

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

**Herausgeber:** Schweizerische Numismatische Gesellschaft

**Band:** 13-17 (1963-1967)

**Heft:** 63

**Artikel:** Der grosse Stuttgarter Kameo : zu seiner Veröffentlichung durch Marie-Louise Vollenweider

**Autor:** Möbius, Hans

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-170782>

### **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:** 06.02.2025

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

möglichst in der Folge der Emissionen — sind unter den jeweils *regierenden* Kaisern aufgeführt, die ihre Prägung veranlaßt haben; Matidia also unter Hadrian, der obige Cistophor<sup>5</sup> unter Claudius und nicht umgekehrt unter Agrippina, wie bei Haller und Cohen, obwohl man heute noch genau so gut wie damals weiß, daß von den beid Claudius zwar die Regierung, Agrippina aber die Herrschaft führte.

Wenn es heute eine Selbstverständlichkeit ist, die Münzen aus ihrer Isoliertheit herausgelöst, als Glieder einer Kette, in der Folge ihrer Emission in engster Verknüpfung mit den Ereignissen ihrer Zeit zu betrachten, so darf man nie vergessen, daß sich dies nur durchführen läßt, wenn der Forschung möglichst viel Material zugänglich gemacht wird. Gerade auf dem Gebiete der Edition hat aber F. L. Haller mit seiner Katalogisierung Großes geleistet. Daß seine Arbeit zum Schaden der Forschung nicht die gebührende Beachtung fand, ist nicht seine Schuld. Seinen Manen möchte der Verfasser, der täglich die einst von Haller betreuten Münzen in den Händen hat, an dieser Stelle huldigen.

<sup>5</sup> Die Cista, die diesem kleinasiatischen Nominal den Namen gegeben hat, fehlt auf den kaiserlichen Prägungen. Haller bezeichnet die Münze als *Nummus perelegans magni illius moduli, qui Italice Medaglione, Gallice Medaillon vocatur*.

## DER GROSSE STUTTGARTER KAMEO

(Zu seiner Veröffentlichung durch Marie-Louise Vollenweider)

Hans Möbius

Die vornehme Gruppe der großen antiken Kameen hat Zuwachs erhalten. Wie diese ursprünglich in den Schatzkammern der hellenistischen Könige und römischen Kaiser lagen, um dann in die der Kirchen und Fürsten überzugehen, so wird auch der neu bekanntgewordene Kameo (hier Abb. 1) schon 1598 im Inventar der Kunst- und Wunderkammer der Herzöge von Bayern beschrieben. Im Dreißigjährigen Krieg gelangte er, wohl als Beute Bernhards von Weimar<sup>1</sup>, in den Besitz der Herzöge von Gotha — Ernst I. von Gotha war der Bruder Bernhards — und geriet bei dem höchst bedauerlichen Verkauf der Gothaer Kunstkammer nach dem Zweiten Weltkrieg in den Handel. Aus diesem hat ihn das Stuttgarter Landesmuseum erworben und damit ein kostbares Werk dem öffentlichen deutschen Kunstbesitz

Neben den in dieser Zeitschrift üblichen werden hier folgende Abkürzungen benutzt: AA = Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum JdI — *Babelon* = E. Babelon, Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale, Paris 1897. — *Bruns* = G. Bruns, Staatskameen des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt. 104. Winckelmannsprogramm der archäolog. Gesellschaft zu Berlin, 1948. — *Eichler-Kris* = F. Eichler und E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 1927. — *Furtwängler* = A. Furtwängler, Antike Gemmen Bd. 3, Berlin 1900. — *JdI* = Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts.

<sup>1</sup> Herzog Bernhard von Weimar scheint besonders viel Sinn für derartige Kostbarkeiten gehabt zu haben. Unter der Beute aus seinem persönlichen Besitz, die nach der Schlacht von Nördlingen den Kroaten Isolani in die Hände fiel, befand sich «ein mit seltenen Steinen ausgelegtes Stück Gold von der Größe und Stärke einer männlichen Hand». Vgl. B. Röse, Bernhard der Große von Sachsen-Weimar, 1828, Bd. 1, 300 f.



Abb. 1



Abb. 2

erhalten. Das Museum hat auch für rasche Bekanntgabe des Kameo gesorgt und mit der Veröffentlichung die bekannte Genfer Gemmenforscherin beauftragt.

Das Heft<sup>2</sup> ist mit einer Farbaufnahme des Steines geschmückt, die recht gut, aber doch (wie so oft bei Farbdrukken) zu sehr in warme und lichte Töne geraten ist. Das Bild des Archäologischen Kalenders für 1966 (Woche 6.–12. März)<sup>3</sup> gibt die Farben richtiger, wenn auch zu stark ins Blaue verschoben. Auch bleibt die Ausdrucksweise der Verfasserin unklar, die von einem «hellen, beinahe saphirblauen Onyx» spricht. Die mittlere Schicht ist vielmehr milchweiß und erscheint nur dort bläulich, wo sie so dünn ist, daß die aschgraue Unterschicht, in der die Thronlehne liegt, durchscheint.

Im übrigen ist die Beschreibung – nach guter, alter archäologischer Methode die Grundlage aller weiteren Beurteilung – zu summarisch geraten, weil die Autorin wohl durch den Raumzwang des kleinen Heftes beschränkt war und weil sie so gleich auf den Vergleich mit den berühmtesten antiken Kameen zueilt. Dabei datiert sie die Gemma Augustea in das Jahr 7 v. Chr., den Grand Camée de France in das Jahr 23 n. Chr., als ob sich das von selbst verstünde. Gerade in einem auch für Laien bestimmten Heft müßte man aber doch mitteilen, daß diese Daten sehr umstritten sind. Der grundlegende Stilwandel zwischen den beiden Meisterwerken, den schon längst Friedrich Matz<sup>4</sup> treffend geschildert hat, kann jedenfalls durch den Übergang derselben Werkstatt vom Vater auf die Söhne nicht erklärt werden.

Die Beschreibung des Stuttgarter Steines möchten wir durch die folgenden Bemerkungen ergänzen: Der Sardonyx wird durch ungewöhnlich starke Flecken verunstaltet, die der Meister auch dort nicht entfernen konnte, wo sie das Bild stören wie auf dem weißen Gewand der Frau. Die Politur ist so stark wie bei allen Kaiserkameen, doch fragt sich, ob sie «vom höfischen Leben erfordert» wurde, also antik ist oder ob sie erst der Neuzeit angehört<sup>5</sup>. Sie fehlt an der Schnittfläche des vielleicht erst später abgefasten Randes und erscheint schwächer in einer Abarbeitung am rechten Oberschenkel der Frau, an der obersten Leiste der Thronlehne und an der Schräge des Schemels neben dem Bruch. Diesem Bruch sind vier Finger an der linken Hand des Iuppiter zum Opfer gefallen so daß die Hand ebenso überarbeitet werden mußte wie der Thronstuhl. Das Gleiche gilt für den rechten Fuß des Gottes, der auch stark beschädigt war, während man die untere Blüte des Blitzes und die Bekrönung des Szepters nicht ergänzt hat.

Sehr auffallend ist die Schnitt-Technik des Kameos dadurch, daß sich die Figuren hoch über den fast schwarzen Grund erheben; am Szepter des Iuppiter beträgt diese Höhe nicht weniger als 6 mm, also nur 1 mm weniger als die Dicke der Platte überhaupt. Die Hilfsaufnahme, die ich der Freundlichkeit der Stuttgarter Kollegen verdanke, zeigt diesen Tatbestand deutlich (hier Abb. 3). Mit wie derben Mitteln der Verfertiger gearbeitet hat, sieht man zum Beispiel an der Linie, die den Oberarm des Iuppiter von seinem Brustkorb trennt. Auch den Bohrer hat er zuweilen angewendet, wie zwischen den Füßen des Gottes, zwischen den Sandalenriemen seines linken Fußes (hier ist auch die Zirkelspitze noch sichtbar) und zur Herstellung einer ovalen Öffnung zwischen den Beinen des Schemels. Wenn die Verfasserin «eine gewisse Entfernung» von der augusteischen Schnitt-Technik feststellt, so ist da-

<sup>2</sup> Marie-Louise Vollenweider, Der Jupiter-Kameo. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Kohlhammer Verlag Stuttgart 1964, 14 S. 10 Taf.

<sup>3</sup> Der Text schließt sich dort in Deutung und Datierung dem Stuttgarter Heft an.

<sup>4</sup> In H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 4, 1930, 279 ff.

<sup>5</sup> Hinsichtlich der Überarbeitung von Kameen sollte man die wichtigen Bemerkungen von F. Eichler (Eichler-Kris, 143) nicht übersehen.

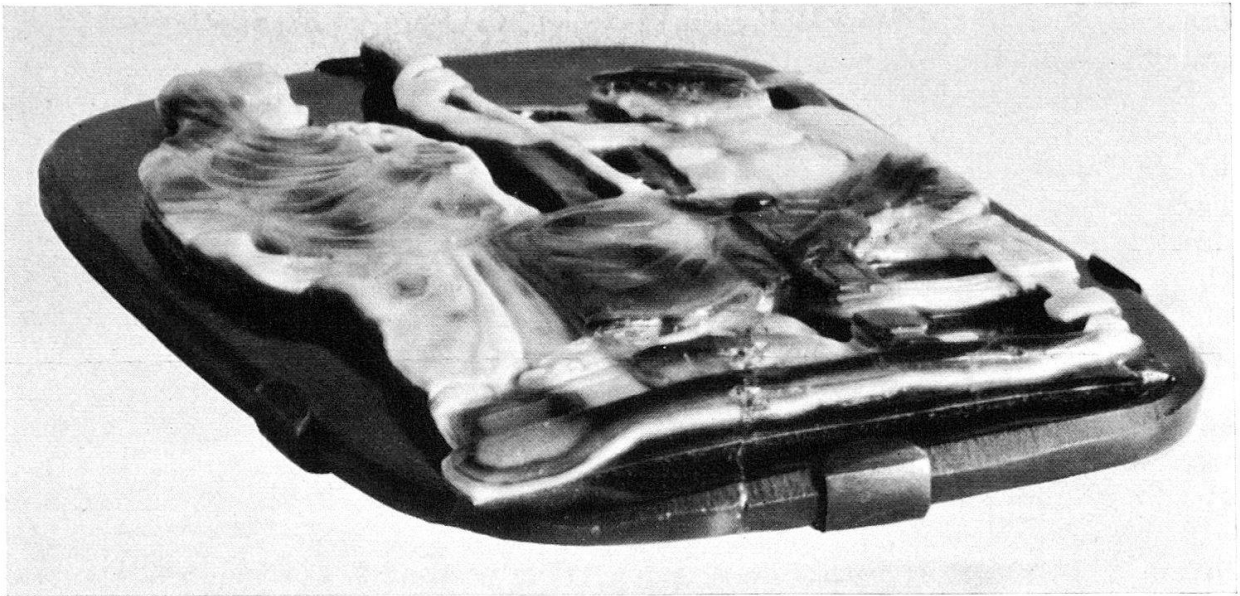


Abb. 3

gegen zu sagen, daß es sich vielmehr um eine fundamentale Verschiedenheit handelt. Durch die Loslösung der Figuren vom Grund wird sogar eine Entwicklung eingeleitet, die im 4. Jahrhundert zum Belgrader Kameo<sup>6</sup> führt. Die derbe Technik ist nur Ausdruck einer auch sonst mäßigen Gestaltungskraft des Künstlers. Sie macht sich am unangenehmsten bemerkbar in der primitiven Darstellung des Thrones mit seiner herumgeklappten Gitterlehne, den plumpen vierkantigen Beinen und der schwächlichen Armlehne. (Der weiße Streifen neben dem rechten Bein des Iuppiter soll wohl das zweite vordere Bein des Thrones andeuten.) Das Szepter wurde nicht bis zum Boden durchgeführt. Die Gestalt des Gottes ist mißverstanden, denn sein Oberkörper sitzt unvermittelt auf den zu langen Oberschenkeln auf. Die Frau steht auf einem seltsamen Podest, dessen Schichten gegeneinander versetzte Fugen zeigen, das also aus Quadern gemauert zu sein scheint<sup>7</sup>. Auch in der Bildung des spitznasigen Gesichtes des Gottes, des stumpfen der Frau und der Hände beider wird ein erheblicher Abstand der Qualität gegen andere Kameen deutlich, den die Verfasserin auch keineswegs leugnet. Wenn sie aber andererseits «das Weiterwirken eines dem Augusteischen entsprechenden Raumgefühls» beobachtet, so vermag ich ihr nicht zu folgen (vgl. unten S. 123).

Die Deutung des Thronenden auf Iuppiter mit Szepter und Blitz ist klar, diejenige der Frau nimmt die Verfasserin vorweg, indem sie ohne jede weitere Erörterung schreibt: «Nemesis im Schleier und Stephane der Juno, und mit dem Zaum in der Hand.» Nun würde wohl kein Betrachter den Gegenstand, den die Frau in der Rechten hält, zunächst als einen Zaum ansehen. Da er auch am Original kaum zu erkennen ist, bilden wir einen Abguß des Steines ab (hier Abb. 2). Dieser wirkt womöglich noch abscheulicher, als es Gipsabdrücke von Kameen ohnehin zu tun pflegen, und ist außerdem nicht einwandfrei aus der Form gekommen, doch zeigt er, wie ich am Original kontrollieren konnte, den fraglichen Gegenstand richtig. Er besteht aus einem kurzen Handgriff, von dem fächerförmige Linien ausgehen. Man

<sup>6</sup> Furtwängler 453 ff. Abb. 234–236. G. Rodenwaldt, JdI 27, 1922, 17 ff. Bruns 19 Abb. 14.

<sup>7</sup> Von der Verfasserin nicht erwähnt und daher auch nicht erklärt.

kann es gut verstehen, daß bisher alle Betrachter seit Wieseler in diesem Gegenstand ein Ährenbündel zu sehen glaubten und daher die Frau auf eine Kaiserin als Ceres deuteten<sup>8</sup>. Die Ähnlichkeit mit dem Ding, welches Nemesis auf den abgebildeten Gemmen hält (Taf. 7, 4. 6) ist gering, denn da hängen drei schmale, an den Enden verdickte Streifen nach unten, während der Gegenstand in der Hand der Frau auf dem Kameo mit seinem deutlich abgesetzten Griff eher wie ein moderner Rasierpinsel oder Gamsbart aussieht. Freilich würde auch auf den Gemmen niemand einen Zaum erkennen, wenn er uns eben nicht als Attribut der Nemesis bekannt wäre. Ferner erinnert die Geste der linken Hand der Frau, die sich dem Gewandsaum nähert, an die bekannte Gebärde dieser Göttin. Also werden wir in ihr doch wohl Nemesis zu erkennen haben; ihre Unerschütterlichkeit bezeichnet vielleicht das fest gemauerte Podest, auf dem sie steht. Die Zusammenstellung der beiden großen Schicksalsgottheiten hat ja nichts Befremdliches.

Man muß sich natürlich fragen, ob auf dem Kameo Iuppiter und Nemesis (oder vielleicht Ceres) nicht um ihrer selbst willen dargestellt seien, zumal da beide Gottheiten keine Porträtzüge tragen und die Haarwellen der Frau eine allgemeine klassizistische Frisur darstellen. Aber wir kennen keine große Kaiserkamee, die nicht mindestens eine Anspielung auf eine historische Persönlichkeit enthält. Selbst mit den ganz phantastisch gestalteten Götterköpfen des Kameo Marlborough sind sicher Septimius Severus als Iuppiter Hammon und Iulia Domna als Tanit-Dea Caelestis gemeint<sup>9</sup>. Auch für den Stuttgarter Kameo betont die Verfasserin mit Recht, daß auf ihm römische Kaiser in Göttergestalt erscheinen. Wir müssen also versuchen, diese zu bestimmen, und können so auch das Problem der Datierung lösen.

Fragen wir zunächst, welche der bisher bekannten Kameen dem Stuttgarter am nächsten steht, so ist eine zu nennen, welche die Verfasserin überhaupt nicht erwähnt, nämlich die mit Iulia Domna als Victoria in Kassel (hier Abb. 4)<sup>10</sup>. Beide Werke stimmen in der Gesamtform und in den Maßen weitgehend überein<sup>11</sup>. Beide sind aus einem sehr fleckigen Sardonyx mit fast schwarzem Grund geschnitten, und zwar in hohem Relief<sup>12</sup>. Beide haben schließlich den sehr derben Schnitt und die kugeligen Bohrungen in der Bodenpartie gemeinsam.

M.-L. Vollenweider hingegen vergleicht den Stuttgarter Kameo mit einem Sardonyx am Dreikönigenschrein in Köln, dessen Figuren ich seit Jahren, nachdem ich die Deutung auf Claudius aufgegeben habe, als Nero und Agrippina erkläre<sup>13</sup>. In der Tat gibt es hier Ähnlichkeiten, auf welche die Verfasserin mit Recht hinweist, und zwar sowohl in der Technik (hartes Abstechen der Figuren, derber Schnitt) wie im Stil (geringe Modellierung der Arme, Bildung der Hände, Gestalt des Thron-sitzes). Ja, der Kölner Kameo ist so grob, daß ich mir überlegt habe, ob wir ihn überhaupt im 1. Jh. n. Chr. unterbringen können und in dem Kaiser nicht einen Augustus sehen sollen, wie er unter den Severern aufgefaßt wurde. Hiergegen spricht aber die Agrippinafrisur der stehenden Ceres oder Pax mit ihren Stirnlöck-

<sup>8</sup> Vgl. zuletzt E. Schenk zu Schweinsberg in «Gotha. Buch einer deutschen Stadt», 1938, 141.

<sup>9</sup> Vgl. unten Anm. 22.

<sup>10</sup> H. Möbius, Römischer Kameo in Kassel, AA 1948/49, 102 ff. Abb. 1. Für die Neuaufnahme und die Abbildungserlaubnis danken wir R. Lullies.

<sup>11</sup> Der Stuttgarter Kameo ist 14,9 cm hoch und 10 cm breit, der Kasseler 16,3 cm hoch und 10,7 cm breit.

<sup>12</sup> Der linke Flügel der Victoria war fast frei vom Grund gelöst und ist daher jetzt beschädigt.

<sup>13</sup> Zitiert von E. Simon, JdI 75, 1960, 145 Anm. 32. Vollenweider Taf. 4, 1; dazu eine gut vergleichbare Neromünze Taf. 4, 2.



Abb. 4



chen und dem tief abgebundenen Nackenschopf<sup>14</sup>. (Was über ihrer Stirn erscheint, sind übrigens die hochstehenden Ähren ihres Kranzes.) Da man eine Darstellung von Nero später kaum kopiert haben wird, müssen wir uns wohl damit abfinden, daß am Ende der Kameenmode – unter den Flaviern hört sie fast ganz auf – ein so mäßiges Erzeugnis möglich war. Auch ist der Kölner Kameo dem Stuttgarter immerhin in mancher Beziehung überlegen, so in der schlanken, organisch aufgefaßten Gestalt der Frau, in dem lebendig bewegten Mantel des Kaisers, in seinem zierlichen Lorbeerkranz und dem aus Ähren bestehenden der Ceres gemessen an dem völlig schematischen Reif des Iuppiter auf dem Stuttgarter Kameo.

Ganz anderer Art ist der zweite große Nero-Kameo mit dem auf dem Adler sitzenden Kaiser in Nancy<sup>15</sup>. Die Zusammenstellung mit dem nun endgültig auf Claudius als Adlerreiter gedeuteten Sardonyx im Cabinet des Médailles<sup>16</sup> macht deutlich, daß er von diesem Vorbild abhängt, es aber stark vergrößert. Immerhin steht er noch ganz in der seit Caligula gewandelten Tradition, und zwar auch in der Technik, indem die Konturen der Figuren sanft in den Grund verfließen. Auch der kraftvolle Naturalismus des Gesichts mit den im Vergleich zum Kölner Kameo sorgfältig gebildeten Haaren erinnert noch an den alten Stil. Wenn die Verfasserin meint, beide Nero-Kameen seien vom gleichen Künstler geschaffen, so kann ich mir das nur daraus erklären, daß sie den Kölner Stein nicht im Original gesehen hat<sup>17</sup>.

Einen wesentlichen Anhaltspunkt für die Zeitbestimmung des Stuttgarter Kameos bietet natürlich der Umstand, daß Iuppiter bärtig dargestellt wird. Sämtliche Kaiser der iulisch-claudischen Familie von Augustus bis Nero, die in der Gestalt des höchsten Gottes erscheinen, tragen keinen Bart. Wie hätte man also Claudius, den die Verfasserin auf unserem Kameo sehen will, überhaupt erkennen sollen? Auf einen wichtigen chronologischen Anhaltspunkt hat Jean Charbonneaux brieflich aufmerksam gemacht: Die beiden Korkzieherlocken im Nacken des Iuppiter kehren auf Münzprofilen des L. Verus, Marc Aurel und Septimius Severus wieder<sup>18</sup>.

Von diesen Kaisern scheiden die beiden Erstgenannten aus, weil wir aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert überhaupt keinen so großen Kameo kennen. Um so mehr spricht für Septimius Severus. Mit ihm kommt nach langer Zeit wieder ein Kaiser auf den Thron, der zwei Söhne und somit die Aussicht hat, eine Dynastie zu gründen. An der Propaganda mußte ihm besonders viel liegen, da er als Afrikaner Rom doch erheblich ferner stand als etwa der Spanier Traian. Diesem Zweck dienten Familiendarstellungen wie die Reliefs am Argentarierbogen, das bekannte Gemälde aus dem Fayum und Münzen mit dem Bild der Iulia Domna zwischen

<sup>14</sup> Die Stirnlöckchen sieht man weder auf dem Original noch auf dem Gipsabguß, aber sehr deutlich auf einem Abguß aus Silber, den ich der Güte von Herrn Domkapitular Professor J. Hoster in Köln verdanke.

<sup>15</sup> Furtwängler 324 Abb. 168. Mit guter Abb. zuletzt H. Jucker, Jb. Bern. Hist. Mus. 39/40, 1959/60, 276 f. zu Taf. 7, 1.

<sup>16</sup> Babelon Nr. 265 Taf. 29. Jucker a. O. (vgl. vorige Anm.) Taf. 6, 1 u. 2, gute Detailaufnahme des Kopfes.

<sup>17</sup> Ebenso wenig vermag ich mit Gerda Bruns (Bruns, 28; den Kameo in Nancy deutet sie auf Caracalla) eine «echte Stilverwandtschaft» zwischen dem Nero in Nancy und der Iulia Domna in Kassel zu erkennen; der Kasseler Stein ist nicht nur derber in der Arbeit, sondern auch – wie soeben ausgeführt – anders im Stil.

<sup>18</sup> Marcus Aurelius: BMC IV, Taf. 87, 5. 6. Commodus: Taf. 101, 1; 103, 1. 2; 104, 2; 107, 7. Septimius Severus: Taf. 48, 10; 51, 10.

ihren Söhnen und der Umschrift *Felicitas Saeculi*<sup>19</sup>. Auch die Kameen, die schon immer Träger dynastischer Propaganda gewesen waren, wurden neu ins Leben gerufen. Den großen Kasseler Stein mit Iulia Domna als Victoria haben wir schon erwähnt, eindrucksvoller erscheint die ganze Familie auf dem bekannten Kameo im Pariser Cabinet des Médailles mit den antithetischen Doppelporträts<sup>20</sup>. Dieser Typus dürfte schon unter Marc Aurel geschaffen sein und dauert unter Severus fort<sup>21</sup>.

Der Pariser Kameo wird durch die Haarbehandlung mit einem anderen altberühmten Stein verbunden, dem Kameo Marlborough im Britischen Museum<sup>22</sup>, denn beide zeigen die von der Verfasserin richtig beobachtete «feine, ja peinliche, leicht manierierte Gravierung der flachen Oberfläche»<sup>23</sup>. Dieses sonderbare Werk war, während Bernoulli bis zu Iulian und Helena hinuntergehen wollte, von Story-Maskelyne auf Marc Aurel und Faustina minor, von C. W. King auf Commodus und Crispina, von Walters und Rodenwaldt auf Septimius Severus und Iulia Domna gedeutet worden. Zuletzt hat Konrad Kraft diese letzte Erklärung in sorgfältiger Beweisführung durch die Analogie von Münzen meines Erachtens zur Evidenz erhoben. Die Verfasserin freilich ist nicht überzeugt worden und kehrt ohne jede Begründung zu Furtwänglers alter Ansicht zurück, daß der Kameo auf Claudius bezogen werden müsse; er sei also Iuppiter Ammon, Messalina die Ceres-Isis.

Schließlich gehört zu den großen Kameen aus der Zeit der severischen Renaissance noch der große Sardonyx in Berlin mit Kaiser und Oikumene auf dem Adlerwagen<sup>24</sup>. Nachdem ich für diesen Kaiser mit dem runden Katzenkopf, dem kurzen Wangenbart und dem böartigen Gesichtsausdruck die Erklärung als Caracalla vorgeschlagen hatte, konnte ich feststellen, daß H. Jucker unabhängig von mir auf dieselbe Deutung gekommen ist. Im Stil des groben Schnitts läßt sich der Berliner Kameo durchaus mit dem Stuttgarter vergleichen; zum Beispiel ist der Kranz des Kaisers fast ebenso schematisch gebildet. Hält man die neue Detailaufnahme des Kopfes der Frau neben die der Nemesis, so wird die Ähnlichkeit vollends offenbar: Beide haben dieselben stumpfen Züge, eine kurze Nase, ein im Profil vorstoßendes, nach dem Hals zu volles Kinn. Beide tragen gewellte Haare und den über die Mauerkrone bzw. das Diadem gelegten Mantel. Das Profil der Iulia Domna in Kassel ist leider beschädigt, doch lassen sich die verbliebenen Züge mit beiden Kameen in Einklang bringen. Das Gleiche gilt für die Münzen der Kaiserin, für die als Beispiel nur ein besonders gut abgebildetes Exemplar genannt sei<sup>25</sup>. Dürfen wir auf

<sup>19</sup> Argentarierbogen: M. Pallottino, *L'arco degli Argentari*, 1946. E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Bd. 1, 1961, 88 ff.; hier die ältere Lit. Gemälde in Berlin: K. A. Neugebauer, *Die Antike* 12, 1936, 115 ff. A. Rumpf, *Handb. d. Archäol.* IV 1 (1953) 189 Taf. 68, 1. F. W. Goethert, *Neue Beiträge z. klass. Altertumswiss. Festschr. B. Schweitzer*, 1954, 361 ff. Aureus: L. von Matt-H. Kühner, *Die Cäsaren*, 1964, 97 b.

<sup>20</sup> Babelon Nr. 300 Taf. 34. Furtwängler 365 Abb. 199. Neugebauer, a. O. (vgl. vorige Anm.) 160 Abb. 4.

<sup>21</sup> Antithetische Köpfe des Severus und der Iulia Domna: L. Agostini, *Gemme antiche figurate* 2, 1686, Taf. 94. Babelon Nr. 294 Taf. 33.

<sup>22</sup> J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie* II 3, 1891, 11 Nr. 250. M. A. N. Story-Maskelyne, *The Marlborough Gems*, Sale Cat. London 1870, Nr. 482. C. W. King, *Handbook of Engraved Gems*, 1885, 1, 49. H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman*, in the British Museum, 1926, Nr. 3619 Taf. 41. Rodenwaldt, *JdI* 37, 1922, 20 Anm. 1. Furtwängler 325 f. Abb. 169. *Encicl. dell'arte antica* Bd. 2 (1959) 296 Abb. 436. Kraft, *JNG* 3/4, 1952/53, 84–91.

<sup>23</sup> Vollenweider, 13 Anm. 43.

<sup>24</sup> Furtwängler 327 Abb. 170. Original und Gipsabguß: Bruns 21 Abb. 17 f. Möbius, *AA* 1948/49, 107 mit weiterer Lit. H. Jucker, *SM* 15, 1965, 98 Abb. 9.

<sup>25</sup> Von Matt-Kühner, a. O. (oben Anm. 19) 97 a.

dem Berliner Kameo die Kaiserinwitwe erkennen, die ihren regierenden Sohn bekrönt, so werden wir sie auch auf dem Stuttgarter Kameo sehen, wie sie mit ihrem noch lebenden Gatten vereinigt ist, alle natürlich in mythologischer Verkleidung.

Auf unserem Wege sind wir sehr weit von demjenigen abgekommen, den M.-L. Vollenweider eingeschlagen hat. Wie schon gesagt, sieht sie im Iuppiter trotz seinem Bart den Kaiser Claudius. Die Ähnlichkeit der Augenpartie mit der auf einer von Skylax signierten Gemme des Claudius in Leningrad <sup>26</sup> vermag ich allerdings nicht wahrzunehmen und ebenso wenig erkenne ich auf dem herrlichen Amethyst einen «unruhigen, trockenen Manierismus», der beide Werke stilistisch verbinden soll. Doch müssen wir der Verfasserin für diese gute Abbildung eines Abdrucks (Taf. 3, 1) sehr dankbar sein.

Die auffallend lange und spitze Nase des Iuppiter mit ihren betonten Flügeln scheint zu der eher kurzen und stumpfen des Claudius, wie wir sie von Skulpturen und Münzen her kennen, im Widerspruch zu stehen, doch konnte die Autorin in der reichen Münzprägung des Kaisers Exemplare auffinden, welche in der Tat diese Eigentümlichkeit zeigen (Taf. 10, 2. 3). Andere Münzen des Kaisers geben freilich wieder das gewohnte Bild (Taf. 9, 3. 7, 1).

In der Nemesis will die Verfasserin die jüngere Agrippina erkennen, aber ein Vergleich mit der daneben auf Tafel 9, 1 und 2 abgebildeten Münze der Kaiserin zeigt doch nur unvereinbare Gegensätze: dort ein weiches, schwammiges Gesicht, von breiten Haarwellen umrahmt, hier kraftvolle, scharfe Züge mit dem bekannten Löckchenkranz um die Stirn. Einen Gewinn bedeutet es, daß die *capita iugata* zweier Frauen auf einem Kameo im Britischen Museum (Taf. 5, 1) <sup>27</sup> als die beiden Agrippinen erklärt werden. Dankenswert ist auch, daß uns die Verfasserin mit einem sehr schönen, bisher an – für Archäologen – versteckter Stelle publizierten Kameenporträt der älteren Agrippina bekannt macht (Taf. 7, 2) <sup>28</sup> und daß sie ein bisher zu wenig beachtetes Brustbild einer von vorn gesehenen römischen Dame auf diese deutet (Taf. 5, 3–5). Für die Erklärung des Steines in Stuttgart gibt das alles freilich nichts her.

Schließlich zieht M.-L. Vollenweider auch den Riesenkameo im Haag (Taf. 6, hier Abb. 5) <sup>29</sup> heran, der sich in der Tat, was allein die Derbheit des Schnittes anbelangt, mit dem Stuttgarter vergleichen läßt. Sonst freilich steht dieses Werk völlig isoliert, schon was seine Größe betrifft, denn es ist 21,1 cm hoch und 29,7 cm breit. In der Technik ist es dem Stuttgarter entgegengesetzt, denn die Figuren wurden nicht

<sup>26</sup> Dazu Lit. bei Vollenweider Anm. 16. Ich hätte diese Gemme als wichtiges Glied in meine Geschichte des Rückenporträts aufnehmen müssen (Alexandria und Rom, Abh. München N. F. 59, 1964, 19–23). Übrigens schließt sich der Augustus Strozzi-Blacas nicht an den Kameo Gonzaga an, wie die Verfasserin behauptet, sondern im Typus an den Philipp V. von Makedonien im Cab. des Méd. (Möbius Taf. 4, 2 u. 6).

<sup>27</sup> Walters, a. O. (oben Anm. 22) Nr. 3584. Bei der vorderen Büste (Agrippina II) hängt aber doch die Ägis nicht «wie ein Latz unfein» vor der Brust, sondern sie liegt auf der linken Schulter wie bei dem Claudius Taf. 3, 1.

<sup>28</sup> Im Abtstab von St. Gallen: E. Poeschel, Die Kunstdenkmäler des Kantons St. Gallen, 1961, 267 Abb. 218 a. Die Verfasserin findet den Kameo mit Recht, aber in einem auch sonst zuweilen unschönen Deutsch «mehr detaillierter» gearbeitet als das Londoner Doppelbildnis.

<sup>29</sup> Furtwängler, Bd. 1, Taf. 66, Bd. 2, 304 f. Bd. 3, 325. Bruns 10 ff. Abb. 6 (Original) Abb. 7 (Gips). Möbius, AA 1948/49, 107–110; vgl. dazu G. Lippold (Festschr. Röm. Germ. Zentralmus. Bd. 1 [1952], 10), der meine Gründe als «sehr gewichtig» anerkennt, dann aber doch claudischen Ursprung für «nicht ausgeschlossen» hält; der Kameo sei nur schlecht und wirke daher spät. Er drückt sich also viel vorsichtiger aus als die Verfasserin. Annie Zadoks-Jitta hat mir in der entgegenkommendsten Weise das Studium des aus der Fassung genommenen Steines ermöglicht, wofür ich ihr meinen herzlichen Dank aussprechen möchte. Die Redaktion hat M. Guépin für die Aufnahme zu danken.



Abb. 5

scharf umstochen, sondern schmiegen sich dem Verlauf der Schichten an. Der Künstler beherrscht also nicht das Material, sondern unterwirft sich ihm. Das Ergebnis ist eine stark gewellte Fläche, die unmittelbar an eine Reliefkarte erinnert.

Die Verfasserin hat nun bei ihrer Durchmusterung der Münzen des Claudius einen Aureus gefunden, den sie neben dem Haager Kameo abbildet (Taf. 7, 1) und der Furtwänglers Urteil verständlich macht. Er zeigt nämlich eine, wie mir scheint, schlagende Ähnlichkeit mit dem Kaiserkopf des Kameos, während die von Gerda Bruns herangezogene Münze Konstantins des Großen keine Verwandtschaft aufweist, von Haartracht und Diadem ganz abgesehen<sup>30</sup>. Der Verfertiger muß eine Münze dieses Typus gekannt und kopiert haben, nur hat er den Kopf in völlig unorganischer Weise auf den Körper aufgesetzt. Aber auch der Körper ist mißraten, denn die Haltung bleibt «merkwürdig labil»<sup>31</sup>, die Faltenführung an der Brust unverständlich. Die bürgerliche Kleidung – Tunica mit kleinen Ärmeln und Toga – paßt natürlich nicht zum Blitz. Mit der Rechten greift der Kaiser mitten in das Feuer des Blitzes, die Füße setzt er auf Erdboden, von dem man nicht weiß, wie er in den Wagen gekommen ist<sup>32</sup>.

Der Kaiserin neben ihm fehlt der Unterleib, ihre zweireihige Löckchenfrisur ist die der Messalina, wie G. Bruns richtig bemerkte. Ihr rechter Arm erscheint als

<sup>30</sup> Bruns 14 Abb. 10.

<sup>31</sup> Bruns 14.

<sup>32</sup> Dieses unpolierte Stück Erdboden sieht man nur am Original.

schmalen Streifen auf der Schulter des Kaisers<sup>33</sup>, in der Linken hält sie eine einzelne Ähre und einen einzelnen Mohnkolben. Sowohl ihre linke Hand wie die rechte des Mädchens im Hintergrund sind deshalb so auffallend gut geraten, weil sie nach der linken Hand der thronenden Antonia auf dem Grand Camée de France<sup>34</sup> kopiert wurden, doch bleibt der Ärmel über der Hand der Prinzessin unverständlich. Der sonderbare rechte Winkel des Wagenkastens sitzt an derselben Stelle unter der Hand der Kaiserin wie der sinnvolle des Thrones auf dem Pariser Stein. Hierdurch aufmerksam gemacht, vergleichen wir weiter und sehen, daß die Frisur des Mädchens auf dem Wagen derjenigen der jungen Frau am rechten Rand der Mittelszene auf dem Grand Camée gleicht, die wir auf Drusilla gedeutet haben<sup>35</sup>. Der Knabe auf dem Wagen entspricht dem Caligula des Grand Camée. Während dieser aber einen normalen römischen Panzer trägt und den Schild umhängt, fallen bei dem kleinen Prinzen im Haag lange Pteryges auf der Schulter über den Panzer, und er zieht einen Pfeil aus dem Köcher, obwohl er in der Linken ein Schwert, nicht einen Bogen hält; seinen Helm mit sonderbarem Busch hat er schief aufgesetzt. Wenn die ganze Familie auf dem Wagen Platz findet, so nur deshalb, weil die Kaiserin, wie schon gesagt, auf ihre Beine verzichten mußte. Sitzende und liegende Figuren auf zweirädrigen Wagen hatte aber schon L. Curtius<sup>36</sup> mit Recht als suspekt bezeichnet.

Von den Kentauren vor dem Wagen macht der vordere einen hohen Luftsprung<sup>37</sup>, was ihm dadurch ermöglicht wird, daß er eben so wenig angeschrirrt ist wie sein Gefährte. Gemeinsam balancieren sie «höchst unsachgemäß»<sup>38</sup> einen Schild, der dem des Drusus minor auf dem Grand Camée nachgebildet ist. Auch für den Kopf des linken Kentauren hat dieser das Vorbild geliefert (gefangener Barbar im unteren Abschnitt ganz links), während der Kopf des anderen Kentauren einfach dessen Spiegelbild darstellt. In der linken Hand, die «wie ein Lappen um den Schaft geschlagen ist»<sup>39</sup>, trägt dieser ein Tropaion, das nur aus einem Schuppenpanzer mit Epauletten und Halskragen besteht. Zwei lange Streifen fliegen vom Panzer nach vorn, der Richtung der Galoppierenden entgegen. Unter den Kentauren liegen einerseits ein umgestürzter Krater, der natürlich von dionysischen Sarkophagen genommen ist, andererseits zwei kleine gefallene Feinde, eine seltsame Zusammenstellung, noch seltsamer dadurch, daß der vordere Gefallene eine römische Rüstung trägt, wie schon G. Bruns betonte<sup>40</sup>; an der rechten Hand hat er nur drei Finger. Daß aus den beiden Bändern am Kranz der Victoria ein Tuch geworden ist, daß eine Furche an Stelle eines Gürtels auf dem Überschlag ihres Chitons sitzt, kann uns nach allem anderen nicht überraschen.

<sup>33</sup> Daß die Kaiserin nicht stehend gedacht sein kann, wie Bruns, 12, meint, lehrt also der Augenschein.

<sup>34</sup> Lit. zuletzt bei M. Borda, *Encicl. dell'arte antica* Bd. 2 (1959) 298. Deutung der Sitzenden auf Antonia: Möbius, *Festschr. f. F. Zucker*, 1954, 265–274.

<sup>35</sup> Deutung auf Drusilla: Möbius, a. O. (vorige Anm.); es ist also nicht die Haartracht der «Livia», wie G. Bruns annimmt, die damit auch hier die claudische Mode zugibt.

<sup>36</sup> AA 1944/45, 15 ff. Für den Wagen hat G. Bruns an die Skulpturen des Konstantinsbogens erinnert, aber sowohl die schwerfälligen vierrädrigen Karren des Kaisers als auch die sehr leichten zweirädrigen Wagen des Sol und der Luna sind ganz anderer Art; die Anschirrung der Pferde wird sorgfältig angegeben. (H. P. L'Orange, u. A. v. Gerkan, *Konstantinsbogen*, 1939, Taf. 6. 12. 38.)

<sup>37</sup> Vorbild war wohl der Pegasus auf dem Grand Camée.

<sup>38</sup> Bruns, 12; dort wird auch hervorgehoben, daß beide Kentauren vor der im Hintergrund verschwindenden Deichsel galoppieren.

<sup>39</sup> Bruns 12.

<sup>40</sup> Bruns 12.

Gemeint ist mit der Familie auf dem Wagen sicher die des Claudius, auch paßt sie genau in Zahl und Alter der Kinder, denn Octavia war älter als Britannicus <sup>41</sup>. Aber ist der Kameo nun auch in der Zeit des Kaisers entstanden? Wer seine Andersartigkeit in Technik und Stil, die Fülle der unverstandenen Einzelheiten ermißt, wird diese Frage verneinen müssen. Schon längst waren Bedenken geäußert worden, aber die von Gerda Bruns vorgeschlagene Deutung auf die Familie Konstantins des Großen scheidet, abgesehen von der bereits erwähnten mangelnden Ähnlichkeit des Kaisers, schon daran, daß das kleine Mädchen im Hintergrund mit der claudischen Frisur (Octavia) dann die von Konstantin so verehrte Mutter Helena darstellen müßte.

Die Geschichte des Haager Kameos, um deren mühevollen Aufhellung sich Annie Zadoks-Jitta <sup>42</sup> die größten Verdienste erworben hat, ist nicht geeignet, unsere Bedenken zu zerstreuen. Plötzlich taucht der Stein um 1620 auf, und zwar höchst wahrscheinlich bei keinem Geringeren als Peter Paul Rubens. Man könnte nur annehmen, daß der Maler ihn aus einem Kirchenschatz erworben und vielleicht deshalb seine Herkunft geheimgehalten habe. Aber auch Kirchenschätze sind doch inventarisiert worden, die Gemma Augustea wird so 1246 in St-Sernin in Toulouse, der Grand Camée 1341 in der Ste. Chapelle von Paris zum ersten Mal erwähnt. Sollte ein so großes und eindrucksvolles Werk unbeachtet geblieben sein?

In den Jahren 1622–1625 arbeitete Rubens mit Claude Peiresc an einem gemeinsam geplanten Tafelwerk über römische Kameen <sup>43</sup>. 1619 hatte Peiresc den Grand Camée entdeckt, der, wie wir sahen, dem Verfertiger des Stückes im Haag bekannt gewesen ist <sup>44</sup>. In den Jahren 1620 und 1621 muß also die Sardonyxplatte entstanden sein. Aus dieser Hast erklärt sich die kaum vorstellbare Menge von Fehlern in antiquarischer und stilistischer Hinsicht, die wir beanstandet haben <sup>45</sup>. Der alle anderen schlagende Riesenkameo mußte fertig werden, solange der berühmte und reiche Sammler in Antwerpen sich so lebhaft für Kameen interessierte. Er hat sein neues Prunkstück gleich gezeichnet und von Paulus Pontius stechen lassen. In diesem wundervollen Kupferstich <sup>46</sup> finden wir nun viele Fehler korrigiert, die wir oben aufzählen mußten. Vor allem ist jetzt die Raumvorstellung geklärt, während bei dem Stein das hintere Rad auf dem vorderen Rand aufsitzt, der hintere Kentaur mit Teilen seines Tropaions in einer höheren Schicht liegt als der vordere. Annie Zadoks schließt ihre schöne Beschreibung des Stiches mit den Worten: «In short, the artist in Rubens was stronger than the archaeologist; he could not simply reproduce, he had to re-create.» Aber wir stellen fest, daß Rubens auch ein besserer Archäologe war als der Verfertiger seines Kameos.

<sup>41</sup> Sueton, Claudius 27. Dio Cass. 60, 5; zitiert von G. Bruns, 35 Anm. 27.

<sup>42</sup> Phoenix (Maandschrift voor Beeldende Kunst, Antwerpen) 4, 1949, 20–22. Oud Holland 66, 1951, 191–211, mit englischem Resumé.

<sup>43</sup> Im Jahre 1626 hat Rubens seine Antikensammlung an den Herzog von Buckingham verkauft, doch war der Große Kameo nicht dabei, denn diesen gibt der Kaufmann Gaspar Boudaen 1628 der Ostindischen Handelskompanie in Kommission, um ihn dem Großmogul anzubieten. Der Stein gelangt auch nach Batavia, aber wiederholte Versuche eines Verkaufs scheitern, und zwischen 1653 und 1658 kehrt der Kameo nach Holland zurück. Er hatte also ein ähnliches Geschick wie die berühmte Rubensvase in Baltimore, die ebenfalls nach Ostindien geschickt wurde und im 19. Jh. wieder auftauchte. Vgl. Marvin C. Ross, Journ. of the Walters Art Gallery 6, 1943, 18 f.

<sup>44</sup> Christopher Norris, Rubens and the Grand Camée, Phoenix (vgl. oben Anm. 42) 3, 1948, 179 f.

<sup>45</sup> Auch Furtwängler hatte die Arbeit als «grob, derb und nachlässig» bezeichnet.

<sup>46</sup> Abgebildet bei A. Zadoks-Jitta, Phoenix 4, 1949, 21 Abb. 2. Oud Holland 66, 1951, 193 Abb. 2.

Wieder haben wir uns weit von der Ansicht der Verfasserin entfernt, denn sie will ja die Kameen in Stuttgart und dem Haag eng miteinander verbinden und beide in claudische Zeit setzen. Damals sind die herrlichen Bildnisse des Kaisers in Wien und in Windsor <sup>47</sup>, die originellen des Adlerreiters und des neuen Triptolemos in Paris <sup>48</sup>, und als Krönung die grandiose Gemma Claudia in Wien <sup>49</sup> entstanden. Wie kommt es nun, daß die Verfasserin an den Steinen in Stuttgart und dem Haag eine «seltsame Verdrehung der Körper», «völligen Mangel an perspektivistischem Raumgefühl» <sup>50</sup>, eine «platte Vorderansicht sowohl des Thrones ... als auch des Triumphkarrens» konstatieren muß? Die überraschende Erklärung lautet: «Dies sind alles Anzeichen für eine unter Claudius begünstigte Rückkehr zu altitalisch-etruskischem Stil und Kunst!» <sup>51</sup> Nun ist man natürlich auf Beispiele dieser «italisch-provinziellen Strukturprinzipien» gespannt <sup>52</sup>. Die zurückgedrehten Köpfe der kaiserlichen Familie und der besiegten «Barbaren» auf dem Haager Kameo soll man mit solchen auf etruskischen Skarabäen <sup>53</sup> vergleichen, was nicht gelingen will. Der dreifach gebogene Lituus Neros auf dem Kölner Kameo entspreche «volkstümlichem Geschmack für den Refrain». Aber die zitierte Münze Octavians von etwa 40 v. Chr. <sup>54</sup> zeigt nur einen manierten, sehr dünnen Lituus mit übergroßer Spirale. «Ganz im Stile etruskischer Terrakotten geschnitten» sei ein Kameo des Claudius mit einer seiner Frauen in Boston <sup>55</sup>, ferner der auf dem Ada-Kodex in Trier und einer in Cammin <sup>56</sup>. An was für etruskische Terrakotten die Verfasserin dabei denkt, teilt sie leider nicht mit, und Vergleichsstücke zu dem Stuttgarter Kameo, um den es doch geht, fehlen ganz.

Dieser soll die Rückkehr der jüngeren Agrippina in das Herrscherhaus schildern, «als julisch-claudische Nemesis nähert sie sich dem jovischen bärtigen Kaiser» <sup>57</sup>. Damit wäre die Entstehungszeit auf den Beginn des Jahres 49 oder spätestens 50 festgelegt, als der Senat der Kaiserin den Titel Augusta verlieh. Neben dem Onyx in Wien <sup>58</sup> sei dies der «vornehmste der claudischen Kameen» mit «bewußter Betonung von augusteischem Stil» und dem «Ausdruck von klassischem Formgefühl».

Daß wir, nachdem wir den Voraussetzungen widersprechen mußten, diese Folgerung nicht teilen können, dürfte aus dem Gesagten hervorgehen. Die Devise «Zurück zu Furtwängler!», welche die Vorstellung der Verfasserin von der Entwicklung der Kameen bestimmt, würde der große Gemmenforscher, wenn er noch lebte, wohl am wenigsten billigen. Wie Rodenwaldt <sup>59</sup> einmal überzeugend dargelegt hat,

<sup>47</sup> Wien: Eichler-Kris Nr. 18 Taf. 8. Furtwängler 322 Abb. 165. Windsor: Furtwängler Abb. 166.

<sup>48</sup> Adlerreiter: vgl. oben Anm. 16. Triptolemos: Babelon Nr. 276 Taf. 30. Furtwängler 320. Bruns 13 Abb. 9.

<sup>49</sup> Eichler-Kris Nr. 19 Taf. 9. Furtwängler 321 Abb. 164. S. Fuchs, Röm. Mitt. 51, 1936, 212 ff.; zuletzt Möbius, a. O. (oben Anm. 26) 28 Taf. 7, 2.

<sup>50</sup> Vgl. aber ihre oben (S. 114) zitierte Bemerkung über das «Weiterwirken eines augusteischen Raumgefühls».

<sup>51</sup> Alle Zitate: Vollenweider, S. 7.

<sup>52</sup> Anm. 27, dort auch die folgenden Zitate.

<sup>53</sup> G. M. A. Richter, Catal. of Engraved Gems in the Metrop. Mus., 1956, Nr. 171 Taf. 29 und J. D. Beazley, Lewes House Gems, 1920, Nr. 38 Taf. 3. (Wir ergänzen die unvollständigen Zitate der Verf.)

<sup>54</sup> BMC Rep. III Taf. 105, 14. 15; dort 39–36 v. Chr. datiert; in Gallien geprägt.

<sup>55</sup> Aus Slg. Tyszkiewicz. W. Fröhner, La collection T., 1, Taf. 33, 2. Auktionskatalog von 1898 Nr. 273 Taf. 26.

<sup>56</sup> Von G. Bruns, 16, als Konstantin d. Gr., vom Rez. (AA 1948/49, 110) als jugendlicher Kaiser des 3. Jh., etwa Gordian III., erklärt.

<sup>57</sup> Vollenweider 9, dort auch die folgenden Zitate.

<sup>58</sup> Gemeint ist der hier in Anm. 47 erwähnte Chalzedon.

<sup>59</sup> JdI 37, 1922, 19 f.

erklärt sich Furtwänglers Auffassung einerseits daraus, daß er die Bedeutung der julisch-claudischen Epoche für die Glyptik und die darauf folgende schnelle Degeneration erkannte, andererseits daraus, daß ihm die andere Einschätzung und Bewertung der späteren Antike, an die wir uns gewöhnt haben, noch fremd sein mußte. Wir wagen anzunehmen, daß er heute die Bedeutung der Kameen-Renaissance unter Septimius Severus um 200 n. Chr. erkennen und ebenso wie wir den Stuttgarter Kameo in diese Epoche versetzen würde.

## NUMISMATISCHE MISZELLEN — MÉLANGES NUMISMATIQUES

### Eine Falschmünzerform des 19. Jahrhunderts

In norddeutschem Privatbesitz befindet sich eine Falschmünzerform, die hervorragend zu einem in der Staatlichen Münzsammlung München befindlichen falschen Dritteltaler des Kurfürstentums Hessen passen könnte.

Die kleine Form ist aus Messing gefertigt. Sie ist nur 68 mm lang, zweiteilig und zusammenlegbar (Abb. 1). Drei Zapfen und die entsprechenden Öffnungen fixieren die beiden Teile. Die Messingform bildet zusammen mit ihrem ziemlich großen Einguß gewissermaßen das Gehäuse für die eigentliche Falschgeldform (Abb. 2). Diese besteht aus zwei Halbkugeln, deren abgeflachte Seiten das Negativ der Münzen tragen. Anschließend an den Einguß verbreitet sich das Messinggehäuse scheibenförmig und ist in beiden Teilen innen halbkugelig ausgehöhlt. In die Höhlung der einen Hälfte, die außerdem mit sechs Luftkanälen versehen ist, ist ein aus einer Zinnlegierung bestehender Kern, eine der oben erwähnten Halbkugeln, fest eingesetzt. Er trägt den Abdruck der Rückseite eines Drittaltalers von 1828. Die Vorderseite zu dieser falschen Münze befindet sich auf der Flachseite eines ähnlichen Kerns, der aber diesmal lose in den anderen Teil des Messinggehäuses eingefügt ist und dessen Rückseite abgebildet wurde (Abb. 3). Diese Flachseite trägt den Abdruck der Vorderseite der erwähnten Münze mit dem Brustbild des Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen (1821–1847). Durch das lose Einsetzen der Halbkugel ist die Möglichkeit des Austausches gegeben. Eine oder mehrere Halbkugeln mit den Brustbildern von Herrschern dieses Münzgebietes geben die Möglichkeit, bei gleicher Rückseite, falsche Dritteltaler anderer Münzherren herzustellen. Jeder, der das Münzwesen mitteldeutscher Staaten der damaligen Zeit kennt, weiß, daß das möglich ist. Der Gauner konnte so sehr leicht seine Falschmünzerprodukte variieren, was nach Überschreiten der nächsten Landesgrenze für ihn immer günstig war.

Die Staatliche Münzsammlung München besitzt die Fälschung einer Münze, die technisch aus einer solchen Form entstanden sein könnte. Es ist eine aus einer Zinnlegierung hergestellte Gußfälschung eines Drittaltalers des Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen, allerdings aus dem Jahre 1827, so daß ich nicht behaupten kann, daß die Falschmünze mit dem gleichen Werkzeug hergestellt wurde. Man braucht dabei nicht zu befürchten, daß infolge des gleichen Schmelzpunktes die Gußform zerstört wird. Es ist sehr wohl möglich, Fälschungen aus einer Zinnlegierung in einer Form gleicher oder ähnlicher Legierung zu gießen, wie jeder Physiker und Techniker weiß. Abschließend sei bemerkt, daß die ganze Falschmünzerform, nach Auskunft von Fachleuten, Goldschmiedearbeit ist. Und nun wollen wir das Gaunerstück vorbeirollen lassen, so wie es geschehen sein könnte.