

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	13 (1952)
<b>Heft:</b>	2
<b>Artikel:</b>	Römische Gemmen aus Vindonissa
<b>Autor:</b>	Gonzenbach, Victorine von
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-163796">https://doi.org/10.5169/seals-163796</a>

### 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:** 08.02.2026

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

# Römische Gemmen aus Vindonissa

Von VICTORINE VON GONZENBACH

(TAFELN 27-30)

Die geschnittenen Steine von Vindonissa einem weiteren Kreis vorzulegen, bedarf angesichts der reizvollen Vielfalt von Material, Bild und künstlerischer Bemühung keiner Rechtfertigung. Darüber hinaus dürften die Kleinfunde ein Interesse als kulturgeschichtliches Dokument finden. Diese Gemmen bieten die seltene Gelegenheit, einen räumlich wie zeitlich geschlossenen Komplex zu überblicken. Die zeitlichen Grenzen setzen dabei Anfang und Ende des 1. Jahrhunderts, die Dauer der größten Besetzungsperiode des Lagers einschließend. Dies kann uns davor bewahren, merkliche Stil- und Qualitätsunterschiede einseitig weit auseinanderliegenden Entstehungszeiten zuzuschreiben. Zum andern lässt die räumlich einschränkende Herkunft aus dem Bereich des Militärstandlagers nicht zu gewagte Schlüsse über Sinnesart und Trachten der einstigen Besitzer ziehen, der Soldaten also, über die wir auch in Vindonissa herzlich wenig wissen, sobald wir von den offiziellen Angaben auf Inschriften und Briefstücken absehen. Dem Soldaten wird der bebilderte Ringstein seltener als Siegelsignet nützlich wie als ununterbrochen wirksamer Talisman und als Devise unentbehrlich gewesen sein, denn er hat weder – im Gegensatz zum seßhaften Stadtbürger – viele bewegliche Habe zu versiegeln, noch viele persönliche Schriften und Briefe, der er, wie der Soldat aller Zeiten, gemeinhin kein großer Briefschreiber gewesen sein wird.

Im Verlauf der Ausgrabungen sind aus Vindonissa gegen ein halbes Hundert Gemmen zusammengekommen, ausnahmslos Ringsteine, vereinzelt noch in der alten Fassung. Nur zum kleineren Teil sind sie in den Fundberichten veröffentlicht, und dort fast ausnahmslos nur im Abdruck.

Dem großen Geschick und der nicht geringen Geduld des Photographen A. Senn vom Schweizerischen Landesmuseum sind die vergrößerten Aufnahmen der Originale auf Tafel 27 und 28 zu verdanken. Nur am Original kann die Intention des Steinschneiders völlig erkannt, die verschiedene Schleiftechnik jeder Hand gewürdigt und das überaus reizvolle Zusammenspiel von Material, Schliffmotiv und Licht wahrgenommen werden. Einzig technische Schwierigkeiten bei den Aufnahmen tragen die Schuld, daß in Gemmenpublikationen sozusagen ausnahmslos nur Abdrücke gezeigt werden, während die seltenen Originalaufnahmen durchwegs unzulänglich sind. Das Vorgehen zur Überwindung der Hindernisse, dessen ausgezeichnete Ergebnisse hoffentlich zur Nachahmung anregen, schildert A. Senn im Anhang (S. 81f.).

## KATALOG

### Abkürzungen in der Beschreibung:

n. l. = nach links	US = Unterseite	Sl = Standlinie
n. r. = nach rechts	OS = Oberseite	V = Veröffentlicht

### Abkürzungen der Literatur:

Aquileja	= A. Napolitano, Gemme del Museo di Udine, Aquileja Nostra 21 (1950) S. 26ff.
Berlin	= A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (Berlin 1896).
BMC Rep	= H. Grueber, Coins of the Roman Republic in the British Museum (London 1910).

BMC Emp	=	<i>H. Mattingly</i> , Coins of the Roman Empire in the British Museum (London 1923 –).
FAG	=	<i>A. Furtwängler</i> , Die antiken Gemmen (Leipzig 1900).
Henkel	=	<i>P. Henkel</i> , Die römischen Fingerringe der Rheinlande (Berlin 1913).
Kibaltchitch	=	<i>T. de Kibaltchitch</i> , Gemmes de la Russie Méridionale (1900).
Kopenhagen	=	<i>P. Fossing</i> , Thorwaldsen Museum, Catalogue of the engraved gems and cameos (1929).
Lippold	=	<i>G. Lippold</i> , Gemmen und Kameen (1922).
London	=	<i>W. B. Walter</i> , Catalogue of the engraved gems and cameos in the British Museum (1926).
New York	=	<i>Gisela M. Richter</i> , The Metropolitan Museum of Art, Catalogue of the engraved gems of the classical style (1920).
Osborne	=	<i>D. Osborne</i> , Engraved gems, signets, talismans and ornamental intaglios (New York 1912).
Paris	=	<i>M. Chabouillet</i> , Catalogue général et raisonné des camées et pierres gravées dans le Cabinet des Médailles (1861).
RIC	=	<i>H. Mattingly, E. A. Sydenham</i> , The Roman Imperial Coinage, (London 1923 –).
Xanten	=	<i>P. Steiner</i> , Cataloge West- und Süddeutscher Altertumssammlungen, Bd. I (1911), S. 115 ff. Tafel 13–15.

## MYTHOLOGIE

### 1. Glaspaste, durchsichtig, hellgelb. Tafel 27.

13.402, Breite, Dätwyler. 9×7 mm. In Bronzering (20×15 mm), über die Platte vorstehend<sup>1</sup>. Minerva/Roma n. r. Sl. Langgewandet, behelm, Schild und Lanze am linken Arm. Auf der vorgestreckten Rechten Victoria, auf die Göttin zustrebend; Kopf nicht erkennbar. Stark plastische, auch im Detail vorzügliche Arbeit.

Mit der schräggehaltenen Lanze in der Glyptik recht selten. Vgl. ein Plasma in Kopenhagen (Tafel VIII, 607) und das Minervaidol bei Lippold (Tafel XXI, 1). Eine Deutung auf Roma kann sich auf die Darstellung des Sesterz des Galba (Tafel 30, c, 7) stützen.

Unveröffentlicht.

### 2. Karneol, orange. Tafel 27.

29.451, Schutthügel. Ursprünglich zirka 12×10 mm. Stark fragmentiert.

Minerva/Roma, Brustbüste n. l. Ohrschmuck, Helm, Panzer. Lanze hinter der rechten Schulter. Vorzügliche Arbeit.

Nah verwandt *Kibaltchitch* (Tafel VII, 239). Der quadratische Kopftypus mit den vollen Zügen wird auf die auf Gemmen mehrfach überlieferte Parthenos des Phidias zurückgehen, die am besten auf dem großen Jaspis in Wien, mit der Künstlerinschrift des Aspasios (*ΑΣΠΑΣΙΟΥ*), wiedergegeben ist (FAG, Tafel 49, 12. – *Lippold*, Tafel 20, 2).

Unveröffentlicht.

### 3. Karneol, hellerorange. Tafel 27 und 29.

33.1810, Breite, Wasserablaufgraben II. 11,5×10 mm.

Minerva/Roma zwischen zwei Pfeilern n. r. Sl. Helm, langgewandet, Mantel um die linke Schulter. Rechter Arm auf einen Pfeiler gestützt, mit dem linken Schild auf den andern Pfeiler aufstützend. Zwei Lanzenschräg im Hintergrund. Gute Arbeit, Zeichnung von Falten und Helm strähnig. In der Haltung verwandt ein griechischer Stein in Florenz<sup>2</sup>. Auf einem Karneol bei *Osborne* (Tafel 28, 20) schreibt die Göttin, bei gleicher Haltung zwischen den Pfeilern, auf den Schild.

V: *Eckinger*, ASA 38 (1936), Tafel II, 17, Abdruck.

<sup>1</sup>) Aufbewahrungsort ist, wo nichts bemerkt, das Vindonissamuseum, Brugg. Die Form der Steine ist, wenn nicht näher beschrieben, oval. Die Beschreibung der Darstellung folgt stets dem Original. Dabei ist zu erinnern, daß im Abdruck Waffen und Geräte zum Beispiel in der rechten statt in der linken Hand erscheinen und umgekehrt.

Bei der Bestimmung der Steine war uns Herr *M. Fröhlich*, Kunstgewerbemuseum Zürich, in liebenswürdigster Weise behilflich.

<sup>2</sup>) *L. Milani*, Museo Archeologico, Guida figurata, II (1912), Tafel 135, 12.

4. Karneol, bräunlich. Tafel 27 und 29.

27.251, Breite, Spillmann. 13×12 mm. Kleine Randkerbe.

Minerva als Bildhauerin n. l. Sl. Korinthischer Helm, Mantel um die Knie, auf profiliertem Rundhocker sitzend. Ein Fuß zurückgesetzt, linker Ellbogen auf das Knie gestützt, rechte Hand Modellierstift führend. Zwei Lanzen schräg an die rechte Schulter lehnend. Sie arbeitet an einer weiblichen Tonbüste in der Haartracht der Livia und Julia. Die Einbeinstaffelei ist mit Hilfe eines Dorns in den Boden gesteckt, eine von den Feldzeichen bekannte Vorrichtung<sup>3</sup>. Weit häufiger ist die Dreibeinstaffelei mit Schrägplatte (zum Beispiel Kopenhagen, Tafel 12, 1007; *Ficoroni*<sup>4</sup>, Tafel 5, 1 und 6). Daneben kommt ein Rundpostament gelegentlich vor (zum Beispiel Paris 1901; New York, Tafel 33, 118). Unser Einbein ist, wohl der geringen Standfestigkeit wegen, selten. Als Sitz dient dem Künstler gewöhnlich ein einfacher massiver Hocker, seltener ein Holzstuhl (Kopenhagen, a.a.O.) oder ein Klappstuhl (New York, a.a.O.). Deutlich wird die Arbeit an Tonmodell oder Stein unterschieden, letzteres mit dem Modellierstift, letzteres mit Hammer und Meißel. Sehr gute Arbeit.

Minerva (Athena Ergane) unter den Künstlern zu sehen, ist nicht erstaunlich. Steinhauen wird ihr allerdings nie zugemutet. Dagegen zeigen sie schon attisch rotfigurige Vasen beim Modellieren<sup>5</sup>. In Rom ist Minerva in allerster Hinsicht Beschützerin des Handwerks und der Künstler, worunter die Bildhauer besonders erwähnt werden<sup>6</sup>. Am Fries des Nervaförums in Rom wird gerade dieser Aspekt der Göttin ausführlich gefeiert<sup>7</sup>.

V: *Eckinger*, ASA 30 (1928), 32, Abb. 9a. – *Simonett*, Führer durch das Vindonissamuseum (1947), Tafel 7b. Original.

5. Jaspis, gelbweiß gefleckt. Tafel 27 und 29.

17.242, Friedhof Brugg. 10×8 mm. Leicht facettiert, in fragmentiertem Eisenring.

Artemis als Jägerin. Vorderansicht, in leichtem Kontrapost. Rechter Arm über die Achsel nach einem Pfeil greifend, in der gesenkten Linken Bogen. Kurz geschürztes Gewand. Glieder mit einer einzigen Schliffrolle gegeben. Geringe Arbeit.

Deutlicher zum Beispiel *Henkel*, Nr. 270; FAG, Tafel 35, 6. Seit dem Hellenismus beliebtester Typus der jagenden Göttin. In zahllosen Reliefs und Statuen über alle Provinzen verbreitet.

Unveröffentlicht.

6. Karneol, honiggelb. Tafel 27 und 29.

3586, Breite. 14,5×12 mm.

Dioskur mit Pferd Sl. Beide in Halbprofil n. l. Stern über dem Kopf des Jünglings, der Mantel und Schwert mit dem eingestützten linken Arm hält. Das Pferd hält bei kurzem Zügel den Kopf gesenkt, die rechte Vorhand erhoben. Gute Arbeit. Schwert, Mantel und Mähne mit strähnigen Linien sicher hingesetzt.

In der Glyptik seltenes Motiv (vgl. New York, Tafel 87, 452). Die erhobene Vorhand des Pferdes hat ihren Ursprung in der wappenartigen Zusammenstellung der beiden Dioskuren und ihrer Pferde, meist mit einer weiblichen Schwestergottheit (Helena usw.) zur Trias vereinigt<sup>8</sup>.

Unveröffentlicht.

7. Glaspaste, zweischichtig, opak, hellblau auf dunkelbraun (Niccolopaste). Tafel 27 und 29.

3582, Breite. 12×10 mm.

Mars in Ausfallstellung n. l. Sl. Oberkörper ins Halbprofil zurückgedreht, Kopf über die Schulter rückwärts gewandt. Schild und Lanze am rechten Arm, der linke rufend ausgestreckt. Ausgezeichnete, schön ins Oval komponierte Arbeit.

<sup>3</sup>) A. v. Domaszewski, Die Fahnen im römischen Heere (1885), S. 30ff.

<sup>4</sup>) F. Ficoroni, Gemmae antiqueae (Rom 1757).

<sup>5</sup>) N. Yalouris, Museum Helveticum 7 (1950), S. 47ff., Abb. 8 und 9.

<sup>6</sup>) Ovid, Fasti, 3, 821.

<sup>7</sup>) P. H. v. Blanckenbagen, Flavische Architektur am Beispiel des Nervaförums (Berlin 1940), S. 118f., Tafel 40–41.

<sup>8</sup>) Vgl. die zahlreichen Beispiele bei F. Chapouthier, Les Dioscures au service d'une déesse (Paris 1935), S. 22ff. Catalogue des monuments.

Mars erscheint hier als anspronnender, anführender Kriegsgott. Die Haltung verlangt nach einer szenischen Ergänzung und spiegelt ein Motiv der Monumentalkunst (vgl. die entsprechende Geste des Mars auf dem Cancelleriarelief, Fries A, 2<sup>9</sup>).

Unveröffentlicht.

8. Glaspaste, opak, schwarz. Tafel 27 und 29.

35.602, Breite, Deubelbeiß. 12,5×11 mm. OS breit facettiert.

Mars mit aufgestütztem Schild und Lanze. Vorderansicht, Kopf n. l., Helm. Die Rechte den Schildrand fassend, die Linke den Lanzenschaft. Gute Arbeit.

Marsbilder gerade dieses Typus sind auf Gemmen sehr verbreitet (zum Beispiel London, 1426; Henkel, 241, Tafel 78, 310; FAG, Tafel 65, 35; 64, 63). Es sind mehr oder weniger treue Nachbildungen der berühmtesten Marsstatue der frühen Kaiserzeit: der des Mars Ultor im Tempel, den Augustus auf seinem Forum gebaut hatte. Die Kultstatue ist am besten durch die Reliefs der Basis von Sorrent<sup>10</sup> und das Relief in Algier überliefert<sup>11</sup>.

V: Eckinger, ASA 38 (1936), S. 15, erwähnt. – Simonett, ZAK 2, 4, Nr. 2 (1940), Tafel 2, 4, Abdruck.

9. Glaspaste, durchsichtig, hellgelb. Tafel 27 und 29.

38.60, Breite. 10×9 mm. In schmalem fragmentiertem Bronzering.

Marsbüste im Profil n. l. Auf knapper Schulterbüste ernster, bartiger Kopf mit korinthischem Helm, kurzer Busch. Bart lockig, dicht. Leuchtender Blick der weit geöffneten Augen. Stark plastische, ausgezeichnete Arbeit.

Typus des Mars Ultor (siehe Nr. 8). In der Glyptik nichts direkt vergleichbar. Doch erscheint 69 n. Chr. auf einem Denar des Galba (Tafel 30, c, 3)<sup>12</sup> eine Büste mit der Beischrift MARS ULTOR, die unserer Paste bis auf den längern Helmbusch nächstverwandt ist.

V: Simonett, ZAK 2, 4, Nr. 1 (1940), Tafel 2, 8, Abdruck.

10. Jaspis, grau, Tafel 27 und 29.

1522, Schutthügel. 12×9 mm. Leicht facettiert und etwas rissig, in fragmentiertem Eisenring, über die Platte vorstehend.

Merkur mit Hahn und Widder n. r. Sl. Halbprofil, in leichtem Kontrapost. Rechte an die Hüfte gelegt, Caduceus in der gesenkten Linken. Am Boden links Hahn, rechts Widder halb verdeckt. Vorzüglich Arbeit.

Unter den zahllosen ähnlichen Darstellungen durch das Fehlen von Geldbeutel und Mantel, die flüssige, an Griechisches mahnende Umrißlinie auffallend. Im Bewegungsmotiv am nächsten verwandt ein Niccolo in Berlin (6719; FAG, Tafel 43, 70).

Unveröffentlicht.

11. Karneol, orange. Tafel 27 und 29.

35.1429, Breite, Thermen. 12×10,5 mm.

Merkur n.r. Sl. Petasus. Mäntelchen um Schulter, ein Ende über den eingestützten rechten Arm mit Caduceus. Langer Beutel in vorgehaltener Linken. Spielbein weit zurückgesetzt. Gute Arbeit. Rumpf und Beine plastisch sehr gut, Kopf und Attribute lieblos, aber sicher hingesetzt.

Zum Typus vgl. Nr. 10. Ähnlich zum Beispiel *Kibaltchitch*, Tafel 3, 90; Henkel, 1386, Tafel 75, 97; Aquileja, Nr. 24, fig.; London, Tafel 30, 2781. Der Caduceus erscheint sehr häufig mit eckigem oberem Abschluß.

V: Eckinger, ASA 38 (1936), S. 175, Abb. 15, 1. Abguß. – Simonett, ZAK 2, 4, Nr. 3 (1940), Tafel 2, 5, Negativabdruck.

<sup>9</sup>) F. Magi, I rilievi Flavi del palazzo della Cancelleria (Rom 1945), S. 73 und Anm. 1, Tafel VI, Fries A, Platte 2. – Vgl. NZZ vom 10. Juli 1948, Nr. 1465, L. Curtius.

<sup>10</sup>) E. Rizzo, La Base di Augusto (Rom 1933), Tafel 4.

<sup>11</sup>) Cambridge Ancient History, Volume of Plates, IV, 136b.

<sup>12</sup>) Mattingly-Sydenham, RIC 1, 187, 33, Tafel 13, 211.

12. Jaspis, goldgelb. Tafel 27 und 29.  
**19.4320**, Schutthügel.  $12 \times 10$  mm.  
 Merkur n. r. Sl. Wie Nr. 11. Standbeinhüfte sehr weit ausbiegend. Geringe Arbeit.  
 Unveröffentlicht.
13. Glaspaste, zweischichtig, opak, hellblau auf dunkelbraun (Niccolopaste). Tafel 27 und 29.  
**28.2908**, Breite, Spillmann.  $10 \times 8,5$  mm.  
 Diomedes mit Palladion. Pilos. Mantel von der linken Schulter herabhängend. Auf den Zehen behutsam n. l. schleichend, Kopf zurückgewandt. Gezücktes Schwert in der erhobenen Linken, Schwertscheide in der Rechten und Palladion im Arm. Ausgezeichnete Arbeit.  
 Trotz des Pilos wird nicht Odysseus, sondern wie gewöhnlich Diomedes gemeint sein (vgl. Xanten, 128, Tafel 14). Die gleiche Szene auf zwei Steinen in Berlin (6490) und Hannover (FAG, Tafel 30, 63 und 64, 40), besonders letztere mit ähnlicher Haltung. Weit häufiger ist dargestellt, wie Diomedes nach gegücktem Raub ruhig von der Stadtmauer Trojas herabsteigt und Odysseus ihn erwartet.  
 V: *Laur-Belart*, ASA 31 (1929), S. 99, Abb. 7, Abdruck.
14. Jaspis, rot.  
 Kantonales Antiquarium in Aarau.  $11 \times 8$  mm. In Eisenring.  
 Bonus Eventus n. r. Halbprofil, in leichtem Kontrapost. Mütze, Patera auf der Linken, Ähren und Mohn in der Rechten. Geringe Arbeit.  
 Der Genius des guten Gelingens ist ein weitverbreitetes Gemmenmotiv (vgl. *Henkel*, Tafel 75, 130 bis 132, 134). Mit deutlich militärisch-politischer Anspielung erscheint er in den Bürgerkriegen auf Münzen des Galba und dann wieder bei Titus<sup>13</sup>.  
 V: *Henkel*, 1486, Tafel 75, 133, Abdruck.
15. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf dunkelbraun (Niccolopaste). Tafel 27 und 29.  
**3583**, Breite.  $14 \times 11$  mm. Breit facettiert, abgerieben.  
 Victoria auf Schild schreibend n. l. Die Plumpheit der Darstellung lässt nur durch Vergleich das Gemeinte erkennen. Oberkörper nackt, Gewand um Hüften und Beine. Fächerflügel. Rechter Fuß erhöht aufgesetzt. Schild auf profiliertem Cippus haltend. Ganz geringe Arbeit.  
 Das Standmotiv geht auf eine hellenistische Aphroditestatue des 4. Jahrhunderts v. Chr. zurück. Spätestens im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. findet es dann für Statuen der Victoria Verwendung (vgl. etwa Nike von Brescia)<sup>14</sup>. Einen Schild bringt Victoria schon auf spätrepublikanischen Münzen<sup>15</sup>. In der gleichen Stellung, den Schild jedoch wie auf unserer Gemme auf eine Stütze setzend und schreibend, erscheint Victoria in der Kleinkunst erst auf einem Sesterz des Vespasian (Tafel 30, c, 5)<sup>16</sup>.  
 Unveröffentlicht.
16. Achat, zweischichtig, orange-weiß. Tafel 27 und 29.  
**3581**, Schutthügel.  $14 \times 11$  mm. Stark konvex, Kante rechts muschelig abgesplittert.  
 Victoria mit Kranz und Palmzweig n. r. Durch die starke Bewegung wehendes Gewand, Mantel um die Hüfte gerollt. Lange Flügel. Kranz mit langen Bändern in vorgestreckter Rechten. Palmzweig über linker Schulter. Mäßige Arbeit. Strähnige Schlifflinien an Flügeln und Falten. Sehr häufiges Motiv in der Kleinkunst (vgl. den Karneol in Oxford<sup>17</sup>, Tafel 30, b, 1, und den Sesterz des Galba, Tafel 30, c, 2)<sup>18</sup>.  
 Unveröffentlicht.

<sup>13</sup>) RIC I, 182f; Galba 209, Nr. 104; II, Titus 120, Nr. 31.

<sup>14</sup>) Kluge/Lehmann-Hartleben, *Die antiken Großbronzen* (Berlin 1927), S. 105f. Tafel 23.

<sup>15</sup>) Siehe BMC Rep III, Index, s. v. Victoria.

<sup>16</sup>) BMC Emp II, Vespasian 125, Nr. 577 f, Tafel 22, 12. Auf den Sieg im jüdischen Aufstand Bezug nehmend, ist die Stütze hier ein Palmstamm.

<sup>17</sup>) Ashmolean Museum, Department of Antiquities 1941, 558. Für Abgüsse der Oxford Gemmen und die Erlaubnis zur Veröffentlichung sind wir D. B. Harden und L. Brown dankbar.

<sup>18</sup>) BMC Emp I, Galba 325, Nr. 18f, Tafel 56, 5.

17. Karneol, orange. Tafel 27 und 29.

27.252, Breite, Spillmann. 11,5×13 mm.

Junger Satyr vor Priapusstatuette n. r. sitzend, Sl. Bekränzt, Oberkörper leicht vorgeneigt, auf Fels-  
sitz. Linkes Bein gestreckt, rechtes angezogen, um einen vollen Weinschlauch an den Leib zu stützen. Die  
Linke hält unter seinen Ausguß einen schlanken zweihenkligen Kantharos, wohl aus Metall, der auf dem  
genau entsprechenden Karneol in Kopenhagen besser zu erkennen ist (Tafel 10, 823). Das Ringelschwänz-  
chen sitzt zu hoch, um nicht den mit zwei Schliffdellen gegebenen Sitz zu verunklären. Die Spende gilt  
dem kleinen Priapus auf profiliertem Rundpostament. Dahinter eine Hydria mit hochgezogenem Henkel.  
Vorzügliche, in allen Einzelheiten gelungene Arbeit.

Beliebtes, in vielen Varianten überliefertes Motiv<sup>19</sup> (vgl. Berlin 6839; FAG, Tafel 42, 52).

V: Eckinger, ASA 30 (1928), S. 32, Abb. 9b, Original. – Simonett, Führer, Tafel 7a, Original.

18. Karneol, orange. Tafel 27 und 29.

31.6466, Breite, Dätwyler. 9×10 mm.

Chiron und Achill n. l. Sl. Dem prachtvoll profilierten Pferdeleib ist ein etwas zu kurzer Oberkörper  
verbunden. Kurzes Fell von den Schultern zurückflatternd, Schweif aufwärts gesträubt. Rechter Arm des  
Kentauren umfaßt die Schulter des Achill, der in leichtem Kontrapost stehend, die Leier im Arm, den Kopf  
dem Lehrer zuwendet. Gute Arbeit.

Zahlreiche Gemmen überliefern eine berühmte plastische Gruppe<sup>20</sup> (zum Beispiel London, Tafel 24,  
1923; Berlin, 4524, Tafel 32). Unser Stein steht der Plastik sehr nahe, bis auf die zu flache Rückenlinie des  
Chiron, die auf einem Karneol in Kopenhagen wiederkehrt (Tafel 20, 1753). Andere Steine geben Achill  
von Chiron abgerückt (Osborne, Tafel 17, 3; Kopenhagen, a.a.O.), ebenso das Bronzerelief der Tensa  
Capitolina<sup>21</sup>.

V: Eckinger, ASA 34 (1932), Abb. 18,9, Abdruck.

19. Glaspaste, dreischichtig (?), opak, braun-weiß-(braun?). Tafel 27 und 29.

33.1859, Breite, Wasserablaufgraben, 26. IX. Ursprünglich ca. 12×8 mm. Gebrochen,  
OS teilweise zerstört.

Mann n. l. sitzend. Schild (?) aufs Knie stützend, neben den (fehlenden) Füßen Helm (?).

V: Eckinger, ASA 36 (1934), S. 97, erwähnt.

20. Karneol, orange. Tafel 27 und 29.

28.2235, Schutthügel. Ursprünglich ca. 12×9 mm. Untere Hälfte gebrochen.

Amor mit Schale n. r. Bekränzt, Bänder im Rücken herabhängend. Schale mit Früchten und Kuchen  
auf der Linken, in der gesenkten Rechten wohl ein Thrysos (vgl. Nr. 22). Bescheidene Arbeit.

Unveröffentlicht.

21. Karneol, blaßorange. Tafel 27 und 29.

32.1, Breite, Verwaltungsgebäude. 12×10 mm.

Amor als Perseus n. l. Mit Krempenhut. Von der vorgestreckten Linken hängt eine Pansmaske (statt des  
Gorgonenhauptes), in der Rechten ein Lagobolon (statt der gleichfalls gekrümmten Harpe). Bescheidene  
Arbeit.

Köstliche Parodie auf den griechischen Heros, entsprechend der Erscheinung, daß in der Kaiserzeit die  
Darstellung des Perseusmythologems alles Dramatische einbüßt, wogegen die Macht des Eros über ihn ge-  
feiert wird<sup>22</sup>.

Unveröffentlicht.

<sup>19)</sup> Siehe den umfassenden Katalog bei H. Herter, De Priapo, Religionsgeschichtliche Versuche u. V. 23 (1932), S. 111ff.

<sup>20)</sup> Monumente und Literatur bei Eric Langenskjöld, Chiron und Achill, Acta Archaeologica 1 (1930).

<sup>21)</sup> H. Stuart Jones, Sculptures of the Palazzo dei Conservatori (Oxford 1926), Tafel 73.

<sup>22)</sup> Vgl. F. Matz, Perseus und Andromeda, Marburger Winckelmannsprogramm 1947.

22. Karneol, dunkelorange. Tafel 27.

Ohne Nummer, Gräberfeld Aarauerstraße, 1937. 11×10 mm. In Silberring, 20×12 mm.

Amor mit Doppelflöte n. r. Sl. In kurzem Gewand, flötend. Thyrso mit Bändern schräg unter den linken Arm geklemmt (vgl. Nr. 20). Bescheidene Arbeit.

V: *Simonett*, ASA, 40 (1938), Abb. 19, Original. – *Simonett*, ZAK 2, 4, Nr. 6 (1940), Tafel 2, 11, Original, seitlich. Attribut irrig als Windräddchen beschrieben. (Tafel 2, 9, gibt nicht den Abdruck dieser Gemme, sondern von Nr. 23 wieder.) – *Simonett*, Führer, Tafel 7c, Original von der Seite.

23. Glaspaste, smaragdgrün. Tafel 28 und 29.

28.2900, Breite, Spillmann. 10×8 mm. Stark konvex mit schmaler Goldfassung in Bronzering, 13×11 mm.

Amor mit Schriftrolle n.r. Sl. Mit leicht gesenktem Kopf in Schriftrolle lesend, die er mit beiden Händen hält. Sehr gute Arbeit.

Eine der selteneren Betätigungen von Amor, vielleicht als «postillon d'amour» (vgl. London, 1508, Tafel 20; Berlin, 935; FAG, Tafel 24, 52; Henkel, 1484a Tafel 76, 154).

V: *Simonett*, ZAK 2 (1940), Tafel 2, 9, Abdruck; irrtümlich statt Nr. 22.

24. Karneol, orange. Tafel 28 und 29.

36.7, Schutthügel. 12×11 mm. Kleine Randkerbe oben.

Eros mit Kranich, Sl. Amor, das rechte Bein weit abgestreckt, auf dem untergeschlagenen linken hockend. Rechter Arm abwehrend gegen Kranich erhoben, der flügelschlagend von links heranstelzt. Der Knabe ist ungeflügelt, was nicht gegen Amor sprechen muß<sup>23</sup>. Eigentliche Feinde der Kraniche sind sonst die Pygmäen (vgl. auf Gemmen London, 1037ff.), während Amors Beziehungen zum Federvolk meist friedlicher Natur sind (Gans mit Trauben lockend: London, 1524, *Lippold*, Tafel 27, 9; beim Hahnenkampf: London, 1506, FAG, Tafel 42, 47). Gegen einen Kranich hat er sich auch auf einem Karneol, einst Sammlung Nießen, zu erwehren (*Henkel*, Tafel 76, 157). Vorzügliche Arbeit.

Das Genremotiv geht auf hellenistische Kind-Vogel-Gruppen zurück, wie etwa den bekannten Knaben mit der Fuchsgans<sup>24</sup>. Zusammen mit einem Stein in Oxford (Ganymed und Adler, Tafel 30, b, 2) steht das Knäblein unserer Gemme im Bewegungsschema dem mehrfach wiederholten schlängenwürgenden Herakliskos am nächsten<sup>25</sup>.

V: *Simonett*, ZAK 2, 4, Nr. 5 (1940), Tafel 2, 7, Abdruck; Tafel 2, 11, Original. – *Simonett*, Führer, Tafel 7c.

25. Karneol, orange. Tafel 28 und 29.

35.1430, Breite, Thermen. 9×11,5 mm. Kleine Randkerbe rechts.

Zwei Eroten beim Ringkampf, Sl. Die Bürschlein leicht gebückt, spreizbeinig sich gegenüberstehend, in der Ausgangsstellung zum Kampf; jeder hält die Hände mit der Innenfläche an die seines Gegners. Diese Stellung ist häufig wiedergegeben; es scheint damit eine bestimmte Spielregel befolgt (z.B. London, 1525; Kopenhagen, 1763, Tafel 20). Das fortgeschrittene Kampfstadium, wobei etwa auch die Beine zu Hilfe genommen werden, bei FAG, Tafel 42, 30; *Lippold*, Tafel 26, 3. Daß dem Ringen kein Streit zugrunde liegt, sondern ein Wettkampf gemeint ist, zeigt die Preisvase mit Palmwedel auf einem Karneol in Aquileja (Nr. 4 fig.). Dasselbe Motiv auf einem Mosaik in Lyon und zahlreichem Kleingerät<sup>26</sup>.

V: *Eckinger*, ASA 38 (1936), S. 175, Abb. 151, Abdruck. – *Simonett*, ZAK 2, 4, Nr. 8 (1940), Tafel 20, Negativabdruck. Irrig auf «mit einem Pfeil spielende Eroten» gedeutet.

<sup>23</sup>) Zu flügellosen Eroten siehe L. Curtius, Poenitentia, *Festschrift James Loeb*, 53 f.

<sup>24</sup>) F. Winter, Kunstgeschichte in Bildern, 370, Nr. 3.

<sup>25</sup>) O. Brendel, Jb. archäol. Inst. 47 (1932), S. 191 f., Fig. 2, 5, 10, 12, 13.

<sup>26</sup>) Mosaïque Séguin. P. Fabia, Mosaïques Romaines, Musée de Lyon, 161, Fig. 12. – Bildlampe: de Cardillac, De quelques lampes antiques découvertes dans l'Afrique du Nord (1922), S. 57, Fig. 62. – Terra sigillata: Oswald-Pryce, Index of figure types on Terra Sigillata, Nr. 513, Tafel 25 (Liverpool, Annals of Archaeology, Suppl. 1936/37).

26. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf schwarz (Niccolopaste). Tafel 28.  
 Schweizerisches Landesmuseum 13317. 11×8 mm. Facettiert, in fragmentiertem Bronzering, über die Platte vorstehend.  
 Trauernder Genius, Sl. «Eros funéraire», linkes Bein vor dem rechten gekreuzt, linker Arm auf umgekehrte Fackel und Kinn in die Hand gestützt. Geringe Arbeit.  
 Sehr häufiges, besonders in der Grabkunst verbreitetes Motiv.  
 V: Henkel, 1173, Tafel 78, 335, Abdruck.
27. Jaspis, dunkelgrün. Tafel 28 und 29.  
 3584, Schutthügel. 9,4×11 mm. In Silberring, 25×20 mm, über die Platte vorstehend.  
 Amor vor Ädicula opfernd n. l. Sl. Bekränzt, Schale auf der Rechten, mit der Linken Gefäß vom Boden hebend. Vor ihm auf Felsen Ädicula mit Priapidol (vgl. Nr. 17). Die kleine Kapelle bezeichnet die Szenerie im Freien, wie auf andern Steinen zum Beispiel mit leierspielendem Silen (FAG, Tafel 42, 60) oder Kühen an der Tränke (FAG, Tafel 45, 3), wo meist ein Baum daneben steht. Gute Arbeit.  
 Für die gleichzeitige Landschaftsgestaltung in der großen Kunst vgl. die Brunnenreliefs Grimani<sup>27</sup>.  
 V: Henkel, 1889, Tafel 76, 153, Abdruck.
28. Karneol, bräunlich. Tafel 28 und 29.  
 33.1750, Breite, Wasserablaufgraben II. 10,5×12 mm.  
 Löwengreifin und Reh n. l. Sl. Das Raubtier mit großen Schwingen über einem geschlagenen Reh. Zwei Geländewellen. Ausgezeichnete, auch in Details, wie Ohren und Federn, wohlproportionierte Arbeit.  
 Das Motiv dieses mythischen Tierkampfes auf Gemmen scheint auf griechische des 4. und 5. Jahrhunderts v. Chr. beschränkt, von denen der Karneol FAG, Tafel 31, 5, dem unsrigen sehr nahe steht (vgl. auch FAG, Tafel 31, 4; Lippold, Tafel 81, 4). Unser Stein, sicher eine römische Arbeit, könnte Kopie einer griechischen sein. Auf einem Denar des Augustus sehr ähnlich komponierte Gruppe von Löwe und Hirsch<sup>28</sup>.  
 V: Eckinger ASA 36 (1934), S. 25, Tafel 2, 15, Negativabdruck.

#### TIERE UND LANDLEBEN

29. Karneol, dunkelorange. Tafel 28 und 29.  
 Keine Nummer, Alter Friedhof Königsfelden. 10×12 mm. OS rechts muschelig ausgesprungen. Zwei Randkerben links.  
 Nilpferd n. l. Sl. Faltige Haut, Hinterleib zerstört. In einem Dickicht von Lotosblumen mit Schirmolden und Papyrusstauden. Ausgezeichnete Arbeit.  
 Auch in Rom waren mindestens seit der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. Nilpferde bei Tierschauen zu sehen<sup>29</sup>.  
 Unveröffentlicht.
30. Onyx, grau und braun gebändert. Tafel 28 und 29.  
 42.3, Schutthügel. 25×15 mm. Breit facettiert, Bildfeld leicht eingetieft.  
 Hirte und Ziege n. l. Sl. Mütze, kurzes gegürtetes Gewand, gerippt gezeichneter Fellmantel vor der Brust geknüpft. Arme auf Knotenstock gestützt. Ziege stemmt sich an Bäumchen hoch, um Blätter zu naschen. Ausgezeichnete Arbeit.

<sup>27</sup>) W. Techmäu, Die Kunst der Römer (Berlin 1940), Abb. 97 und 98.

<sup>28</sup>) BMC Emp I, Augustus 12, Nr. 63 f., Tafel 2, 15 und 16.

<sup>29</sup>) O. Keller, Thiere des classischen Altertums (1887), S. 202f.

Auf Gemmen ungemein beliebtes Thema, oft mit mehreren Ziegen (zum Beispiel Kopenhagen, 425 und 426), oft ein Hund dabei (Kopenhagen, 415 bis 417; London, 1014, Tafel 15). Unsere Szene genau wiederholt auf einer Paste in Kopenhagen und einem Sard in London (994, Tafel 115). Diese Steine gehören mehrheitlich ins 1. Jahrhundert v. Chr. Auch auf Lampen, Reliefkeramik und Münzen ist das Motiv verbreitet, oft in mythischem Zusammenhang<sup>30</sup>.

V: *Simonett*, Jber. Ges. Pro Vindonissa 1942/43, 31, Abb. 15, Original.

31. Jaspis, rostrot. Tafel 28 und 29.

7309, Schutthügel. 11×10 mm. Kante oben gesplittert.

Hirte und Hund n. l. Sl. Hirte bärtig, sonst wie auf Nr. 30. Vor ihm Bäumchen, von dem ein Hase herabhängt. Der Hund, die Vorderpfoten am Stamm, bellt hinauf. Sehr gute Arbeit.

Vgl. den Karneol in Oxford, Tafel 30, b, 3. Gleich auch zum Beispiel London, 993, Tafel 14, und 986.  
Vgl Nr. 30.

Unveröffentlicht.

32. Karneol, orange. Tafel 28 und 29.

33.6010, Breite, Wasserablaufgraben II. Abgerundet-rechteckig. 9×11,5 mm.

Bauer mit Ochsenpaar n. l. Sl. Mütze, kurzer Mantel, Knotenstock, zwei Rinder vor sich hertreibend. Baum im Hintergrund. Ausgezeichnete Arbeit.

Auf verwandten Gemmen ziehen die Rinder meist den Pflug (Kopenhagen, 1766, Tafel 20), wobei der Bauer das Gespann mit einem Stachel antreibt, siehe den Jaspis in Oxford, Tafel 30, b, 6, und den Karneol in Wien (FAG, Tafel 35, 41; *Lippold*, Tafel 57, 7).

V: *Eckinger*, ASA 36 (1934), Tafel 2, 14, Negativabdruck.

33. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf schwarz (Niccolopaste). Tafel 28.

3580, Schutthügel. 10×12 mm. Breit facettiert.

Hirt, Ziege melkend n. l. Sl. In kurz gegürtetem Rock, ein Bein aufgestützt, mit dem andern kniend. Die Ziege hebt ein Hinterbein, darunter bauchiger Milchtopf. Ausgezeichnete Arbeit.

Beliebte Idylle aus dem Landleben (zum Beispiel *Kibaltchitch*, 275, Tafel 8; Kopenhagen, 819, Tafel 10). Der Milchtopf fehlt selten, doch macht der Melker es sich gelegentlich auf einem niedern Fels bequemer (zum Beispiel New York, 396, Tafel 80; *Lippold*, Tafel 57, 9). Siehe Gemme in Oxford, Tafel 30, b, 5.  
Unveröffentlicht.

34. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf braun (Niccolopaste). Tafel 28.

Schweizerisches Landesmuseum 13319. Ursprünglich ca. 9,5×11 mm. Schwach facettiert in fragmentiertem Eisenring, rechts bestoßen.

Frau mit zwei Kindern in Garten n. r.<sup>31</sup> Sl. Langgewandet, auf vierbeinigem Hocker vorgebeugt, ein Fuß etwas zurückgesetzt. Auf dem Boden zwei kleine Kinder sitzend, die die Ärmchen nach einer hochgehaltenen Traube recken. Ein hinter dem Sitz stehender, weit nach rechts gebogener Baum wirkt als Rahmen. Ausgezeichnete Arbeit.

V: *Henkel*, 1489, Tafel 76, 207, Abdruck. Wohl durch den Ärmel des erhobenen Armes getäuscht, als «bärtiger Mann» gedeutet.

35. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf braun (Niccolopaste). Tafel 28 und 29.

33.1809, Breite, Wasserablaufgraben II, 19. IX. 8×10 mm.

Eber, Weibchen bespringend n. l. Sl. Vor ihnen Baum. Sehr gute Arbeit.

Vgl. Kopenhagen, 1396, Tafel 16; London, 2389; Berlin 5575, 7056.

V: *Eckinger*, ASA 36 (1934), S. 97, Tafel 2, 16, Negativabdruck.

<sup>30</sup>) Siehe Zusammenstellung bei G. *Hafner*, Hellenistische Kunst auf römischen Lampen, Heidelberger Beiträge (1949), S. 44f., Abb. 5–7.

<sup>31</sup>) Photo auf Tafel B versehentlich nach links kopiert.

36. Glaspaste, zweischichtig, opak, blau auf schwarz (Niccolopaste). Tafel 28 und 29.  
21.140, Breite, Südtor, Nobs. 9×12 mm. Breit facettiert, in fragmentiertem Bronzering,  
über die Platte vorstehend.

Zwei Vögel, einander zugewandt. Der eine pickend, der andere aufrecht. Geringe Arbeit.  
Vgl. FAG, Tafel 45, 48.  
Unveröffentlicht.

#### SYMBOLISCHES

37. Glaspaste, flaschengrün, korrodiert. Tafel 28 und 29.  
38.80, Breite, 13×9,5 mm. In fragmentiertem Bronzering.  
Adler auf Altar n. l. Flügel geschlossen, Kopf umgewandt. Altarecken mit plastischen Widderköpfen  
verziert. Bescheidene Arbeit.

Häufiges Motiv, wobei der Adler meist einen Kranz im Schnabel, Blitz oder Caduceus in den Fängen  
hält. Unserer Paste nächstverwandt ein Niccolo in Oxford, Tafel 30, b, 4. Vgl. ferner London, 3387, Tafel  
32; Lippold, Tafel 94, 3; Xanten, Tafel 14, 181.

Dargestellt ist ein militärisches Symbol. Der Adler steht für den Legionsadler; der Kranz ist ein Sieges-  
kranz. Wie alle Feldzeichen, genießt der Legionsadler kultische Verehrung<sup>32</sup>, daher die Verbindung mit  
dem Altar. Die plastischen Widderköpfe gehören zur Ornamentik claudischer Altäre. Als offizielles Symbol  
erscheint unser Motiv auch auf Münzen (Tafel 30, c, 4)<sup>33</sup>.

V: Simonett, ZAK 2, 4, Nr. 4 (1940), Tafel 2, 6, Abdruck. Irrig als «Vogel (Pfau?) auf dem Scheiter-  
haufen (?) eines Altars» gedeutet.

38. Karneol, bräunlich. Tafel 28 und 29.

23.279, Schutthügel. 10×12 mm. OS rechts gesplittet, in fragmentiertem Bronzering.

Adler und Feldzeichen Sl. Adler mit geschlossenen Flügeln, Kopf n. r., Kranz im Schnabel. In der  
Mitte Legionssignum, kenntlich an den runden Phalerae und den Halbmondscheiben<sup>34</sup>. Gute Arbeit.

Geläufiges Motiv (vgl. Nr. 37). Dabei steht der Adler meist zwischen zwei Feldzeichen (zum Beispiel  
Osborne, Tafel 27, 6; Kibaltchitch, Tafel 3, 78 und 3, 82; Henkel, 1472, Tafel 56, und 1832, Tafel 69). Wieder  
auch auf Münzen vorkommend, und zwar aus der östlichen Reichshälfte, wie ein Teil der Gemmen (Olbia,  
Tyros, Chersonnes, Bithynien)<sup>35</sup>. Im Westen erscheint auf den Münzen zwischen Feldzeichen immer deut-  
lich der Legionsadler selbst auf der Stange (Tafel 30, c, 1)<sup>36</sup>. Seltener sind auf Gemmen Adler und Feld-  
zeichen in eine Hälfte gerückt, während die andere eine Gottheit einnimmt (London, 1731, Tafel 23: For-  
tuna; Jaspis in Oxford: Jupiter Dolichenus, Tafel 30, b, 7). Auf unserem Karneol wird entsprechend rechts  
eine Gottheit gestanden haben.

Unveröffentlicht.

39. Glaspaste, smaragdgrün. Tafel 30a.

4521, Schutthügel. 11,5×4,5 mm. Konvex. In fragmentiertem Bronzering.

Adler mit gespreizten Flügeln, Kopf n. r.  
Unveröffentlicht.

40. Onyx, gold- und dunkelbraun gebändert. Tafel 28 und 29.

13762, Schutthügel. 16×12,5 mm. Breit facettiert. In fragmentiertem Eisenring.

Cornucopiae und Modius. Getreidemaß mit drei Kornähren auf profiliertem Rundpfeiler. Zwei ge-  
kreuzte Füllhörner mit Blumen und Früchten. Sinnbild von Fülle und Gedeihen. In der Glyptik seltenes

<sup>32</sup>) Fink, Hoey, Snyder, The Feriale Duranum, Yale classical studies 7 (1940), S. 115f., zu «rosalia signorum».

<sup>33</sup>) W. Wruck, Die syrische Provinzialprägung von Augustus bis Trajan (Stuttgart 1921), S. 186, Tafel 4, 88. Von 71/72  
nach Christus.

<sup>34</sup>) A. v. Domaszewski, a.a.O., 29ff.

<sup>35</sup>) P. de Waddington, Recueil général des monnaies grecques de l'Asie Mineure (1904), S. 275, Nr. 47, Tafel 42, 22.  
Caracalla, Bithynien.

<sup>36</sup>) Variante von BMC Emp I, Galba 335, Nr. 156, Tafel 58, 2.

Motiv. Vgl. den genau entsprechenden, in England gefundenen Stein bei *King*, S. 219, Tafel 30, 6<sup>37</sup>. Gute Arbeit.

Auf beiden genannten Gemmen zeigt der Modius die weniger gebräuchliche bauchige und niedere Form. In Rom scheint man sich meist einer schlankerem, eckigen bedient zu haben, wie er zum Beispiel auf einem Quadrans des Claudius erscheint<sup>38</sup>. Alexandrinische Münzen der Kaiserzeit zeigen dagegen unsere breite Form mit den Seitenhenkeln<sup>39</sup>. Gekreuzte Füllhörner sind in der ausgehenden Republik und der augusteischen Zeit besonders häufig auf Altarreliefs und Münzen<sup>40</sup>. In der Verbindung mit dem Capricorn, Geburtszeichen des Augustus, wird die Beziehung auf das angebrochene «Goldene Zeitalter» noch deutlicher.

Unveröffentlicht.

41. Sard, schwarz. Tafel 28 und 29.

29.3041, Schutthügel. 12×10 mm. In Eisenring, 25×20 mm.

Kolonettenkrater zwischen zwei Reben. Das große Weinmischgefäß steht unter den mit reifen Trauben behangenen Reben wie eine Kelter bereit (vgl. die Serie ähnlicher Darstellungen in Berlin, 7099 bis 7131, Tafel 53). Gute Arbeit.

Unveröffentlicht.

42. Glaspaste, grün mit blauem Querband, opak. Tafel 30a.

33.1811, Breite, Wassergraben, 19. XI. 9×6 mm. In fragmentiertem Bronzering.

Das starkblaue Querband ist fein weiß gesäumt. In seiner Mitte und zu beiden Seiten im grünen Feld ein feines weißes Ringlein.

Unveröffentlicht.

43. Glaspaste, smaragdgrün, halbdurchsichtig. Tafel 30a.

295 b. 6×2,5 mm. Stark konvex, in Bronzering, 20×12 mm.

Unveröffentlicht.

44. Glaspaste, weißgelb, opak. Tafel 30a.

23.810, Schutthügel. 9×7 mm. Stark korrodiert, in versilbertem Eisenring, 22×18 mm.

Unveröffentlicht.

45. Glaspaste, hellbraun. Tafel 30a.

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 13307. 6×5 mm. Konvex. Stark korrodiert, in Bronzering, 13×15 mm.

V: Henkel, 1138, Tafel 49.

46. Glaspaste, dunkelblau, opak. Tafel 30a.

25.233, Breite, Spillmann. Kreisrund, Durchmesser 6,5 mm. In Bronzering, flach, mit je einer Einziehung vor der Platte, 18×12 mm.

Unveröffentlicht.

47. Glaspaste, hellblau.

Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 13314. Rund, in Spitzkegel ausgezogen, Durchmesser 6 mm. In fragmentiertem Bronzering, genau wie Nr. 46.

V: Henkel, 1285.

<sup>37</sup>) *King*, Handbook of engraved gems, 2. Aufl. (London 1885).

<sup>38</sup>) BMC Emp I, Claudius Nr. 173, 179, 180; RIC I, Claudius Nr. 72/73.

<sup>39</sup>) Catalogue of Coins in the British Museum, Alexandria (1892); Livia: Tafel 30, 29; Trajan: Tafel 30, 551 und 557.

<sup>40</sup>) Das Material bei K. Lebmann-Hartleben, Römische Mitt. 42 (1927), S. 167f., und W. Tarn, J. roman Studies 22 (1932), S. 137f.

## FOLGERUNGEN AUS DEN FUNDORTEN

Die beiden Hauptfundorte ergaben – Breite 25, Schutthügel 15 – zusammen 40 Gemmen. Die beträchtlich höhere Fundzahl von der Breite leuchtet zunächst ein, da der Schutthügel eben in erster Linie weggeworfenes Gerät bewahrt. Nun kann ein gebrochener Ring zuweilen wieder repariert werden, nicht so eine Gemme. Man wird also vom Schutthügel von vornehmesten verhältnismäßig mehr beschädigte Gemmen erwarten als von der Breite. Dies bestätigt sich mit 5 zu 3 ganzen, gegenüber nur 3 zu 14 ganzen von der Breite. Anders ist das Verhältnis bei den Ringen von Breite und Schutthügel, was darauf beruhen wird, daß man Gemmenringe wenn möglich wieder reparierte; zudem ist das Metall im Boden noch der Korrosion ausgesetzt. Nicht immer nahm man sich die Mühe, eine gebrochene Gemme aus dem Ring zu lösen, sondern man warf gelegentlich das ganze Schmuckstück weg, wie Nr. 38 vom Schutthügel.

Daß allerdings vom *Schutthügel* die ganzen und beschädigten Stücke sich die Waage halten, stimmt zu den Schlüssen, die man zum Beispiel aus dortigen Münzfunden zu ziehen hat: im Lager selbst verlorene Kleinobjekte gelangten oft unabsichtlich mit übrigem Abraum auf den Abfallhaufen.

Das Verhältnis von Ringen und Steinen, beschädigten und unbeschädigten, von der *Breite* macht deutlich, daß es sich hier überwiegend um verlorene Schmuckstücke handelt. Ursache ist mehrheitlich das Herausfallen der Steine aus der Fassung, woran oft das Wasser die Schuld hat; es zeigt dies der Umstand, daß von 17 Gemmen nicht weniger als 8 in den Thermen und zugehörigen Wasserabzugsgräben gefunden wurden. Damals wie heute wird man sich vor Dieben gescheut haben und lieber samt dem Schmuck ins Bad gegangen sein. Diese Vorsicht wurde damals wie heute gelegentlich damit belohnt, daß das Wasser die Diebesrolle übernahm (Tabelle I).

Tabelle I.  
*Beschädigte und unbeschädigte Ringe und Gemmen der Hauptfundorte*

	Schutthügel			Breite		
	Gebrochen	Ganz	Total	Gebrochen	Ganz	Total
Ringe . . . . .	3	4	7	5	3	8
Gemmen . . . . .	5	3	8	3	14	17
Total . . . . .	8	7	15	8	17	25

## DIE FASSUNGEN

Von den 47 Ringsteinen sind 22 in der mehr oder weniger fragmentierten Fassung erhalten, also fast die Hälfte. Davon sind (46) und (47) nach dem Ringtypus, flacher Reif mit ornamentaler Einziehung vor der Platte, ins spätere 2. oder ins 3. Jahrhundert zu setzen, (47) zudem auf Grund der spitz ausgezogenen Glaseinlage<sup>41</sup>. Die andern 20 gehören mit größter Wahrscheinlichkeit alle ins 1. Jahrhundert n. Chr., wie sich aus mehreren Einzelzügen ergibt, abgesehen von der in der Einleitung erwähnten lagergeschichtlichen Situation. Das sich ergebende Verhältnis von 2:20 oder 1:10 spiegelt wohl recht getreu die unterschiedliche Bedeutung der zwei Besetzungsperioden im 1. und 3. Jahrhundert. Für das Folgende haben wir von den späten Stücken (46, 47) abzusehen.

<sup>41)</sup> Henkel, 111 f.

Bei den erhaltenen Ringfassungen findet sich die an einem weit größeren Material gemachte Beobachtung bestätigt, daß im 1. Jahrhundert der Gemmenring nur als Steinträger geschaffen ist, ohne selbst Schmuckfunktion zu haben, abgesehen von der Wirkung des Ringmetalles<sup>42</sup>. Demgemäß ist der Reif von einfachster Form und die Platte nur so groß, wie der zu fassende Stein fordert.

Das kostbarste Material, Gold, ist in Vindonissa mit keiner Fassung vertreten; Bronze, der Ersatz in der Farbwirkung mit 11, Silber oder Versilberung mit 3, Eisen mit 6 Gemmenringen. Bei allgemeiner Einfachheit der Fassung lassen sich doch Differenzierungen feststellen, entsprechend den verschiedenen Kombinationen von Ring- und Gemmenmaterial (Tabelle 2).

Tabelle 2.  
*Ringmetalle und Gemmenmaterial*

	Silber	Bronze	Eisen	Total
Pasten . . . . .	1	10	1	12
Steine . . . . .	2	1	5	8
Total . . . . .	3	11	6	20

Pasten sind mit Vorliebe in Bronze (Goldwirkung) gefaßt. Dabei sind 9 von den 10 Bronzefassungen sehr fein gegenüber denen aus Silber und Eisen, entsprechend der durchschnittlichen Kleinheit der Pasten gegenüber den Steinen. Die massivere Fassung der einen Ausnahme (26) erklärt sich durch die facettierte und vorstehende Paste, die darum auch seitlich gut gehalten sein muß. Eisen- und Silberringe werden vorwiegend mit Steinen kombiniert und haben eine massivere Platte, während der Reif sich weniger rasch verschmälert als bei den Bronzeringen. Diese ausgesprochene Neigung, Pasten mit Bronze, Steine mit Silber und Eisen zu verbinden, kann technisch bedingt sein oder zugleich einer uns nicht bekannten Tradition folgen. Die Gemmen mit ebener Oberfläche liegen in der Regel mit den Rändern der Fassung bündig. Facettierte Steine stehen dagegen ausnahmslos über die Ringplatte vor, damit die als Rahmen wirkende Facette zur Geltung kommt.

### FORM DER EINLAGE

Als Form der Ringeinlage ist ein Breitoval im Achsenverhältnis 3:4 die Regel. Pasten sind gegenüber den Steinen im allgemeinen kleiner, davon die nicht plastisch verzierten (42 bis 45) am kleinsten. Ob die längere Achse parallel oder rechtwinklig zur Reifebene liegt (Breit- oder Hochformat), scheint einzig vom Gemmenbild abhängig. Für Einzelfiguren ist Hochformat gewöhnlich, für mehrfigurige Szenen mit Beiwerk Breitformat. Selten ist die Variierung des Ovals ins Rechteck mit abgerundeten Ecken (32).

Die Bildfläche ist mehrheitlich eben. Konvexe Einlagen sind auf Smaragdpasten (23, 39, 43) und geschichtete Steine (16, Achat) beschränkt; bei letzteren werden dadurch die Farbnuancen sichtbar gemacht. Eine Besonderheit ist die Facettierung des Randes, die gleichfalls der Farbwirkung geschichteter Steine zu dienen hat (30, 40, Onyx), sowie der ihrer Nachahmungen. So wird sie in unserm Komplex neben der einfachen Paste (8) für eine Gruppe von Niccolopasten verwendet (15, 26, 33, 34, 36).

<sup>42)</sup> Henkel, 104f.

## MATERIAL DER EINLAGE

Bei den 45 Ringeinlagen stehen 26 Steinen 19 Pasten gegenüber. Dies entspricht der für das frühe 1. Jahrhundert n. Chr. bekannten Situation, wo die als Gemmen verwendeten Edel- und Halbedelsteine noch nicht so weit verbreitet, das heißt, noch recht kostspielig waren. Die Pasten sind Ersatz für echte Steine, ohne darum stets als Fälschungen hergestellt zu sein. Ihre Absicht geht oft dahin, der Farbe des echten Steines möglichst nahe zu kommen; sie verzichten oft auf jede weitere Verzierung (43 bis 45). Im Laufe des 1. Jahrhunderts treten sie wieder stark zurück, nachdem die echten Steine erschwinglich geworden sind<sup>43</sup> (Tabelle 3).

Tabelle 3.

*Verwendetes Material und Farben*

Steine	Pasten	Farben
Karneol ..... 16	Niccolopaste .... 8	Smaragdplasma ... 3
Jaspis ..... 1	Andere Glaspasten 11	Gelb, durchsichtig . 2
Onyx ..... 2		Grün ..... 2
Sard, dunkel .... 2		Schwarz ..... 1
Achat ..... 1		Braun ..... 1
Total ..... 26	Total ..... 19	Weiß ..... 1
		Weiß-Braun ..... 1

## STEINMATERIAL UND PASTEN

### Steine

Über die Hälfte der geschnittenen Steine sind Karneole, entsprechend der Feststellung des Plinius (*Naturalis historia*, Buch 37, 106): «Nec fuit alia gemma apud antiquos frequentior.» Dann folgt mit sechs Jaspissesteinen die gewöhnlichste Sorte: zwei davon grau, zwei rot, einer dunkelgrün – die üblichen Farben der frühen Kaiserzeit; einer gelb, womit diese Spezies doch nicht erst in der späteren Zeit aufkommt<sup>44</sup>. Zu der Spärlichkeit des Onyx (30, 40) stimmt, daß den acht Niccolopasten kein einziger echter Niccolo (eine Onyxart) gegenübersteht.

### Pasten

Die große Zahl der Niccolopasten läßt sich leicht in eine Gruppe besserer und schlechterer Qualität scheiden. Bei ersterer ist die obere Schicht hell, die Masse glasiger und darum weniger verwittert. Das Bild ist ausgezeichnet (7, 13, 34, 35) und meist nicht bis auf die untere Schicht gehend (7, 13, 35). Die Stücke sind nicht facettiert. Die schlechtere Gruppe zeigt geringe Farbdifferenzierung; die obere Schicht ist dunkelblau. Die Masse ist porös-bläsig und entsprechend stark verwittert (15, 26, 33, 36). Das Bild ist durchwegs schlechter, zwei Stücke tragen die schlechtesten überhaupt (15, 36). Alle Stücke sind facettiert. Eine kleine Gruppe bilden weiter nur noch die smaragdgrünen Pasten (23, 39, 43). Nach der Farbgebung weist der Pastenkomplex durchaus

<sup>43)</sup> FAG, 300f.

<sup>44)</sup> wie FAG, 310.

ins frühe 1. Jahrhundert. (42), das sich von jeder natürlichen Steinart weit entfernt (Lichtgrün mit starkblauem Querband und weißen Kreislein), ist zudem im 1. Jahrhundert v. Chr. am beliebtesten<sup>5</sup>.

## SCHLIFFSTIL UND BILDQUALITÄT

Schon das kleine, auf Tafeln 27 und 28 vorgelegte Material erweist, daß der Schliffstil nicht un wesentlich vom Material abhängt. Von den nichtgeschliffenen Pasten absehend, zeigt sich, daß die Arbeit des Rädchen am spröderen Karneol sich anders auswirkt als etwa am weicheren Jaspis. Besonders in Details herrscht auf Karneolen eine faserig-strähnige Zeichnung, während Jaspis rundere Umrißführung erlaubt und die Schliffränder hier weniger scharf werden.

Neben den materialbedingten Unterschieden kommt natürlich das verschiedene Können der Steinschneider voll zur Geltung. Man vergleiche zum Beispiel (2) mit (5) oder (21) mit (24). Besonders deutlich wird der Qualitätsunterschied bei Steinen mit gleichem Bildvorwurf (11, 12). Wie eingangs schon bemerkt, zeigt unsere Serie verschieden glückter Arbeiten, daß schlechter geschnittene Steine deshalb nicht a priori später entstanden sind und bei der Datierung römischer Gemmen nicht auf die Schliffqualität abgestellt werden darf.

Auch in Vindonissa gilt für die Glaspasten, was *Furtwängler* zur Restablierung der ganzen Gemmenklasse feststellte: daß sich darunter mehrheitlich ausgezeichnete Stücke finden<sup>46</sup>. Vor allem darum, weil Pasten fast nie geschliffen werden. Das technische Vorgehen ist hier so, daß in der noch weichen Masse ein meist sehr gutes, in Stein geschnittenes Vorbild abgeformt wird. Nach Erstarren der Glasmasse kann das Bild nachgeschliffen werden (zum Beispiel bei 8). Diese Herstellung des Bildes erklärt auch die außerordentlich hohe Bildqualität im Verhältnis zur ausgesprochenen Kleinheit (1, 9, 23). Die nur so erreichbare vollkommene plastische Wirkung ruft oft überzeugend ein Vorbild der großen Kunst in Erinnerung (1, 7, 9).

## BILDMOTIVE UND DIE BEZIEHUNG ZU VINDONISSA

Betrachten wir die Gemmen auf die Darstellungen hin, so ist uns schon die hohe Zahl von 41 bildgeschmückten wertvoll als Hinweis auf die in jedem Kunstzweig sich bewährende Gestaltfreudigkeit des antiken Menschen. Farbe allein genügt dem Auge selten, wenn ihr nicht Gestalt eingeschrieben ist, was die gesamte antike Wandmalerei ja eindrücklich bezeugt. Was alles ist nun wert, in diesen Rahmen der Köstlichkeit eines Ringsteines gefaßt zu werden? Alles Lebendige, ließe sich da sagen, vor allem Mensch und Tier. Aber doch nicht das alltägliche Lebendige schlechthin tritt uns hier entgegen. Schmuck und immer zugleich auch Devise und Maskotte wird es erst im wesentlicheren Bereich des Göttlichen, das die *Mythologie* ausdrückt.

Auch wo man geneigt sein könnte, nicht mehr als realistische Szenen aus dem Landleben zu sehen (30 bis 34), wird nach genauerer Betrachtung deutlich, daß dies Geschehen sich in der *idyllisch* verklärten Atmosphäre vollzieht, in der auch die wenige Jahrzehnte zuvor entstandenen *Georgica* Vergils leben. Auch darum ist etwas wie ein «Stilleben» auf unsrern Gemmen nicht zu finden. Was dem nahe zu kommen scheint (40, 41), verdankt seine Bildexistenz einem dahinterliegenden Sinnzusammenhang, den er veranschaulicht, und ist damit vor allem *Symbol*. In noch höherem Maß gilt dies für (37) und (38), deren Einzelmotive ohne Wissen um den zugrunde liegenden Seinsbereich nur sozusagen buchstabiert werden können, ohne scheinbar ein Sinn ganzes zu ergeben.

<sup>45)</sup> FAG, 219.

<sup>46)</sup> FAG, a.a.O.

Jeder beliebige Gemmenkomplex unserer frühen Zeit wird das Gesagte bestätigen; aber der von Vindonissa weist zudem in der Auswahl der Bilder unverkennbar auf die einstigen Besitzer – römische Soldaten – zurück. Das Material schließt sich zwanglos zu drei Motivkreisen zusammen: *Soldatentum* der eine, *friedliches Landleben* der andere, und dazwischen, beide durchwaltend, *Eros* in mancherlei Gestalt, natürlich auch Dionysischem verbunden. Damit ist recht eigentlich der soldatische Lebensbereich, Wirklichkeit und Wunsch zugleich umfassend, beschrieben.

Das *Kriegerische* herrscht – wie es sich hier gehört, darf man wohl sagen – mit 23 Gemmen durchaus vor. Mythologisch ausgedrückt eben Mars (7 bis 9, 13, 19), Minerva-Roma (1 bis 4), Dioskur (6), Victoria (15, 16), dazu die Legionsadler (37 bis 39). In der bewaffneten Göttin wird man weniger die aggressive Seite zu erkennen haben, die eine Minerva doch auch hat, als das beschützende, staatsbewahrende und, wenngleich oft mit Waffengewalt, auch aufbauende Element, das die Römer in ihrer wehrhaften Stadtgöttin, *Roma*, verehrten. Eindeutig *Minerva-Athena Ergane* zeigt natürlich (4). Warum wir (13) von seinem Besitzer doch als Mars, nicht Diomedes, angeprochen denken möchten, bedarf der Begründung. Abgesehen von (18), *Chiron* und Achill, findet sich sonst in unserm Komplex keine einzige Darstellung von Heroenmythen. Dies wird – in Vindonissa – nicht zufällig sein. Die Kenntnis solcher Geschichten gehörte damals doch zur guten Bildung, die wir bei unseren Soldaten, ohne ihnen damit zu nahe zu treten, nicht allgemein erwarten dürfen. Bei Chiron kann man sich wohl fragen, ob bei der Wahl des Käufers nicht eher der prachtvolle Pferdeleib ausschlaggebend war, als das eigentliche Thema, Achills musiche Erziehung. Beim *Diomedes* (13) ist ein Zweifel an so weitgehender Allgemeinbildung des Soldaten um so eher angebracht, als davor einem römischen, mit der «Palladionraubikonographie» wenig oder gar nicht vertrauten Betrachter etwas anderes viel eher einfallen konnte. Darstellungen des siegreichen Kriegsgottes, der eine Trophäe bringt oder wegträgt, sind nicht selten. In der Klein-Kunst, zeitlich wie im Typus unserer Gemme am nächsten stehend, wäre der Sesterz des Vespasian zu nennen (Tafel 30, c, 6), mit der fast überflüssigen erläuternden Beischrift MARS VICTOR<sup>47</sup>. Pilos und Palladion unserer Paste kann dem durch keinerlei homerische Bildung Voreingenommen auch als Helm und Tropaion gelten; er ersteht sich mit diesem Stück einen Mars Victor.

*Mercurius*, der ein recht materielles Glück bringt, und seine Symbole (10 bis 12, 40) dürfen wir hier dem Kriegsgott zugesellen, ebenso *Bonus Eventus* (14), für den die Bezeichnung durch die genannten Münzen<sup>48</sup> gut bezeugt ist. Auch ein *Dioskur* (6) ist hier recht eigentlich zu erwarten und gehört dieser Gruppe zu. Nicht umsonst ist er samt dem Pferd dargestellt. Kastor und Pollux sind von jeher die Patrone der römischen Reiterei gewesen<sup>49</sup>. Auch Diana, die Amazone (5), und den mythischen Tierkampf (28) dürfen wir hier lose anschließen.

Ungleich schwächer ist das *Landleben* vertreten (30 bis 36). Als ob sich in den beiden Gruppen das Verhältnis von Gegenwart und Zukunft oder Vergangenheit im derzeitigen Leben der Gemmenträger spiegelte. In der Regel wird eben ein Legionär vom väterlichen Bauernhof weg rekrutiert worden sein, und der Zukunftstraum des einfachen Soldaten war gewiß oft der, als ausgedienter Veteran wieder ein Gütlein bestellen zu können.

Einen hübschen Hinweis auf die Kosmopolitie der damaligen Zeit gibt uns das Nilpferd (29), an dessen realer Existenz sein Besitzer nicht zu zweifeln brauchte, ohne darum schon weiter herum als bis Rom gekommen zu sein.

Schließlich die stets mehr oder weniger nutzbringend tätigen *Eroten* (20 bis 27). Aus dem Völklein, das von den Wänden der Vesuvstädte bis zu den Sarkophagen des 2. und 3. Jahrhunderts durch die ganze römische Kunst tanzt. Ihr Schabernack mag auch das Leben der Garnison von Vindonissa erheitert haben.

<sup>47)</sup> BMG Emp II, Vespasian 119, Nr. 551, Tafel 21, 2.

<sup>48)</sup> Vgl. (14) und Anmerkung 13.

<sup>49)</sup> F. Altheim, Griechische Götter im alten Rom, Religionsgeschichtliche Versuche u. V. 22 (1930), S. 18ff.

## ZUSAMMENHANG MIT ANDERN KUNSTZWEIGEN

Auf das mögliche Echo der Monumentalkunst auf einigen Pasten war schon hinzuweisen. Eigentliche Kopien lassen sich unter den unsrigen nicht feststellen.

Eine näherliegende Beziehung sei kurz erwähnt. Im Katalog war mehrmals auf entsprechende Darstellungen auf Münzen des 1. Jahrhunderts zu verweisen (9, 15, 16, 28, 37, 38). Nun ergibt sich solche Parallelität vor allem daraus, daß zwei Gebiete der Kleinkunst hier gemeinsam aus dem Vorrat der großen Kunst schöpfen. Auf beiden finden sich zum Beispiel getreue Statuenkopien. Münzen und Gemmen finden sich hier um so leichter zusammen, als sie sich rein äußerlich durch die ähnlichen Bedingungen von Format, Form und Relief nahestehen. Für einige Motive unseres Komplexes war aber ein direktes und geläufiges Vorbild in der großen Kunst nicht namhaft zu machen, teilweise darum, weil es in ihr gar nicht vorkommt (37, 38). Dagegen finden sich genaue Entsprechungen auf etwa gleichzeitigen Münzen (9, 37, 38, vgl. Tafel 30, c), was den nahe liegenden Gedanken wahrscheinlich macht, daß der Gemmenschneider gelegentlich nach Münzen arbeitete. Münzstempelschneider und Gemmenschneider sind ja ohnehin oft identisch gewesen. Der Beziehung zwischen Münze und Gemme nachzugehen, wäre eine ebenso reizvolle wie lohnende Aufgabe.

Vor einen weiteren Hintergrund gehalten, bestätigt der hier gezeigte ganz kleine Ausschnitt römischer Kleinkunst einmal mehr, wie unbeschränkt und einheitlich die Gestaltenfülle der Antike alle Bereiche der Kunst durchdringt, ohne jede augenfällige Scheidung in Schickliches und Unschickliches für Große und Kleine Kunst. Dadurch wird überhaupt möglich, daß sich noch im Mikrokosmos dieser «Soldatengemmen» die ganze reiche Bilderwelt der Antike spiegelt.

\*

## DIREKTAUFAHMEN VON GEMMEN

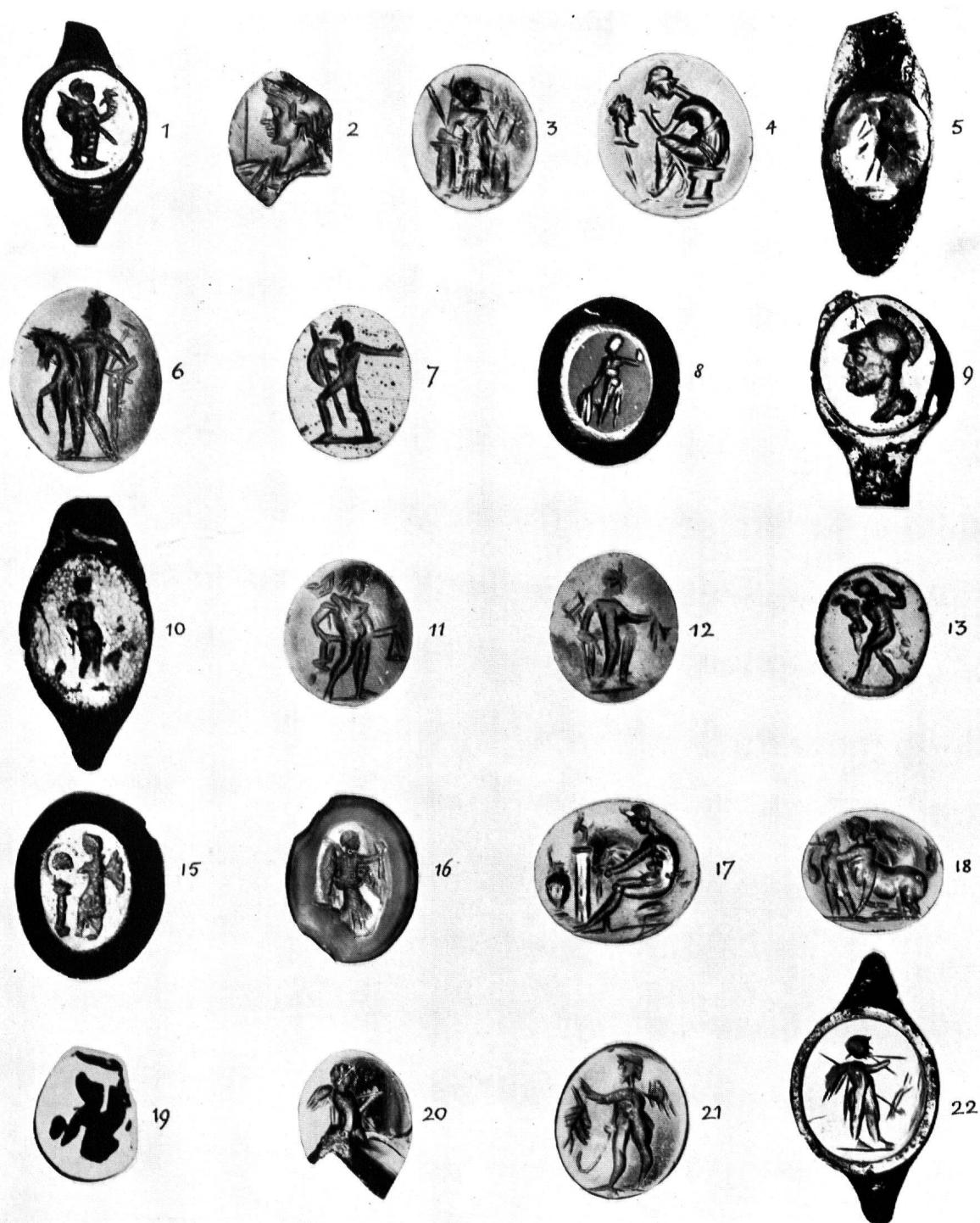
Die vorliegenden photographischen Wiedergaben der Gemmen sind Direktaufnahmen der Originale im Maßstabe 2:1. Die Atelierkamera mit langem Balg läßt dies ohne weiteres zu. Die photographische Aufgabe war in diesem Falle auch nicht die formale und materialechte Wiedergabe der verschiedenen Steinsorten, sondern die der Lesbarkeit des Bildinhaltes. Daß die Wiedergabe der sehr feinen, vertieften Schnittarbeit sich als positive, aber seitenverkehrte Plastik zeigt, liegt in dem für diesen Fall eingeschlagenen photographischen Wege begründet. Normales Seitenlicht führte zu keinem, Durchleuchtung der Steine nur zu unvollkommenem Resultat. Die Durchlässigkeit für das Licht war außerdem stark verschieden, bei schwarzen Steinen oder solchen, die noch im Ring gefaßt vorlagen, von vorneherein nicht vorhanden. Eine Eigenschaft war hingegen fast allen Gemmen gemein: die hochpolierte, glänzende Oberfläche. Und das wies, ausgehend von den Erfahrungen, die wir bei Aufnahmen von Meistermarken und Beschauzeichen auf Edelmetallgegenständen gemacht hatten, den zu beschreitenden Weg.

Vor der Kamera steht eine weiße Papierwand, aus der durch eine runde Öffnung das Objektiv schaut. Durch einen entsprechend langen schwarzen Tubus wird das Objektiv vor steil einfallendem Vorderlicht geschützt, denn zwei 1000-Watt-Lampen werfen aus nächster Nähe ihr Licht gegen die weiße Wand. Genau parallel zu dieser hell aufleuchtenden Fläche wird die Gemme montiert, mit dem Resultat, daß ihre polierte Oberfläche aufspiegelt, die eingeschnittenen Figuren hingegen, entsprechend ihren Wölbungen und Ebenen, die nicht parallel der Leuchtfäche stehen, sich als Schatten oder Halbtöne abheben. Von Auge betrachtet, also binokular und infolgedessen stereoskopisch gesehen, werden wir das Bild des Steins vertieft empfinden und sehen das Negativ. Photographisch festgehalten, nur mit einem Objektiv wiedergegeben, erhalten wir die positive

Wirkung. Das nun in Erscheinung tretende Mattscheibenbild fällt durch seine geringen Tonunterschiede auf.

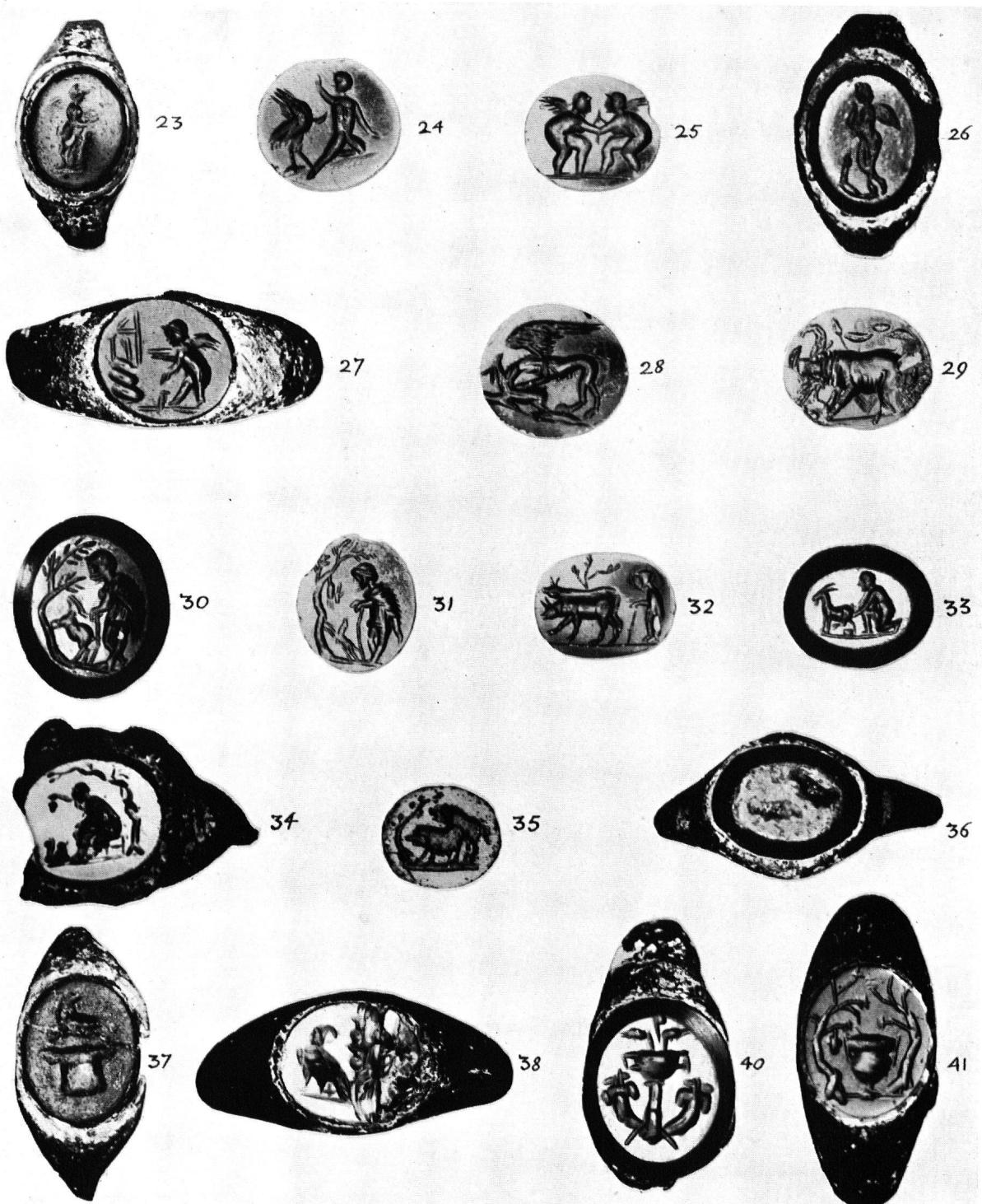
Um ein für Kopierzwecke brauchbares Negativ zu erhalten, wird eine hart arbeitende Emulsion verwendet und diese kräftig entwickelt. Gleichzeitig ist die Frage zu beantworten: farbempfindliches Negativmaterial oder nicht? Einsteils spielt die Farbigkeit der Gemmen keine Rolle, weil wir die spiegelnde Oberfläche photographieren und die totale Reflexion von verschiedenfarbigen Flächen immer weiß sein wird, anderseits haben wir bei den verschiedenfarbigen Steinen die nicht spiegelnden, eingeschnittenen Darstellungen tonrichtig wiederzugeben. Diese Überlegungen führten zur Verwendung des Kodak-Films Contrast Process Panchromatic. Zu berücksichtigen ist des weiteren die verschiedene Lichtdurchlässigkeit der Steine. Helle und halbdurchsichtige Steine sind schwarz zu hinterlegen, da ein heller Hintergrund die zarten Halbtöne der Zeichnung aufheben würde. Besondere Aufmerksamkeit erheischt die absolute Sauberkeit der Gemme. Nur die gut gewaschene Oberfläche gibt die Garantie des spiegelnden Glanzes, nur der sorgfältig gereinigte Stein zeigt die feinsten Gravierungen des Schnittes.

A. Senn



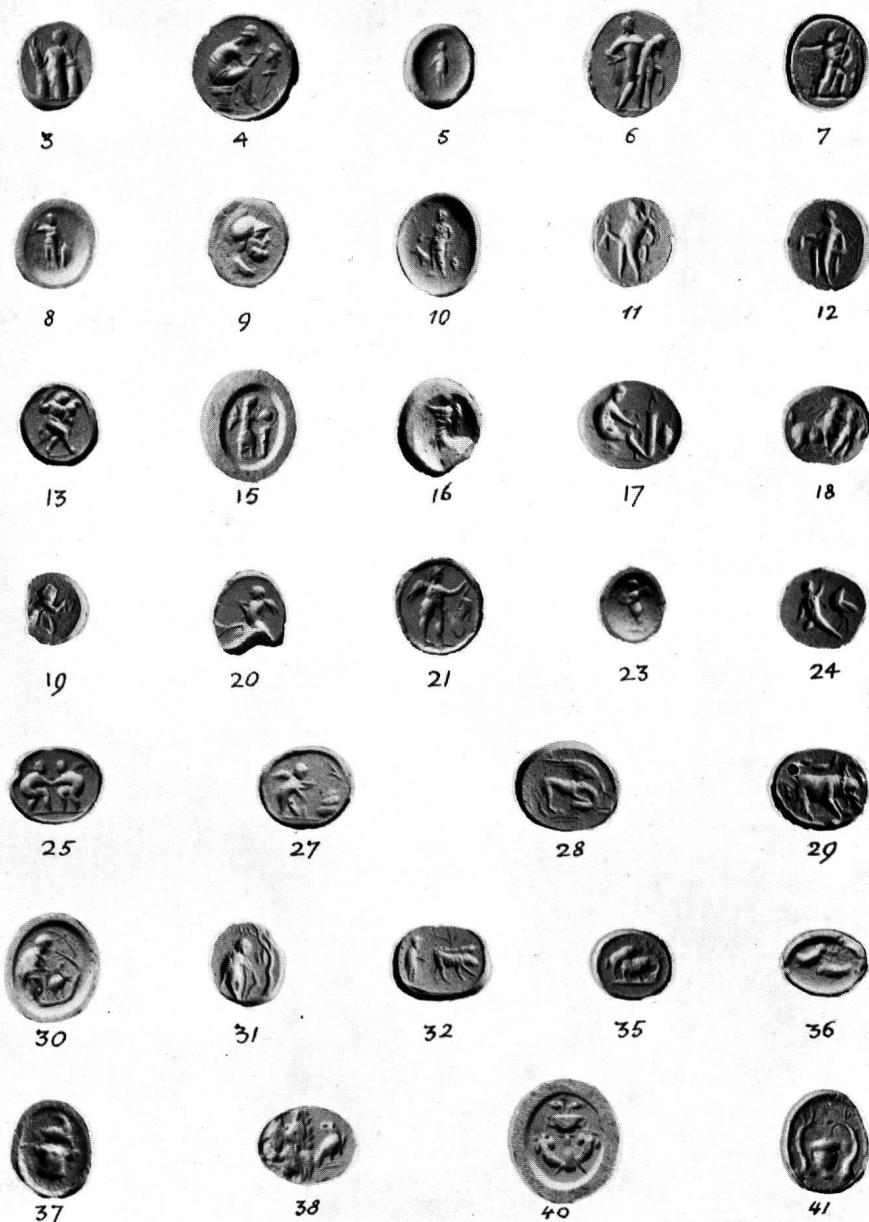
GEMMEN AUS VINDONISSA

Originale: 1–22 Museum Brugg – Phot. SLM Zürich – Maßstab 2:1

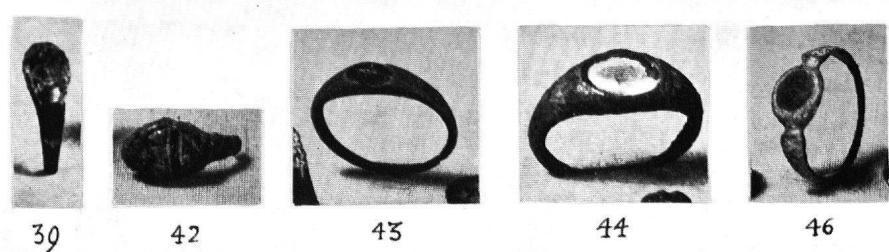


GEMMEN AUS VINDONISSA

Originale: 23–25, 27–33, 35–41 Museum Brugg; 26, 34 SLM Zürich – Phot. SLM Zürich – Maßstab 2:1



GEMMEN AUS VINDONISSA  
Abdrücke – Phot. SLM Zürich – Maßstab 1:1



a



b



c

GEMMEN AUS VINDONISSA

a Ringe mit Einlagen, Museum Brugg – b Gemmen in Oxford, Ashmolean Museum, Abdrücke  
c Römische Münzen, Galba und Vespasian – a und b Phot. SLM Zürich – Maßstab 1:1