

Zeitschrift: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Schaffhausen
Band: 30 (1953)

Artikel: Der Onyx im Allerheiligenmuseum Schaffhausen
Autor: Knoepfli, Albert
Kapitel: 1: Der Kameo
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-841143>

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: 02.02.2026

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

I. Der Kameo

Technisches und Beschreibung des Kameo

Mit Onyx, genauer genommen mit *Sardonix* bezeichnet die Edelsteinkunde Achate¹, in deren regelmäßig-sedimentartiger Schichtung hell- und dunkelbraune, zuweilen ins Rötliche oder Gelbliche spielende Lagen mit solchen aus milchig-weißem Material abwechseln. Im Altertum hieß ursprünglich der buntgestreifte orientalische Alabaster auch Onyx und es scheint, der Name sei von diesem auf gestreifte edle Steine überhaupt übertragen worden. Glaubte man die dunkeln Schichten aus Sard, das heißt aus braunem Chalzedon bestehend, so sprach man von Sardonyxen. Bei der von Plinius so genannten indischen Sardonyx-Sorte lassen die dunkeln Lagen Licht durchscheinen; die weiße Schicht ist dagegen meist opak. Die vom selben Autor als die arabische bezeichnete Art zeigt opak-dunkle und transluzid bläulich-weiße Schichten².

Unser Schaffhauser Sardonyx gehört zur arabischen Sorte, die wegen ihrer horizontalen Schichtung³ seit dem ersten vorchristlichen Jahrhundert sich steigender Beliebtheit in der Glyptik oder Steinschneidekunst erfreut und in der frühen Kaiserzeit zum Hauptmaterial für Kameen⁴ und steinerne Prunkgefäße wird. Damals be-

¹ Der Achat wiederum gehört zur unkristallisierten Quarzart Chalzedon. — Das Wort Onyx kommt vom griech. ὄνυξ = Fingernagel, Sard von σάρδιος = Chalzedon, brauner Halbedelstein.

² H. K. E. Köhler, Gesammelte Schriften IV, S. 83 ff.: Untersuchungen über den Sard, den Onyx und den Sardonyx der Alten; Blümner, Terminologie und Technologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern (1875/87) III, S. 264 ff.; C. W. King, The natural history ancient and modern, of precious stones and gems and of precious metals (London 1865), S. 255 ff.; Hodder M. Westropp, A Manual of precious stones and antique gems (London 1874), pg. 94 ff.; Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 389 ff. vor allem 390 und 392; Max Bauer, Edelsteinkunde, 3. Aufl. 1928 ff.; Hch. Frieling, Edle Steine (Stuttgart 1937), S. 8 u. 47.

³ Vordem hatte man die Querstreifung benutzt.

⁴ Kameen sind erhaben, Intaglien vertieft geschnittene Steine. Mit Gemmen bezeichnet man entweder allgemein alle beide, also überhaupt die Werke der Steinschneidekunst oder mit eingeschränkter Wortbedeutung eher die vertieft geschnittenen Steine oder Intaglien. Vgl. Hans Gebhart, Gemmen und Kameen, Berlin 1925.

dienten sich die Steinschneider schon längst der Bohr- und Radtechnik, das heißt, sie arbeiteten mit einem rotierenden Instrument in der Art der Zahnarzt-Bohrer und mit Hilfe einer Schmirgelmasse. Während die vertieft geschnittenen Steine sozusagen ausschließlich auf diese Weise bearbeitet werden konnten, mußte der Kameenkünstler die Diamantspitze häufig auch von Hand benützen, so wie er nach dem Polieren auch das Nachziselieren besorgte⁵. Bei den Intaglien kam die Figur in die dunkle Sard-Schicht zu stehen und hob sich von weißer Umgebung ab; bei den Kameen bevorzugte man umgekehrt dunkeln Grund und helle Figuren.

Beim Schaffhauser Stück schloß der Meister den Stein auf facettierte Ovalform von 95 auf 78 Millimeter zurecht⁶. Seitlich sehen wir die fünf, beziehungsweise sechs regelmäßigen, insgesamt nur sieben Millimeter starken Schichten. Die beiden untersten könnte man auch in drei Lagen differenziert sehen, nämlich in eine breitere braunschwarze, die von einer zweiten hauchdünnen rötlich-braunen Schicht gefolgt ist, und in eine dritte schmale von bläulich-weißer Tönung. Sie blieben für das figürliche Relief unbenützt. Die tiefste der drei Oberschichten ergab den schwarz-rötlichbraunen, glatten Hintergrund, den drei gegen Kirschrot spielende Aufhellungen beleben. Von diesen Flecken zeigen die beiden unteren hellere Aederung. Die nächste Lage von hell opalblauer Färbung ist der eigentliche Träger der Relieffigur, einer stehenden, nach rechts gewendeten Frauengestalt mit im Profil geformtem Kopf. Diese trägt einen unter dem Busen gerafften Chiton und stützt sich mit entblößtem rechten Arm auf ein pfeilerartiges Postament, das über profilierter Platte ansetzt und ebenso endigt. Aeüßerst geschickt verminderte der Künstler die Schichttiefe an entscheidenden Stellen so weit, bis der Untergrund dunkel durchschimmerte und zur farbigen wie zur plastischen Unterstützung des Bildes schattieren half: bei-

⁵ Mariette, *Traité des pierres gravées* (Paris 1750) I, 204. — Prof. Meister bestimmte die Härte des Schaffhauser Sardonyx auf Gesuch der schaffhausischen Regierung am 20. November 1881 auf ca. 7; der Stein wurde von Quarz kaum, von Spinell (anstelle des fehlenden Topas) nur sehr leicht geritzt. Dieser Befund entspricht der Bestimmung nach Mohs, wonach die Härte der Onyx zwischen 6½ und 7 schwankt (Talk = 1; Rubin = 9). Das spezifische Gewicht des Onyx, ebenfalls durch Meister bestimmt, ist 2,58 (5) das absolute Gewicht 89,76 g.

⁶ Als größter überhaupt bekannter Kameo aus antiker Zeit wird der Pariser Kameo mit 310/260 mm angegeben. Der Sardonyx in Haag mißt 180/260 und die Gemma Augusta in Wien 180/220 mm. Das sind aber Ausnahmen. Der Schaffhauser Kameo gehört noch in die Reihe der großen Arbeiten.

spielsweise beim Gesicht, beim ebenfalls nackten linken Arm, beim Gewand zwischen rechtem Arm und Körperlinie, dann bei der Faltenkaskade des Gewandes rechts außen und ihrer Stauung am Boden. Die oberste Steinschicht endlich, von hell sammetbrauner Tönung, verblieb sozusagen für die «Zutaten», so für den schurzartig von den Hüften fallenden Ueberwurf, der links oben zwischen aufgestütztem Arm und Postament festgeklemmt wird. Aus derselben Schicht gearbeitet sind der Olivenkranz⁷ im Haar, der Ohrschmuck, die am Halse hängende Capsula, das von der ausgestreckten Linken umfaßte, mit feinen Ranken gezierte Füllhorn, aus dem Traube, Artischocke und andere Früchte quellen, sowie das in der Rechten gehaltene Kerykeion oder der Caduceus, ein kurzer geflügelter (?) Botenstab mit daran geknoteter, heiliger Binde und achtförmiger Doppelöse.

Bevor wir uns den weitschichtigen Fragen der Identifikation dieser Gestalt zuwenden, möchten wir die reizvoll-freie Schilderung anfügen, die Johann Georg Müller 1798 seinem Bruder Johannes in Wien hat zukommen lassen⁸: «Hier ist eine Zeichnung der bewußten Camée. — Sie scheint mir aus dem Zeitalter der spätern griechischen Kunst, post Christum., zu seyn. Der Stein selbst ist das schönste; sein Grund ist dunkelbraun, dann folgt eine perlenblaue Schichte, darauf wieder eine hellbraune — lauter angenehme Farben, die in der Gravure vortreflich benutzt sind, so daß der Grund braun, die Figur blau, das Gewand und der Aehrenkranz hellbraun ist. Die Dicke des Steins ist beträchtlich, ich darf ihn aber von der schwerfälligen goldenen Einfassung nicht losmachen, weil er, wie Du weißt, nicht mein Eigentum ist.»

⁷ J. G. Müller bezeichnete den Kranz im Haar als Aehrenkranz, ebenso der Autor der Beschreibung im Anzeiger für Altertumskunde 1856, Oeri, Robert Harder, und Häfliger; Stückelberger und Frauenfelder schreiben nur von einem Kranz, Furtwängler dagegen und ihm folgend Kohlhaussen sowie auch der Verfasser dieser Arbeit von einem Oel- oder Olivenkranz. Dazu ist zu bemerken: Auf den ersten Blick scheint der Kranz aus Aehren zu bestehen. Dazu paßt aber eine olivenähnliche Frucht schlecht; zudem zeigen die übrigen Partien der Arbeit, z. B. Haare, Hände, Ranken am Füllhorn usw., daß der Meister Aehren merkwürdig derb und nicht seinen technischen Fähigkeiten entsprechend wiedergegeben hätte. Es fehlt die auch auf weniger sorgfältigen glyptischen Arbeiten bei Aehren typische Bewimperung und die Regelmäßigkeit der Struktur (siehe unsere Abbildungen der Livia-Gemmen), und so glauben wir doch, daß der Kranz aus Zweigen des Olivenbaumes besteht.

⁸ Brief vom 2. Okt. 1798; der Briefwechsel der Brüder J. G. und J. Müller 1789—1809. Herausgegeben von Ed. Haug (F'feld 1893), S. 149/50.

Zur Identifikation der Figur als Pax

Soviel wir wissen, unternahm der Schreiber der «Consignation und Verzeichnis 1740»⁹ den ersten Versuch, die «rare Sculptur» als «Göttin Ceres mit einem Cornu Copiae nach Romanischer Art geschnitten» zu bestimmen. In der ersten gedruckten Beschreibung des Stückes, die 1856 im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde erschien, wird die Figur mit Abundancia bezeichnet und in Friedrich Hurters Geschichte Papst Innocenz III. (Bd. I, Seite 655) als Pomona, was mit der Feststellung in R. Harders Manuskript übereinstimmt, es sei die Göttin auf dem Onyx früher als Pomona oder Abundancia aufgefaßt worden, wobei also offenbar die Bestimmung vom dominierenden Füllhorn ausging. Die Gebrüder Johannes und Johann Georg Müller, in deren Briefwechsel der Onyx 1798 mehrfache Erwähnung fand, verzichteten auf nähere Angaben.

Die noch heute geltende Ansicht, daß die Pax dargestellt sei, verdanken wir Oeri, ihm sind bis heute alle Forscher ausnahmslos gefolgt. Gleichwohl dürfen wir uns von einer Ueberprüfung nicht dispensieren und wir hoffen vor allem, für die schließliche Bestätigung eine breitere Grundlage zu gewinnen, als dies bisher der Fall gewesen ist.

Wenn schon ein sitzendes Mädchen mit Kerykeion auf einem Stater des vierten vorchristlichen Jahrhunderts als Personifikation der Friedensgöttin aufzufassen ist¹⁰, und deren wesentliche Erkennungsmerkmale an Attribute der griechischen Mythologie anknüpfen, so haben doch die Pax und ihr Kult als typisch römische Neuschöpfung der augusteischen Zeit zu gelten¹¹. Ihr Bild, ikonographisch von dem der Concordia kaum zu trennen, will mehr die innen- als

⁹ Staatsarchiv Schaffhausen. Genauerer Titelttext siehe III. Abschnitt Seite 76 Anm. 40.

¹⁰ Schrötter, ferner Pauly-Wissowa, Artikel Pax. Siehe folg. Anmerkung.

¹¹ Allgemein über die Pax siehe: Rocher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Leipzig seit 1884) III, Seite 1719; Gustav Grunau, Inschriften und Darstellungen röm. Kaisermünzen (Biel 1899), S. 57; Fuchs, Augustin und der antike Friedensgedanke, S. 182 ff.; W. Christ, Die römische Weltherrschaft i. d. antiken Dichtung, S. 97 ff.; Heuß, i. Klio, Beiheft 18 (54,1); Wissowa, Rel. und Kultus der Römer, i. Hb. d. klass. Altertumswissenschaft, Bd. V, 4. Abtg. (München 1902, 2. Aufl. 1912); E. Kornemann, i. Gercke-Norden, Einleitung i. d. Altertumswissenschaft (Leipzig u. Berlin 1910/12), III, 2; Ludw. Deubner, Die Römer, i. Chantepie de la Saussayes, Lehrbuch der Rel.-Gesch. Bd. II (4. Aufl. 1925); O. Th. Schulz, Rechtstitel u. Reg.-Programme auf röm. Kaisermünzen (Paderborn 1925), S. 51—81; Bernhart, Hb. der Münzkunde z. röm. Kaiserzeit (Halle 1926), Textb. S. 95; Frh. F. v. Schrötter,

die außenpolitische Eintracht verkörpern, vor allem die Ueberwindung der Bürgerkriege und das gute Einvernehmen der herrschenden Gesellschaft. Verfrüht kommt der mit Diadem geschmückte Kopf der Pax schon auf Denaren des L. Aemilius Buca im Todesjahr Caesars 44 v. Chr. vor¹². Vielleicht steht dies im Zusammenhang mit dem Plane des Senates, zu Ehren Caesars der Concordia Nova einen Tempel zu bauen¹³. Eigentlicher Pax-Kult setzt jedoch erst zur Zeit des Augustus ein, als dieser im Jahre 13 glücklich aus Spanien und Gallien heimkehrte. Damals, am 4. Juli, beschloß der Senat auf dem Marsfelde der Friedensgöttin einen Tempel zu bauen¹⁴, der am 30. Januar des Jahres 9 vor Chr. eingeweiht werden konnte. Möglich, ja wahrscheinlich, daß der Kaiser im Jahre 10 die von ihm gestifteten Statuen der Salus publica, der Pax und der Concordia dort aufstellen ließ¹⁵. Damals erwog der Senat auch die Schließung des Janustempels¹⁶ und fortan pries die augusteische Dichtung Segnungen und Wohltaten der neu in den Kult aufgenommenen Göttin. Ihre Verehrung erklomm einen neuen Höhepunkt, als Vespasian 70 n. Chr. die Unterwerfung Judaeas mit dem Bau eines neuen Templum Pacis feierte¹⁷.

Der Kopf der Pax trägt Diadem oder Kranz (zur Epoche Aemilius Bucas und Galbas z. B.) ; zuweilen, zur Zeit Vespasians, eine

Wörterbuch d. Münzkunde (Berlin-Leipzig 1930), Art. Pax; Michael Grant, *From Imperium to Auctoritas* (Cambridge 1946) S. 271, 281; Grant, *Aspects of the Principate of Tiberius*, (New York 1950), pg. 77—83 u. 85—87; Carl Koch in Pauly-Wissowa Bd. 18⁴ (1949), Sp. 2430 ff.

¹² Die geflügelte Figur mit Caduceus und Rundschild auf einem Denar des P. Crassius Junianus könnte ebensogut als Victoria aufgefaßt werden.

¹³ Cassius Dio XL IV; 4, 5.

¹⁴ Horaz, *Carmen saeculare*. Zur Constitutio der Ara Pacis Augustae siehe Pauly-Wissowa 2431, ferner, außer Bernhart Textband S. 131: E. Kornemann, *Röm. Gesch.* (Stuttgart 1939) S. 144 u. 180; Poulsen, *Acta Archaeologica* I (1946) pag. 1 ff.; Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948); Ryder, *Memoirs of American Academy at Rome* (1949). — Zu den Münzen der Ara Pacis vgl. W. Kubitscheck i. *Jb. des Oesterreich. Arch. Institutes* Bd. V, S. 153 ff.; E. Petersen i. *Sonderschriften des Oesterreich. Arch. Inst.* Bd. II.

¹⁵ Cassius Dio, LIV; 35, 2. — Vgl. Kubitscheck i. der in voriger Anmerkung zitierten Schrift S. 63.

¹⁶ Cassius Dio LIV; 36, 2; Pauly-Wissowa Bd. 18⁴, 2431.

¹⁷ Cassius Dio LXVI; 15, 1; — Suetonius, *Vespasianus* 9 und andere Belege, die Pauly-Wissowa 18⁴, Spalte 2435 zusammenstellt. Vgl. E. Kornemann, *Röm. Gesch.* S. 237 u. 280; Bernhart S. 65. — Der Tempel wurde im Jahre 192 durch Feuer zerstört. — Eine Buchbesprechung von Prof. Joseph Boesch (NZZ 1953, Nr. 2582) machte uns auf H. U. Instinskys «Sicherheit als polit. Problem des röm. Kaisertums» (Dtsch. Beiträge zur Altertumswissenschaft, Heft 3) und

Mauerkrone. Zu den ältesten Attributen gehört der *Caduceus*, oft in Verbindung mit Füllhörnern, beides von zwei verschlungenen Händen gehalten¹⁸. Dieselbe Darstellung eignet auch der Fides, später der Concordia¹⁹. Die Verbindung der Pax mit Ceres und mit agrarischen Gaben erinnert an die griechische Eirene²⁰ und auch der Caduceus erscheint auf Münzen des unteritalischen Lokroi als ihre Beigabe. Im republikanischen Rom wird er zum Signum Pacis, zur Zeit Galbas von der nahe verwandten Felicitas und schließlich auch von der Securitas übernommen²¹. Eine stehende Pax mit Caduceus und cista mystica erscheint auf einem Aureus östlicher Prägung des Jahres 28 v. Chr.²². Der *Oelzweig*, später auch Attribut der Felicitas und das *Füllhorn*, ein von der Fortuna stammendes Motiv, das die Pax mit Concordia, Felicitas, Fides und Securitas teilt, kommen beide schon zur augusteischen Zeit vor²³. Das Füllhorn soll wohl auf den wieder eingekehrten Wohlstand hinweisen, so wie die mit Oelzweig, Füllhorn oder Zepter ausgezeichnete Pax als Beschützerin des Handels neben *Altar oder Dreifuß* steht, auf welchen die *Börse Merkurs* liegt²⁴. Das *Zepter*, auch Kennzeichen der Securitas, tritt erst seit Galba als Pax-Attribut auf²⁵. Auch die Figur mit *Fackel*, mit der sie

C. H. V. Sutherlands «Coinage in Roman Imperial policy» (1951), S. 7 aufmerksam. Beide Forscher glauben dann Securitas, Concordia, Libertas u. Pax auf Münzbildern auftreten zu sehen, wenn diese Begriffe im röm. Staatsleben gefährdet waren.

¹⁸ Münzen des L. Aemilius Buca siehe Grueber, *Coins of the Rom. Rep.* I, 547 Nr. 4162; 546 Nr. 4157 ff. — Zu den Prägungen Galbas: Henry Cohen *Descr. hist. des monnaies frappées sous l'Empire romain* (Paris, Londres 1880—92) I, 92 Nr. 219, dazu I, 108 Nr. 338 und 346, Nr. 391—393. — Mattingly-Sydenham *The Roman Imperial Coinage* (London 1923) I, 182 ff.

¹⁹ Siehe Bernhart S. 87 u. 89.

²⁰ Ovid, *fasti* I, 704, IV 407 usf.

²¹ Zur Felicitas-Münze: Mattingly-Sydenham I, 205 Nr. 55; zur Securitas: Bernhart, S. 100; Allg. siehe Pauly-Wissowa 18⁴, Sp. 2434.

²² Mattingly-Sydenham I, 60 Nr. 10.

²³ Pax mit Oelzweig siehe z. B. Mattingly-Sydenham I, 62 Nr. 24 (Pl. III, 49) u. 206 Nr. 66; zur Felicitas: Mattingly-Sydenham II, 367 Nr. 234; Pax mit Füllhorn z. B. Mattingly-Sydenham I, 62 Nr. 24 (Pl. III, 49); siehe auch L. Deubner, *Röm. Mitteilungen* XLI (1930) S. 38, ferner für weitere Beispiele unsere Anmerkungen 35 und 39 auf Seite 14 und 15.

²⁴ Aureus des Titus (79/81): Grunau, *Tafel* III Nr. 55 (nicht 65) und des Vespasianus (69—79): Bernhart, *Tafel* 67, 2, ferner Argenteus desselben Kaisers, Cohen I, 390 Nr. 297.

²⁵ Beispiele siehe Mattingly-Sydenham I, 203 Nr. 36 u. 205, Nr. 62. Vgl. L. Deubner, *Röm. Mittg.* XLX (1930) S. 38 sowie unsere Anmerkungen 35, 39 und 41 auf Seiten 14—16.

die ihr zu Füßen liegenden *Waffen und Kriegsgeräte* anzündet, scheint, so viel ich feststellen konnte, nicht vor dem Jahre 69 als Münzbild²⁶. Hingegen reicht die Darstellung der Pax als *geflügelte Nemesis* mit Schlange und Caduceus in die augusteische Epoche zurück; wie kaum ein anderes ein typisch römisches Bild dafür, daß die Rachegöttin die Feinde besiegt und dadurch den Frieden erzwungen hat²⁷. In dieselbe Kategorie fällt die Verquickung der Darstellungen mit dem Viktoriakreis, worauf die Attribute Lorbeer, Viktoriastandbild in der Hand, Speer und Schild weisen²⁸, sowie das Bild der Pax, welche ihren Fuß auf den Nacken eines Besiegten setzt, die Wiedergabe von Siegestrophäen und Aehnliches²⁹.

Nur um einen Begriff von der Mannigfaltigkeit der Bilder zu geben, erwähnen wir noch den sechssäuligen Tempel mit Altar auf Augustus-Münzen³⁰, den Tempel einer Claudiusmünze, in welchem die Pax den Kaiser bekränzt, das Bild des geschlossenen Janustempels auf Prägungen Neros³¹, das seltene, sonst der Fortuna vorbehaltene Motiv des Steuerruders auf Tetricus-Münzen und auf Prägungen Hadrians, sowie das Bild der Pax, die ihren Fuß auf den Vorderteil eines Schiffes stützt³². Endlich trägt die nach rechts eilende Pax auf Silbermünzen Vespasians Krone und Palme³³.

²⁶ So. auf Mittelbronzen Galbas (68/69), Cohen I, 329 Nr. 159, und Vitellius (69), Cohen I, 361 Nr. 70. Siehe auch Sesterz des Vespasianus (69/79), Cohen I, 390 Nr. 302, 393 Nr. 336, Bernhart, T. 66, 5, ferner Sesterzen des Domitianus (81/96), Bernhart, T. 66, 8 und des Antonius Pius (138/161), Bernhart, T. 9, 6 u. 66, 6.

²⁷ Vgl. Bernhart, S. 96. Bei Cohen I, 92 Nr. 217 eine Silbermünze des Augustus, v. Chr., ferner I, 389 Nr. 282 eine solche des Vespasian (69/97). Ueber die Verbindung der Pax mit dem hesiodischen Aidos-Nemesis-Motiv siehe Horaz, *Carmen saeculare*, 57ff. Hier sei noch erwähnt die Darstellung der Pax als Genius, der mit Zweig eine Schlange darniederhält: Aureus des Claudius I, Bernhart, T. 67, 1.

²⁸ Mattingly-Sydenham II, 246 Nr. 17, ferner 351 Nr. 95 (ohne Legende) und V, 175 Nr. 503.

²⁹ Strack, *Untersuchungen z. röm. Reichsprägung* I, 113ff. und 124ff.; Bernhart, S. 95; Mattingly-Sydenham II, 45 Nr. 258 (Vespasian 69/79, II, 257 Nr. 190 a, 280, 503 usf. Dazu Prägungen von Philippus I (244/49), Gallienus (253/68) bei Bernhart, S. 95, und Carus (282/83), bei Cohen VI, Nr. 56—60.

³⁰ Cohen I, 92 Nr. 217 zur Legende Pax Perpetua.

³¹ Münzen Neros (54—68) vgl. Bernhart, S. 95.

³² Zu den Prägungen des Tetricus (268/73) siehe Cohen VI, S. 103 Nr. 112; zu den Münzen Hadrians (117—138) Mattingly-Sydenham II, 402 Nr. 514 (ohne Legende).

³³ Silbermünze Vespasians (69/79) mit Legende *Paci Augustae*, Cohen I, 388, Nr. 276. — Bernhart, S. 95 erwähnt auch die Darstellung der Pax als eines nackten Genius mit Aehren und Opferschale (*Pacis eventus*).

Die Kombinationen der Grundattribute können wir aus der Unmenge der Paxbilder auf Münzen³⁴ nur in sehr beschränkter Auswahl und nur anmerkungsweise belegt wiedergeben: Oelzweig und Füllhorn, Zepter und Füllhorn, Oelzweig und Zepter, Oelzweig und Caduceus, Caduceus mit Cerealien oder Altar und Schale³⁵. Schon Oeri hat festgestellt, daß die Konstellation der Attribute bei der Onyxfigur sich auf Mittelbronzen Kaiser Galbas (68/69) wiederholt. Dort ist zur Legende «Pax August.» eine stehende nach links gewendete Frau gegeben, die sich mit dem linken, ein Füllhorn tragenden Arm auf ein Postament so stützt, daß ihr Obergewand zwischen dieses und ihren Ellbogen geklemmt wird. Die freie Rechte hält den Caduceus³⁶. Bei der Onyxfigur werden dieselben Attribute von denselben Händen gefaßt, aber durch die Rechtswendung kommt es, daß sich der rechte, den Caduceus umfassende Arm aufstützt, während das Füllhorn der freien Linken anvertraut ist. Offenbar scheint der

³⁴ Da es hier ja nicht um eine numismatische Angelegenheit geht, sondern um eine ikonographische, erlauben wir uns eine etwas freiere Form der Zitate und verzichten sowohl auf Gruppieren nach identischen Nummern wie auf ausgleichene Benützung der Kataloge.

Eine gute Uebersicht auf die Paxmünzen gibt Cohen, Bd. 8 S. 412/13; die Legenden hat Bernhart S. 206—09 zusammengestellt.

³⁵ *Oelzweig und Füllhorn*: Z. B. Augustus-Münze bei Mattingly-Sydenham I, 62 Nr. 24, Pl. III, 49; Münzbilder Vespasians (69/79) desgl. I, 391 Nr. 304ff. u. 313 (mit auf Säule gestützter Figur), I, 392, Nr. 323/24, dazu Bernhart, T. 6, 1; Mittelbronze Galbas (68/69), bei Cohen I, 328 Nr. 152; Großbronze des Vitellius (69), Cohen I, 360 Nr. 62 und Domitianus (81—96), Bernhart, T. 66, 10. Siehe ferner Concordia-Münzen von Pax-Typus bei Cohen I. 322 Nr. 31/32, dazu S. 342 Nr. 357, 359 u. 60; S. 357 Nr. 13 u. 14. — *Zepter und Füllhorn*: Münze des Carausius (286/93), Bernhart, T. 19, 9. — *Zepter und Oelzweig*: Sitzende Pax auf Großbronzen Galbas (68/69) bei Cohen I, 328, Nr. 140 und 145, stehende Pax ebenda Nr. 146; Sesterz des Severus Alexander (222—235) u. Maximus I (235/38), bei Bernhart, T. 66, Nr. 7 u. 9 sowie 14, Nr. 4; Aureus des Volusianus (251/53), Bernhart, T. 67, 4; Münzen des Trebonianus Gallus (251/53), Bernhart, T. 16, 13; des Claudius II (268/70), Bernhart, T. 18, 3, des Tetricus sen. (268/73), Bernhart, T. 18, 1 und ein Sesterz des Carinus (283/85), Bernhart, T. 67, 5. — *Oelzweig und Caduceus*: Mittelbronze Galbas, Cohen I, 328 Nr. 149 u. 158; Aureus des Otho (69), Cohen I, 352, Nr. 2—4; Sesterz des Marcus Aurelius (161—180), Bernhart, T. 10, 1. Mit Schale und Altar auf Mittelbronzen Galbas (68/69), Cohen I, 328, Nr. 141 u. 143 sowie Vespasians, Cohen I, 390, Nr. 300. — *Caduceus mit Aehren und Mohnköpfen* auf Goldmünzen des Divus Augustus, Cohen I, 93 Nr. 221; Goldmünze Vespasians, Cohen I. 390, Nr. 296; vgl. auch Pax als nackter Genius mit Aehren und Opferschale.

³⁶ Cohen, Nr. 136 und 137 (Bibliothèque Nationale Paris Cabinet des Médailles). Nicht im Brit. Museum und daher im Brit. Mus. Cat. 1923, S. 321 nur kurz erwähnt. Siehe unsere Abbildung auf Tafel 6, Mitte.

Künstler der Gemme durch ein Vorbild gebunden gewesen zu sein, oder der Haltung der Attribute eine gewisse Bedeutung zugemessen zu haben. Sonst finden wir kaum eine Erklärung für diese die Bildkomposition sehr erschwerende Lösung seiner Aufgabe.

Wir haben noch die Frage zu untersuchen, ob die von Oeri vorsichtig in die Literatur eingeführte und unangefochten gebliebene Bestimmung der Onyxfigur als Pax eindeutig ist. Das Pax-Bild sei, stellten wir schon fest, von dem der Concordia und, nach Strack, von dem der Iustitia praktisch nicht zu unterscheiden; aber auch die Felicitas erscheint zuweilen als eine sich auf eine Säule stützende Gestalt und auch ihr sind Caduceus, Füllhorn und Zweig als Attribute eigen³⁷. Die Frage erscheint uns umso berechtigter, als die Gemme als Besitz des kaiserlichen Hofkreises zu gelten hat und gerade die Felicitas als Göttin des glücklichen Erfolges zum Wohle der Herrscherfamilie angerufen zu werden pflegte. Ihr Kult lebte zur Zeit des Sulla Felix stark auf; Personifikationen scheinen aber erst auf Münzbildern Galbas allgemein zu werden³⁸. Die Felicitas wird durch das Füllhorn im Vereine mit Caduceus oder Zweig oder Schale ausgezeichnet³⁹, ferner mit Caduceus und Schale in Verbindung mit dem Säulenmotiv⁴⁰; auch Zweig, Stab und Säule kommen vor⁴¹. Nirgends konnten wir jedoch die auf dem Onyx gewählte Kombination von

³⁷ Die Zusammenhänge von Pax- und Felicitaskult sind noch nicht geklärt, ebenso wenig die Frage, ob etwa die Personifikation der Felicitas von den Paxdarstellungen abzweigt. Die Fortuna trägt außer dem Füllhorn das Steuerruder. Vgl. K. Schefold, *Fortuna aus Augst*; *Urschweiz XVII*, 3/4 (1953).

³⁸ Grunau, S. 50; Otto in *Pauly-Wissowa VI*² (1909) Sp. 2166; Bernhart, S. 88.

³⁹ *Füllhorn und Caduceus*: Mittelbronzen Galbas (68/69) mit Legende Felicitas publica siehe Cohen, *Galba* Nr. 67 u. 68; Aureus u. Sesterz des Marcus Aurelius (161—180) bei Bernhart, T. 61, 5 u. 7 sowie 34, 2; Sesterz des Philippus I. (244—49), Bernhart, T. 5, 11; Aureus des Macrinus (217/18), Bernhart, T. 13, 8; Doppelsesterz des Traianus Decius (248/51), Bernhart, T. 3, 1 sowie 16, 7 und 62, 1; Antoninian des Probus (276—82), Bernhart, T. 61, 9; desgl. des Marius (268), Bernhart, T. 17, 16. — *Zweig und Füllhorn*: Argenteus des Vitellius (69), Cohen I, 357, Nr. 22; Aureus des Hadrianus (117—138) mit Legende Felicitas populi Romani, Grunau, T. III, 48. — *Caduceus und Schale*: Sesterz der Julia Maesa († 223), Bernhart, T. 61, 10; Antoninianus des Pacatianus (248), Bernhart, T. 16, 2. — Mit Schale und Füllhorn ist die Concordia auf einer Goldmünze des Vitellius (69) ausgestattet, Cohen I, 357 Nr. 17 u. 18, ferner auf Großbronzen des Vespasianus (69/79), Cohen I, 372 Nr. 62, 63, 70 u. 71. — Zepter und Schale treffen wir auf Münzen Galbas, bei der als Diva Augusta erscheinenden Livia siehe Cohen I, 320, Nr. 11 u. 12, 322 Nr. 43 u. 44.

⁴⁰ Caduceus und Säule: Silbermünzen des Antonius Pius vom Jahr 160 an; Sesterz der Julia Mamaea († 235) mit Legende Felicitas publica siehe Grunau T. II, 38,

Füllhorn, Botenstab und Pfeiler- oder Säulenmotiv auf andern, als auf Pax-Darstellungen entdecken. Oeri, der übrigens eine Bestimmung als Felicitas miterwogen und nicht ganz ausgeschlossen hat, sah richtigerweise in der alleinigen attributiven Uebereinstimmung der Onyxfigur mit Pax-Münzen Galbas ein gewichtiges Argument zugunsten der Identifikation mit der Friedensgöttin. Und er kann darauf hinweisen, daß Wiedergaben der Pax, welche sich auf die Säule stützt und in jeder Hand ein Attribut hält, auf die Zeit zwischen 68 und 82 beschränkt sind; ferner, daß die Bronzemünzen der Zeit Vespasians und seiner Söhne (71—81/82), so oft die Gestalt auf eine Säule gelehnt ist, die Pax betreffen, die aber nicht mehr durch das Füllhorn, sondern durch den Oelzweig und auch durch diesen allein charakterisiert wird. Füllhorn und Caduceus zugleich tragende Figuren erscheinen in dieser Epoche ausnahmslos als Felicitas. Diese Attribute sind also der Pax weitgehend genommen und ihr durch den Oelzweig ersetzt worden, während das Motiv der Säule den Darstellungen der Friedensgöttin zähe verbleibt und der Felicitas nur vorher und vereinzelt, oder viel später, auch zugestanden wird.

Zum Verschwinden des Caduceus-Attributes bei der Pax vergleiche man auch Strack⁴², der für die Zeit nach Domitian, also nach dem Jahr 82, keine Frauengestalten mit Caduceus auf Münzen mehr kennt, die statt der Beischrift Felicitas die Legende Pax August. aufweisen⁴³. Diese Feststellungen berühren nicht nur die Frage der Identifikation, sondern ebenso sehr das Problem der Datierung, weil damit eine obere Zeitgrenze gewonnen ist für die Konstellation der Attribute unseres Objektes.

Mit der Onyxfigur ist aber nicht die Pax selbst gemeint, sondern sie identifizierend ihr eine Sterbliche gleichgesetzt. Darauf weisen

Bernhart, T. 14, 7 und 61, 11. — *Schale, Füllhorn und Säule*; Mittelbronze Galbas (68/69), Cohen I, 232 Nr. 63.

⁴¹ *Zweig, Stab u. Säule*: Sesterz des Volusianus (251—53), Bernhart, T. 16, 14. Mit Caduceus und Füllhorn, den Fuß auf den Globus gestützt, erscheint die Felicitas auf einem Sesterz des Marcus Aurelius (161/180), Bernhart, T. 61, 5; als behelmte Figur, die einen Adler hält, auf Münzen des Clodius Albinus (193—197), Bernhart, T. 12, 2. Ferner sei auf ihre Darstellung als Roma mit Zweig und Globus verwiesen.

⁴² Strack, Untersuchungen zur röm. Reichsprägung. Die Pax mit Caduceus und der Legende P. Augusta erscheint zuletzt zur Zeit Vespasians (70/71), siehe Mattingly-Sydenham II, 64 Nr. 72; das Nemesis-Motiv mit der Legende Paci Augustae zur Zeit des Domitian (82/83), Mattingly-Sydenham II, 180 Nr. 213 a.

⁴³ Letztes Beispiel siehe Mattingly-Sydenham II, 211 Nr. 452.

die Ohrringe, die um den Hals gehängte Bulla, die geknotete heilige Binde des Caduceus⁴⁴; Variationen der Haartracht, die sonst noch die göttliche und die menschliche Auffassung differenzieren, können wir nicht erkennen. Vermutungen, daß eine Angehörige des Kaiserhauses hinter unserer Paxgestalt verborgen sein dürfte, hat m. W. erst Stückelberger gewagt. Seine Ansicht, es handle sich um eine Vergegenwärtigung der Livia, trug er noch mit einigen Reserven vor, die dann Haefliger bedenkenlos aus dem Wege geräumt hat. Der Schreibende selbst schenkte vor allem der Stückelberg'schen Begründung Glauben, daß das Gesicht des Pax-Bildes individuelle Züge aufweise, die auf Livia gedeutet werden dürften, und er ist daher im Bodenseebuch 1953 der mutmaßlichen Bestimmung Stückelbergs gefolgt. Hingegen verzichteten wir schon dort auf die zweite Begründung des Basler Forschers zu seiner Identifikation der Onyxfigur mit Livia: Stückelberger sieht in der Säule, auf die sich die Gestalt stützt, ein offenklares Zeichen für ein statuarisches Vorbild und glaubt nach diesem nicht nur die Pax des Kameo, sondern auch die Mittelbronzen Galbas geschaffen. Diese Vorlage, meint er, könne nur das im Jahre 10 v. Chr. von Augustus errichtete Standbild der Friedensgöttin sein⁴⁵. Sie sei nach rechts gewendet für den Onyx benutzt und von der andern Seite gesehen, also nach links blickend, für die Münzbilder aufgenommen worden. Dabei übersah Stückelberger die gegensätzliche Haltung der Attribute, welche ein gemeinsames statuarisches Vorbild ausschließen; denn bei der Wendung kann die Statue nicht wohl ihre Attribute von Hand zu Hand austauschen. Es gehört zu den archäologischen Binsenwahrheiten, daß oft die Steinschneider der frühen Kaiserzeit nicht nur pompejanische und griechische Wandbilder kopiert, sondern auch Freistatuen vornehmlich griechischer Meister in die Manier ihrer Miniatur-Reliefs umgesetzt haben⁴⁶. Stückelberger lehnt zwar mit Recht eine symbolische Deutung

⁴⁴ Daß die Bulla von den Römerinnen nur bis zur Verheiratung getragen worden sei (vgl. Forrer, Reallexikon, Berlin 1907 S. 128) scheint mir zweifelhaft. Auf dem Cameo Marlborough (heute Brit. Museum) zum Beispiel trägt die vergöttlichte Kaiserin eine Bulla, ebenso auf dem Pariser Kameo (Furtwängler Antike Gemmen III, 325 Abb. 169 und S. 319) und dem Berliner Kameo (Furtwängler T. LII, 9).

⁴⁵ Die Vermutung Haefligers, Livia könnte unsern Pax-Sardonyx bei der Weihe des von Augustus gestifteten Pax-Standbildes 10. v. Chr. getragen haben, scheint uns neben der mangelnden Begründung auch aus stilistischen Erwägungen nicht möglich.

⁴⁶ Siehe dazu unsern Abschnitt «Kunsthistorische Einordnung» S. 29.

des Pfeilers ab, wie sie Oeri gab. Anderseits muß das Säulenmotiv, wenn auch nur allgemeinen, so doch attributiven Charakter besitzen, worauf schon Furtwängler hingewiesen hat: den griechischen Bildnern des vierten vorchristlichen Jahrhunderts war die Art schon geläufig, milde, segensreiche Göttinnen auf Postamente gestützt darzustellen. Darum sehen wir im Pfeilmotiv des Onyx erst in zweiter Linie und mit allem Vorbehalt ein Requisit des statuarischen Vorbildes.

Um die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Gleichsetzung unserer Paxfigur mit Livia einzuschätzen, haben wir nun in besonders Abschnitten folgende Fragen zu beantworten:

1. In welcher Weise ist Livia überhaupt vergöttlicht dargestellt worden? Schon zu Lebzeiten?
2. Ist das Gesicht unserer Paxfigur idealisiert oder so porträthaft, daß es der Livia zugewiesen werden darf?

Denkmäler zur Vergöttlichung der Livia

Livia Drusilla⁴⁷ ist am 30. Januar 58 v. Chr. als Tochter des M. Livius Drusus Claudianus und der Alfidia geboren worden. Ihre Ehe mit einem weit ältern Verwandten, Tib. Claudius Nero, wurde vor Geburt des zweiten Sohnes auf Veranlassung ihres zweiten Gemahls Augustus (Octavian) geschieden. In 52jähriger Verbindung mit dem Herrscher nahm sie regen Anteil an der Entwicklung des römischen Gemeinwesens. Mit ihrem Sohne Tiberius, der Wesentliches seiner Stellung der Kaiserin-Mutter verdankte, fand sie sich nicht mehr zurecht, was ihr die Jahre nach Augustus Tod bis zu ihrem 29 n. Chr. erfolgten Ableben verdüsterte. Die Forschung, die ihr Lebensbild zu entwerfen bemüht war, vermochte dieses nur mühsam aus den ihr ungünstig gesinnten zeitgenössischen Darstellungen und vor allem aus den Verzeichnungen eines Tacitus zu befreien.

⁴⁷ Zur Livia-Biographie allgemein siehe: J. Aschbach, Livia, Gemahlin des Kaisers Augustus, i. Denkschriften der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, vorgelegt am 13. V. 1863, Bd. XIII S. 29. Mit 4 Tafeln; — H. Stahr, Römische Kaiserfrauen, S. 27 ff. (1865); — J. J. Bernoulli, Die Bildnisse der römischen Kaiser u. ihrer Angehörigen. Römische Ikonographie II, 1 (Berlin-Stuttgart 1886) S. 85—109; Hugo Willrich, Livia (Leipzig-Berlin 1911); G. Ferrero, Die Frauen der Caesaren (Dtsch. Uebersetzung 3. Aufl. Stuttgart 1921); Lotte Ollendorf i. Pauly-Wissowa Bd. XIII¹ (Stuttgart 1926), Spalten 900—927 (Livius Nr. 37); Kornemann, i. Forschungen u. Fortschritte V (1929).

Wenn Furtwängler schreibt, es seien als Göttinnen dargestellte und idealisierte Glieder der kaiserlichen Familie im allgemeinen kaum zu bestimmen, so bezeichnet Bernoulli (S. 85) das Kapitel der Livia im besondern als eines der schwierigsten in der gesamten römischen Ikonographie. Das hängt zunächst damit zusammen, daß die Römerin, die sich porträtieren ließ, aus unschwer zu erratenden Gründen oft idealisierende Angleichungen an Frisur und an Gesichtszüge von Hofgrößen oder Gliedern der kaiserlichen Familie wünschte. Andererseits spielt eine wichtige Rolle, daß Rom mit dem Begriff einer Diva Augusta noch zu wenig vertraut war; der Herrscherinnenkult setzte sich gegen namhafte Widerstände erst allmählich durch und bediente sich in den Anfängen mannigfach verkappeter Formen. Aus ganz verschiedenen Ursachen kamen so leicht wechselbare Bildnisresultate zustande. Die Entwicklung des Diva-Augusta-Begriffes erlitt vor allem nach dem Tode des Augustus empfindliche Rückschläge, da Tiberius allgemein sich der Vergöttlichung der kaiserlichen Familie abgeneigt zeigte und daher, aber auch wegen seines gespannten Verhältnisses zu Livia, alle ihr zugeachteten öffentlichen Ehrungen unterband und sich konsequenterweise auch gegen die Konsekration seiner Mutter sträubte⁴⁸. Diese vollzog erst ihr Enkel Claudius im Jahre 41 n. Christo⁴⁹.

Vorher flüchtete man sich in die Anonymität. Es wurden daher oft die porträthaften Züge und alles Beiwerk, das einer Identifikation förderlich gewesen wäre, mehr oder weniger verwischt. Immerhin steht eindeutig und vielfach belegbar fest, daß die Gemahlin des Augustus und spätere Kaiserin-Mutter schon zu Lebzeiten göttliche Verehrung genoß. Hierin zeigten sich vor allem die Provinzen beharrlich und unter ihnen am meisten die im Osten gelegenen, weil, wie Willrich sich ausdrückt (Seite 66), «in der griechischen Luft die hellenistische Pflanze des Herrscherkultes» am besten gedieh.

Erste Anzeichen sind schon zu erblicken in den Inschriften wie «Junoni Liviae Augusti sacrum» aus dem Jahre 3 n. Chr. und dem zwischen 4 und 14 n. Chr. anzusetzenden Text «Genio Augusti et

⁴⁸ Tacitus, Annalen I, 14, III, 64, IV, 37 u. 38, V, 1. — Cajus Suetonius, Tiberius 50 u. 51. — Cassius Dio, LVII, 12. — Ueber das Verhältnis Livias zu Tiberius siehe allg. Willrich, S. 56 ff. — E. Kornemann, Röm. Gesch. II, 187 ff. u. 195; Ueber die Einstellungen zu Ehrenbezeugungen Bernoulli, Ikonogr. II/1, S. 142; West, Portraitplastik I, 187.

⁴⁹ Cassius Dio, LX, 5. — Suetonius, Claudius 11. — Willrich, S. 11 u. 32. Zum Konsekrationstitel Diva Augusta siehe Corpus inscr. lat. VIII 1687; X, 1413; Darstellungen s. Anm. 56.

T. Caesaris Junoni Liviae»⁵⁰. Dann in dem für Augustus und Livia bestimmten Altar in den Thermae Himeraeae und in der Weihe des Municipiums Haluntium zu Ehren der Liviae Augusti deae⁵¹, Denkmäler, welche derselben Zeit angehören. Willrich erwähnt einzelne Belege für Priester und Priesterinnen der Livia in Gallien und Spanien, ferner Inkarnationen der Livia als Hera, Demeter oder Ceres, Euthenia oder Abundantia, als Kybele oder Mater magna (Rhea), Pronommia (Providentia), Hestia oder Vesta und Aphrodite⁵². Nach weiteren Autoren soll sie auch als Venus genetrix verehrt worden sein. Das in Ungnade stehende Athen, wohl versuchend, gegenüber dem bevorzugten Sparta mit Gunstbezeugungen etwas aufzuholen, verknüpfte schon in den Jahren vor Christo den Livia-Julia-Kult mit dem der *Hestia*⁵³ von der Akropolis. Münzen in Pergamon und von Tarsus verkörperten die Gemahlin des Augustus als *Hera*⁵⁴, Prägungen von Klazomenai als Göttin Livia⁵⁵. In Rom selbst waren natürlich Münzen mit der Bezeichnung Diva Augusta erst nach der Konsekration möglich⁵⁶. In die Frühzeit hingegen gehören Ehreninschriften der Insel Thasos⁵⁷. Inschriften aus Athen und Aizanoi in Phrygien verehren Livia als *Pronoia*, eine der jungen Gottheiten, die abstrakte Begriffe, vor allem Herrschertugenden, personifizieren sollten⁵⁸. Willrich berichtet, Livia scheine im Pontus als *Aphrodite* vergöttlicht worden zu sein⁵⁹.

Sehr umfangreich ist die Gruppe der Münz- und anderer Bilder,

⁵⁰ Inschrift von El Lehs i. d. Provincia proconsularis Africa: Ephem. epigr. V, 372. — Corpus inscriptionum latinarum XI, 3076. (Berlin ab 1863.)

⁵¹ Corpus inscr. lat. X, 7340 u. 7464.

⁵² Vgl. J. H. Eckhel, Doctrina nummorum veterum VI (Wien 1792/98) S. 155f.; Bernoulli, Ikonogr. II, 1 S. 84 und 264; Kornemann, Zur Gesch. der alten Herrscherkulte i. Klio, Beitr. zur alten Gesch. I, 98ff.; Hubert Heinen, in Klio XI S. 175; Willrich, S. 62ff.

⁵³ Judeich, Topogr. von Athen S. 94 und 221 not. 16; Willrich, S. 16.

⁵⁴ Brit. Mus. Cat., Bd. Mysia, S. 139 Nr. 248 und Bd. Lycaonia, Isauria und Cilicia S. XC.

⁵⁵ Brit. Mus. Cat. Bd. Ionia S. 31 Nr. 119.

⁵⁶ Vgl. Cohen S. 77 Nr. 93; Brit. Mus. Cat., Bd. Ionia S. 31 Nr. 119 (Göttin Livia); Brit. Mus. Cat., 1923 S. 195, Nr. 224 (ums Jahr 41/42), S. 309, Nr. 3—13 (ums Jahr 68/69) Pl. 52, 2—6; S. 337, Nr. 166—169 (ums Jahr 68—69?) Pl. 53, 4 u. 5; S. 344, Nr. 201/02 (ums Jahr 68/69?) Pl. 58, 4, alles Diva Augusta-Münzen; vgl. Bernhart, T. 4 Nr. 2.

⁵⁷ Rev. archéol. 1879 N. S. vol. 37 S. 283; auch bei Willrich S. 64.

⁵⁸ Corpus inscript. graec. III, 461 (vgl. Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie III, 2, 3121f.) und 3831 a¹⁵, add. 1062.

⁵⁹ Brit. Mus. Cat., Bd. Pontus etc. S. 1, Nr. 1ff.

auf welchen Livia mit Cerealien ausgezeichnet ist⁶⁰. Hier stellt sich der Identifikation hemmend in den Weg, daß Aehren, Granatäpfel und Mohnköpfe auf weiblichen Kameenbildnissen der iulisch-claudischen Zeit beinahe den Normalfall darstellen. Kommt uns nicht noch anderes Beiwerk zu Hilfe, so läßt sich mit diesen atypischen Attributen weiblicher Fruchtbarkeit nicht gerade viel anfangen⁶¹.

Auf dem berühmten, um 17. n. Chr. geschnittenen Pariser Kameo⁶² treten Germanikus und seine Gemahlin vor Tiberius und die als Mitherrscherin gedachte Livia; Tiberius ist dem Jupiter, Livia durch zwei Aehren und zwei Mohnstengel vermutlich doch der *Ceres* gleichgesetzt. Hingegen wird sie auf dem Wiener Sardonyx, wo sie die Büste des vergöttlichten Augustus hochhält und durch Turmkrone, Schleier, Tympanum und Mohnstengel charakterisiert ist, allgemein als *Kybele* oder *Mater magna*, seltener als *Sacerdos Augusti* aufgefaßt⁶³ (Tafel 3). Derselbe Bildnistypus tritt uns auch auf einem Florentiner Sardonyx entgegen, wo zur Auszeichnung wiederum Aehren und Mohn verwendet wurden⁶⁴.

Beim Tode des Augustus (14 n. Chr.) erhielt Livia als 71jährige Kaiserwitwe testamentarisch den Beinamen *Augusta* und fand Aufnahme ins julische Geschlecht⁶⁵. Einer Flut von weiteren Ehrungen, die ihr vor allem der Senat zudachte, wagte Tiberius zu wehren; nicht wie Tacitus glaubt, allein aus persönlich-ehrgeizigen, sondern

⁶⁰ Cohen S. 172 Nr. 13 (Münze von Emerita, Spanien), S. 215 Nr. 2 (Byzant. Münze), S. 169 Nr. 5 (Sizilianische Münze), S. 151 Nr. 618 (Großbronze von Italica); Brit. Mus. Cat., Bd. Macedonia S. 117 Nr. 76 (Thessalonike), Bd. Sicilia S. 125 Nr. 47 (Panormus), Bd. Lydia S. 250f. Nr. 98f. (Sardes), S. 344, Nr. 114 (Tralleis, Demeter-Münze); vgl. Corpus inscript, lat. X, 7501; Brit. Mus. Cat., 1923, S. 91, Nr. 544 ca. 11—13 n. Chr., unsicher ob Livia darstellend und S. 195, Nr. 224 vom Jahre 41/42; vgl. Grant, Tiberius S. 8 Nr. 21 (Thapsus).

⁶¹ Vgl. Rapp bei Roscher, Lexikon der griech. u. röm. Mythologie II, 1647.

⁶² Nr. 264, Guide S. 101—112, Fig. 47. Bernoulli, Ikonogr. II, 1 S. 81 u. 94ff. T. 30; Furtwängler II, 268ff. u. T. 60; West, Röm. Porträtplastik I, 168—170, weitere Literatur S. 259 Anm. 8.

⁶³ Bernoulli, Ikonogr. II, 1 S. 94f., T. 27 Nr. 2; Furtwängler III, 318; F. Eichler u. E. Kris, Die Kameen im Kunsthist. Mus. (Wien 1927) S. 57 Nr. 9 mit T. 5; vgl. Münze von Aizanis, Brit. Mus. Cat., Bd. Phrygia, S. 31 Nr. 57.

⁶⁴ Bernoulli, Ikonogr. II, 1 T. 27 Nr. 6. — Der *Ceres* nahe steht die der römischen *Abundantia* entsprechende *Euthenia*, welche im ägyptischen *Alexandria* als Livia inkarniert erscheint. Brit. Mus. Cat., Bd. Alexandria S. 8.

⁶⁵ Tacitus, Annal. I, 8. Nach Suetonius (Claudius 11) hat sie selbst den Beinamen *Augusta* zurückgewiesen. Vgl. Th. Mommsen, Röm. Staatsrecht II², S. 764 u. 795, Willrich S. 56; E. Kornemann, Röm. Gesch. II (Stuttgart 1939), S. 166 u. 187. Brit. Mus. Cat. 1923, (1xx = 70) note 1.

aus grundsätzlich-mäßigenden Motiven heraus. Weder die Umtaufe von Oktober in Livius noch der Titel *parens* oder *mater patriae* drangen offiziell durch, und Tiberius verweigerte auch die Adoption durch einen Altar, der ihr als segenspendender Göttin hätte geweiht werden sollen. Immerhin vermochte er nicht zu verhindern, daß die jährlichen Gelübde des Senates für das Wohlergehen des Herrschers die Kaiserin-Mutter miteinschlossen und man ihre Fest- und Gedenktage mitfeierte⁶⁶. 22 n. Chr., als Livia schwer erkrankt war, veranstaltete der Senat zu ihrer Genesung Bittfest und Spiele. Nach der Heilung brachte die Ritterschaft das der Fortuna equestris gelobte Weihegeschenk wirklich dar⁶⁷. Im selben und nächsten Jahre erschienen die ersten Münzen senatorischer Prägung, auf welchen die den Achtzigen rückende Livia, wohl nach frühem Vorbilde, in Jugendblüte als *Salus Augusta*, ferner als *Iustitia* und *Pietas* erscheint⁶⁸. Auf den Charakter dieser Prägungen werden wir im Zusammenhang mit den Fragen der Porträtähnlichkeit und Idealisierung eingehen (Abbildung Tafeln 3 und 6).

Um den herrscherkultfreundlichen Osten nicht zu sehr vor den Kopf zu stoßen, schlug Tiberius die Bitte der Provinz Asia nicht ab, einen Tempel zu seiner, des Senates und der Julia Augusta (= Livia) Ehren zu errichten, verweigerte jedoch wenig später dem jenseitigen Spanien die Erlaubnis zu einem dem Kaiser und der Kaiserin-Mutter geweihten Tempel⁶⁹. Spanien feierte Livia als *Genetrix Orbis*, die Stadt Leptis an der Syrte als *Mater patriae*⁷⁰, ungeachtet der Weige-

⁶⁶ Corpus inscript. lat. XI, 3303; Mommsen, Staatsrecht II², 799; Willrich S. 62.

⁶⁷ Tacitus, Ann. III, 71.

⁶⁸ Zum *Pietas*-Typus siehe: Corpus inscript. lat. VI, 562; Bernoulli S. 87, T. 32 Nr. 11; Willrich S. 63; Cohen S. 170 Nr. 1, 171 Nr. 2 u. 174 Nr. 28; Brit. Mus. Cat. 1923, S. 133 Nr. 98, Pl. 24, 7 (Dupondius des Jahres 22/23), S. 141, Nr. 151—154 Pl. 26, 3 (unter Tiberius geprägt, unsicher ob Livia als *Pietas*-priesterin); Bernhart, T. 67 Nr. 11 zu S. 95—97 und T. 98 Nr. 2 zu S. 265 ff.

Zum *Iustitia*-Typus: Bernoulli S. 107 u. Nachtrag 420, T. 32 Nr. 13; Cohen S. 171 Nr. 4; Brit. Mus. Cat. 1923, S. 131, Nr. 79 Pl. 24, 1 (unsicher, ob die im Jahre 23/24 geprägte Münze die Livia darstellt); Bernhart, T. 64 Nr. 7 u. 98 Nr. 2.

Zum *Salus*-Typus: Bernoulli, T. 32, Nr. 12; Cohen S. 171 Nr. 5; Brit. Mus. Cat. 1923 S. 131 Nr. 81—84, Pl. 24, 2 (Anno 22/23: unsicher, ob Livia); Bernhart, T. 4, 7 und 68, 8 zu S. 97—99. West, Röm. Porträtplastik I, 124/125 zu T. 69, 64. Vgl. auch Grant, Tiberius S. 78.

⁶⁹ Tacitus, Annales IV, 37 u. 38; Bernoulli, Ikonographie II/ 1 S. 142; Wissowa, Religion u. Kult der Römer, S. 283 f.; Willrich S. 68.

⁷⁰ Corpus inscript. lat. II 20/38; Mommsen Staatsrecht II³, 822; Grant S. 44/45, 90, 133, Plate VII, 6; A. Aföldi, Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik,

rung des Kaisers, seiner Mutter diesen Titel in Rom zuzuerkennen. Noch in die Zeit vor der Konsekration der Livia und die daran anschließende Serie der Diva Augusta-Münzen fallen Aureus- und Denarius-Prägungen der Regentschaft des Tiberius, also Münzen, die möglicherweise schon zu Lebzeiten der Kaiserin-Mutter herausgekommen sind. Einen Hinweis, wenn auch keinen beweiskräftigen, sehen wir in der Darstellungsweise, die eher in die Frühzeit zu setzen ist: die mit Livia identifizierte Pax sitzt auf einem Thron und hält Zepter und Zweig⁷¹ (Abbildung Tafel 6 unten).

Die Datierung allerdings kann nichts zur Lösung der Frage beitragen, ob auf dem Onyx wirklich Livia gemeint sei. Denn von historischen Momenten, welche Anlaß zu dieser Darstellung geboten haben könnten, gab es eine sich über größere Zeiträume erstreckende Reihe. Wir nannten schon das Aufstellen der Pax-Statue, die Weihe der Ara Pacis, den Tod des Augustus, die Genesung der Livia von schwerer Krankheit, die mit ihrem Tode verbundenen Ehrungen, die Konsekration. Daß aber auf Münzen und Gemmen, die zur so kurzen Regierungszeit Galbas geschaffen wurden, Bilder zu Ehren der Livia erscheinen, ist wiederum verständlich, denn gerade Galba zollte der Livia sehr große Achtung, um die dynastische Beziehung zu augusteischen Geschlecht herauszustellen. Er fühlte auch besondern Grund zur Dankbarkeit, weil ihn Livia sehr begünstigt und testamentarisch reich begabt hatte⁷². Man muß sich dann allerdings fragen, ob bei dieser Situation nicht sehr deutlich ausgedrückt worden wäre, daß man Livia ehren wolle. Denn die vor der Konsekration bestehenden Reserven weiter zu beachten, lag ja kein Grund vor. Man erwartet eindeutige Darstellungen der Diva Augusta, wie sie tatsächlich oft auf Münzen Galbas vorkommt⁷³. Wohl konnten wir die Frage, ob Livia göttliche Verehrung und dies schon zu Lebzeiten genoß, positiv beantworten. Es fehlt aber eine unserer Onyxkomposition entsprechende Darstellung, welche mit einiger Sicherheit oder durch

I. Teil, Schluß (Museum Helveticum Vol. 10 Fasc. 2 vom April 1953) S. 121 mit weiterer Literatur in Anm. 454.

⁷¹ Harold Mattingly, *Coins of the Roman Empire*, Brit. Mus. Cat., I (London 1923), S. 124 Nr. 30—43 und 46—54; Pl. 22, Nr. 22—25 und Pl. 23, Nr. 2—6.

⁷² Suetonius, Galba 4; Plutarch, Galba 14; Zur Biographie siehe etwa Alfred v. Domaszewski, *Gesch. d. röm. Kaiser*, Bd. II S. 79 (Leipzig 1909); E. Kornemann, *Gesch. d. röm. Kaiserzeit*, i. Gercke u. Norden, *Einleitung i. d. Altertumswissenschaft* (1933).

⁷³ Cohen I, Galba Nr. 43—58, als Aureus, Argenteus und Mittelbronze geprägt; RS stehende Livia, beziehungsweise Diva Augusta, mit Zepter und Patera.

Legende bezeugt als Livia anzusprechen wäre, und so verbleibt nur noch ein letzter Punkt der möglichen Beweisführung, nämlich die Porträtähnlichkeit, welche Stückelberger festzustellen glaubte.

Porträtähnlich oder idealisiert?

Von den mit dem Namen Livia behafteten Büsten und Statuen hat Bernoulli nur die kleine *Bronzebüste im Louvre*⁷⁴ von 20—30 vor Christus als zweifellos authentisch angesehen. Das Profil dieses Werkes zeigt eine leicht gebogene Nase, die in deutlichem Winkel von der Stirne abzweigt. Die Mund- und Kinnpartie flieht zurück; hier herrschen die Konkaven gegenüber den Konvexen vor: der Mundwinkel ist scharf abwärts gezogen. West in seiner Römischen Porträtplastik hebt das Jugendbildnis im Lateran-Museum besonders hervor⁷⁵. Willrich, Livias gerechter und bis heute nicht überholter Biograph, glaubt den Bernoulli noch unbekannten *Livia-Kopf der Glyptothek Ny Carlsberg* in Kopenhagen⁷⁶ als das beste Livia-Bildnis voranstellen zu müssen⁷⁷ (Abb. Tafel 4). W. Helbig, der diesen Marmorkopf m. W. zuerst publizierte⁷⁸, hat ihn u. a. mit jenem sehr entsprechenden Salus-Augusta-Typus der Münzen verglichen, den

⁷⁴ A. de Longpérier, Notice des Bronzes antiques du Musée National (1870), Nr. 640bis; Bernoulli II/1, S. 89; A. de Ridder, Musée du Louvre, Les Bronzes antiques (Paris 1913) pg. 40, No. 28; West, Röm. Porträtplastik I, 125/126. Vgl. die sehr ähnliche Büste der Ny Carlsberg-Glyptothek (West T. 31, 128), Katalog Nr. 616. — Zur röm. Porträtplastik allgemein siehe u. a.: E. A. Stückelberg, Die Bildnisse der röm. Kaiser (Zch. 1916); K. Lange, Herrscherköpfe d. Altertums i. Münzbildnissen i. Zeit (Berlin, Zch. 1938); R. West, a. a. O.; L. Goldscheider, Roman Portrait (London 1940); P. H. v. Blanckenhagen, Das Bildnis des Menschen i. d. röm. Kunst (Krefeld 1948); G. M. A. Richter, Romain Portraits (New York 1948).

⁷⁵ Inv. Nr. 589; Bernoulli II/1, S. 104; West I, 126, T. 31/129.

⁷⁶ Frederik Poulsen: Catalogue of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptothek (Copenhagen 1951), Nr. 614; hier auch neuere Literatur. Die Zuschreibung zweifelt an: F. W. Goethert, Zum Bildnis der Livia, i. Festschrift Andreas Rumpf (1952) S. 93ff. T. 19—23 (vgl. R. Delbrück, Antike Portraits [1912] S. XLVIIff.; West, S. 126). Ueber eine sehr ähnliche Bronzebüste der Livia im Metropolitan Museum of Art vgl. Christine Alexander im Bulletin of the Metrop. Mus., February 1953 (vol. XI, S. 168ff.).

⁷⁷ Willrich S. 11, Anm. 2.

⁷⁸ Bullettino dell'Imperiale Istituto archeologico germanico, sezione romana Vol. II, Roma 1887, W. Helbig, Sopra un ritratto di Livia, S. 4—13, T. I, II.

auch schon Bernoulli vom Standpunkt der Porträthaftigkeit als den individuellsten bezeichnete. Jedenfalls wurde der Kopf der *Salus-Augusta-Münzen* als Bild der Kaiserin-Mutter anerkannt und als solches in derselben Weise auf griechischen Stadtmünzen angebracht⁷⁹ (Abbildung Tafel 6 oben).

Im Anschluß an den steif und kühl-höfisch idealisierenden Typus der *Justitia-Livia-Bildnisse auf Münzen*⁸⁰ nennt Bernoulli mit allem Vorbehalt eine sitzende Statue in der Sammlung Torlonia, ferner Lateran Nr. 213, sowie die Bronzestatuette der Livia als Juno, die aus der ehemaligen Sammlung Gréan ins Britische Museum gelangte. Der *Pietas-Typus*⁸¹ entstand wohl in Zusammenhang mit dem Senatsbeschluß, dieser Göttin einen Altar zu errichten, der allerdings erst unter Claudius zustandekam. Nur in hypothetischem, lockern Zusammenhang mit Pietas-Münzen sieht Bernoulli die Kolossalbüste der Livia im Garten der Villa Albani, die Schleierbüste in den Uffizien in Florenz und die Liviastatue in der einstigen Sammlung Campana⁸². Ueber mehr oder weniger empfehlende Momente kommen wir bei all diesen Idealbildnissen nicht hinaus, da hier Porträthaftigkeit bewußt vernachlässigt wird (Abbildung Tafel 3 unten).

Wieder stärker in den Vordergrund treten die Livia-Porträte auf Gemmen. Den Wiener und den Florentiner Sardonyx sowie den Tiberius-Livia-Kameo in Paris nannten wir schon (Siehe Abbildung Tafel 3). Dem Pariser Kopf allerdings billigt Bernoulli nur mittelmäßige Bildnisähnlichkeit zu. Bei den Capita jugata der Livia und des Tiberius in Florenz wiederum, die zu den besten Kameo-Arbeiten der Epoche zählen, stellt sich die Frage, ob das Antlitz der Mutter mit Absicht dem des Sohnes angeglichen worden sei⁸³. Unter den Kameen ist weiter ein fragmentiertes Stück der ehemaligen

⁷⁹ Siehe S. 22 Anm. 68, dazu West. Röm. Porträtplastik I, 124f.

⁸⁰ Siehe Anm. 79.

⁸¹ Siehe Anm. 79. Willrich, Bernoulli und Visconti sehen, trotz erheblicher Differenzen mit den übrigen der Livia zugeteilten Münzporträts auch im Pietas Typus ein Bild der Kaiserin-Mutter, während Sallet, Zeitschr. f. Numismatik VI, S. 60 an die Gemahlin des ältern Drusus, die Antonia, denkt.

⁸² Bernoulli II/1, S. 106 und 107. Wir verzichten auf Angabe neuerer Literatur, weil wir für unsere Problemstellung ein zu peripheres Gebiet beträten.

⁸³ Bernoulli Ikonogr. II/1, T. S. 95, 99 u. T. 27, 8 (Abb. nach stumpfem Abguß); Furtwängler, Antike Gemmen III, 318. West, Röm. Porträtplastik I, 170. Der hier sehr ausgeprägte «tiberianische Charakter des Mundes» (Bernoulli II/1 S. 98) ist auch beim Pariser Kameo oder auf einer nach dem Tode Livias in Byzanz geprägten Münze (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe, T. I, 8), sowie auf allen nicht idealisierten Livia-Köpfen mehr oder weniger zu erkennen.

Sammlung Marlborough zu erwähnen, ein in grünen Türkis geschnittenes Hochrelief der Livia mit ihrem Knaben Tiberius⁸⁴, das Furtwängler gleich der großen Gemma Augustea in Wien dem Dioskurides zuschreibt. Daß aber der große Wiener Onyxkameo wohl Tiberius vor Augustus, nicht aber Livia als Dea Roma, sondern diese Göttin selbst zeigt, das hat schon Bernoulli dargelegt⁸⁵. Bernoulli weist auch die Ansicht Tölkens zurück, wonach das Herrscherpaar Augustus und Livia auf der Stosch'schen Paste in Berlin am ähnlichsten dargestellt worden sei⁸⁶. Auf die Menge der vieldeutigen, weil mehr oder weniger stark idealisierten Gemmenporträte wollen wir nicht eintreten, denn auf diesem Gebiete könnten wir den Boden des Hypothetischen kaum je einmal verlassen. Es seien dafür nur zwei Beispiele angeführt. Einmal das gewöhnlich als Antonia aufgefaßte Brustbild mit Lorbeer, Halskette, Schleier und Füllhorn auf dem konvexen Amethyst in Paris, eine hervorragende Arbeit der augusteischen Zeit⁸⁷. Furtwängler betont, die Identifikation mit Antonia sei nur eine von vielen Möglichkeiten, es könne ebenso gut die Livia gemeint sein. Dann der Karneol-Onyx im Haag, den derselbe Autor wohl in die Zeit Livias datiert, aber nicht für eine Darstellung der Kaiserin hält⁸⁸.

Zu dieser Gruppe rein hypothetisch identifizierbarer Idealbildnisse von weiblichen Gliedern der kaiserlichen Familie muß auch

⁸⁴ Story-Maskelyne Nr. 403; Sal. Reinach, *pierres gr. pl.* 109, 10, pg. 113; Furtwängler III, S. 318.

⁸⁵ Bernoulli, *Ikonogr.* II/1 S. 264f. Siehe auch Furtwängler II, S. 256f. mit T. 56, ferner Eichler u. Kris, *Die Kameen i. Kunsthist. Mus.* (Wien 1927) S. 52 Nr. 7, vor allem S. 55; West, *Röm. Porträtplastik I*, S. 138.

⁸⁶ Tölkens *Verzeichnis V*, 2 Nr. 132; Bernoulli S. 50 u. T. 27, 1.

⁸⁷ Bernoulli II/1 S. 230; Furtwängler, *Antike Gemmen II*, S. 197 Nr. 36, T. XLI.

⁸⁸ De Jonge, Nr. 946; Furtwängler, *Antike Gemmen II*, 227 Nr. 47, T. XLVII; Zur Unsicherheit in der Identifikation von Kameen der Sammlungen Roger und im Haag (Livia, Julia, Octavia?) siehe *Gazette archéol.* 1875 Pl. I S. 121; Bernoulli II/1, S. 51 Nr. kk, 105/06 und 120; Lenormant, Pl. VI, 2; Furtwängler III, 318. — Von den freiplastischen Bildwerken seien wenigstens erwähnt die Marmorbüste im Museum Neapel (Bernoulli, T. V), die sitzende Kolossalstatue im Museo arqueológico Madrid, der Larenaltar des Augustus in Florenz u. a. Beim Relief von San Vitale zu Ravenna (Bernoulli, T. VI) weiß man nicht, ob es Venus oder Livia sei. Die Pieta im Vatikan mit ergänzten Lippen, Nase u. Kinn scheidet für Porträtuntersuchungen weitgehend aus und der Kopf der Liviastatue in der Glyptothek München ist modern. Vgl. dazu West, *Röm. Porträtplastik I* S. 126—127, 163—165. Ueber weitere, ganz unsichere Liviabildnisse siehe Bernoulli, *Ikonogr.* II/I S. 101, ferner West, a. a. O. S. 127/128 u. 164, besonders über die Statuen von Holkham Hall und des Bardo-Museums in Tunis.

der Schaffhauser Onyx gezählt werden. Zugegeben: die von der Forschung als einigermaßen authentisch anerkannten Liviabildnisse weichen voneinander in beträchtlicher Variationsbreite ab und auch bei diesen nicht idealisierten Porträts muß damit gerechnet werden, daß die Künstler die Kaiserin-Mutter z. B. als Matrone schmeichelfhaft wiederzugeben trachteten. Dies alles miteingerechnet, gehört doch der Kopf auf dem Schaffhauser Onyx in keine Gruppe der Darstellungen mit deutlich porträthaften und individuellen Zügen, wie Stückelberger behauptet hat, sondern er bietet eine auf ganz verschiedene Frauen des Kaiserhauses beziehbare Idealisierung. Man könnte höchstens noch so fragen: wer anders als Livia stünde einer solchen Pax-Darstellung dieser Zeit näher? Dann muß man zubilligen, daß ihr Name im ersten Range der Möglichkeiten genannt zu werden verdient. Aber eben nur der Möglichkeiten.

Die kunsthistorische Einordnung

Die erste kunsthistorische Charakterisierung gab J. G. Müller, der den Schaffhauser Kameo als Werk der spätern griechischen Kunst nach Christi Geburt bezeichnete⁸⁹. Furtwängler, einer der hervorragendsten und speziellsten Kenner der Glyptik, hat unser Stück als «eine feine, sorgfältige Arbeit von klassizistischem Stile» hervorgehoben⁹⁰, welche der frühen Kaiserzeit und der Hochblüte der griechisch-römischen Steinschneidekunst zuzurechnen sei; vielleicht der Zeit Galbas, vielleicht schon der julisch-claudischen Epoche angehörig. Unter klassizistischem Stile kann für dieses erste Jahrhundert nach Christi Geburt nur ein graecisierender Klassizismus verstanden werden. Erstaunlich bleibt daher, wie nahe J. G. Müller anscheinlich auf den ersten Anhieb hin der kunsthistorischen Wahrheit in der Beurteilung des Onyx gekommen ist.

Die Furtwänglersche Einordnung wird kaum wesentlich zu präzisieren sein; wir möchten sie aber dem Nichtfachmanne verdeutlichen und begründen, indem wir dem Werk nicht nur seinen zeitlichen und stilistischen Platz zuweisen, sondern die Entwicklung, die zu seiner Stilstufe führt, über einen größeren Zeitraum mitverfolgen.

⁸⁹ J. G. Müller, Brief vom 2. Okt. 1798. Vgl. Beschreibung des Kameo, S. 9. Im Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde 1856 wird der Kameo ebenfalls als «spätere griechische Arbeit» bezeichnet.

⁹⁰ Furtwängler, Antike Gemmen III, S. 328.

Maß, harmonische Schönheit und ideal geschlossene Form waren das Ziel der griechischen Kunst im vierten vorchristlichen Jahrhundert gewesen. Dann brachte der Hellenismus wohl eine quantitative Steigerung, aber auch die überspitzte Auflösung der Umrisse und die Freude am Uebermaß. Anstelle des Grandiosen trat die Idylle, anstelle des allgemein Gültigen und Idealisierten das betonter Individuelle, kurz das, was Rodenwaldt den «Genuß an der Dissonanz» und den «Reiz des Charakteristischen» nannte. Nur ein Merkmal wollen wir erwähnen, das die so verschiedene Geisteshaltung der beiden Stilrichtungen ausdrückt: diente der Faltenwurf klassischer Statuen dem klaren Herausarbeiten der Körperformen, so wird er in der hellenistischen Kunst ein die Plastik eher verwischendes Stimmungselement. Dazu gesellte sich im östlichen Mittelmeergebiet das unbekümmerte Nebeneinander des importiert Griechischen und des Lokalen. War in einem gewissen Grade die idealisierende Tendenz selbst den hellenistischen Künstlern verblieben, ähnlich, wie wir durch den ganzen italienischen Barock des 16.—18. Jahrhunderts eine klassische Unterströmung bald stärker bald schwächer feststellen können, so fand die Kunst aus dem verwildernden Hellenismus umso leichter den Weg zum Klassizismus zurück. Die Reaktion erfolgte im 2. Jahrhundert vor Christus von Athen aus. Dieser klassizistisch orientierte neuattische Stil war eben im Entstehen begriffen, als der politisch zerfallende Osten dem Römerreich einverleibt wurde und in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts erstmals in größerem Ausmaße griechische Einflüsse in die römische Kunst einzuströmen begannen. Nicht nur setzte damals die Ueberführung der Schätze griechischer Städte und Heiligtümer nach Rom ein, griechische Künstler selbst traten in römische Dienste. In der Architektur kam es zuerst zu einer Art Synthese; in den übrigen Künsten erfolgte die Invasion zunächst unorganisch, ja chaotisch: neben das Einheimisch-Traditionelle stellte sich der alt-hellenistische und der neue graecisierend-klassizistische Import. Schon Semper ist die augenfällig-gegensätzliche Art in der damaligen Porträtkunst aufgefallen. Einerseits die den Einzelfall so stark als möglich berücksichtigende, episodisch-anekdotisch schildernde Art der römischen und hellenistischen Meister, anderseits die Tendenz zum Idealisieren bei den Künstlern des neuattischen Stiles. Daß sich das Fremde durchzusetzen vermochte, liegt auch daran: die Substanz, die hinter der griechisch-klassizistischen Formenwelt noch aktiv war, besaß keine Durchschlagskraft mehr und eignete sich trefflich, Träger fremden

Empfindens zu werden. Diese Formen dienten nun dem römischen Verismus als mäßigendes Gewand, dem brodelnden römischen Geist als kühlendes griechisches Gefäß.

Bahnbrechend auf diesem Wege vom Stilchaos zur Sammlung um den graezisierenden Klassizismus wirkte die römische Intaglienkunst. Im Stil der vertieft geschnittenen Steine eilte man der Großplastik fast um ein Jahrhundert voraus, hier kopierte man die klassischen Vorbilder der voralexandrinischen Epoche zuerst. Auf diesem Gebiet erstarb, wie Furtwängler es treffend ausdrückt, der italische Kunstdialekt schnell, um der griechisch-klassizistischen Kunstsprache Raum zu geben. Caesar, Pompejus und Cicero zum Beispiel ließen sich ihre Ringe von Griechen schneiden, die in großer Zahl zuwanderten und ihrer schöneren und flüssigeren Kunst immer mehr Boden gewannen. Die signierenden Künstler tragen zur Mehrzahl griechische Namen⁹¹ und für die Glyptik-Inschriften finden wir griechische Lettern bevorzugt. Mit übernommen wurden die statuarischen Motive der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts: strenge Beinstellung und leicht geneigter Kopf der oft angelehnten Gestalten. Die Nachbildung griechischer Statuen⁹² erfolgt zwar teilweise in ermüdender Treue, zum Teil aber mit belebenden, freien Varianten. Und es wäre verfehlt, den graezisierenden Klassizismus einfach als eklektisch abzuurteilen. Er hat sich den römischen Inhalten und Anschauungen in beweglicher Weise anzupassen verstanden und steuerte als eigenständige Leistung die dem Klassischen eigentlich eher widerstrebende liebevolle Betreuung des Naturhaften

⁹¹ W. Zschietzmann, Die hellenistische und römische Kunst, Hdb. d. Kw. 1939, S. 162, nennt z. B. Solon, Sosos, Agathangelos, Apollonios, Kleon, Polykleitos, Aspasio, Dioskuridos, Hyllos, Eutyches u. s. f. Vgl. auch Furtwängler, Antike Gemmen II, 232 zu T. XLIX.

⁹² Herakles, Apollo mit Reh, Zeus, Hermes, Athena, tanzende Horen und Mänaden, Dionys und Satyre u. a. (Vgl. Furtwängler, Antike Gemmen II, S. 205 ff. und 211 ff.; III, S. 309 u. 345 ff.; Zschietzmann S. 165. Bevorzugt wurden Statuen von Polyklet und seinem Kreis, von Doryphoros und Diadumenos. Man vergleiche bei Furtwängler z. B. den auf Säule gestützten Dionysos (Petersburg, Ermitage) T. XLIII, 36, die auf Felsen gelehnte Jünglingsfigur, T. LII, 10 u. 12, die auf Pfeiler lehnenen Figuren eines röm. Genius mit Füllhorn und Zepter (Berlin 2364), eines Zeus (Kopenhagen) T. XLIV, 50 u. 67, einer Aphrodite (Berlin 6221) T. XXXVI, 25 usw. — Typisch für statuarische Art der Hermes auf T. L, 53. Ueber die statuarischen Vorbilder von Münzen siehe Zeitschrift für Numismatik XIII S. 404; Imhoof & Gardner, Num. Commentary on Pausanias, i. The Journal of Hellenic Studies (London 1885/87); Schrötter, Hdb. S. 655.

bei, welche Richtung bald auch in den dekorativen Marmor-Reliefs, bei den Ton- und Metallgeschirren und in der Wandmalerei sich durchsetzte.

Nur zwei Gebiete der Kunst folgten diesem griechisch-römischen Universalstil der augusteischen Zeit sehr zögernd oder gar nicht: die Werke der Kameenschneider und der Sarkophag-Bildhauer. Ohne behaupten zu wollen, der Grund dafür liege bei den Kameen einzig in den Besonderheiten von Material und Technik, kann man doch sagen, daß diese wohl doch das entscheidende Moment für die merkwürdige Ausnahmestellung abgegeben haben. Die Glyptik hatte bei Kameen den Zufälligkeiten des farbig geschichteten Materials Rechnung zu tragen, und nichts verträgt der Klassizismus so schlecht, wie die Welt des Zufälligen! Da war der stimmungsmäßig und malerisch empfindende und damit der hellenistisch frei schaffende Künstler von Anfang an im Vorteil.

Solches hilft auch unser Schaffhauser Kameo beweisen. Denn er macht die mehrheitliche Ausnahmestellung der römischen Kameenkunst nicht mit, von der Furtwängler sagt, sie setze die hellenistische so unmittelbar fort, «daß die Grenzlinie sehr schwer und vielfach gar nicht zu ziehen» sei⁹³. Der Meister unserer Pax befließ sich einer ausgesprochen klassizistischen Haltung. Aber auch er mußte erfahren, wie schwer es ist, auf diesem Gebiete der Glyptik den klassischen Kanon konsequent durchzuhalten. Schon Oeri⁹⁴ ist es aufgefallen, daß der Kopf mit dem Gesicht in «bekannten griechischen Zügen» und streng herbem Ausdruck gegenüber dem übrigen Körper zu groß geraten sei. Den Grund für diese schlechten Proportionen sieht er in der Größe des rötlichen Fleckens im Hintergrund; der habe durchscheinen und die Gesichtshaut rötlich verfärben müssen, weswegen eben die Dimensionen des Kopfes darnach gerichtet worden seien. Diese Verfärbung scheint uns gering und nur bei ganz bestimmtem Beleuchtungsverfahren überhaupt in Erscheinung tretend, so daß man mit Recht zweifeln kann, ob hier «wie so oft in der Glyptik ... das plastisch Richtige dem malerischen Effekte geopfert» worden ist. Wohl aber dürfen wir annehmen, daß allgemein die Besonderheiten der Schichtung die Proportionen mitbestimmt haben. Das klassizistisch-plastische Element wird aber am meisten gestört durch die malerisch wirkenden Besonderheiten der obersten Schicht. Die

⁹³ Furtwängler III, 314.

⁹⁴ Oeri S. 2; ihm folgen Stückelberger und die meisten Autoren, die sich überhaupt mit ästhetischen Fragen in bezug auf diese Gemme abgegeben haben.

Haupttönung und die honiggelben Nuancen, die besonders in tiefen Lagen und am Rande auftreten, überspielen fast vollständig das fein zisierte linear empfundene Relief des Faltenwurfs und der Füllhornranken⁹⁵. Dadurch scheint vor allem das Uebergewand flach und zu kompakt, während man bei sorgsam gewählter Beleuchtung mit einigem Erstaunen gewahrt, daß das Relief der Falten auch hier mit derselben Feinheit herausgearbeitet worden ist⁹⁶.

Der hellenistische Effekt eines Kameos kann also auf zwei ganz verschiedene Ursachen zurückgehen: auf eine gewollt freie und malerische Gestaltung, die sozusagen in Allianz mit dem Material erfolgt, und auf unerwünschtes, «hellenistisches» Mitsprechen des Materials entgegen dem Willen des klassisch orientierten Meisters⁹⁷. In der Kunstgeschichte treffen wir nicht allzuselten auf Erscheinungen, die man als stilistische Eigentümlichkeiten oder Eigenwilligkeiten ins Licht zu rücken und zu deuten versucht, während sie durch materielle Unvollkommenheit oder praktische Wünsche zustande gekommen sind. In der Kameenkunst vor allem hat sich der Kunsthistoriker zu hüten, technische Not als stilistische Tugend zu preisen! Darin besteht eine Schwierigkeit des kunsthistorischen Vergleichs, der Entstehungszeit und Charakter unseres Stückes noch weiter einzugrenzen versucht.

Die zweite Erschwerung liegt im Wesen jedes klassizistischen Werkes: es ist zu wohltemperiert, als daß es die feineren stilistischen Schwankungen seiner Entstehungszeit anzeigte, zu temperamentarm, um vom Geistesklima hinreichend zeugen zu können.

⁹⁵ Mit diesen Belichtungsschwierigkeiten haben natürlich die Fotografen des Onyx einen schweren Kampf auszufechten. Benützt man nämlich Kunst- oder sonst stark auffallendes Licht, kommen die plastischen Details auch der obersten dunkeln Schicht zum Vorschein, vor allem bei Lichteinfall von links. Man muß sich dies aber mit übermäßigen Nachteilen erkaufen: die dunkle Schicht sieht mit den allen Kanten strichartig aufsitzenden Lichtern wie ein nasser Lederschurz aus; die hellere beginnt unangenehm und verunklarend zu gleißen und zum Ueberdruß treten jetzt auch transluzide Effekte störend auf. Um von der wirklichen Erscheinungsform des Reliefs einen richtigen Begriff zu erhalten, wird man den Mangel an plastischer Wirkung weder durch übermäßige Beleuchtung noch durch Retuschen herausholen dürfen.

⁹⁶ Beim großen Pariser Kameo stört die fleckenartige oberste Lage ebenfalls (Furtwängler *Antike Gemmen* II, 271), worüber H. K. E. Köhler sich in den *Gesammelten Schriften* III, 41 äußert: «Diese Gemme dürfte schöner ins Auge fallen, wenn sie der dritten Schicht ermangelte.»

⁹⁷ So löst sich vielleicht auch das Rätsel eher, wenn Hyllos, der zweite Sohn des Dioskurides, als Intaglienschneider dem Klassizismus, als Kameenmeister aber dem malerisch-heitern Hellenismus zu huldigen scheint.

Wenn auch der Vergleich des Schaffhauser Kameos mit der Gemma Augustea in Wien Rücksicht zu nehmen hat, einerseits auf die geringe Tiefe der das Relief tragenden Schicht bei unserm Objekt und andererseits auf die hierin keine Grenzen setzende Einheitlichkeit des Materials beim Wiener Stück, so zeigen doch beide Gemmen verwandtschaftliche Züge: bei beiden ein gewisser Mangel an Frische, bei beiden der Eindruck gesättigter Trägheit, die rundlich weiche Modellierung und das temperamentlose Fließen der Falten⁹⁸. Nahe stehen auch der Augustus-Roma-Kameo, ebenfalls in Wien⁹⁹ und der Karneol-Kameo der Sammlung Tyzkiewicz¹⁰⁰ mit dem lorbeerbekränzten Tiberius. Der große Pariser Kameo wirkt nicht nur fleckig-unruhiger, sondern auch trockener und steifer. Starke Bindungen zu diesen und andern Werken aus der augusteischen Blütezeit der griechisch-römischen Glyptik sind nicht zu verkennen. Vergleichen wir mit den nach Furtwängler immer noch gutes Niveau haltenden Werken der darauffolgenden claudischen Zeit, so will uns scheinen, diese seien bei vielen Belegen präziser, härter und kleingliedriger geworden¹⁰¹. Die nachclaudische Zeit produziert an Gemmen nur spärlich und gering: aus der flavischen und trajanischen Epoche vermag Furtwängler keinen einzigen hervorragenden Kameo zu nennen und er bemerkt, daß die ganze Klasse der an die Ptolemäerkunst anknüpfenden idealisierten Porträts nur der iulisch-claudischen Dynastie eigen sei. Das Ende des ersten Jahrhunderts steht dann vollends im Zeichen des Niederganges glyptischer Kunst.

Wir haben auch aus der Konstellation der Pax-Attribute abgeleitet, unser Kameo könne kaum nach der Regierung Galbas (68/69) angesetzt werden, und weil wir aus stilistischen Gründen zum selben Ergebnis gelangen, so dürfen die letzten drei Jahrzehnte des ersten Jahrhunderts mit ziemlicher Sicherheit für die Entstehung ausfallen. Mit Furtwängler glauben wir auch, daß die Gleichzeitigkeit des Pax-Motives mit dem auf Münzen Galbas noch nicht für gleiche Ent-

⁹⁸ Vgl. Furtwängler, *Antike Gemmen* II, 257 und T. LVI. Furtwängler schreibt die Gemma Augustea dem vermutlichen Hof-Steinschneider des Augustus zu, dem Griechen Dioskurides. — Siehe auch Eichler-Kris, «Die Kameen im Kunsthist. Museum» (Wien 1927) S. 52—56.

⁹⁹ Furtwängler, *Antike Gemmen* III, 315 Fig. 158. — Eichler-Kris S. 51.

¹⁰⁰ Furtwängler T. L, 51 (früher Slg. Ludovisi).

¹⁰¹ Claudius hat die Kameenkunst sehr begünstigt (Furtwängler, *Antike Gemmen* III, 320 f.). Man vgl. als Beispiele die Doppelbrustbilder (links Claudius) auf zwei Füllhörnern, in Wien (Furtwängler III, 321 Fig. 164) und den großen Kameo in Windsor Castle (Furtwängler III, 321/22 mit Fig. 166).

stehungszeit bürgt. Der ikonographische Typus kann, wenn auch nicht auf Münzen, so doch sonst in der claudischen Zeit wurzeln.

Weder die Verwandtschaft mit Münzen Galbas, noch andere ikonographische und allgemeine Tatsachen des Pax-Kultus samt ihrer historischen Verknüpfung verbieten uns, den stilistischen Erwägungen weiter zu folgen und den Schaffhauser Kameo in eine Zeit zu setzen, in der das Erbe eines Dioskurides und seiner Söhne¹⁰² noch lebendig war. Das mag am wahrscheinlichsten in den Jahrzehnten der Kaiser Tiberius und Claudius der Fall gewesen sein.

Zusammenfassung der Ergebnisse

Der Schaffhauser Sardonyx stellt eine mit der Friedensgöttin Pax identifizierte und idealisierte Angehörige des römischen Kaiserhauses dar. Von Porträtähnlichkeit darf nicht gesprochen werden. Die Vermutung Stückelbergers und die Behauptung Haefligers, es sei Livia, des Augustus Gemahlin und Mutter des Tiberius dargestellt, tragen rein hypothetischen Charakter.

Stilistisch gehört das Werk in die augusteische Blütezeit der griechisch-römischen Glyptik¹⁰³, wobei die klassizistischen Züge ausnahmsweise die hellenistischen fast völlig dämpfen. Wenn schon vom Standpunkt der Pax-Ikonographie aus die Zeit des Kaisers Galba für die Datierung im Vordergrund steht — die Zeit nach ihm scheidet aus ikonographischen wie stilistischen Gründen aus — so möchten wir die Gemme aus kunsthistorischen Erwägungen eher zur Zeit des Claudius, ja selbst des Tiberius entstanden denken. Denn ihr Meister

¹⁰² Dioskurides, dem die Wiener Gemma Augusta zugeschrieben wird, hatte drei in seinem Stile wirkende Söhne: Eutyches, Herophilos und Hyllos.

¹⁰³ Prof. J. Deér, der sich mit staufischer Glyptik befaßt, hat mir bereitwillig Antwort erteilt auf die Frage, was zur hie und da auftauchenden Behauptung zu sagen sei, wonach der Schaffhauser Sardonyx als mittelalterlich angesprochen werden müsse. Er hat sich restlos meinen Argumenten angeschlossen: der Stil selbst da, wo es um antike Imitationen geht, ist bei den normannisch-staufischen Gemmen völlig verschieden von dem unserer Steinschnittarbeit. Die hier erreichte Qualität steht auch weit über diesen Erzeugnissen. Normannisch-staufische Glyptik arbeitet nach Deér auch nie mit der Vielschichtigkeit des Steines, sondern zeigt ausnahmslos einen hellen Grund, dem das Relief dunkel entwächst, wobei auf die typisch römische Unterscheidung von Gewand- und Körperpartien verzichtet wird.

hat noch soviel vom Glanz der augusteischen Epoche und vom Kreis um Dioskurides bewahrt, daß eine solche Nachfolge in den Jahrzehnten vor der Mitte des ersten nachchristlichen Jahrhunderts wahrscheinlicher erscheint als in der zweiten Jahrhunderthälfte, wo der Stern der Steinschneidekunst schon zu sinken begann.