

## HELMUT KYRIELEIS

### Der Kameo Gonzaga

Der große Kameo, der aus der Sammlung d'Este-Gonzaga in Mantua nach wechselvollem Geschick in die Ermitage zu Leningrad gelangte (Bild 1)<sup>1</sup>, gilt in der archäologischen Forschung unbestritten als hellenistisches Werk. Wenn überhaupt eine Datierung ausgesprochen wurde, so war es das 3. Jahrhundert v. Chr. Kontrovers ist dagegen bis in die neuesten Erwähnungen hinein die Deutung, d. h. die Benennung des Doppelbildnisses. Dem barocken Namen 'Alexander und Olympias' steht seit Eckhel und Visconti der Vorschlag gegenüber, ein Ptolemäerpaar in den Dargestellten zu sehen<sup>2</sup>. Eine nicht geringe Rolle spielt bei den unterschied-

#### Vorbemerkung

- |   |   |   |
|---|---|---|
| Babelon                                 | = | E. Babelon, <i>Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale</i> (Paris 1897).                                       |
| Eichler – Kris                          | = | F. Eichler – E. Kris, <i>Die Kameen im Kunsthistorischen Museum Wien</i> (Wien 1927).   |
| Furtwängler, <i>Ant. Gemmen</i>         | = | A. Furtwängler, <i>Die antiken Gemmen</i> , Band I–III (Leipzig – Berlin 1900).   |
| Vollenweider, <i>Steinschneidekunst</i> | = | Marie-Louise Vollenweider, <i>Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit</i> (Baden-Baden 1966). |

Für die freundliche Übermittlung von Photographien danke ich: A. Adriani (Neapel), H. A. Cahn (Basel), P. Devambež (Paris), K. S. Gorbunowa (Leningrad), A. Greifenhagen (Berlin), D. E. L. Haynes und G. K. Jenkins (London), O. W. von Vacano (Tübingen), M. L. Vollenweider (Genf); ferner den Trustees of the British Museum sowie den Direktionen des Metropolitan Museum of Art, New York, und der Bibliothèque Nationale, Paris. Zu der schwierigen Deutungsfrage habe ich von vielen Seiten Hinweise, Anregungen und Korrekturen erhalten. Hierfür danke ich besonders N. Himmelmann, T. Hölscher, V. M. Strocka und W. Trillmich. Sehr erleichtert wurden mir diese Studien durch eine Arbeitsübersetzung der russisch geschriebenen Abhandlung von M. I. Maximowa, die Frau Barbara v. Schnurbein anfertigte, wofür ich ihr auch an dieser Stelle herzlich danken möchte.

<sup>1</sup> Furtwängler, *Ant. Gemmen* II 251 f. Taf. 53,2; M. I. Maximowa, *Kameo Gonzaga* (1924, russisch). Dort findet sich eine ausführliche Beschreibung des Weges, den der Kameo seit 1542 durch verschiedene europäische Sammlungen genommen hat, sowie die Beschreibung des Erhaltungszustandes und die ältere Literatur. – Neuere Behandlungen sind in den folgenden Anmerkungen zitiert. Vgl. noch die Abbildungen bei A. Ippel, *Geschichte des Kunstgewerbes*, hrsg. von H. Th. Bossert, IV (1930) 232 Taf. XII; E. Schwarzenberg, *Journ. of the Warburg and Courtauld Institute* 32, 1969, 401 Taf. 65d (Abguß). – Der Erhaltungszustand geht aus der bei Maximowa a. O. 12 gegebenen und hier Bild 2 wiederholten Zeichnung hervor. Höhe 15,7 cm; Breite 11,8 cm; größte Reliefhöhe ca. 3 cm.

<sup>2</sup> M. Eckhel, *Choix des pierres gravées du Cabinet Impérial des Antiques* (1788) 28 f. – E. Q. Visconti, *Iconographie grecque* III (1826) 302 ff.



1 Kameo Gonzaga. Leningrad Ermitage. – Maßstab 1 : 1.



2 Kameo Gonzaga, Erhaltungszustand; schwarz: neuzeitliche Ergänzungen; schraffiert: nachgeschnittene Beschädigungen. – Maßstab 1 : 2.

lichen Ansichten die Frage, ob der Kameo Gonzaga dieselben Personen darstellt wie der Wiener Ptolemäerkameo (Bild 4)<sup>3</sup> oder nicht, wobei festzustehen scheint, daß diese beiden bedeutenden Kameen ungefähr der gleichen Zeit angehören. So entschied Furtwängler, daß auf beiden Alexander und Olympias dargestellt seien, Gebauer wiederholte dies später, und die gleiche Ansicht findet sich noch in der kürzlich erschienenen Alexander-Abhandlung von Dorothea Michel<sup>4</sup>. Schreiber und Maximowa hielten ebenfalls an der Identität der beiden Doppelbildnisse fest, entschieden sich aber aus typologischen und ikonographischen Gründen für Ptolemaios und Arsinoe Philadelphos<sup>5</sup>. Dressel hatte schon vorher die Übereinstimmung der Personen in Abrede gestellt und in der Wiener Darstellung – wie die meisten – Ptolemaios II. und Arsinoe II. gesehen, während er die Benennung des Leningrader Kameo offenließ<sup>6</sup>. Auch Lippold betonte die Unterschiede, sah aber trotz der erkannten Schwierigkeiten immer noch die beste Lösung darin, für den Kameo Gonzaga die Alexander-Deutung gelten zu lassen<sup>7</sup>. Für Pfuhl stellte der Kameo Gonzaga Alexander und Olympias, der Wiener Kameo dagegen 'selbstverständlich' Ptolemaios III. und Berenike II. dar<sup>8</sup>. Diese letzte Deutung schlägt neuerdings Möbius als Möglichkeit für den Leningrader Kameo vor, während er auf dem Wiener Stein Ptolemaios Philadelphos und seine Schwestergemahlin erkennt<sup>9</sup>. Die Alexander-Olympias-Deutung für beide Kameen findet sich

<sup>3</sup> Eichler-Kris Nr. 3 Taf. 1 (Lit.).

<sup>4</sup> Furtwängler, *Ant. Gemmen* II 252. – Gebauer, *Athen. Mitt.* 63/64, 1938/39, 31. – D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius. Coll. Latomus* 94 (1967) 30.

<sup>5</sup> Th. Schreiber, *Studien über das Bildnis Alexanders des Großen. Abh. Leipzig XXI* 3 (1903) 196 ff. – M. I. Maximowa, *Kameo Gonzaga* 12.

<sup>6</sup> H. Dressel, *Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir. Abh. Berlin* 1906, 31 Anm. 1.

<sup>7</sup> *Gnomon* 2, 1926, 144 f.

<sup>8</sup> *Arch. Anz.* 1930, 590 f. Vgl. *Jahrb. d. Inst.* 45, 1930, 36.

<sup>9</sup> H. Möbius, *Alexandria und Rom. Abh. München N. F. Heft* 59 (1964) 17.



3 Ptolemaios I. und Berenike I.  
Stuckabguß eines Kameo. Alexandria. –  
Maßstab 1 : 2.



4 Ptolemaios II. und Arsinoe II.  
Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum. –  
Maßstab 1 : 2.

schließlich, wenn auch mit Fragezeichen versehen, in den Porträtbüchern von Gisela Richter und Margarete Bieber<sup>10</sup>. Dies ist also wieder die gleiche Position, die schon Bernoulli nach vortrefflicher Darstellung der Möglichkeiten und Schwierigkeiten etwas resignierend eingenommen hatte<sup>11</sup>.

Auf dem bisher beschrittenen Wege läßt sich das Problem offenbar nicht befriedigend lösen. Immerhin ist heute kaum noch zu bestreiten, daß der Wiener Kameo (Bild 4) das zweite Ptolemäerpaar darstellt. Diese Benennung, die von den meisten neueren Bearbeitern vorgezogen wird, ergibt sich aus dem Vergleich mit den Münzbildern und plastischen Porträts der Philadelphoi. Evident kann dies nur im Zusammenhang einer umfassenden Bearbeitung der Ptolemäerporträts werden. Einen Versuch dieser Art möchte ich demnächst vorlegen. Die Frage ist im jetzigen Zusammenhang auch, wie sich zeigen wird, nicht von ausschlaggebender Bedeutung und soll daher zurückgestellt werden. Ebenso kann die Entscheidung darüber, ob in Wien und Leningrad das gleiche Herrscherpaar dargestellt ist, noch verschoben werden. Eine Stellungnahme aufgrund eines Vergleiches der Gesichter würde doch nur wie in der Vergangenheit willkürlich ausfallen, denn die Unterschiede der Frisuren, der Profile, überhaupt der Gesichtsformen sind so mannigfach und offensichtlich, daß es zunächst Ermessenssache bleibt, ob man diese Unterschiede für so gravierend erachtet, daß sie die Übereinstimmung der Personen ausschließen, oder ob man sie noch innerhalb der für jedes antike Porträt annehmbaren Variationsgrenzen gelten läßt.

Bei den Bemühungen um eine Deutung des Kameo Gonzaga sind merkwürdiger-

<sup>10</sup> G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks III* (1965) 254 f. Abb. 1709; dies., *The Engraved Gems of the Greeks, Etruscans and Romans I* (1968) 155 Nr. 611. – M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art* (1964) 23 Taf. 2.

<sup>11</sup> J. J. Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen* (1905) 126 ff.

weise nie der Stil dieses Werkes berücksichtigt und nie seine zeitliche Einordnung in Frage gestellt worden. Nun wird zwar für gewöhnlich bei Bildnissen die kunstgeschichtliche Beurteilung von der Benennung abhängig gemacht, doch empfiehlt sich hier einmal der umgekehrte Weg. Es ergeben sich nämlich aus einer Formuntersuchung am Kameo Gonzaga ganz eindeutige chronologische Anhaltspunkte, die die festgefahrene Fragestellung verändern und einen neuen Zugang zur Deutung eröffnen können.

Auf den ersten Blick erweckt dieser Kameo zweifellos einen 'hellenistischen' Eindruck. Das schwungvolle Haar, die pathetische Augenbildung des Mannes, die reiche Ägis und anderes mehr begünstigen diese Vorstellung. Vergleicht man in dessen hellenistische Kameen wie den Wiener (Bild 4) oder den auch als Fragment immer noch grandiosen Stuckabguß in Alexandria (Bild 3), der sicher von einem Kameo abgeformt ist und nicht von einem metallenen Emblem<sup>12</sup>, so ist nicht zu verkennen, daß der Kameo Gonzaga dagegen merkwürdig pompös und zwiespältig wirkt. Herrschten dort eine großartige plastische Einheit der Gesichter und ihrer Umgebung und eine fast nüchterne Darlegung der Einzelheiten und Zusammenhänge, so stehen hier die porzellanhaft kühlen Gesichter in effektvollem Gegensatz zu der bunten, überladenen Vielfalt der Frisuren, des Kopfschmuckes und der Gewandung. Der Kameo Gonzaga ist in der Darstellung des Beiwerks brillanter und aufwendiger als die hellenistischen Kameen, während sich in der Darstellung der Köpfe unleugbar eine klassizistische Erstarrung bemerkbar macht.

Dieser erste Eindruck läßt sich durch eine Reihe von Einzelbeobachtungen erhärten. Zunächst das Antiquarische: Beide Köpfe sind mit Lorbeerzweigen bekränzt, wozu es unter hellenistischen Doppelbildnissen keine Parallele gibt. Zwar fehlt es nicht ganz an Darstellungen hellenistischer Könige mit Lorbeerkränzen. Philetairos ist so auf pergamenischen Münzen dargestellt, auf seltenen Prägungen Ptolemaios III. und Nabis von Sparta. In diesen Fällen ist jedoch, anders als auf dem Kameo, eine Binde in den Kranz gewunden; bei Philetairos und Ptolemaios das Königsdiadem, bei Nabis die politisch weniger bedeutungsvolle Tānie mit runden Enden<sup>13</sup>. Eine gesicherte Darstellung einer lorbeerbekränzten hellenisti-

<sup>12</sup> Adriani, Bull. Arch. Alex. 32, 1938, 77 ff. Taf. 6; ders., Encyclop. Arte Antica I 232 Abb. 341; McFadden, in: Studies Presented to D. M. Robinson I (1951) 715 Anm. 7 Taf. 85 A; Richter, The Portraits of the Greeks III (1965) 260 Abb. 1778; M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age<sup>2</sup> (1961) 85 f. Abb. 307.

Als Original wird allgemein ein metallenes Emblema angenommen. Die Bruchfläche auf der Oberseite der Köpfe muß, wie Adriani beobachtet hat, schon vor der Abformung vorhanden gewesen sein. Sie ist als Beschädigung metallener Treiarbeit kaum verständlich, sondern hat das typische Aussehen glatter Steinabsplitterungen. Auch die Tatsache, daß der Reliefgrund offenbar ebenfalls schon an dem Original weggebrochen war, ist kennzeichnend für beschädigte Kameen (vgl. hier Bild 2). Die Kameentechnik ist mit ihren Möglichkeiten farblicher Schichtung besonders geeignet für gestaffelte Profilbildnisse, und es erscheint sogar denkbar, daß der Bildtypus des Doppelporträts zuerst in dieser Technik entwickelt wurde.

<sup>13</sup> Philetairos: U. Westermark, Das Bildnis des Philetairos von Pergamon (1961).

Ptolemaios III.: J. N. Svoronos, Τὰ νομίσματα τοῦ κράτους τῶν Πτολεμαίων (1904) Nr. 997–1000 Taf. 30,4–8. Bessere Abbildungen: BMC. Ptolemies Taf. XII 2; S. W. Grose, Catalogue of the McLean Collection of Greek and Roman Coins III, Taf. 364,12; Pfuhl, Jahrb. d. Inst. 45, 1930, Taf. 3,13.

Nabis von Sparta: Bieber (Anm. 12) Abb. 322; Richter (Anm. 10) Abb. 1760; P. R. Franke –

schen Herrscherin findet sich m. W. nirgends<sup>14</sup>. Dagegen sind bekanntlich Herrscherporträts mit Lorbeerkränzen in der frühen Kaiserzeit überaus häufig, und zwar insbesondere auf Kameen, sowohl von männlichen als auch von weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses<sup>15</sup>. Vorher wird in römischen Bilddarstellungen der Lorbeerkranz ohne hineingewundene Binde nur von Gottheiten getragen, gelegentlich von Vestalinnen, ferner von Teilnehmern an Opfern<sup>16</sup>. Der Lorbeer kennzeichnet außerdem den siegreichen Feldherrn und wurde von Soldaten im Triumphzug getragen<sup>17</sup>. Der Brauch ist durch kaiserzeitliche Triumphszenen gut belegt<sup>18</sup>. Daß der Triumphator zusätzlich zur goldenen *corona triumphalis* den grünen Lorbeerkranz trägt, ist dagegen nach Plinius, *Nat. Hist.* XV 137, erst von Augustus eingeführt worden. Der Lorbeerkranz ist vor Augustus kein Würden-

M. Hirmer, *Die griechische Münze* (1964) Taf. 161. – Auf ätolischen Bundesmünzen (BMC. *Seleucid Kings* Taf. 28,2–3; BMC. *Thessaly to Aetolia* Taf. 30,6; A. Baldwin Brett, *Cat. of Greek Coins*, Mus. of Fine Arts Boston Nr. 949–951) ist Antiochos III. (?) im Eichenkranz mit der gleichen Binde dargestellt. Vgl. auch Münzen von Karystos mit Herrscherkopf: Imhoof-Blumer, *Zeitschr. f. Num.* 3, 1876, 302 f. Taf. 8,9,10; W. P. Wallace, in: *Essays in Greek Coinage Presented to Stanley Robinson* (1968) 201 ff. Taf. 26. Diese Binden mit runden Enden werden oft mit dem Königsdiadem verwechselt. Es ist z. B. auch ein Irrtum, wenn die Binde des makedonischen Königs auf einem Kameo des Cabinet des Médailles (Babelon Nr. 228; Furtwängler, *Ant. Gemmen* III 159 Abb. 113; H. Möbius, *Alexandria und Rom* 21 Taf. 4,2; Hafner, *Aachener Kunstbl.* 38, 1969, 225 Abb. 25) als Diadem angesehen wird. Das hellenistische Königsdiadem war weiß-purpurn gestreift oder weiß (A. Krug, *Binden in der griechischen Kunst* [Diss. Mainz 1967] 118 f.) und an den Enden gerade abgeschnitten oder gefranzt (ebd. 14 f.). Die Binde des Kameenbildnisses dagegen hat runde, in einzelne Fäden auslaufende Enden (vgl. hier Anm. 16) und ist mit einer Efeuranke verziert. Der Kopf ist früher sicher zu Unrecht mit Perseus identifiziert worden (Babelon, Furtwängler), aber auch die neuerdings von Möbius a. O. 12 f. betonte Ähnlichkeit mit Münzbildnissen Philipps V. bleibt ziemlich allgemein. Die Stirn- und Nasenform, der dicke Schnurrbart und die Haarstellung weichen deutlich von diesen Münzen ab (gute Abbildung: P. R. Franke – M. Hirmer a. O. Taf. 175). Die Form der Binde, die wie ein Diadem getragen wird, aber nicht das erst durch Alexander eingeführte Königsdiadem ist, läßt eher an Philipp II. denken, der das Diadem noch nicht trug. Dazu würde auch die an Köpfe des 4. Jahrh. v. Chr. erinnernde Darstellung des Stirn- und Barthaars passen. Vgl. den mit guten Gründen Philip II. genannten Kopf der Ny Carlsberg Glyptothek (V. Poulsen, *Les portraits grecs* Nr. 18 Taf. 15). Der Kameo könnte eine klassizistisch gefärbte Darstellung Philipps II. sein. Er ist vielleicht am ptolemäischen Hof entstanden, denn die Efeuranke der Binde könnte als Hinweis auf die besonders von den Ptolemäern propagierte genealogische Version angesehen werden, nach der Dionysos zu den Stammvätern des makedonischen Königshauses zählte. Vgl. Nock, *Journ. Hellen. Stud.* 48, 1928, 25 ff. – Zum Lorbeerkranz am Helm vgl. die *Gemma Claudia* (Anm. 100) und die ebenfalls frühkaiserzeitlichen Kameen S. 189 ff. und Anm. 105.

<sup>14</sup> Mit Vollenweider, *Steinschneidekunst*, 12 ff. Taf. 3, in dem Amethyst in Cleveland Arsinoe II. zu sehen, kann ich mich nicht entschließen.

<sup>15</sup> Zahlreiche Beispiele: Eichler-Kris, Taf. 3 ff. Babelon, Taf. 23 ff. Vollenweider, *Steinschneidekunst*, Taf. 69 ff.

<sup>16</sup> Vgl. dagegen Hercules auf einem spätrepublikanischen Denar, der den gleichen bindenumwundenen Kranz trägt wie die hellenistischen Porträtköpfe auf den Anm. 13 angeführten Münzen: Vollenweider, *Steinschneidekunst*, Taf. 21,5. Es handelt sich nicht ganz um die 'pergamensche Formulierung' (Kraft, *Jahrb. f. Numism.* 3/4, 1952/53, 12), weil Hercules eben nicht das gerade abgeschnittene oder gefranzte Königsdiadem im Kranz trägt, sondern die (Sieges-)Binde mit runden Enden, die in einen Faden auslaufen. Diese Bindenform ist bei Herculesdarstellungen der römischen Wandmalerei und Skulpturenkopien üblich. Zur Bindenform vgl. Krug (Anm. 13) 3 ff. – Vestalinnen: BMC. *Republic III* Taf. 12 ff. – Opfernde: BMC. *Republic III* Taf. 46,11.12.

<sup>17</sup> Feldherr: Z. B. I. Scott-Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*. *Mem. American Acad. Rome* 22, 1955, Taf. 6,13; 8. – Soldaten: *Liv.* VII 13,10; XLV 38,12; 39,4.

<sup>18</sup> Silberbecher von Boscoreale: Héron de Villefosse, *Mon. Piot* 5, 1899, 141 ff. Taf. 34–36; Scott-Ryberg (Anm. 17) 141 f. Abb. 77.

zeichen, sondern ein zu bestimmten festlichen Anlässen getragener Schmuck, im militärischen Bereich ein Siegeszeichen. Erst seit Augustus erhält der Lorbeer in der Bildkunst den Charakter eines Herrscherabzeichens. Der Vorgang ist neuerdings mehrfach dargestellt worden und braucht hier nicht noch einmal behandelt zu werden<sup>19</sup>. Wichtig ist vor allem, daß der grüne Lorbeerkranz, in dem Augustus nach Actium dargestellt ist, zunächst persönliches programmatisches Attribut des Augustus, später in weiterem Sinne Kennzeichen der iulisch-claudischen Familie ist<sup>20</sup>. Erst im späteren 1. Jahrhundert n. Chr. wird der Lorbeerkranz zur Insignie, die nur dem regierenden Kaiserpaar zukommt. Bezeichnend für den zunächst eher gentilizischen Charakter des augusteischen Lorbeerkranzes ist z. B. die Tatsache, daß er auf Kameen so häufig vorkommt, während er – im Gegensatz zur *corona civica* – an rundplastischen Porträts der Kaiserfamilie fast völlig fehlt, die als Monumente ganz allgemein eine öffentlichere und politischere Bedeutung haben als Altarreliefs, Kameen und selbst Münzen<sup>21</sup>. Erst nach der iulisch-claudischen Dynastie gibt es häufiger Kaiserstatuen mit Lorbeerkranz<sup>22</sup>.

Die Ägis auf dem Kameo Gonzaga hat eine merkwürdige Form, die nicht in hellenistischen, wohl aber in kaiserzeitlichen Darstellungen vorkommt. Die Art, wie sie als 'Chlamys' über der linken Schulter getragen wird, geht auf hellenistische Vorbilder zurück<sup>23</sup>. Deutlich ist die Spaltung angegeben, durch die die Brustseite in zwei Lappen geteilt wird, zwischen denen wie eine große Schließe das Gorgoneion sitzt. Auch dies ist eine konventionelle Form<sup>24</sup>. Neu ist dagegen der bärtige Kopf auf dem hinteren Stück der Ägis, eine Art männliches Gorgo-

<sup>19</sup> Kraft, *Jahrb. f. Numism.* 3/4, 1952/53, 3 ff.; 17, 1967, 25; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 83. 159 f.

<sup>20</sup> Er ist weder das alte Siegeszeichen noch das Attribut des Apollo, sondern beides. Die apollinische und die triumphale Wurzel der augusteischen Lorbeersymbolik kommen bei Ovid, *Tristia* III 1, 39 ff. und IV 2, 51 ff. zum Ausdruck. Vgl. E. Simon, *Die Portlandvase* (1957) 38 ff. Hölscher a. O. 160. Sie lassen sich auch in der Münzprägung fassen. Im Jahre 28 v. Chr. läßt Octavian in deutlicher Polemik gegen Marcus Antonius Cistophoren prägen, die ihn im Lorbeerkranz zeigen und als Umrandung der Rückseite statt des traditionellen Epheukranzes den Lorbeer tragen (BMC. Republic II 537 Nr. 248. 249 Taf. 117,6; BMC. Empire Augustus Nr. 691 Taf. 17,4). Der apollinische Bezug wird in dem betonten Gegensatz zur dionysischen Symbolik des Marcus Antonius deutlich; vgl. Kraft, *Jahrb. f. Numism.* 17, 1967, 24 ff. Über ein Jahrzehnt später erst beginnen die regelmäßig wiederkehrenden Augustusporträts mit Lorbeerkranz auf Münzen, und zwar jetzt, wie die Legenden und Rückseitenbilder der frühen Stücke erkennen lassen, in Verbindung mit den offiziellen Siegeserhebungen durch den Senat (Kraft, *Jahrb. f. Numism.* 3/4, 1952/53, 92; ders., *Zur Münzprägung des Augustus*. Sitz.-Ber. d. Wiss. Ges. J. W. Goethe-Univ. Frankfurt 7, 1968, 237 f.

Zum Lorbeerkranz als Symbol der jul.-claud. Familie vgl. Anm. 15.

<sup>21</sup> H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser* (1968) 17 ff.

<sup>22</sup> Z. B. W. H. Gross, *Bildnisse Trajans* (1940) Taf. 11 b; M. Wegner, *Hadrian* (1950) Taf. 13.17 a.

<sup>23</sup> Bekannte Beispiele sind der Alexander mit Ägis (Perdrizet, *Mon.Piot* 21, 1913/14, 59 ff. Abb. 1 ff., Taf. 4.5; Gebauer, *Athen. Mitt.* 63/64, 1938/39, 104 f.), die Münzporträts Ptolemaios' III. (BMC. Ptolemies Nr. 99 ff., Taf. 12,2–5; J. N. Svoronos, *Νομίσματα Πτολεμαίων* Taf. 36; P. R. Franke – M. Hirmer, *Die griechische Münze* Taf. 29) und das Münzbild des Archebios von Baktrien (G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* III Abb. 1990; Franke-Hirmer a. O. Taf. 212 unten Mitte).

<sup>24</sup> Z. B. Rückseite der Tazza Farnese (Furtwängler, *Ant. Gemmen* Taf. 54; zuletzt H. Möbius, *Alexandria und Rom* 31 ff.), Athena im großen Fries von Pergamon (AvP. III 2, Taf. 12; Evamaria Schmidt, *Der große Altar von Pergamon* Taf. 10; H. Kähler, *Der große Fries von Pergamon* Taf. 3 und oft), Bronze-Athena von Mahdia (W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* Taf. 24).



5 Augustus. Kameo. London, British Museum. — Maßstab 1 : 1.

neion. Visconti (Anm. 2) hat ihn ganz treffend als 'Phobos' bezeichnet. Es ist durchaus möglich, daß ein gelehrter Rückgriff auf Ilias V 739 oder auf eine spätere Ekphrasis vorliegt. Die gleiche Form der Ägis mit Medusa und 'Phobos' ist auf den beiden bedeutenden Augustus-Kameen in London (Bild 5) und New York (Bild 6) dargestellt, ferner in Abhängigkeit von diesen auf dem von Skylax signierten Claudius-Ring in Leningrad und später auf antoninischen Medaillons<sup>25</sup>. Es handelt sich um eine ausgesprochen kaiserzeitliche Form der Ägis.

<sup>25</sup> London: H. B. Walters, *Catalogue of the engraved gems and cameos . . . in the British Museum* (1926) Nr. 3577 Taf. 38; G. Lippold, *Gemmen und Kameen* Taf. 72,2 (Abguß); Vollenweider, *Steinschneidekunst* 60. 67, Taf. 60,1. Der jetzige Kopfschmuck stammt aus dem Mittelalter. Augustus war auf diesem Kameo aber sicher nicht, wie angenommen wird (z. B. Delbrück, *Antike* 8, 1932, 9 f.), ursprünglich im Diadem dargestellt. Die Nackenschleife ist die typische Kranzbinde. Sie ist nicht gerade abgeschnitten oder gefranst wie das hellenistische Königs-



6 Augustus. Kameo.  
New York, Metropolitan Museum,  
Josef Pulitzer Bequest.  
Maßstab 2 : 1.

In die gleiche Richtung weist eindeutig ein Detail, das in den bisher veröffentlichten Abbildungen schwer zu erkennen und in den Beschreibungen nicht erwähnt ist: Die Frau trägt an einem einfachen Halsband einen abgerundet herzförmigen Anhänger. Unter hellenistischem Frauenschmuck findet sich nichts dergleichen. Vielmehr handelt es sich um ein typisch römisches, besser gesagt: italisches Schmuckstück, eine *bulla*<sup>26</sup>. Die Form leitet sich von etruskischen Halsamuletten her. Auf der *Gemma Augustea* ist *Italia* durch eine solche *bulla* gekennzeichnet<sup>27</sup>.

diadem, sondern hat runde Enden, die in je einen Faden auslaufen (vgl. Anm. 16). Daß es über das Aussehen des Diadems auch bei den Römern keinen Zweifel geben konnte, veranschaulichen die Münzen der Cäsarmörder, auf denen das fransenbesetzte Diadem erscheint; vgl. Alföldi, *Röm. Mitt.* 50, 1935, 145 ff. Abb. 10,2.4.4a. Augustus trug auf dem Kameo Strozzi-Blacas mit Sicherheit einen Kranz, der wie die *Agis* aus der dunklen Schicht geschnitten war. Daß dieser Kranz nach einer Beschädigung oder zur Anbringung der mittelalterlichen Krone abgearbeitet worden ist, erkennt man daran, daß die Locken entlang dem 'Diadem' ganz schematisch und roh zugeschnitten sind. Diese merkwürdige Vergrößerung, durch die der schöne Rhythmus der Haare so auffallend unterbrochen ist, kann unmöglich zum ursprünglichen Zustand dieses vorzüglichen Kameo gehört haben. Zwischen Ohr und Nackenschleife scheint sich auch noch schwach der Umriß eines Blattes erhalten zu haben.

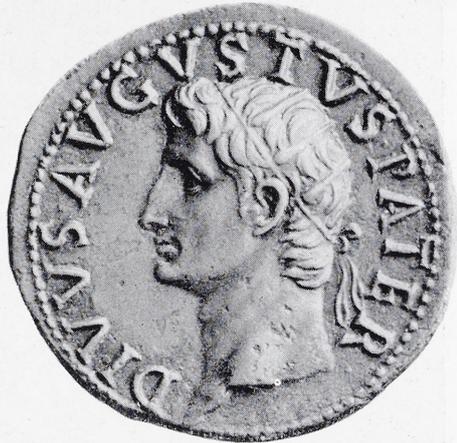
New York: Furtwängler, *Ant. Gemmen* Taf. 65,49 (Abguß); G. M. A. Richter, *Metropolitan Museum of Art, Catalogue of engraved gems* (1956) Nr. 648 Taf. 73; Vollenweider, *Steinschneidekunst* 67, Taf. 72,3.

Leningrad: Vollenweider, *Steinschneidekunst* 79 Anm. 78, Taf. 92,2.4.

Medaillons: F. Gnecchi, *I Medaglioni Romani* II (1912) Taf. 60,7; 74,9; 78,6.7; 84,1; 95,4; vgl. H. Möbius, *Alexandria und Rom* 23; Alföldi, *Röm. Mitt.* 50, 1935, 121 f.; Curtius, *Mus. Helv.* 8, 1951, 219 ff. (zu dem dort veröffentlichten Amethyst: *Coche de la Ferté*, *Mus. Helv.* 9, 1952, 246 f.).

<sup>26</sup> Ch. Daremberg – E. Saglio, *Dictionnaire des Antiquités* I 1 (1881) 754 f.; *RE* III 1048 ff. (Mau); H. Blümner, *Die römischen Privataltertümer*. *Handb. d. Altertumswiss.* IV 2,2 (1911) 305 f.; J. Dölger, *Antike und Christentum* 3, 1932, 253 ff.; *RAC* II 800 f. (Gerstinger).

<sup>27</sup> Eichler-Kris, Nr. 7 Taf. 4. H. Kähler, *Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea* (1968) 19 Anm. 70, Taf. 3.5.



7 Augustus. As des Tiberius.

Auffallend häufig werden bullae auf Kameen von Damen des iulisch-claudischen Hauses getragen. Bullae als Frauenschmuck sind überhaupt nur von römischen Kameen bekannt<sup>28</sup>. Die Darstellungen lassen einen Bedeutungsgehalt dieses Amuletts erschließen, von dem aus der schriftlichen Überlieferung, die sich vornehmlich mit der Kinderbulla beschäftigt, nichts bekannt ist. Alle bulla-Trägerinnen, die übrigens fast durchweg die geknotete Wollbinde als Kranzbinde tragen<sup>29</sup>, sind entweder durch den Ähren-Mohn-Kranz oder durch das Sätuch, durch Zwillinge oder Füllhörner wie die Idealfigur der Gemma Augustea in den Bedeutungsbereich Italia – Ceres – Fecunditas etc. verwiesen. Besonders komplexe Beispiele sind der Messalina-Kameo der Bibliothèque Nationale mit Büsten der Kinder auf Füllhörnern oder ein Kameenbildnis in Berlin mit Cereskranz und im Sätuch gehaltenen Zwillingen<sup>30</sup>. Die beiden Kinder gehören zu Tellus- und Italia-Personifikationen<sup>31</sup>, das Sätuch, dessen Sinn durch Triptolemosdarstellungen ganz deutlich wird<sup>32</sup>, spielt wie der Ähren-Mohn-Kranz auf Ceres an, und mit dem Füllhorn verbindet sich eine ganze Reihe von Segensbegriffen, wie man am besten aus Münzlegenden ersieht. Andere Kameen mit bullae verwenden die genannten Symbole einzeln oder in anderer Zusammenstellung<sup>33</sup>. Die bulla auf Kameen steht also offenbar im Zusammenhang mit der vornehmlich von weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses getragenen Symbolik des mütterlichen Nahrungs- und Wohlfahrtspendens, und es ist wohl auch kein Zufall, daß die einzige bekannte

<sup>28</sup> Beispiele bei Vollenweider, Steinschneidekunst 12 Anm. 5.

<sup>29</sup> Dies hat Möbius (Festschr. F. Zucker [1954] 270) übersehen, wenn er die Wollbinde für ein ausschließliches Kennzeichen der Antonia hält. Vgl. auch die Livia eines Kameo-Fragments im Kapitولينischen Museum: Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 73,7.

<sup>30</sup> Messalina-Kameo: Babelon Nr. 277, Taf. 31. – Berlin: Furtwängler, Ant. Gemmen Taf. 52,9. Vollenweider, Steinschneidekunst 73 Anm. 57 u. 59, Taf. 84,2.

<sup>31</sup> Vgl. Kähler (Anm. 27) 25 Anm. 71.

<sup>32</sup> Z. B. Claudius-Kameo im Cabinet des Medailles: Babelon Nr. 276 Taf. 30; E. Simon, Die Portlandvase 58 Anm. 1, Taf. 31,1.

<sup>33</sup> Babelon Nr. 242. 282. 284; Eichler-Kris Nr. 23; H. Möbius, Alexandria und Rom Taf. 6,4. – Vgl. den wohl severischen Kameo Marlborough, H. B. Walters, Catalogue of the Engraved Gems and Cameos . . . in the British Museum Nr. 3619; Kraft, Jahrb. f. Numism. 3/4, 1952/53, 84 ff.



8 Kameo Gonzaga, Ausschnitt nach Abguß im Akademischen Kunstmuseum Bonn.

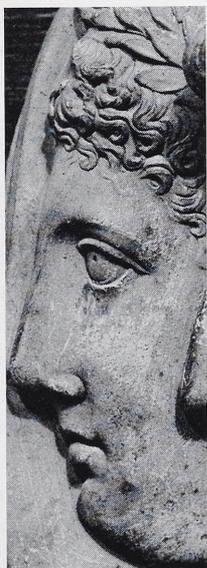
originale bulla dieser Form, ein Saphir der Sammlung Spiro, eine Darstellung des gleichen symbolischen Gehalts trägt: Venus, die den Adler füttert<sup>34</sup>.

Erweisen demnach schon äußere Kennzeichen den Kameo Gonzaga als kaiserzeitliche Arbeit, so stehen seine stilistischen Eigentümlichkeiten damit vollkommen im Einklang. Es ist eigenartig, daß man z. B. nie an den klassizistischen Zickzackfalten der weiblichen Gewandung Anstoß genommen hat, die so wenig zu einem früh- oder hochhellenistischen Werk passen wollen, dagegen auf nahezu allen iulisch-claudischen Kameen zu finden sind (z. B. Anm. 15. 33; Bild 13). Oder das Relief der Ägis: Die Art, wie die Schuppen in unregelmäßigen, gedrängten Reihen angeordnet sind, die plastisch erhoben vom Gorgoneion zu den Rändern ausstrahlen, widerspricht allen hellenistischen Darstellungen, wo die Ägis immer gleichmäßig flach geschuppt ist (z. B. Anm. 24). In gleicher Weise wie auf dem Kameo Gonzaga ist dagegen die Ägis auf dem Augustus-Kameo in New York mit plastisch abgehobenen Schuppenreihen bedeckt (Bild 6).

Die Blätter der Lorbeerkränze haben nicht die glatten Ränder aller hellenistischen Lorbeerdarstellungen, sondern sind unruhig gewellt und gebogen<sup>35</sup>. Man sieht dies besonders gut am Abguß (Bild 8). Eine derart malerisch bewegte Darstellung des Lorbeers ist vor der augusteischen Zeit kaum denkbar. Ein frühes, noch recht schematisches Beispiel für diesen Blattstil ist die Girlande vom Apollotempel beim

<sup>34</sup> Vollenweider, Steinschneidekunst 11 f. 81 ff., Taf. 1.2.

<sup>35</sup> Einige Beispiele hellenistischer Lorbeerdarstellungen: AvP. II Taf. 30 (Eichen-Lorbeer-Girlande); AvP. VII Taf. 41,418, Text VII 2 Nr. 300 b. 401 A. 402. 425; J. Schäfer, Hellenistische Keramik aus Pergamon. Pergamenische Forschungen II (1968) Taf. 36,E87–E91; Taf. 61; W. Fuchs, Der Schiffsfund von Mahdia (1963) Taf. 25; Zahn, Jahrb. d. Inst. 82, 1967, 17 Abb. 1. – Es fällt im einzelnen schwer, Lorbeer von Olivenzweigen zu unterscheiden.



9 Kameo Gonzaga, Ausschnitt nach Abguß  
im Akademischen Kunstmuseum Bonn.



10 Silberschale aus Boscoreale.  
Paris, Louvre. Ausschnitt.

Marcellustheater<sup>36</sup>. Ganz ausgeprägt ist die Lorbeerform des Kameo Gonzaga dann an der Ara Pacis<sup>37</sup>. Dort gibt es dieselben alternierend angeordneten Blätter von langgezogener, unregelmäßig gewellter Form, die gleichen keulenförmigen, langstieligen Früchte. Sehr ähnlich sind die Kränze auf der Ara Pietatis, während der Lorbeer auf dem Sarkophag Caffarelli schon viel zerknitterter und flimmerner gebildet ist<sup>38</sup>. Unter den zahlreichen Kameenbildnissen mit Lorbeerkränzen, die fast durchweg die gleiche Anordnung der Blätter haben, stehen besonders nahe der Onyx mit Tiberius und Livia in Florenz (Bild 13), ein Tiberius-Onyx in Wien und der Türkis Marlborough, der Livia mit der Büste des Augustus zeigt<sup>39</sup>. Stilistisch eindeutig ist auch die Frauenfrisur auf dem Kameo Gonzaga (Bild 9). Das Scheitelhaar fällt in glatten Strähnen herab, das Stirnhaar besteht aus dichtgegedrängten, geschlängelten Hängelöckchen, die sich am unteren Ende ösenartig einrollen, sowie aus kurzen Häkchen, die sich auf die Stirn herabbiegen. Unter den locker gefügten oder zu plastischen 'Melonen'-Wülsten gedrehten Frauenfrisuren des Hellenismus wird man keine Parallele finden, wohl aber in Darstellungen der frühen Kaiserzeit. Es gibt aus spättiberischer und claudischer Zeit

<sup>36</sup> Th. Kraus u. a., *Das römische Weltreich. Propyläen-Kunstgeschichte II* (1967) Taf. 178 a.

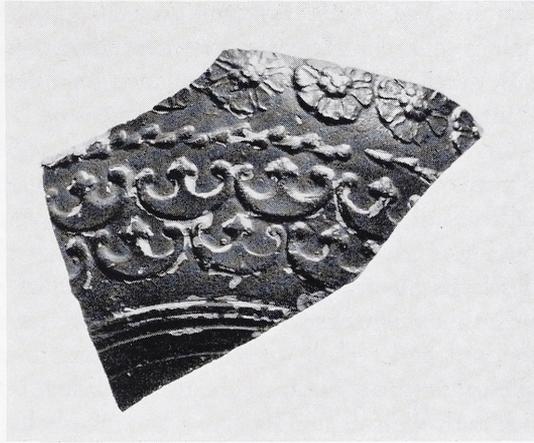
<sup>37</sup> G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948) Abb. 130. 131. 161. 163. 166. 167. 172 Taf. A–D. H. I. O; Taf. 25. 26. 39; E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (1967) Taf. 7 ff.

<sup>38</sup> *Ara Pietatis*: I. Scott-Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art*, *Mem. American Acad. Rome* 22, 1955, Taf. 18 ff.; E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I* (1961) 74 ff. Abb. 77–79. – *Sarkophag Caffarelli*: G. Rodenwaldt, *Der Sarkophag Caffarelli*. 82. *Berliner Winkelm. Progr.* (1925).

<sup>39</sup> *Onyx Florenz*: J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie II 1* (1886) Taf. 27,8; H. Möbius, *Alexandria und Rom* Taf. 2,7; *Vollenweider, Steinschneidekunst* 69, Taf. 76,3. – *Tiberius-Onyx Wien*: Eichler-Kris, Nr. 14 Taf. 7. – *Türkis Marlborough*: L. Polacco, *Il volto di Tiberio* (1955) 64 ff. Taf. 8; *Vollenweider, Steinschneidekunst* 75 Anm. 62, Taf. 86,1–3. Die Frau könnte auch Antonia sein.

eine Reihe weiblicher Köpfe mit Frisuren dieser Art<sup>40</sup>. Ganz ähnliche Frisuren tragen die beiden äußeren Frauen im Hauptbild des großen Kameo von Sainte Chapelle<sup>41</sup>. Völlig übereinstimmend ist die Haartracht der Africa-Büste in der Silberschale von Boscoreale (Bild 10)<sup>42</sup>. Kennzeichnend sind die 6-förmig gebogenen Haarsträhnen mit den 'Augen' und die hängenden Hakenlöckchen<sup>43</sup>. Der weibliche Kopf des Kameo ist auch in der Bildung des Gesichtes eng mit der Africa verwandt. Es ist das gleiche volle, klassizistisch abgeklärte Gesicht, das runde, fliehende Kinn, die übereinstimmende Form von Auge und Brauenbogen. Nach dem bisher angeführten erübrigt es sich fast, noch darauf hinzuweisen, daß auch die Helm-Ornamentik nicht hellenistisch, sondern kaiserzeitlich ist. Die dünne, elegante Spiralaranke auf der Helmkalotte mit zart verlaufenden Hüllblättern an den Biegungen findet ihre Entsprechungen in augusteischen Stuck- und Silberarbeiten<sup>44</sup>, ebenso die merkwürdig spannungslose, in die Länge gezogene Form der Palmetten auf Kalotte und Nackenschutz<sup>45</sup>. Man vergleiche dagegen die plastisch gespannte Form der Ranken auf dem Wiener Ptolemäerkameo (Bild 4). Viele Parallelen zu den Formen der Ranken, Palmetten und Rosetten des Kameo Gonzaga finden sich in der arretinischen Gefäßornamentik<sup>46</sup>. Der vordere Rand des Helmes ist mit einem Fries von Peltae verziert. Dieses Ornament ist in der hellenistischen Kunst unbekannt, kommt dagegen in der frühkaiserzeitlichen Ornamentik vor (Bild 11)<sup>47</sup>. Auffallend gegenüber vergleich-

- <sup>40</sup> R. West, *Römische Porträtplastik I* (1933) Abb. 189. 191. 193. 204–206; J. Inan – E. Rosenbaum, *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966) Taf. 11 Nr. 16 u. 17. – Zur Entwicklung der Frisur vgl. L. Furnée-van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 31, 1956, 1 ff. Münztafel Nr. 25 ff. S. 18 ff. Abb. 25–27. 35. 37.
- <sup>41</sup> Babelon Nr. 264 Taf. 28; Curtius, *Röm. Mitt.* 49, 1934, 119 ff., bes. Abb. 19.20c; Schweitzer, *Klio* 34 N. F. 16, 1942, 329 ff. = *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften II* (1963) 217 ff., Taf. 54 ff. Charbonneau, *Rev. Arch.* 29/30, 1949, 170 ff. Bruns, *Mitt. d. Inst.* 6, 1953, 71 ff. Taf. 33 und Faltaf. (dazu Rumpf, *Bonner Jahrb.* 155/156, 1955/56, 120 ff.); Möbius, in: *Festschr. F. Zucker* (1954) 265 ff. Taf. 21; van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 29, 1954, 52 ff. Abb. 1.4. – Vgl. hier Bild 19. 20.
- <sup>42</sup> Héron de Villefosse, *Mon. Piot* 5, 1897, 39 ff. Taf. 1; Charbonneau, *Libyca* 2, 1954, 61 ff. Abb. 7–9. Der weibliche Kolossal Kopf mit sehr ähnlicher Frisur in Cherchel, den Charbonneau a. O. 54 ff. Abb. 4 u. 10 als Bildnis der Kleopatra VII. Philopator zu erweisen sucht und frühaugusteisch datiert, gehört m. E. auch erst in claudische Zeit. Vgl. St. Gsell, *Cherchel, Antique Iol-Caesarea* (1952) 49; M. Durry, *Musée de Cherchel, Suppl.* (1924) 87 ff. Taf. 9.3.4.
- <sup>43</sup> Es handelt sich um eine ausgesprochen klassizistische Frisur. Die Lockenform geht auf griechische Vorbilder des frühen 5. Jahrh. v. Chr. zurück, und zwar merkwürdigerweise nicht auf weibliche sondern auf männliche Frisuren des strengen Stils (z. B. R. Lullies – M. Hirmer, *Griechische Plastik*<sup>2</sup> [1960] Taf. IV Taf. 122. 132). Die Hakenlöckchen mit eingerollten Enden gehören als stehende Formel zu archaischen Hermenbärten. Vgl. Willers, *Jahrb. d. Inst.* 82, 1967, 87 ff. Abb. 59 ff.
- <sup>44</sup> Th. Kraus u. a., *Das römische Weltreich. Propyläen-Kunstgeschichte II* (1967) Taf. 158. 159; E. Pernice – F. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund* (1901) Taf. 32. 33; U. Gehrig, *Hildesheimer Silberfund. Bilderhefte der Staatl. Museen Berlin IV* (1967) Taf. 2 ff.
- <sup>45</sup> Pernice-Winter a. O. Taf. 24. 27; Gehrig a. O. Taf. 10–36; Héron de Villefosse, *Mon. Piot* 5, 1897, Taf. 26.2 (Palmette, Rosette). – Die Flügel der Schwäne in den Ranken der Ara Pacis verlaufen in gleicher Weise zart und perspektivisch im Relieffgrund wie die Flügel der Schlange auf dem Helm des Kameenbildnisses; vgl. E. Simon, *Ara Pacis Augustae* Taf. 4 und 5.
- <sup>46</sup> H. Dragendorff – C. Watzinger, *Arretinische Reliefkeramik* (1948) Nr. 184. 185. 187. 271. 390. 393 und Beilage I 1.3. Vor allem die schlanke, straußartige Palmette ist überaus häufig, vgl. ebd. S. 47 Abb. 6 und passim; A. Oxé, *Arretinische Reliefgefäße vom Rhein. Materialien zur röm.-german. Keramik Heft 5* (1933) Taf. 43 ff.
- <sup>47</sup> Dragendorff-Watzinger a. O. Nr. 393. 387. 388 (= hier Bild 11); Oxé a. O. Nr. 147. 157. 169. 170. Vgl. den wohl frühkaiserzeitlichen Helm in Den Haag (*Arch. Anz.* 1922, 225 f. Abb. 20).



11 Terra-sigillata-Scherbe.  
Tübingen,  
Archäologisches Institut.

baren hellenistischen Beispielen ist ganz allgemein die locker verstreute Anordnung der Helmornamentik<sup>48</sup>. Ranken, Rosetten und Palmetten sind in der gleichen Weise ohne Zusammenhang über die Fläche verteilt wie etwa auf dem Schlangewagen des Claudius-Triptolemos auf einem Kameo in Paris (Anm. 32) oder wie die Ornamente der Terra sigillata (Anm. 46).

Einen Anhalt für eine etwas genauere Datierung in der frühen Kaiserzeit gibt die weibliche Frisur auf dem Kameo Gonzaga. Es ist eindeutig eine Vorstufe zu der aus ringförmigen Löckchen bestehende Frisur der Agrippinen und späterer Damen, wie sie zuerst datiert auf Münzen des Caligula erscheint<sup>49</sup>. Die Löckchen sind freilich noch nicht so starr und gleichmäßig zusammengefügt wie auf den Sesterzen des Caligula und des Claudius, sondern sind noch lockerer in einzelnen Strähnen angelegt. Auch spättiberische Köpfe im Thermenmuseum und in der Ny Carlsberg Glyptothek mit ihren dichten, schon etwas abstrakt ornamentalen Locken dürften jünger sein<sup>50</sup>. Viel zeitlichen Abstand braucht man freilich nicht mehr anzunehmen, denn der Übergang vom glatt gescheitelten Haar zu den gedrehten Stirnlocken ist mit der Haardarstellung auf dem Kameo Gonzaga sehr verwandt, ebenso der Umriss einzelner Locken. Andererseits ist die Frisur mit glattem Scheitelhaar weder auf Münzen noch an plastischen Porträts vor den späten dreißiger Jahren zu belegen. Sie muß ganz allgemein in spättiberischer Zeit aufgekommen sein<sup>51</sup>. Der Kameo Gonzaga zeigt eine Frühform dieser Frisur.

<sup>48</sup> Vgl. die ptolemäischen Helmmodelle aus Kalkstein. Schröder, *Arch. Anz.* 1920, 3 ff. Beilage 1; C. S. Ponger, *Katalog der griechischen und römischen Skulpturen... im Allard Pierson Museum zu Amsterdam* (1942) Nr. 174–177 Taf. 39; *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1969) 24 f. Nr. 18 (Gabelmann).

<sup>49</sup> *BMC. Empire I* Taf. 27,6. 7. 11. 12. 18. 19; Taf. 30,4–6; Taf. 32,24–27; Taf. 34,2; Taf. 37,1. 3. Vgl. Fuchs, *Röm. Mitt.* 51, 1936, 217 ff. 227 ff. Furnée-van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 31, 1956, 2 Münztaf. Nr. 25 ff. S. 8 ff. 18 ff.; siehe Anm. 40.

<sup>50</sup> B. M. Felletti-Maj, *Museo Nazionale Romano, I ritratti* (1953) Nr. 107; V. Poulsen, *Les portraits romains I* (1962) Nr. 84; Furnée-van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 31, 1956, 18 f. Abb. 25. 27.

<sup>51</sup> van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 29, 1954, 53 f.

Damit scheint eine Datierung 'um 30' gegeben, ohne daß diese Angabe auf ein halbes Jahrzehnt festgelegt werden könnte. Auch die Africa von Boscoreale (Bild 10), deren Idealfrisur so überaus verwandt ist, dürfte aus dieser Zeit stammen<sup>52</sup>. Deutlich fortgeschrittener sind dagegen die Löckchenfrisuren auf dem Kameo von Sainte Chapelle, der sicher schon aus der Zeit des Caligula oder des Claudius stammt<sup>53</sup>.

Obwohl die Argumente, die im einzelnen von den verschiedensten Seiten her für die kaiserzeitliche Datierung sprechen, schwerlich widerlegt werden können, mag das Ergebnis im ganzen doch überraschend sein. Denn der Kameo Gonzaga hebt sich nicht nur nach Größe und Qualität von den meisten Kameen seiner Zeit ab, sondern er ist eben doch viel barocker, im ganzen Eindruck hellenistischer als alles, was wir sonst an frühkaiserzeitlichen Kameen kennen. Nur deshalb konnte sich auch die falsche Datierung so lange halten. Die bestehenden Unterschiede zu Kameen von der Art der Gemma Augustea und ihres Umkreises oder zu den coloristischen Arbeiten der claudisch-neronischen Zeit sollen nicht geleugnet werden. Im Gegenteil: Man wird dem individuellen Rang dieses Kameo nur gerecht, wenn man seine Sonderstellung anerkennt. Hier war ein griechischer Künstler am Werk, der mehr als die anderen kaiserzeitlichen Steinschneider in hellenistischer Tradition stand und hellenistische mit zeitgenössischen Formen in durchaus originaler Synthese vereinigte<sup>54</sup>.

### Zur Deutung

Das bisherige Ergebnis verpflichtet zu neuem Durchdenken der Deutungsfrage. Durch die Datierung des Kameo Gonzaga in die frühe Kaiserzeit verlagert sich das Problem, aber die Lösung wird dadurch nicht einfacher. Im folgenden werden wenige, besonders naheliegende Möglichkeiten diskutiert, ohne daß ein definitives Ergebnis formuliert werden könnte. Wir begeben uns damit auf ein Gebiet, auf dem wegen der vielfältigen Bedingtheit der Denkmäler oft nur annähernde Lösungen möglich sein werden. Hinzu kommt, daß der Kameo Gonzaga nicht lediglich ein Bildnisproblem aufgibt, über das etwa durch Münzvergleiche zu ent-

<sup>52</sup> Die Schale wird gelegentlich als späthellenistisch angesehen und ins 1. Jahrh. v. Chr. datiert. Charbonneaux, *Libyca* 2, 1954, 61 ff. Baradez, *Bull. d'Arch. Marocaine* 4, 1960, 122; vgl. D. E. Strong, *Greek and Roman Silver Plate* (1966) 151; J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 11 (augusteisch); M. Della Corte, *Cleopatra, M. Antonio e Ottaviano nelle allegorie storico-umoristiche delle argenterie del tesoro di Boscoreale* 35 ff. (Kleopatra, augusteisch). – Sicher besteht ein typologischer Zusammenhang mit hellenistischen Emblemen, doch sind die klassizistischen Elemente in der Gesichtsbildung, der Frisur und der Gewanddarstellung nicht zu übersehen. Der Reliefstil weist in die frühe Kaiserzeit. Auffallend ist der Gegensatz von extrem hervorstehenden und ganz fein im Reliefgrund verlaufenden Partien der Darstellung – eine charakteristische Eigenart nachaugusteischer Reliefarbeiten. Kaiserzeitlich ist auch der geknitterte Lorbeer des Randornaments, dessen wellige Umrisse unmittelbar an den Lorbeer des Sarkophags Caffarelli erinnern (Anm. 38).

<sup>53</sup> Curtius, *Röm. Mitt.* 49, 1934, 153 f. Schweitzer, *Klio* 34 N. F. 16, 1942, 333 ff. = *Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften* II, 222 ff. Möbius, in: *Festschr. F. Zucker* 272 (Caligula). Vollenweider, *Steinschneidekunst* 68, und van Zweet, *Bull. Ant. Beschav.* 29, 1954, 55 f., datieren den Kameo in die zwanziger Jahre des 1. Jahrh. n. Chr.

<sup>54</sup> Zu ähnlichen Fragen neuerdings Blanckenhagen, *Arch. Anz.* 1969, 256 ff., dem ich allerdings in manchem, z. B. der 'Kürzung' der Laokoongruppe, nicht folgen kann.

scheiden wäre, sondern eine Vermischung ganz verschiedener ikonographischer Elemente enthält, die den Zugang zu einer wirklich gesicherten Erklärung ungewein erschweren. Die folgenden Darlegungen sollen daher in erster Linie die Problematik der Deutung entwickeln.

Es erscheint jetzt gänzlich ausgeschlossen, daß ein hellenistisches Herrscherpaar dargestellt sein könnte. Das ist undenkbar gerade in der frühen Prinzipatszeit und noch dazu in einem so hervorragenden Beispiel der immer besonders eng mit dem Herrscherhaus verbundenen Steinschneidekunst. Nicht von vornherein ausgeschlossen durch die kaiserzeitliche Entstehung des Kameo ist dagegen die Deutung auf Alexander. Die Alexanderverehrung zieht sich durch die ganze Kaiserzeit. Es sprechen jedoch erhebliche Gründe gegen eine solche Deutung.

Schon die Doppelbildnis-Form ist der Benennung Alexander und Olympias nicht günstig. Bisher ist weder aus hellenistischer noch aus römischer Kunst ein sicheres Doppelbildnis des Alexander und seiner Mutter bekannt geworden<sup>55</sup>. Die Bildform der gestaffelten Köpfe wird im Hellenismus nur für Herrscher- und Kultpaare verwendet (z. B. Ptolemäer, Isis-Sarapis, Dioskuren)<sup>56</sup>. Auf spätptolemäischen Siegelabdrücken erscheinen gelegentlich drei Bildnisse<sup>57</sup>. Es gibt keinerlei Anzeichen dafür, daß Olympias im Hellenismus zusammen mit Alexander kultisch verehrt worden wäre oder überhaupt eine merkliche Rolle in der Alexandervorstellung gespielt hätte. Erst die späte Romandichtung hebt Olympias stärker hervor, und seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. gibt es gesicherte Darstellungen der Olympias auf Medaillons, Kontorniaten und makedonischen Provinzialprägungen<sup>58</sup>. Aber auch hier kommt es nie zu einem Doppelbildnis, sondern es ist im Gegenteil auffallend, daß Alexander und Olympias selbst dort, wo sie auf ein und demselben Stück erscheinen, stets getrennt auf Vorder- und Rückseite dargestellt sind. Auch unter den Kameen gibt es hierfür ein bisher noch nicht erkanntes Beispiel, einen kleinen Onyx der Bibliothèque Nationale in Paris (Bild 12 a–b)<sup>59</sup>. Das männliche Bildnis auf der einen Seite ist an dem wallenden Haar, dem Diadem, der geteilten Stirn, der kühnen Nase und dem vollen, geöffneten Mund sowie

<sup>55</sup> Das Doppelbildnis einer verschollenen Gemme aus der Sammlung Orsini (Theodours Gallaeus, *Illustrium Imagines... apud Fulvium Ursinum*, ed. altera [1606] Taf. 6) wird ebenfalls Alexander und Olympias genannt. Vgl. J. J. Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen* 125 f.; Gebauer, *Athen. Mitt.* 63/64, 1938/39, 84 Nr. G 51; G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks III*, 255. Eine Photographie der Originalzeichnung, *Cod. Vat. Capponianus* 228 fol. 42, verdanke ich E. Schwarzenberg. Die Drapierung der Chlamys des männlichen Bildnisses mit dem von der Fibel gesondert herabhängenden Zipfel kommt in hellenistischen Darstellungen nicht vor, wohl aber bei zahllosen kaiserzeitlichen Büsten und Münzbildern, zu denen aber wiederum das Diadem nicht paßt. Ungewöhnlich ist auch der kleine Ammonskopf zwischen den beiden Porträts, der in seiner Stellung z. B. an das Kinderporträt auf dem Familienmünzbild des Rhoimetalkes erinnert. Vgl. W. H. Gross, *Iulia Augusta* Taf. 4,5. Der Stein, nach dem die Zeichnung angefertigt wurde, dürfte kaum antik gewesen sein.

<sup>56</sup> Zum Doppelbildnis: H. Möbius, *Alexandria und Rom* 16 ff. Vgl. D. Pinkwart, *Das Relief des Archelaos von Priene und die 'Musen des Philiskos'* (1965) 36 ff.

<sup>57</sup> Milne, *Journ. Hellen. Stud.* 36, 1916, 87 ff. Taf. 5,224.

<sup>58</sup> H. Dressel, *Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir*, *Abh. Berlin* 1906, 7 ff. Taf. 2 D; 3,1; 4,1.7.8; A. Alföldi, *Die Kontorniaten* (1943) 87 f. Taf. 3,1.2.6.7; 4,1.2; 5,5.9.10.13.14; Richter (Anm. 55) 254 Abb. 1710–1715. Dagegen nimmt jetzt Elisabeth Nau, *Jahrb. f. Numism.* 18, 1968, 49 ff. eine bedeutende Rolle der Olympias-Vorstellung schon in der hellenistischen und frühkaiserzeitlichen Bildkunst an.

<sup>59</sup> Babelon Nr. 230 Taf. 22 (dort Ptolemaios III. und Berenike II.).



12 Alexander und Olympias. Doppelseitiger Kameo. Paris, Bibliothèque Nationale. – Maßstab 2 : 1.

an der Emporwendung des Kopfes als Alexander zu erkennen. Das ideale Frauenbildnis der anderen Seite ist auf den Medaillons und Kontorniaten durch das Diadem als Königin gekennzeichnet und entspricht auch in der ungewöhnlichen Anordnung des Schleiers dem für Olympias geläufigen Typus, so daß wenig Zweifel daran bestehen kann, daß auch hier Olympias gemeint sein kann. Der Kameo paßt aufgrund der flächigen Ausnutzung der Farbschichten, der schwimmenden Augenbildung und der schematischen Faltenführung weder in den Hellenismus noch in die frühe Kaiserzeit. Die stilistische Entwicklung der Kameen in der mittleren und späten Kaiserzeit ist noch kaum systematisch untersucht, so daß es schwerfällt, in wenigen Worten die Zeitstellung des Alexander-Olympias-Kameo zu bestimmen. Es muß hier genügen, darauf hinzuweisen, daß die Faltenbildung des Schleiers mit den bandartig bis zur Kontur durchgezogenen Stegen den Medaillons von Abukir unmittelbar verwandt ist<sup>60</sup> und daß die kantig begrenzte Farbschicht des Alexanderhaares der Haardarstellung auf dem Pariser Severerkameo sehr nahekommt<sup>61</sup>. Eine Entstehung im frühen oder mittleren 3. Jahrhundert n. Chr. ist daher recht wahrscheinlich, aber auch ein späteres Datum, etwa schon in der Nähe des Haager Kameo, wäre denkbar<sup>62</sup>. Die Formentwicklung ist in dieser späten Zeit nicht mehr einheitlich, sondern es kommt vielfach zu überraschend sicheren Rückgriffen auf ältere Kunst, wie im Falle der Goldmedaillons oder viel später noch auf dem Nikomachorum-Symmachorum-Diptychon in Paris und London<sup>63</sup>. Eine 'klassizistische' Arbeit dieser Art ist auch der kleine Kameo mit Alexander und Olympias.

Aus welchem Geist heraus diese spätkaiserzeitlichen Alexander-Olympias-Bilder

<sup>60</sup> Dressel (Anm. 58) Taf. 4,7; Richter (Anm. 55) Abb. 1710.

<sup>61</sup> Babelon, Nr. 300 Taf. 34; zuletzt McCann, *The Portraits of Septimius Severus* (1968) 159 Taf. 91.

<sup>62</sup> Furtwängler, *Ant. Gemmen*, Taf. 66,1; G. Bruns, *Staatskameen des 4. Jahrh. n. Chr.* 104. *Berliner Winckelm. Progr.* 1948, 8 ff. Abb. 5. 6; zuletzt Bastet, *Bull. Ant. Beschav.* 43, 1968, 2 ff.

<sup>63</sup> R. Delbrück, *Die Consulardiptychen* (1929) 209 ff. Taf. 54.

## 13 Tiberius und Livia.

Kameo. Florenz, Museo Archeologico. – Maßstab 1 : 1.



entstanden, ermißt man am besten aus ihrem häufigen Vorkommen auf Kontorniaten, die in ganz unhistorischer und romantischer Weise die Vergangenheit feiern. Der talismanische Charakter dieser Medaillen wird aus der Wahl der Motive und Beizeichen deutlich<sup>64</sup>, und es gibt spätantike Äußerungen über den Brauch, Alexanderdarstellungen als Amulette zu tragen<sup>65</sup>. Es ist leicht einzusehen, daß erst zu einer Zeit, die in Alexander nicht mehr die historische Gestalt, sondern einen wundertätigen Dämon sah, auch die märchenhafte Version seiner Abkunft – und damit die Gestalt der Olympias – mehr in den Vordergrund treten konnte. In der frühen Kaiserzeit fehlen noch die Voraussetzungen für ein Eindringen der Alexander-Olympias-Fabel in die Bildkunst. Gegen die Benennung Alexander-Olympias sprechen beim Kameo Gonzaga auch die italische bulla und – trotz unbestreitbar alexanderhafter Züge – die Physiognomie des Mannes. Das Alexanderbildnis weist ungeachtet aller typen- und zeitgebundenen Veränderungen eine Reihe physiognomischer Konstanten auf<sup>66</sup>, z. B. die gedrungene, im unteren Teil vorstoßende Form des Gesichtes, die niedrige, fliehende Stirn mit starker Protuberanz über den Augen, die Nase mit etwas gewölbtem Rücken und rundem Ende, den sehr vollen Mund und das betonte runde Kinn. Diese Einzelheiten sind auf Münzen und Medaillen (Anm. 58. 66), die ja in der Darstellungsweise den Kameen verwandt sind, auf das beste zu verfolgen. Von diesen sicheren Alexanderbildnissen weicht der Kopf auf dem Kameo Gonzaga nicht unerheblich ab. Die hohe, glatte Stirn, die aquiline Nase mit hängender Spitze, die dünne Oberlippe und die knappe, magere Form des Untergesichtes sind schwerlich mit der sonst überlieferten Alexanderikonographie in Einklang zu bringen.

Alexander kann demnach m. E. auf dem Kameo Gonzaga nicht dargestellt sein. Auch die Deutung auf ein rein mythisches Paar wie Ares und Aphrodite kommt schon wegen der uneinheitlichen Attribute und auch wegen der vorhandenen Porträtzüge nicht in Betracht. Es bleibt die Möglichkeit, ein Herrscherpaar der frühen Kaiserzeit in den Dargestellten zu sehen. Diese Lösung, so abwegig sie

<sup>64</sup> Alföldi, Kontorniaten 36. 57 ff.

<sup>65</sup> Ebd. 39.

<sup>66</sup> Vgl. beispielsweise M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Taf. 21–24. 32. 39. 40. 59–63; Dressel (Anm. 58) Taf. 1. 3. 4; vgl. D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius* 21 ff.

zunächst erscheinen mag, verdient eindeutig den Vorzug. Aufgrund der Zeitstellung und der Bedeutung des Kameo kommen nur wenige Möglichkeiten in Frage. Von Tiberius wird man wegen seiner bekannten nüchtern konstitutionellen Einstellung mindestens bei seinen Lebzeiten eine derart ins Göttliche gesteigerte Darstellung weniger erwarten. Gegen ihn entscheidet auch der physiognomische Befund. Vom Aussehen des Tiberius vermitteln die Münzen und Kameen eine klare Vorstellung (Bild 13)<sup>67</sup>. Charakteristisch sind die steile Stirn, die vorspringende spitze Hakennase, die ausgeprägten Falten zu Seiten des Mundes, der dünne, eingezogene Mund mit vorstehender Oberlippe und das vorgebogene Kinn. Von all diesen Zügen ist auf dem Kameo offensichtlich nichts vorhanden. Auch Caligula scheidet aus, wie der Vergleich mit den Anm. 114 genannten Bildnissen lehrt, und daß Claudius nicht in Frage kommt, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Aufgrund der bisher erörterten chronologischen, typologischen und physiognomischen Gesichtspunkte ist vor allem die Benennung als Augustus und Livia ins Auge zu fassen. Und es ist nun in der Tat nicht zu verkennen, daß der behelmte, alexanderhafte Kopf auf dem Kameo Gonzaga Züge des Augustus hat. Freilich steht nicht das klassizistisch kühle, geradnasige Augustusbild der augusteischen Zeit dahinter, wie es besonders auf den Münzen vorliegt, sondern der kühner profilierte tiberianisch-claudische Augustus-Typus. Hervorstechendes Kennzeichen dieses Typus sind der gebogene Nasenrücken mit dem merklichen Knick im oberen Teil sowie das weit geöffnete Auge. In großartiger, fast hellenistischer Weise findet sich dieses Augustusbild auf tiberianischen Assen der Divus-Augustus-Pater-Serie ausgeprägt (Bild 7)<sup>68</sup>. Unter den Kameen sind vor allem die Prachtstücke Strozzi-Blacas und Arundel-Evans (Bild 5 u. 6), ferner ein Glaskameo-Fragment in Aquileia oder zwei kleinere Onyxkameen in Paris zu nennen<sup>69</sup>. Der Vergleich des männlichen Gesichtes auf dem Kameo Gonzaga mit der vortrefflichen tiberischen Münze und mit den hier genannten Kameen macht weitgehende Übereinstimmungen der Physiognomien anschaulich. Schon die Proportionen des Gesichtes entsprechen einer Eigentümlichkeit aller Augustusbilder: Gegenüber der langgezogenen Stirn-Nasen-Linie ist die Mundpartie auffallend kurz und zusammengedrängt. Auch ist der Abstand des Auges vom Mund ungewöhnlich groß. Übereinstimmend im einzelnen sind die hohe, klare Stirn, die lange und ziemlich steil abfallende Nase mit dem Knick des Nasenrückens und der etwas hängenden Spitze, ferner der Mund mit schmaler Oberlippe, der trotz der weichen Schwingung der Lippen eigentümlich alt wirkt, schließlich die mageren, straffen Wangen und die geradlinige untere Begrenzung des Kinns. All dies sind Kennzeichen, die kaum Zweifel daran lassen, daß das männliche Bildnis des Kameo Gonzaga dem Aussehen des Augustus angeglichen ist.

<sup>67</sup> BMC. Empire I Taf. 22–26; L. Polacco, *Il volto di Tiberio* 16 ff. Taf. 1–3. Kameen: Babelon Nr. 252. 264 Taf. 26. 28; Eichler-Kris Nr. 12–14 Taf. 6–7.

<sup>68</sup> BMC. Empire I Tiberius Nr. 141 ff. Taf. 25,10–12; Taf. 26,1–5. Das hier abgebildete Stück ehemals Sammlung A. Voirol. Vgl. Münzen und Medaillen AG. Basel, Auktion 38 am 6./7. Dez. 1968, Nr. 344; schöne Abbildung dieser Münze bei H. Bloesch, *Antike Kunst in der Schweiz* (1943) Taf. 69.

<sup>69</sup> Kameen Strozzi-Blacas und Arundel-Evans vgl. Anm. 25. – Fragment Aquileia: Vollenweider, *Steinschneidekunst* 59 Taf. 59,1. – Paris: Babelon Nr. 234. 254, Taf. 24. 26. – Vgl. den Glaskameo der Smith-Collection: Jucker, *Schweizer Münzbl.* 13, 1963, 85 Abb. 4.

Aber ist in dem weiblichen Kopf Livia zu erkennen? Weder die Frisur noch das Profil entsprechen den bekannten Livia-Darstellungen, sondern wirken verallgemeinert und unpersönlich. Ein Livia-Porträt ist das nicht, sondern eher der Idealkopf einer Göttin. Die jugendliche Gesichtsbildung, die zierliche Frisur und der Schleier lassen an Venus, die bulla eher an Italia denken. Damit ist jedoch nicht unbedingt ausgeschlossen, daß dennoch Livia gemeint sein kann. Auch auf der Ara Pacis hat Livia weder die zeitgenössische Frisur noch individuelle Züge<sup>70</sup>, und neben einem alexanderhaft idealisierten Augustus dürfte man kein realistisches Liviaporträt erwarten. In dem Doppelporträt-Kameo in Florenz (Bild 13) besitzen wir überdies ein Zeugnis dafür, daß Livia auch mit Ringellöckchen dargestellt werden konnte, die in Wahrheit nicht zu ihrer 'offiziellen' Frisur gehörten. Schließlich ist noch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das weibliche Profil beim Wegbrechen des antiken Reliefgrundes an dieser Stelle (Bild 2) beschädigt und bei der Ausbesserung begradigt worden ist. Der merkwürdig schräg emporführende untere Kontur der Nase legt diese Vermutung nahe. Für die Ansicht, daß mit dieser Göttin doch Livia gemeint sei, könnte man auf die bekränzten bulla-Trägerinnen der oben (Anm. 28) genannten Kameen hinweisen, die zum allergrößten Teil Porträts sind, und man könnte daran erinnern, daß die Verbindung von Kranz und Schleier auffallend oft für Livia belegt ist<sup>71</sup>, während sie sonst kaum vorkommt (siehe unten S. 190 f.). Andererseits ist zu berücksichtigen, daß Augustus – im Gegensatz zu Tiberius – selten mit Livia zusammen dargestellt ist. Unter den sicheren Kameenbildnissen sind bisher nur Darstellungen der alten Livia mit der Büste des Augustus bekannt<sup>72</sup>. Als Paar sind sie auf östlichen Provinzialmünzen dargestellt<sup>73</sup>. Die einzige Kameendarstellung des Augustus mit ebenbürtiger weiblicher Figur zeigt ihn mit einer Göttin: Roma<sup>74</sup>. Diese Beobachtungen empfehlen es, den Gedanken an Livia einstweilen beiseitezulassen, obwohl er weiterhin möglich bleibt.

Der Helm, das wallende Haar und der pathetische Blick gehören nicht zum üblichen Augustusbild. Wir sind gewöhnt, uns Augustus in der barhäuptigen, klassizistischen Porträtform vorzustellen, wie sie in der Statue von Primaporta und in zahlreichen gleichartigen oder verwandten Köpfen überliefert ist. Ein Augustus mit Helm und langem Haar widerspricht dieser Vorstellung, und es ist zu fragen, ob unsere Benennung des Kameo Gonzaga aus diesem Grunde falsch sein muß, oder ob das Augustusbild, das durch die überwiegende Masse der Denkmäler vermittelt wird, wirklich diese ausschließliche Geltung hat, neben der keine anderen Auffassungen möglich sind. Es kann niemandem entgehen, daß die scheinbar so wenig zu Augustus passenden Einzelheiten nicht irgendwelche sonst vernachlässigten Kennzeichen des Augustus sein können, sondern daß sie Zitate oder

<sup>70</sup> W. H. Gross, *Iulia Augusta*. Abh. Göttingen 3. F. Nr. 52 (1962) 73 ff. 76.

<sup>71</sup> In eindeutigem Porträtzusammenhang sind Kranz und Schleier zusammen anscheinend in augusteischer und tiberischer Zeit nur für Livia belegt. Vgl. Vollenweider, *Steinschneidekunst* Taf. 73,7; 76,3,4; A. Giuliano, *Catalogo dei ritratti romani del Museo Profano Lateranense* Nr. 20, Taf. 13; Hermann, *Arch. Anz.* 1966, 350 Abb. 125.

<sup>72</sup> Eichler-Kris Nr. 9, Taf. 5; Vollenweider, *Steinschneidekunst* 75, Taf. 86,1–3.

<sup>73</sup> Gross (Anm. 70) 24 ff. Taf. 3,8–4,5.

<sup>74</sup> Auf der *Gemma Augustea* (hier Anm. 27). Der Herrscher auf dem Wiener Kameo-Fragment (Eichler-Kris Nr. 6, Taf. 3) ist nicht Augustus, sondern Caligula. Vgl. *Arch. Anz.* 1970, 492 ff.

Attribute sind. Ferner bedarf es wohl keiner umständlichen Erklärung, daß das über der Stirn hochgesträubte Mähnenhaar, der angedeutete Backenbart und die Bildung des Auges typische Züge des Alexanderbildes sind<sup>75</sup>, während der Helm, sofern er nicht von Soldaten oder weiblichen Personifikationen wie Roma und Virtus getragen wird, in der frühen Kaiserzeit ganz allgemein Kennzeichen des Mars ist. Augustus wäre also auf dem Kameo alexanderhaft mit dem Attribut des Mars dargestellt. Die über die Schulter geworfene Ägis läßt sich in gleicher Weise auf Alexander wie in weiterem Sinne auf Zeus beziehen<sup>76</sup> (der römische Jupiter ist nie mit Ägis dargestellt). Dies alles erinnert daran, daß es schon in der Münzprägung des Octavian ganz vergleichbare Erscheinungen gibt. Da tragen auf einer Reihe von Münzen verschiedene Gottheiten die Züge Octavians, so Apoll, Terminus, Sol und Honos<sup>77</sup>. Nur Terminus hat hier das kurze Haar des üblichen Octavianbildes, bei den übrigen Göttern erscheinen die Gesichtszüge Octavians in Verbindung mit dem langen Haar des jeweiligen Götterideals. Auch in den kurz-bärtigen und bartlosen Marsköpfen derselben Münzgruppe liegt vielleicht eine gewisse Annäherung an die äußere Erscheinung Octavians vor<sup>78</sup>. Diese Beispiele zeigen, daß in der römischen Bildkunst zumindest die Möglichkeit einer äußerlichen Angleichung des Augustusporträts an griechische Idealtypen vorhanden ist. Die Ausstattung des Bildnisses auf dem Kameo mit alexanderhaftem Habitus läßt an das Verhältnis des Augustus zu Alexander denken, wie er selbst und wie seine Zeitgenossen und Nachfolger es gesehen haben<sup>79</sup>. Die Idee der Weltherrschaft war in jener Zeit nicht zu trennen von der Erinnerung an Alexander, und es ist selbstverständlich, daß auch Augustus und seine Umwelt sich dieser Gedankenverbindung nicht entziehen konnten. Vergil spricht es in unmißverständlichen Anspielungen aus (Aen. VI 788 ff.), daß Augustus in der Nachfolge Alexanders, und diesen noch übertreffend, *super et Garamantas et Indos proferet imperium*<sup>80</sup>. Überhaupt ist bei der ausführlichen Nennung ferner Völkerschaften, insbesondere der Perser und Inder, in der augusteischen Dichtung und in den *Res gestae* ein Bezug zum Alexanderreich nicht zu übersehen. Obwohl Augustus selbst sich in der politischen Repräsentation weitgehend der Anspielungen auf hellenistisches Königtum enthielt, fehlt es nicht an Hinweisen, daß er sich als ebenbürtigen Nachfolger Alexanders verstand und als solcher angesehen wurde. Bei seiner Geburt wiederholte sich angeblich das Wunderzeichen im thrakischen Dionysosheiligtum, das sich vorher nur in der Geburtsstunde Alexanders ereignet hatte (Sueton, Aug. 94),

<sup>75</sup> Vgl. D. Michel, Alexander als Vorbild 23 f.

<sup>76</sup> Michel a. O. 28 ff.

<sup>77</sup> BMC. Republic II 16 ff. Nr. 4362 ff. 4543 f. 4558 ff. Taf. 60,7.8; 66,17; 67,1.5–8; Liegle, Jahrb. d. Inst. 56, 1941, 92 ff. Abb. 3; vgl. E. Simon, Die Portlandvase 24 f.

Zu skeptisch K. Kraft, Zur Münzprägung des Augustus. Sitz.-Ber. Wiss. Ges. J. W. Goethe-Univ. Frankfurt 7, 1968, 208 f., der z. B. nicht die typische Augustusfrisur des Terminus a. O. Taf. 1,9 und des Apollo (?) a. O. Taf. 1,15 berücksichtigt.

<sup>78</sup> BMC. Republic II 17 Nr. 4368 ff. Taf. 60,9; Liegle a. O. 96 Abb. 3 d; unbärtig: Bahrfeldt, Numismat. Zeitschr. 1896 (1897) 160, Taf. 7 Nr. 159; A. Hess AG. Luzern, Auktion 14. April 1954, Nr. 222.

<sup>79</sup> Bruhl, *Mél. d'arch. et de hist.* 47, 1930, 208 ff. Heuss, *Antike u. Abendland* 4, 1954, 83 f. Kienast, *Gymnasium* 76, 1969, 430 ff. E. Doblhofer, Die Augustuspanegyrik des Horaz in formal-historischer Sicht (1966) 82. 134.

<sup>80</sup> Dazu Norden, *Rhein. Mus.* 54, 1899, 466 ff. Vgl. Fr. Christ, Die römische Weltherrschaft in der antiken Dichtung. *Tübinger Beitr. zur Altertumswiss.* 31, 1938, 29 ff.

und Augustus' Alexanderverehrung drückt sich in den bekannten Bemerkungen vor der Mumie Alexanders und im Gymnasion von Alexandria aus (Cassius Dio 51,163 ff.; Plutarch, Ant. 80,2; Sueton, Aug. 18,1), in denen unausgesprochen die Gleichstellung mit Alexander deutlich wird<sup>81</sup>. Ferner erinnert der Titel '*Vindex libertatis*', den Augustus nach seinem Sieg über Antonius auf Münzen führt, gewiß nicht zufällig über den tagespolitischen Anlaß hinaus an das Programm, unter dem Alexander in Nachfolge seines Vaters den Kampf gegen das Perserreich aufgenommen hatte (Diodor XVI 89; Arrian, Anab. II 14)<sup>82</sup>. Der gleiche Gedanke findet sich bei Horaz, Carmen I 2,51: *neu sinas Medos equitare inultos*... Auch die auffällige Bedeutung, die der Rückführung der von den Parthern erbeuteten Feldzeichen beigemessen wurde, entspricht in der politischen Symbolik der Wiedereroberung jener von Xerxes aus Griechenland weggeführten Beutestücke – darunter des athenischen Freiheitsmonuments des Antenor – durch Alexander (Arrian, Anab. III 16,7; Plinius, Nat. Hist. XXXIV 70)<sup>83</sup>. Direkte Vergleiche des Augustus mit Alexander finden sich bei Horaz, Epist. II 1,232 ff. und in der laudatio funebris des Tiberius bei Cassius Dio LVI 36. Schließlich sind aus dem Bereich der Bildkunst einige unmißverständliche Hinweise überliefert. Augustus führte eine Zeitlang ein Alexanderbildnis als persönliches Siegel, und es wirkt programmatisch, wenn dieses Siegelbild später durch sein eigenes Porträt abgelöst wird<sup>84</sup>. Auf dem großen Kameo von Sainte Chapelle trägt Alexander mit der Weltkugel den vergöttlichten Augustus gen Himmel<sup>85</sup>. Fast wie eine Paraphrase zu der Darstellung des Kameo Gonzaga klingt es, wenn Plinius, Nat. Hist. XXXV 94, überliefert, Claudius habe auf zwei Bildern des Apelles das Gesicht Alexanders durch das des Augustus ersetzen lassen. Diese vielzitierte Pliniusnotiz macht besonders deutlich, daß es keine moderne Täuschung zu sein braucht, wenn wir hier auf dem Kameo eine Vereinigung von Augustusporträt und alexanderhaftem Habitus für möglich halten, sondern daß dieser Gedanke durchaus den Kunstvorstellungen der frühen Kaiserzeit entspricht.

Aber es besteht nicht nur die Anspielung auf Alexander, sondern wie gesagt – auch der ikonographische Bezug zu Mars. Der ideale griechische Prunkhelm, der weder für das Alexanderbild noch für das Augustusbild üblich ist, mußte für zeitgenössische Augen unfehlbar diese Vorstellung wachrufen. Unter männlichen Gestalten, sofern sie nicht durch den Bildzusammenhang als Soldaten gekennzeichnet waren, wurde nur Mars zu dieser Zeit im griechischen Helm dargestellt<sup>86</sup>. So er-

<sup>81</sup> Vgl. Kienast (Anm. 79) 449 ff.

<sup>82</sup> BMC. Republic II, 537 Nr. 248–249 Taf. 117,6; dazu Kraft, Jahrb. f. Numism. 17, 1967, 24 ff.

<sup>83</sup> Vgl. Hauser, Röm. Mitt. 19, 1904, 180 ff. St. Brunsäker, The Tyrant Slayers of Kritios and Nesiotes (1955) 44 f. Es ist hierbei nicht von Belang, ob die Gruppe wirklich durch Alexander oder erst durch Seleukos oder Antiochos zurückgeführt wurde. Die Tat wurde Alexander jedenfalls von einigen Autoren zugeschrieben.

<sup>84</sup> H. U. Instinsky, Die Siegel des Kaisers Augustus (1962) 9 ff. 31 ff.

<sup>85</sup> Curtius, Röm. Mitt. 49, 1934, 137 ff.

<sup>86</sup> Gegen diese Regel könnte man die Darstellung auf dem großen Kameo von Sainte Chapelle anführen (Anm. 41), auf dem offenbar zwei kaiserliche Prinzen mit Helm dargestellt sind. Doch sind die beiden Gewappneten motivisch in ihrer Bedeutung unterschieden. Der rechte entspricht durch seine lebhafteste Bewegung und das Tropaion den Soldaten im unteren Bildstreifen der Gemma Augustea. Der linke dagegen ist durch den reicheren Helm, durch seine Stellung vor Tiberius-Jupiter und vor allem durch das Bewegungsmotiv als Mars gekenn-

scheint er auf der Ara Pacis, so war er im Giebel des Marstempels auf dem Augustusforum dargestellt<sup>87</sup>. Wie eindeutig der Helm auf Mars bezogen wurde, geht unter anderem daraus hervor, daß römische Panzerstatuen – im Gegensatz zu griechischen – nie den Helm tragen, obwohl er zur Rüstung gehört. Die Panzerstatue, die schon Plinius als etwas typisch römisches empfand (Nat. Hist. XXXIV 18), bezeichnet stets eine politische Gegebenheit. Sie weist den Dargestellten als Feldherrn aus. In den wenigen Fällen, in denen römische Kaiser mit Helm dargestellt sind, ist die Mars-Bedeutung durch den der Figur zugrundeliegenden griechischen Arestypus offenkundig<sup>88</sup>. Erst im 3. Jahrhundert n. Chr. erscheinen behelmte Kaiser auf Münzen<sup>89</sup>. Das lange Haar des Kameenbildnisses und besonders der kurze Bartflaum lassen sich auch auf Mars beziehen. Man vergleiche nur den Mars mit kurzflockigem Bart und langem Nackenhaar auf den oben erwähnten Denaren des Octavian, in dem man vielleicht nicht zu Unrecht Züge des Octavian zu erkennen glaubt (Anm. 78). Die Beziehungen des Augustus zu Mars sind bekannt. Sie haben ihren monumentalen Ausdruck im Augustusforum erfahren<sup>90</sup>. Augustus galt als Nachkomme des Mars und man sah Mars in seiner Person wirken (Mars Ultor).

Es ist offensichtlich, daß das Doppelbildnis des Kameo Gonzaga nicht mit den geläufigen Bildkategorien des römischen Herrscherporträts, wie sie die Münzen und statuarischen Darstellungen überliefern, zu erfassen ist. Die geradezu theaterhafte Fülle und die Verschiedenartigkeit der Attribute ist in diesen Kunstgattungen unbekannt. Auch sind die Porträtzüge auf dem Kameo eigentümlich versteckt und mit 'idealen' Zügen vermischt. Es erscheint fraglich, ob man die Bezeichnung 'Porträt', die in der römischen Kunstgeschichte doch einen recht fest umrissenen Begriff darstellt, überhaupt in diesem Zusammenhang gebrauchen kann. Römische Porträts im üblichen Sinne sind die Köpfe auf dem Kameo Gonzaga jedenfalls nicht. Ein Augustus mit Helm und langem Haar ist beispielsweise in der statuarischen Plastik kaum denkbar.

Der typologische Zusammenhang mit dem Wiener Ptolemäerkameo (Bild 4) macht indessen deutlich, daß hier auch in der Bildnisauffassung viel stärkere hellenistische Einflüsse vorliegen, als sie in der frühkaiserzeitlichen Porträtkunst sonst bemerkbar sind. Doch genügt dies nicht allein. Selbst die in plastischer Hinsicht dem späthellenistischen Herrscherbild verpflichteten östlichen Augustusporträts unterscheiden sich, verglichen mit dem Kameenbildnis, kaum von den übrigen römischen Augustusköpfen, da auch sie dem offiziellen Bildtypus angehören.

zeichnet. Der statuarische Typus dieser Figur ist charakteristisch für Mars-Darstellungen. Vgl. beispielsweise H. Kähler, *Seethiasos und Census* (1966) 28 Taf. 9; P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 22 Abb. 46–49. – Spätere Beispiele: H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland I Speyer* (1960) Nr. 4–6 Taf. 5.6; II *Trier* (1966) Nr. 12 ff. Taf. 6–11; D. G. Mitten – S. F. Doehringer, *Master Bronzes from the Classical World* (1968) Nr. 167–169; vgl. H. G. Niemeyer, *Studien zur statuarischen Darstellung römischer Kaiser* 52.

<sup>87</sup> G. Moretti, *Ara Pacis Augustae*, Taf. 21; E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Taf. 28; vgl. F. Magi, *I rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*, Taf. 6. 10. – Marstempel: Zanker (Anm. 86) 14 Abb. 46.

<sup>88</sup> Niemeyer a. O. 63 Taf. 37 u. 48,2.

<sup>89</sup> Hierzu Kraft, in: *Wiss. Abh. d. Deutschen Numismatikertages in Göttingen 1951* (1959) 47 ff.

<sup>90</sup> Zanker (Anm. 86) 18 ff.

Um den anspielungsreichen und komplexen Charakter der Darstellung auf dem Kameo Gonzaga zu verstehen, muß man sich einer schon von Furtwängler beschriebenen Gattungseigentümlichkeit antiker Kameen erinnern<sup>91</sup>. Die Kameenkunst ist, wie aus der überwiegenden Thematik zu ersehen ist, immer besonders eng mit dem Herrscherhaus verbunden. Kameen waren sicherlich kostbare Geschenke, die der Herrscher Personen seiner näheren Umgebung gab oder von diesen erhielt. Jedenfalls waren sie Kabinettstücke und nur einem kleinen und ausgewählten Kreis zu Besitz und Anschauung bestimmt. Diesem höfischen und zugleich intimen Charakter der Kameen entspricht die Bildwelt ihrer Darstellungen, die sich – zumindest im 1. Jahrhundert n. Chr. – teilweise ganz erheblich von derjenigen der offiziellen Denkmäler unterscheidet. Kameen wie die Gemma Augustea, die Gemma Claudia oder der Kameo der Sainte Chapelle sind viel allegorischer und dichterischer, in den Formen griechischer als die gleichzeitigen Münzen und Staatsreliefs. Die ungewöhnlichen Deutungsprobleme, die diese so wohlerhaltenen Werke dem heutigen Betrachter aufgeben, lassen erahnen, daß ihre Bildsprache auch in der Antike nicht jedermann verständlich sein konnte. Es gehörte Bildung, und zwar griechische Bildung, und Kenntnis griechischer Mythologie dazu, solche Kameen in allen ihren Anspielungen zu verstehen. Hierin sind die Kameen der Dichtung vergleichbar. Man braucht sich nur der eminenten Bedeutung zu erinnern, die etwa bei Vergil, Horaz und Ovid der Allegorie, der mythologischen Anspielung, der griechischen Form zukommen, um die geistige und formale Verwandtschaft zwischen Kameenkunst und Dichtung zu spüren. Diese Ähnlichkeit des Kunstcharakters soll hier nur insofern ins Auge gefaßt werden, als sie sich auf das Herrscherbild erstreckt<sup>92</sup>. Da ist es denn auffällig, daß ebenso wie in der Dichtung der Kaiser unverhüllter und vielgestaltiger in göttliche Bereiche erhoben wird, als dies in Inschriften und Annalistik geschehen konnte, daß ebenso auch die Kameen viel stärkere, schmeichelhaftere und auch gelehrtere Formen der Herrscherapothese vermitteln, als sie im allgemeinen auf gleichzeitigen offiziellen Denkmälern verwendet sind. Und es ist nicht nur diese höfische Überhöhung der politischen Gegebenheiten, sondern es sind auch die phantastisch anmutenden mythologischen Formen der Apotheose, die das glyptische Kaiserbild auszeichnen, vergleichbar dem Spielen mit Andeutungen, dem Ineinander von politischer Geschichte und Mythos, der Verwendung doppelsinniger Formulierungen in der Dichtung. Da verwandelt sich auf dem Wiener Actium-Kameo der Triumphwagen des Augustus in das Tritonengespann des Neptun<sup>93</sup>, Flügelrosse und Adler tragen die vergöttlichten Fürsten empor (Anm. 41), Claudius fährt als Triptolemos auf dem Schlangenzug (Anm. 32), die Ägis wird zum häufigen Herrscherattribut (Anm. 25). Dies sind Formen, die in der römischen Kunst zuerst auf Kameen auftauchen und die nur teilweise und sehr viel später mit der Wandlung der Herrscherauffassung auch in offizielle Denkmäler Eingang finden. Hellenistische Bildgedanken, wie sie etwa auf den ptolemäischen Alexandermünzen oder in der Tazza Farnese vorliegen, stehen offensichtlich hin-

<sup>91</sup> Furtwängler, *Ant. Gemmen* III 328 ff. Vgl. Jucker, *Schweizer Münzbl.* 13, 1963, 81 f.

<sup>92</sup> Vgl. hierzu auch die ausgezeichneten Beobachtungen von E. Doblhofer, *Die Augustuspanegyrik des Horaz in formalhistorischer Sicht* (1966).

<sup>93</sup> Eichler-Kris Nr. 5 Taf. 7; T. Hölscher, *Victoria Romana* 9 Taf. 1,12.

ter dieser den Kameen eigenen Formen- und Symbolsprache<sup>94</sup>. Und noch eine weitere Eigentümlichkeit des römischen Herrscherbildes auf Kameen ist hellenistisch: die Häufung verschiedenartiger, einander scheinbar widersprechender Attribute und Anspielungen. So hält z. B. der durch die Pose, die Bekleidung und den Adler der Jupiter-Vorstellung angeglichene Augustus auf der Gemma Augustea den Lituus, und das Geburtszeichen ist ihm zugeordnet. Auf einem Kameo der Bibliothèque Nationale trägt Claudius, von einem Adler getragen, die Ägis, das Doppelfüllhorn und den Lituus, und Victoria setzt ihm den Kranz aufs Haupt<sup>95</sup>. Zu dem Sätuch und dem Schlangenzug des Claudius-Triptolemos (Anm. 32) steht der Panzer, den dieser trägt, in merkwürdigem Widerspruch. Es sind dies die gleichen Erscheinungen, wie sie schon auf den Goldoktadrachmen des Ptolemaios III. Euergetes zu finden sind (Anm. 23), wo Chlamys, Diadem und Zepter des Königs in Ägis, Strahlenkrone und Dreizack umgewandelt sind, oder auf den Silbertetradrachmen des Ptolemaios I. Soter, wo Alexander mit Elefantenskalp, Ägis, Widderhorn und dionysischer Binde dargestellt ist (Anm. 94). Das Attribut identifiziert hier nicht mehr den Dargestellten mit der Gottheit, sondern symbolisiert nur einen Aspekt seiner Göttlichkeit.

Eine andere Deutungsmöglichkeit, die von verschiedenen Seiten gesprächsweise gegen die Benennung als Augustus in Vorschlag gebracht wurde, ist die auf Germanicus und Agrippina. Sie bietet einige beachtliche Vorteile, begegnet aber auch ikonographischen Schwierigkeiten. Ich skizziere kurz das Für und Wider.

Germanicus wurde im Osten wie ein neuer Alexander begrüßt, seine Reise in den Orient und selbst sein Tod in Antiochia erinnern in manchem an Alexander. Und was in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist: seine äußere Erscheinung wurde mit Alexander verglichen<sup>96</sup>. Es bestehen also gute Voraussetzungen für eine Darstellung des Germanicus als Alexander, und daß kaiserliche Prinzen als Mars dargestellt werden konnten – eine Gleichung, die ebenfalls bei Germanicus besonders gut passen würde –, beweist der 'Grand Camée de France' (Anm. 41). Die Andeutung von Bartwuchs des Mannes auf dem Kameo Gonzaga würde – abgesehen von der typologischen Verbindung zu Mars – ebenfalls für Germanicus sprechen, von dem kurzbärtige Bildnisse überliefert sind (Bild 15)<sup>97</sup>. Auch ist die Haartracht des weiblichen Kopfes doch eher eine römische Modefrisur als eine Idealfrisur. Gerade von dieser Einzelheit her ist die Benennung als Agrippina naheliegend, denn unter allen Frisuren der Damen des iulisch-claudischen Hauses kommt diejenige der älteren Agrippina der Kameenfrisur am nächsten. Zwar sind auf den postumen Münzbildnissen der Agrippina die Stirnlöckchen schematisch gereiht, aber an den früheren plastischen Porträts entwickeln sie sich in ganz

<sup>94</sup> Alexandermünzen: BMC. Ptolemies, Taf. 1; J. N. Svoronos, Νομίσματα τῶν Πτολεμαίων Taf. 1–6; P. R. Franke – M. Hirmer, Die griechische Münze, Taf. 217 Mitte. – Tazza Farnese: Anm. 24.

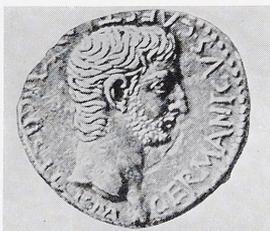
<sup>95</sup> Babelon, Nr. 265 Taf. 29; vgl. Jucker, Jahrb. d. Bernischen Historischen Museums 39/40, 277 ff. Taf. 6,1.2.

<sup>96</sup> Tacitus, Ann. II 73. – Vgl. Aalders, Historia 10, 1961, 382 ff.

<sup>97</sup> Münze von Caesarea in Kappadokien: BMC. Empire I 162 Nr. 105 Taf. 28,2; vgl. Charbonneau, Rev. Arch. 29/30, 1949, 176 f. Abb. 7; Bianchi-Bandinelli, Röm. Mitt. 47, 1932, 163 f., Taf. 35,5. – Kopf aus Leptis Magna: Aurigemma, Africa Italiana 8, 1941, 56 ff. Abb. 36. 37. – Kopf Ny Carlsberg Glyptothek: V. Poulsen, Les portraits romains I Nr. 50 Taf. 86.



14



15



16

14–16 Germanicus.

As des Claudius (14), Silberdrachme von Caesarea in Kappadokien (15), As des Caligula (16).

ähnlicher Weise wie auf dem Kameo frei und abwechslungsreich<sup>98</sup>. Ein Unterschied besteht allerdings darin, daß die Ringlößchen bei Agrippina nicht herabhängen wie auf dem Kameo, sondern der Richtung der zur Seite geführten Haarwellen folgen. Die bulla auf dem Kameo Gonzaga wäre, wenn ihr oben erschlossener Zusammenhang mit der Fruchtbarkeitssymbolik zutrifft, als Attribut der kinderreichen Agrippina besonders gut verständlich.

Schwierigkeiten ergeben sich vor allem beim Vergleich mit gesicherten Germanicus- und Agrippinabildnissen. Die Münzporträts des Germanicus<sup>99</sup> weisen untereinander beträchtliche Unterschiede auf, u. a. wegen der ideologisch gefärbten Angleichung an das Claudiusporträt in der claudischen Münzprägung (Bild 14)<sup>100</sup>. Entsprechend sind sehr verschiedene Germanicusbildnisse in Plastik und Glyptik zu erwarten, und die Unsicherheit auf diesem Gebiet ist noch groß. Immerhin ergeben sich aus den unter Caligula geprägten Reichsmünzen (Bild 16), den östlichen Prägungen und den gesicherten plastischen Germanicusporträts des Typus Gabii-Capitol und des Typus Leptis Magna einige hervorstechende und gemeinsame physiognomische Kennzeichen<sup>101</sup>. Es sind dies die prominente Nase mit dem

<sup>98</sup> Postume Bildnisse: BMC. Empire I Caligula Nr. 7–9. 14. 15. 22. 23, Taf. 27,6.7.11.12.18.19; Nr. 81 ff., Taf. 30,4–6.

Frühere Porträts z. B.: Venedig, Mus. Arch.: Traversari, I ritratti (1968) Nr. 18. – Museo Capitolino: H. Stuart Jones, Cat. of the Museo Capitolino 190 Nr. 10, Taf. 47; J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1, Taf. 15. – Leptis Magna: Aurigemma (Anm. 97) 79 f. Abb. 56. 57. – Istanbul: J. Inan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (1966) Nr. 16 Taf. 11,1–2; Nr. 17 Taf. 11,3–4.

<sup>99</sup> Bianchi-Bandinelli, Röm. Mitt. 47, 1932, 167 ff.

<sup>100</sup> BMC. Empire I Claudius Nr. 214 ff. Taf. 37,2,9; vgl. Bianchi-Bandinelli a. O. 162. – Den claudischen Germanicus-Assen (Bild 14) entspricht Zug um Zug das Germanicusporträt der Gemma Claudia in Wien (Eichler-Kris Nr. 19 Taf. 9; vgl. Möbius, Alexandria und Rom 28, Taf. 7,2). Kopfform, Haaranordnung und Nasenform sind hier viel ähnlicher als bei den von Fuchs (Röm. Mitt. 51, 1936, 225 ff.) verglichenen Münzen des Caligula und der Germanicus-Statue von Gabii. Der Germanicus der Gemma Claudia folgt nicht dem 'Gabii-Typus', sondern stellt eine claudische Umbildung dar. Gut vergleichbar der Germanicus Erbach (Bernoulli [Anm 98] Taf. 11).

<sup>101</sup> Reichsmünzen: BMC. Empire I Caligula Nr. 11 ff. 18–20. 26–28, Taf. 27,9.10.15.16.22.23; Nr. 49 ff. 60, Taf. 29,3–6; Nr. 74 ff. Taf. 30,3. Gute Abbildungen: P. R. Franke – M. Hirmer, Römische Kaiserporträts im Münzbild Taf. 7 (hier Bild 16); Bianchi-Bandinelli (Anm. 97) Taf. 35, 1,3; 36,6.

Östliche Prägungen: Oben Anm. 97; Bianchi-Bandinelli a. O. Taf. 35,6 u. 36,1–4. – Baldwin, Arethuse 4, 1927, 150, Taf. 24,2.

Porträts: J. J. Bernoulli, Röm. Ikonographie II 1, Taf. 10; Curtius, Röm. Mitt. 40, 1934, 127 Abb. 7 Taf. 8. 9; oben Anm. 97; vgl. Curtius, Mitt. d. Inst. 1, 1948, 86 ff.; V. Poulsen, Les portraits romains I Nr. 50–53 Taf. 86–89.

kräftig geknickten Rücken, der etwas eingezogene, dünne Mund mit der vorstehenden Oberlippe und das kurze, energische Kinn. Ein Vergleich mit dem Kameo zeigt, daß die Nasenform recht ähnlich ist, obwohl die Nase auf dem Kameo etwas länger und hängender gebildet ist als bei Germanicusporträts. Auch in der wie geschwollen wirkenden, akzentlosen Überleitung von der Nasenmitte zur Wange liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit einem typischen Zuge des Germanicusbildes. Ganz abweichend ist dagegen die Bildung des Untergesichtes. Kinn und Mund des Kameenkopfes haben nichts mit den genannten Eigentümlichkeiten des Germanicusporträts gemeinsam. Auch ist das weibliche Profil dieses Kameo kaum mit der steilen Stirn, der vorspringenden, etwas aufgeworfenen Nase und dem gepreßten Mund der Agrippina zu vergleichen (vgl. Anm. 98). Selbst wenn man davon ausgeht, daß das Profil auf dem Kameo nachträglich verändert worden ist (siehe oben S. 181), so fällt es doch schwer, anzunehmen, daß dieser Kopf ursprünglich das viel eckigere und geradlinigere Profil der Agrippina gehabt haben könnte. Will man auf dem Kameo Gonzaga dasselbe Paar erkennen wie auf der Wiener Gemma Claudia (Anm. 100), so muß man jedenfalls mit einer sehr weitgehenden Annäherung des Germanicusbildes an einen romantischen Alexandertypus und der Agrippina an einen griechischen Idealkopf rechnen. Eher gegen diese Benennung spricht auch die Beobachtung, daß auf römischen Kameen nur Kaiser die Ägis tragen, und daß die Verbindung von Lorbeerkranz und Schleier in der fraglichen Zeit anscheinend nur für Livia zu belegen ist. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß gerade diese Gründe durch neue Denkmäler entkräftet werden (oder durch solche, die mir entgangen sind), wie es mir überhaupt nicht möglich erscheint, in der hier aufgeworfenen Frage eine endgültige und nach allen Richtungen gesicherte Lösung zu finden.

Eine Schwäche der erörterten Deutungsversuche liegt in der Tatsache, daß in der frühkaiserzeitlichen Kunst bisher keine rechten Parallelen zu einer derart weitgehenden formalen Beeinflussung des Herrscherbildes durch idealtypische Züge zu finden sind. Selbst auf den Kameen bleibt das Porträt trotz aller mythologischen Anspielungen und Verkleidungen im allgemeinen ebenso klar zu erkennen wie beispielsweise auf Münzen. Erst seit severischer Zeit hat man 'Göttermaskeraden' römischer Kaiser beobachtet<sup>102</sup>. Es fehlt indessen nicht ganz an vergleichbaren Erscheinungen in der frühen Kaiserzeit. Als Mars im Helm (vgl. oben S. 183 f.) erscheint Nero auf einem Berliner Kameo-Fragment<sup>103</sup>. Die bekannte *coma semper in gradus formata* (Sueton, Nero 51), die sicher hellenistischen Vorbildern folgt<sup>104</sup>, ist hier besonders schwungvoll dargestellt und läßt über der Stirn eine deutliche alexanderhafte 'Anastole' erkennen. Ein Kameo-Fragment der Bibliothèque Na-

<sup>102</sup> Serapislocken des Septimius Severus: H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture (1947) 77 ff. A. M. McCann, The Portraits of Septimius Severus. Mem. American Acad. Rome 30, 1968, 53. 109 ff. – Septimius Severus (?) als Jupiter Hammon auf dem Kameo Marlborough (Kraft, Jahrb. f. Numism. 3/4, 1952/53, 84 ff.), als Jupiter auf dem großen Stuttgarter Kameo (Möbius, Schweizer Münzblätter 16, 1966, 110 ff. Abb. 1.2; ders., Rev. Arch. 1968, 324 f. Abb. 5) und auf dem Kameo Orghidan (Banko, Österr. Jahresh. 31, 1939, 150 ff. Abb. 39 Taf. 1). – Gallienus als Athena auf einem Kameo der Bibliothèque Nationale: B. M. Felletti Maj, Iconografia romana imperiale (1958) 234 Nr. 317, Taf. 43, 143.

<sup>103</sup> Jucker, Schweizer Münzbl. 13, 1963, 86 f. Abb. 5.

<sup>104</sup> Vgl. L'Orange, From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek 3, 1942, 258 ff.

tionale mit einem langhaarigen, behelmtten Kopf gilt als Darstellung Alexanders<sup>105</sup>. Aufgrund der flächigen Reliefbehandlung, der hart umbrechenden Relief-ränder und der grob malerischen Farbwirkung ist das Fragment jedoch wohl in claudische Zeit zu datieren<sup>106</sup>. Daß das Alexanderbild hinter dieser Darstellung steht, wird an dem langen Haar und dem geöffneten Mund deutlich, der Helm und der kurze Bart scheinen wieder mit der Mars-Ikonographie zusammenzuhängen. Das Gesicht trägt Porträtzüge, hat aber wenig mit den bekannten Alexanderbildnissen zu tun (vgl. Anm. 58. 66. 94). Es fehlen die Aufwärtswendung des Kopfes, die kühne Nase, das vorstoßende Kinn, das tiefliegende große Auge. Statt dessen scheinen mir in dem eigentümlich schlaffen, von Falten begleiteten Mund, vor allem aber in dem kleinen, flachliegenden Auge und in dem etwas mißtrauischen Ausdruck um Stirn und Augen typische Züge des Kaisers Claudius erkennbar zu sein<sup>107</sup>. Ein ähnliches Problem stellt der porträthafte Areskopf aus Pergamon in der Ny Carlsberg Glyptothek, der neuerdings zu Recht in die frühe Kaiserzeit datiert wurde<sup>108</sup>. Sollte sich die vorgeschlagene Benennung als junger Nero bewähren, so läge hier eine besonders gute Parallele zu der Darstellung auf dem Kameo Gonzaga vor.

#### Zu einem Kameo in Berlin

Ist man einmal darauf aufmerksam geworden, daß der Kameo Gonzaga der frühen Kaiserzeit angehört, so wird es leichter, einen Berliner Sardonyx-Kameo einzuordnen, der neben dem Wiener Ptolemäerkameo die nächste Parallele bildet (Bild 17)<sup>109</sup>. Er stellt ebenfalls das Doppelbildnis eines behelmtten Mannes und einer Frau mit Schleier dar. Beide Köpfe sind lorbeerbekrönt. Das Stück ist wenig behandelt worden und gilt als hellenistisch<sup>110</sup>. Ich habe diesen Kameo absichtlich nicht in die oben angestellten Überlegungen mit einbezogen, weil seine Datierung und Deutung sich erst aus diesen Überlegungen zu ergeben scheinen. Der Stein ist nachträglich beschnitten, wodurch das Untergesicht des weiblichen Kopfes etwas verändert worden ist. Außerdem weist dieser Kopf an Lippen und Nase kleine Beschädigungen auf, durch die insbesondere der Absatz zwischen Stirn und Nase markanter erscheint, als er ursprünglich war<sup>111</sup>. Die Stein-schneidearbeit ist gut, wenn auch nicht ganz so fein wie an dem Kameo Gonzaga.

<sup>105</sup> Babelon Nr. 221 Taf. 21; bessere Abbildung: E. Babelon, *Le Cabinet des Antiques à la Bibliothèque Nationale* (1888) Taf. 58,3; vgl. Gebauer, *Athen. Mitt.* 63/64, 1938/39, 32. 83 Nr. G 45, Taf. 4,16 (Abguß).

<sup>106</sup> Zu vergleichen sind die claudischen Kameen, Babelon Nr. 265. 270. 276. 277, Taf. 27. 29–31; Eichler-Kris Nr. 19, Taf. 9; Schweitzer, *Röm. Mitt.* 57, 1942, 92 ff. Taf. 6–8.

<sup>107</sup> Vgl. vorige Anm., besonders den Kameo des Grünen Gewölbes (Schweitzer a. O.). – Münzen: BMC. *Empire I Claudius* Nr. 1 ff. Taf. 31 ff. – Vgl. ferner M. Stuart, *The Portraiture of Claudius* (1938) 68 ff. Schweitzer a. O. 108 ff. V. Poulsen, *Les portraits romains I* Nr. 56–59, Taf. 93 ff.

<sup>108</sup> Poulsen, *Bull. Ant. Beschav.* 29, 1954, 49 Abb. 3–5; ders., *Les portraits romains I* Nr. 66, Taf. 112.

<sup>109</sup> Staatl. Museen Berlin-Charlottenburg, Inv. FG. 11057.

<sup>110</sup> Furtwängler, *Ant. Gemmen* Taf. 52,8 (Alexander und Olympias); Th. Schreiber, *Studien über das Bildnis Alexanders des Großen 201 f.* (Ptolemaios II. und Arsinoe II); H. Möbius, *Alexandria und Rom* 17, Taf. 2,4 (spätellenistisch).

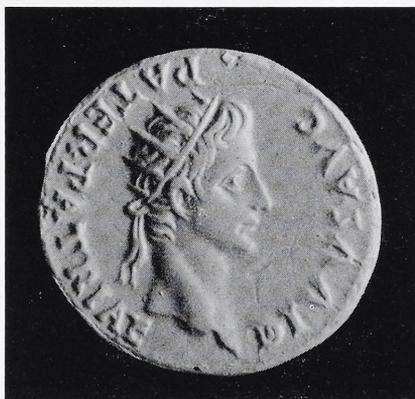
<sup>111</sup> Vgl. hierzu die Abbildung bei Furtwängler a. O.



17 Kameo. Berlin, Staatliche Museen Charlottenburg. – Maßstab 1 : 1.

Es braucht nicht wiederholt zu werden, weshalb schon die Lorbeerkränze für eine Entstehung des Berliner Kameo in der frühen Kaiserzeit sprechen. Auch die Frauenfrisur gibt hierfür einen ziemlich eindeutigen Hinweis. Es ist in etwas vergrößerter Form die gleiche Frisur aus Hakenlößchen wie auf dem Kameo Gonzaga. Auf dem Berliner Kameo sind die Lockenringe etwas stärker betont und geben dem Stirnhaar jene künstlich ornamentale Form, die bei spättiberischen und claudischen Frisuren zu beobachten ist (Anm. 40). Bekannteste Trägerin dieses Frisurentyps ist die jüngere Agrippina. Unmittelbar mit dem Berliner Kameo vergleichbar sind die Frisuren von tiberisch-claudischen Privatporträts in Rom, Neapel und Kopenhagen (Anm. 50). Sehr verwandt in der Art, wie sich die großen Lockenringe dicht aneinanderlegen, sind Frisuren des großen Pariser Kameo, dessen Datierung um 40 n. Chr. durch Schweitzer und Möbius (Anm. 53) gewiß das Richtige trifft. Auf diesem Kameo erscheint auch die einzige Parallele zu dem Adlerhelm des Berliner Kameo (Bild 19). Mit dem Kameo der Sainte Chapelle und anderen claudischen Kameen verbindet den Berliner Stein ferner die buntfleckige, über die Umrisse und Reliefformen hinweggehende Farbwirkung der verschiedenen Onyxschichten. Eine Datierung in die Zeit des Caligula oder des Claudius bietet sich nach diesen Überlegungen an.

Damit ist die Frage der Benennung wieder auf wenige Möglichkeiten eingeschränkt, denn wie beim Kameo Gonzaga kommt nur ein iulisch-claudisches Herrscherpaar in Betracht. Tiberius und Claudius sind, wie nicht weiter ausgeführt zu werden braucht, aus ikonographischen Gründen auszuschließen, ebenso die Drusi und Germanicus. Es wurde schon darauf aufmerksam gemacht, daß Kranz und Schleier, wenigstens in augusteischer und tiberischer Zeit, unter den Frauen des Kaiserhauses nur von Livia getragen werden. Dies ist freilich eine Erfahrungstatsache mit begrenzter Beweiskraft, denn da eine genaue Bedeutung dieser Tracht nicht bekannt ist, bleibt die Möglichkeit offen, daß eben doch auch andere Frauen so dargestellt wurden. Wenigstens gilt dies für die Zeit nach dem Tode der Livia. Eine neronische Statue aus Pompeji, die lange Zeit als Livia galt, diese aber wohl



18 Augustus. Denar des Caligula.

nicht darstellt, trägt Kranz und Schleier, und für spätere Kaiserinnen ist diese Tracht gelegentlich bezeugt<sup>112</sup>. Was bis in spättiberische Zeit hinein eine feste Regel zu sein scheint, könnte demnach wenig später seine Geltung verloren haben. Dennoch bleibt festzuhalten, daß in der frühkaiserzeitlichen Glyptik alle sonstigen Porträts mit Kranz und Schleier Livia meinen. Für Livia sprächen ferner, wenn die Beschädigungen hier nicht zu sehr das Bild verfälschen, die gebogene, spitze Nase und der kleine, fliehende Mund. Dies sind Züge des Altersbildes der Livia in Glyptik und Plastik. Besonders gut vergleichbar ist auch hier der große Pariser Kameo (Bild 20), der Doppelbildnis-Kameo in Florenz (Bild 13) und ein Fragment im Kapitolinischen Museum in Rom<sup>113</sup>. Bedenken gegen die Benennung als Livia erweckt wieder die Frisur. Zwar schließt das bloße Vorhandensein von Ringlößchen, wie oben ausgeführt, nicht grundsätzlich Livia aus, aber es ist doch ein Unterschied, ob diese Lößchen sich wie auf dem Kameo in Florenz als unscheinbare Einzelformen aus einer welligen Haarmasse heraus entwickeln oder ob sie wie auf dem Berliner Kameo auffällig betont und zu einem abstrakten Muster zusammengefügt sind. Dies erinnert stark an die Modefrisuren der späten dreißiger und der vierziger Jahre des 1. Jahrhunderts n. Chr., und man müßte mit einer erheblichen Angleichung der Livia-Darstellung an das Mode-Ideal dieser Zeit rechnen. Das ist nicht unmöglich, aber auch in dieser Ausprägung sonst nicht belegt.

Der behelmte Männerkopf des Berliner Kameo wirkt unpersönlich. Er könnte ein etwas verallgemeinertes Augustusbildnis sein. Die Proportionen des Gesichtes und die Formen von Mund und Kinn sprechen nicht dagegen. Ungewöhnlich ist dann nur die gerade Nase mit der nach außen gebogenen Spitze. Postume Augustusdarstellungen haben im allgemeinen die mehr oder weniger stark ausgeprägte Adlernase (Bild 5–7). Die spitze, am Ende aufgegebene Nase ist dagegen charak-

<sup>112</sup> BMC. Empire III Hadrian Nr. 955. 957–962, Taf. 66,4.5.6.8.9. – Neronische Statue aus Pompeji: R. West, Römische Porträtplastik I Taf. 65,276; A. Rumpf, Antonia Augusta. Abh. Berlin 1941, 22 Nr. 2 Taf. 2 c; vgl. W. H. Gross, Julia Augusta, Abh. Göttingen 3. F. Nr. 52 (1962) 108 f.

<sup>113</sup> Vollenweider, Steinschneidekunst Taf. 73,7.



19 Claudischer Prinz als Mars. Ausschnitt des Kameo von Sainte Chapelle. Paris, Bibliothèque Nationale.



20 Livia. Ausschnitt des Kameo von Sainte Chapelle. Paris, Bibliothèque Nationale.

teristisch für Caligula-Bildnisse<sup>114</sup>, von denen sich der Kopf auf dem Berliner Kameo sonst allerdings vor allem in der Stirnform unterscheidet. Es ist aber beachtenswert, daß auf Münzen des Caligula das Bildnis des Augustus in manchen Zügen merklich dem Aussehen des Caligula angeglichen ist und dadurch jugendlicher und eckiger wirkt als auf tiberischen und claudischen Prägungen<sup>115</sup>. Einige dieser Münzen (Bild 18) stimmen fast Zug um Zug mit dem Kameenbildnis überein, das ja aus stilistischen Gründen in dieselbe Zeit gehören dürfte.

Damit ist aber keineswegs die an sich näherliegende Möglichkeit ausgeschlossen, daß auf dem Kameo ein idealisierter Caligula dargestellt sei. Die Form der Nase stimmt wie gesagt auffallend mit Caligulabildnissen überein, und auch für die Formen von Mund und Kinn lassen sich in der unterschiedlichen Münzprägung des Caligula Parallelen aufweisen<sup>116</sup>. Die steile Stirn des Caligula fehlt auf dem Kameo. Dies wäre aus der Angleichung an den hellenistischen Bildnistypus verständlich, wie ja überhaupt unsere Überlegungen nur unter der Voraussetzung einer starken Durchdringung von Bildnis und hellenistischem Idealtypus berechtigt sind. Wenn der männliche Kopf auf dem Berliner Kameo Caligula ist, dann stellt der weibliche Kopf mit Sicherheit seine Lieblingsschwester Drusilla dar. Von dieser haben wir bisher noch keine klare Porträtvorstellung, doch geht aus den wenigen Münzdarstellungen hervor, daß sie eine ähnliche Löckchenfrisur wie das weibliche Bildnis des Berliner Kameo getragen haben dürfte<sup>117</sup>. Eine Münze

<sup>114</sup> BMC. Empire I Taf. 27–30; Poulsen, *Acta Arch.* 29, 1958, 175 ff.

<sup>115</sup> BMC. Empire I Caligula Nr. 1 ff., Taf. 27,1–4.8.13.14.20.21 (hier Bild 18).

<sup>116</sup> Zum Beispiel BMC. Crete 1 Nr. 1–3, Taf. 1,1–2; P. R. Franke – M. Hirmer, *Römische Kaiserporträts im Münzbild* Taf. 6,3.

<sup>117</sup> J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie* II 1, Taf. 34,7,8; *Enc. Arte Antica* III 184 Abb. 233.

von Mytilene, die vielleicht Porträtzüge der Drusilla überliefert, zeigt eine ähnlich lange, spitze Nase und eine ähnlich eingezogene Mundpartie wie auf dem Kameo<sup>118</sup>. Ganz anders erscheint dagegen das Drusillabildnis auf einer milesischen Prägung<sup>119</sup>, so daß auch hier vorderhand keine sichere Entscheidung möglich ist.

#### Bildnachweis:

- 1 Photo Ermitage, Leningrad.
- 2 Nach M. I. Maximowa, Kameo Gonzaga 12.
- 3 Photo A. Adriani.
- 4 Photo Kunsthistorisches Museum, Wien.
- 5 Photo Brit. Mus., Courtesy of the Trustees of the British Museum.
- 6 Photo Metropolitan Museum, New York.
- 7 Photo Münzen und Medaillen AG., Basel.
- 8.9 Photo Verf.
- 10 Photo Musée du Louvre, Paris, Aufnahme M. Chuzeville.
- 11 Photo Archäolog. Inst. Tübingen.
- 12 Photo Bibliothèque Nationale, Paris.
- 13 Photo Marie-Louise Vollenweider, Genf.
- 14 Nach L. von Matt – H. Kühner, Die Cäsaren Taf. 60.
- 15 Nach Röm. Mitt. 47, 1932, Taf. 35,5.
- 16 Nach P. R. Franke – M. Hirmer, Römische Kaiserporträts im Münzbild Taf. 7.
- 17 Photo Staatl. Museen Berlin, Aufnahme Jutta Tietz-Glagow.
- 18 Photo Verf. nach Abguß des British Museum.
- 19.20 Nach Photo im Archäolog. Inst. Bonn.

<sup>118</sup> E. A. Stükelberg, Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen (1916) Taf. 16.

<sup>119</sup> BMC. Ionia 198 Nr. 144. 145; H. Cohen, Médailles Impériales I (1895) 155 Taf. 9; Münzen und Medaillen AG. Basel, Auktion 41 am 18./19. Juni 1970, Nr. 387 Taf. 22.