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

Herausgeber: Schweizerische Numismatische Gesellschaft

Band: 23-27 (1973-1977)

Heft: 99

Artikel: Neues zum Grand Camée de France

Autor: Kaspar, Denise

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-171065

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

NEUES ZUM GRAND CAMEE DE FRANCE *

Denise Kaspar

In einem der letzten Aufsätze [1] über den vielbesprochenen Kameo, den ein Hamburger Kollegium in dieser Zeitschrift vorgelegt hat, wird die Interpretation des Bildinhaltes vom Kompositionsprinzip her angefaßt, wobei den Autoren wichtige Gesichtspunkte entgingen, die hier neu zur Sprache kommen [2]. Ohne im einzelnen auf die Benennung einer jeden Figur einzugehen, soll eine aus der Gesamtkomposition erschlossene, sinnvolle Deutung des Bildprogramms skizziert werden, unter der Voraussetzung von Schweitzers Annahme eines einheitlichen, eigens für den Kameo geschaffenen Entwurfes [3].

Der Aufbau der drei Zonen konzentriert sich jeweilen symmetrisch auf die Mitte hin (Abb. 1). Der Hauptakzent liegt auf den beiden obern Streifen, die sich durch die Standleiste vom schmückenden Abschnitt abheben. Eine Steigerung auf die Mitte zu offenbart sich auch darin, daß sowohl oben wie unten die Randfiguren von geringeren Körpermaßen sind. Bisher verleitete diese Tatsache dazu, gerade in den rahmenden Figuren der Mittelzone einen kleinen Knaben und ein junges Mädchen anzunehmen [4]. Der Vergleich mit den gleich proportionierten Drusi der obern Zone und der streng durchdachte, kunstvolle Aufbau verbieten eine solche anekdotische Erklärung [5]. Vielmehr wird dadurch die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Figurengruppen veranschaulicht. Eine geschlossene Einheit bildet die zentrale, von freiem Raum umgebene Gruppe mit Germanicus vor Tiberius und Livia. Der Knabe links außen gehört nicht mehr zum räumlich und bedeutungsmäßig isolierten Mittelbild, sondern er nimmt Bezug auf das Paar rechts außen, welches ihn mit Gestik und Blicken gleichsam dem Divus Augustus zu empfehlen scheint. Der Gedanke, in ihnen die Auftraggeber des kostbaren Geschenkes zu vermuten, drängt sich geradezu auf.

* Die Notiz ging aus einem Referat hervor, das im Januar 1974 im Seminar von Prof. H. Jucker gehalten wurde. Herrn Professor Jucker möchte ich für die Aufforderung zur Publikation danken. Die Sigel und Abkürzungen sind die der Bibliographie des Jahrbuchs des deutschen archäologischen Instituts.

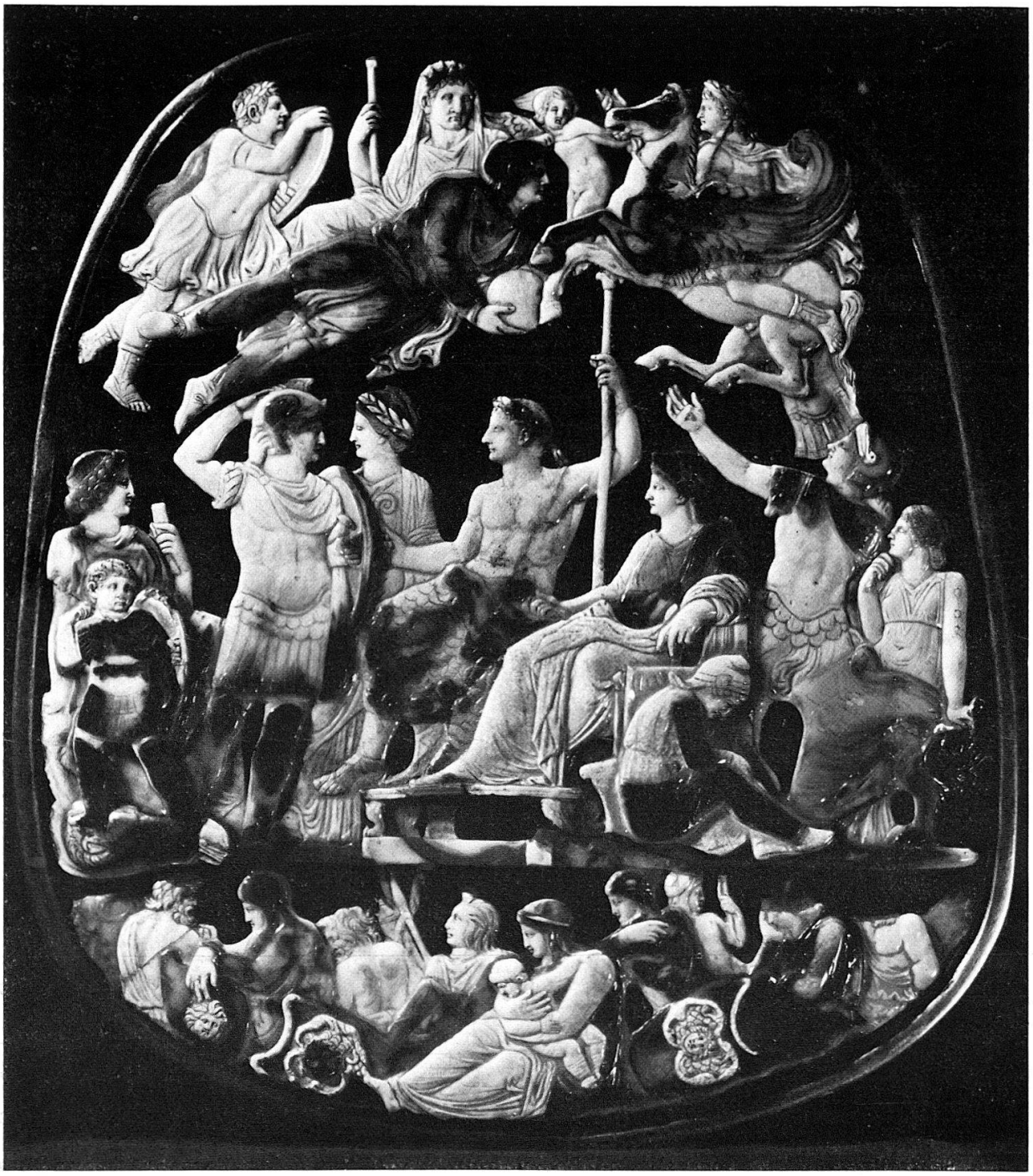
1 Neuste Beiträge: K. Jeppesen, Neues zum Rätsel des Grand Camée de France, Universitätsverlag Aarhus, Kopenhagen 1974. H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen, Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (Sonderdruck).

2 K.-H. Meyer – G. Richter-Rethwis – J. Seelig, Abermals zu Komposition und Deutung des Grand Camée de France, SM 22, 1972, 8–13.

3 B. Schweitzer, Entstehungszeit und Bedeutung des großen Pariser Kameo, Ausgewählte Schriften II, Tübingen 1963, 220 ff. (Klio 34, N. F. 16, 1942, 331 ff.) entgegen L. Curtius, Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der iulisch-claudischen Familie VI – Neue Erklärung des Großen Pariser Cameo mit der Familie des Tiberius, RM 49, 1934, 155 f., der die Darstellung auf dem Stein als einen Auszug aus einer größern Komposition ansieht.

4 Z. B. H. Möbius, Zum großen Pariser Cameo, Studia Varia, Aufsätze zur Kunst und Kultur der Antike mit Nachträgen, Wiesbaden 1967 (Festschrift Fr. Zucker, 1954, 265–274), 228: Caligula, nicht einmal 11jährig, 232: junge Prinzessin Drusilla. Verf.-Kollegium, oben Anm. 2, 11.

5 Nach den am Original aufgenommenen Maßen lassen sich zwei Gruppen trennen. Die Unterscheidung ist kompositionell und nicht altersmäßig bedingt, wie schon Fr. Matz in: H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes IV, Berlin 1930, 280 treffend formulierte. Das erste Maß bedeutet die Kopfhöhe, das zweite die Gesichtshöhe. Gruppe 1: Augustus 2,0/1,3. Germanicus 2,4/1,2. Tiberius 2,1/1,4. Livia 1,9/1,3. Gruppe 2: Drusus Minor 1,6/1,0. Drusus Maior 1,6/1,0. Nero 1,6/1,0. Julia Agrippina 1,7/1,15. Claudius 1,9/1,15. Zu den Benennungen siehe Ausführungen im Text.



1

Die Dame auf dem Sphingenthron ist neben Livia als einzige Frau durch eindeutig porträthafte Züge und eine betont modische Frisur ausgezeichnet [6]. Die Frau, die dem Germanicus den Helm aufzusetzen scheint, trägt eine Idealfrisur [7]. Ihr Gesicht

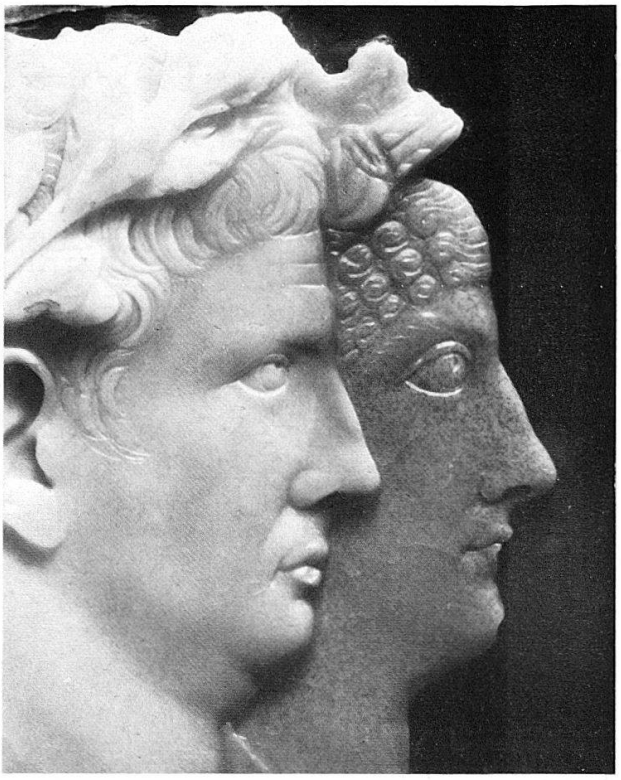
[6] B. Schweitzer, oben Anm. 3, 224 ff. erkannte als erster, daß sie allein eine Modefrisur trägt und deshalb für die Datierung des Steines einen Terminus ante quem non liefert, nämlich caliguläisch bis frühclaudisch.

[7] Man könnte aber auch vermuten, daß diese Zopfbügelfrisur in der zweiten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. zusammen mit der gepickten Abarbeitung der Frisur des Tiberius aus einem Helm umgearbeitet wurde.

ist durch keinerlei Bildniszüge geprägt und von gleichem Schnitt wie diejenigen des Schwebenden mit dem Globus, des sogenannten Honos hinter dem Knaben und der Gefangenen. Innerhalb des Steines besteht eine Diskrepanz der lebendigen, individuell erfaßten Bildnisse zu den etwas langweiligen Idealköpfen sowie den flächigen, im Detail oft flüchtig verzeichneten Körpern.

Jedem Angehörigen des Hofes ist ein ihn charakterisierendes Attribut beigegeben. Der Dame gebührt der Sphingenthron. Auf einem Sphingenthron sitzt Caligula auf dem Kameofragment in Wien [8]. Nicht irgendeine Hofdame hat somit das Anrecht auf diesen Thron. Gewiß ist die dergestalt Ausgezeichnete keine bloß schmückende Nebenfigur [9]. Ihren hohen Rang bestärkt der zu ihren Füßen Hingekauerte [10].

2



3

Der Verlauf der Profillinie der rechts Thronenden (Abb. 2) erinnert an denjenigen der Agrippina Minor auf dem Wiener Doppelfüllhornkameo (Abb. 3) [11]. Die Münzbildnisse der Agrippina bekräftigen ihre Identifizierung mit der Gemahlin des Claudius. Die Agrippina der ephesischen Cistophorenprägung aus dem Jahr 50/51 n. Chr.

[8] F. Eichler – E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927, 51, Nr. 6, Taf. 3. H. Kyrieleis, Zu einem Kameo in Wien, AA 1970, 492–498, Abb. 1. 3.

[9] Wie auch B. Schweitzer annahm, oben Anm. 3, 225: «Zu den weniger hervortretenden Frauen des Hofes wird auch die Sitzende des Kameo gehören.»

[10] Nicht wie bei J. Charbonneaux, Le Grand Camée de France, Mélanges Ch. Picard I, RA 29, 1948, 181: «assis devant le trône de Livie».

[11] Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. IXa 63. Detailaufnahme, Foto Mus. F. Eichler – E. Kris, oben Anm. 8, 61 f., Nr. 19, Taf. 9. S. Fuchs, Deutung, Sinn und Zeitstellung des Wiener Cameo mit den Fruchthornbüsten, RM 51, 1936, 212–237, Taf. 28. 29, 1. Vergleich schon bei S. Stucchi, Gruppo bronzeo di Cartoceto, BdA 45, 1960, 31, Abb. 72. 74.

(Abb. 4)[12] strahlt jugendliche Frische aus, obwohl sie damals bereits 35 Jahre zählte und gewiß eine reife, füllige Dame war, wie sie der Wiener Kameo wiedergibt. Auf der stadtrömischen Edelmetallprägung erscheint dasselbe pralle Gesicht mit dem verschmitzt kecken Ausdruck (Abb. 5)[13]. Beide Male bleibt das Ohr frei, wogegen beim nächsten Bildnis des Carpentumsesterzes nur das Ohrläppchen unter den Locken sichtbar wird (Abb. 6)[14]. Auf allen drei Münztypen wird der Gesichts-

4

5

6

typus kaum verändert überliefert. Kennzeichnend sind dabei gedrungene Proportionen, ein zu den Schläfen hochschwingender Brauenbogen über großem Auge, eine schwere, über dem Nasenrücken und an der Spitze verdickte Nase, eine eingezogene Mundpartie mit schmalen Lippen, wobei die Oberlippe leicht vorsteht, und ein abgesetztes Kinn, das in weicher Rundung zum hohen Hals abfällt. Ihr Porträt auf dem Grand Camée hat mit den Münzbildnissen die Physiognomie gemeinsam, mit demjenigen des Carpentumsesterzes zudem die Anlage der Frisur mit den das Ohr bedeckenden Ringellocken, den zwei gedrehten, kurzen Halslocken und dem aus mehreren Zöpfchen geknoteten Nackenzopf.

In engem Zusammenhang mit der Benennung der Dame auf dem Sphingenthron steht diejenige des Knaben in militärischem Aufzug. Mit Recht bemerkt H. Möbius,

[12] Foto Münzen und Medaillen AG, Liste 281, Oktober 1967, Nr. 26. BMC Emp. I, 197 f., Nrn. 234–235, Taf. 34, 3.

[13] Denar: BMC Emp. I, 175, Nr. 75, Taf. 32, 27. Foto Verf. nach Original. BMC Emp. I, 174 f., Nrn. 72–76, Taf. 32, 24–27.

[14] Foto nach Gips, J. Zbinden, Bern. Original in Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett: M. Bernhart, Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit, Halle/S. 1926, Taf. 6, 2. BMC Emp. I, 195 Anm., Taf. 37, 3. H. Jucker, Methodisches zur kunstgeschichtlichen Interpretation von Münzbildnissen der Agrippina Maior und der Antonia Minor, SM 23, 1973, 59, Abb. 9.

daß der Knabe in den obersten Schichten des Sardonyx liegt [15] und damit die Aufmerksamkeit auf sich zieht – ein Argument mehr für Möbius, in ihm die Hauptperson des Kameo zu sehen, nämlich Caligula in retrospektiver Verkleinerung [16]. Ist die Dame aber tatsächlich Iulia Agrippina, so fällt die Bezeichnung als Caligula dahin.

Das Bildprogramm des Grand Camée ist nur im Zusammenhang mit der offiziellen Hofpropaganda zu interpretieren. Am 25. Februar 50 n. Chr. adoptierte Claudius den von seiner Nichte Agrippina in die Ehe mitgebrachten Sohn Nero [17], der 51 n. Chr., noch bevor er 14 Jahre zählte, die Toga virilis erhielt und zum Princeps iuventutis, das heißt zum ersten Nachfolger des Claudius ernannt wurde [18]. Vor Britannicus, dem rechtmäßigen Thronfolger, hatte er den schwerwiegenden Vorteil, durch seine Mutter ein direkter Nachkomme des Augustus zu sein [19]. Nur die iulische Abstammung und die Tatsache, daß er ein Enkel des sehr beliebten Germanicus war, rechtfertigten die Proklamierung des jungen Nero zum Princeps iuventutis, die auf heftigen Widerstand der Britannicuspartei stieß [20]. Um so mehr Propaganda mußte betrieben werden. Festlichkeiten dienten dazu, Nero und nicht Britannicus dem Volk als Nachfolger vorzustellen. Bei den ihm zu Ehren aufgeführten Zirkusspielen trat er im Triumphalgewand auf neben Britannicus in der Toga praetexta [21], und die Einweihung des Fucinerkanals präsidierten Claudius und Nero in militärischer Paradekleidung, Agrippina selbst im golddurchwirkten Paludamentum [22]. Gleichzeitig wurde eine reiche Münzserie in Edelmetall mit dem Bild des jungen Prinzen herausgegeben [23]. Das schönste Zeugnis aber für die ehrgeizigen Pläne der Agrippina blieb uns in dem Familienbild des Pariser Kameo erhalten.

Wie auf der stadtrömischen Prägung (Abb. 7) [24] trägt auch der Nero des Kameo die Feldherrentracht (Abb. 8). Mit dem Bildnis auf dem ephesischen Cistophoren (Abb. 10) [25] verbindet ihn die noch kindliche Physiognomie des Pausbackengesichtes. Mit der rundplastischen Wiederholung wohl des Adoptionstypus aus der Basilika von Veleia (Abb. 9) [26] hat er die Proportionen des rundlichen, im kleinen Kinn spitz

15 H. Möbius, oben Anm. 4, 235.

16 B. Schweitzer, oben Anm. 3, 234 ff. H. Möbius, oben Anm. 4, 228 f.

17 Tac. ann. XII, 25–26.

18 Tac. ann. XII, 41. E. Meise, Untersuchungen zur Geschichte der iulisch-claudischen Dynastie, Vestigia 10, München 1969, 176–187: Kapitel «Nero als Nachfolger des Claudius».

19 Siehe L. Lesuisse, L'aspect héréditaire de la succession impériale sous les julio-claudiens, EtCl 30, 1962, 45 ff. K. Kraft, Der politische Hintergrund von Senecas Apocolocyntosis, Historia 15, 1966, 96–122, in: Gesammelte Aufsätze zur antiken Geschichte und Militärgeschichte, Darmstadt 1973, 51–77, bes. 68 f.

20 Zu den Konkurrenzkämpfen um die Thronnachfolge: K. Kraft, oben Anm. 19, 70–77. E. Meise, oben Anm. 18, 188–196: Kapitel «Neros Konkurrenten».

21 Tac. ann. XII, 41. E. Meise, oben Anm. 18, 179.

22 Tac. ann. XII, 56: Nero nicht erwähnt, jedoch bei Cass. Dio LX, 33. Zum Paludamentum der Agrippina: A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreich, Darmstadt 1970, 145, Anm. 1. 184. (RM 50, 1935, 27. 66.).

23 K. Kraft, oben Anm. 19, 71. Th. Fischer, Bemerkungen zur spätclaudischen Münzprägung, SNR 46, 1967, 36, Taf. 2, 9–12. 41, Nr. 5. E. Meise, oben Anm. 18, 181. BMC Emp. I, 175–177, Nrn. 79–94, Taf. 33, 3–10: Rom. BMC Emp. I, 198, Nr. 236, Taf. 34, 5: Ephesus.

24 BMC Emp. I, 177, Nr. 92, Taf. 33, 9. Foto nach Gips.

25 Boston, Museum of Fine Arts, Foto Museum.

26 Parma, Museo Nazionale di Antichità, Inv. 1952, Nr. 826, Foto Deutsches Archäologisches Institut, Rom, Inst. Neg. 67. 1588. C. Saletti, Il ciclo statuario della Basilica di Velleia, Mailand 1968, 49–52, Nr. 11, Taf. 35–38. Zum Typus: V. H. Poulsen, Nero, Britannicus and others, Acta Arch. 22, 1951, 121 ff. K. Fittschen, in: Ausstellungskatalog Pompeji – Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Villa Hügel, Essen, 19. April bis 15. Juli 1973, 39 f., Nr. 16, Abb. 16. O. Névéroff, A propos de l'iconographie julio-claudienne – Les portraits de Néron à l'Ermitage, SM 24, 1974, 80.

7

auslaufenden Kopfes gemeinsam. Auffallend ist jedoch vor allem die übereinstimmende Linienführung der einzelnen Haarsträhnen. Zur selben Zeit erhielt auch Agrippina eine Bildnisstatue in der Basilika von Veleia[27]. Nero reicht ihr ungefähr bis Brusthöhe, und das gleiche Größenverhältnis gibt der Kameo wieder.

8

9

Die Darstellung auf dem Sardonyx symbolisiert die iulisch-claudische Erbfolgepolitik zur Zeit der Machenschaften der Agrippina zugunsten ihres Sohnes Nero, dem Thronanwärter iulischer Abstammung. Mutter und Sohn umrahmen die Szene

[27] C. Saletti, oben Anm. 26, 26–30, Nr. 2, Taf. 3–6. K. Polaschek, Studien zu einem Frauenkopf im Landesmuseum Trier und zur weiblichen Haartracht der iulisch-claudischen Zeit – Exkurs zur Ikonographie einer Caligulaschwester, TrZ 35, 1972, 207 f.: hier als Replik aus der Zeit des Caligula bezeichnet, auf zugehöriger Statue. Die Autopsie ergab jedoch, daß das Bildnis der Agrippina Minor nicht ursprünglich zu dieser Statue gehört. Der Ansatz des früher zugehörigen, abgehackten Kopfes, möglicherweise der Valeria Messalina, ist am Einsatzrand noch vorhanden.

10

mit dem Vorbild des triumphierenden Vaters und Großvaters Germanicus vor Livia und Tiberius. Wie Livia brachte Agrippina einen Thronfolger in die Ehe mit einem Regenten. Der äußern Symmetrie entspricht somit eine inhaltliche. Die Stifter Claudius und Agrippina [28] weisen auf den iulischen Ahnherrn der Dynastie, der auf einem mythischen Vorfahren der iulischen Gens ruht. Augustus ist von Drusus Maior auf dem Flügelpferd, dem Vater des Claudius und des Germanicus und vom Prinzen Drusus Minor, dem Sohn des Tiberius, flankiert. Die Verbindungslinien der iulischen Vertreter der Dynastie, Augustus–Agrippina–Nero, bilden ein Dreieck, das sich mit dem Rechteck der claudischen Linie mit Claudius–Drusus Maior–Drusus Minor–Germanicus überschneidet, die Durchdringung der beiden Geschlechter verbildlichend.

Im Aufbau wie im Programm geht der Prachtkameo auf eine Schöpfung wie die Gemma Augustea zurück [29]. In die gleiche Reihe gehört das Fragment in Wien mit Caligula und Roma auf dem Sphingenthron. H. Kyrieleis sieht den Wiener Kameo stilistisch in der Nähe des Grand Camée de France [30]. Doch halten wir die drei Kameen nebeneinander, so hebt sich der Pariser Sardonyx in seiner barocken Vielfalt und Farbigkeit von der klassizistischen Glätte und Eleganz der Gemma Augustea und noch des caliguläischen Fragmentes ab [31]. Die bewegt-malerische Oberflächenauffassung führt vielmehr hin zu dem claudischen Doppelfüllhornkameo in Wien (Abb. 11) [32]. Im Auftrag der Kaisergemahlin Agrippina sind sie beide wohl in einer

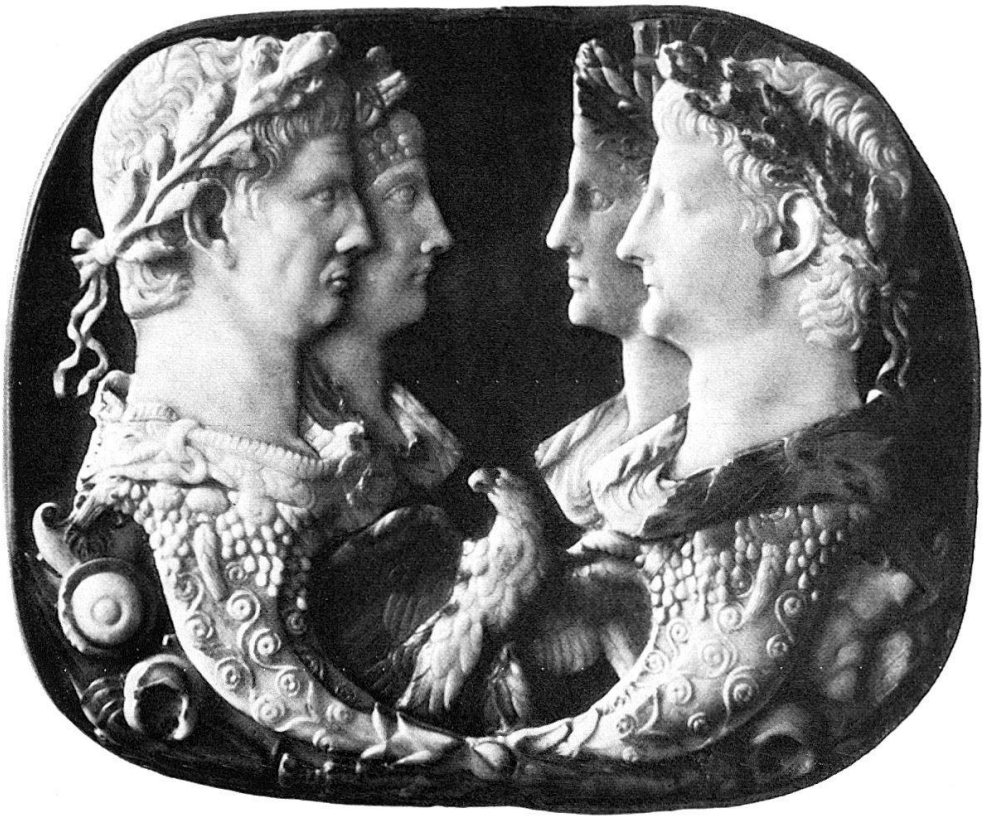
[28] Agrippina als Bindeglied zu Augustus: K. Kraft, oben Anm. 19, 71. Tac. ann. XII, 42: Agrippina als Tochter eines Imperators, Schwester, Gattin und Mutter eines regierenden Fürsten bis zum heutigen Tag ein einzigartiges Beispiel. Benennung des Tropaionträgers als Claudius: L. Curtius, oben Anm. 3, 133 f., Abb. 11–13. B. Schweitzer, oben Anm. 3, 232 f. Benennung der Dame auf dem Sphingenthron als Agrippina Minor: S. Stucchi, oben Anm. 11, 31, Abb. 72–74. Als einziger bezeichnet H. P. L'Orange, Apotheosis in Ancient Portraiture, Oslo 1947, 16, Anm. 16, S. 130 das Paar als Claudius - Agrippina Minor, aber ohne auf das Gesamtprogramm mit weitern Benennungen einzugehen. A. N. Zadoks-Josephus Jitta, Imperial Messages in Agate, BABesch 39, 1964, 156 ff. bezieht die Mittelszene auf die Adoption des Nero 50 n. Chr.

[29] Alberti Rubeni dissertatio de Gemma Augustea, neu herausgegeben von H. Kähler, Monumenta Artis Romanae 9, Berlin 1968, Taf. 2–23.

[30] H. Kyrieleis, oben Anm. 8, 496 f.

[31] Gegenüberstellung der beiden Kameen: Fr. Matz, oben Anm. 5, 279–284, 286 mit Datierung des Grand Camée in claudische Zeit. B. Schweitzer, oben Anm. 3, 222.

[32] Oben Anm. 11, Foto Museum. Vergleich schon bei B. Schweitzer, oben Anm. 3, 223. A. N. Zadoks-Josephus Jitta, oben Anm. 28, 159.



11

Werkstatt entstanden: der eine zur Hochzeit 49 n. Chr., der andere 51 n. Chr. zur Erhebung des Nero zum Princeps iuventutis – beide die Kontinuität der iulisch-claudischen Dynastie preisend.

ZWEI FUNDE SCHWEIZERISCHER MITTELALTERMÜNZEN AUS KONSTANZ (?)

Friedrich Wielandt

Kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs erwarb in Konstanz ein Sammler von einem andern eine Anzahl von Schweizer Mittelalterpfennigen, die dem Verfasser bei der Ordnung einer größeren Münzensammlung begegneten. Sie stammten angeblich aus zwei in Konstanz gemachten Münzfunden (A und B). In der Tat handelt es sich um mehrere Gruppen gleichartiger Pfennige sowie um einige Einzelstücke, an deren Fundcharakter nicht zu zweifeln ist, die jedoch nicht unbedingt zusammengehören. Auch die Angabe des Fundorts Konstanz ist nicht gerade wörtlich zu nehmen. Wenn wir von den acht Einzelstücken absehen, die sich durch Alter und Erhaltung von den gruppenweise überlieferten Pfennigmünzen unterscheiden [1], so han-

[1] Es sind die folgenden: Basel: Theoderich 1041–1055 (Wielandt, Basel 31), Berthold v. Pfirt 1249–1262 (Wiel. 88), Otto v. Grandson 1306–1309 (Wiel. 101), Gerhard v. Wippingen 1310–1325 (Wiel. 103), Johann II. Senn v. Münsingen 1335–1365 (Wiel. 111 und 115). Solothurn (Simmen 3 bzw. 4a), Solothurn (Simmen 7 bzw. 11 im Gewicht 0,18–0,12 g).