Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico 1. Le Gemme. Ausst.-Kat. Florenz (1973) 44 f. Nr. 7 Abb. 2. – F. GELSDORF, Das Rhein. Landesmuseum Bonn 6/1984, 96 Abb. oben rechts.

⁹⁵ VOLLENWEIDER a. a. O. (Anm. 68) 32 ff.

⁹⁶ J. SIEVEKING (RE III 1 [1927] 1203 Nr. 12) setzt Sostratos in der Kaiserzeit an, A. STAZIO (EAA VII [1966] 416) 'in età augustea'.

⁹⁷ FURTWÄNGLER a. a. O. (Anm. 94) Bd. 1, Taf. 63,49; Bd. 2, 287; Bd. 3, 330 Abb. 172. – RICHTER a. a. O. (Anm. 94) Nr. 213.

⁹⁸ EICHLER-KRIS 69 f. Nr. 38–39 Taf. 13–14; s. auch ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 101 Nr. 1019 Taf. 67.

⁹⁹ O. NEVEROV, Antique Cameos in the Hermitage Collection (1971) Nr. 52–53.

¹⁰⁰ E. BABELON, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale (1897) 24 f. Nr. 38 Taf. 5 (zu Nr. 37 Taf. 6 s. unten); 67 Nr. 130 Taf. 14 (nach ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 101 unter Nr. 1019 aus derselben Form wie Wien Nr. 1019).

¹⁰¹ G. M. A. RICHTER, Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan and Roman, in the Metropolitan Museum of Art (1956) 125 f. Nr. 624–626 Taf. 69.

¹⁰² FOSSING a. a. O. (Anm. 76) 255 Nr. 1876 (nach ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 101 unter Nr. 1019 aus derselben Form wie Wien Nr. 1019 u. Paris Nr. 130); 1878–1880 Taf. 22.

¹⁰³ A. FURTWÄNGLER, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin (1896) 344 Nr. 11076 Taf. 66; 347 Nr. 11143 Taf. 67 (Kölner Fund).

¹⁰⁴ WALTERS 332 Nr. 3528 Taf. 37.

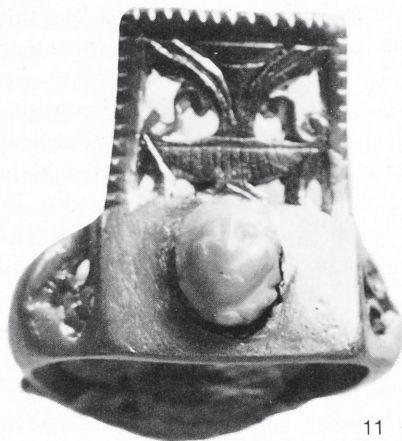
¹⁰⁵ J. BOARDMAN, Engraved Gems, The Ionides Collection (1968) Nr. 56.

¹⁰⁶ Ancient Gems from the Collection of Burton Y. Berry (1968) 123 Nr. 225.

¹⁰⁷ BABELON a. a. O. (Anm. 100) 67 Nr. 129 Taf. 14.



10



11



12

10–12 Rheinisches Landesmuseum Bonn, Kameen mit mythologischen Darstellungen.
Maßstab 2 : 1 (10) und 3 : 1 (11–12).

Zur Typologie: Typologisch entsprechen sich die meisten der hier zusammengetragenen Stücke, wenn auch Abweichungen im Detail (Armhaltung, Attribute usw.) vorliegen. Lediglich die Kameen in Boston¹⁰⁸ und in der ehemaligen Sammlung Ionides¹⁰⁹ weichen stärker von dem gut dokumentierten Typus ab, ohne daß sie auf gesonderte Vorbilder zurückzuführen wären, da ihnen Repliken fehlen. Der Stein in Boston ist wohl als Variante aufzufassen, damit auch als besondere Leistung des Steinschneiders, und der aus der Sammlung Ionides als wahrscheinlich nachantik variierte Wiederholung (s. unten). Abgesehen davon, daß die Laufrichtung der Pferde wechseln kann (die hier in die Betrachtung einbezogenen Kameen einschließlich des Bonners verhalten sich im Verhältnis 13 nach rechts zu 11 nach links), liegen zwei Typenvarianten vor. Neben der Frau mit Flügeln lenkt eine andere flügellose, deren Gewand sich hinter dem Kopf im Fahrtwind bauscht, die Biga. Ikonographisch sind beide Frauengestalten nicht immer klar geschieden worden, obwohl dies für die Benennung von Bedeutung ist.

Zur Benennung: Die Flügelfrau wird heute allgemein als Victoria gedeutet, und entsprechend muß die Bonner Wagenlenkerin ohne Zweifel benannt werden. Allerdings hatte noch Eichler

¹⁰⁸ RICHTER a. a. O. (Anm. 94) Nr. 213.

¹⁰⁹ BOARDMAN a. a. O. (Anm. 105) Nr. 56.

die Wiener Flügelfrau als 'Nike oder Eos' bezeichnet¹¹⁰. Das führt zurück auf Furtwängler, der die Nikedeutung der geflügelten Gestalt ausdrücklich abgelehnt und sie als Eos angesprochen hatte¹¹¹, wofür ihm die Fahrt des Gespanns über das Meer auf dem Bostoner Kameo zusätzliche Anhaltspunkte lieferte¹¹². Doch sollte auch in diesem Fall an der Benennung als Nike/Victoria festgehalten werden, in dem Sinn, daß das Bild einen Seesieg zur Grundlage hat. Der Eros mag dabei als aphrodisisches Bildelement eine zusätzliche inhaltliche Nuance haben. Zu denken wäre etwa an den Sieg von Actium, was von dem Entstehungsdatum des Bostoner Steines her durchaus im Bereich des Möglichen liegt, allerdings nicht zu beweisen ist. Die heute in der Literatur allgemein vertretene Trennung der beiden Typenvarianten als Nike/Victoria für die geflügelte Frau und als Eos/Aurora für die ungeflügelte mit dem Gewandbausch hinter dem Kopf ist als schlüssig anzusehen. Von welcher Ikonographie her der Typus allerdings seinen Ausgang nahm, ist nicht mehr zu entscheiden. Man wird geneigt sein, die Ausbildung des Typus für das Nikebild zu beanspruchen, zumal diese Ikonographie älter zu sein scheint. Die Umformung zur Eos wäre dann sekundär, aber sicher bald nach der Schaffung der Nike erfolgt; der Anlaß ist nicht mehr erkennbar. Die Wandelbarkeit des Typus gibt Anlaß, darauf hinzuweisen, daß er sich auch auf andere Bereiche auswirkte. Zu verweisen ist dabei auf einen Londoner Kameo mit der nach links fahrenden Minerva im hier erörterten Typus, ein Stein, der der frühen Kaiserzeit angehören dürfte¹¹³. Einige Kameen zeigen die Siegesgöttin im Wagen mit ruhig schreitenden Pferden, wie ein Stück in Wien¹¹⁴ und ein weiteres in Leninograd¹¹⁵. Es ist zu bezweifeln, daß diese Ausformungen Derivate des hier besprochenen Typus sind, weichen sie untereinander doch in der Stellung der Lenkerin und der Haltung der Pferde ab. Zudem scheinen sie einem Traditionsstrang anzugehören, der zu klassischen Münzstempeln wie denen unteritalischer Prägungen zurückführt (zu den von den Münzbildern abhängigen klassischen Gemmen s. weiter unten)¹¹⁶. Auch im Viergespann kann die Siegesgöttin fahren; ein Londoner Kameo gibt dafür ein Beispiel¹¹⁷. Während diese Formulierung ihre typologische Grundlage bei den hier behandelten Bildern finden dürfte, kann das für die Victoria im ruhig schreitenden Viergespann nicht ohne Einschränkung gelten¹¹⁸. Diese Kompositionen lassen sich mit offiziellen Denkmälern, wie dem Durchgangsrelief des Titusbogens, verbinden¹¹⁹, was auf eine andere Tradition deutet¹²⁰. Unter Hinzuziehung von Gemmen differenziert sich der Typus inhaltlich noch weiter¹²¹, geht dabei aber in Bereiche, die hier nicht zu erörtern sind.

Zur Herleitung des Typus: Die typologische Grundform im Sinne des Bonner Steins ist auf Kameen über das Neapler Exemplar des Sostratos hinaus nicht zu verfolgen. Furtwängler hatte sich allerdings durch die 'Tracht und die Art der Fältelung' an 'ein . . . Original phidiasischer

¹¹⁰ EICHLER-KRIS Nr. 38.

¹¹¹ A. FURTWÄNGLER, *Jahrb. DAI* 4, 1889, 62; DERS., *Die antiken Gemmen* 2 (1900) 260.

¹¹² A. FURTWÄNGLER, *Die antiken Gemmen* 2 (1900) 287.

¹¹³ WALTERS 323 Nr. 3440 Taf. 33. – RICHTER a. a. O. (Anm. 94) Nr. 101.

¹¹⁴ EICHLER-KRIS 83 Nr. 86 Taf. 16 (zu späte Datierung).

¹¹⁵ NEVEROV a. a. O. (Anm. 99) Nr. 19 (antik?).

¹¹⁶ P. R. FRANKE u. M. HIRMER, *Die griechische Münze* (1964) Taf. 58 links.

¹¹⁷ WALTERS 332 Nr. 3534 Taf. 37.

¹¹⁸ Vgl. die Londoner Steine WALTERS 332 Nr. 3532–3533 Taf. 37.

¹¹⁹ TH. KRAUS, *Das röm. Weltreich. Propyläen Kunstgesch.* 2 (1967) Abb. 197.

¹²⁰ Grundsätzlich dazu: T. HÖLSCHER, *Victoria Romana* (1967) 68 ff.; 77 ff.; 94 ff.

¹²¹ Vgl. die Steine in Rom (R. RIGHETTI, *Gemme e cammei delle Collezione Comunali* [1955] 16 Nr. 23 Taf. 7,13) und Aquileja (G. SENA CHIESA, *Gemme del Museo Nazionale di Aquileia* [1966] 167 Nr. 283 Taf. 15) mit Eros als Wagenlenker.

Zeit‘ erinnert gefühlt und alle Wiederholungen darauf zurückgeführt¹²². Auch Eichler nahm noch ein ‚Vorbild der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr.‘ an, ohne allerdings an Phidias zu denken¹²³. Vollenweider erwoog als Anlaß für den Schnitt des Sostratos-Kameos mehrere Möglichkeiten, ohne sich auf eine bestimmte festzulegen¹²⁴. Auch wenn bislang nicht zu ermitteln ist, was die Schaffung des Neapler Steins veranlaßt haben könnte, so darf doch als sicher gelten, daß ein historisch begründeter Anstoß vorhanden gewesen sein muß, auch wenn das Motiv sich im Laufe seiner Entwicklung derart verallgemeinert haben dürfte, daß ein bestimmter Anlaß nicht in jedem Fall mehr nötig war¹²⁵. Daß dieser Anlaß mit einem Ereignis aus der Zeit des späten Hellenismus oder der fortgeschrittenen Republik verknüpft ist, scheint mir aus der Formgebung des Typus Neapel–Bonn sicher zu sein. Auch wenn der Typus nicht mit dem Sostratoskameo seinen Ausgang nahm, sondern eher mit einem Werk aus einer anderen Gattung (Relief, Malerei?), so kann dieses chronologisch kaum weit über den Neapler Kameo hinaufgerückt werden. Der ‚Sostratos-Typus‘ erweist sich damit nicht als Kopie nach einem Werk der hohen Klassik, vielleicht gar des Phidias, sondern als klassizistische Neuschöpfung des 1. Jahrhunderts v. Chr. unter freier Verwendung klassischen Formvokabulars. Das macht auch ein Vergleich mit Gemmen des späten 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. deutlich, deren grazil-lineare Kompositionen eine innere Beweglichkeit verspüren lassen, die den viel stärker erstarrten Formulierungen des ‚Sostratos-Typus‘ fehlen¹²⁶. Es ist bezeichnend, wenn Richter datiert, ‚fourth century or later in a probably Roman reproduction‘¹²⁷, zeigt die Pariser Gemme doch die klassizistische Redaktion des ‚Sostratos-Typus‘ in frühkaiserzeitlicher Wiederholung.

Der Typus in nachantiken Wiederholungen: Der ‚Sostratos-Typus‘ hat als Bild der Siegessymbolik eine so große Wirkung, daß er nicht nur in zahlreichen kaiserzeitlichen Werken seinen Niederschlag fand, sondern darüber hinaus auch in nachantiker Zeit aufgegriffen wurde. Nachantike Wiederholungen liegen gesichert vor, etwa in dem Münchner Kameo mit dunkler Darstellung auf hellem Grund aus relativ früher Zeit¹²⁸ und den Wiener Steinen aus verschiedenen späteren Epochen¹²⁹. Die Tatsache, daß sichere nichtantike Repliken existieren, hat dazu geführt, daß auch eine Reihe allgemein als antik geltender Steine als Werke späterer Zeit erklärt wurde. Dieses Verdikt traf vor allem den Neapler Kameo des Sostratos, dessen antike Entstehung L. Curtius bestritt, der die ‚Pudelmähnen‘ der Pferde und deren ins ‚Maultierhafte‘ geratenen Köpfe für nichtantike Bildungen ansah¹³⁰. An der antiken Entstehung des Sostratoskameos ist indessen nicht zu zweifeln, wie Vollenweider betont¹³¹, doch zeigt der Vorgang, wie wenig Sicherheit in der Beurteilung der Nike-Eos-Kameen herrscht, solange nicht sämtliche Steine im Original untersucht worden sind. Nach Curtius haben auch der Wiener Kameo Nr. 38¹³² und die Pariser Steine Nr. 37 und Nr. 38¹³³ als nichtantike Werke auszuscheiden.

¹²² Jahrb. DAI 4, 1889, 62.

¹²³ EICHLER-KRIS, Nr. 38.

¹²⁴ M.-L. VOLLENWEIDER, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 34 Anm. 48.

¹²⁵ s. dazu HÖLSCHER a. a. O. (Anm. 120) 94 ff.

¹²⁶ G. M. A. RICHTER, Engraved Gems of the Greeks and the Etruscans (1968) 99 f. Nr. 334–339. – J. BOARDMAN, Greek Gems and Finger Rings. Early Bronze Age to Late Classical (1970) Nr. 479; 561; 563; 639.

¹²⁷ RICHTER a. a. O. Nr. 341.

¹²⁸ H. WENTZEL, Münchner Jahrb. bildende Kunst 8, 1957, 51 Nr. 13 Abb. 30.

¹²⁹ EICHLER-KRIS 155 Nr. 336 Taf. 61; 231 Nr. 689 Taf. 83; 238 Nr. 724 Taf. 83.

¹³⁰ Arch. Anz. 1944–1945, 9 f.

¹³¹ VOLLENWEIDER a. a. O. (Anm. 124) 34 Anm. 48.

¹³² EICHLER-KRIS Nr. 38 Taf. 13.

¹³³ BABELON a. a. O. (Anm. 100) Nr. 37 Taf. 6 (s. auch RICHTER a. a. O. [Anm. 94] Nr. 212); Nr. 38 Taf. 5.

Während Wien Nr. 38 und Paris Nr. 38 weiterhin als antik gelten sollten, sind Zweifel bei Paris Nr. 37 durchaus angebracht, da sich auch hier die Darstellung dunkel gegen den hellen Grund absetzt. Für Wentzel deutet dieses Merkmal gewöhnlich auf spätantike Entstehung hin, was allerdings für Paris Nr. 37 kaum gelten kann; vor dem späteren 15. Jahrhundert dürfte die dunkle Pariser Eos nicht zu datieren sein. Es bleibt in diesem Zusammenhang anzumerken, daß Wentzel allzu häufig antike Kameen, deren Darstellungen aus der dunklen Schicht geschnitten sind, für spätmittelalterlich ansah. Curtius und Wentzel betonten dagegen übereinstimmend die frühkaiserzeitliche Datierung des Bostoner Kameos, in dem Wentzel sogar das antike Vorbild für die nachantiken Wiederholungen zu erkennen glaubte, was wegen der typologisch leicht abweichenden Komposition sicher nicht der Fall ist. Unter den oben erörterten Kameen scheinen mir die Exemplare der ehemaligen Ionides Collection¹³⁴ und der Berry Collection¹³⁵ durchaus dem Verdacht ausgesetzt, nachantike Wiederholungen zu sein. Sicher nicht als antikes Werk zu gelten hat m. E. die Bukarester Victoria¹³⁶. Ob die oben schon erwähnte Londoner Minerva¹³⁷ ohne weiteres als kaiserzeitlich gelten darf, scheint mir nicht sicher zu sein, doch gibt sie sich gegenüber ihrer sicheren Renaissancewiederholung in Paris¹³⁸ deutlich 'antiker'.

Dem Verdacht der nachantiken Entstehung ist der Bonner Kameo hauptsächlich aus zwei Gründen nicht ausgesetzt: Der Fundort Koblenz an der Mosel dürfte Zweifel ebenso ausschließen wie der Stil, der nur in der fortgeschrittenen Kaiserzeit, etwa der severischen Herrschaft, anzutreffen ist. Ein genaues Datum ist allerdings nicht zu ermitteln. Damit entfällt auch das Bemühen, einen Anlaß zum Schnitt des Steines namhaft zu machen. Es muß wohl davon ausgegangen werden, daß das Bild dieser späten Zeit eher die Sieghaftigkeit als solche illustrieren und nicht auf einen bestimmten Anlaß hinweisen soll (ähnlich Gelsdorf).

Literatur: F. GELSDORF, Das Rheinische Landesmuseum Bonn 6/1984, 95 ff.

11 Inv. Nr. 35.158

Abb. 11

Fundort Bonn, 'aus Slg. Lückger-Sürth'¹³⁹

Massiv gegossener Goldring mit Chalzedonkameo

Maße des Ringes: H. insges. 1,5 cm (ohne Stein); Br. 1,95 cm; Br. des Reifes unten 0,2 cm; H. der Platte insges. 1,7 cm; Br. der Platte am unteren Ansatz 1,2 cm, oben 1,1 cm; H. des Steines 0,65 cm; Br. 0,5 cm

Der Stein wirkt an der Oberfläche stark abgegriffen; die Oberfläche des Ringes ist leicht zerkratzt. Ring und Stein dürften von Anfang an zusammengehören.

Der Ring gehört der relativ selten anzutreffenden Gattung IV b 2 bei Henkel an¹⁴⁰, ein Typus, den er von den sog. Schlüsselringen herleitet¹⁴¹. Als 'key-ring' hat auch Marshall das Londoner Exemplar dieses Typus bezeichnet¹⁴². Weitere Beispiele finden sich bei Henkel¹⁴³.

¹³⁴ BOARDMAN a. a. O. (Anm. 105) Nr. 56.

¹³⁵ Ancient Gems from the Collection of Burton Y. Berry (1968) Nr. 225.

¹³⁶ GRAMATOPOL a. a. O. (Anm. 87) 90 Nr. 686 Taf. 32.

¹³⁷ G. M. A. RICHTER, Engraved Gems of the Romans (1971) Nr. 101.

¹³⁸ BABELON a. a. O. (Anm. 100) 248 f. Nr. 461 Taf. 50.

¹³⁹ Zur Herkunft des Stückes s. Bonner Jahrb. 140–141, 1936, 454.

¹⁴⁰ F. HENKEL, Die röm. Fingerringe der Rheinlande und der benachbarten Gebiete (1913) 15.

¹⁴¹ Ebd. 243 f.; s. auch 183 ff.

¹⁴² F. A. MARSHALL, Catalogue of Finger Rings, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum (1907) 197 Nr. 1184 Abb. 143.

¹⁴³ HENKEL a. a. O. 312 Abb. 259–260 (s. auch Bonner Jahrb. 114–115, 1906, 378 Abb. 9); 98 Nr. 1056 Taf. 41 (seitlicher Ansatz verloren).

Während die bei Henkel genannten Ringe den Ansatz an die Ringplatte angelötet zeigen, ist dieser bei dem Bonner Exemplar mit dem Reif zusammen gegossen und die Darstellung sekundär herausgeschnitten worden. Die durchbrochene Arbeit zeigt ein flaches Wasserbecken auf niedrigem Fuß, das mit senkrecht verlaufenden Rillen verziert ist. Aus der Mitte des Beckens wachsen lange lanzettartige Blätter, die nach oben auseinanderstreben. Es könnte sich dabei um Palmwedel handeln. Weniger eindeutig sind die rechts und links auf dem Beckenrand sitzenden, schräg zur Mitte hin orientierten S-förmigen Gebilde zu definieren, die zudem eine Fortsetzung nach unten aufweisen. Um Henkel des Gefäßes kann es sich nicht handeln; da fast alle Ringe mit seitlichem Ansatz heraldisch geordnete Kompositionen mit Tieren zeigen, die einen Gegenstand flankieren, der bestimmten Gottheiten zugeordnet ist (Delphine neben einem Dreizack, Schwäne neben einer Muschel auf einem Baitylos, Greifen neben einem Krater, Bären neben einem Krater), dürfte es sich im Falle des Bonner Ringes um Vögel handeln, die auf dem Beckenrand sitzen. Die langen Schwänze lassen Pfauen vermuten. Zum Verständnis des Bildes mögen die Pfauengemmen in Wien¹⁴⁴ und in Aquileia¹⁴⁵ herangezogen werden. Das Motiv, über dessen Bedeutung Äußerungen von Furtwängler, F. Cumont und G. Rodenwaldt vorliegen¹⁴⁶, geht auf hellenistische Bilder wie das Taubenmosaik aus Tivoli zurück¹⁴⁷ und findet seinen Niederschlag auf zahlreichen Gemmen, ohne daß deren Darstellungen typologisch fest definiert wären¹⁴⁸. In der speziellen, typologisch verfestigten Form des Bonner Ringes wird das Motiv außerhalb der Glyptik zum ersten Mal mit dem Stuckrelief mit Inschrift des Orthonobazos in Dura Europos faßbar¹⁴⁹, das dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. angehört¹⁵⁰. Früher als dieses provinzielle Werk kann der Bonner Ring nicht sein.

Der Reif verbreitert sich kontinuierlich nach oben und zeigt unterhalb der Platte je eine herzförmige Durchbrucharbeit. Die Platte wird von dem Chalzedonkameo mit Gorgoneion eingenommen. Der flüchtig gearbeitete Kopf wendet sich ganz leicht zu seiner linken Seite. Die sehr schematisierte Wiedergabe läßt unter dem Kinn keinen Schlangenknoten erkennen¹⁵¹. Die Augen scheinen geschlossen zu sein (vgl. dazu aber unter Kat. Nr. 12).

Der Bonner Medusenkameo steht als spätes Glied in einer langen Traditionskette, die letztlich über den Hellenismus hinaus bis in die griechische Klassik reicht, wie E. Buschor gezeigt hat¹⁵². Die Beispiele sind zu zahlreich, als daß hier auch nur ein Überblick möglich wäre. Verwiesen sei auf die späthellenistischen bis frühkaiserzeitlichen Kameen bei Buschor¹⁵³, in Privatbesitz¹⁵⁴, in London¹⁵⁵ und auf die späten Exemplare aus den nordwestlichen Provinzen¹⁵⁶.

¹⁴⁴ ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien II 141 Nr. 1163 Taf. 97.

¹⁴⁵ SENA CHIESA a. a. O. (Anm. 121) 389 Nr. 1317 Taf. 66.

¹⁴⁶ A. FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen 3 (1900) 263 f. – F. CUMONT, Fouilles de Doura Europos (1926) 228 ff. – G. RODENWALDT, Jahrb. DAI 45, 1930, 178. – Zum Pfau selbst s. O. KELLER, Die antike Tierwelt 2 (1913) 148 ff. – J. M. C. TOYNBEE, Animals in Roman Life and Art (1973) 250 ff.

¹⁴⁷ A. RUMPF, Handbuch der Archäologie 4 (1953) Taf. 56,1. Zuletzt H. MEYER, Arch. Anz. 1977, 104 f.

¹⁴⁸ A. FURTWÄNGLER, Die antiken Gemmen 1 (1900) Taf. 29,57; Bd. 2, 145 (= G. LIPPOLD, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit [1922] Taf. 96,2). – AGD I 2 (1970) 217 Nr. 2057 Taf. 180. – Ebd. I 3 (1972) 54 Nr. 2431 Taf. 220. – Ebd. IV (1975) 300 Nr. 1639 Taf. 217. – FURTWÄNGLER a. a. O. (Anm. 103) 215 Nr. 5768 Taf. 40.

¹⁴⁹ CUMONT a. a. O. (Anm. 146) Taf. 86.

¹⁵⁰ s. jedoch ein Fresko des 3. Stils: G. JACOPI, Bull. Com. 68, 1940, Abb. 3 (freundl. Hinweis V. M. Strocka); s. auch B. M. FELLETTI MAJ, Riv. Istituto Nazionale d' Arch. e Storia dell' Arte, N. S. 2, 1953, 55 Abb. 14. – Zur Entwicklung des Motivs in frühchristlicher Zeit J. KOLLWITZ u. H. HERDEJÜRGEN, Die ravennatischen Sarkophage, in: ASR 8,2 (1979) 140 ff.; H. HERTER, Grazer Beitr. 5, 1976, 123 ff.

¹⁵¹ s. dazu R. STEIGER, Gemmen und Kameen im Römermuseum Augst. Antike Kunst 9, 1966, 47.

¹⁵² E. BUSCHOR, Medusa Rondanini (1958).

¹⁵³ Ebd. 21 Taf. 25,2 (= FURTWÄNGLER a. a. O. [Anm. 103] 343 Nr. 11059 Taf. 65); 21 Taf. 28,1 (= FURT-

Das Motiv der offenbar geschlossenen Augen ist für die Datierung des Kameos nicht direkt zu verwerten. Unter Hinweis auf D. Facenna hat Steiger die Augster Medusa wegen der angeblich geschlossenen Augen in spätflavische Zeit gesetzt¹⁵⁷. Für den Bonner Stein ist eine flavische Datierung aus stilistischen Gründen auszuschließen. Der Ring wurde oben als Werk des 3., allenfalls des späten 2. Jahrhunderts n. Chr. bezeichnet; gleiches muß für den Stein gelten, der die typologische Variante des domitianischen Medusabildes aufgreifen mag, sicher aber in einer späteren Fassung vorträgt.

12 Inv. Nr. 36.431/432

Abb. 12

Ohne Fundortangabe

Chalzedon; Maße der Anhänger: 1,5 × 1,2 cm; der Steine: 1,2/1,1 × 0,95/0,9 cm

Die Ohranhänger sind einschließlich der Steine gut erhalten.

Ein Paar Ohranhänger aus Gold mit Steinschmuck. Die beiden Kameen zeigen in Chalzedon geschnitten jeweils das frontale Medusenhaupt. Kameen und Fassungen dürften zusammengehören und etwa gleichzeitig entstanden sein.

Die hochovalen Ohranhänger zeigen als Rand einen Strahlenkranz aus kurzen, im Uhrzeigersinn gebogenen Wülsten, wie er ähnlich bei einem Fingerring des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Lincoln Museum¹⁵⁸, bei zwei Wiener Kameen¹⁵⁹, bei Medusenkameen in Sofia¹⁶⁰ und bei dem Medusenanhänger in Bukarest¹⁶¹ vorkommt. – Die flüchtig geschnittenen Kameen zeigen das Medusenhaupt mit Flügeln im Haar und dem um das Kinn geführten Schlangenkörper (keine unter dem Kinn verknottete Schlangen). Die Augen scheinen geschlossen zu sein, ein Eindruck, der aber der flüchtigen Ausführung, die nur die allerwichtigsten Details grob skizziert, anzulasten ist (vgl. auch Kat. Nr. 11). Stilistisch stehen die beiden Kameen dem Stein Nr. 11 außerordentlich nahe, so daß die dort aufgeführten Parallelen auch für dieses Paar heranzuziehen sind. Wie der Ringstein sind auch die der Ohranhänger in das 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren.

13 Inv. Nr. 119

Abb. 13

Aus der Sammlung Gartke

Chalzedon; 1,7 × 1,4 cm

Der Stein ist fehlerlos erhalten

Die Darstellung gibt in der Schrägansicht von rechts einen lorbeerbekränzten bärtigen Mann mit Panzer und Paludamentum wieder. Die Frisur zeigt am Oberkopf leicht gewellte Strähnen,

WÄNGLER a. a. O. 343 Nr. 11065 Taf. 65; GREIFENHAGEN a. a. O. [Anm. 72] Bd. 1, 79 Taf. 59,1; Farbtaf. VII 1); 24 Taf. 28,3–4 (= WALTERS 333 Nr. 3542 Taf. 36; LIPPOLD a. a. O. [Anm. 148] Taf. 77,1); 23 Taf. 29,2 (= LIPPOLD a. a. O. Taf. 76,10).

¹⁵⁴ Illustrated Catalogue Of Ancient Greek Art. Burlington Fine Arts Club, London (1904) 204 Nr. 110 Taf. 109 M 110; 219 Nr. 166 Taf. 111 M 166.

¹⁵⁵ WALTERS 333 Nr. 3545; 365 Nr. 3905 Taf. 37.

¹⁵⁶ HENKEL a. a. O. (Anm. 140) Nr. 244; 247 Taf. 12; 36 Nr. 254 Taf. 13. – M. HENIG, A Corpus of Roman Engraved Gemstones from British Sites. BAR 8 (1974) 272 f. Nr. 725–731 Taf. 50–52. – STEIGER a. a. O. (Anm. 151) 47 f. Nr. 25 Taf. 9,26. – KRUG a. a. O. (Anm. 87) 184 Nr. 60 Taf. 74; 190 Nr. 87 Taf. 78; 239 Nr. 373–376 Taf. 119–120 (vgl. auch WALTERS 334 Nr. 3549 Taf. 37).

¹⁵⁷ D. FACENNA, Arch. Class. 8, 1956, 184 ff. – STEIGER a. a. O. (Anm. 151) 47 f.

¹⁵⁸ HENIG a. a. O. 274 Nr. 741 Taf. 53.

¹⁵⁹ EICHLER-KRIS 83 Nr. 84; 85 Nr. 92 Taf. 17.

¹⁶⁰ DIMITROVA-MILČEVA a. a. O. (Anm. 87) 108 Nr. 311.

¹⁶¹ GRAMATOPOL a. a. O. (Anm. 87) 90 Nr. 688 Taf. 32.



13



14



15



16

13–16 Rheinisches Landesmuseum Bonn, nachantike Kameen. – Maßstab 2 : 1.

über Stirn und Schläfen große eingerollte Locken, die auch im dichten Vollbart auftreten. Zwei dünne eingedrehte Nackenlocken fallen auf die rechte Schulter herab. Die Augen weisen eingritzte Irisumrandungen auf. Der Panzer, von dem lediglich die rechten Oberarmaschen sichtbar sind, läßt einen relativ großen Brustabschnitt frei. Über den Schulterlaschen befindet sich ein Raubtierkopf, der offenbar den Feldherrnmantel hält. Dieser bedeckt den gesamten Brustabschnitt und ist vorn mit einem maskenhaft flachen Kopf geschmückt, der wohl als Entsprechung zum antiken Gorgoneion auf Brustpanzern zu gelten hat, auch wenn er eher die Form eines Katzenkopfes aufweist. Es ist nicht auszuschließen, daß die Kameenbüste einen antiken Kaiser wiedergeben soll, wobei in erster Linie an Hadrian zu denken wäre¹⁶². Der Raubtierkopf auf der rechten Schulter läßt sich bei Werken des 16. und 17. Jahrhunderts häufiger nachweisen¹⁶³.

14 Inv. Nr. 29955

Abb. 14

Angeblich in Bonn-Kessenich gefunden

Hellblaues Glas; Dm. 2,0 cm

Der Tondo ist gut erhalten, seine Oberfläche wirkt lediglich ein wenig abgegriffen. In den Tiefen des Reliefs liegen Reste verkrusteten Schmutzes, am unteren Rand erscheinen nicht abgearbeitete Gußreste.

¹⁶² s. dazu den stilistisch abweichenden Pariser Cameo BABELON a. a. O. (Anm. 100) 151 f. Nr. 291 Taf. 33.

¹⁶³ EICHLER-KRIS 49 Abb. 19 (= G. HAFNER, Aachener Kunstbl. 38, 1969, 215 Abb. 6); 147 f. Nr. 317 Taf. 45. – O. M. DALTON, Catalogue of the Engraved Gems of the Post-Classical Periods in the British Museum (1915) 12 Nr. 68 Taf. 5. – G. F. HILL u. G. POLLARD, Renaissance Medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art (1967) 96 Nr. 510.

Der Tondo zeigt die Büste einer jugendlich-unbärtigen Person im Profil nach links. Auf dem Kopf trägt sie einen korinthischen Maskenhelm mit Busch, der vorn in einem Schlangenkopf zu enden scheint. Am Ohr liegt eine Aussparung vor, die dieses vollständig sichtbar werden läßt. Als Helmschmuck erscheint in Relief die Lupa Romana mit zu den Zwillingen zurückgewendetem Kopf. Lange Haarsträhnen kommen im Nacken unter dem Helm hervor. Der Oberkörper wird durch das obere Segment eines Rundschildes verdeckt, der mit dem Reliefbild eines Tieres geschmückt ist, nach den angedeuteten Merkmalen wohl ein Pferd.

Deutung, Datierung und Verwendung des kleinen Glastondos bereiten beträchtliche Schwierigkeiten. Die Lupa Romana auf dem Helm legt die Deutung der Figur als Dea Roma nahe, der allerdings das laufende Pferd auf dem Schild und der korinthische Helmtypus widersprechen¹⁶⁴. Die Dea Roma trägt in der Regel den attischen Helm¹⁶⁵. Wegen des Pferdes könnte einer der Dioskuren gemeint sein, doch kennt deren Ikonographie wiederum den korinthischen Helm nicht. Am ehesten kann der Tondo mit nachantiken Werken in Zusammenhang gebracht werden. Hinzuweisen ist dabei auf die Wiener Renaissance-Medaille mit einem als Alexander gedeuteten Kopf mit korinthischem Helm¹⁶⁶, der in anderem Zusammenhang mit einer Minervabüste verbunden ist¹⁶⁷. Diese ägisgeschmückte Büste wiederum kann fast typenidentisch als Alexander gelten¹⁶⁸. Der Helm beider Büsten ist mit dem des Bonner Tondos durch den Reliefschmuck, die Maske vorn (Silen) und den Drachenkopf am vorderen Ende des Helmbusches verbunden, so daß eine Deutung als Alexander der Große oder Minerva möglich wird. Noch ein anderer Zug verbindet das Bonner Glas mit den oben genannten Wiener Alexander-Medaillen. Diese zeigen als Helmschmuck einen fliegenden Pegasus, der nicht nur eine Antikenkopie darstellt, sondern wie eine Münze wirkt, die auf den Helm gesetzt ist¹⁶⁹. Diese könnte als Anregung für den Schild des Bonner Tondos gedient haben, wobei allerdings aus dem geflügelten Pferd der Medaille ein flügelloses galoppierendes geworden wäre. Den die Büste verdeckenden Schild zeigen zwei Londoner Kameen des 17. Jahrhunderts mit Minervabüsten, bei denen jedoch der Schildschmuck gänzlich abweicht¹⁷⁰. Schließlich sei darauf hingewiesen, daß das Bonner Tondobild auch im 18. Jahrhundert noch in recht getreuer Wiederholung nachzuweisen ist. Ein größerformatiger Relieftondo mit Romabüste, der dem Freiburger Bildhauer Joseph Hörr (1732–1785) zugewiesen wird, fand in architektonischem Zusammenhang Verwendung. Dieser weist auch den gepickten Relieffgrund auf, für den weitere nachantike Parallelen namhaft zu machen sind. Die Renaissancefassung des claudischen Wiener Adlerkameos weist neben zwei Bronzemedallions des Caesar und des Augustus, die sich rechts und links auf dem Eichenkranz befinden, oben und unten jeweils eines mit Dea-Roma-Kopf mit attischem Helm auf¹⁷¹. Diese Miniaturtondi aus Eisen zeigen den vergoldeten Relieffgrund durch eine

¹⁶⁴ C. C. VERMEULE, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire* (1959) Taf. 10. – KÄHLER a. a. O. (Anm. 55) Taf. 8. – G. WAURICK, *Jahrb. RGZM* 30, 1983, 269 ff. – K. J. SHELTON, *The Esquiline Treasure* (1981) Taf. 40–41.

¹⁶⁵ VERMEULE a. a. O. Taf. 1,3; 3,5,7–8 oben. – AGD III (1970) 145 Nr. 370 Taf. 6,6. – ZWIERLEIN-DIEHL, *AG Wien* II 195 Nr. 1444 Taf. 139. – J. P. KENT, B. OVERBECK, A. U. STYLOW, M. u. A. HIRMER, *Die röm. Münze* (1973) Taf. 14,51. – T. HÖLSCHER, *Staatsdenkmal und Publikum. Xenia* 9, 1984, 17 Abb. 26.

¹⁶⁶ E. KRIS, *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance* (1929) 164 Nr. 201; 203 Taf. 49.

¹⁶⁷ L. PLANISICIG, *Die estensische Kunstsammlung 1. Skulpturen u. Plastiken d. Mittelalters u. d. Renaissance* (1919) 166 Nr. 268 Taf. 2. – J. POPE-HENNESSY, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection* (1965) 76 Nr. 259 Abb. 49.

¹⁶⁸ POPE-HENNESSY a. a. O. 76 Nr. 261 Abb. 53.

¹⁶⁹ P. R. FRANKE u. M. HIRMER, *Die griechische Münze*² (1972) Taf. 152–153.

¹⁷⁰ DALTON a. a. O. (Anm. 163) 11 f. Nr. 62; 64 Taf. 5.

¹⁷¹ EICHLER-KRIS 48 ff. Nr. 4 Taf. 2. Das untere Medaillon ist erneuert; s. HAFNER a. a. O. (Anm. 163) 214 f. Abb. 3–5.

dichte Pickung belebt. – Alle diese Beobachtungen zusammengefaßt ergeben für den Bonner Glastondo eine Minerva-Roma-Deutung. Die Entstehung dürfte ins 17. Jahrhundert fallen. Der Verwendungszweck muß offen bleiben.

15 Inv. Nr. 1511

Abb. 15

Angeblich in Aachen gefunden

Granat; 2,0 × 1,5 cm

Der Stein weist keine wesentlichen Verletzungen auf.

Die Darstellung gibt vier gestaffelte Büsten im Rechtsprofil wieder, die alle ein Band im Haar tragen. Die einzige vollständig ablesbare vordere Büste ist schräg von hinten gesehen. Nach der Frisur handelt es sich um eine Frau, die einen ärmellosen Chiton (?) und einen Mantel trägt, der über ihre linke Schulter geführt ist. Es scheint sich auch bei den drei weiteren Büsten um weibliche Personen zu handeln, die offenbar alle die gleiche Kleidung tragen.

Eine Benennung der vier Personen ist nicht möglich. Daß die Arbeit nicht antik ist, zeigen Stil und Charakter auf den ersten Blick; zudem ist die vierfache Staffellung von Personen in der Antike nicht belegt; die Regel ist das gestaffelte Doppelbildnis¹⁷². Die einzigen bislang bekannten Ausnahmen, zwei spätptolemäische Siegelabdrücke aus Edfu, geben drei Personen an¹⁷³.

Das Entstehungsdatum des Bonner Kameos dürfte eher in der Barockzeit des 18. Jahrhunderts als in der Renaissance liegen. Vergleichsbeispiele sind mir nicht bekannt.

16 Inv. Nr. 120

Abb. 16

Aus der Sammlung Gartke, Herkunft unbekannt

Chalzedon-Onyx; 1,7 × 1,9 cm

Keine Verletzungen

Der außergewöhnlich gut erhaltene Kameo zeigt einen weiblichen Kopf mit kindlich anmutenden Gesichtszügen und dichter Lockenpracht in Vorderansicht. Das liebliche, aber eigentümlich starre Gesicht gibt weit geöffnete Augen, eine sehr kurze breite Nase und einen kleinen, leicht geöffneten Mund mit wulstigen Lippen wieder. Um den Kopf ist eine Mondsichel gelegt, die unter dem Kinn, wo noch Haarlöckchen erscheinen, aussetzt und deren Spitzen sich über dem Scheitel fast berühren.

Die Mondsichel macht die Deutung des Köpfchens als Selene-Luna sicher. Für die typologische Basis der Darstellung sind antike Werke heranzuziehen, doch muß der Bonner Kameo als nachantikes Werk gelten. Schon der Erhaltungszustand, das querovale Format und der farblose Grund legen diesen Schluß nahe. – Folgende antike Kameen mit Darstellungen der Selene-Luna, deren Deutung durch die beigegebene Mondsichel gesichert ist, sind heranzuziehen: Sardonyx in Leningrad, der die Göttin als frontal gesehene Büste wiedergibt¹⁷⁴; Chalzedon-Onyx Oxford mit der Darstellung nur des Kopfes¹⁷⁵. Eine in leichter Schrägansicht von links gesehene Büste hat M.-L. Vollenweider mit Selene verbunden, obwohl ihr die Mondsichel fehlt¹⁷⁶. Statt dessen erscheint über der linken Schulter ein Köcher, der eine Deutung als Artemis-Diana

¹⁷² H. MÖBIUS, *Alexandria und Rom* (1964) 16 ff.

¹⁷³ J. G. MILNE, *Journal Hellenic Stud.* 36, 1916, 90 Nr. 40; 95 Nr. 224 Taf. 4–5. – s. auch BOARDMAN a. a. O. (Anm. 105) 49 f.; 104 Nr. 86.

¹⁷⁴ NEVEROV a. a. O. (Anm. 99) Nr. 10. – DERS., *Antike Kameen* (1981) Nr. 17.

¹⁷⁵ J. BOARDMAN u. M.-L. VOLLENWEIDER, *Catalogue of the Engraved Gems and Finger Rings in the Ashmolean Museum 1. Greek and Etruscan* (1978) 94 Nr. 324 Taf. 54.

¹⁷⁶ M.-L. VOLLENWEIDER, *Deliciae Leonis* (1984) 154 Nr. 263.

sichert; die inhaltliche Erweiterung als Artemis-Selene kann sich allenfalls auf die Vorderansicht stützen. Außerdem überliefert eine Reihe von Gemmen das Motiv auf den Kopf beschränkt¹⁷⁷. Verglichen mit diesen sicheren antiken Beispielen erweist sich der Bonner Kameo als nachantikes Werk, was nicht näher ausgeführt zu werden braucht. Als nachantike Parallele sei auf den Londoner Kameo bei Dalton verwiesen, der den Mond 'naturalistisch' als Scheibe mit Gesicht und rechts anschließender Sichel wiedergibt¹⁷⁸. Typologisch steht die Bonner Luna den antiken Darstellungen näher als der Londoner des 17. Jahrhunderts, kann aber aus stilistischen Gründen chronologisch nicht weit von dieser entfernt sein. – Das kindlich-schöne Gesicht mit den oben genannten Merkmalen dürfte seine Vorlage bei antiken Medusköpfen finden¹⁷⁹. Ein genau vergleichbares Werk ist mir nicht bekannt geworden; aus allgemeinen stilistischen Erwägungen dürfte das etwas kühle aber nicht qualitätlose kleine Werk im 18. Jahrhundert entstanden sein.

Abgekürzt zitierte Literatur

AGD	Antike Gemmen in deutschen Sammlungen
ALFÖLDI I	A. ALFÖLDI, <i>Ur-Schweiz</i> 15, 1951, 66 ff.
ALFÖLDI II	A. ALFÖLDI, <i>Ur-Schweiz</i> 21, 1957, 80 ff.
EICHLER-KRIS	F. EICHLER u. E. KRIS, <i>Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Publ. aus den Kunsthist. Sammlungen in Wien</i> 2 (1927).
Gesichter	H. JUCKER u. D. WILLERS (Hrsg.), <i>Gesichter. Griechische u. röm. Bildnisse aus Schweizer Besitz. Ausst.-Kat. Bern</i> ³ (1983).
JUCKER	H. JUCKER, <i>Schweizer Münzbl.</i> 25, 1975, 50 ff.
MEGOW	W.-R. MEGOW, <i>Kameen von Augustus bis Alexander Severus. Antike Münzen und Geschnittene Steine</i> 11 (1986).
VOLLENWEIDER, Genf II	M. L. VOLLENWEIDER, <i>Musée d' Art et d' Histoire de Genève. Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées</i> 2 (1979).
WALTERS	H. B. WALTERS, <i>Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan, and Roman, in the British Museum</i> (1926).
ZWIERLEIN-DIEHL, AG Wien	E. ZWIERLEIN-DIEHL, <i>Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien</i> 1–2 (1975; 1979).

Abbildungsnachweis: Rheinisches Landesmuseum Bonn, Aufnahmen H. Lilienthal.

¹⁷⁷ s. AGD I 2, 121 Nr. 1319–1320 mit Hinweisen. – Zu antiken Selenedarstellungen s. H. GABELMANN in: *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum. Ausst.-Kat. Bonn*² (1971) 155 Nr. 176 Abb. 95; *Bull. Corr. Hellénique* 92, 1968, 855 Abb. 2.

¹⁷⁸ DALTON a. a. O. (Anm. 163) 34 Nr. 228 Taf. 10.

¹⁷⁹ BUSCHOR a. a. O. (Anm. 152) Taf. 29,2; 38,3; 41,2.