

**Zeitschrift:** Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera

**Herausgeber:** Schweizerische Numismatische Gesellschaft

**Band:** 18-22 (1968-1972)

**Heft:** 85

**Artikel:** Abermals zu Komposition und Deutung des Grand Camée de France

**Autor:** Meyer, Klaus-Heinrich / Richter-Rethwisch, Gero / Seelig, Ingrid

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-170938>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 14.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# ABERMALS ZU KOMPOSITION UND DEUTUNG DES GRAND CAMEE DE FRANCE <sup>1</sup>

Klaus-Heinrich Meyer, Gero Richter-Rethwisch, Ingrid Seelig

Der Grand Camée de France im Cabinet des Médailles ist unter ikonographischen, historischen, auch stilistischen Gesichtspunkten von vielen Autoren ausführlich behandelt worden <sup>2</sup>. Wenn die Verfasser hier versuchen, sich dem Stein erneut zu nähern, so auf dem bisher wenig beschrittenen Wege der Kompositionsanalyse <sup>3</sup>. Sie gehen von der Annahme aus, daß Komposition und Aussage in einem wechselseitigen Zusammenhang stehen. Akzentsetzungen innerhalb des formalen Aufbaus werden Entsprechungen in den Gewichten der Aussage haben. Bezüge im Kompositionsgerüst werden solche des Inhalts widerspiegeln.

Die Gemma Augustea in Wien <sup>4</sup> ist ein Musterbeispiel für eine Komposition, in welcher die Bildelemente in zwei scharf voneinander getrennten, horizontal übereinanderstehenden Zonen angeordnet sind. Die bisherigen Erklärer des Grand Camée neigen dazu, auch diesen Stein in parallelen Bildzonen geordnet zu sehen und ihn demzufolge streifenweise zu lesen.

Die Komposition des großen Kameos in Paris ist zweiteilig, aber sie ist nicht zonenweise übereinandergeschichtet. Ihre Bestandteile sind:

1. ein quer-rechteckiger Vierfigurenblock als Zentrum;
2. ein ring-, beziehungsweise kranzförmig um das Zentrum herumgelegtes Bildfeld.

## 1

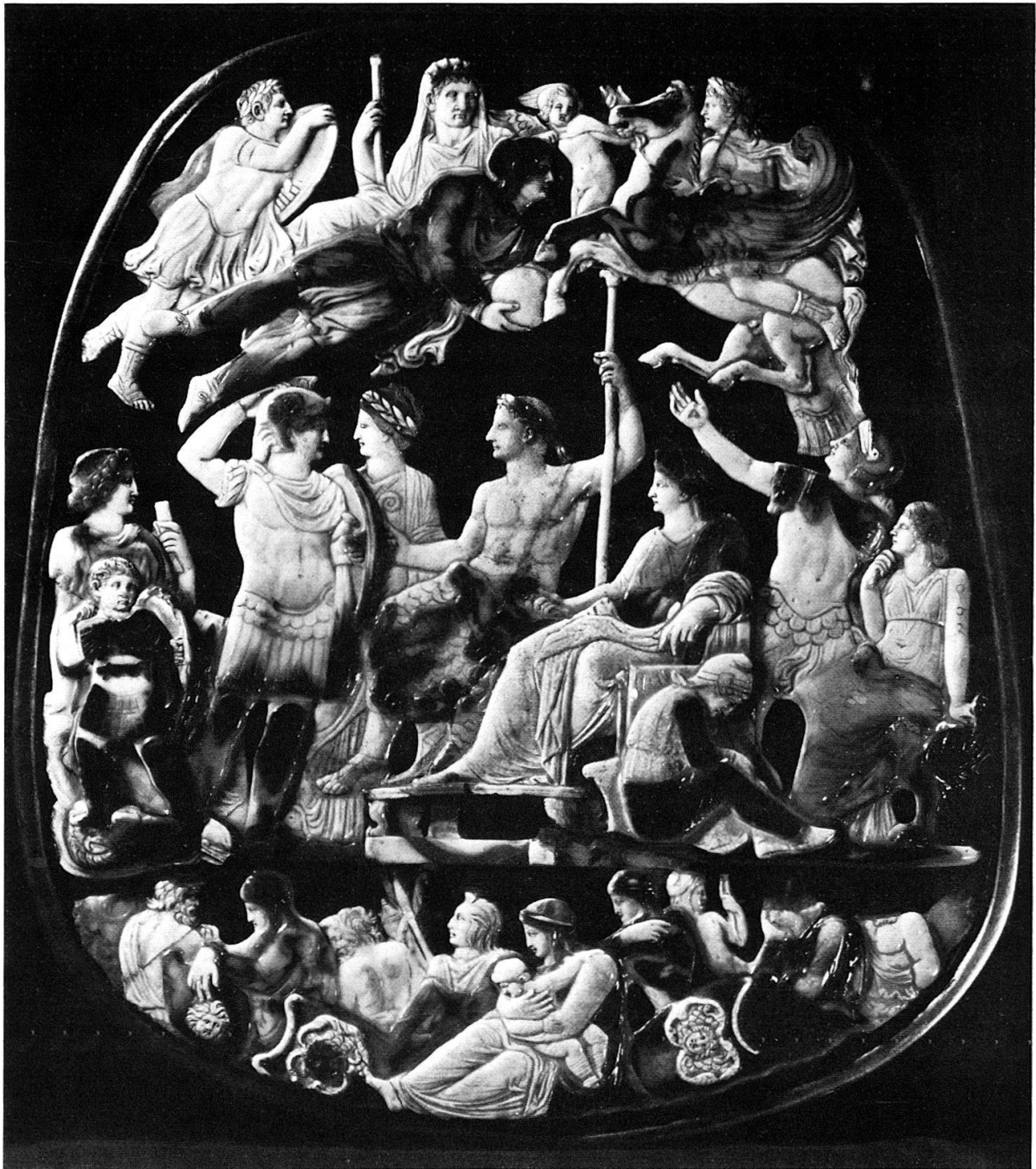
Das vierfigurige *Zentrum* bilden: der stehende Krieger mit Schild, die neben ihm stehende, mit einer Hand seinen Kopf berührende weibliche Gestalt, der bekränzte Thronende mit dem Stab in der Hand und die neben ihm sitzende, ebenfalls bekränzte Frau. Der dunkle Grund, der im Rücken des Kriegers ansteigt, sich über die Köpfe der Gruppe hinzieht und analog seinem Ansatz links im Rücken der sitzenden Frau rechts wieder hinabsteigt, schließt die Vierergruppe zusammen und isoliert sie zugleich gegenüber den übrigen Darstellungselementen. Deutlich wird diese Abgrenzung auch im unteren Bereich der Gruppe durch die Konturlinie des rechten Beines des Kriegers, die breite Standlinie und die hintere Kante der Rücklehne des Thrones umschrieben. Die vier Figuren sind untereinander kompositorisch vielfach verklammert.

<sup>1</sup> Die Verfasser haben den Grand Camée im Sommersemester 1971 in einem Seminar bei Prof. P. Zazoff in Hamburg eingehend studiert. In der gemeinsamen Diskussion ergaben sich die hier vorgelegten Gedanken, deren Ergebnisse G. Richter-Rethwisch Ende Juli 1971 am Original überprüfte. Die im folgenden benutzten Abkürzungen richten sich nach dem Abkürzungsverzeichnis des Deutschen Archäologischen Instituts, zuletzt abgedruckt im Archäologischen Anzeiger 1968.

<sup>2</sup> Zuletzt von E. Simon, KölnJbVFrühGesch 9, 1967/8, 16 ff. mit ausführlichen Literaturhinweisen. Die beste Abbildung findet man bei G. Bruns, MdI 6, 1953, Klapptafel.

<sup>3</sup> Neben einer ausführlichen Würdigung der Komposition und kunsthistorischer Gesichtspunkte durch B. Schweitzer, Klio 34, N. F. 16, 1942, 331 ff. (wieder in Zur Kunst der Antike II, 220 ff. [1963]) klingt der Blick auf die Komposition peripher bei R. Brilliant, Gesture and Rank in Roman Art, 82 f. (1963) in Formulierungen wie «organized confusion» and «vortical climax» an.

<sup>4</sup> Gute Abbildungen bei H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de Gemma Augustea (1968).



Das Kernelement der Komposition ist das Motiv der Zweiergruppe, gebildet aus einer sitzenden und einer stehenden Gestalt. Diese Kerngruppe erfährt auf dem Grand Camée auf beiden Seiten eine Erweiterung: der Sitzende und der Stehende — durch den Blick aufeinander bezogen — werden zu einem sitzenden und einem stehenden Paar.

Bereits in einer einfachen Zweiergruppe hätte auf dem Cameo der Sitzende kompositionell ein starkes Übergewicht gegenüber dem Stehenden besessen. Er ist mit Körper und Thron breit in die Fläche gewendet, in welche der erhobene Arm mit dem Stab weit ausgreift. Das Flächengewicht des Stehenden mit seinem schmalhoch-rechteckigen Kontur ist demgegenüber nur gering. Durch eine einfache Ver-

doppelung der Figuren auf beiden Seiten wäre das Ungleichgewicht nicht beseitigt worden, es wäre nur in eine größere Dimension gehoben. Bei den beiden sitzenden Figuren tritt diese einfache Verdoppelung ein. Zwischen beiden Figuren bildet sich keine aufeinander bezogene Sonderaktivität. Die Parallelität ihres Konturs, ihrer Blickrichtungen bedeutet nur gleichgerichtete Bezugnahme auf ein Gegenüber. Das Flächenvolumen der Sitzgruppe erfährt durch den beide Oberkörper trennenden Streifen des dunklen Grundes eine Abschwächung.

Anders auf der Seite der Stehenden. Hier wird die zweite Figur zur ersten in eine eigene Beziehung gesetzt, so daß eine echte Gruppe entsteht, die sich kompositionell sogar selbst genügen könnte. Die Blickrichtungen beider Figuren sind aufeinander bezogen. Wenn der Arm der Frau den Nacken des Mannes umfaßt, so bedeutet das eine enge Bezugnahme auf den Krieger. Wenn zudem der Kontur beider Figuren ineinander übergeht, lediglich der Schild eine schwache Trennung vornimmt, so bedeutet das in gleichem Maße Stärkung des Volumens, wie auf der gegenüber sitzenden Gruppe das Schwarz des Grundes Abschwächung bedeutet.

Nunmehr hat sich die Gewichtsverteilung innerhalb der Hauptgruppe verschoben. Die Parallelaktion der Blicke der Sitzenden hat Mühe, sich gegenüber der Geschlossenheit der Stehenden zu behaupten. Trotzdem entsteht ein kompliziertes, aber kompositorisch höchst reizvolles Gleichgewicht: auf der einen Seite Übergewicht der Fläche bei geringer Spannung innerhalb der Sitzgruppe, auf der anderen Seite starke Gruppenspannung der Stehenden bei geringem Flächengewicht. Dazu kommt die unmittelbare Bezogenheit der beiden eigentlichen Gruppenexponenten — des stehenden Kriegers und des Thronenden — aufeinander, eine verklammernde Verknüpfung, die einerseits über die Distanz hin durch gleiche Kopfhöhe, direkt aufeinandergerichtete Blicke, fast spiegelbildliche Entsprechung der erhobenen Arme, andererseits durch die unmittelbare Berührung der Hand mit dem Schild und der Hand mit dem Lituus wirksam ist. Diese vielfältigen und zugleich intensiven Beziehungen innerhalb der Vierergruppe heben diese als Zentrum auch durch den bei der kompositionellen Gestaltung (eben dieser Gruppe) getriebenen Aufwand gegenüber den anderen Bildelementen hervor.

## 2

In der *Ringzone* nämlich herrscht die Verknüpfung durch Bewegungsharmonisierung vor. Die Komposition der Ringzone beginnt ganz links mit der sitzenden Figur, welche etwas in der Hand hält, wohl eine Rolle. Durch ihre Blickrichtung zur Vierergruppe hin erweist sich diese Gestalt als ihr auf eine noch näher zu bestimmende Weise zugeordnet, aber sie ist durch den breiten Keil dunklen Grundes auch wieder von ihr getrennt.

Das nächste Glied in dem äußeren Kompositionsring ist der gewappnete Knabe. Sein Blick ist in der Wendung nach rechts ebenfalls zur Vierergruppe hin orientiert. Durch seine geöffnete frontale Stellung aber zieht er das Augenmerk des Betrachters in besonderem Maße auf sich.

Der Knabe steht auf einem Helm, einem Panzer und einem Schild. Diese Details sind bisher nicht genügend berücksichtigt worden. In der Haltung des Siegers, des auf den Waffen der Unterlegenen Stehenden, vermittelt er den Kompositionsfluß zum unteren Sektor der Ringzone, in welcher die Besiegten in passiver Unterordnung dargestellt sind, besonders auch deshalb, weil die Waffen, auf denen der Knabe steht, die Standlinie der Vierergruppe überschneiden und somit die unmittelbare Verknüpfung mit der Gruppe der Besiegten herstellen.

Nach rechts steigt der Bildfluß gleichermaßen wieder aufwärts, doch wird dieser Sachverhalt heute durch eine Beschädigung des Steines nicht mehr so deutlich. Dort, wo sich unter dem ganz rechts sitzenden Mädchen und unter der Standlinie eine dunkle Partie befindet, fehlt etwas vom Stein, nämlich der Kopf der rechten unteren Figur, ebenso auch der obere Teil des Kopfes der links neben ihr sitzenden Gestalt.

Dem formalen Zusammenschluß der Ringzone dient auch der Kauernde vor dem Thron, dessen Blick nach unten gesenkt ist. Er gehört der äußeren Bildzone an, die hier die Zentralkomposition überlagert, zu einem Teil auch, um die leere Stelle der Thronwange vorteilhaft zu kaschieren:

Das rechts am Rande im Vordergrund sitzende Mädchen und der hinter ihm das Tropaion emporhaltende Krieger überschneiden sich. Sie bilden darin die kompositionelle Entsprechung zur Überlagerung der im Hintergrund sitzenden Figur mit der Rolle am linken Rande durch den Knaben: In chiastisch verschränkender Weise ist das Verhältnis von Sitzenden und Stehenden geordnet. Das Mädchen ist durch seine Haltung zur Mittelgruppe orientiert, auch dieser Zug eine Analogie zur linken, die Rolle haltenden Figur. Der linke Arm des Mädchens ist durchgedrückt auf die Sessellehne gestützt. Das gleiche Motiv ist trotz der Beschädigung am linken Rande noch für die Rollenhalterin nachweisbar. Der Blick des Mädchens ist leicht aufwärts gerichtet. Er gibt eine Richtung an, die von dem Arm des Tropaionträgers wieder aufgenommen wird und ihr Ziel in der Kugel findet.

Wie links der Fluß der Komposition durch das Stehen auf Waffen nach unten in die Welt der Besiegten gelenkt wird, so steigt er rechts in der Bewegung des Tropaionträgers wieder aufwärts. Er setzt sich fort in der Gestalt des auf einem Flügelpferd emporreitenden Bekränzten, dem ein Eros voranschwebt, auf den Ruhepol zu, den die gelagerte männliche Figur mit Schleier und Zepter bildet<sup>5</sup>. Von links schwebt unter dem Gelagerten eine Gestalt heran, die in ein faltenreiches Gewand gehüllt ist und eine Kugel in den Händen hält. Ihr Blick ist auf den Reiter gerichtet, die Pferdehufe berühren die Kugel, welche in der Mittelsenkrechten der Komposition befindlich, zugleich über dem Haupte des unter ihr Thronenden der Zentralgruppe schwebt.

Mit dem Schildträger links — der kompositionellen Entsprechung zum Flügelpferdreiter rechts — endet auch die Darstellung der Ringzone, verdeutlicht durch den Spalt dunklen Grundes, der zwischen dem Kopf der Figur mit der Rolle und den Füßen des Schildträgers bleibt: Die Darstellung der Ringzone hat also Anfang und Ende.

### 3

Der oben skizzierten Teilung der Komposition in eine Zentralgruppe und einen um sie herumgelegten Darstellungsring entspricht die inhaltliche Aussage.

In der Vierergruppe des Zentrumblocks ist der Abschied des Germanicus von Tiberius und Livia vor seiner Mission in den Orient dargestellt<sup>6</sup>. Spes<sup>7</sup> steht dabei dem Germanicus zur Seite.

<sup>5</sup> Sie wird nicht, wie oft behauptet, von dem Kugelbringer getragen.

<sup>6</sup> Tac. Ann. II, 42, 43; Sueton, Caligula 1; J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II, 1, 282 ff. (1886); B. Schweitzer a. a. O. 341 ff. (bzw. 229 ff.); E. Simon a. a. O. 16.

<sup>7</sup> Hierin folgen wir E. Simon a. a. O. 18. In dieser Figur wie auch bei der Figur mit der Rolle links und dem Tropaionträger rechts sehen wir Idealfiguren, keine Mitglieder der iulisch-claudischen Dynastie. Im Gegensatz zu den übrigen Hauptfiguren zeigen diese drei keine Porträtzüge.

Aufgabe der Ringgruppe ist es, das Geschehen in der Zentralgruppe mit den sich daraus ergebenden Konsequenzen zu erläutern:

Germanicus wurde zu seinen Lebzeiten mit Aufgaben betraut. Spes stand ihm als göttliche Hilfe zur Seite (Zentralmotiv). Honos<sup>8</sup> (Beginn des Ringmotivs) beobachtet das Geschehen, hält es fest. In Erfüllung seiner Aufgaben wird Germanicus zum Sieger. Das illustrieren der auf Trophäen stehende Knabe<sup>9</sup> — Germanicus' jüngster Sohn Gaius<sup>10</sup>, genannt Caligula, der ihn auf seinen Feldzügen begleitete — sowie die sich daran anschließenden Unterworfenen, sowohl in germanischer wie auch (vorgreifend) in orientalischer Tracht.

Die Siege finden ihren Ausdruck auch in der Gestalt des Tropaionträgers. Diese Figur ist ein Akteur der Siegverkündung, keineswegs ein benennbarer Angehöriger des Kaiserhauses, wie es die bisherigen Deutungen<sup>11</sup> nachzuweisen versuchen. Motivisch handelt es sich um den gleichen Vorgang, wie er sich bei der Aufrichtung des Tropaions auf der Gemma Augustea in der unteren Zone links abspielt<sup>12</sup>. Hier wie dort trägt der Handelnde einen einfachen Kriegerhelm.

Die irdischen Siege des Germanicus<sup>13</sup> bewirken, daß er auf dem Flügelpferd als Sieger in den Himmel einreiten kann, wobei ihm sein leiblicher Vater Drusus maior<sup>14</sup> auf der anderen Seite entgegenschwebt. Der Ring hat sich geschlossen: Beginnend mit dem Knaben Caligula, endend beim Großvater Drusus.

Die Interpretation des Geschehens geht in diesem Ring aber noch weiter: Germanicus reitet nicht nur als Sieger auf dem Pferd in den Himmel, sondern er wird, indem ihm eine Personifikation mit der Kugel<sup>15</sup> als Symbol der Weltherrschaft entgegenschwebt, unter Zustimmung des Augustus<sup>16</sup> als ein Weltherrscher ausgezeichnet, was Germanicus seines frühen Todes wegen im Diesseits nicht zuteil wurde. Die Kugel, welche dem Reiter als Herrschaftssymbol entgegengebracht wird, schwebt in der Komposition genau über dem Kopf des irdischen Kaisers Tiberius.

Entscheidend für das Verständnis des Steines in seiner Bedeutung und Entstehungszeit ist, daß in dem gewappneten Knaben Caligula, in dem ihm komposi-

<sup>8</sup> Vgl. Anm. 5, L. Curtius, RM 49, 1934, 151 ff. E. Simon a. a. O. 17.

<sup>9</sup> Auf der Gemma Augustea setzen noch die Zentralfiguren Dea Roma und Augustus ihre Füße auf Waffen; auf unserem Stein dagegen begegnet das Motiv nur bei der scheinbaren Nebenfigur des Caligula.

<sup>10</sup> H. Möbius, Festschrift Zucker, 267 f. (1954) (wieder in *Studia Varia* 228 f. [1967]).

<sup>11</sup> L. Curtius a. a. O. 133 f. (Claudius); Fr. Poulsen, *Archaeologisk-kunsthistoriske Meddelelser* II, 1, 1937, 37 f. (Drusus III.); B. Schweitzer a. a. O. 344 f. (bzw. 232 f.) (Claudius); J. Charbonneau, RA 29/30, 1948, 175 f. (Drusus III.); E. Simon a. a. O. 17 u. 19 (Drusus II.).

<sup>12</sup> H. Kähler a. a. O. Taf. 3; 14; 16; 17; 22, 1.

<sup>13</sup> Das zweifache Auftreten des Germanicus auf dem Kameo vertreten: Fr. Wieseler, *Gött. Nachr.* 1882, 734; J. J. Bernoulli a. a. O. 290 ff.; E. Babelon, *Catalogue des Camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, 121 f. (1897); A. Hohl, AA 63/64, 1948/49, 257; G. Lipold, *Festschrift des RGZM*, 1952, 9 f.; H. Bartels, *Studien zum Frauenporträt der augusteischen Zeit*, 52 f. (1963).

<sup>14</sup> E. Simon a. a. O. 16 u. 19.

<sup>15</sup> L. Curtius a. a. O. 137 ff. (Alexander); E. Simon a. a. O. 16 (Aion). Neutralere wäre es zu sagen: Der Schwebende mit der Kugel, übergroß in seinen Proportionen gegen die anderen Dargestellten, ist — charakterisiert durch seine Tracht — eine Personifikation des Orients. Erst die Herrschaft im Osten begründet aus der Sicht des westlichen Römers die Weltherrschaft in der Nachfolge Alexanders des Großen.

<sup>16</sup> Einhellig von Bernoulli bis Simon, mit Ausnahme von A. Alföldi, *Bibliographia Pannonica* 5, 1940, 37 (Cäsar), so benannt.

tionsmäßig entsprechenden sitzenden Mädchen der Gegenseite aber seine Schwester und Mitregentin Drusilla <sup>17</sup> zu sehen ist.

Caligula steht auf den Trophäen, welche die Siege seines Vaters verkünden, aber sie werden durch den Gestus des Knaben auch zu seinen eigenen. Er wird Teilhaber am Siegererbe seines Vaters, den er auch zu dessen Lebzeiten im Feldlager begleitete. Der Stein enthält als Programm die Verherrlichung des Germanicus <sup>18</sup>. Er sagt dem Betrachter, daß Germanicus ein «wirklicher» Herrscher war, dessen ihm zu Lebzeiten versagte Stellung ihm im Jenseits zuerkannt wurde.

Wenn Germanicus zum Weltherrscher erklärt wird, dann stärkt dieses auch das Ansehen des Caligula — seines Sohnes —, auf welchen der Stein so auffällig von der Komposition her hinweist <sup>19</sup>.

Im Kreis des Caligula werden wir den Auftraggeber für den Stein zu sehen haben. Da Drusilla bald nach seinem Regierungsantritt (März 37) starb (Mitte 38), müßte die Arbeit aus dem ersten Jahr seiner Herrschaft stammen. Vielleicht eine Arbeit, die in Verbindung mit seinem Regierungsantritt entstanden ist. Hierzu würde der Inhalt — auf Stärkung des Caligula zielend (möglicherweise ein schmeichelndes Geschenk) — gut passen.

Die am Stück selbst auf dem Wege einer Analyse von Komposition und Inhaltsbezügen gewonnene zwanglos einfache Deutung kommt zu einer Datierung des Steines in die Zeit des Caligula. Zu einem ähnlichen Ansatz kamen bereits L. Curtius <sup>20</sup> und B. Schweitzer <sup>21</sup> aufgrund einer jeweils anderen Argumentation.

<sup>17</sup> Sueton, Caligula 15 u. 24; Cassius Dio 59, 11; vgl. auch H. Kyrieleis, AA 85, 1970, 494 f. zu dem Kameo in Wien, Eichler-Kris Nr. 6, auf dem seiner Meinung nach das Verhältnis Caligula-Drusilla illustriert wird. Wenn Caligula auf unserem Stein als Knabe dargestellt wird, Drusilla aber als junge Frau, so liegt es daran, daß Caligula sich in typischer Weise als Liebling der Soldaten seines Vaters darstellen lassen wollte. Für Drusilla gab es keine ähnlich prägnante Pose aus ihrer Kindheit.

<sup>18</sup> Eine politisch-propagandistische Verherrlichung, die dem von den Geschichtsschreibern überlieferten Ruhm und der besonderen Beliebtheit des Germanicus beim römischen Volke entspricht. Vgl. auch den Titel, den E. Babelon in seinem Katalog a. a. O. 120 dem Stein gegeben hat: *La Glorification de Germanicus*.

<sup>19</sup> Bereits H. Möbius, *Studia Varia*, 235 wies auf folgendes Detail hin: Der Knabe liegt in der obersten Schicht des Sardonyx. Dies ist ein zusätzliches Mittel des Steinschneiders, die besondere Aufmerksamkeit des Betrachters auf Caligula zu lenken. Auch der kauernde Orientale am Thron der Livia ist in der obersten Reliefschicht dargestellt. Auf diese Figur wollen wir hier nicht näher eingehen. Am plausibelsten ist es, in ihr eine anonyme Geisel zu sehen, ein weiteres der auf dem Stein zahlreich zu findenden Sieges- und Herrschaftssymbole.

<sup>20</sup> L. Curtius a. a. O. 153 (Zeit des Caligula). Jüngst hat auch H. Kyrieleis a. a. O. 496/8 die Vermutung geäußert, daß der Grand Camée de France in die Zeit des Caligula datiert werden müsse.

<sup>21</sup> B. Schweitzer a. a. O. 344 (claudisch).