

Wolf-R. Megow

Spätantike Herrscherkameen

Beobachtungen zum konstantinischen ›Klassizismus‹

Einleitung

Führt man sich die Darstellungen der Kameen in Utrecht (Kat. I A 1 Abb. 1), Belgrad (Kat. I A 3 Abb. 16) und Paris (Kat. I A 5 Abb. 19), die gemeinhin als Arbeiten des 4. Jahrhunderts n. Chr. gelten, vor Augen, so fallen ikonografische Besonderheiten auf, die direkte Verbindungen zu denen älterer Kameen nicht unmittelbar erkennen lassen. Hält man weiterhin den Trierer Ada-Kameo (Kat. I A 2 Abb. 12) daneben, so ist bei ihm einerseits ein ikonografischer Anschluss an frühere Arbeiten gegeben, andererseits aber auch eine bildtypologische Eigenständigkeit nicht zu übersehen. Ein erster Einblick in den spätantiken Kameenschnitt offenbart also für dieses Material, dass neben Darstellungselementen im Sinne einer gattungstypologischen Tradition eine weitgehende künstlerische Autonomie herrscht, die als solche in ihrer offensichtlichen Vielschichtigkeit bislang nicht hinterfragt oder gar erklärt worden ist.

In meiner 1987 erschienenen Arbeit »Kameen von Augustus bis Alexander Severus« hatte ich den Zeitraum des behandelten Materials mit den Jahren um 230 n. Chr. enden lassen. Ich war davon ausgegangen, dass zwischen der von A. Furtwängler erkannten ›Blüte‹ des kaiserzeitlichen Kameenschnitts der Jahre zwischen Augustus und Nero¹ und der vor allem von H. Möbius erarbeiteten sog. severischen Kameenrenaissance² keine Entwicklungsphase vorliegt, die ohne eine Produktion von Kameen geblieben wäre. Dagegen wurden in der Zeit der Soldatenkaiser thematisch mit dem Herrscherhaus verbundene Kameen kaum noch hergestellt, von einigen schwer zu erklärenden Ausnahmen abgesehen³. Demnach erschien ein auf das Ende der severischen Dynastie bezogener Einschnitt in der Entwicklung des antiken Kameenschnitts um so sinnvoller, als die bekannten Kameen der Jahre seit ca. 290 n. Chr. in Thematik und künstlerischer Ausgestaltung offenbar einen weitgehend eigenständigen Charakter aufweisen.

Zur Beschäftigung mit den Kameen vor allem der Zeit des konstantinischen Herrscherhauses angeregt hat mich die Trierer Ausstellung »Konstantin der Große« von 2007, in der fünf späte Kameen gezeigt wurden: der tetrarchische Chazeldon in Dumbarton Oaks (Kat. I B 1 Abb. 23), der Stein auf dem Einband der Trierer Ada-Handschrift (Kat. I A 2 Abb. 12), das Fragment im Nationalmuseum in Belgrad (Kat. I A 3 Abb. 16), der sog. Licinius-Kameo im Cabinet des Médailles der Pariser Bibliothèque Nationale (Kat. I A 5 Abb. 19) und eine behelmte männliche Büste aus Viminacium in Belgrad (Abb. 31)⁴. In den Katalogtexten dazu von J. Engemann, J. Kondic, D. Ratkovic und B. Weber-Dellacroce⁵ und in der knapp zusammenfassenden Dar-

Sehr zu danken habe ich für Hinweise und andere Hilfestellungen Hans Ruprecht Goette, Gertrud Platz, Agnes Schwarzmaier (alle Berlin) und Dieter Korol (Münster) sowie allen Institutionen, die Fotovorlagen zur Verfügung gestellt und Publikationsgenehmigungen erteilt haben.

¹ Furtwängler 1900, III 314–328.

² Möbius 1948/1949, 102–111; Möbius 1966, 110–124; Möbius 1968, 315–326.

³ s. S. 218–221.

⁴ Vgl. S. 208.

⁵ Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.6 (Engemann); I.7.33 (Kondic); I.11.33 (Ratkovic); III.19.1 (Weber-Dellacroce).

stellung zu den spätantiken Gemmen und Kameen von A. Krug⁶ wurden im Wesentlichen die bislang allgemein gültigen Meinungen vertreten. Ein Versuch, dem Material durch veränderte Fragestellungen eine neue wissenschaftliche Position abzugewinnen, unterblieb.

Abgesehen davon, dass man für das Belgrader Fragment (Abb. 16) aufgrund seines fragmentarischen Zustandes keine Deutung mehr wird finden können, die wesentlich über die von G. Rodenwaldt erarbeitete hinausgeht⁷, werfen die beiden Steine in Paris (Abb. 19) und Trier (Abb. 12) nach wie vor Deutungsprobleme auf, die auf unterschiedlichen Voraussetzungen beruhen. Der sog. Licinius-Kameo (Kat. I A 5), der für eine nachantike Arbeit gehalten werden konnte⁸, ist aus sich heraus schwer zu deuten, und der Ada-Kameo (Kat. I A 2) sollte einmal gründlich außerhalb seines mittelalterlichen Rahmens untersucht werden können. Drei Zeitebenen scheinen für ihn möglich, eine Entstehung in der Zeit der Kaiser Claudius oder Nero⁹, eine Umarbeitung in konstantinischer Zeit¹⁰ und eine finale Beschneidung des Steins für den Einsatz in den ursprünglich karolingischen Buchdeckel. Immerhin zeichnet sich in der jüngsten Forschung ab, dass der Ada-Kameo nicht umgearbeitet zu sein scheint, sondern eine genuin konstantinische Arbeit darstellt¹¹.

Um diese und zahlreiche weitere Probleme etwas näher an begründete Lösungen heranzuführen, wird der Versuch gemacht, das spätantike Kameenmaterial in seinen wesentlichen Produkten im Zusammenhang zu untersuchen, um durch neue Beobachtungen an jedem einzelnen Stein und innerhalb der Reihe aller in Frage kommender Steine Ansätze für Erklärungen zu Zustand, Stil und Ikonografie sowie zu der jeweiligen inhaltlichen Aussage zu gewinnen. Es zeigt sich, dass eine umfangreiche Anzahl an Kameen vorliegt, die in die Jahre zwischen 293, dem Beginn der ersten Tetrarchie, und der Mitte des 4. Jahrhunderts zu setzen sind, wobei vor allem die Menge an großen Steinen mit vielfigurig gestalteten Darstellungen bedeutend ist. Diese Beobachtung ist zwar nicht neu, doch ist diese Tatsache bislang nicht ausreichend gewürdigt worden, zumal in Bezug auf das entsprechende Material der älteren Kameenproduktion, besonders derjenigen der frühen Kaiserzeit.

A. Furtwängler waren in den Jahren bis ca. 1900 spätantike Kameen vor allem deshalb noch weitgehend unbekannt geblieben, weil er glaubte, das ihm durchaus geläufige Material der frühen Kaiserzeit zuweisen zu müssen. Der eigentliche Zugang zum spätantiken Kameenschnitt wird G. Rodenwaldt verdankt, den er mit der Behandlung des Belgrader Fragments (Abb. 16) 1922 geebnet hat¹². Umfassend gewürdigt hat die späten Kameen auf breiter Materialbasis ein erstes und in dieser Form letztes Mal G. Bruns 1948¹³, die allerdings für zahlreiche ihrer Beispiele offensichtlich zweifelhafte oder gar falsche Ergebnisse erzielte. Die Literatur zu den spätantiken Kameen nach der Arbeit von Bruns beschränkt sich gewöhnlich auf knappe Textbeiträge in Katalogen oder Lexika und gelegentliche Erwähnungen in themenverwandten Arbeiten, wie die von R. Delbrück von 1933¹⁴ und die von M. R. Alföldi von 1963¹⁵, bei denen zumeist für einzelne Steine eine mögliche Erklärung gefunden werden sollte. In den Gesamtzusammenhang des antiken Kameenschnitts haben G. M. A. Richter 1971¹⁶ und H. Möbius 1975/1985¹⁷ das späte Material gesetzt. Beide haben allerdings die spätantiken Kameen als eigenständige, zeitgebundene Materialgruppe nicht definiert; immerhin aber werden bei Möbius durch seinen bildtypologischen Betrachtungsansatz motivische Bezüge zwischen den frühen und späten Kameen deutlich.

⁶ Krug 2007, 132–137.

⁷ Rodenwaldt 1922, 17–38.

⁸ Bruns 1948, 5–8.

⁹ Furtwängler 1900, III 323–324.

¹⁰ Alföldi 1950, 41–44.

¹¹ Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 454 zu Abb. 755.

¹² Rodenwaldt 1922, 17–38.

¹³ Bruns 1948.

¹⁴ Delbrück 1933, passim.

¹⁵ Alföldi 1963, passim.

¹⁶ Richter 1971, Nr. 594. 599–604. 612.

¹⁷ Möbius 1975/1985, passim.

Die spätantiken Kameen für sich hat zuletzt J. Spier in zwei weitgehend identischen Studien 1993 und 2007¹⁸ in kursorischer Kürze durchgearbeitet, ohne allerdings auch hier deren Eigenständigkeit einerseits und Abhängigkeit von den früheren Steinen andererseits zu akzentuieren. Nur wenige spätantike Kameen hat E. Zwierlein-Diehl in ihrer verdienstvollen Zusammenfassung des gesamten antiken Gemmen- und Kameenmaterials von 2007¹⁹ berücksichtigt.

Auf dieser forschungsgeschichtlichen Grundlage soll der Versuch unternommen werden, die wichtigsten Kameen des 4. Jahrhunderts n. Chr. sowohl in ihrem gattungsbedingten Zusammenhang wie auch in Richtung auf eine möglichst schlüssige Erklärung des einzelnen Stücks auf allen Ebenen – Zustand, Stil, Ikonografie, historische Aussage – einem neuen Kenntnisstand zuzuführen. Behandelt werden dabei lediglich Reliefsteine; allenfalls vergleichend werden freiplastische Arbeiten und in freiplastischer Manier ausgearbeitete Hochreliefs mit berücksichtigt.

I. Katalog

A. Vielfigurige Kompositionen und ganze Figuren

1. *Utrecht, Geldmuseum; ehem. Den Haag, Königliches Münzkabinett und Leiden, Rijksmuseum (der »Große Haager Kameo«) (Abb. 1).*

Sardonyx in zwei Schichten; 21,1 × 29,7 cm.

Die Kenntnis des Kameos reicht bis in die Zeit des Peter Paul Rubens zurück, der ihn 1622 zeichnete (vgl. Zadoks 1966, 102 Abb. 13; van der Meulen 1994, II unter Nr. 166; House of Art 2004, 282); seit 1823 in Den Haag.

Lit.: Bernoulli 1886, 368–370; Furtwängler 1900, II 304–305 Taf. 66, 1; III 323; Rodenwaldt 1922, 29–30; Bruns 1948, 8–16 Abb. 5–6; Möbius 1948/1949, 107–110; Zadoks 1951, 182–185; Bruns 1953, 85. 114–115; Vollenweider 1964, 6–7. 17–18 zu Taf. 6; Möbius 1966, 119–122 Abb. 5; Zadoks 1966, 91–97. 101–103 Abb. 1; Bastet 1968, 2–22; Sydow 1966, 57–58; Kyrieleis 1971, 178; Richter 1971, Nr. 600; Calza 1972, 242–243 Nr. 154 Taf. 84, 294; van der Meulen 1975, 139–140 G 61 Taf. 4 A; RAC XI (1981) 304–305 (J. Engemann); Spätantike 1984, 435–437 Nr. 47 (D. Stutzinger); Möbius 1975/1985, 41–43/72–74; Megow 1987, 84–86; Platz-Horster 1992, 30–31 Abb. 35; Spier 1993, 44–45; van der Meulen 1994, 182–185 Nr. 166 Abb. 316–318; LIMC VIII (1997) 719 s. v. Kentauroi et Kentaurides Nr. 486 (Touratsoglou); House of Art 2004, 282–283 Nr. 72; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 111 mit Anm. 6; Spier 2007, 130.

Mit G. Bruns ist davon auszugehen, dass der Kameo »ringsum beschnitten« wurde, wie sich sowohl aus den von ihr aufgeführten Reduzierungen der Darstellung neben dem Rand ergibt als auch aus dem unregelmäßigen Verlauf des Randes selbst. Nicht richtig dürfte sein, dass Reste einer alten Darstellung wegzunehmen waren, »um den erhaltenen Hauptteil von Unverständlichem zu befreien. So dürften einige Umarbeitungen notwendig geworden sein. Zu diesen gehört das Blitzbündel in der Hand des Kaisers, die um den Schaft geschlungene Hand des einen Kentauren, die jetzige Gestalt des vorderen Schildes und die vom Tropaion wegwehenden Bänder«²⁰. Die Schlussfolgerung, dass in das Kameenbild selbst eingegriffen wurde, dürfte unzutreffend sein. Der Kaiser muss von Anfang an ein Blitzbündel gehalten haben; was sonst sollte das Objekt ursprünglich gewesen sein? Welche alte Darstellung vorgelegen haben könnte, hat Bruns offengelassen; eine solche ist auch nicht anzunehmen. Vielmehr dürfte die Darstellung des Utrechter Kameos in allen ihren heute vorliegenden Details unverändert originär sein. Ungewöhnlich ist allerdings die Form des großen Steins. Einem liegenden Rechteck angenähert, stoßen die vier Ränder zwar nicht winklig aneinander, doch liegen die Ecken auch nicht in der abgerundeten Form vor, die bei Steinen, die nicht oval oder rund sind, festgestellt werden können; erwarten

¹⁸ Spier 1993, 43–54; Spier 2007, 129–133.

¹⁹ Zwierlein-Diehl 2007, 202–206.

²⁰ Bruns 1953, 114–115.



1 Kat. I A 1: »Der Große Haager Kameo«. Utrecht, Geldmuseum

würde man am ehesten die Form der Wiener Gemma Claudia (Abb. 2)²¹. Die Ränder der vier »Seiten« verlaufen zudem nicht ganz gleichartig. Ob deshalb von vornherein zwingend angenommen werden muss, dass derartige Unregelmäßigkeiten die Folgen eines sekundären Eingriffs sind, bleibt zumindest fraglich angesichts des allgemein »fehlerhaften« Zustandes des Kameos insgesamt, der H. Möbius veranlasste, ihn für eine »Fälschung« der Rubenszeit zu halten. Generell darf der Zustand des Utrechter Kameos als gut bezeichnet werden. Ob der Stein tatsächlich so poliert ist, »dass die antike Oberfläche nur an ganz verschwindend kleinen Stellen in der Tiefe erhalten blieb«, wie G. Bruns meint²², sei zumindest dahingestellt.

Wiedergegeben ist eine vierköpfige kaiserliche Familie in einem von zwei Kentauren nach rechts gezogenen zweirädrigen Wagen. In dem Wagenkasten mit gestuftem Rand sitzen der Kaiser und seine Frau in rückwärts gewandter Position (die Kaiserin wird häufig als stehend angenommen; die sachlichen Unklarheiten, von denen die Darstellung in vielen Einzelheiten betroffen ist, machen die Sitzhaltung der Frau nicht nachvollziehbar – eine solche muss aber gemeint sein). Das Paar blickt einander an, d. h., der links sitzende Mann wendet seinen Kopf nach vorn und seine rechts neben ihm sitzende Frau zu ihm zurück. Der Kaiser ist mit der kurzärmeligen Tunika und dem Mantel bekleidet²³, wobei die Drapierung der Tunika vor der Brust »unklar« ist, wie D. Stutzinger zu Recht notiert hat. Auf dem Kopf trägt der Mann einen Lorbeerkranz und am sichtbaren linken Fuß Sandalen (der Fuß steht nicht »ganz unlogisch auf einer Bodenlinie hinter dem Rad des Wagens«, wie Stutzinger zu sehen glaubt, sondern auf dem nach hinten etwas zu weit herausgezogenen Boden des Wagens). Die Hand des angewinkelt erhobenen rechten Arms hält das Blitzbündel, wobei die Finger nicht dessen Handhabe umfassen, sondern die hinteren Strahlen, wohl eine Folge dessen, dass für die korrekte Haltung des Blitzes links nicht mehr genügend Platz zur Verfügung stand. Den linken Arm hat der Kaiser um die Schultern der Frau gelegt. Sein Kopf ist jugendlich charakterisiert; er ist unbärtig und hat eine schlichte Frisur, deren Sichelsträhnen tief in die Stirn reichen. Der Blick des Kaisers ist schräg nach oben gerichtet. Die Frau trägt die hoch gegürtete Tunika und den Mantel, den sie als Schleier über

²¹ Oberleitner 1985, 55 Abb. 38; Megow 1987, A 81 Taf. 31; Zwierlein-Diehl 2007, 167 Abb. 635 a. b; Zwierlein-Diehl 2008, 158–165 Nr. 13; Haag 2009, 184–185; von den Hoff 2009, 256–257 Abb. 14 a. b.

²² Bruns 1953, 114.

²³ Es handelt sich wohl nicht um die Toga, wie etwa J. J. Bernoulli, A. Furtwängler und F. L. Bastet gemeint haben; nach G. M. A. Richter handelt es sich um ein Paludamentum.



2 Gemma Claudia. Wien, Kunsthistorisches Museum

den Hinterkopf gezogen hat. Im zu Löckchen eingedrehten Haar trägt sie ein Diadem. Der nirgendwo aufliegende linke Arm ist angewinkelt. In der Hand, dessen Zeigefinger auf den Knaben vor dem Paar weist, hält die Frau einen Mohnkolben und eine Ähre. Der rechte Arm ist nicht zu sehen; ob sie ihn um die Schultern des Mannes gelegt hat, wie bisweilen zu Recht angenommen wird, bleibt dadurch unklar. Nicht zu ihr gehört die ebenfalls auf den Knaben weisende Hand vor dem Bauch des Kaisers. Diese ist der kleiner wiedergegebenen Frau zuzuordnen, die links neben dem Kaiser im Wagen steht. Ihr Kopf ist ins Profil in Fahrtrichtung nach rechts gewandt. Sie trägt eine mitttelgescheitelte Frisur mit Stirn-Schläfen-Wellen, eingeschlagenem Nackenzopf und Spirallocke, die ihr auf die Schulter fällt. Der Knabe vor dem Kaiserpaar steht frontal dem Betrachter zugewandt im Wagenkasten. Er ist gerüstet und trägt einen leicht schräg auf dem Kopf sitzenden Helm. Mit der rechten Hand greift er über seine Schulter nach hinten, wie um einen Pfeil aus einem Köcher zu ziehen, auch wenn kein Köcher zu sehen ist und der Knabe auch keinen Bogen trägt. Die Hand des angewinkelten linken Arms umfasst ein Schwert. Die bärtigen Kentauren sind nicht direkt an den Wagen geschrirrt. Die Deichsel geht ganz unnatürlich von der Seite des Wagens über dem linken Rad aus und ist nicht mit den Pferdemenchen verbunden. Vielmehr verschwindet ihre Spitze hinter dem Oberkörper des rechts erscheinenden Kentauren im Hintergrund. Allerdings haben die Kentauren Riemen um den Bauch geschnallt, die anzeigen sollen, dass sie als angeschrirrt gemeint sind. Der Kentaure im Vordergrund links schwebt galoppierend in der Luft und blickt den anderen an. Er hat die rechte Hand in die Hüfte gestützt. Der linke Arm ist angewinkelt erhoben; die Hand greift an den Schild, den der andere Kentaure hochhält. In der linken Armbeuge flattert ein Mantelstoff. Der Kopf des Kentauren ist wie der des anderen langhaarig und bärtig. Der rechts erscheinende Pferdenschwanz galoppiert mit auf den Boden aufsetzenden Hinterhufen (wobei keine Bodenlinie angegeben ist); er blickt zurück zu seinem Gefährten. Auf der rechten Schulter hält er mit schräg nach oben gerichtetem Arm den erwähnten Schild, dessen Innenseite nach oben weist. Die linke Hand umfasst den Schaft eines geschulterten Tropaions, das lediglich aus einem Brustpanzer und einem Schwert besteht und von dem zwei Bänder steif nach rechts abstehen. Über den Kentauren fliegt nach links zum Kaiserpaar eine Victoria in doppelt gegürtetem Gewand (wobei ein Gürtel nicht angegeben ist), die in den vorgestreckten Händen einen Lorbeerkranz hält, von dem tuchartig breite Bänder unter ihren Armen wegflattern. Unter dem rechten Kentaure liegen zwei klein wiedergegebene niedergestreckte Feinde, von denen der rechte gerüstet ist, während der andere eine Tunika trägt. Unter dem Wagen erscheint zudem ein umgestürzter Kelchkrater.

Die thematisch einzigartige Darstellung des außergewöhnlich großen Kameos wirft nach wie vor sowohl inhaltlich und in den Sachangaben wie auch stilistisch Probleme auf, was dazu geführt hat, dass das Relief für eine nachantike Arbeit gehalten werden konnte. Seine Kenntnis lässt sich zurückverfolgen bis in die Zeit um 1628, als der Kameo im Besitz des Peter Paul Rubens war, der ihn zeichnete, und in dem H. Möbius den Spiritus rector einer damaligen Schöpfung nach diversen antiken Vorlagen sah²⁴.

Die ältere Forschungsgeschichte des Kameos hat F. L. Bastet dargelegt²⁵, sodass darauf nicht erneut eingegangen werden muss. Die Zusammenstellung Bastets zeigt, dass drei wissenschaftliche Positionen die Bewertung des Utrechter Kameos bestimmen. Die am weitesten zurückreichende, von J. J. Bernoulli 1886 noch sehr vorsichtig vertretene Position geht von einer Zuweisung an die Zeit Konstantins des Großen aus. Ihr wurde bald darauf von A. Furtwängler entgegengehalten, dass die Porträts in die Zeit des Kaisers Claudius weisen. Schließlich vertrat H. Möbius in mehreren, in sich weitgehend gleichwertigen Ansätzen die Meinung, dass der Kameo eine Fälschung der Rubenszeit sein müsse. Alle drei Positionen haben ihre Gültigkeit bis heute bewahrt; von einer fundiert begründeten einheitlichen Deutung seiner Darstellung ist der Kameo nach wie vor offenbar weit entfernt. Für eine claudische Arbeit gehalten haben ihn seit der Zusammenstellung Bastets G. Platz-Horster sowie M.-L. Vollenweider und M. Avisseau, für eine konstantinische R. Calza, G. Richter und J. Engemann und für eine nachantik-barocke neben H. Möbius, der bis zuletzt an seiner mehrfach geäußerten Ansicht, dass der Stein eine Fälschung sei, festhielt, W.-R. Megow und I. Touratsoglou. Keine Entscheidung getroffen haben D. Stutzinger und J. Spier.

F. L. Bastet, dem die bislang ausführlichste Behandlung des Utrechter Kameos verdankt wird, kam zu einer inhaltlichen Deutung auf der Basis einer frühkonstantinischen Entstehung, die sich nicht wirklich durchsetzen konnte. Sie wurde allerdings bis heute durch keine ähnlich ausführliche Studie ersetzt, sodass sie weiterhin zu beachten bleibt.

Auf einige Besonderheiten der Darstellung sei erneut oder auch erstmalig etwas genauer eingegangen:

Zum Kentaurenwagen: Dieser ist zweirädrig und könnte von daher als Triumphkarren gelten. Ein solcher war aber ›turmhoch‹²⁶ und hatte keine gestufte Brüstung, wie sich aus dessen offenbar realitätsnahen Darstellungen auf dem Tiberiusbecher im Louvre, dem Durchgangsrelief am Titusbogen und dem Triumphrelief vom Marc Aurel-Bogen ergibt²⁷. Zudem wurde der *currus triumphalis* von vier Pferden gezogen, wie etwa auch der Wagen auf dem Relief mit Septimius Severus und seinen Söhnen am ›Triumphbogen‹ in Leptis Magna²⁸, das aber natürlich keinen historischen Triumph wiedergibt. Dass auf dem Kameo unabhängig vom historischen Triumph kein ›neutraler‹ Einzug in eine Stadt gemeint sein kann, ergibt sich nicht nur aus den mythischen Pferdemenchen als Zugtiere, sondern auch aus der Tatsache, dass bei einem solchen ein ganz anderer Wagentypus Anwendung fand, wie beispielsweise die Darstellungen am Galeriusbogen in Thessaloniki und am Konstantinsbogen in Rom zeigen²⁹. Die Wagenfahrt auf dem ›Haager Kameo‹ hat zweifellos triumphalen Charakter, vergleichbar der des Tiberius auf dem von einer Victoria gelenkten zweispännigen Wagen auf der spätaugusteischen Gemma Augustea in Wien

²⁴ Nach LIMC VIII (1997) s. v. Kentauroi et Kentaurides 719 Nr. 486 (Touratsoglou) »wahrscheinlich neuzeitlich«; nach Platz-Horster 1992, 30 wird »dessen Echtheit nach wie vor bezweifelt«.

²⁵ Bastet 1968, 3–5.

²⁶ Vgl. Künzl 1988, 85.

²⁷ Tiberiusbecher: Künzl 1988, 86 Abb. 51 a. b; LIMC VIII (1997) s. v. Kentauroi et Kentaurides Taf. 170 Victoria 47; Gesichter der Macht 2009, 64–65 Abb. 102 b; Titusbogen: Kähler 1958, Taf. 160; Andreae 1973, Abb. 395; Pfanner 1983, Taf. 45; Triumphrelief des Marc Aurel: Künzl 1988, 89 Abb. 53; Scott Ryberg 1967, Taf. 14; Angelicoussis 1984, Taf. 66, 2.

²⁸ Kähler 1958, Taf. 236; Budde 1957, Abb. 39; Stročka 1972, 150 Taf.; Andreae 1973, Abb. 557; zu Darstellungen mit ›Triumphcharakter‹ vgl. Boschung 2002, 16–17.

²⁹ Laubscher 1975, Taf. 48, 1; L'Orange – von Gerkan 1939, 72–78 Taf. 20 a. b; vgl. auch Weber 1978, passim; Weber 1984, 308–311; W. Weber in: Kat. Konstantin 2007, Nr. II.2.28.

(Abb. 3)³⁰. Dafür treten auch die auf das Herrscherpaar zufliegende Victoria mit dem Lorbeerkranz ein, die von dem rechten Kentauren getragenen Siegesymbole³¹ und die gefallenen Gegner unter den Pferdemenschen, die unmittelbar an die entsprechenden kleinen Figuren auf dem Belgrader Fragment (Kat. I A 3 Abb. 16) erinnern.

Zu den kaiserlichen Personen im Wagen: Die Art und Weise, wie das Paar in dem Wagen sitzt, entspricht nicht der normalen Haltung während einer Wagenfahrt, die natürlicherweise in Fahrtrichtung gewendet ist, wie auf einer Reihe von Darstellungen nachgewiesen werden kann³². Legt

man der Wagenfahrt angesichts der Kentauren und des Kelchkraters einen dionysischen Bezug zugrunde und zieht die von F. Matz zusammengestellten Sarkophage mit Dionysos und Ariadne im Wagen hinzu, so kommt das Sitzschema des Herrscherpaares auf dem Utrechter Kameo dem des Götterpaares auf einem Sarkophag in Verona nahe³³. Allerdings sitzt der Gott dort in Fahrtrichtung, und der Wagen ist vierrädrig. Offenbar lässt sich überhaupt keine typologisch enge Verbindung des Herrscherpaares bezüglich seiner Sitzhaltung mit einem Sarkophag mit Dionysos und Ariadne im Wagen herstellen. Tatsächlich ist das Paar auf dem Kameo in einer »repräsentativen« Haltung zu der rechten Seite des Wagens, also zum Betrachter hin gewandt, die offensichtlich Vorstellungen entspricht, die früher schon bei der zentralen Sitzgruppe auf der Wiener Gemma Augustea (Abb. 3)³⁴ oder bei dem caliguläischen Fragment in Wien (Abb. 4)³⁵ zur Darstellung gebracht wurden. Die »repräsentative« Wendung zum Betrachter liegt schon bei der triumphalen Wagenfahrt des stehenden Septimius Severus und seiner Söhne auf dem Relief am Triumphbogen von Leptis Magna vor³⁶. Die Herrschergruppe ist damit gewissermaßen aus dem Handlungskontext einer Wagenfahrt herausgenommen und für sich in eine Position der »repräsentativen« Zurschaustellung gebracht. Diese Form der Herrscherrepräsentation in einem dafür nicht »erfundenen« Erzählkontext orientiert sich weniger an dionysischen Darstellungen des Gottes und seiner Begleiterin im Wagen als vielmehr an der Bildformel der ehelichen Concordia, wie sie etwa bei den Gruppen kaiserlicher Paare mit Mars und Venus Anwendung fand³⁷. Der



3 Gemma Augustea. Wien, Kunsthistorisches Museum

³⁰ Oberleitner 1985, 40–44; Megow 1987, A 10 Taf. 3–4, 1; 5, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 149–154 Abb. 610; Zwierlein-Diehl 2008, 98–123 Nr. 6; Haag 2009, 176–177 Nr. 75; Gesichter der Macht 2009, 66–67 Abb. 104.

³¹ Zu Tropaion tragenden Kentauren vgl. LIMC VIII (1997) 719 Nr. 485 f. Taf. 480, 481 (Touratsoglou).

³² Vgl. zur Triumphfahrt mit stehendem Kaiser etwa den Tiberiusbecher (Künzl 1988, 86 Abb. 51 a. b), das Triumphrelief im Durchgang des Titusbogens (Pfanner 1983, Taf. 45), das Relief am Galeriusbogen in Thessaloniki (Laubscher 1975, Taf. 48, 1) und das am Konstantinsbogen in Rom (L'Orange – von Gerkan 1939, 72–78 Taf. 20 a. b); zur Fahrt im Prozessionswagen mit sitzenden Figuren vgl. Weber 1978.

³³ Matz 1968, 198–199 Taf. 106 o.; 108; vgl. auch Zadoks 1966, 104.

³⁴ Vgl. Megow 1987, Taf. 3; 4, 2; Zwierlein-Diehl 2008, 100 Abb. 40.

³⁵ Oberleitner 1985, 46–48 Abb. 25, 29; Megow 1987, A 60 Taf. 15, 3; Zwierlein-Diehl 2007, 166 Abb. 634; Zwierlein-Diehl 2008, 142–147 Nr. 10; Haag 2009, 180–181 Nr. 77.

³⁶ Vgl. Kähler 1958, Taf. 236; Budde 1957, Abb. 39; Andreae 1973, Abb. 557.

³⁷ Vgl. Schmidt 1968, 85–93.



4 Caliguläischer Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum



6 Nero-Sol-Kameo. Paris, Louvre



7 Livia-Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museums



5 Kameo Carpegna. Paris, Louvre

bildliche Konflikt, der sich aus dem Bestreben ergibt, die Figuren in einer ›repräsentativen‹ Haltung zu zeigen, die dann nicht mehr mit der Wagenfahrt in Übereinstimmung zu bringen ist, wird bisweilen dadurch vermieden, dass der Wagen von vorn wiedergegeben wird wie etwa beim sog. Licinius-Kameo (Kat. I A 5 Abb. 19) oder auch dem sog. Kameo Carpegna im Louvre (Abb. 5)³⁸ und dem späten Nero-Kameo in Paris, Cabinet des Médailles (Abb. 6)³⁹. Der Kentaurenwagen mit dem darunterliegenden Kelchkrater und auch die Haltung des Herrscherpaares in dem Wagenkasten erweisen dieses zwar als dem Dionysos und der Ariadne angeglichen, die Bildformel selbst aber entstammt der gesellschaftlich-politischen Bedeutungsebene der eheliche Concordia. Damit muss nicht auf den Akt der Eheschließung hingewiesen werden; vielmehr ist die eheliche Concordia als genereller Zustand zum Nutzen einer segensreichen Regierung gemeint. Das Kaiserpaar nimmt also eine Haltung ein, die derjenigen in der römischen ›Repräsentationskunst‹ entspricht, und diese kommt auch in der ikonografischen Ausstattung des Paares zum Ausdruck. Der Mann wird durch den von ihm gehaltenen Blitz als Iupiter verstanden, als Ordnungshüter des Weltgeschehens, und die Frau als Iuno-Ceres, als Bewahrerin von Wohlstand und Segen. Folglich wird das Paar mit dem ikonografischen Repertoire der bildlichen Herrscherideologie ausgestattet. Der Kaiser trägt den Mantel, der wie bei Augustus auf der Gemma Augustea (Abb. 3) nur die Beine bedeckt, anders als auf diesem Kameo aber mit der Tunika verbunden ist. Das ist ungewöhnlich und unterstreicht nicht die Iupiterangleichung des blitzschleudernden Kaisers. Dieser ikonografische Zug ist schwer verständlich; soll hier spätantike Dezenz gegenüber dem nackten menschlichen Körper herrschen oder eine ›bürgerliche‹ Attitüde zum Ausdruck gebracht werden? Die etwas matronenhaft wirkende Frau folgt in der ikonografischen Ausgestaltung (Chiton, Mantel als Schleier, Diadem und Ähren-Mohn-Büschel) Vorlagen, die in die frühe Kaiserzeit zurückweisen, so etwa auf den tiberischen Kameo in Wien mit Iulia Augusta mit der Büste ihres strahlenbekrönten Gatten (Abb. 7)⁴⁰. Die Kaiserin hält auch auf diesem Stein Ähren und Mohnkolben und sitzt auf einem unklar definierten Thron mit gestufter Lehne, ähnlich dem des Sitzes der Livia auf dem ›Grand Camée de France‹ (Abb. 8)⁴¹.

Der Große Pariser Kameo wird im Allgemeinen zu Recht als ein entscheidender Bezugspunkt für die ikonografische Ausgestaltung des Utrechter Steins angesehen, sei es als Vorlage für den spätantiken Steinschneider, sei es auch für den Fall, dass der Kameo unter dem Einfluss des Peter Paul Rubens entstand⁴², dem der ›Grand Camée‹ nachweislich bekannt war. Auch wenn der Große Pariser Kameo offenbar nicht allein Anregungen gegeben hat, die zu bestimmten motivischen Übernahmen führten, so scheint doch vor allem er dafür ausschlaggebend gewesen zu sein. H. Möbius hat die motivischen Bezüge zwischen den beiden Steinen in Utrecht und Paris im Einzelnen aufgelistet und darauf aufbauend den Utrechter Kameo als nachantike Arbeit angesehen, da antike Parallelen für einen solchen Bezug schwerlich beizubringen seien. Anregungen zur motivischen Verwendung älterer Formulierungen hat es aber offenbar immer gegeben, wobei nicht sicher zu entscheiden ist, ob etwa dem sog. severische Familienkameo im Cabinet des Médailles (Abb. 9)⁴³ die sog. Gemma Claudia in Wien (Abb. 2)⁴⁴ als Vorbild diente. Motivische Linien lassen sich durch die Entwicklung der kaiserzeitlichen Kameen immer wieder verfolgen, sodass eine direkte Abhängigkeit eines bestimmten Steins von einer wesentlich älteren Vorlage nicht zwingend angenommen werden muss. Immerhin aber wirken die motivischen Übernahmen vom ›Grand Camée‹ beim Kameo in Utrecht so vordergründig direkt, dass durchaus angenom-

³⁸ Platz-Horster 1992, 7 mit Anm. 6; 33–35 Abb. 2.

³⁹ Megow 1987, A 104 Taf. 35, 6; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 133 Taf. 83.

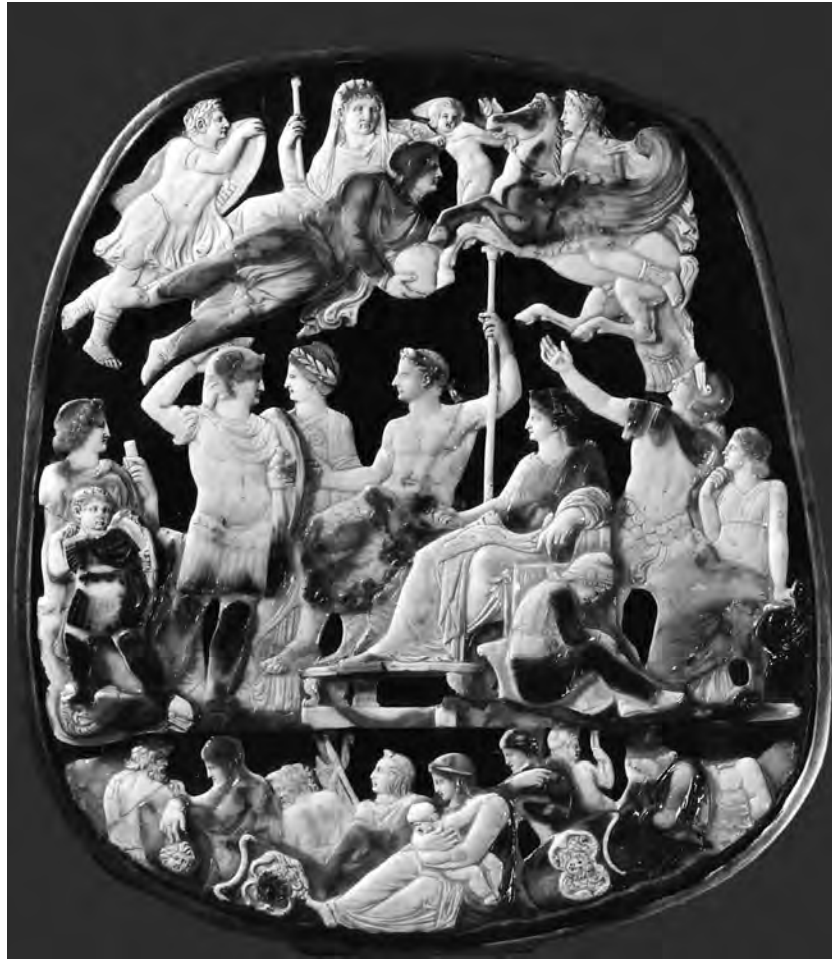
⁴⁰ Oberleitner 1985, 40 Abb. 28; Megow 1987, B 15 Taf. 9, 1–2; Zwierlein-Diehl 2008, 126–133 Nr. 8.

⁴¹ Megow 1987, A 85 Taf. 33, 5; Zwierlein-Diehl 2007, 160–166 Abb. 633; *Gesichter der Macht* 2009, 67 Abb. 105; Giuliani 2010, 11 Abb. 4.

⁴² Zusammenfassend Möbius 1975/1985, 41–43/72–74.

⁴³ Megow 1987, A 143 Taf. 48, 11; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 223 Taf. 117.

⁴⁴ Oberleitner 1985, 55–58; Megow 1987, A 81 Taf. 31, Zwierlein-Diehl 2007, 167 Abb. 635 a. b; Zwierlein-Diehl 2008, 158–165 Nr. 13; von den Hoff 2009, 256–257 Abb. 14 a. b.



8 ›Grand Camée de France‹. Paris, Cabinet des Médailles

men werden kann, dass dem spätantiken Steinschneider der Große Pariser Kameo für sein Werk des Herrscherpaares im Kentaurenwagen vorgelegt wurde.

Diese offensichtlich sowohl von Vorgaben älterer Kameen abhängige als auch in damals ›moderne‹ Entwicklungstendenzen eingebundene Form herrscherlicher Repräsentation ist mit einer nachantik-barocken Entstehung schwerlich in Einklang zu bringen. Vielmehr erweist sie den Utrechter Kameo als authentisches Zeugnis einer Phase, die aus stilistischen Gründen der Spätantike zuzuordnen ist.

Die Darstellung trägt experimentelle Züge. Darauf beruhen auch ihre von H. Möbius ausführlich dargelegten sachlichen ›Fehler‹, bei denen nicht zwingend deutlich wird, warum diese ausgerechnet einem Steinschneider anzulasten sind, der unter dem Einfluss des Peter Paul Rubens einen ›antiken‹ Kameo neu schnitt. Ein Versuch, die Darstellung zeitgerecht zu interpretieren, muss m. E. von der Tatsache ausgehen, dass er ein authentisches spätantikes Zeugnis abgibt.

Dass der Utrechter Kameo der konstantinischen Phase angehört, zeigt sich an einer Reihe von Merkmalen. Die Art und Weise, wie die Figuren konturbezogen ausgearbeitet wurden und in erster Linie durch Ritzung und nicht durch plastische Differenzierung eine Binnengliederung erfahren, entspricht ebenso konstantinzeitlichem Gestalten wie die Enträumlichung der Szene. Die Kentauren sind nebeneinander in die Fläche gesetzt und nicht in die Tiefe gestaffelt; Entsprechendes ist beim Wagenkasten zu beobachten. Auch wenn in der Reliefstruktur ein gleichsam frühkaiserzeitlicher Bezug den Utrechter Kameo von dem Trierer (Kat. I A 2 Abb. 12), dem Belgrader (Kat. I A 3 Abb. 16) und dem Londoner (Kat. I A 4 Abb. 18) mit ihren auf einen hohen Basisblock gesetzten Figuren deutlich absetzt, so liegen zwischen diesen Kameen formale Bezüge etwa in der Art vor, wie die Gewänder gegliedert sind, sodass der Kentaurenwagen in



9 Severischer Kameo. Paris, Cabinet des Médailles

etwa derselben Zeit entstanden sein muss. Insofern ist der von G. Bruns hervorgehobene formale Bezug der fliegenden Victoria zu der des Konstantinsbogens durchaus wegweisend, auch wenn zwischen beiden eine schwesterliche Verwandtschaft schwerlich erkannt werden kann⁴⁵.

Den am ausführlichsten begründeten Versuch, der ikonografisch etwas enigmatischen Darstellung des Utrechter Kameos eine seiner Entstehungszeit adäquate Deutung zu geben, wird wiederum F. L. Bastet verdankt. Er legt ihrer inhaltlichen Aussage die von dem Trierer Panegyriker des Jahres 310 gehaltene Preisrede

auf Konstantin zugrunde, in der dieser einen Besuch des Herrschers in dem Apolloheiligtum von Grand in Lothringen propagandistisch verwertet. Dort sollen dem Kaiser in einer Vision Apollo und Victoria erschienen sein, die ihm Lorbeerkränze jeweils mit der Zahl 30 reichten, um ihm eine lange Regierungszeit zu verkünden⁴⁶. Während G. Bruns die Utrechter Kameendarstellung noch mit dem Sieg Konstantins über Licinius von 324 verbunden hatte und A. N. Zadoks-Josephus Jitta in dem zehnjährigen Regierungsjubiläum des Kaisers von 315 – als auch der Konstantinsbogen eingeweiht wurde – den Anlass für die Entstehung des Kameos sah, ging Bastet noch einen chronologischen Schritt zurück und setzte den Stein in die Zeit um 310, als Apollo dem Kaiser in der Vision die lange währende Herrschaft verheißen hatte. Zwar spielt die einen Lorbeerkranz reichende Victoria, zu der der Kaiser aufblickt, in der Darstellung eine wichtige Rolle, doch fehlt jeglicher Hinweis auf Apollo-Sol⁴⁷. Wenn auf dem Kameo der Bezug zu einer der großen heidnischen Gottheiten vorliegt, dann ist es Dionysos, in dessen Wagen der Kaiser dem Iupiter gleich sitzt (als Iupiter tritt er auch auf in der großen Statue aus der Maxentius-Basilika⁴⁸), auch wenn von diesem Gott nicht bekannt ist, dass er für Konstantin eine besondere Bedeutung gehabt hätte. Tatsächlich dürfte der Bezug auf Dionysos auch eher »hintergründig« zu verstehen sein, im Sinn einer »Triumph-Fahrt« des Gottes nach seinem Sieg über die Inder (so wie Konstantin aus dem fernen Land Britannien in die Hauptstadt Trier zurückgekehrt ist); »vordergründig« zeigt der Kameo den Kaiser als Iupiter und damit als neuen Herrscher über die Welt.

Wie auch immer das Programm der Utrechter Darstellung im Einzelnen zu verstehen ist, der Kameo dürfte innerhalb der konstantinischen Regierungszeit früh anzusetzen sein, ohne dass mit letzter Sicherheit zu entscheiden ist, welches Ereignis in dieser Zeit Anlass gab, den Kameo schneiden zu lassen. Es dürfte sich um die generelle Situation der Jahre zwischen 306, nachdem Konstantin aus dem britannischen Eboracum/York als neuer Augustus nach Trier gekommen war, und 310 handeln, als er seinen Schwiegervater Maximianus endgültig besiegt hatte und ihm in Grand die Apollovision zuteil wurde⁴⁹. Ob auch der Sieg über Maxentius von 312 und die anschließende »Triumph-Fahrt« in die Stadt Rom die historische Folie für die Utrechter Kameendarstellung abgab, wie A. N. Zadoks-Josephus Jitta gemeint hat⁵⁰, ist mit Sicherheit nicht auszuschließen. Generell kommt damit ein etwa achtjähriger Zeitraum für die Entstehung des Kameos in Frage. Dass er in jedem Fall als frühes Werk innerhalb der konstantinischen Regierungszeit zu gelten hat, ist m. E. kaum zu bezweifeln.

⁴⁵ Vgl. schon Möbius 1948/1949, 107.

⁴⁶ Panegyrici Latini 6 (7) 21, 4; vgl. Demandt 2007, 53; Girardet 2007, 72.

⁴⁷ Dass der Blitz in der Hand des Kaisers auf Apollo hinweisen soll, ist wohl auszuschließen, auch wenn der Gott als Blitzschleuderer auftreten konnte; vgl. Simon 1990, 30 f.; Thomas 1995, 375. 392 Nr. 3.

⁴⁸ Vgl. Deckers 2005, 159–177; Perisi Presicce 2007, 117–131.

⁴⁹ Vgl. Clauss 1996, 24–25.

⁵⁰ Zadoks 1951, 185: Der Kameo sei »de aristokratische tegenhanger van de gelijktijdige bog van Constantijn«; vgl. Bastet 1968, 4: nach Zadoks »als aristokratisches Gegenstück zum mehr völkischen Charakter des Triumphbogens«.

An dieser Stelle sind die ›frühkaiserzeitlichen‹ Porträtköpfe der Kaiserfamilie im Kentaurenwagen auf ihre mögliche Bedeutung hin zu befragen (Abb. 10). Wie ist es unter den genannten chronologischen Voraussetzungen zu verstehen, dass die Herrscherporträts – nahezu kopienartig – an Bildnisse anschließen, die nach A. Furtwängler in die claudische Zeit weisen? Jedenfalls sahen Furtwängler und später auch noch M.-L. Vollenweider in dem Kaiserkopf ein Bildnis des Claudius mit entsprechenden Konsequenzen für die Datierung des Steins. Aber handelt es sich überhaupt um ein Porträt des Claudius? Ein Bildnis des Konstantin scheint der männliche Kopf auf keinen Fall wiederzugeben, aber auch Claudius ist schwerlich darin zu erkennen.



10 Kat. I A 1, Detail

Das jugendlich anmutende Bildnis trägt eine Frisur, bei der lange, sichelartig gebogene Strähnen offenbar von einem Mittelscheitel aus einheitlich zur Seite gelegt sind. Falls das derartig charakterisierte Kaiserporträt auf dem Utrechter Kameo tatsächlich kopienartig auf eine frühe Vorlage zurückgehen sollte, wäre dafür der letzte Porträttypus des Claudius von ca. 50 n. Chr. in Betracht zu ziehen⁵¹. Allerdings weicht der Profilkopf auf dem Kameo in einigen wichtigen Merkmalen von den späten großplastischen Claudiusporträts⁵² deutlich ab. So fehlt ihm etwa die für Claudius typische Hakennase, und auch die Strähnen über Stirn und Schläfe sind länger, als es bei den Claudiusporträts der späten Entwicklung der Fall ist. Somit sind auch andere Möglichkeiten zu erwägen, etwa die, dass der Kopf auf eine Neroporträt zurückzuführen ist. Dass die Vorlage tatsächlich am ehesten in diesem Bereich zu suchen sein wird, legen die Profillinie des Gesichts und die langen Stirn-Schlafen-Strähnen nahe, die die Neroporträts der Prinzen- und frühen Regierungszeit auszeichnen⁵³.

Allerdings scheint die Annahme, dass Konstantin sich auf diesem Weg dem Nero angleichen wollte, historisch nicht sinnvoll. So ist wohl am ehesten davon auszugehen, dass sich der Rückbezug tatsächlich auf Claudius richtet, wobei nicht mehr zu klären ist, ob man in konstantinischer Zeit generell nicht mehr genau zwischen den Porträts des Claudius und des Nero unterscheiden konnte – was unwahrscheinlich ist –, oder ob dem späten Steinschneider lediglich eine falsche Vorlage gegeben wurde. Aber warum hat Konstantin überhaupt auf diesem Weg einen Bezug zu seinem sehr frühen Vorgänger Claudius herstellen wollen? Der übergeordnete Grund dürfte darin zu finden sein, dass der neue Herrscher mit der Machtübernahme von 306 und dann wohl verstärkt nach der Eroberung Roms 312 ideologisch an die frühe Kaiserzeit anschließen wollte⁵⁴ und nach dem Sieg über Maximianus und der Apollovision von 310 die genealogische Einbindung in das unliebsame tetrarchische System offen aufgab und sich als Nachfolger des Claudius II. Gothicus ausgab, »dessen nur zwei Jahre dauernde Regierungszeit (268–270) hinreichend kurz, folgenlos und erinnerungsschwach war, um für fiktive ›Anreicherungen‹ geeignet zu sein«⁵⁵. Diese »dynastische Neuorientierung Konstantins«⁵⁶ ist historisch schwer nachzuvollziehen; sie beruht wohl darauf, dass auf diesem Weg brückenartig ein Bezug zur frühen Kaiserzeit, verkörpert durch den ersten Kaiser Claudius, ideologisch motiviert werden sollte. Und das hatte für den heute fassbar ersten konstantinischen Kameo die Verwendung von Porträttypen des mittleren 1. Jahrhunderts n. Chr. zur Folge.

Die drei Köpfe des Kaisers und der beiden Frauen sind als Bildnisse erstaunlich genau differenziert. Die Frauenporträts unterscheiden sich in ihren Haartrachten entwicklungsgeschichtlich. Während die Kaiserin eine typisch claudische Frisur mit Stirn-Schlafen-Löckchen trägt, zeigt die kleinere Frau links eine schlichtere Frisur, die als originär frühkaiserzeitliches Zeugnis noch

⁵¹ Vgl. Massner 1994, 159–173, bes. 171–173; Boschung 1993, 70.

⁵² Claudiusporträts im ›dritten Typus‹ scheint es auf Kameen nicht zu geben.

⁵³ Vgl. M. Bergmann in: Mythos 2008, 20–21 Abb. 16 a–m.

⁵⁴ Vgl. Schäfer 1999, 295–302.

⁵⁵ Brandt 2006, 37.

⁵⁶ Brandt 2006, 37.

der tiberischen Zeit zuzuordnen wäre. F. L. Bastet hat diese Figur mit Livia verbunden; aufgrund der Frisur dürfte dahinter viel eher die ältere Agrippina stehen⁵⁷, die auf dem Kameo allerdings die dichte Reihe von Schläfenlößchen zu schlichten Wellen zurückgeführt zeigt⁵⁸. Danach gäbe die kleiner wiedergegebene Frau auf dem Kameo die Mutter des Claudius wieder, die mit der Mutter Konstantins gleichgesetzt wäre, Helena, die auch auf dem Trierer Ada-Kameo (Kat. I A 2 Abb. 12) kleiner als die Kaiserin neben ihrem Sohn erscheint. Der Bezug zu den claudischen Porträts wäre demnach sehr bewusst vorgenommen worden, um einen Anschluss an die frühe Kaiserzeit zu gewinnen.

Der enge Bezug zu Bildungen frühkaiserzeitlicher Kameen, verbunden mit den vermeintlichen sachlichen Fehlern, erweist den großen Utrechter Kameo als ein frühes Werk konstantinischer Zeit, als offenbar das dynastisch begründete Bedürfnis bestand, dieser Denkmalgattung erneut Geltung zu verschaffen. Nach der frühen Kaiserzeit waren – folgt man der erhaltenen Überlieferung – keine Kameen vergleichbar großen Formats mit vielfigurigen Darstellungen geschnitten worden, sodass bei der konstantinischen Wiederaufnahme derartiger Kompositionen einerseits Orientierungen an den frühen großen Steinen notwendig waren und auf diesem inzwischen traditionslos gewordenen Neuland andererseits künstlerische Schwächen zunächst wohl kaum zu vermeiden waren.

Im Zusammenhang mit dem großen Utrechter Sardonyx ist abschließend nochmals auf den Kalzitkameo im Louvre (Abb. 5) einzugehen⁵⁹. Dieser gibt Dionysos und Ariadne im vierspännigen Kentaurenwagen wieder, der allerdings in die Vorderansicht gewendet ist. Ein Zusammenhang zwischen dem Utrechter Sardonyx und dem Pariser Kalzit war von mir bereits mit dem Resultat hergestellt worden, dass beide als nachantik-barocke Fälschungen zu gelten haben⁶⁰. Mit einem davon abweichenden Ergebnis hat G. Platz-Horster diese Verbindung nochmals aufgegriffen⁶¹ und dabei zu Recht hervorgehoben, dass der gesicherte Fundort der quadratischen Pariser Kalzitplatte für diese eine antike Entstehung unabweisbar macht. Aus guten Gründen, die von Platz-Horster hinreichend deutlich gemacht wurden, ist der Pariser Kentaurenwagen in die claudische Zeit zu setzen. Wegen der vermeintlich engen stilistischen Beziehungen zwischen den beiden Kameen setzt Platz-Horster folglich den Utrechter Sardonyx ebenfalls in diese frühe Zeit und folgt damit der einst von A. Furtwängler erarbeiteten Position, die bis heute noch immer nicht ganz aus der wissenschaftlichen Diskussion ausgeschieden ist.

Chronologisch sind die beiden Darstellungen mit den Kentaurenwagen voneinander zu trennen. Anders als früher von mir angenommen, muss die Platte im Louvre tatsächlich als antike Arbeit gelten und ist mit G. Platz-Horster in der Mitte des 1. Jahrhunderts anzusetzen, auch wenn eine so streng symmetrisch komponierte Wagendarstellung eher in der spätantiken Phase zu erwarten ist. Die offenbar dekorative Verwendung derartiger Reliefs – etwa als Wandpinakes in repräsentativen Räumen⁶² – lassen eine derartige ›starre‹ Komposition vielleicht auch in der frühen Entwicklung möglich erscheinen, zumal von vorn wiedergegebene Wagen, wie der von Tritonen durchs Meer gezogene des Augustus auf dem Wiener ›Actium-Kameo‹



11 Augusteischer Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum

⁵⁷ Vgl. Kent 1973, Taf. 43; Trillmich 1978, Taf. 2–5; Alexandridis 2004, Taf. 61, 3.

⁵⁸ Vgl. Bastet 1968, 20 Abb. 14.

⁵⁹ Platz-Horster 1992, 7. 30–31 mit Lit. in Anm. 6.

⁶⁰ Megow 1987, 84–88.

⁶¹ Platz-Horster 1992, 30–31.

⁶² Vgl. Platz-Horster 1992, 31–35.

(Abb. 11)⁶³, auch frühkaiserzeitlich schon nachzuweisen sind (wenn dort auch in einem viel »gelösteren« Kompositionsschema). Die Verbindung zwischen dem Utrechter Kentaurenwagen und dem im Louvre beruht in erster Linie auf vermeintlich übereinstimmenden Zügen bei den Pferdemenchen. Tatsächlich liegen solche aber nicht so weit vor, dass daraus eine zeitparallele Entstehung abzuleiten wäre. Die Kentauren des Pariser Kalzitreliefs haben zumal bei den Pferdeträgern gestrecktere Proportionen, ihr Bewegungsablauf ist lockerer und natürlicher, vor allem aber sind die menschlichen Oberkörper der Kentauren wesentlich differenzierter gegliedert als die des späten Utrechter Kameos. Wenn bei all diesen Differenzen dennoch eine Verbindung zwischen den Pferdemenchen in Utrecht und Paris schwerlich zu übersehen ist, so unterstreicht eine solche nur die nahezu kopienmäßige Abhängigkeit der konstantinischen Darstellung von Vorlagen zumal der claudischen Zeit.

2. Trier, Stadtbibliothek, HS 22 (Abb. 12)

Dreischichtiger Sardonyx; 8,5 × 10,7 cm.

Der Kameo sitzt auf dem 1499 neu geschaffenen Buchdeckel des karolingischen Ada-Evangeliars⁶⁴. Es ist nicht gewiss, wenn auch als sicher anzunehmen, dass der Stein bereits den Deckel des karolingischen Einbandes zierte. Er nimmt auf dessen spätgotischem Nachfolger motivisch die Mitte eines Kreuzes ein, auf dessen Balken die geflügelten Symbole der Evangelisten in Menschengestalt stehen, die die Köpfe der vier Wesen tragen.

Lit.: Hettner 1889, 116–119 Taf. 1 (der gesamte Buchdeckel); Taf. 2 a (der Kameo im Original); 2 b (der Gipsabguss des Kameos); Bernoulli 1894, 227–229; Furtwängler 1900, III 323–324 Abb. 167; Volbach 1932, 99–100; Bruns 1948, 29–31 Abb. 26; Alföldi 1950, 41–44 Taf. 3; Toynbee 1951, 175–177; Bruns 1953, 84–85 Taf. 32, 1. 2; Alföldi 1963, 127–128 Taf. 36, 303; Kaiser 1964, 24–35 Abb. 1; 7; Zadoks 1966, 98–99 Abb. 9; Sydow 1969, 58; Calza 1972, 180 Nr. 97; 240–241 Nr. 152; 253 Nr. 167; 295–196 Nr. 207 Taf. 83, 292; Horedt 1974, 673–674; Möbius 1975/1985, 38–39/69–70; Gallien 1980, 32 Nr. 7 Titelbild (K. Weidemann); Engemann 1981, 303 f.; Spätantike 1984, 432–433 Nr. 45 (D. Stutzinger); L'Orange – Unger 1984, 127 Taf. 74 a (mit älterer Lit.); Heinen 1985, 231 Farbabb. 82; Spier 1993, 44; Trier 1994, 117–118 Nr. 134 (L. Schwinden); Sena Chiesa 1995, 430. 439 Abb. 1; Sena Chiesa 2002, 4; Sena Chiesa 2003, 417. 419 Abb. 32; Schade 2003, 122–123; Costantino il Grande 2005, 315 f. Nr. 184; Kat. Konstantin 2007, Nr. III.19.1. (Abb. des gesamten Buchdeckels; B. Weber-Dellacrose); Nr. I.9.5 (Abb. des Kameos); Krug 2007, 134–135 Abb. 4; Spier 2007, 130; Zwierlein-Diehl 2007, 202–204 Abb. 755 (mit weiterer Lit.).

Wie sich aus der Abbildung des Gipsabgusses bei Hettner 1889 Taf. 2 b ergibt, muss der Stein an den Rändern beschnitten und in die rechteckige Form gebracht worden sein, offen-



bar um ihn in den Buchdeckel einzupassen. Die rechteckige Form kommt bei antiken Kameen außer bei Kalzit- und Glasplatten nicht vor, und die vier Ränder verlaufen unregelmäßig, was ebenfalls eine Folge der Beschneidung des Randes sein muss. Der Zustand des Steins in seiner jetzigen Form ist im Allgemeinen gut, auch wenn die gesamte Oberfläche abgegriffen wirkt und eine Reihe kleinerer Beschädigungen aufweist. Eine solche zeigt

12 Kat. I A 2: Ada-Kameo. Trier, Stadtbibliothek

⁶³ Oberleitner 1985, 35 Abb. 17; Megow 1987, A 11 Taf. 7, 19; Zwierlein-Diehl 2008, 92–97 Nr. 5.

⁶⁴ Vgl. Reich 2006, 32–34 Nr. I.8 (R. Nolden); Kat. Konstantin 2007, Nr. III.19.1 (B. Weber-Dellacrose).

die große weibliche Büste rechts in ihrer Frisur; durch ihren Hals läuft zudem ein Bruch, der sich durch den Hals des Knaben links neben ihr fortsetzt. Bestoßen ist der obere Teil des rechten Flügels des – vom Betrachter aus gesehen – linken Adlers am Rand.

Dargestellt ist eine Reihe von fünf in Büstenform frontal ausgerichteten Personen über einer »Brüstung«, die die gesamte Breite des Bildfeldes einnimmt. Zwei waagerechte Ritzlinien zwischen den Köpfen der Adler legen den Eindruck nahe, dass es sich um eine gemauerte Brüstung handelt, die nicht mit dem »Wagenkasten« über den auffliegenden Adlern des Berliner Kameos mit Hadrian und Sabina (?) als Tyche/Oikumene (Abb. 13)⁶⁵ gleichge-



13 Kameo mit der »Adlerapotheose«. Berlin, Stiftung preussischer Kulturbesitz, Antikenmuseum

setzt werden kann. Die Adler im Vordergrund sind mit ausgebreiteten Flügeln stehend dargestellt, wobei sie jeweils das innere Bein aufsetzen und das äußere unterschiedlich weit anheben. Sie wenden ihre Köpfe nach innen. Bei den Porträtbüsten auf der »Brüstung« handelt es sich – in der Abfolge vom Betrachter aus gesehen – von links nach rechts um eine verschleierte Frau mit so undeutlich herausgearbeitetem Kopfschmuck, dass Unsicherheit in seiner Deutung besteht⁶⁶; um einen lorbeerbekränzten Mann in Tunika und Toga; um einen Knaben in der Tunika, der als Stirnjuwel einen sechsstrahligen Stern trägt; um eine Frau in Tunika und Mantel, offenbar ebenfalls mit Stirnjuwel, und ganz rechts um einen Knaben in der Tunika, dessen Kopfschmuck nicht mehr genau festzulegen ist⁶⁷, neben dessen Hals offenbar Bänder herabfallen. Streng frontal ausgerichtet ist nur der Knabe in der Mitte, die beiden Personen seitlich davon wenden ihre Köpfe jeweils leicht nach innen. Die Büsten sind unterschiedlich groß; am größten erscheinen die des Mannes mit dem Lorbeerkranz und die der Frau mit dem Stirnjuwel rechts und links der Mitte. Die nächst kleineren sind die der beiden äußeren Personen; am kleinsten erscheint der Knabe in der Mitte. Nach der Größenanordnung handelt es sich um das regierende Herrscherpaar rechts und links der Mitte und um deren Söhne zwischen ihnen und rechts außen, wobei der Knabe rechts offensichtlich älter ist als der am kleinsten wiedergegebene in der Mitte. Die verschleierte Frau links außen ist zunächst nicht festzulegen.

Der Trierer Kameo unterliegt seit Langem kontroversen Diskussionen. Das hängt z. T. damit zusammen, dass sein ursprünglicher Zustand nicht zu klären ist, zumindest solange er nicht außerhalb seiner Fassung untersucht werden kann. Immerhin besteht in letzter Zeit offenbar weitgehende Einigkeit darüber, dass es sich – trotz materieller und stilistischer Unklarheiten – um ein genuin konstantinisches Werk handelt⁶⁸. Nach wie vor geben allerdings einige ungewöhnliche Züge am Stein selbst und an seiner Darstellung Anlass zu erneuten und weiterführenden Überlegungen.

⁶⁵ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 201–202 Abb. 752.

⁶⁶ K. Weidemann sah darin ein Diadem, D. Stutzinger einen Früchtekranz und E. Zwierlein-Diehl 2007, 203 »am ehesten« ein Juwelendiadem.

⁶⁷ Nach Zwierlein-Diehl 2007, 203 handelt es sich »nicht um einen Stern, sondern um ein Medaillon oder dergleichen«.

⁶⁸ Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 454 zu Abb. 755.

A. Furtwängler hatte sich bei den frontal aufgereihten Büsten an die spätrepublikanischen bis frühkaiserzeitlichen Grabreliefs erinnert gefühlt⁶⁹ und den Ada-Kameo daher in die claudische Zeit gesetzt⁷⁰, nachdem dieser von F. Hettner bereits konstantinisch datiert worden war⁷¹. Als Wiedergabe der konstantinischen Herrscherfamilie hat A. Alföldi die Darstellung verstanden, verband allerdings die beiden genannten Positionen in der Weise miteinander, dass er von einem ursprünglich claudischen Kameo ausging, bei dem die Porträtreihe aus einer Umarbeitung in konstantinischer Zeit hervorgegangen sei, während die Adler – auch nicht ganz ohne Abarbeitungen – in ihrem frühen Zustand belassen wurden⁷². Dem ist häufiger widersprochen worden, sodass der Kameo jetzt zumeist als ein von Anfang an konstantinisches Werk gilt. Zuletzt hat E. Zwierlein-Diehl ausdrücklich darauf hingewiesen, dass es nach ihren Beobachtungen am Stein »keine Anhaltspunkte für die von A. Alföldi angenommene Umarbeitung aus einem claudischen Kameo« gibt⁷³.

Unter der nach wie vor möglichen Voraussetzung, dass der Kameo seine Entstehung der vor-konstantinischen Zeit verdankt, in der Spätantike verändert wurde und nach einer Verkleinerung seinen Platz auf dem mittelalterlichen Buchdeckel eingenommen hat, ist er erneut auf seine Historizität zu befragen. Dabei sind alle Beobachtungen zwangsläufig auf die innerhalb seines mittelalterlichen Rahmens sichtbaren Teile zu beschränken.

Ein erstes Problem betrifft die Form des Steins. Wie der Abguss verdeutlicht und wie auch D. Stutzinger⁷⁴ herausstreicht, hat der Trierer Kameo eine »heute rechteckige« Form. Das kann nicht immer so gewesen sein. So wie sich das gesamte antike Kameenmaterial in der erhaltenen Überlieferung darstellt, scheint es *rechteckige* Kameen nur bei der Bearbeitung von Kalzit und Glas gegeben zu haben⁷⁵, was wohl auf deren mehr dekorativer Funktion beruht, bei der derartige Werke etwa als »Bilder« in die Wand eingelassen wurden. Funktional »ungebundene« Halbedelsteine, soweit sie vollständig erhalten sind, weisen zumeist eine hochovale Form auf. Dabei folgt der Verlauf des Randes natürlicherweise der Darstellung, indem er diese allseitig in etwa gleich bleibendem Abstand umgibt⁷⁶. Letzteres gilt auch für die seltenen runden Kameen, wie den Sardonyx mit der Büste des Augustus auf dem Aachener Lotharkreuz – der nicht wirklich kreisrund ist⁷⁷ – und den Wiener Adlerkameo⁷⁸, nicht aber für den nun tatsächlich kreisrunden Pariser Kameo mit der etwas ungewöhnlichen Büste der Livia⁷⁹, der nicht zuletzt wegen seiner Form, aufgrund derer neben der Büste ungewöhnlich viel freie Fläche vorliegt, als antikes Werk angezweifelt werden konnte. Wiederum in Abhängigkeit von der Darstellung kommen neben den hochovalen auch querovale Steine vor, wie die Wiener Gemma Claudia (Abb. 2)⁸⁰, der Berliner Kameo mit der »Adlerapotheose« (Abb. 13)⁸¹ oder der severische »Familienkameo« in Paris (Abb. 9)⁸². Aufgrund seiner kompositorisch breit angelegten Darstellung ist für den Ada-Kameo eine querovale Form vorauszusetzen. Für die Gesamtform des Steins bedeutet das aber nicht, dass er von vornherein queroval gewesen sein muss, denn die jetzige Form kann ihm gegeben worden

⁶⁹ Vgl. zu diesen Kockel 1993.

⁷⁰ Furtwängler 1900, III 323.

⁷¹ Hettner 1889, 116 Taf. 1. 2.

⁷² Alföldi 1950, 41–44.

⁷³ Zwierlein-Diehl 2007, 454.

⁷⁴ D. Stutzinger in: Spätantike 1984, 432.

⁷⁵ Vgl. Platz-Horster 1992, passim Abb. 2. 7–11.

⁷⁶ Ungewöhnlich ist das große, weit über die Figur hinausgehende Bildfeld auf dem Pariser Kameo mit der sich spiegelnden Venus (Zwierlein-Diehl 2007, 179 Abb. 647).

⁷⁷ Megow 1987, A 9 Taf. 2, 5; Zwierlein-Diehl 2007, 148 Abb. 608.

⁷⁸ Oberleitner 1985, 58 Abb. 43; Megow 1987, A 91 Taf. 26; Zwierlein-Diehl 2008, 84–91 Nr. 4; Haag 2009, 174–175 Nr. 74.

⁷⁹ Megow 1987, B 11 Taf. 2, 6; Alexandridis 2004, 135 Nr. 45 Taf. 54, 1.

⁸⁰ Oberleitner 1985, 55 Abb. 38; Megow 1987, A 81 Taf. 31; Zwierlein-Diehl 2007, 167 Abb. 635 a. b; Zwierlein-Diehl 2008, 158–165 Nr. 13; Haag 2009, 184–185 Nr. 79; von den Hoff 2009, 256–257 Abb. 14 a. b.

⁸¹ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 201–202 Abb. 752.

⁸² Megow 1987, A 143 Taf. 48, 11; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 223 Taf. 117.

sein, nachdem ein älterer Zustand von hochovalen Zuschnitt durch Umarbeitung in die querovale Form gebracht worden war, in einem möglichen oberen Bereich also eine größere Partie abgearbeitet wurde. Anders als G. Bruns beobachtet zu haben glaubt⁸³, ist aber die Brüstung seitlich sicher nicht verkürzt worden, ebenso wenig wie die äußeren Flügel der Adler, von denen vor allem der des linken Vogels in etwas roher Manier lediglich ein wenig zurückgearbeitet wurde, um Platz für das rahmende Filiigranband des Buchdeckels zu schaffen⁸⁴. Wie sich der Bereich oberhalb der Brüstung ursprünglich darstellte,



14 Claudius-Kameo. Paris, Cabinet des Médailles

muss prinzipiell offenbleiben; dass dort größere Partien weg- oder zu der jetzigen Büstenreihe umgearbeitet wurden, kann von nicht vornherein ausgeschlossen werden. Mögliche Hinweise darauf, dass das Bildfeld sich ursprünglich weiter nach oben erstreckte und die Darstellung dort wesentlich anders ausgesehen haben könnte, ergeben sich aus zwei Überlegungen: Das Größenverhältnis der Büsten zu den Adlern wirkt nicht unbedingt stimmig, und die Büsten zeigen gegenüber den Adlern offenbar eine tendenziell andere stilistische Ausprägung, wie A. Alföldi gesehen zu haben glaubt⁸⁵.

Die Adler mit Porträts in Büstenform zu verbinden, ist auf Kameen eine sekundäre Erscheinung. Die ersten Kameenbilder mit der »Adlerapotheose« aus claudisch-neronischer Zeit geben den Kaiser als ganze Figur auf dem Vogel sitzend wieder (Abb. 14)⁸⁶. Allerdings scheint schon in neronischer Zeit die Büstenform in diesen thematischen Zusammenhang eingeführt worden zu sein, wie sich aus dem Pariser Kameo mit Nero und Agrippina minor über einem Adler ergibt (Abb. 15)⁸⁷. Der bildtypologisch dem Ada-Kameo nahestehende Sardonyx in Berlin mit Hadrian und Sabina (?) als Tyche oder Oikumene (Abb. 13) zeigt einen von aufziehenden Adlern getragenen Wagenkasten, in dem das Paar als ganze Figuren stehend zu denken ist⁸⁸. Der Ada-Kameo folgt in seiner Form der Porträts weder dem Berliner Kameo mit den potenziell ganzen Figuren noch denen mit Büsten, die sonst immer im Profil wiedergegeben sind. Die Reihe der kaiserlichen Personen auf dem Trierer Ada-Kameo ist bildtypologisch eigenständig und zweifellos eine

⁸³ Bruns 1948, 29.

⁸⁴ Der innere »geriefelte« Stab des rahmenden Bandes springt im oberen Bereich des Flügels etwas ein, nimmt also – wie an anderen Stellen des Kameos auch – auf die Darstellung Rücksicht, was darauf hindeutet, dass man bei der mittelalterlichen Wiederverwendung möglichst wenig von dem Stein abarbeiten wollte.

⁸⁵ Alföldi 1950, 42.

⁸⁶ Kameen in Paris, Cabinet des Médailles und Nancy, Bibliothek: Oberleitner 1985, 59 Abb. 43; Megow 1987, Taf. 27, 1; 35, 3; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 120 Taf. 77. 78; M. Bergmann in: Mythos 2008, 20 Abb. 16 k. 1.; Gesichter der Macht 2009, 70 Abb. 107.

⁸⁷ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 119 Taf. 77; Alexandridis 2004, 165–166 Nr. 121 Taf. 59, 2; es folgt der flavische Kameo Megow 1987, Taf. 36, 5; Alexandridis 2004, 176 Nr. 159 Taf. 59, 4.

⁸⁸ Vgl. Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 202–202 Abb. 752.



15 Nero-Agrippina-Kameo. Paris, Cabinet des Médailles

spätantike Erscheinung⁸⁹, die allerdings durch Umarbeitung eines älteren Figurenbestandes gewonnen worden sein kann.

Das scheinen zumindest die vermeintlichen stilistischen Unterschiede zwischen den Adlern und den Büsten nahezulegen, denen zufolge die Büsten in ihrem ›rohen‹ Schnitt und der wenig organischen Ausprägung offenbar typisch spätantike Formen zeigen, während die leicht geschecktfarbigten Vögel mit ihrem reich gegliederten Federkleid den stilistischen Charakter claudischer Adler auf Kameen haben. Nach G. Bruns⁹⁰ und A. Alföldi⁹¹ trugen die Adler Attribute in den Klauen, so wie das gewöhnlich bei Adlerdarstellungen dieser Art der Fall ist. Diese sind nach Bruns verloren gegangen und nach Alföldi abgearbeitet worden. Dabei wurden die Flügel in Mitleidenschaft gezogen, die nach der Entfernung der Attribute (nach Alföldi beim rechten Adler ein Kranz oder ein Palmzweig, beim linken ein Weltglobus oder

Palmzweig) überarbeitet werden mussten. Zu Recht wies E. Zwierlein-Diehl zuletzt darauf hin, dass die Adler keine Attribute hielten und folglich auch die von Alföldi angenommene Überarbeitung nicht stattfand. Tatsächlich lassen alle Teile der Adlerflügel eine den gesamten Körper der Vögel betreffende einheitliche Schnittweise erkennen.

Die Flügel weisen merkwürdige schnitttechnische Züge auf, die aber mit einem sekundären Eingriff nicht erklärt werden können, sondern die späte Entstehung auch der Adler unterstreichen. Auf einige markante Züge sei hingewiesen: Die inneren Flügel der Vögel werden unten durch eine nach rechts leicht ansteigende gerade gezogene Linie zwischen den Klauen der beiden ›Standbeine‹ angeschnitten, ein Zug, der mit einem Eingriff nicht erklärt werden kann, sondern vielmehr auf die originäre Arbeitsweise des spätantiken Steinschneiders hinweist. Neben dem äußeren Rand des Körpers des – weiterhin vom Betrachter aus gesehenen – linken Adlers läuft eine schmale Zone entlang, die sich durch ihre helle Farbe von dem braunen Gefieder unterscheidet. Sie wird neben der ›Hose‹ des rechten Adlerbeines immer breiter und umläuft eckig die rechte Krallen, um am unteren Rand des Flügels zu enden. Diese die rechte Flanke des Vogelkörpers begleitende Zone, die eine Stufe zum Flügel hin ausbildet, kann nicht aus einem Eingriff resultieren, bei der ein vom Adler gehaltenes Attribut entfernt wurde, sondern zeigt erneut lediglich die Arbeitsweise des Steinschneiders an. Dieser konturierte grob den Vogelkörper und ließ die eigentlich überflüssig gewordene Zone neben dem dunklen Adlerkörper stehen, nachdem er diesen ausgearbeitet hatte. Zusätzlich versah er die helle Zone unten mit kurzen Einritzungen, um sie der Erscheinungsweise der Flügelfedern links daneben anzupassen. Vergleichbare Partien liegen – wenn auch weniger deutlich – um die Krallen des ›Standbeines‹ des rechten Adlers vor, ebenso wie in der dunklen Partie am unteren Ende des äußeren Flügels des rechten Adlers, wo sich eine Stufe zwischen dem oberen Ende der Krallen und dem oberen Ansatz der ›Hose‹ hinzieht. All diese arbeitstechnischen Züge sind mit Eingriffen nicht zu erklären, sondern zeigen die etwas gewaltsam anmutende Vorgehensweise des Steinschneiders an, der die differenzierte Ausformung älterer Adlerdarstellungen nicht mehr praktizierte. Ganz vordergründig ergibt sich eine stilistische Einheitlichkeit von Adlern und Büsten auch daraus, dass die kurzen harten Ritzungen zur Ausarbeitung des Federkleides dieselben sind, die – oft in verlängerter Führung – auch bei den Gewändern und Frisuren der Personen auf der Brüstung Anwendung gefunden haben. Dort liegen vereinzelt auch flache, breite Furchen vor, wie neben der jeweils rechten Halsseite der verschleierte Frau und – weniger lang – des bekränzten Mannes neben ihr. Solche wiederholen sich beispielsweise an der linken Krallen des rechten Vogels. Von der schnitttechnischen Seite her gesehen ist der Kameo insgesamt einheitlich – die Adler sind nicht früher entstanden als die Büsten.

⁸⁹ So auch D. Stutzinger in: *Spätantike* 1985, 432; B. Weber-Dellacroce in: *Kat. Konstantin* 2007, Nr. III.19.1.

⁹⁰ Bruns 1948, 29.

⁹¹ Alföldi 1950, 41–42.

Das zeigt sich auch auf der stilistischen Ebene. Vergleicht man die Adler auf dem Trierer Kameo mit solchen auf Steinen der frühen und mittleren Kaiserzeit, so lässt sich eine entwickelte Stellung der Vögel auf der ›Ada-Handschrift‹ deutlich machen. Der älteste im Flug begriffene Adler mit dem darauf sitzenden Kaiser Claudius auf dem Pariser Kameo im Cabinet des Médailles (Abb. 14)⁹² gliedert den Vogel in seinen einzelnen Körperteilen sehr klar, wobei die Partie des Bauches ein plastisch deutlich betontes Zentrum bildet, von dem aus sich die Flügel, die Beine und der Kopf in einem organischen Zusammenwirken entwickeln. Das Bewegungsmotiv wird in einem einheitlich-dynamischen Zug zusammengefasst, und das weich wirkende Federkleid erhält einen eher fellartigen Charakter. Weniger die einzelnen aneinandergereihten und übereinandergelegten, klar konturierten Federn bestimmen wie bei dem großen runden Adlerkameo in Wien⁹³ und bei dem kleineren Adler zwischen den Füllhörnern auf der Wiener Gemma Claudia (Abb. 2)⁹⁴ die Oberfläche des Pariser Adlers als vielmehr deren zusammenfassende Sicht, bei der nur vereinzelt klar definierte Federn in Erscheinung treten. Der ›malerische‹ Charakter, der das Bild auch in seinen sonstigen Teilen prägt, bestimmt die optische Erscheinungsweise des Adlers. Als ein charakteristischer Zug darf der wulstige obere Rand der Flügel angesehen werden, durch den der ›plastische‹ Kern der claudischen Adlerdarstellungen unterstrichen wird. Diesen Zug gibt auch der Vogel auf der Gemma Claudia markant wieder, und er erscheint erneut bei dem Adler mit der Figur Neros auf dem Kameo in Nancy⁹⁵. Dieser Kameo entfaltet das Adlerbild stärker ›heraldisch‹ gebunden. Der Vogel zeigt die plastischen Differenzierungen weniger deutlich ausgeprägt; er bildet gewissermaßen eine stärker einheitliche obere Fläche aus, d. h., die einzelnen Teile werden in einer Ebene eingebunden⁹⁶. Dasselbe ist bei dem wohl ebenfalls neronisch zu datierenden Adler auf einem Wiener Fragment zu beobachten⁹⁷, bei dem der obere Wulstrand der Flügel nur noch schwach ausgeprägt vorliegt und die einzelnen Federn in genauer Zeichnung einen stärkeren Eigenwert gegenüber der Gesamtheit des Gefieders gewinnen. Auch im Aufbau der Vogelfigur herrscht ähnlich wie bei dem Kameo in Nancy eine stärker additive Gestaltungsweise vor. Ähnliches vermitteln die beiden Vögel des Berliner Kameos mit Hadrian und Sabina (?) in dem ›Adler-Wagen‹ (Abb. 13)⁹⁸. Zu Recht hat G. Platz-Horster darauf hingewiesen, dass das Hadriansporträt »sekundär in einen älteren, vielleicht claudischen Kameo eingetieft« wurde, sodass mit dem Berliner Stein ein weiterer Adlerkameo ursprünglich claudisch-neronischer Zeit vorliegen dürfte⁹⁹. Das Porträt gibt jetzt zweifellos Hadrian wieder, zeigt aber eine ganz ungewöhnlich kurze Nase mit verdickter Spitze, die wenig aus dem Gesicht vorspringt¹⁰⁰. Vor der gesamten Profilinie des Gesichts und des Halses läuft auf dem dunklen Grund eine zweite entlang, die auf ein älteres Bildnis bezogen werden kann. Diese Linie endet unten wesentlich weiter rechts am Ausschnitt des Panzers als die des Hadriankopfes, der tatsächlich unverhältnismäßig weit zur rechten Schulter verschoben scheint¹⁰¹. Auch liegt ein kurzer, etwas roher senkrechter Einschnitt in den linken Schulterbereich vor, der der Umarbeitung geschuldet sein dürfte. Die schwache Linie vor dem Hadriansgesicht auf dem dunklen Grund lässt natürlich keine gesicherte Beobachtung

⁹² Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 120 Taf. 77. 78; Zwierlein-Diehl 2008, 172 Abb. 129.

⁹³ Oberleitner 1985, 58 Abb. 43; Megow 1987, A 91 Taf. 26; vgl. Zwierlein-Diehl 2008, 86 Abb. 25.

⁹⁴ Oberleitner 1985, 55 Abb. 38; Megow 1987, A 81 Taf. 31; Zwierlein-Diehl 2007, 167 Abb. 635 a. b; Zwierlein-Diehl 2008, 163 Abb. 117.

⁹⁵ Megow 1987, A 99 Taf. 35, 3; M. Bergmann in: Mythos 2008, 21 Abb. 16 k. l; Zwierlein-Diehl 2008, 172–173 Abb. 130.

⁹⁶ Ähnlich der kleine Adler auf dem Berliner Tondo (Oberleitner 1972, 493–501 Abb. 1), der aber wohl schon dem 2. Jh. angehört.

⁹⁷ Oberleitner 1985, 58 Abb. 43; Zwierlein-Diehl 2008, 170–173. 319–322 Nr. 15 mit Abb. S. 234.

⁹⁸ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 201–202 Abb. 752.

⁹⁹ G. Platz-Horster in: Reich 2006, 30 Nr. I.6. – Sehr zu danken habe ich A. Schwarzmaier und G. Platz-Horster für die Möglichkeit, den großen Berliner Adlerkameo daraufhin überprüfen zu dürfen.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Möbius 1975/1985, 38/69: »... dieser Imperator mit dem jäh herumgeworfenen Katzenkopf, dem kurzen Wangenbart und dem durch Mundbildung und Stirnfalten bewirkten böartigen Gesichtsausdruck sieht doch eher wie ein Caracalla aus.«

¹⁰¹ Vgl. zu der merkwürdigen Art, den Hals vorn im Panzer verschwinden zu lassen, die Abbildung nach dem Gipsabguss: Schau mir in die Augen 2006, 197 zu Nr. 532.

darüber zu, auf wen sie zu beziehen ist. Sie scheint aber auf ein etwas feistes Gesicht mit kräftiger Nase und großem Kinn auf einem dicken Hals hinzuweisen, was für ein Neroporträt sprechen könnte. Die unberührt belassenen Adler haben durchaus einen neronischen Charakter, der sie an die Seite der Adler auf dem Kameo in Nancy und dem Wiener Fragment stellt. Das weitgehend einheitlich flach gewordene Relief reiht die einzelnen Teile des Vogelkörpers additiv aneinander, ebenso wie die Federn in klarer Zeichnung etwas stereotyp gereiht zu dem Federkleid zusammenfinden¹⁰². Wohl nicht aus einer Umarbeitung hervorgegangen sein dürfte der Kopf des bärtigen Kaisers auf dem Kameo Orghidan in Bukarest (Kat. I A 6 Abb. 20). Er zeigt ein derbes, stark vom Grund abgehobenes Relief, bei dem die einzelnen Partien der Adler sehr zusammenhanglos gegeneinander gesetzt worden sind. Die kräftig konturierten Federn lösen sich vereinzelt geradezu abrupt in schematischer Anordnung aus dem Gefieder. Das verbindet die Bukarester Vögel mit denen auf dem Ada-Kameo, der damit keine direkten Bezüge zu den Adlerdarstellungen auf den claudisch-neronischen Kameen aufweist. Bei dem sicher nicht umgearbeiteten Bukarester Kameo deutet sich somit etwas an, was beim Trierer zu der missverstandenen Einschätzung führte, der zu Folge die Adler einer offenbar traditionell gefestigten Stilausprägung folgen, die ihre Grundlage in der frühen Entwicklungsphase des mittleren 1. Jahrhunderts hat und die bis in die Spätantike beibehalten wurde, während die Porträts generell stärker den fortgeschrittenen Stilerscheinungen gefolgt sind. Das ist nicht der Fall; Adler und Büsten geben ein stilistisch einheitliches spätantikes Bild ab.

Nicht auszuschließen ist dabei, dass dem späten Steinschneider des Trierer Kameenbildes (Abb. 12) ein früher Kameo als Vorlage diente, der bezüglich der Adler gleichsam kopienmäßig verwertet wurde. Dass sich die Adler auf dem Trierer Stein unabhängig davon stilistisch von den Büsten nicht grundlegend unterscheiden, zeigt auch die Art der Konturierung, die bei den Büsten absolut jener bei den Vögeln entspricht. Stünde hinter diesen eine ältere – frühkaiserzeitliche – Entwicklungsstufe, so müsste deren Art, die Umrisslinie zu führen und gegenüber dem Reliefgrund abzuheben, eine vollkommen andere, in sich differenziertere sein, so wie sie bei den frühen Adlerkameen vorliegt.

Der Trierer Kameo ist so, wie er in den Einband der ›Ada-Handschrift‹ eingesetzt wurde, ein künstlerisch einheitliches Werk, das mit frühkaiserzeitlichen Bildungen nichts zu tun hat, sondern in der heute vorliegenden Form in spätantiker Zeit geschnitten wurde. Demnach sind die Büsten in ihrem kleinen Format gegenüber den Adlern als genuin spätantike Bildung zu verstehen und nicht aus einer Umarbeitung hervorgegangen.

Der Kameo muss bereits bei seiner Entstehung die querovale Form gehabt haben, die ihn für die mittelalterliche Verwendung auf dem Buchdeckel geeignet sein ließ, und wofür er nur wenig reduziert werden musste, um ihm seine jetzige rechteckige Form zu geben. Wie weit für die Neuverwertung in karolingischer Zeit die Darstellung ausschlaggebend war, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Dass schon damals in den Büsten die Familie Konstantins gesehen oder sogar noch überliefert wurde, kann nicht bewiesen, möglicherweise aber als naheliegend angesehen werden. Wenn für den Schmuck des Deckels der Ada-Handschrift ein Monument gesucht wurde, das einen programmatischen Bezug Karls d. Gr. zum ersten christlichen Kaiser Konstantin herstellen sollte, so dürfte dieses mit dem zur karolingischen Wiederverwendung nur wenig zu verändernden Trier Kameo gefunden worden sein.

Nach der bis hierher erfolgten Erörterung des Ada-Kameos wird also von einem Werk aus konstantinischer Zeit ausgegangen, wie sich aus den Überlegungen zu seiner formalen Seite ergibt. So war der Kameo denn auch bereits 1889 von W. F. Hettner in das frühe 4. Jahrhundert gesetzt worden¹⁰³, bevor A. Furtwängler seine claudische Datierung begründete und die Porträtbüsten entsprechend benannte¹⁰⁴. Als spätes Werk hat auch G. Bruns den Kameo erkannt¹⁰⁵, die

¹⁰² Vgl. dazu die Abbildung des Gipses bei Bruns 1948, 21 Abb. 17.

¹⁰³ Hettner 1889, 116–118.

¹⁰⁴ Furtwängler 1900, II 304–305.

¹⁰⁵ Bruns 1948, 30–31.

ihn allerdings an das Ende des 4. Jahrhunderts setzte. Sie verband die beiden großen Büsten mit Theodosius I. und seiner ersten Gemahlin Aelia Flavia Flaccilla und die beiden Knabenbüsten mit deren Söhne Honorius und Arkadius. Bei dieser Deutung steht für die verschleierte Frauenbüste links keine kaiserliche Person mehr zur Verfügung, sodass Bruns diese als Personifikation der Constantinopolis deutete, »eine offensichtliche Notlösung«, wie E. Zwierlein-Diehl zu Recht anmerkte¹⁰⁶. Nach dem zurzeit allgemein gültigen Forschungsstand handelt es sich um die Familie Konstantins des Großen, wie J. M. C. Toynbee mit den Benennungen Helena – Konstantin der Große – Konstantin II. – Fausta – Crispus erstmals begründete¹⁰⁷; so auch D. Stutzinger¹⁰⁸ und zuletzt B. Weber-Dellacroce¹⁰⁹. Zugleich allerdings hat sich E. Zwierlein-Diehl für eine von M. Wegner vertretene Deutung ausgesprochen, der in den kleinen männlichen Büsten Constantius II. und Konstantin II. dargestellt sah¹¹⁰. Deren Geburten lagen wahrscheinlich nur ungefähr ein Jahr auseinander, was dem dargestellten Größenverhältnis der Prinzen besser entspricht, als wäre Konstantin II. mit Crispus verbunden, der diesem immerhin etwa 17 Jahre voraus hatte. Auch wäre das Fehlen des Crispus als Sohn Konstantins des Großen aus seiner ersten Ehe mit Minervina eher zu erwarten, als wenn zwei der Söhne aus der Ehe mit der dargestellten Fausta fehlten.

Eine Entscheidung, welche der Prinzen neben Konstantin, seiner Gemahlin Fausta und seiner Mutter Helena dargestellt sind, ist nicht mit Sicherheit zu treffen. Dass unabhängig davon die Familie Konstantins des Großen auf dem Trierer Kameo abgebildet ist, darf als sicher gelten. Chronologisch differiert die Entstehung durch die beiden Deutungsmöglichkeiten nur geringfügig: Sollte die Büste rechts außen Crispus wiedergeben, der 317 zum Caesar erhoben und 326 zusammen mit Fausta hingerichtet wurde, so muss der Kameo in diesem Zeitraum geschnitten worden sein. Das Datum vor 326 bleibt auch bestehen, wenn Crispus fehlt, da Fausta mit dargestellt ist. Das mögliche Anfangsdatum ist davon abhängig zu machen, als wie alt die beiden Prinzen angesehen werden, und ob ihre ikonografische Ausstattung die Erhebung zu Caesares voraussetzt (Konstantin II. wurde 317 zum Caesar ernannt, Constantius II. 324). Chronologisch ist die Entstehung in jedem Fall in die Jahre zwischen 317 und 326 eingegrenzt, womit der Adakameo eine der sicher datierbaren Kameen ist.

3. Belgrad, Nationalmuseum Inv. 116/IV (Abb. 16)

Dreischichtiger Sardonyx; 15,0 × 19,0 × 2,5 cm.

Das Fragment soll vor 1900 von einem Bauern beim Pflügen in Kusadak bei Mladenovac in der Nähe von Belgrad gefunden worden sein.

Lit.: Furtwängler 1900, III 453–458 Abb. 234–236; Rodenwaldt 1922, 19–38; Bruns 1948, 19–22 Abb. 14; Alföldi 1963, 127 Anm. 3; Zadoks 1966, 99 Abb. 10; Bianchi-Bandinelli 1971, 348 Abb. 329 (nur der Reiter); Möbius 1975/1985, 43–44/74–75; Frazer 1977, 16 Nr. 12; Age of Spirituality 1979, Nr. 71 Taf. 2 (R. Brilliant); Spätantike 1984, 434–435 Nr. 46 (D. Stutzinger); L'Orange – Unger 1984, 120; Engemann 1981, 305; Anticki portret 1987/Antike Porträts Nr. 233 Abb. Frontispiz (mit weiterer Lit.); Spier 1993, 44; RAC Erg.-Bd. I (2000) 936 (R. M. Schneider); Sena Chiesa 2003, 414–415 Abb. 28; Costantino il Grande 2005, Nr. 184 (J. Kondic); Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.33 (J. Kondic); Krug 2007, 134 Abb. 5; Engemann 2006, 179 Abb. 8; Spier 2007, 130; Zwierlein-Diehl 2007, 205 Abb. 757; Y. Rivière in: Rom 2008, 121 Abb. 2; 319 Anm. 22; G. Schmidt in: Giuliani 2010, 93–96 Abb. 43.

Erhalten blieb lediglich der untere Teil eines Kameos, der mindestens die doppelte Höhe gehabt haben muss. Das Fragment ist teilweise stark beschädigt, wovon die Figur des reitenden Kaisers selbst allerdings kaum betroffen ist. Dem linken Bruch ist etwa die Hälfte der kleinen knienden Figur vor dem Pferd zum Opfer gefallen, von dem Pferd die vordere Hälfte des erhobenen rechten Beins. Am rechten Bruchrand fehlt die Hälfte des linken Beins des römischen

¹⁰⁶ Zwierlein-Diehl 2007, 203.

¹⁰⁷ Toynbee 1951, 177.

¹⁰⁸ D. Stutzinger in: Spätantike 1984, 433.

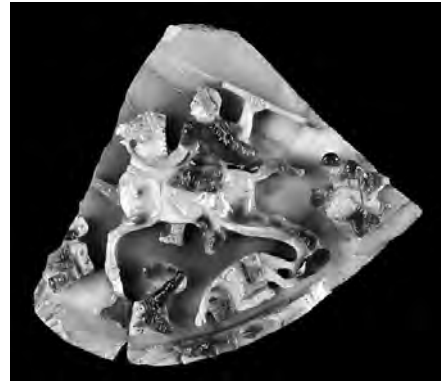
¹⁰⁹ B. Weber-Dellacroce in: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.9.5.

¹¹⁰ Zwierlein-Diehl 2007, 204; vgl. L'Orange – Unger 1984, 127.

Soldaten, der rechts hinter dem Pferd einen Barbaren fesselt. Von diesem fehlen die rechte Schulter und das rechte Bein. Weiterhin sind der Oberkörper des gefallenen Barbaren unter dem linken Huf des Pferdes und der vordere Teil der Lanze des Reiters verloren gegangen. Der erhabene Rand ist nur in einem sehr kleinen unteren Ausschnitt erhalten geblieben. An der oberen ›Spitze‹ des Fragments erscheint noch der undefinierbare Rest der ehemals über dem erhaltenen Teil befindlichen Reliefdarstellung.

Dargestellt ist ein in starkem Galopp nach links reitender Kaiser mit Banddiadem, der mit der Rechten die Lanze über seinem Kopf schwingt. Der Kaiser trägt die kurze Tunika und darüber den Panzer und das Paludamentum sowie an den Füßen Schnürstiefel. Das Pferd mit fransengesäumter Schabracke und reich geschmücktem Zaumzeug (eine Lunula vorn und Phalerae hinten) setzt die Hinterhufe auf einen ovalen Schild, der zwischen den kleineren Figuren rechts liegt. Die Figuren sind isoliert neben dem Rand des Kameos aufgereiht. Ganz links unter dem stark erhobenen rechten Vorderbein des Pferdes erscheint der Rest eines knienden Barbaren in langen Hosen, der flehend die Hände zum Kaiser erhebt. Unter dem Vorderteil des Pferdes liegt ein weiterer Barbar mit angewinkeltem rechten und abgestrecktem linken Bein neben einem Schild; der linke Huf des Pferdes berührt die Hand seines ausgestreckten linken Arms. Es folgt nach rechts ein weiterer Gefallener mit Vollbart und nacktem Oberkörper mit Lendenschurz, der einen Halsring trägt. Seine nackten Beine berühren den Schild, auf dem die Hinterhufe des Pferdes stehen. Ganz rechts blieb eine Gruppe erhalten, bei der ein römischer Soldat einem knienden Barbaren die Arme auf dem Rücken fesselt; dieser ist bärtig und trägt lediglich lange Hosen. Der bandartige Rand trägt in Relief einzelne Bildelemente aus der militärischen Triumphsymbolik, von denen lediglich ein Schild als sicher gelten kann. Das Element links daneben scheint ebenfalls vollständig erhalten zu sein, ist aber inhaltlich schwer festzulegen. Es sieht aus wie ein Vogel; gemeint sein könnte ein Adler auf einem Blitzbündel¹¹¹. Eine derartige Randverzierung kommt bei Kameen äußerst selten vor. A. Furtwängler hat auf den Claudiuskameo in Windsor Castle¹¹² verwiesen, dessen Rand mit einem Eierstab verziert ist. Näher steht das vor einiger Zeit aufgetauchte Fragment in Privatbesitz¹¹³, bei dem neben dem Kopf des Drusus minor und auf dem nach außen ›umgelegten‹ Rand ebenfalls Waffen in Relief angegeben sind. Auch das Kölner Fragment (Kat. I B 7 Abb. 34) mit seinem sehr viel breiteren Rand kann als Vergleich herangezogen werden¹¹⁴.

»Der Belgrader Kameo ist leider so fragmentarisch erhalten, dass es nicht leicht fällt, seine ursprüngliche Form zu ergänzen.«¹¹⁵ Dementsprechend wird das Bruchstück auch sehr unterschiedlich abgebildet, im Katalog der Frankfurter Ausstellung »Spätantike und frühes Christentum« von 1983 mit stark nach links oben ausgerichteten Reiter, ähnlich wie zuletzt bei E. Zwierlein-Diehl¹¹⁶. Im Katalog der nicht realisierten Frankfurter Ausstellung »Antike Porträts aus Jugoslawien« von 1988 kämpft der Kaiser in waagerechter Haltung; ein wenig stärker aufgerichtet sprengt das Pferd daher in den Katalogen der Trierer Ausstellung von 2007¹¹⁷. Die Unsicherheit in der Ausrichtung des Fragments zeigt an, wie schwierig die ehemalige Gesamtform des Kameos festzulegen ist. J. Kondic bezeichnete sie zunächst als kreisrund¹¹⁸ und später als »von



16 Kat. I A 3 : Konstantinischer Kameo.
Belgrad, Nationalmuseum

¹¹¹ Furtwängler 1900, III 455 fühlte sich an eine Eule erinnert, die aber inhaltlich keinen Sinn ergibt.

¹¹² Megow 1987, A 76 Taf. 25.

¹¹³ W.-R. Megow in: *La glyptique* 1997, 78–79 Abb. 6–7.

¹¹⁴ So auch Krug 2007, 134.

¹¹⁵ Möbius 1975/1985, 43/74.

¹¹⁶ Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 757.

¹¹⁷ Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.33; S. 134 Abb. 5; Koll. Konstantin 2006, 179 Abb. 8.

¹¹⁸ J. Kondic in: *Spätantike* 1984, Nr. 233.

ursprünglich runder bzw. ellipsoider Form«¹¹⁹. Nach J. Spier handelt es sich um »an enormous oval plaque«¹²⁰. Konkret liegen zwei Ergänzungsvorschläge vor, eine in Anlehnung an die Form des Grand Camée de France in Paris (Abb. 8) und eine zweite, von H. Möbius erwogene¹²¹, in der Form einer Pelta. Ich halte die Form des Amazonenschildes für nicht möglich, da ohne Parallele im antiken Kameenschnitt, und schließe sie ohne Diskussion aus. Nach A. Furtwängler entsprach die Gesamtform im ursprünglichen Zustand derjenigen des Grand Camée, dessen Größe der Belgrader Stein »ungefähr nahe« kam¹²²; erhalten blieb »das linke untere Drittel«¹²³.

Man kann sich dem Problem der Ergänzung auf zwei Wegen nähern, ausgehend entweder von der Darstellung des Reiters oder vom erhaltenen Verlauf des Randes. Beide sind nicht in der Weise in Übereinstimmung zu bringen, dass das Pferd – wie man erwarten möchte – waagrecht galoppiert, denn damit kann kein symmetrisch einheitlicher Verlauf des Randes hergestellt werden. Da nicht davon auszugehen ist, dass der Kameo einen nahezu beliebigen Randverlauf hatte, sondern einen konsequent ovalen, muss der Rand unterhalb des gefallenen Barbaren neben dem Schild die Mitte des unteren Randsegments bilden. Nur von diesem Ausgangspunkt her lässt sich eine die Szene symmetrisch umrandende Ergänzung finden. Nimmt man unter der Voraussetzung, dass der Reiter waagrecht galoppierend dargestellt ist, diesen Punkt unterhalb des linken vorderen Pferdehufes an, so lässt der erhaltene Verlauf des Randes keine symmetrische Ergänzung zu, denn dafür steigt der Rand rechts zu flach und links zu steil an. Verlegt man den unteren Mittelpunkt des Steins noch weiter nach links, verlief der Rand kelchförmig und der Reiter würde sich leicht nach unten orientieren, was beides auszuschließen ist. Auch spricht die weitgehend einheitlich ausgerichtete Stellung der fünf kleinen Figuren neben dem Rand dafür, dass dieser seinen unteren Mittelpunkt etwa an der Stelle hatte, wo die Füße des mittleren Gefallenen den Schild berühren. Dann lässt sich tatsächlich eine Gesamtform gewinnen, die etwa der des Grand Camée entspricht, auch wenn sich Pferd und Reiter sehr stark nach links oben ausrichten. Ein Gegner für den Kaiser kann dann nicht mit dargestellt gewesen sein. Da der Reiter als Bildformel für sieghafte Repräsentation gelten darf, ist ein solcher auch nicht zu erwarten. Auf dem nicht mehr erhaltenen rechten Teil des Kameos ist neben dem Lanzenende in Entsprechung zu dem Knienden vor dem Pferd ein weiterer Barbar oder eine weitere Gefangenengruppe anzunehmen. Ob über dem linken Schutzfliehenden und dem rechts zu Ergänzenden noch weitere kleine Figuren nach oben hin den Rand begleiteten, muss ungewiss bleiben. Der nach dieser Ergänzung zur Verfügung stehende Platz lässt hinter dem Reiter keine weitere größere Figur mehr zu. Der undefinierbare Rest des Reliefbestands an der Spitze des Fragments kann nicht zum Rand gehören. Weder lässt sich dieser nach seinem erhaltenen Verlauf oben so stark eingebogen ergänzen, noch tritt dieser Rest selbst dafür ein. Der Rand muss seitlich noch weiter nach oben verlaufen sein, sodass über dem Reiter Platz für eine weitere Szene vorhanden war, die wahrscheinlich noch größer war als die erhaltene und wohl einen repräsentativ-»statischen« Charakter hatte. Dass der berittene Kaiser gegen Figuren in der oberen Szene ankämpfte, ist auszuschließen. Nach dem geringen Reliefrest an der Spitze des Fragments zu urteilen, dürfte demnach das gesamte Bildfeld wie etwa beim Grand Camée in zwei Zonen aufgeteilt gewesen sein.

A. Furtwängler, der keinen wirklichen Zugang zu einem spätantiken Kameenschnitt fand, datierte das Belgrader Fragment in die späte augusteische Zeit und erkannte in dem Alexander gleichen Reiter den thrakischen Klientelkönig Rhoimetalkes. Doch schon G. Rodenwaldt hat klargestellt, dass es sich um ein spätantikes Werk handelt, ohne dabei den Reiter zu benennen.

¹¹⁹ J. Kondic in: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.33.

¹²⁰ Spier 2007, 130.

¹²¹ Möbius 1975/1985, 44/75.

¹²² Furtwängler 1900, III 455.

¹²³ So auch Krug 2007, 134.



17 Kat. I A 3, Abguss

Die späte Datierung darf seither als gesichert gelten, auch wenn J. Spier das Ergebnis Furtwänglers offenbar nicht ausschließt¹²⁴.

Die Benennung des Reiters ist nicht völlig zweifelsfrei festzulegen. Der lediglich 15 mm hohe Kopf (der sehr viel tiefer liegt als die Schulter, was darauf hindeuten könnte, dass das Porträt von einem anderen Steinschneider ausgeführt wurde als die übrige Darstellung) gibt wenige physiognomische Einzelheiten wieder, unter denen allerdings die große, gebogene Nase auffällt. Ungewöhnlich ist die dichte, langhaarige Frisur über der Stirn, den Schläfen und im Nacken, die tatsächlich alexanderhaft-hellenistisch anmutet, auch wenn keine wirkliche Anastolé vorliegt, wie immer wieder behauptet wird. Schon für A. Furtwängler gab der Frisurentypus einen entscheidenden Hinweis für seine Benennung des Reiters als Rhoimetalkes. Die seit G. Rodenwaldts Ausführungen als gesichert geltende spätantike

Entstehung des Kameos macht die Benennungsfrage im Zusammenhang mit der Frisur und dem Diadem nicht einfacher. Bei der Herrscherbinde handelt es sich offensichtlich um das Banddiadem, das Konstantin anlässlich seiner Vicennalien 325 einführte¹²⁵. Ein Jahr zuvor hatte Konstantin den entscheidenden Sieg über Licinius bei Chrysopolis errungen, der ihm die Herrschaft über das gesamte Römische Reich sicherte. Gewöhnlich wird die Entstehung des Kameos mit den Jahren 324/325 verbunden, was tatsächlich die nächstliegende chronologische Konsequenz ist, auch wenn immer wieder erwogen wird, dass ebenso einer der Söhne Konstantins dargestellt sein könnte¹²⁶. Wohl wegen der kleinen Barbarenfiguren, die am Bildrand den Reiter begleiten, hat J. Kondic die Belgrader Darstellung mit einem der »bedeutenden Siege über Barbaren – in diesem Falle Germanen« verbunden¹²⁷. Meines Erachtens feiert der Kameo die Situation nach dem Sieg über Licinius von 324, wobei die kleinen gefallenen, schutzflehenden und gefesselten Barbaren am Rand der traditionellen Siegesikonografie folgen, ohne dass notwendigerweise ein »korrekter« bildlicher Bezug zu dem Ereignis hergestellt worden sein muss.

E. Zwierlein-Diehl hat nochmals auf die besondere Reliefstruktur des Belgrader Kameos hingewiesen¹²⁸, bei der der figürlich durchgebildete Teil flach auf einen hohen Sockel über den Reliefgrund gesetzt ist (vgl. Abb. 17), mit der Folge, dass die Figuren keine gerundet plastische Ausformung mehr haben, nach der sie sich direkt aus dem Reliefgrund erheben. Nach Zwierlein-Diehl steht dahinter eine »künstlerische Absicht«, und tatsächlich ist das »Abheben« der Figuren vom Reliefgrund ein künstlerisches Phänomen, das bereits frühzeitig einsetzt und mit dem Belgrader Kameo einen Höhepunkt findet, der sich bei dem Londoner Luna-Kameo (Kat. I A 4 Abb. 18) wiederholt. Schon die Szene des Grand Camée de France (Abb. 8) sondert die Figuren deutlich stärker vom Grund ab als die der Gemma Augustea (Abb. 3), bei der diese bereits an der Konturlinie leicht hinterschnitten sind¹²⁹. Daran schließt der Nero-Agrippina-Kameo auf dem Kölner Dreikönigenschrein an¹³⁰. Noch einen Schritt weiter, die Figuren in ihren einzelnen Teile gestuft gegeneinander wie auch als Ganzes gegen den Grund abzusetzen, gehen der

¹²⁴ Spier 1993, 44; Spier 2007, 130: »The large Belgrade cameo may be Constantinian in view of the popularity of the motif in that period, but Furtwängler argued for a date in the early first century.«

¹²⁵ Alföldi 1963, 127 Anm. 3; D. Stutzinger in: Spätantike 1984, 435; Alföldi 1978, 174; Zwierlein-Diehl 2007, 205.

¹²⁶ Zwierlein-Diehl 2007, 455 zu Abb. 757.

¹²⁷ J. Kondic in: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.33.

¹²⁸ Zwierlein-Diehl 2007, 205; vgl. dazu auch G. Schmidt in: Giuliani 2010, 93–96.

¹²⁹ Gemma Augustea: Megow 1987, Taf. 4. 5, 1–4; Grand Camée de France: Meyer 2000, Abb. S. 13–16. 26; Giuliani 2010, 6 Abb. 2; 10–13 Abb. 4–5; 16 Abb. 9. 11–12; 18 Abb. 14; 21 Abb. 17–18; 24 Abb. 19; 70–71 Abb. 26–28.

¹³⁰ Megow 1987, Taf. 35, 1–2; Zwierlein-Diehl 1998, Abb. S. 110–112; Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 639; M. Bergmann in: Mythos 2008, 20 Abb. 16 m.

große Berliner Adlerkameo (Abb. 13)¹³¹ und der Stuttgarter Kameo mit Iupiter und Iuno¹³². Am nächsten kommen in der Art des Belgrader Kameos, zwischen Figuren und Grund einen hohen Sockel stehen zu lassen, neben dem Londoner Luna-Kameo der Ada-Kameo in Trier (Kat. I A 2 Abb. 12), der auch darin seine genuin späte Zeitstellung in künstlerisch bewusster Art zum Ausdruck bringt. Die diesbezügliche Entwicklung kaiserzeitlicher Kameen ließe sich leicht durch zahlreiche weitere Beispiele belegen. Im großplastischen Bereich kommen dieser Art des spätantiken Reliefaufbaus besonders der Hirtensarkophag in Ostia¹³³ und das in der Erzählabfolge letzte konstantinische Relief mit der Geldverteilung am Konstantinsbogen¹³⁴ nahe.

4. London, Britisches Museum Inv. 1956.5-17.1 (Abb. 18)

Sardonyx in zwei Schichten; 10,2 × 13,6 cm.

1956 aus dem Kunsthandel erworben; die Herkunft ist unbekannt.

Lit.: Möbius 1968, 315–326; Möbius 1975/1985, 39/70; Neverov 1979, 431 Abb. 40; LIMC VII (1994) 711 s. v. Selene-Luna Nr. 61 Taf. 528 (F. Gury); House of Art 2004, 274–275 Nr. 68.

Der Kameo ist am Rand mehrfach leicht bestoßen; über der Göttin ist ein größeres Stück vom Rand ausgebrochen. Die Darstellung weist mehrere Beschädigungen auf; die Mondsichel der Göttin fehlt zum großen Teil, ebenso der obere Teil der Fackel und Teile ihres Mantels. Weiterhin fehlen der untere Teil des Wagenrades mit dem Geländestück darunter und das rechte Vorderbein des Stieres im Vordergrund.

In einem von zwei Stieren nach rechts gezogenen zweirädrigen Wagen mit Rankenverzierung am Wagenkasten steht in vorgebeugt angespannter Haltung eine Frau in gegürtetem ärmellosen Chiton und nach hinten flatterndem Mantel, die über der Stirn eine Mondsichel trägt und die damit als Luna ausgewiesen ist. Sie hält mit der Rechten die Zügel und in der Linken eine Fackel. Die Göttin hat eine Frisur mit Stirn-Schlafen-Wulst und Nackenknoten, in der ein Band liegt. Die angeschirrten Stiere ziehen den Wagen in schnellem Galopp, wobei sie mit den Hinterhufen auf ein Bodenteil aufsetzen, das vorn durch kurze senkrechte Furchen unterteilt ist. Auffallend ist die kreuzförmige Gliederung der Stiermähen.



18 Kat. I A 4: Luna-Kameo. London, British Museum Inv. 1956.5-17.1

Der Kameo, bei dem die »realistische« Wiedergabe der schnellen Wagenfahrt auffällt, ist von H. Möbius 1968 in seiner Erstpublikation ikonografisch und historisch ausführlich gewürdigt worden, sodass hier nicht nochmals darauf eingegangen zu werden braucht. Allerdings hat Möbius m. E. mit der Datierung in die severische Epoche nicht die richtige Entstehungszeit gefunden.

¹³¹ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 201–202 Abb. 752; zu dessen Datierung vgl. allerdings Anm. 99.

¹³² Möbius 1966, 112 Abb. 2; Megow 1987, A 132 Taf. 47, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 207 Abb. 762; Gesichter der Macht 2009, 69 Abb. 106.

¹³³ Brenk 1977, Taf. 69; Zanker – Ewald 2004, 258–259 Abb. 230.

¹³⁴ L'Orange – von Gerkan 1939, 89–102 Taf. 5 b; 16–17; 22.

Wie allein sein Hinweis darauf, dass die Figuren sich durchschnittlich 6 mm vom Grund abheben¹³⁵, nahelegt, handelt es sich um eine Arbeit aus dem frühen 4. Jahrhundert, die zeitlich generell parallel gesetzt werden muss mit der Luna im westlichen Tondo am Konstantinsbogen¹³⁶, auch wenn deren Zweigespann von Pferden gezogen wird. Der »Sockel«, auf dem sich die Darstellung vom Reliefgrund abhebt, entspricht dem des Belgrader Fragments (Kat. I A 3 Abb. 16), mit dem auch enge stilistische Übereinstimmungen zu beobachten sind. So gleichen die Köpfe der Stiere, die nach Möbius »eher wie sehr kurze und eckige Pferdeköpfe« aussehen und ihn an die Pferdeköpfe des »Licinius-Kameos« (Kat. I A 5 Abb. 19) erinnerten¹³⁷, dem Pferdekopf auf dem Belgrader Fragment (Kat. I A 3 Abb. 16). Dort erscheint dieselbe Art, den Zügel zu halten, und auch die Gewandgliederung durch abwechselnd dünne und muldenartig breite Furchen beim Chiton der Luna entspricht der der Tunika des Reiters auf dem Fragment. In auffälliger Übereinstimmung steht auch die Art und Weise, wie die Beine der Stiere auf dem Londoner Kameo einerseits und die des Pferdes auf dem Belgrader Fragment andererseits gebildet sind. Alles in allem offenbaren sich darin Züge, die nahelegen, dass diese beiden Kameen zumindest in derselben Werkstatt hergestellt wurden, wenn nicht von demselben Steinschneider, auch wenn beide Darstellungen wohl nicht völlig zeitgleich zu datieren sind.

Die Luna hat – in Entsprechung zu der des Konstantinsbogens – keine Porträtzüge und trägt eine ideale Frisur. Sie dürfte damit keine historisch nachweisbare Person wiedergeben, also etwa Fausta. Es kann grundsätzlich damit gerechnet werden, dass es ein Gegenstück mit der Darstellung des Sonnengottes gegeben hat (wiederum in Entsprechung zum Konstantinsbogen¹³⁸), dem »Schutzgott« Konstantins seit seiner »Vision« von 310¹³⁹. Die Verbindung des Luna-Kameos mit dem Hinweis auf dieses Ereignis von 310 durch den Trierer Panegyriker und mit der Darstellung der Göttin am Konstantinsbogen von 315 dürfte den zeitlichen Rahmen abgeben für den Schnitt des Londoner Kameos.

5. Paris, Cabinet des Médailles, Babelon Nr. 308, der sog. Licinius-Kameo (Abb. 19)

Sardonyx in drei Schichten; 5,9 × 7,8 cm.

Seit 1560 nachweisbar. Der Kameo scheint ohne wesentliche Verletzungen zu sein.

Lit.: Babelon 1897, Nr. 308; Furtwängler 1900, III 366 Abb. 201; Rodenwaldt 1922, 27–28 Abb. 4; Bruns 1948, 5–8 Abb. 1; Grabar, 1951, 40–41 Abb. 7; Deér 1961, 78–79 Taf. 2, 1; Alföldi 1963, 142 Anm. 2; Zadoks 1966, 97; Kraus 1967, 285 Nr. 387 b (H. von Heintze); Fuhrmann 1967, 58–63; Calza 1972, 205–206 Nr. 124 Taf. 67, 226; Möbius 1975/1985, 40/71; van der Meulen 1975, 149–150 G 70 Taf. 5 A; Engemann 1981, 305 f.; Spier 1993, 45 Abb. 3, 2; E. Galletti in: Pasini 2003, 358–359 Nr. 28; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 207–208 Nr. 267; M. Avisseau-Broustet in: Donati – Gentili, 2005, 267–268 Nr. 97; J. Engemann in: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.6 Abb. S. 137 (beide Abb. seitenverkehrt); Spier 2007, 130; 131 Nr. 718; 132–133 (mit weiterer Lit.); Rom 2008, 139 Abb. 2.

Wiedergegeben ist eine Quadriga in Vorderansicht, in der ein Kaiser mit Perlendiadem steht, der seinen Kopf leicht zu seiner linken Seite gewendet hat. Er trägt eine langärmlige Tunika, den Panzer mit Cingulum und das Paludamentum. In der Rechten hält er die Lanze, die seine Brust überkreuzt, und in der Linken den Globus. Der Herrscher wird gerahmt von zwei Halbfiguren, die ihm jeweils mit der Rechten weitere Erdkugeln reichen. Die rechts des Kaisers trägt eine Strahlenkrone und ist damit als Sol zu deuten. Der Sonnengott trägt das langärmlige, gegürtete Wagenlenkergewand und darüber den Mantel¹⁴⁰. Er schultert mit der Linken eine Fackel.

¹³⁵ Möbius 1968, 315.

¹³⁶ L'Orange – von Gerkan 1939, 164–165 Taf. 38 b; Andreae 1973, Abb. 623; auf die Luna am Konstantinsbogen weist Möbius 1968, 315 ausdrücklich hin.

¹³⁷ Möbius 1968, 318.

¹³⁸ L'Orange – von Gerkan 1939, 162–164 Taf. 38 a; Andreae 1973, Abb. 622.

¹³⁹ Vgl. dazu Girardet 2007, 71–76; P. Barceló in: Konstantin 2007, 135–136.

¹⁴⁰ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 208 bezeichnen Sol »vêtu à l'orientale«; die Figur trägt das gleiche Gewand wie der wagenlenkende Sonnengott auf der Ostseite des Konstantinsbogens (vgl. L'Orange – von Gerkan

Die Figur gegenüber ist weiblich und trägt über der Stirn eine Mondsichel, die sie als Luna ausweist. Die Mondgöttin ist in ein ärmelloses Gewand gekleidet und schultert ebenfalls mit der Linken eine Fackel. Die beiden äußeren der vier leicht schräg nach hinten rechts ausgerichteten Pferde werden von geflügelten Victorien geführt. Die links unter dem Sonnengott frontal ausgerichtete und zu ihrer rechten Seite geneigte Siegesgöttin trägt ein hoch gegürtetes Gewand, das ihr rechtes Bein nahezu vollständig frei lässt und in dessen Falten sie mit der Linken greift. Mit der Rechten schultert sie ein Tropaion. Die gegenüberstehende Victoria ist im linken Profil wiedergegeben und greift mit der Linken den Zügel des Pferdes. Sie trägt ein langes Gewand mit Überschlag und hält ein Vexillum mit zwei frontal gesehenen Büsten. Beide Victorien schauen zum Kaiser auf. Die Pferde schreiten über sechs am Boden liegende nackte Gefallene, die sehr unterschiedlich in die Tiefe angeordnet sind. Auf dem ganz rechts befindlichen liegt ein ovaler Schild, auf den das rechte Außenpferd und die Victoria daneben treten. Die Gefallenen sind unbärtig; lediglich der Kopf unter dem linken Vorderbein des rechten Innenpferdes trägt offenbar einen Bart. Bemerkenswert ist der von unten gesehene Gefallene mit abgewinkelten Beinen ganz links, von dem nur der Unterkörper mit dem Geschlechtsteil angegeben ist.



19 Kat. I A 5: Sog. Licinius-Kameo. Paris, Cabinet des Médailles

G. Bruns empfand einige inhaltliche und stilistische Züge des Kameos als hinreichend merkwürdig, um in ihm eine nachantike Arbeit des 16. Jahrhunderts zu sehen¹⁴¹, worin ihr M. R. Alföldi und A. N. Zadoks-Josephus Jitta gefolgt sind¹⁴². Bruns' Deutung ist allerdings spätestens seit den Bemerkungen von H. Fuhrmann hinfällig¹⁴³, wie generell zu Recht anerkannt wird. Der Kameo, den Peter Paul Rubens gezeichnet hat, ist als authentisches spätantikes Zeugnis anzusehen.

Schon M. Chabouillet hat ihn mit dem 4. Jahrhundert verbunden und den Kaiser auf Licinius bezogen¹⁴⁴, worin ihm sowohl E. Babelon als auch A. Furtwängler zugestimmt haben¹⁴⁵. Die Benennung des triumphierenden Kaisers als Licinius liegt nahe, da das Vexillum mit seinem Büstenpaar auf eine Zwei-Kaiser-Herrschaft hindeutet, die sich auf Licinius und Konstantin der Jahre zwischen 314/316¹⁴⁶ und der endgültigen Niederlage des Licinius von 324 beziehen lässt, nach der Konstantin die Alleinherrschaft über das gesamte Reich ausübte. Dahingehend hatte sich auch H. Fuhrmann ausgesprochen¹⁴⁷.

Bei der Frage nach der Datierung des ikonografisch ungewöhnlichen und künstlerisch bedeutenden Kameos ist erst in letzter Zeit hinreichend beachtet worden, dass der triumphierende Kaiser das Diadem trägt, das 324/325 von Konstantin nach seinem Sieg über Licinius als Herr-

1939, Taf. 38 a).

¹⁴¹ Bruns 1948, 5–8.

¹⁴² Alföldi 1963, 142 Anm. 2; Zadoks 1966, 97.

¹⁴³ Fuhrmann 1967, 58–63.

¹⁴⁴ Chabouillet 1858, Nr. 255.

¹⁴⁵ Babelon 1897, Nr. 308; Furtwängler 1900, III 366.

¹⁴⁶ Schlacht von Cibale (Pannonien) zwischen dem siegreichen Konstantin und Licinius; das Datum (8. Oktober 314 oder 316) ist ungewiss (vgl. Clauss 1996, 44) und ebenso der darauf folgende Friedensschluss zwischen beiden.

¹⁴⁷ Fuhrmann 1967, 63.

scherinsignie eingeführt wurde¹⁴⁸. Demnach kann die Darstellung auf dem Pariser Kameo nicht Licinius wiedergeben und auch nicht vor 324 entstanden sein. Leider lässt sich aus dem Gesicht des Triumphierenden ikonografisch oder typologisch kein Gewinn für die Frage nach dem Dargestellten erzielen, da es offensichtlich keinerlei individuelles Merkmal trägt. Der Steinschneider strebte offenbar nicht an, den Kaiser physiognomisch zu charakterisieren, wohl auch, weil es darauf zum Verständnis der Darstellung nicht ankam. Demzufolge konnte von einer Datierung in die Zeit der konstantinisch-licinischen Doppelherrschaft deutlich abgewichen werden, etwa wenn H. von Heintze den Kameo aus stilistischen Gründen in das 5. Jahrhundert setzte und den Triumphierenden mit dem westlichen Kaiser Maiorianus (458–461) verband, wenn auch mit Fragezeichen¹⁴⁹, worin ihr zuletzt J. Spier gefolgt ist¹⁵⁰. H. von Heintze hat dabei auf »die weiche, plastisch-rundliche Form der Figuren« verwiesen, die »ihre Entsprechung auf Elfenbeindiptychen und Münzen aus der 2. Hälfte des 5. und dem Anfang des 6. Jahrhunderts findet«¹⁵¹. Dass von spätantiken Elfenbeinreliefs Einflüsse auf Formen von Kameen ausgegangen wären, ist nicht zu begründen. Auch wenn nicht nur die Lebendigkeit der Darstellung und ihre betont plastische Ausführung den »Licinius-Kameo« von allen konstantinisch zu datierenden Vergleichsstücken absetzt¹⁵², kann künstlerisch kein Bezug zu den Elfenbeindiptychen hergestellt werden. Wenn diese Möglichkeit, die künstlerische Form zu klären, entfällt und der »Licinius-Kameo« aus derartigen Überlegungen heraus nicht in das 5. oder gar 6. Jahrhundert datiert werden kann, so tritt für eine frühere, am ehesten wiederum konstantinische Datierung die Tatsache ein, dass ganz offensichtlich Kameen dieses Anspruchs in der Zeit nach der konstantinischen Dynastie nicht mehr geschaffen wurden, es sei denn, man bediente sich eines alten Steins und arbeitete ihn um, wie es für den Kameo Rothschild (Kat. I B 9 Abb. 36) nachgewiesen werden kann.

Bei der Frage nach der Aussage und der Entstehung des »Licinius-Kameos« ist das Vexillum mit den beiden Büstchen, das die linke Victoria trägt, bislang kaum beachtet worden. Es wird gegenüber dem »traditionellen« Tropaion, das die andere Victoria schultert, deutlicher, bildhaft geradezu demonstrativ hervorgehoben. Es scheint zunächst völlig offen – und ist bisher auch nicht diskutiert worden –, um welche Form der Fahnenstandarte es sich dabei handelt. Stellen die Büstchen auf dem Fahnentuch die Herrscher dar, die zeitgleich die beiden Hälften des Reiches regierten (demnach müsste eine der Büsten den Triumphierenden selbst nochmals wiedergeben), oder kann erwartet werden, dass in dieser Bildform auch die Söhne eines der regierenden Herrscher erscheinen, zumindest solche im Rang eines Caesars? »Das Standartentuch mit Bildnisbüstchen« erscheint außerhalb der Münzikonografie selten. H. Fuhrmann hat lediglich ein weiteres Denkmal dafür namhaft machen können, das Bild »Christus vor Pilatus« in der Evangelienhandschrift von Rossano aus dem 6. Jahrhundert¹⁵³. Fuhrmann ging davon aus, dass die Szene im Codex Purpureus Rossanensis »auf eine Zeit zurückging, in der sich zwei Augusti oder ein Augustus und ein Caesar in die Macht teilten ..., wahrscheinlich die Jahre der Zweiherrschaft des Constantinus I. und des Licinius«¹⁵⁴. Nun weist die Tribunalszene der Miniatur in Rossano inhaltlich in einen anderen Bereich als die Darstellung auf dem Pariser Kameo, bei der die militärische Siegesymbolik die Grundlage des Bildes abgibt. Auch ist die typologische Ausprägung der Fahne auf dem Kameo von anderer Art. Während wir es auf dem Stein deutlich mit einem Tuch zu tun haben, das an einer Querstange aufgehängt ist, zeigt die Miniatur von Rossano an hoch aufragende Stangen befestigte Platten, die auf allen vier Seiten einen breiten Rahmen haben

¹⁴⁸ Vgl. Alföldi 1963, 127 Anm. 3; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 208; J. Engemann in: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.7.6.

¹⁴⁹ H. von Heintze in: Kraus 1967, 285 zu Abb. 387 b.

¹⁵⁰ Spier 2007, 132–133.

¹⁵¹ H. von Heintze in: Kraus 1967, 285.

¹⁵² Nicht zu Unrecht betonen Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 208, der Künstler sei »par son sens de volumes, son goût pour les formes sculpturales, son modelé délicat ... un maître dans l'art du bas-relief.«

¹⁵³ Fuhrmann 1967, 63 Abb. 3; Volbach – Hirmer 1958, Abb. 239.

¹⁵⁴ Fuhrmann 1967, 63.

und somit aus Holz oder einem anderen festen Material gearbeitet sind – es handelt sich nicht um Fahmentücher, sondern ganz offensichtlich um gemalte Bilder in der Art, wie ein solches als hölzerner Tondo aus Ägypten in Berlin mit der severischen Herrscherfamilie vorliegt¹⁵⁵. Bei der Fahne auf dem Kameo muss es sich den typologischen Merkmalen zufolge um das Labarum handeln, das Eusebius, *Vita Constantini* I 31 eben in der auf dem Kameo dargestellten Art beschreibt und ausdrücklich darauf hinweist, dass es »das Bild des gottgeliebten Kaisers aus Gold, bis zur Brust, und das seiner Söhne in ähnlicher Weise« trägt¹⁵⁶. Die Formulierung »bis zur Brust« (»mechri sternon«) zeigt an, dass das Fahmentuch des Labarums die Kaiserbilder in Büstenform wiedergab, genau wie auf dem Pariser Kameo. In der Münzprägung erscheint das Labarum, das Konstantin nach Eusebios vor der Schlacht an der milvischen Brücke 312 anfertigen ließ und anordnete, »dass Nachbildungen von diesem alle Heere anführen sollten«¹⁵⁷, auf einem Follis von ca. 327, auf dem es als Symbol des Sieges über Licinius von 324 über einer sich windenden Schlange erscheint¹⁵⁸. Dieses Labarum gibt auf dem Fahmentuch drei »knopfartige Erhebungen« wieder, die zumeist als Tondi gedeutet werden, von denen schon H. von Schoenebeck annahm, dass sie die abgekürzte Form für »aufs äußerste vereinfachte Porträtbüsten« darstellen¹⁵⁹. Die Bekrönung der senkrechten Stange des Labarums auf dem Kameo lässt nicht erkennen, dass sich hier das Christogramm befand, wie es nach Eusebios und den numismatischen Bildquellen zu fordern ist¹⁶⁰. Dort erscheint über einer Art liegender Mondsichel eine kreisrunde Form (= Scheibe), die durchaus das Christogramm getragen haben kann, zumal das dem Labarum formal vorangehende heidnische Vexillum entweder mit dem freiplastischen Adler bekrönt war¹⁶¹ oder als inhaltlich neutrale Spitze geendet hat¹⁶², jedenfalls anders aussah als das obere Ende der Fahnenstandarte auf dem Kameo. Ziemlich sicher stellt demnach die von der rechten Victoria gehaltene Fahne mit den beiden Büsten das von Konstantin 312 geschaffene Labarum dar, auf dem seine beiden Söhne Konstantin II. und Constantius II. dargestellt sein dürften.

Der ›Licinius-Kameo‹ ist demzufolge mit größter Wahrscheinlichkeit anlässlich des Sieges Konstantins über Licinius bei Chrysopolis am 18. September 324 entstanden, wie die inhaltlich entsprechende Münze mit dem Labarum über der Schlange¹⁶³ eventuell einige Zeit nach diesem für Konstantin so wichtigen Ereignis, das ihm die Alleinherrschaft über das gesamte Reich einbrachte, als der Kaiser bereits das Diadem trug und sein ältester Sohn Crispus nicht mehr lebte. So reichen ihm denn auch der Osten (= Sol neben dem ›traditionellen‹ Siegesymbol des Tropaions; zu erinnern ist hier an die antichristliche Haltung des Licinius in der Endphase seiner Auseinandersetzungen mit Konstantin¹⁶⁴) und der Westen (= Luna neben dem neuen, christlichen Siegesymbol) ihre kosmischen Einflussphären in Gestalt der Weltkugeln, die der Kaiser gewissermaßen zu einer Einheit in Form des von ihm selbst gehaltenen ›zentralen‹ Globus zusammengeführt hat.

Auch aus stilistischen Gründen lässt sich ein konstantinisches Entstehungsdatum begründen. Zwar steht kein zeitgleicher Kameo für einen direkten Vergleich zur Verfügung, doch lehren die Vergleiche mit entsprechenden Darstellungen im numismatischen Bereich, dass der ›Licinius-

¹⁵⁵ B. Andreae in: Kraus 1967, 214 zu Nr. 156; Lahusen 2010, 50–51 Abb. 1. 29.

¹⁵⁶ Eusebios, Über das Leben des glückseligen Kaisers Konstantin ²(Oberhaid 2007) 73 in der Übersetzung von P. Dröger; zum Labarum vgl. Egger 1960; Alföldi 1998, 1–12; K. M. Girardet in: Kat. Konstantin 2007, 234–236; K. M. Girardet in: Koll. Konstantin 2006, 72–73 mit weiterer Lit. in Anm. 35. 44; Künzl 2008, 133–134.

¹⁵⁷ Eusebios (Anm. 156) 73.

¹⁵⁸ Fuhrmann 1967, 62–63 Abb. 4; Kent 1973, Nr. 653; Clauss 1996, 47 Abb. 2; Alföldi 1998, 5 Abb. 2; Brandt 2006, 58 Abb. 5; Kat. Konstantin 2007, 236 Abb. 8.

¹⁵⁹ Vgl. Fuhrmann 1967, 62–63.

¹⁶⁰ Eus. vita Const. I, 31, 1; vgl. Eusebios (Anm. 156) 73.

¹⁶¹ Domaszewski 1885, 78 Abb. 98.

¹⁶² Domaszewski 1885, 79 Abb. 100; s. auch das Relief mit der Ansprache Konstantins auf dem Forum Romanum am Konstantinsbogen: L'Orange – von Gerkan 1939, 80–89 Taf. 5 a; 14; 15; 20 c–d; 21; Kähler 1958, Taf. 262 a; Andreae 1973, Abb. 628; vgl. auch Künzl 2008, 29 Abb. 42. 43.

¹⁶³ Vgl. Kent 1973, Nr. 653.

¹⁶⁴ Vgl. Brandt 2006, 72–73; J. Bleicken in: Konstantin 2007, 84–86.

Kameo< innerhalb der Stilentwicklung des 4. Jahrhunderts einen frühen Platz einnimmt. Auf jeden Fall später sein muss der Goldsolidus mit dem Geld spendenden Constantius II. in der Quadriga aus der Mitte des 4. Jahrhunderts¹⁶⁵ und erst recht das schöne Goldmedaillon desselben Kaisers, der hier von Victorien flankiert im frontal wiedergegebenen Sechsgespann steht¹⁶⁶. Diese Wagenbilder zeigen eine starr ausgewogene, streng symmetrisch festgelegte Komposition aus isolierten einzelnen Bildelementen, die dem Kameo weitgehend fehlt. Dessen Darstellung deutet noch immer räumliche Tiefe an, arbeitet in »traditioneller« Weise die Figuren plastisch aus und verbindet sie miteinander in einer lebendigen Schilderung; keine Figur entspricht der anderen in Haltung und Bewegungsmotiv. In seiner künstlerischen Machart sucht der »Licinius-Kameo« damit einen Anschluss an Bildungen frühkaiserzeitlicher Kameen.

6. *Bukarest, Münzkabinett der Rumänischen Akademie, Inv. C. O.; der sog. Kameo Orghidan (Abb. 20. 21)*

Sardonyx, nach J. Banko »aus drei horizontalen Schichten (braun-weiß-braun)«, die vom Steinschneider jedoch so zur Geltung gebracht wurden, dass die Bildoberfläche »von solch bunter Fleckigkeit ist, dass für das Auge alle Formen aufgelöst sind« (Bruns; ähnlich Möbius); 17,5 × 13,6 cm.

Der Kameo soll bei Antiochia in Syrien gefunden worden sein; er wurde von C. Orghidan aus dem Kunsthandel erworben.

Lit.: Banko 1939, 150–157; Moisil 1943; Bruns 1948, 26–27 Abb. 19 f.; Gramatopol 1965, 870–885 Taf. 52–53; Calza 1972, 342 Nr. 244; 389–390 Nr. 276 Taf. 131, 486; Gramatopol 1974, Nr. 668 Taf. 32; Möbius 1975/1985, 30–31/61–62; Kyrieleis 1971, 188 Anm. 102; Horedt 1974, 673–675; Megow 1987, 114–115 Anm. 357 Taf. 43, 3; Spier 2007, 129.

Der Kameo ist gut erhalten. Leichte Beschädigungen liegen an der Stirn des Kaisers vor; das Palladion trägt seine Lanze nicht mehr und vom rechten Rand ist oberhalb der Mitte ein Teil abgeschliffen worden (offenbar ist der untere Rand nicht beschnitten, wie von G. Bruns angegeben). »Zwischen den Hälsen der Adler ist eine längliche Vertiefung (0,03 × 0,01 m) in den Stein eingearbeitet, in der noch ein mit Kitt befestigter Rest eines silbernen, ringförmigen Griffes sich befindet.«¹⁶⁷ J. Banko hält diesen für ursprünglich und deutet den Stein danach als Deckel für ein schalen- oder topfartiges Gefäß. Mit G. Bruns wird man diesen Griff als nachträglich in den Stein eingearbeitet annehmen müssen¹⁶⁸.

Dargestellt ist ein Herrscherpaar, das sich als Profilbüsten über aufliegenden Adlern befindet, links der vollbärtige und langhaarige Mann mit Gewand und Lorbeerkranz, rechts die verschleierte Frau mit Diadem. Gemeint sein dürfte ein Herrscherpaar als Iupiter und Iuno. Zwischen beiden steht frontal das mit dem Chiton bekleidete Palladion mit Helm, Schild und Lanze. Die eng zusammengedrängten Adler blicken nach innen zu dem Paar auf; sie halten in den Fängen eine Girlande.

Bildtypologisch entspricht die Darstellung der des Berliner Adlerkameos aus der Zeit des Neros (?)/Hadrian (Abb. 13)¹⁶⁹, weicht von diesem aber nicht nur in zahlreichen Einzelheiten der Darstellung ab – so liegt vor allem der Wagenkasten des Berliner Steins auf dem in Bukarest nicht mehr vor –, sondern besonders deutlich auch im Stil, sodass eine zeitparallele Entstehung beider Steine wenig wahrscheinlich ist. Der Männerkopf dürfte als Porträt eines bestimmten Herrschers gemeint sein, was wie bei dem Berliner Stein von dem Frauenkopf nicht zwangsläufig zu gelten hat. Das Bildnis des Mannes ist von der Bärtigkeit abgesehen allerdings so allgemein gehalten, dass er nicht sicher benannt werden kann. So ist auch auf dem Weg über die Deu-

¹⁶⁵ Kent 1973, Nr. 693 Taf. 146.

¹⁶⁶ Kent 1973, Nr. 690 Taf. 148.

¹⁶⁷ Banko 1939, 150–152.

¹⁶⁸ Bruns 1948, 26 mit Anm. 101.

¹⁶⁹ Vgl. Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1.



20 Kat. I A 6 : Kameo Orghidan. Bukarest, Münzkabinett der Rumänischen Akademie



21 Kat. I A 6, Abguss

zung des Kaisers keine Gewissheit über die chronologische Position des Kameos zu gewinnen. Dementsprechend sind auch mehrere Deutungsvorschläge gemacht worden.

Der Erstbearbeiter J. Banko hatte den Kameo mit Septimius Severus und Iulia Domna verbunden, worin ihm H. Möbius zunächst gefolgt ist¹⁷⁰. Schon bald darauf wurde von C. Moisil die Deutung als Lucius Verus vorgetragen¹⁷¹, eine chronologische Position, die in Abwandlung von K. Horedt aufgenommen wurde, der im Anschluss an A. Furtwänglers Deutung des Berliner Adlerkameos auch auf dem Bukarester Aeneas dargestellt sieht, der durch Commodus als Hercules Romae Conditor verkörpert wird. Eine vergleichbare Position zur Chronologie des Kameos hatte auch ich zunächst eingenommen, indem ich aus eher stilistischen Gründen von einer Darstellung des Marc Aurel ausging¹⁷².

Nach G. Bruns ist der Kameo Orghidan »typologisch durch die heraldisch angeordneten Adler mit dem Stein verbunden, der in dem Deckel der Ada-Handschrift in Trier eingelassen ist«¹⁷³, also hier Kat. I A 2 (Abb. 12). Folglich hat sie ihn in das 4. Jahrhundert gesetzt und den Kaiser – wie auch den des großen Berliner Adlerkameos – wegen des Bartes mit Iulian Apostata verbunden. Diese Deutung wurde in ausführlicher Begründung von M. Gramatopol vertieft und ist in der Folgezeit auch von R. Calza und H. Möbius vertreten worden. Ohne sich auf eine Benennung festzulegen, hat J. Spier den Kameo Orghidan zuletzt wieder dem 2. Jahrhundert zugewiesen.

Anders als der Trierer Ada-Kameo ist der Bukarester Stein unverdächtig, umgearbeitet zu sein, sodass seine Formen stilistisch und chronologisch direkt verwertet werden können. Da, wie oben ausgeführt, auch der Trierer Kameo (Kat. I A 2 Abb. 12) in seinem vorliegenden Zustand als ein von Eingriffen unberührtes Werk des frühen 4. Jahrhunderts zu gelten hat, bietet sich der Vergleich der beiden an. Tatsächlich zeigt ein solcher, dass der Kameo Orghidan an den auf der Ada-Handschrift stilistisch anschließt. Das gilt zunächst für die Adler, die typologisch identisch sind, sich im additiven Aufbau ihrer Körper durch die unverbunden aneinander gesetzten

¹⁷⁰ Möbius 1975/1985, 31/62 mit Anm. 181.

¹⁷¹ Moisil 1943, 11–38.

¹⁷² Megow 1987, 114–115 Anm. 357.

¹⁷³ Bruns 1948, 29.

Einzelteile aber als später zu erkennen geben¹⁷⁴. Besonders deutlich wird das beim Gefieder der Bukarester Adler. Die großen Federn vereinigen sich zu keinem zusammenhängenden Federkleid mehr, sondern sind durch tiefe und breite Furchen voneinander isoliert. Dabei wird durchaus noch immer die typologisch gebundene Abhängigkeit der Adlerdarstellungen von solchen früherer Zeiten, die bis in die claudisch-neronischen Jahre zurückreichen, deutlich. Die Ausarbeitung der Adlerkörper zeigt, mit welcher groben, tief in die Steinsubstanz eingreifenden Furchen gestalterisch vorgegangen wurde. Und in etwas feineren Ritzungen finden sich in gleicher Art und Weise auch die Büsten und vor allem die Köpfe behandelt. Vergrößert schließen auch sie an die konstantinische Machart der Darstellung auf dem Ada-Kameo an.

Die stilistischen und ikonografischen Zeichen des Kameos Orghidan weisen diesem einen Platz im 4. Jahrhundert zu. Der bärtige Kaiser kann nur mit Iulian Apostata in Verbindung gebracht werden. Der Kameo sollte offensichtlich bewusst an das heidnische Produkt des großen Adlorkameos in Berlin (Abb. 13) anschließen. Ein weiteres Mal zeigt sich an ihm die »klassizistische« Hinwendung zu wesentlich älterem Vorgängermaterial. Damit folgt der Bukarester Kameo den allgemeinen Tendenzen, die mit der konstantinischen Erneuerung der Kameenproduktion zu beobachten ist. Darüber hinaus wird er als wiederum heidnisches Zeugnis ein letztes Mal auf einen Vorläufer der hohen Kaiserzeit zurückgegriffen haben, bei dem das Palladion als Symbol des ewig andauernden Reiches, bewahrt von dem Kaiser als Iupiter und wohl auch der Kaiserin als Iuno, eine ideologisch zentrale Rolle spielte.

Der Kameo Orghidan schließt stilistisch an das vorangehende konstantinische Material unmittelbar an und kann in seiner Formgebung keineswegs als geringwertiges Produkt gelten, das nach dem angeblichen Fundort Antiochia als provinziell zu verstehen wäre. Sein Herstellungsort dürfte Konstantinopel gewesen sein. Die besondere Bedeutung des Steins beruht darauf, dass er in unmittelbarem Anschluss an die Kameen konstantinischer Zeit ein letztes Mal die große Tradition des heidnisch-antiken Kameenschnitts zur Geltung bringt, ohne durch Umarbeitung eines älteren Steins seine spezifische Form und Aussage zu finden.

7. Verschollen; ehem. St. Albans (Abb. 22)

Der Stein ist nur nach einer Zeichnung des mittleren 13. Jahrhunderts bekannt. Nach einer Inschrift, die sich vermutlich auf der Rückseite der laut Oman 1930 goldenen Fassung befand, wurde der Kameo von König Aethelred um 700 der Abtei St. Alban's bei London geschenkt.

Der Kameo muss außergewöhnlich groß gewesen sein; Oman 1930, 82: »It was so large that it could scarcely be held in the hand.«

Lit.: Evans 1922, 119–120; Oman 1930, 81–82; Delbrück 1933, 232–233 Abb. 77; Wentzel 1941, 47 Anm. 7; Dodwell 1982, 109–110 Taf. 25; Greenhalgh 1989, 230; Th. Jülich in: Ebert-Schifferer – Harms 1992, 62–63 Abb. 36; Zwierlein-Diehl 1998, 85–86 Abb. 51 (mit weiterer Lit.); Spier 2007, 130.

Die Zeichnung wirkt auf den ersten Blick durchaus genau, wie etwa die sechs Metallzungen nahelegen, die den Stein in einem Rahmen festhalten. Dennoch – oder gerade deswegen – wirft sie zahlreiche ikonografische Fragen auf.

Dargestellt ist auf einer Standleiste ein frontal stehender Mann mit linkem Stand- und rechtem Spielbein. Er trägt im Haar die Herrscherbinde und ist mit langärmliger Tunika, Panzer und Paludamentum bekleidet. Zudem trägt er offenbar die Feldherrnbinde und das Schwert. Mit der Hand des rechten erhobenen Arms umfasst er eine lange Stange, deren Spitze nicht angegeben ist, sodass sie entweder als Lanze oder als Szepter verstanden werden kann. Um diesen Schaft windet sich eine Schlange. Auf der Hand des angewinkelten linken Arms steht die Statuette des Palladions mit Schild und erhobenem rechtem Arm, in dessen leerer Hand die Lanze zu ergänzen ist. Der Herrscher blickt zu seiner rechten Seite. Neben seinem linken Bein steht auf dem Boden ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln, der sich zu dem Mann umblickt.

¹⁷⁴ Vgl. auch S. 184–186.



22 Kat. I A 7: Zeichnung eines verschollenen Kameos, ehem. St. Albans. London, British Library

Akzeptiert man die Zeichnung als authentisches Zeugnis, so wird man davon ausgehen müssen, dass der Stein am Rand leicht beschnitten wurde. Dafür spricht, dass die Spitze der »Stange«, die den Rand der Fassung leicht überschneidet, nicht angegeben ist, dass sowohl der Kopf des Kaisers wie auch das Palladion sich sehr nahe am Rand befinden, und dass auch der Adler an seinem linken Flügel und Bein von der Zeichnung nicht vollständig erfasst wurde.

Aufgrund der Unsicherheit in der Wiedergabe dessen, was der Kameo in all seinen Details ursprünglich geboten hat, ist die moderne wissenschaftliche Deutung des offenbar großen Steins sehr unterschiedlich ausgefallen. So haben M. Henig und T. A. Heslop die Figur auf Augustus nach dessen Divinisierung bezogen, während sie früher schon von R. Delbrück mit Konstantin in Verbindung gebracht worden war. Tatsächlich scheinen einige Elemente der Darstellung für eine späte Entstehung einzutreten. Das Diadem dürfte keine Erfindung des mittelalterlichen Zeichners sein, und auch die langärm-

lige Tunika dürfte – auch wenn der Ärmel nur beim rechten Arm angegeben ist – dem antiken Sachverhalt entsprechen. Demnach sollte die Herrscherdarstellung in der Zeit seit 324/325 anzusetzen sein und am ehesten Konstantin wiedergeben, der damals das Diadem angenommen hatte. Auch die Erscheinung sakraler Elemente der vorchristlich-paganen Kultur, wie vor allem das Palladion als Gottheit, die nach altherwürdigen Vorstellungen heidnischer Zeit den Bestand des Reiches garantierte, aber auch der Adler als Symbol Iupiters, sprechen dafür, dass in der Kaiserfigur Konstantin der Große zu erkennen sein wird¹⁷⁵. Noch näher läge eventuell der Bezug auf Iulian Apostata, doch sollte der Herrscher dann bärtig dargestellt sein.

Schwer verständlich ist allerdings die »Stange« in der rechten Hand des Kaisers, um die sich der Zeichnung zufolge die Schlange windet. Diese könnte deswegen den antiken Sachverhalt wiedergeben, weil dem Stein in St. Albans medizinische Kräfte zugeschrieben wurden¹⁷⁶, eben weil man möglicherweise in der Darstellung den Heilgott Aesculap mit seinem Schlangentab erkannte. Dass das Kameenbild eine römisch-herrscherliche Gestalt wiedergibt, kann nach der Zeichnung nicht in Zweifel gezogen werden, sodass diese keinen Aesculapstab gehalten haben kann. Vielmehr muss es sich entweder um ein Szepter, um eine Lanze oder um eine Standarte handeln. Im Zusammenhang mit der Bronzeprägung von 327/328¹⁷⁷ wäre an das christliche Labarum zu denken, bei dem sich die überwundene Schlange auf dem Kameo aus Platzgründen nicht wie auf der Münze waagerecht ausbreitet, sondern am Stab emporringelt. Zum Labarum gehört allerdings das Fahmentuch, das auf dem Kameo auch dann nicht angenommen werden kann, wenn man davon ausgeht, dass er am Rand mehr oder weniger stark beschnitten wurde. Es dürfte sich um eine Lanze handeln – für ein langes Götter- oder Herrscherszepter erscheint der Stab zu dünn –, deren Spitze offenbar nach unten gerichtet ist. Ohne dass man daher das Labarum annehmen muss, könnte mit einer solchen Ikonografie ebenfalls die Überwindung des Licinius von 324 veranschaulicht worden sein, durchaus vergleichbar mit dem Labarum auf der etwa drei Jahre später geschlagenen Bronze. Das würde erneut für die Deutung des Herrschers als Konstantin sprechen und auch in die Zeit unmittelbar nach der Annahme des Diadems weisen, denn offenbar handelt es sich der Zeichnung zufolge noch nicht um das Perlendiadem.

¹⁷⁵ Bezüglich des Palladions ist zu beachten, dass Konstantin dieses nach der Gründung von Konstantinopel unter der Säule auf seinem Forum vergraben ließ; vgl. Bruns 1948, 17; Müller-Wiener, 1977, 255.

¹⁷⁶ Vgl. Zwierlein-Diehl 1998, 85–86.

¹⁷⁷ Clauss 1996, 47 Abb. 2; Brandt 2006, 58 Abb. 5.

Angesichts der zahlreichen Belege von Kameen, die nach Umarbeitungen wiederverwendet wurden, stellt sich auch bei diesem Stein die Frage, ob nicht hinter der durch die Zeichnung dokumentierten Fassung aus vermutlich konstantinischer Zeit eine ältere Formulierung steht. Zwei Beobachtungen könnten dafür sprechen: Die Figur scheint erstens in einem locker ausponderierten Stand zu stehen, wie er für eine originär spätantike Formulierung nicht erwartet werden kann¹⁷⁸, und zweitens ist die Figur auf der Zeichnung im Allgemeinen durch einen kräftigen breiten Strich ausgezeichnet, der sich nur beim Kopf seltsam ausdünnert. Wurde also der Kopf mit den Porträtzügen neu gewonnen, wobei wiederum die Herrscherbinde durch den kräftigen Strich besonders betont wurde?

Die Frage lässt sich nicht annähernd sicher beantworten, doch sprechen recht gute Gründe für die Annahme, dass es sich um einen Kameo gehandelt hat, der Konstantin nach seinem Sieg über Licinius von 324 wiedergibt, eventuell gewonnen durch die Umformung eines älteren Steins, wobei mir eine ursprünglich traianische Fassung näher zu liegen scheint als eine solche der frühen Kaiserzeit.

B. Büsten und Köpfe

1. *Washington, Dumbarton Oaks Collection, Inv. 47.14. (Abb. 23–26)*

Milchig weißlicher Chalzedon, aus dessen oberer bräunlicher Schicht die Büsten geschnitten wurden; 3,5 × 4,3 cm. Der Kameo befand sich in der Sammlung W. Froehner und soll aus Rennes in Frankreich stammen; er kam 1947 in die Dumbarton Oaks Collection.

Lit.: Early Christian Art 1947, Nr. 438; Dumbarton Oaks Collection 1955, 98 Nr. 210 mit Abb.; Richter 1956, 15–16 Nr. 11 Taf. 6–7; Niemeyer 1968, 88; Sydow 1969, 145; Richter 1971, 120 Nr. 594; Calza 1972, 128–129 Nr. 38 Taf. 14, 39; 29, 79; Poulsen 1972, 31–32; Laubscher 1975, 119; Frazer 1977, 9 Nr. 1; Bergmann 1977, 139. 178–179; Age of Spirituality 1979, 11 Nr. 4 (J. D. Breckenridge); D. Korol in: Deckers 1979, 642 Anm. 64; Engemann 1981, 301–302; L'Orange – Unger 1984, 103; Bastien 1993, 673; Kuhoff 2001, 575–576 mit Anm. 1266; Stanke 2005, 25–33 Taf. 4; 5, 2; 7, 1; Kat. Konstantin 2007, Nr. I.4.21 (K. González, mit weiterer Lit.); Krug 2007, 134; Spier 2007, 131 Nr. 715 Taf. 102.

Der Stein ist gut erhalten¹⁷⁹. Er sitzt in einer goldenen Fassung mit zwei röhrenförmigen Ösen oben, mit denen der Kameo an einer Kette getragen werden konnte, und drei Anhängern aus durchbohrten Beryll, Smaragd und Glas, die von dünnen Golddrähten an kleinen Ösen gehalten werden. Unter den Büsten läuft ein schmales, separat eingelassenes goldenes Band entlang mit der etwas nachlässig eingeritzten Inschrift DIOCL MAXIM AUG¹⁸⁰.

Der Kameo gibt zwei frontal ausgerichtete männliche Büsten wieder, die sich leicht zu ihrer rechten Seite wenden, die linke etwas stärker als die rechte. Die rechte wird zudem von der linken teilweise überschritten. Beide tragen das Paludamentum¹⁸¹ auf dem nackten Oberkörper, das bei dem links erscheinenden Mann ungewöhnlicherweise auf der linken Schulter von einer Fibel zusammengehalten wird¹⁸². Bei der rechten Büste ist keine Fibel zu erkennen, doch ist

¹⁷⁸ Zu verweisen ist in diesem Zusammenhang auf den St. Petersburger Kameo mit einem Kaiser, der von Tyche bekrönt wird (Neverov 1971, Nr. 106) und der von B. Pistrucci zu Augustus umgearbeitet wurde. Der Kaiser gilt gelegentlich im Ursprung als Konstantin, dürfte aber eher Traian wiedergegeben haben.

¹⁷⁹ Entscheidende Hilfe zur Beurteilung des Kameos verdanke ich D. Korol, Münster.

¹⁸⁰ Vgl. Richter 1956, 16; Richter 1971, 121 unter Nr. 294 mit Abb.

¹⁸¹ Stanke 2005, 26 hält – wie Richter 1956, 15 auch – eine Chlamys für möglich. Zeitgebunden dürfte das Paludamentum näher liegen.

¹⁸² Nach Stanke 2005, 32 kommt die Fibel auf der linken Schulter nur auf Gemmen vor. Das ist im Allgemeinen wohl richtig, doch gibt es vereinzelt auch Kameen mit dieser Anordnung des Gewandes, so etwa bei zwei Wiener Steinen (Oberleitner 1985, 52 Abb. 36; Megow 1987, A 57 Taf. 14, 8; A 81 Taf. 31). Offenbar kam es den Steinschneidern bei Kameen darauf an, die in die Schauseite gesetzte Schulter differenzierter zu gestalten, sodass die Fibel bei einer

davon auszugehen, dass bei diesem Herrscher dasselbe Gewand gemeint ist¹⁸³. Auffallend ist das Fehlen jeglichen herrscherlichen Attributs.

Die beiden Männer sind deutlich voneinander unterschieden. Der linke ist größer als sein Nachbar und hat einen schmalen Kopf. Er trägt einen Bart, der dicht die linke Schläfe und Kinnlade bedeckt, am Kinn selbst merklich dünner wird, als kräftiger Schnauzbart aber wiederum auf der Oberlippe erscheint. Seine volle Frisur, die tief in die gefurchte Stirn reicht, setzt sich aus kurzen, hakenartig gebogenen Strähnen zusammen, die durch breite Furchen voneinander getrennt und an der Oberfläche ungegliedert sind. Der rechte Mann ist unbärtig und hat eine etwas schütterere Frisur aus langen Strähnen, die eine feine Binnengliederung zeigen. In der Mitte reicht eine lange, S-förmig gebogene Strähne mit nach rechts gebogener Spitze tief in die Stirn hinab. Seitlich davon biegen die Strähnen nach innen ein, sodass auf der rechten Stirnhälfte eine große »Zange« entsteht. Das Gesicht des rechten Mannes ist breit und flach. Die Stirn ist faltenlos, was neben der Bartlosigkeit den Eindruck bewirkt, dass dieser Mann jünger erscheint als sein Nachbar. Die Gesichter beider sind charakterisiert durch eine fliehende Stirn mit kräftigem Wulst (vgl. Abb. 25–26), mandelförmig-schmale Augen, deren Pupillen Punktbohrung aufweisen, durch eine lange, schmale Nase, die sich zu den Nasenflügeln stark verbreitert, sowie durch wulstige Lippen und ein kräftiges Kinn.



23 Kat. I B 1: Tetrarchischer Kameo. Washington, Dumbarton Oaks Collection

Der Kameo wird in Bezug auf seine Entstehung und die Benennung der dargestellten Herrscher kontrovers diskutiert und ist in seiner antiken Authentizität angezweifelt worden. G. Richter bezog die Inschrift auf die beiden Augusti der Jahre seit 286 und sah in dem bärtigen Porträt des älteren Mannes folglich Diocletian und in dem anderen Maximianus Herculus. Wann immer



24–26 Kat. I B 1, Abguss. Münster, Archäologisches Institut der Universität

entsprechenden Ansicht der Büste auf die linke Seite gesetzt werden konnte; vgl. dazu auch Bergmann 1977, 139 Anm. 544 und Zwierlein-Diehl 2008, 324–325.

¹⁸³ Mit Richter 1956, 15 ist eine Fibel auf dessen rechter Schulter anzunehmen.

der Kameo geschnitten wurde, im Zusammenhang mit der – separat eingesetzten und damit möglicherweise späteren – Inschrift muss es sich bei der linken Büste tatsächlich um ein Bildnis des Begründers des tetrarchischen Herrschaftssystems handeln. Entsprechendes muss bezogen auf die Inschrift allerdings nicht für die Benennung des rechten Porträts gelten. Dieser Herrscher ist durch die geringere Größe und die Tatsache, dass er von seinem Partner überschritten wird, diesem untergeordnet; zudem ist er durch sein offensichtlich geringeres Alter von diesem abgesetzt. Wenn es sich um ein tetrarchisches Herrscherpaar handelt, muss die rechte Büste einen Caesar wiedergeben, der als Partner des Diocletian nur Galerius sein kann, wie M. Stanke zuletzt mit guten Gründen dargelegt hat¹⁸⁴ und worin ihm K. Gonzàles gefolgt ist¹⁸⁵. Dessen ursprünglicher Name war Maximianus, sein vollständiger C. Galerius Valerianus Maximinus¹⁸⁶, sodass die Inschrift offensichtlich zwanglos auf diesen bezogen werden kann, zumal der Hinweis auf den Augustus Diocletian im Singular angegeben ist (AUG) und nicht im Plural (AUGG), wie zu erwarten ist, wenn zwei Augusti dargestellt wären. Allerdings ist dann das übliche C für den Caesar Galerius entfallen.

Sowohl die durch die Inschrift nahegelegte Benennung der beiden Figuren wie auch die antike Entstehung des Kameos sind immer wieder angezweifelt worden. Für die Datierung und die inhaltliche Deutung ist der Zustand des Kameos in seiner jetzigen Form von entscheidender Bedeutung. Das schmale Goldband mit der Inschrift wurde separat eingesetzt, wofür ein ca. 5 mm hoher Bereich in der gesamten Breite des Steins unter den Büsten eingetieft wurde¹⁸⁷. Ein solcher Befund ist einmalig im antiken Kameenschnitt und dürfte auf einen Vorgang hinweisen, der nur in dieser Form zu einem erwünschten Ergebnis führen konnte. Meines Wissens gibt es nur einen Kameo, der inschriftlich die dargestellte Person benennt, den in jeder Hinsicht ungewöhnlichen spätantiken Pariser Chalzedon mit dem strahlenbekränzten Nero in der von vorn gesehenen Quadriga (Abb. 6)¹⁸⁸. Das Beispiel fällt schon wegen der offensichtlich späten Entstehung aus dem Rahmen¹⁸⁹ und gibt wohl keinesfalls einen normalen Vorgang wieder (wobei zu bemerken ist, dass es gerade im spätantiken Kameenschnitt häufig Inschriftensteine gibt)¹⁹⁰. Demnach waren auch die beiden Büsten auf dem Kameo in Dumbarton Oaks nicht in der gleichen Weise zu behandeln, als es offenbar darauf ankam, die Porträts sichtbar mit Benennungen zu verbinden. Das generelle Fehlen von Namensangaben auf Kameen weist darauf hin, dass derartige Inschriften nicht notwendig waren, wohl weil den Empfängern dieser kostbaren Reliefs der Inhalt der Darstellung von vornherein vertraut war und keiner erklärenden Beischriften bedurfte. Warum also wurde im Falle des Kameos in Dumbarton Oaks in ungewöhnlicher Weise davon abgewichen? Nach M. Stanke ist der Kameo »an der Unterkante gerade abgeschnitten«, zudem sei »der Stein auch an der linken Kante beschnitten worden«¹⁹¹. Mit letzter Gewissheit lässt sich heute nicht mehr festlegen, dass die untere Eintiefung, die den Goldstreifen aufgenommen hat, nachträglich ausgearbeitet wurde. Nach dem materiellen Befund muss das aber angenommen werden, zumal der Büstenrand nicht gerade verläuft, sondern nach unten leicht konvex ausbiegt. Demnach wurde der untere Abschluss des Kameos hergerichtet, um nachträglich den Goldstreifen zusammen mit dem Stein in seine Fassung einzusetzen. Dieser Vorgang war offenbar notwendig geworden, um bereits vorhandenen Porträts die auf dem Goldstreifen verzeichneten Namen zu geben. Daraus folgt, dass an dem Kameo nicht nur sekundäre Eingriffe erfolgten, sondern auch, dass die dargestellten Personen ursprünglich höchstwahrscheinlich andere Namen trugen als auf dem Streifen eingetragen. Handelt es sich demnach um einen sekundär veränderten Kameo, so besteht

¹⁸⁴ Stanke 2005, 30; als Möglichkeit schon von Bergmann 1977, 139 vorgetragen.

¹⁸⁵ Kat. Konstantin 2007, Nr. I.4.21.

¹⁸⁶ Vgl. Stanke 2005, 30.

¹⁸⁷ Vgl. Richter 1971, Nr. 594; Stanke 2005, Taf. 4; 7, 1.

¹⁸⁸ Megow 1987, A 104 Taf. 35, 6; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 133 Taf. 83.

¹⁸⁹ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 133 datieren den Pariser Kameo in die 2. Hälfte des 5. oder an den Anfang des 6. Jhs.

¹⁹⁰ Vgl. Spier 1993, 47–49; Spier 2007, 135–139.

¹⁹¹ Stanke 2005, 26 Taf. 4; ähnlich Engemann 1981, 302; vgl. Richter 1971, Abb. zu Nr. 594.

keine Veranlassung, diesen für eine nachantike Fälschung zu halten, zumal das Argument mit der Fibel auf der linken Schulter dafür nicht herangezogen werden kann.

Wegen des technischen Befundes ist an einer sekundären Neuverwertung nicht zu zweifeln. Keineswegs klar ist damit allerdings, wie der Kameo in seinem ursprünglichen Zustand aussah und thematisch zu bewerten ist. Ohne Bezug zur Inschrift hat J. D. Breckenridge das Paar als Maximianus Herculus und dessen Sohn Maxentius gedeutet, womit der Kameo ein tetrarchisches Werk bliebe. Aber auch vortetrarchische Herrscherpaare wurden diskutiert¹⁹², wobei R. Calza bis zu Caracalla und Geta zurückging¹⁹³. Entsprechend den jeweiligen Benennungen der Büsten wäre der Kameo in seinem ursprünglichen Zustand zu datieren.

Bei vortetrarchischen Deutungen wird zu wenig beachtet, dass die Bildformel des Kameos als typisch tetrarchisch anzusehen ist, wie schon J. Engemann hervorgehoben hat¹⁹⁴, bei der zwei Herrscher in einer nur wenig betonten, aber hinreichend deutlichen Bedeutungsstaffelung nebeneinander gesetzt sind, ähnlich wie das auf dem Relief auf der Nordostseite des Pfeilers B des Galeriusbogens¹⁹⁵ oder bei der Wandmalerei in der Apsis des Fahnenheiligtums von Luxor¹⁹⁶ zu beobachten ist. Dargestellt ist also ein tetrarchisches Herrscherpaar, bei dem es sich dem Ergebnis M. Stankes folgend um Diocletian und Galerius handelt.

Tatsächlich wurde der Stein nicht nur unten für die Einlage des goldenen Inschriftenstreifens verändert, sondern auch insgesamt verkleinert, wobei über den Grund dafür nur spekuliert werden kann. Für eine weitgehende Reduzierung spricht die Tatsache, dass nicht nur die Diocletiansbüste auf ihrer rechten Seite beschnitten, sondern auch die Form des Steins insgesamt verändert wurde und vor allem die Büsten unten verkürzt wurden. Die quadratische Form des Steins ist bei Kameen nahezu unbekannt¹⁹⁷ und dürfte im vorliegenden Fall aus der Reduzierung eines größeren Reliefs hervorgegangen sein. J. Engemann hat somit angenommen, dass »es sich bei diesem Kameo um die fragmentarische rechte Hälfte eines Tetrarchenkameos handelt, die später in Gold gefaßt wurde. Auf der verlorenen Hälfte dürfte ebenso wie auf dem erhaltenen Teil ein Augustus u. ein Cesar dargestellt gewesen sein, natürlich in spiegelbildlich entsprechender Anordnung.«¹⁹⁸ Ich halte diesen Schluss für zutreffend, wie sich auch aus den Büstenformen ergibt. Es sind Oberkörperbüsten ohne gestalteten unteren Abschluss, wie sie in der Regel auf Kameen nur vorkommen, wenn sich darunter ein weiteres Darstellungselement befindet, wie die Adler auf den Kameen des Hadrian in Berlin (Abb. 13)¹⁹⁹ und der konstantinischen Familie in Trier (Kat. I A 2 Abb. 12). Daneben ist zu erwägen, ob die Büsten nicht aus ganzen Figuren zurechtgeschnitten wurden, da die Form der Brustabschnitte zu ungewöhnlich ist, als dass sie ursprünglich sein kann. Das würde zu einem ehemals großen Kameo führen, was natürlich nicht zu beweisen ist. Als sehr wahrscheinlich darf dagegen angesehen werden, dass – wie auch J. Engemann annimmt – der ursprüngliche Stein alle vier tetrarchischen Herrscher wiedergegeben hat, rechts das im Fragment erhalten gebliebene Paar und links ein entsprechendes, nach rechts ausgerichtetes, sodass sich eine statische Zentralkomposition ergibt, die der des Trierer Ada-Kameos (Abb. 12) nahegekommen haben dürfte. Dass auch die Büsten des so ermittelten tetrarchischen Steins von den Vögeln Jupiters unterfangen waren, mag naheliegen, ist aber nicht mehr zu sichern und wohl auch eher unwahrscheinlich. Dagegen sprechen die erhalten gebliebenen großen Büstenabschnitte des wiederverwendeten Fragments, die eher für ganze Figuren eintreten.

Der Kameo in Dumbarton Oaks war also im Ursprung ein bereits tetrarchisches Werk, das in einer späteren Zeit der Vierkaiser-Herrschaft aus unbekannten Gründen verkleinert und in

¹⁹² Vgl. L'Orange – Unger 1984, 103; Stanke 2005, 28.

¹⁹³ Calza 1972, Nr. 24. 38.

¹⁹⁴ Engemann 1981, 301 f.

¹⁹⁵ Laubscher 1975, 69–78 Taf. 51. 58; L'Orange – Unger 1984, Taf. 1.

¹⁹⁶ Deckers 1979, 643 Abb. 29. 34; Stanke 2005, Taf. 8, 1.

¹⁹⁷ Vgl. Platz-Horster 1992, passim und Abb. 2. 7–11.

¹⁹⁸ Engemann 1981, 302.

¹⁹⁹ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1.

der veränderten Form neu verwertet wurde. Dabei kam es darauf an, die erhalten gebliebenen Herrscher namentlich zu kennzeichnen, was durch die Ritzinschrift auf dem Goldband unter den Büsten erfolgte. Die sichtbare Namensgebung als ein durchaus ungewöhnlicher Vorgang legt nahe, dass mit der reduzierenden Umarbeitung des Kameos eine veränderte Deutung einherging, die sich in der Inschrift niederschlägt. Danach handelt es sich bei der linken Büste um Diocletian, und aus ikonografisch-typologischen Gründen muss es sich bei der anderen Person um Galerius handeln, wie M. Stanke gezeigt hat. Das dürfte aber nur für den ursprünglichen Zustand des Kameos gegolten haben, sonst wäre die Namenszufügung nicht notwendig geworden. Mit dem Verlust des zweiten Herrscherpaares (die westlichen Herrscher Maximianus Herculus und Constantius Chlorus) sollte das nach der Umarbeitung erhalten gebliebene Paar die beiden Augusti repräsentieren, was sich m. E. auch durch die Inschrift besser erklärt, denn mit MAXIM dürfte nicht Galerius gemeint sein, sondern tatsächlich Maximianus Herculus, wie schon G. Richter gemeint hat. Ohne Eingriff in das ursprüngliche Galeriusporträt wurde die rechte Büste in ein Bildnis des im Westen regierenden Augustus umbenannt. Dafür tritt auch das abschließende AUG der Inschrift ein, das einen Bezug zu einem Caesar unwahrscheinlich sein lässt. Zwar ist die Inschrift auch dann nicht ganz korrekt, denn sie müsste AUGG lauten, doch wiegt dieser ›Fehler‹ m. E. nicht so schwer, wie der des fehlenden C für den Caesar Galerius.

Die aus unbekannten Gründen vorgenommene Umarbeitung (man möchte am ehesten eine schwere Beschädigung des ursprünglichen Steins vermuten) und die damit verbundene, etwas gewaltsame Umdeutung des Herrscherpaares schließen eine moderne Fälschung ebenso aus, wie die, dass die Büsten Personen wiedergeben, die nicht dem Herrscherkollektiv der ersten Tetrarchie zuzuordnen wären. Wann der Stein reduziert und umgedeutet wurde, ist nicht sicher festzulegen; wohl aber muss die Veränderung noch in der Regierungszeit des Diocletian, also vor 305, erfolgt sein. Der zu erschließende Erstzustand ist chronologisch am ehesten mit dem Beginn der Vier-Kaiser-Herrschaft im Jahr 293 in Verbindung zu bringen. Dafür spricht neben allgemeinen Erwägungen auch das ›jugendlich‹-unbärtige Gesicht des Galerius rechts mit seinen langen Strähnen, das keinen Beleg in anderen Genera hat.

Der Befund sichert authentische Bildnisse des östlichen Herrscherpaares der ersten Tetrarchie.

2. *Paris, Cabinet des Médailles, Babelon Nr. 313 (Abb. 27)*

Sardonyx in drei Schichten; 4,0 × 3,0 cm (mit Fassung).
Seit 1858 in der Sammlung nachgewiesen.

Lit.: Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 262 Taf. 136 (mit weiterer Lit.).

Der Kameo ist gut erhalten, wenn auch offenbar nicht ganz ohne Eingriffe geblieben. Die Haarsträhnen über der Stirn und der Schläfe wurden teilweise abgearbeitet. Ob darüber hinaus die Frisur vollständig überarbeitet wurde, lässt sich kaum entscheiden, scheint aber nahezuliegen. Auch im Gesicht dürften Veränderungen erfolgt sein, die dann allerdings sehr sorgfältig ausgeführt wurden. Ein Hinweis darauf könnte sich daraus ergeben, dass die Stirn-Wangen-Partie sehr abrupt zu Auge, Nase und Mund in die Tiefe geführt ist. Auch scheint die Stirn vorn zum Profil hin verkürzt worden zu sein.

Dargestellt ist die Büste eines unbärtigen Herrschers mit Lorbeerkranz im Profil nach rechts, der das Paludamentum auf dem nackten Oberkörper trägt, das auf der rechten Schulter mit einer runden Fibel zusammengehalten wird.

Zu Recht haben M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet auf die Bezüge des Kameos zu frühkaiserzeitlichen Bildungen hingewiesen, die sich sowohl durch den erhabenen Rand ergeben wie auch durch die formale Bildung der Büste. Das Bildnis wurde von ihnen dann aber doch in das frühe 4. Jahrhundert gesetzt und mit aller Vorsicht mit Crispus, dem ältesten Sohn Konstantins, verbunden. Schon E. Babelon hatte in ihm ein spätantikes Werk erkannt, das er auf Valentinian I. (reg. 364–375) bezog, der dann allerdings nicht mit dem zu erwartenden Diadem ausgestattet wäre. Scheinbar unterstützt wird diese Benennung durch die Bildnisse des Kaisers



27 Kat. I B 2: Konstantin-Kameo. Paris, Cabinet des Médailles



28 Traian-Kameo. Karthago, Museum

auf seinen Münzen und Medaillons²⁰⁰, die mit dem Kameenporträt vergleichbare Gesichtszüge ohne besonders hervorstechende Merkmale zeigen.

In der vorliegenden Form dürfte der Kameo tatsächlich in das 4. Jahrhundert gehören, aber ursprünglich zu einer früheren Zeit entstanden sein, wie sich vor allem aus dem Kranz und dem Paludamentum ergibt. Beide zeigen eine Formgebung, die am ehesten im mittleren 1. Jahrhundert zu erwarten ist, also in den Regierungszeiten der Kaiser Claudius und Nero. Wie M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet gesehen haben, ist auch der schräg nach innen ansteigende Rand besonders in dieser Zeit beliebt. Allerdings kann er auch im frühen 2. Jahrhundert noch nachgewiesen werden, wie etwa bei dem qualitätsvollen Pariser Kameo mit der Büste Traians²⁰¹. Diese zeigt allerdings einen vollkommen anders stilisierten Lorbeerkranz, wohingegen die Form des Kranzes auf dem hier erörterten Kameo tatsächlich am ehesten in das mittlere

1. Jahrhundert weist. Auffallend sind bei dem Porträtkopf zudem die durch eher grobe Ritzung gewonnenen Strähnen, die sich nicht in der Weise, wie sie bei dem Traian-Kameo vorliegen, als genau definierte Sicheln zu einer geschlossenen Frisur zusammenfinden. Schnitttechnisch annähernd vergleichbar sind die Strähnen der Pariser Antinoosbüste²⁰², in der auch M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet ein umgearbeitetes Porträt des mittleren 1. Jahrhunderts gesehen haben²⁰³. Auf dieser Grundlage wird man auch bei dem späten Pariser Porträt davon auszugehen haben, dass es sich ursprünglich um eine Arbeit der claudisch-neronischen Zeit handelte (Kranz, Paludamentum, Brustabschnitt, Hals, Wange), die um 100 n. Chr. in ein Bildnis des Traian umgeformt wurde. Zieht man vergleichend das Kameenfragment in Karthago mit dem Kopf des Traian (Abb. 28)²⁰⁴ hinzu, so zeigt sich, dass die Frisur dieses frühen Traianbildnisses weitgehend der des späten Porträts auf dem Pariser Kameo entspricht. Allerdings haben die Merkmale des Gesichts nichts mit denen Traians zu tun. In seiner heute vorliegenden Form muss der Pariser Kameo eine noch spätere Stufe vertreten, eben die eines Herrschers des 4. Jahrhunderts.

Dessen unspezifische Gesichtszüge allein lassen keinen Bezug zu Konstantin erkennen, doch muss es sich um diesen Herrscher handeln, der in bewusster Anknüpfung an Traian dessen Kameenbildnis in sein eigenes umarbeiten ließ²⁰⁵. Die Neuformulierung des Bildnisses wird am Anfang der Regierungszeit Konstantins erfolgt sein, spätestens mit der Übernahme der Regierungsgewalt über die westliche Reichshälfte nach der Einnahme Roms im Oktober 312 und je-

²⁰⁰ Vgl. Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 205 mit Anm. 3.

²⁰¹ Megow 1987, A 126 Taf. 41, 7; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 157 Taf. 94.

²⁰² Megow 1987, E 6 Taf. 42, 10.

²⁰³ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 165 Taf. 97.

²⁰⁴ Megow 1987, A 116 Taf. 41, 4.

²⁰⁵ Vgl. dazu allgemein Schäfer 1999, 295–302.

denfalls vor der Annahme des Diadems 324. Dass die Gesichtszüge nicht spezifisch auf Konstantin hinweisen – so wie sie sich auf keinen bestimmten Herrscher beziehen lassen –, könnte dafür sprechen, dass das Bildnis ganz am Anfang seiner Regierung in Trier 306 gearbeitet wurde, als die persönlichen Merkmale des neuen Herrschers dem Steinschneider noch nicht vertraut waren. Das aber würde bedeuten, dass sich Konstantin schon sehr früh einerseits mit Traian vergleichen lassen wollte und andererseits schon damals eine Art Neuanfang des Kameenschnitts initiierte, bei dem er einen engen Anschluss an frühkaiserzeitliche Vorlagen suchte, in diesem Fall durch die Umformung einer im Ursprung wohl claudischen Vorlage. Der in drei Phasen verwendete Pariser Kameo stellt sich damit in seiner letzten Fassung neben den großen Utrechter Stein (Kat. I A 1 Abb. 1), mit dem er gewisse ikonografische Unsicherheiten teilt, die dem ›Neubeginn‹ dieser Denkmälergattung geschuldet zu sein scheinen.

3. Lyon, Musée des Beaux-Arts (Abb. 29)

Chalzedon; 9,0 × 5,5 cm.

Aus der Sammlung Artaud in Lyon.

Lit.: Bernoulli 1894, 236–237; Furtwängler 1900, III 366; Blanchet 1909, 76–84 Abb. 2; Wentzel 1954, 8 Abb. 23; Wentzel 1955, 60 Taf. 28, 2; Wentzel 1956, 244. 258 Abb. 14; Zadoks 1966, 100 Abb. 12 (mit weiterer Lit.); Richter 1971, Nr. 602; Calza 1972, 330 f. Nr. 235 Taf. 114, 419; Spier 2007, 130.

Der Stein wurde offenbar an allen Seiten zur Büste hin beschnitten; die Büste selbst ist von geringen Bestoßungen abgesehen gut erhalten.

Dargestellt ist die Büste eines unbärtigen Mannes im Profil nach rechts. Er trägt einen Lorbeerkranz, ein Halsband, einen Panzer und darüber das auf der rechten Schulter von einer runden Fibel zusammengehaltene Paludamentum.



29 Kat. I B 3: Konstantin-Kameo.
Lyon, Musée des Beaux-Arts

Die Büste weist ungewöhnliche Züge auf, wie den zu klein geratenen Brustabschnitt, den zu langen Hals und den zu kleinen Oberkopf, auf dem der Kranz deutlich vom Ohr abgerückt zu hoch sitzt. Dennoch ist es nicht gerechtfertigt, mit H. Wentzel den Kameo in Lyon für eine nachantike Arbeit der späten Stauferzeit zu halten. Einerseits sind zu deutlich direkte Anklänge an die frühe Blütezeit des römischen Kameenschnitts zu erkennen, und andererseits sprechen die künstlerisch-ikonografischen Unsicherheiten dafür, dass der Kameo tatsächlich den spätantiken Erzeugnissen des 4. Jahrhunderts angehört. So ist die Büste auch bereits von E. Q. Visconti-Munoz mit Constans verbunden worden²⁰⁶, dem 320 geborenen jüngsten Sohn Konstantins, eine Benennung, die bis in die Gegenwart gilt. Sie scheint allerdings nicht haltbar zu sein. Keineswegs handelt es sich um »un giovane imberbe«, wie R. Calza gemeint hat, sondern um einen Mann, dessen Stirn-Schläfenhaar-›Formular‹ nur den Schluss zulässt, dass es sich um ein frühes Bildnis Konstantins des Großen handelt. Trierer Münzbildnisse des Kaisers²⁰⁷ zeigen über der Schläfe eine weit geöffnete ›Gabel‹, deren Strähnen nahezu waagerecht auseinandergehen, und eine nach innen anschließende ›Zange‹. Diese beiden Haarmotive werden geradezu überdeutlich von dem Lyoner Kameenporträt vorgetragen. Die frühen großplastischen Porträts in

²⁰⁶ Visconti-Munoz 1815, Taf. 60, 21.

²⁰⁷ L'Orange – Unger 1984, Taf. 67 a. b.

Rom, Palazzo Mattei und in Tunis, Bardo-Museum²⁰⁸ wiederholen dieses Frisurenmotiv, wenn auch weniger deutlich in die Profilansicht gerückt. Was die Profillinie des Gesichts angeht, so kann der Kameo sehr gut mit dem großenteils abgeschlagenen Kopf des Kaisers am Konstantinsbogen²⁰⁹ in Verbindung gebracht werden. Damit gibt der Kameo in Lyon ein weiteres wichtiges Zeugnis für den zunächst unsicheren Neubeginn des Kameenschnitts in der Zeit der frühen Konstantinherrschaft ab.

4. Paris, Cabinet des Médailles, Babelon Nr. 311 (Abb. 30)

1893 erworben.

Sardonyx in zwei Schichten; 5,5 × 3,5 cm.

Lit.: Delbrück 1933, 134 Taf. 73, 2; Stucchi 1950, 206 Taf. 61, 6; EAA III (1960) 965 Abb. 1220 s. v. Glittica (Breglia); Alföldi 1963, 126 Anm. 1 Taf. 36, 302; Gramatopol 1967, 45–46; Calza 1972, 276 Nr. 186 Taf. 96, 342; Richter 1971, Nr. 601; Möbius 1975/1985, 25/56; L'Orange – Unger 1984, 82; Spier 1993, 44; Thomas 1995, 377 Abb. 16; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 252 Taf. 130; Spier 2007, 130; D. Ratkovic in: Kat. Konstantin 2007, unter Nr. I.11.33.

Der Stein wurde offenbar an allen Seiten zur Büste hin beschnitten. Die Büste selbst ist insgesamt gut erhalten. Abgestoßen ist die Nasenspitze; dazu kommen allenthalben geringe Bestoßungen. Der Schmutz in allen Vertiefungen lässt vermuten, dass es sich um einen Bodenfund handelt.

Zu dem Pariser Kameo werden zwei ›Repliken‹, in Florenz, Palazzo Pitti und in Athen, erwähnt²¹⁰.

Dargestellt ist die schräg von links hinten wiedergegebene Büste eines offenbar jugendlich-unbärtigen Mannes mit Helm, kleinem Schild, Lanze und Schwert, dessen Riemen über die rechte Schulter läuft. Der Schild ist mit dem Relief eines großen Gorgoneions geschmückt.



30 Kat. I B 4: Crispus-Kameo.
Paris, Cabinet des Médailles

5. Bukarest, Münzkabinett der Rumänischen Akademie, Inv. 264 (ohne Abb.)

Achat; 2,5 × 1,9 cm.

Lit.: Gramatopol 1967, 705–707 Taf. 38, 4; Gramatopol 1974, Nr. 667 Taf. 31.

Der unregelmäßige Rand des Steins folgt dem Umriss der Büste, ist also auf diese hin zurückgearbeitet worden. Dabei wurden auch Teile des Helms und des Schildes abgeschnitten. Die Nase ist vollständig abgestoßen.

Dargestellt ist die von rechts hinten wiedergegebene Büste eines unbärtigen Mannes mit Helm, kleinem Schild an der rechten Schulter und Schwertriemen über derselben Schulter.

Bildtypologisch und formal entsprechen einander die beiden Kameenbildnisse Kat. I B 4 und I B 5 so sehr, dass sie hier zusammen mit der Büste im Nationalmuseum in Belgrad, Inv. 3792/III (Abb. 31)²¹¹ besprochen werden sollen. Dieser offenbar noch in seiner originalen Goldfassung steckende Kameo aus dem antiken Viminacium gibt einen unbärtigen Helmträger im Rechtsprofil wieder, jedoch nicht schräg von hinten wiedergegeben. Der jugendlich anmutende Mann trägt

²⁰⁸ L'Orange – Unger 1984, Taf. 39 a. c.

²⁰⁹ L'Orange – Unger 1984, Taf. 37 a.

²¹⁰ Vollenweider – Avisseau-Broustet II 196.

²¹¹ Kat. Konstantin 2007, Nr. I.11.33 (D. Ratkovic); Krug 2007, 135 Abb. 6.



31 Kameo. Belgrad, Nationalmuseum

auf den nackten Schultern das Paludamentum. Nach D. Ratkovic hat die Büste »Züge eines Porträts«, ohne dass eine sichere Benennung zu begründen wäre. »Nach Stil und Ikonographie« könnte der Kameo noch aus tetrarchischer Zeit stammen; die Büste »weist jedoch auch Eigenschaften auf, wie sie für die Porträts Konstantins des Großen und seiner Nachfolger typisch sind«. So erwägt Ratkovic schließlich eine Benennung als Crispus.

Sichere Namenszuweisungen lassen sich für die drei Büsten in Paris, Bukarest und Belgrad nicht machen. Für den Belgrader Kameo muss zudem offenbleiben, ob er überhaupt ein Porträt meint; durchaus denkbar wäre auch die Wiedergabe einer Büste des Mars.

Die Pariser Büste war bereits von E. Babelon mit Crispus, dem ältesten, um 300 geborenen Sohn Konstantins in Verbindung gebracht worden; eine Benennung, der bis in die jüngste Zeit weitgehend gefolgt wurde und die und zuletzt

wieder von R. Thomas vertreten wurde. Eine mit dieser Benennung nicht zu vereinbarende Datierung hat erst J. Spier vorgeschlagen, der auf die Verbindungen mit einem Kameo in der Content Collection und einem weiteren, der in einem Kontext des früheren 3. Jahrhunderts n. Chr. in Israel gefunden wurde, hingewiesen hat, ohne davon allerdings eine Benennung abzuleiten²¹². In das frühere 3. Jahrhundert haben zuletzt auch M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet die Pariser Büste datiert und mit aller Vorsicht mit Alexander Severus verbunden²¹³. In der Büste des Bukarester Kameos Kat. I B 5 hat M. Gramatopol einen tetrarchischen Herrscher erkannt, ohne ihn zu benennen, und die engen Bezüge zwischen dieser und der auf dem Pariser Stein betont.

Alle diese Überlegungen führten bislang zu keinem schlüssigen Ergebnis. M. Gramatopols Deutung des Bukarester Porträts orientiert sich an der auf E. Babelon zurückgehenden des Pariser Kameos, die nicht als sicher gelten kann, und an jener der Pariser Büste durch M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet, die darin einen »classicisme vide, stéréotypé et durci connu déjà par le buste colossale et stylisé de Sévère Alexandre au musée des Thermes à Rome, ... qui ouvrit une ère nouvelle« erkennen wollen²¹⁴. Das kolossale Marmorporträt des Alexander Severus im Thermenmuseum²¹⁵ mit dem Miniaturbildnis des Pariser Kameos in Beziehung zu setzen, mutet zu problematisch an, als dass von daher eine gesicherte Deutung des Kameenporträts zu gewinnen wäre. Setzt man vergleichend den beiden Porträts Kat. I B 4 und I B 5 gesicherte Kameen der severischen Zeit entgegen, so ist festzustellen, dass das severische Material noch immer eine stärkere plastische Durchformung der Oberfläche zeigt, während die Büsten der beiden Kameen in Paris und Bukarest einen »geschlossen-verschalten« Kern aufweisen, auf den die Details aufgesetzt wurden. Dass es sich bei der Pariser Büste Kat. I B 4 demnach tatsächlich eher um Crispus handeln dürfte als um Alexander Severus oder einen anderen severischen Herrscher, legt wohl auch die offensichtlich intendierte Jugendlichkeit des Dargestellten nahe²¹⁶. Die Alexanderangleichung im Sinne dessen, was R. Thomas zu der ikonografischen Formel des Rückenbildnisses ausgeführt hat²¹⁷, spricht wohl tatsächlich dafür, den Pariser Kameo mit M. R. Alföldi in die Zeit um 324 zu setzen²¹⁸, nachdem Konstantin den Sieg über den östlichen Herrscher Licinius errungen hatte.

²¹² Spier 2007, 130.

²¹³ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 196.

²¹⁴ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 196.

²¹⁵ Giuliano 1988, 360–362 R 273 (E. Faleri).

²¹⁶ Überzeugend dazu schon Alföldi 1963, 126 Anm. 1.

²¹⁷ Thomas 1995, 367–403.

²¹⁸ Alföldi 1963, 126 Anm. 1.

In diesem Zusammenhang ist kurz auf den Pariser Kameo mit der von vorn wiedergegebenen Panzerbüste eines offenbar jungen Mannes hinzuweisen, dem als Träger eines Lorbeerkranzes herrscherlicher Rang zukommt²¹⁹. E. Babelon hatte das Bildnis mit Augustus verbunden²²⁰, bevor es von R. Delbrück in die Spätantike gesetzt und auf Konstantin II. in seiner Zeit als Prinz um 330 bezogen worden war. Ohne dass diese Deutung beweisbar wäre, besaß sie bis vor Kurzem Gültigkeit, bis M.-L. Vollenweider und M. Avisseau-Broustet den Kameo mit stilistisch begründeten Argumenten der Zeit des Kaisers Claudius zuwiesen, verbunden mit einer Benennung als Britannicus. Dieser Datierung ist m. E. zu folgen. Die Benennung muss allerdings offenbleiben angesichts der Ungewissheit über die Ikonografie des Claudiussohnes²²¹; nicht unwahrscheinlich, dass bei allen ikonografisch-typologischen Abweichungen von den großplastischen Bildnissen des Claudius dieser selbst in seinem letzten Bildnistypus gemeint sein soll²²².

6. Rom, Kapitolinisches Museum, Antiquarium (Abb. 32)

Sardonyx in zwei Schichten; 5,5 × 4,2 cm.

Gefunden in Rom, Via dello Statuto bei einem Lararium.

Lit.: Delbrück 1933, 158 Taf. 73, 4; Righetti 1955, 42 Taf. 12, 106; Richter 1971, Nr. 603; Calza 1972, 325–326 Nr. 231 Taf. 112, 412; Meischner 1993, 614.

Der Kameo scheint gut erhalten zu sein. Eine geringe Beschädigung liegt lediglich an der rechten Schulter vor; auch ist vom Rand des Steins daneben ein kleiner Teil ausgebrochen.

Dargestellt ist die von vorn gesehene Büste eines jugendlich-bartlosen Mannes mit Lorbeerkranz in Tunika und Toga. Auffallend sind die schmale ovale Kopfform mit dem kleinen Mund und dem spitzen Kinn und die isoliert eng zusammenstehenden, großen Augen mit den tiefen Pupillen.

Die Büste gibt offensichtlich einen Prinzen wieder, in dem seit R. Delbrück gewöhnlich ein Porträt des Constans gesehen wird, was aber nicht als bewiesen gelten kann. Im Vergleich etwa mit den als sicher konstantinisch anzusehenden frontalen Büsten des Kameos auf der Trierer Ada-Handschrift (Kat. I A 2 Abb. 12) geht die des römischen Steins stilgeschichtlich deutlich voran. Die Gewänder falten sich in einer eher plastisch betonten Formgebung geschichtet auf, und die Stirnhaarfrisur folgt in einem frühkaiserzeitlichen Schema einem Arrangement, das in dieser differenzierten Ausführung bei einem spätantiken Porträt nicht erwartet werden kann. Auch ist die »freie« und bewegliche Haltung des Kopfes auf dem langen Hals kein Merkmal spätantiker Porträts. Allerdings sind die vor allem im unteren Bereich schmale Kopfform und die Augenbildung typische Züge spätantiker Bildnisse, wie sie besonders in der Münzprägung der konstantinischen Herrschaftsphase allenthalben beobachtet werden können²²³. Somit liegt die Annahme nahe, dass es sich bei der Kameenbüste im Antiquarium der Kapitolinischen Museen um ein im Gesicht um-



32 Kat. I B 6: Kameo, Rom, Kapitolinisches Museum, Antiquarium

²¹⁹ Zuletzt Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 122 Taf. 79 mit älterer Lit.

²²⁰ Babelon 1897, Nr. 236.

²²¹ Vgl. zu den möglichen Porträts des Britannicus vgl. Boschung 1993, 74–75.

²²² Vgl. zum letzten Bildnistypus des Claudius Boschung 1993, 71 Vc Abb. 58; Massner 1994, 171.

²²³ Zu Konstantin selbst vgl. vor allem das Silbermedaillon von 315 bei Alföldi 1963, Taf. 4, 31; 5, 61; Kent 1973, Taf. 136, 632; zu Maxentius und Licinius vgl. Kent 1973, Taf. XXIII, 623. 639.

gearbeitetes älteres, am ehesten frühkaiserzeitliches Porträt handelt. Seine Benennung ist nicht mehr zu sichern. Möglicherweise ist eher ein Bildnis des 315 geborenen Licinius junior gemeint als ein solches eines der Söhne Konstantins²²⁴. Die offenbar sorgfältige, an der Steinsubstanz selbst schwer nachvollziehbare Änderung des Porträts müsste dann zwischen 315 und 324, dem Jahr der endgültigen Niederlage seines Vaters gegen Konstantin, erfolgt sein.

7. Köln, Römisch-Germanisches Museum, Inv. N 5392 (Abb. 33)

Sardonyx in drei Schichten; H 4,6 cm.
Nach C. A. Nissen in Köln gefunden.

Lit.: Nissen 1911, 279 Nr. 5392, 2 Taf. 133; Bracker 1974 a, 68 Abb. 148; Bracker 1974 b, 103–108 Taf. 8; Brandenburg 1976, 605; Krug 1980, 184–185 Nr. 61; Engemann 1981, 304 Abb. 15 (J. Engemann); Krug 2007, 134; Spier 2007, 130.

Erhalten blieb lediglich der obere rechte Teil eines hochovalen Kameos, der nach J. Bracker stark versintert war, was auf einen Bodenfund schließen lässt.

Dargestellt war in einem ovalen mittleren Bildfeld von ursprünglich ca. 3,5 cm Höhe ein männlicher Profilkopf nach rechts, von dem sich lediglich die Nase, der innere Ansatz der Augenbraue und die Stirn mit einem Teil der Frisur darüber erhalten haben. Dieser geringe Rest eines zu vermutenden Porträts wird umgeben von einem ca. 1,55 cm breiten Rand, auf dem sich drei weibliche Profilköpfe befinden, von denen der obere im Linksprofil erscheint, der darunter in der rechten Profilansicht und der unterste wiederum im Linksprofil, sodass sich die beiden unteren anblicken. Der verschwindend geringe Rest der weiblichen Frisur eines weiteren Kopfes im Rechtsprofil schließt den erhaltenen Randfries unten ab. Die drei weiblichen Köpfchen zeigen schlichte Frisuren mit Nackenknoten; alle tragen ein Band im Haar.

In seiner ausführlichen Studie des Kölner Kameenfragments datiert es J. Bracker in das frühere 4. Jahrhundert und erkennt in dem zentralen Kopf das Porträt des Kaisers Konstantin. Dieser wird – nach Brackers Ergänzung und Erklärung – von den kleineren Profilköpfen seiner vier Söhne im nichterhaltenen linken Teil des Steins und von denen seiner Schwiegertöchter im teilweise erhaltenen rechten Rand umgeben. Die Datierung schränkt Bracker auf die Jahre zwischen 324 und 326 ein, denn 324 heiratete der älteste Kaisersohn Crispus die jüngere Helena, womit alle Söhne Konstantins verheiratet waren, sodass diese und ihre Frauen gemeinsam mit dem Kaiser in einer dynastisch ausgerichteten Programmatik auf dem Kameo vereint wurden. Als Crispus 326 nach dem angeblichen Putsch gegen seinen Vater hingerichtet wurde, war das Darstellungsprogramm hinfällig geworden, mit der nach Bracker vermuteten Folge, dass der Kameo umgearbeitet werden sollte. Da das misslang, wurde der heute noch erhaltene Rest »entsorgt« und kam irgendwann unter die Erde.

Die Deutung Brackers ist von H. Brandenburg als »unbeweisbar« bezeichnet worden und von A. Krug durch eine Alternative, die in der Ergänzung des Fragments und seiner Interpretation schlüssiger wirkt, ersetzt worden²²⁵. Bracker hatte zu den erhalten gebliebenen weiblichen Köpfchen entsprechend seiner Deutung vier männliche Köpfe auf der verlorenen linken Randseite ergänzt, was Lücken oben und unten zur Folge hat²²⁶. Nach der schlüssiger wirkenden Ergänzung von Krug umgeben das zentrale Porträt zehn Köpfe, womit dieses von einem lückenlosen Fries umschlossen wird (Abb. 34)²²⁷. A. Krug hält alle Köpfchen auf dem Rand für weiblich und baut darauf einen Deutungsvorschlag auf²²⁸, dem sie zu Recht »kaiserliche Ereignisse« zugrundelegt.

²²⁴ Zu dem Münzporträt des jüngeren Licinius vgl. Kent 1973, Taf. 137, 640.

²²⁵ Krug 1980, 184–185.

²²⁶ Bracker 1974 b, 104 Abb. 11; Engemann 1981, 305 Abb. 15; vgl. Krug 1980, 184–185.

²²⁷ Krug 1980, 184 Abb. 2.

²²⁸ Krug 1980, 185.



33 Kat. I B 7: Kameo. Köln, Römisch-Germanisches Museum



34 Kat. I B 7, Rekonstruktionszeichnung

Sie deutet die weiblichen Köpfchen als Personifikationen der Jahre, die auf das zehnte Regierungsjubiläum Konstantins von 315 hinweisen sollen.

A. Krug selbst hält die Grundlage ihrer Interpretation für »nicht belegt«²²⁹, sodass andere Möglichkeiten einer inhaltlichen Erklärung gerechtfertigt erscheinen, wobei darauf hingewiesen werden muss, dass von dem Kameo ein zu geringer Rest erhalten geblieben ist, als dass überhaupt ein einigermaßen sicheres Ergebnis zu gewinnen wäre.

Die erhaltenen weiblichen Köpfchen auf dem Rand vor dem Gesicht des Kaiserporträts zeigen keinerlei individuelle Differenzierung, wie sie für Porträts auch in konstantinischer Zeit noch erwartet werden können. Auch wenn die subtilen Möglichkeiten der älteren Steinschneider zu einer differenzierten Porträtgestaltung in der konstantinischen Epoche nicht mehr vorhanden oder nicht mehr gefragt waren, wurde eine solche bedarfsweise doch angestrebt, wie etwa die Porträtreihe auf dem Trierer Kameo auf der Ada-Handschrift Kat. I A 2 (Abb. 12) deutlich macht. Porträts auf einer festen typologisch geprägten Grundlage liegen mit den drei weiblichen Köpfchen auf dem Rand aber nicht vor. Die drei erhaltenen Profilköpfe sind vollkommen stereotyp ausgearbeitet; es handelt sich also nicht um Porträts²³⁰. Wenn die weiblichen Köpfchen nach A. Krug auf Regierungsjahre hinweisen sollen, so allenfalls im Sinn eines von ihr angenommenen zyklischen Zusammenhangs, denn für weibliche Köpfe als Personifikationen für Jahre fehlt es tatsächlich an Belegen²³¹, nicht aber etwa für Tugenden oder vor allem für Städte.

Der Stein zeigt eine ungewöhnliche, in drei »Schichten« gegliederte Herrichtung des »senkrechten« Randes²³². Nur die oberste Rand-»Schicht« hinter den Köpfen hat eine senkrecht abfallende ebene Fläche; die beiden folgenden wölben sich leicht vor, ziehen sich dabei aber nach hinten getrept etwas zurück.

Die Rückseite scheint nicht ganz eben, sondern etwas gewölbt zu sein. Der Kameo dürfte folglich in etwas eingesetzt gewesen sein, das auch seine Rückseite verdeckte. Ohne dass dafür ein Beweis zu erbringen wäre, könnte es sich dabei um ein goldenes (?) Diadem gehandelt haben, in dem der Stein als zentraler Schmuck Verwendung fand²³³. Möglicherweise war der Stein in einen quadratischen Rahmen eingesetzt, so wie es Münzstempel dokumentieren²³⁴.

Aus diesen Voraussetzungen, nämlich dass mit den Frauenköpfen keine Porträts gemeint sein können, Personifikationen von Jahren eher unwahrscheinlich sind und der Kameo ursprünglich Bestandteil eines Diadems war, ergeben sich chronologische und inhaltliche Konsequenzen. Der Stein dürfte mit J. Bracker tatsächlich in die Zeit seit 324 fallen, als Konstantin nach seinem Sieg über Licinius die Reichseinheit wieder hergestellt hatte. Die weiblichen Köpfe geben ideale Figuren wieder, also wohl Personifikationen der Städte des nun wieder vereinten *orbis terrarum*

²²⁹ Krug 1980, 185.

²³⁰ Vgl. auch Krug 1980, 185.

²³¹ Vgl. LIMC I (1981) 799 f. s. v. Annus (D. Parrish).

²³² Vgl. Bracker 1974 b, Taf. 8 b.

²³³ Man vergleiche das große Medaillon, mit dem das Diadem Konstantins auf den Multipla von 326/330 geschmückt ist: Alföldi 1963, Taf. 17, 220. 221.

²³⁴ Kent 1974, Taf. XXV, 657. 690; 141, 660.

Romanorum. Darunter werden sich möglicherweise oben und unten im nichterhaltenen Teil auch die Dea Roma und die Constantinopolis befunden haben, die dann wohl in besonderer Weise charakterisiert waren, während die anderen Städte ikonografisch allgemein gehalten wurden.

Das Kölner Fragment ist zu groß, als dass es in vollständigem Zustand Platz auf einer Insignie gefunden haben konnte, die von dem Kaiser selbst getragen wurde. Auch besteht kein Anlass, einen kaiserlichen Aufenthalt in Köln in der späten Regierungszeit Konstantins anzunehmen. Das für den Kameo vorausgesetzte Diadem dürfte demnach zu einem überlebensgroßen Porträt des Kaisers gehört haben, möglicherweise zu dem einer Bronzestatue, die in Köln ihre Aufstellung gefunden haben könnte, nachdem Konstantin wieder Alleinherrscher über das gesamte Römische Reich geworden war.

8. Florenz, Chiesa di San Francesco (Abb. 35)

Sardonyx in zwei Schichten.

Lit.: Mir bekannt ist lediglich der knappe Hinweis auf den Stein bei A. del Vita, *Le Antiche Oreficerie di Castiglione Fiorentino*, Dedalo 1, 1920/1921, 423–436 Abb. S. 423.



35 Kat. I B 8: Kameo. Florenz, Chiesa di San Francesco

Der Stein selbst dürfte nicht beschnitten sein. Wiedergegeben ist die frontale Büste eines bärtigen Mannes in Tunika und Toga, der seinen Kopf leicht zu seiner linken Seite wendet. Der Lorbeerkranz weist ihn als kaiserliche Person aus.

Der meines Wissens noch nicht ausführlicher behandelte Kameo gibt offensichtlich einen bärtigen Kaiser spätantiker Zeit wieder, dessen Porträtkopf durch partielle Umarbeitung gewonnen wurde. Die Zeichnung der Pupille und der Iris entspricht der Schnitttechnik der frühen Kaiserzeit, wie sie etwa bei zahlreichen Kameen spätaugusteischer bis claudischer Zeit nachgewiesen werden kann²³⁵. Den gedrungenen Proportionen des Kopfes zufolge mit der kurzen, kräftigen Nase, dem kleinen, dicklippigen Mund und dem feisten Kinn dürfte es sich ursprünglich um ein Porträt Neros gehandelt haben, dessen frühe Frisur im zweiten Bildnistypus²³⁶ offenbar unwesentlich verändert für das späte Herrscherporträt übernommen wurde. Allerdings wurden die Haarsträhnen über der Stirn durch tiefe senkrechte Einschnitte neu gegliedert (offenbar sind zwischen diesen späten, tief einschneidenden Furchen auch die frühen feineren Ritzungen der alten Frisur vereinzelt noch erhalten geblieben). Durch einen zur Stirn scharf begrenzenden Schnitt wurden zudem die

Spitzen der Strähnen der Nerofrisur abgeschliffen, sodass eine schlichte Stirnhaarfrisur erreicht wurde, bei der die mittlere Teilung des ursprünglichen Nerbildnisses nahezu aufgehoben ist²³⁷. Der durch feine Ritzlinien flüchtig eingetragene Bart gehört der Umarbeitung an. Er setzt auf der rechten Wange unterhalb der nach vorn gebogenen Schläfensträhne neben dem Ohr an, die zum Vorgängerporträt gehören. Wenn der ursprüngliche Kopf Neros erwartungsgemäß einen eher jugendlichen Eindruck hervorrief, so ging dieser mit der strenger Form der Frisur und vor allem dem Eintrag des Bartes verloren.

Der Bart, in seiner flüchtigen Skizzenhaftigkeit wohl intendiert, spricht dafür, dass es sich um ein Bildnis des Iulian Apostata handelt, das demnach noch in die frühe Phase seiner Herrschaft

²³⁵ Megow 1987, Taf. 14, 5–6; 19, 2–3; 21, 1–2; 22, 1. 5; 30, 1. 3–4.

²³⁶ Boschung 1993, 76 Zb Abb. 67; Born – Stemmer 1996, 71–72 Abb. 20–22.

²³⁷ s. dazu auch den frisurentypologisch gut vergleichbaren Marmorkopf in Rom, Museo Torlonia 612: L'Orange – Unger 1984, 87; 137 Taf. 60 a. b.

gehören sollte. Iulian wurde 355 zum Caesar und 360 zum Augustus erhoben²³⁸ und hat erneut Bärtigkeit in das Porträt eingeführt, wobei unklar ist, seit wann er den Bart getragen und vor allem seit wann dieser Eingang in die Porträtarstellungen gefunden hat²³⁹. Frühe Münzprägungen der Jahre seiner Caesarenzeit bis 360 zeigen ihn unbärtig²⁴⁰, sodass zu erwägen ist, dass das kurz-bärtige Bildnis auf dem Florentiner Kameo mit der in Paris erfolgten Ausrufung zum Augustus neu ausgearbeitet wurde.

Damit ist nicht gesichert, dass der Florentiner Kameo eine Porträtbüste des Iulian Apostata wiedergibt; die Deutung wäre durch weitere Zeugnisse zu untermauern. Abgesehen von den beiden replikenmäßig verbundenen Köpfen auf der Statue in Paris und im Museum von Thasos²⁴¹ kann kein spätantikes Porträt als gesichertes Abbild des Iulian gelten. Das trifft auch auf die Bronzestatuette in Lyon zu²⁴², in der A. Alföldi ein Iulianporträt gesehen hat²⁴³, das mit dem Kopf auf der Florentiner Kameenbüste typologisch immerhin gut in Übereinstimmung zu bringen ist. Unter den geschnittenen Steinen wird in mehreren Fällen ein Bildnis des Iulian angenommen, so für die frontale Büste mit Chlamys in hohem Relief auf der Chalzedon-Phalera im Pariser Cabinet des Médailles²⁴⁴ und für die freiplastische Chalzedonbüste in der St. Petersburger Ermitage²⁴⁵.

Ohne dass damit ein gesichertes Kameenporträt des Iulian Apostata nachgewiesen wäre, darf der Florentiner Stein den Anspruch erheben, am ehesten ein solches wiederzugeben, das wohl mit der Ausrufung zum Augustus im Jahr 360 durch die Umarbeitung eines älteren Kameos gewonnen wurde.

9. Paris, Louvre, der sog. Kameo ›Rothschild‹ (Abb. 36)

Sardonyx in zwei Schichten; Dm 15,0 cm.

Angeblich aus Spanien; 1889 von Gustave de Rothschild erworben.

Lit.: Babelon 1894, 188; Delbrück 1929, 258–261 Nr. 66 Taf. 66 Abb. 1; Reinach 1926, 187–191 mit Taf.; Delbrück 1933, 206–207 Abb. 70 Taf. 105, 70; L'Orange 1933, 77; Felletti Maj 1941, 85 Taf. 49; Bruns 1948, 31–34 Abb. 27; Toynbee 1951, 176; Coche de la Ferté 1957; Vollbach – Hirmer 1958, Nr. 59; Bruns 1959, 364–365; Zadoks 1966, 99–100; H. von Heintze in: Kraus 1967, Nr. 387 a; Jucker 1967, 126 Anm. 35; Sydow 1969, 84–86; Richter 1971, Nr. 612; Calza 1972, 315–316 Nr. 223 Taf. 108, 396; Möbius 1975/1985, 23/54; Kleiner Pauly II (1979) 1212 s. v. Honorius (A. Lippold); Engemann 1981, 304; Amedick 1987, 97–98; Spier 1993, 45; Meischner 1993, 613–619; Sena Chiesa 2003, 417–418 Abb. 33; Schade 2003, 122; Alexandridis 2004, Kat. 96 Taf. 56, 5; Krug 2007, 134; Spier 2007, 131 Nr. 717 Taf. 102; Moltesen 2007, 145–146 Abb. 15.

Der kreisrunde Kameo ist wahrscheinlich am Rand leicht beschnitten, wie sich an mehreren Stellen zeigt. Geringe Reste auf dem Knauf des Szepters lassen vermuten, dass darauf eine Blüte saß, die der Verkürzung zum Opfer fiel. Nicht ausgeschlossen werden kann auch ein Adler; eher nicht dargestellt war die Büste eines Herrschers, da es dafür an Parallelen im antiken Kameenschnitt fehlt. Für eine Reduzierung des Steins spricht auch der angeschnittene linke Unterarm des Mannes mit der Hand mit den drei Fingern. Möglicherweise war der Kameo ursprünglich oval und wurde erst in der Spätantike in die eher seltene Rundform gebracht. Ausschlaggebend dafür könnte der mögliche Adler auf dem Szepterknauf gewesen sein, der nicht mehr in die christlich geprägte Programmatik der Darstellung passte.

Der Stein wird von mehreren Sprüngen durchzogen und weist eine Reihe kleinerer Verletzungen auf, so vor allem am Szepterstab oben.

²³⁸ Vgl. Kienast 1990, 318.

²³⁹ Vgl. L'Orange – Unger 1984, 159.

²⁴⁰ Vgl. L'Orange – Unger 1984, Taf. 73 a. b.

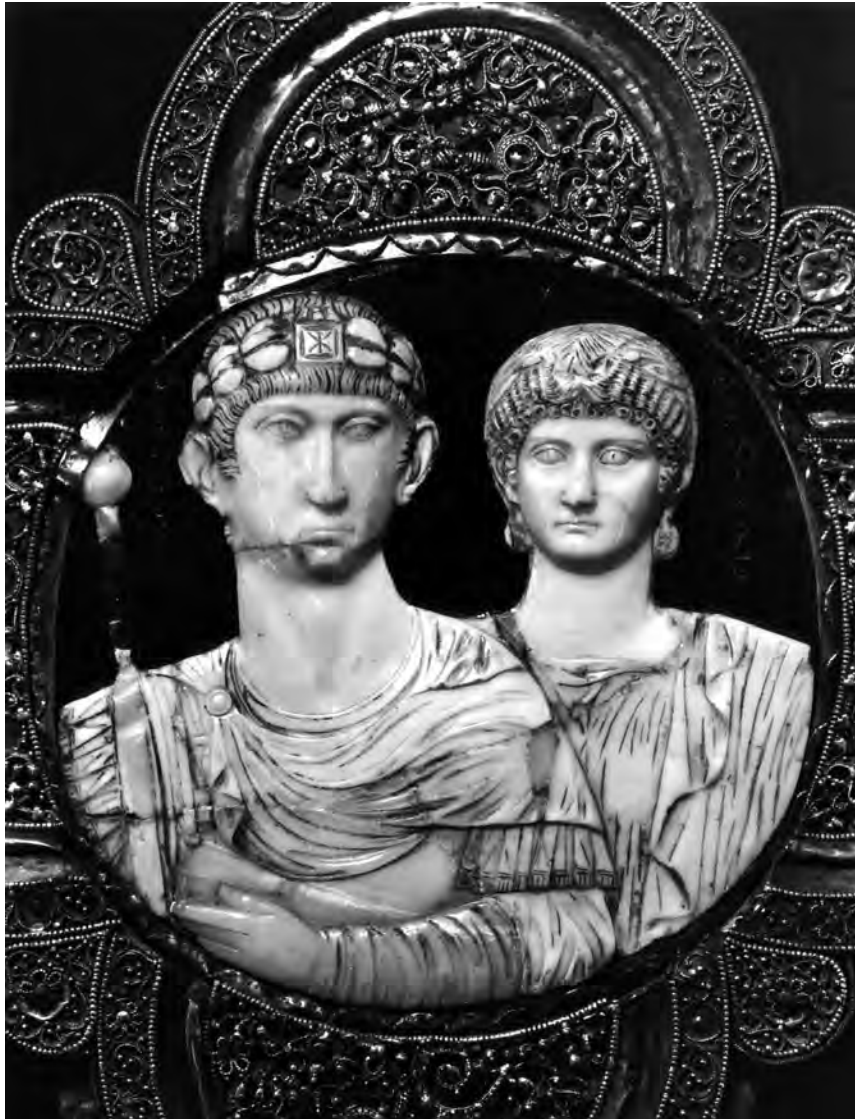
²⁴¹ Vgl. L'Orange – Unger 1984, Taf. 76 a–d; 77.

²⁴² Vgl. L'Orange – Unger 1984, Taf. 78.

²⁴³ Vgl. dazu Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, 206 unter Nr. 265.

²⁴⁴ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 265 mit einer Datierung in das späte 4. bis frühe 5. Jh.

²⁴⁵ Neverov 1971, Nr. 107; Calza 1972, 380–381 Nr. 266 Taf. 130, 478–479; L'Orange – Unger 1984, 161; Galletti 2006, 213–215 A 40 Taf. 16 (mit weiterer Lit.).



36 Kat. I B 9: Kameo Rothschild. Paris, Louvre

Dargestellt sind die Büsten eines kaiserlichen Paares in Vorderansicht mit dem Mann links und der Frau rechts, die ihre Köpfe einander leicht zuwenden. Die Büste der Frau wird von der des Mannes teilweise überdeckt; die Kaiserin befindet sich also hinter ihrem Gatten. Der jugendlich charakterisierte, unbärtige Mann trägt die langärmelige Tunika, den Panzer, auf dessen Schulterklappe ein Blitzbündel eingraviert ist, und das Paludamentum. An der rechten Schulter lehnt das lange Herrscherzepter mit bekrönendem Knauf. Der linke Arm ist vor der Brust angewinkelt; in der Hand hält der Kaiser ein zusammengeklapptes Diptychon (das offenbar Anlass gab, hier eine Feldherrnbinde zu sehen). Auf dem Kopf trägt er einen Lorbeerkranz mit quadratischem Mitteljuwel, in dem das Christogramm eingraviert ist. Auf dem Juwel befindet sich noch eine Art Dreiergruppe, die schwer zu entziffern ist. Gemeint sein könnte eine frontal thronende Figur (der Kaiser oder Christus?), der sich von beiden Seiten zwei gebückte Gestalten adorierend nähern. Die Frau trägt die Tunika und den Mantel und auf dem Kopf einen Lorbeerkranz.

Die mittelalterlich eingeritzten griechischen Buchstaben außen neben den Köpfen bezeichnen das Paar als die hll. Sergios und Bakchos. Darauf gründet die Annahme, dass der Kameo sich in der Kirche des Sergius und Bacchus in Konstantinopel befand, von wo er bei der Plünderung der byzantinischen Hauptstadt durch die Kreuzfahrer 1204 nach Westeuropa gelangte.

Erst vor relativ kurzer Zeit wurde erkannt, dass der Kameo Rothschild in seiner jetzigen Form das Produkt einer Umarbeitung darstellt und ursprünglich in die Zeit zwischen ca. 40 und 55 n. Chr. gehört²⁴⁶. Tatsächlich handelt es sich bei diesem hoch qualitätsvollen Kameo im Ursprung um eine Arbeit, die Caligula oder Claudius mit einer Schwester oder Gemahlin wiedergab. Die spätantike Überarbeitung erfolgte weitgehend und gründlich²⁴⁷; vom Eingriff verschont blieben wohl lediglich der vordere Teil der Frisur und das Gesicht der Frau. Zu dem Eingriff im Einzelnen, soweit er ohne Autopsie zu beurteilen ist:

A. Alexandridis hat erwogen, dass der Kaiser ursprünglich in der Toga dargestellt war, die er zudem über den Hinterkopf gezogen hatte²⁴⁸. Als Hinweis auf die Toga dienen ihr »die Reste ursprünglich anders verlaufender Faltenzüge« an der linken Schulter, als Hinweis auf die Verhüllung – H. P. Laubscher folgend – »die besonders großen Ohren ..., die aus dem Mantel gearbeitet worden sein müssen«²⁴⁹. Aus zwei weiteren Gründen dürften diesen Beobachtungen den richtigen Sachverhalt treffen: Der linke Unterarm mit dem Ärmel und die dazugehörige, etwas undifferenziert ausgearbeitete Hand, die das Diptychon hält, gehören der Nacharbeit an, denn Ärmeltuniken sind in der frühen Kaiserzeit nicht zu erwarten. In der Formgebung der Falten entspricht der Ärmel vollständig jenen des Paludamentums, sodass auch dieses ein Ergebnis der Überarbeitung sein muss. Der von Alexandridis angeführte dreiecksförmige Gewandrest auf der linken Schulter des Mannes zeigt Muldenfalten, wie sie vergleichbar etwa bei dem Wiener Kameenfragment mit Claudius in der Toga zu beobachten sind (Abb. 37)²⁵⁰. Diese weichen stilistisch deutlich von den durch Ritzung und ebene Faltentiefen geprägten sonstigen Gewandteilen des Kaisers ab. Dass die Erstfassung einen Kaiser in der Toga wiedergab, legt auch das Szepter nahe, das im Zusammenhang mit einer militärischen Bekleidung zumindest auf Kameen nicht nachgewiesen werden kann. Der kräftige Hals dürfte ursprünglich sein; diesem gegenüber ist der Kopf deutlich zu klein und muss abgesehen von den großen Ohren total neu gefasst worden sein. An der Frisur lässt sich das unschwer nachvollziehen. Darauf deuten auch die lanzettförmigen Augen hin, die nach außen schräg ansteigen, was weder bei Caligula noch bei Claudius vorkommt, bei deren Bildnissen die Augen sich vielmehr nach außen leicht absenken. Auch die breiten Oberlider zeugen von der Umarbeitung. Demzufolge sind der gesamte Porträtkopf mit Ausnahme der Ohren wie fast der gesamte Brustabschnitt in der jetzigen Form der Umarbeitung zuzuweisen. Ob der Kranz in seiner materiellen Grundlage noch dem Erstporträt angehörte, lässt sich schwer entscheiden. Dafür spricht, dass die Blätter seitlich direkt über den ursprünglich schon vorhandenen Ohren sitzen, also nicht zurückgearbeitet zu sein scheinen. Allerdings sind auch sie dem Eingriff ausgesetzt gewesen, indem »naturalistische« Eichen(?)-Blätter zu dem jetzigen Edelsteindiadem verändert wurden.

Weitergehend als bei dem Kaiser zeigt die Faltenanlage der beiden Gewänder der Frau noch die ursprüngliche Machart. Die Falten wurden offenbar lediglich ein wenig reduziert, sodass die muldenartigen Faltentäler zu strichartigen Ritzungen geworden sind und damit dem Charakter der Männerkleidung angepasst wurden. Auch der Kopf der Frau war ursprünglich verschleiert; die Haarrollen im Nacken zeigen an, dass hier das Schleiertuch entsprechend umgearbeitet wurde²⁵¹. Das Gesicht der Kaiserin, der vordere Teil ihrer Frisur und der Kranz gehören noch zur ursprünglichen Porträtfassung; nachträglich eingearbeitet wurde der flache Scheitelzopf.

²⁴⁶ Soweit ich sehe, wurde das erstmalig von R. Amedick – nach einem Hinweis von M. Bergmann – öffentlich geäußert. Letzte Erwähnungen des Kameos (Spier 2007, 131 Nr. 717; Zwierlein-Diehl 2007, 204) gehen auf diesen Befund noch nicht ein.

²⁴⁷ Vgl. den richtigen Hinweis von H. P. Laubscher, auf den Alexandridis 2004, 155 zu Nr. 96 Anm. 2 aufmerksam macht.

²⁴⁸ Alexandridis 2004, 155 unter Nr. 96.

²⁴⁹ Alexandridis 2004, unter Nr. 96 Anm. 2.

²⁵⁰ Oberleitner 1985, 52 Abb. 34; Megow 1987, A 78 Taf. 21, 2–4; 22, 1; Zwierlein-Diehl 2008, 154–157 Nr. 12.

²⁵¹ So auch Alexandridis 2004, 155 mit Anm. 3.



37 Claudius-Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum

Auf die Frage, wen das herrscherliche Paar in seiner jetzigen Form darstellt, sind unterschiedliche Antworten gegeben worden, die sich allerdings auf zwei Möglichkeiten konzentrieren. Die häufiger gegebene Antwort bezieht das Paar auf Honorius und Maria und setzt den Kameo in das Jahr 398, indem sie die Darstellung mit der damals erfolgten Hochzeit der beiden verbindet. Die Alternative setzt den Kameo in die spätere konstantinische Zeit und bezieht das Paar auf Konstantin II., der nach 335 n. Chr. eine Frau unbekannten Namens heiratete²⁵². Dieser Deutung hat sich zum Schluss E. Zwierlein-Diehl angeschlossen, wobei sie sich vor allem auf »die Form des Herrscherdiadems mit Blättern ohne Zwischenglieder« beruft²⁵³. Zu Recht weist sie darauf hin, dass »die starke Stilisierung der Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr. einer Benennung aufgrund der Porträtzüge im Wege steht«, sodass das Paar tatsächlich nicht mit Sicherheit festgelegt werden kann. Allerdings sprechen stilistische Gründe vor allem des Männerporträts, so wie sie auch von J. Meischner herausgearbeitet wurden²⁵⁴, eher für eine Datierung in die Zeit um 400

und folglich für eine Benennung des Herrschers als Honorius. Ob neben ihm Maria oder deren Schwester Thermantia, die der Kaiser 408 nach dem Tod der Maria zur Ehefrau nahm, dargestellt ist, muss offenbleiben. Allerdings sollte bei der Benennungsfrage stärker berücksichtigt werden, dass der Kameo wahrscheinlich in Konstantinopel umgearbeitet wurde, wie sich auch aus den griechischen Inschriften neben den Köpfen ergeben dürfte. Somit ist möglicherweise eher davon auszugehen, dass das männliche Bildnis Arcadius, den im Osten herrschenden älteren Bruder des Honorius wiedergibt. Dass die Darstellung unabhängig von der genauen Benennung des Paares als »Hochzeitskameo« anzusehen ist, wie häufig angenommen wird, ist angesichts der militärischen Ausstattung des Kaisers eher unwahrscheinlich.

Die Bedeutung des Kameo Rothschild liegt letztlich weniger in dem Ergebnis seiner genauen historischen Einordnung – als spätantikes Werk ist er in jedem Fall gesichert – als vielmehr in der als letztem Zeugnis einer mit ihm untergehenden Gattung antiker Denkmäler der politisch-historischen Bildpropaganda, die ihren Ursprung in der Herrscherideologie der hellenistisch-ägyptischen Lagidendynastie hatte und die in diesem Spätwerk nur noch durch Umarbeitung einer frühkaiserzeitlichen Vorlage gewonnen werden konnte. Mit dem Pariser Stein findet der antik-pagane Kameenschnitt sein Ende.

Unabhängig von seiner Bedeutung als gesichertes Zeugnis der Spätantike, auf die es hier in erster Linie ankommt, ist der Kameo auch als Werk der frühen Kaiserzeit von hohem Wert. Mit ihm wird für die Entwicklung des Kameenschnitts der nachaugusteischen Zeit ein weiteres wichtiges Produkt erkennbar, dem es in seiner ursprünglichen Form möglichst nahe zu kommen gilt.

Die Frage nach der Darstellung des ursprünglichen Paares konzentriert sich auf die beiden Möglichkeiten von Caligula und einer seiner Schwestern oder Claudius und einer seiner Frauen.

²⁵² Vgl. Kienast 1990, 305.

²⁵³ Zwierlein-Diehl 2007, 204.

²⁵⁴ Meischner 1993, 614–618.

Die Antwort hängt im Wesentlichen davon ab, wie die Frau mit ihrer charakteristischen Frisur zu benennen ist. Bevor darauf eine Antwort zu geben versucht wird, seien ein paar allgemeine Beobachtungen zu Form und Typus der Darstellung angestellt.

Unter den erhalten gebliebenen Kameen des in Frage gestellten Zeitraums zwischen 37/38 und 54 n. Chr. kommt der Darstellungstypus eines von vorn gesehenen, gestaffelt angeordneten Paares bisher nur bei zwei kleinen, qualitativ wenig ergiebigen Steinen aus der Zeit des Caligula vor²⁵⁵. Dazu kommt allerdings der große und künstlerisch bedeutende Chalzedon in Wien (Abb. 37)²⁵⁶, der eine Togabüste des Claudius in hohem Relief zeigt, deren Porträtkopf ursprünglich Caligula *capite velato* neben seiner Schwester Drusilla (?) wiedergab. Deren Büste wurde für die claudische Fassung entfernt, weil sie zu Claudius nicht »gepasst« haben kann. Geht man zunächst allein von der Bildform aus, so dürfte der Kameo Rothschild ursprünglich eher ein Werk der caliguläischen als der claudischen Zeit gewesen sein. Dafür spricht auch das Männerporträt, das sich in seiner überformten späten Fassung besser aus dem gestreckten, schmalen Kopf des Caligula gewinnen ließ als dem eher etwas quadratischer angelegten seines Nachfolgers. Allerdings sind die Unterschiede zu gering, als dass sich daraus ein schlüssiges Ergebnis ableiten ließe. Wenn ein solches in einigermaßen gesicherter Form überhaupt zu gewinnen ist, so auf dem Weg des nur partiell umgearbeiteten Frauenkopfes.

Leider ist aber auch das letztendlich nicht sicher möglich, denn es handelt sich bei dem Bildnistypus mit seiner charakteristischen Frisur um eines der umstrittensten Probleme der Forschung zum frühkaiserzeitlichen Porträt, dessen zuletzt wiederholte Behandlung noch kein tragfähiges Ergebnis erbringen konnte²⁵⁷. So hat A. Alexandridis die weibliche Büste auf dem Kameo denn auch als eine »Caligula-Schwester« angesprochen, ohne sich auf deren Namen festzulegen²⁵⁸. W. Trillmich hat zuletzt wieder seine alte Deutung des Typus »Kameo Paris 277« als Bildnis der Agrippina minor bekräftigt. Eine solche wäre bezogen auf den Kameo Rothschild – den Trillmich in seine Erörterung nicht einbezogen hat – allerdings nur dann zu erwarten, wenn dieser in die Zeit des Claudius nach dessen Hochzeit mit seiner Nichte in das Jahr 49 n. Chr. zu datieren ist. Soweit ich sehe, liegen verschleierte Bildnisse der jüngeren Agrippina auf Kameen nicht vor, und tatsächlich ist eine Velificatio, die bei der Frau auf dem Kameo Rothschild als sicher gelten kann, in der Zeit des Caligula am ehesten für Drusilla zu erwarten²⁵⁹. Als Drusilla haben denn auch K. Stemmer²⁶⁰ und A. Schwarzmaier²⁶¹ die Büste auf dem Pariser Kameo Nr. 277 verstanden. Zumindest auf dem allerdings nicht eben sehr differenziert geschnittenen Nero-Agrippina-Kameo am Kölner Dreikönigenschrein²⁶² erscheint bei dem Bildnis der Kaisermutter die Reihe der Stirnlöckchen nicht mehr.

Leider führt somit auch die Frage nach der ursprünglichen Identität der Frau auf dem Kameo Rothschild zu keinem sicheren Ergebnis bezüglich der Zeit seiner ursprünglichen Herstellung. Die erkennbaren, wenn auch noch unsicheren Indizien führen zu dem vorläufigen Resultat, dass der vor oder um 400 n. Chr. umgearbeitete Kameo eher in der Zeit des Caligula als in der des Claudius geschnitten wurde.

²⁵⁵ Megow 1987, A 64 Taf. 14, 9; A 65 Taf. 14, 10; Alexandridis 2004, Kat. 90 Taf. 55, 8.

²⁵⁶ Megow 1987, A 78 Taf. 21, 2–4; Zwierlein-Diehl 2008, 154–157. 304–308 Nr. 12.

²⁵⁷ Vgl. Trillmich 2007, 55–57 mit den zuletzt gängigen Forschungsergebnissen S. 63 Anm. 64; vgl. auch Schau mir in die Augen 2006, Nr. 521.

²⁵⁸ Alexandridis 2004, Kat. 96.

²⁵⁹ Vgl. dazu allgemein Kyrieleis 1970, 492–498; Zwierlein-Diehl 2007, 166 Nr. 13.

²⁶⁰ Born – Stemmer 1996, 86 Abb. 53.

²⁶¹ Schau mir in die Augen 2006, Nr. 521 mit Fragezeichen.

²⁶² Megow 1987, A 98 Taf. 35, 1–2; Zwierlein-Diehl 1998, 109–117 Nr. 1; Zwierlein-Diehl 2007, 168–169 Nr. 16 Abb. 639; Mythos 2008, 21 Abb. 16 m (M. Bergmann); Megow 2009, 560–561 Taf. 2, 3. 4.

II. Historische Bewertung

1. Kameen der Zeit der Soldatenkaiser

Der Kameenschnitt, am Übergang von der späten Klassik zum frühen Hellenismus oder im ersten Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. von griechischen Steinschneidern entwickelt²⁶³, erlebte zwei Höhepunkte: einen heute nur noch in Umrissen erkennbaren hellenistischen und den insgesamt recht gut dokumentierten frühkaiserzeitlichen der Regierungsjahre von Augustus bis Nero. Die qualitätsvolle Produktion der iulisch-claudischen Epoche geht in der Folgezeit sowohl quantitativ wie qualitativ deutlich zurück, ohne dass sie vollständig aufgegeben worden wäre. Von nahezu jedem Kaiser der flavischen Epoche und der Zeit der sog. Adoptivkaiser lassen sich Kameendarstellungen nachweisen, die teilweise auf hohem künstlerischen Niveau gefertigt wurden²⁶⁴. Eine Art »Kameen-Renaissance« hat es offensichtlich mit dem Beginn der severischen Herrscherdynastie gegeben, wie vor allem von H. Möbius herausgearbeitet wurde²⁶⁵, der allerdings zu viele Steine dieser Entwicklungsphase zugewiesen hat²⁶⁶. Ganz wesentlich bestimmt wird das Bild der Kameenentwicklung seit der spätantoninischen Zeit durch zahlreiche kleine Kameen mit Büsten von Privatpersonen, bevorzugt weiblichen (daneben aber auch im Profil gegenüber gesetzten Paaren), die in großer Zahl nachgewiesen werden können und immer wieder auch in Auktionskatalogen auftauchen²⁶⁷. Daneben lassen sich für die nachseverische Phase kaum noch Kameen nachweisen, die mit herrscherlichen Personen zu verbinden wären. Zu nennen ist der Wiener Plasmakameo mit dem Rückenbildnis eines bekränzten Herrschers in Panzer und Paludamentum und der Kinderkaiser in der Staatlichen Münzsammlung in München. Beide sind nicht sicher zu benennen. Der Wiener Kameo (Abb. 38) wurde zur Zeit Kaiser Rudolfs II. (1576–1612) mit einer Fassung versehen, die nach Ausweis der rückseitigen Gestaltung das antike Porträt mit Konstantin dem Großen verband²⁶⁸. Stilistisch gehört das Bildnis in die spät- bis nachseverische



38 Kameo. Wien, Kunsthistorisches Museum

²⁶³ Vgl. zuletzt Zwierlein-Diehl 2007, 59 und jetzt auch Megow 2009, 562. Zu den hellenistischen Kameen generell Plantzos 1996, 115–130.

²⁶⁴ Vgl. dazu Megow 1987, 105–125; Zwierlein-Diehl 2007, 201–202. Keine Kameen scheinen bislang von Nerva und Antoninus Pius vorzuliegen; zu dem kleinen Fragment mit Marc Aurel in der Toga und mit langem Szepter (Megow 1987, A 134 Taf. 45, 14) vgl. Minute Beauty 2008, Nr. 64.

²⁶⁵ Möbius 1948/1949, 102–118; Möbius 1966, 110–124; Möbius 1968, 315–326.

²⁶⁶ Vgl. Megow 1987, 125–129; aus ikonografisch-inhaltlichen Gründen zu beachten sind die beiden kleinformatigen Kameen in Paris, Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 235. 236 Taf. 123, die den berittenen Caracalla mit Herrscherbinde wiedergeben. Dahinter steht wohl ein beabsichtigter Anschluss an das Bild Alexanders d. Gr., was zusätzlich dadurch betont wird, dass der Kaiser auf Nr. 235 dem Schema des kämpfenden Makedonenkönigs auf dem Alexandermosaik in Neapel folgt (vgl. Andrae 2003, 63–77 Abb. S. 64; Ehrhardt 2005, 87–94 Abb. 1; Ehrhardt 2008, 215–269). – Eine Replik der Büste des Septimius Severus auf dem Pariser »Familienkameo«, Megow 1987, A 143 Taf. 48, 11, gibt ein ca. 3 cm hoher Sardonyx mit dunkler Büste auf hellem Grund in Boston, Museum of Fine Arts wieder, auf den mich A. Lichtenberger aufmerksam gemacht hat.

²⁶⁷ Vgl. vorerst Zwierlein-Diehl 2007, 206–207 mit dem berechtigten Hinweis darauf, dass dieses umfangreiche Material einer genaueren Untersuchung bedarf.

²⁶⁸ Oberleitner 1985, 62 Abb. 46–47; W. Oberleitner in: Schätze 1994, Nr. 135 Abb. 121; Zwierlein-Diehl 2008, 178–181. 325–327 Nr. 17 (mit Numerian verbunden).

Zeit, wie schon F. Eichler gesehen hat²⁶⁹, und wohin es zuletzt auch immer gesetzt wurde. Vor allem wegen des schmalen, lang herabgezogenen kurzen Barts hatte ich den Kaiser mit Alexander Severus verbunden²⁷⁰, nicht ohne meine Unsicherheit über dieses Ergebnis zum Ausdruck zu bringen. Gleiches gilt für die Deutung W. Oberleitners als Büste des Decius, demzufolge der sorgfältig geschnittene und offensichtlich nicht um- oder überarbeitete Kameo in die Mitte des 3. Jahrhunderts gehören müsste.

Aus einem älteren Kameo neu gefasst wurde die Münchner Büste eines kindlichen oder jugendlichen Herrschers mit Lorbeerkrantz und dem Paludamentum auf den nackten Schultern (Abb. 39. 40)²⁷¹. Die Umarbeitung wurde außerordentlich sorgfältig durchgeführt. Deutlich wird sie vor allem an dem durch allzu hoher Stufe vom Oberkopf abgesetzten Kranz und an der Furche unterhalb des vorderen Paludamentumrandes. Demnach ist der Feldherrenmantel mit seinen durchlaufend schwingenden Faltenbahnen ebenso das Ergebnis des Eingriffs wie die Frisur und die Stirn-Wangen-Kinn-Partie (das Ohr dürfte den ursprünglichen Zustand zeigen). Diese bricht kantig zum Gesicht ein, das zumindest im Bereich um das Auge neu gefasst wurde. Der kleine Kameo muss ursprünglich einen Kaiser oder Prinzen etwa des mittleren 1. Jahrhunderts wiedergegeben haben, der sich nicht mehr benennen lässt; in Frage mag am ehesten ein weiteres Mal Nero kommen. E. Brandt hat das Bildnis in seiner jetzt vorliegenden Form mit Philippus minor verbunden. Seine chronologische Position fiel demnach in die gleiche Zeit wie die des Kaisers auf dem Wiener Plasma²⁷².

Ein sicheres Zeugnis des Kameenschnitts im Zeitraum zwischen der Herrschaft der Severer und der der Tetrarchen liegt mit dem immerhin 10,3 × 6,8 cm großen Pariser Sardonyx vor, der von einem zugewanderten (?) griechisch-römischen Steinschneider für das sassanidische Herrscherhaus geschnitten wurde, nachdem Schapur I. im Jahr 260 den römischen Kaiser Valerian bei Edessa besiegt und gefangen genommen hatte (Abb. 41)²⁷³. Da in die Darstellung iranisch-sassanidische Elemente eingeflossen sind, fällt sie nur bedingt in die Kategorie der hier verfolgten Themen, sie ist aber auch für die genuin römischen Kameen aus mehreren Gründen von Bedeutung. Der Pariser Stein ist von hoher künstlerischer Qualität und bezeugt für das mittlere 3. Jahrhundert einen bedeutenden Steinschneider, der wohl in den Jahren häufig wechselnder Herrscher im Römischen Reich sein Talent mangels Aufträge nicht zum Tragen bringen konnte. Zudem ist die Darstellung in vielen einzelnen Elementen in die Tradition des römischen Kameenschnitts



39 Kameo. München, Staatliche Münzsammlung



40 Kameo München, Staatliche Münzsammlung. Abguss

²⁶⁹ Eichler – Kris 1927, Nr. 81 Taf. 16.

²⁷⁰ Megow 1987, A 169 Taf. 51, 3.

²⁷¹ AGD I 3 (1972) Nr. 2815 Taf. 266 (E. Brandt). – Vgl. auch die wohl ebenfalls umgearbeitete Knabenbüste ohne Kranz auf den Londoner Sardonyx: Walters 1926, Nr. 3615 Taf. 42, in der Walters ein fragliches Bildnis des Caracalla gesehen hat und Felletti Maj 1958, 200–201 Nr. 258 ein solches des Hostilian. – Ebenfalls in das 3. Jh. gehören dürfte die Büste eines jugendlichen Kaisers mit Kranz und Paludamentum (im Porträtkopf umgearbeitet [?]; Alexander Severus [?]) im Archäologischen Museum von Florenz: Wentzel 1956, 258 Taf. D 1.

²⁷² Zu Kaiserkameen des 3. Jhs. vgl. auch Zwierlein-Diehl 2008, 327. – Neu in die Literatur zu den Herrscherkameen des 3. Jahrhunderts eingeführt wurde kürzlich ein Achat in Privatbesitz mit der Panzer-Paludamentum-Büste eines Kaisers im Linksprofil: C. Weiß in: Mythos 2008, 29–37 Abb. 1–2. 5. Weiß erkennt darin Philippus Arabs; die Porträtmerkmale des Philippus wurden danach aus der Umformung eines Bildnisses Gordians III. gewonnen.

²⁷³ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 257 Taf. 132 mit der älteren Lit.; Zwierlein-Diehl 2007, 205–206 Abb. 758.



41 Sassanidischer Kameo. Paris, Cabinet des Médailles

Tunika und der Toga gekleidet. Neverov hat in der Darstellung ein traditionelles Apotheosebild gesehen, was den Mann als Herrscher ausweisen sollte, auch wenn er offenbar keinen Kranz trägt. Tatsächlich ist eine schlüssige Benennung nicht vorzutragen; für möglich halte ich einen tetrarchischen Herrscher.

Vor diesem entwicklungsgeschichtlichen Hintergrund ist der Stein in Dumbarton Oaks mit den beiden tetrarchischen Herrschern (Kat. I B 1 Abb. 23–26) zu sehen, dessen Darstellung in ihrer bildtypologischen Tradition schwer zu entschlüsseln ist. Der unvollständig erhalten gebliebene und offenbar nachträglich gerahmte Chalzedon dürfte in tetrarchischer Zeit in die jetzige Form zugeschnitten worden sein, wie die großen, unten gerade abgeschnittenen Büsten zumindest nahelegen. Die Bildform ist für Kameen singulär. In frontaler Ansicht gestaffelt nebeneinander gesetzte Büste lassen sich auf Kameen seit der Zeit des Caligula nachweisen, auf denen jeweils eine männliche mit einer weiblichen Person verbunden ist²⁷⁵. Auf den frühen Steinen mit diesem Darstellungstypus sind die Personen allerdings streng frontal ausgerichtet und wenden lediglich die Köpfe einander zu. Dass auf dem Kameo in Dumbarton Oaks die beiden Büsten die Wendung der Köpfe parallel vollziehen und von dieser auch die Körper erfasst sind, spricht dafür, dass das andere tetrarchische Herrscherpaar entweder auf einem dem erhaltenen entsprechenden weiteren Stein dargestellt war oder noch wahrscheinlicher, dass alle vier Herrscher auf einem Stein abgebildet waren; in diesem Fall wäre das links dargestellte Paar aus nicht mehr ersichtlichen Gründen weggeschliffen worden (wobei dann ein zentrales Motiv zwischen den beiden Gruppe anzunehmen ist). Die einzigartige Bildform resultiert demnach aus der ziemlich sicheren Annahme, dass der Kameo in Dumbarton Oaks heute nur noch den Rest einer ehemals größeren Komposition abgibt. Auch die abgeschnittene rechte Seite des links erscheinenden Herrschers spricht dafür. Die unten unvermittelt endenden Brustabschnitte – besonders krass beim einzig erscheinenden linken Arm der linken Büste empfunden – legen zudem die Vermutung nahe, dass sich die Körper nach unten noch weiter erstreckten, auch wenn die Annahme schwerfällt, die Dargestellten wären in Ganzkörperform wiedergegeben.

eingebunden, sodass sie auch für dessen Entwicklung von Bedeutung ist. Besonders im Hinblick auf das konstantinische Fragment in Belgrad (Kat. I A 3; Taf. 16) muss dem sassanidischen Reiterkampf Aufmerksamkeit zukommen.

In der Person auf fliegender Adler auf einem kleinen zweischichtigen Sardonyx in St. Petersburg hat O. Neverov einen Herrscher des 3. Jahrhunderts erkannt, den er aus gutem Grund nicht benennen konnte²⁷⁴. Der Mann scheint bärtig zu sein; er ist mit der

²⁷⁴ Neverov 1971, Nr. 98.

²⁷⁵ Megow 1987, A 64. 65 Taf. 14, 9–10; auch der große Wiener Chalzedon mit der sekundär zurecht gearbeiteten Büste des Claudius (Megow 1987, A 78 Taf. 21, 2–4; 22, 1; Zwierlein-Diehl 2008, 154–157. 304–308 Nr. 12) muss ursprünglich in der Zeit des Caligula entstanden sein und dürfte neben dem Kaiser eine weibliche Person – wahrscheinlich Drusilla – gezeigt haben; vgl. Megow 1987, 196–199.

2. Umgearbeitete Kameen

Ein Bedarf an Kameendarstellungen muss nach dem Ende der Regierung Neros im Jahr 68 noch immer vorhanden gewesen sein, auch wenn der quantitative Rückgang der Kameenproduktion gegenüber der iulisch-claudischen Epoche nicht zu übersehen ist, sodass man verstärkt auf die Umarbeitung älterer Steine angewiesen war²⁷⁶. Auf Kameen mit den Porträts des Nero zurückzugreifen, um die Bildnisse späterer Herrscher durch Umarbeitung zu gewinnen, muss durch die *damnatio memoriae* Neros zumindest erleichtert worden sein. So sei, bezogen auf das fortgeschrittene 1. Jahrhundert, verwiesen auf den Pariser Kameo mit der Büste des Galba²⁷⁷, auf den Florentiner Tituskameo²⁷⁸ und auf den inzwischen stark zerstörten Kopf des Domitian auf dem Mindener Vortragekreuz²⁷⁹.

Im 2. Jahrhundert war der Bedarf an Kameen offenbar nicht mehr hinreichend groß, als dass man auf ältere Steine hätte zurückgreifen müssen, um sie durch Umarbeitung aktuellen Herrschern anzugleichen. Dennoch lassen sich auch in dieser Zeit wiederverwertete Kameenbildnisse nachweisen, wie die Pariser Büste des Antinoos, die durch die Beigabe von Eichenkranz und Paludamentum wie ein Herrscher ausgestattet erscheint²⁸⁰. Hinsichtlich einer möglichen Umarbeitung älterer Steine problematisch sind die beiden Hadriankameen in Paris und Berlin. Sollte der Pariser Stein tatsächlich, wie von mir ausgeführt²⁸¹, aus einem Nerokameo in einen solchen des Hadrian umgeformt worden sein, so erfolgte die Nacharbeit des 2. Jahrhunderts mit außergewöhnlicher Sorgfalt. Etwas anders stellt sich die Situation des Berliner Adlerkameos dar (Abb. 13)²⁸², dessen Kaiserbildnis inzwischen offenbar allgemein mit Hadrian verbunden wird und das nach G. Platz-Horster »sekundär in einen älteren, vielleicht claudischen Kameo eingetieft« wurde²⁸³. Auf der Abbildung Megow 1987, Taf. 42, 11 wird deutlich, dass offenbar vor dem Gesicht des Kaisers, ein wenig über dem Grund liegend, der Rest einer älteren Profilinie verläuft, von der ausgehend das Gesicht Hadrians ausgearbeitet wurde. Ob das als ausreichender Hinweis für eine Umarbeitung gelten kann, mag dahingestellt bleiben. Einen gegenüber dem Schulter-Brust-Bereich ausgesprochen tief liegenden Kopf zeigt auch das Belgrader Fragment Kat. I A 3 (Abb. 16), ohne dass dieses Porträt aus einer Umarbeitung hervorgegangen wäre. Es darf darüber hinaus als durchaus möglich gelten, dass die Porträtköpfe auf Kameen mit ganzfigurigen Kompositionen von dafür spezialisierten Steinschneidern gearbeitet wurden. Trotz des Einwandes von E. Zwierlein-Diehl ist m. E. unbedingt daran festzuhalten, dass der Kopf der auf dem Waffenhaufen sitzenden Victoria in Kassel als Porträt der Iulia Domna²⁸⁴ aus einer Umarbeitung hervorgegangen ist. Die gut erkennbaren grob ausgeführten Einzelheiten des jetzigen Porträts wurden sehr deutlich in einen bereits fertigen Kopf eingeschnitten, wie die geglättete Partie der Wange, des unteren Kinnbereichs und des vorderen Halsbereichs ausweist, die für die Zweitfassung übernommen wurde²⁸⁵.

²⁷⁶ Schon für die iulisch-claudische Zeit lassen sich Umarbeitungen nachweisen, wie bei dem oben erwähnten großen Wiener Chalzedonfragment mit dem Bildnis des Claudius (Megow 1987, A 78 Taf. 21, 2–4). Mit Caligula steht ein Herrscher hinter diesem Claudiusbildnis, der der *damnatio memoriae* verfiel, was den Eingriff begünstigt haben wird. – Nicht aus einem Caligulaporträt umgearbeitet ist das des Claudius auf der Wiener Gemma Claudia (Megow 1987, A 81 Taf. 31), wie Künzl 1994, 289–297 gemeint hat (so auch Zwierlein-Diehl 2007, 437–438 zu Abb. 635, anders jetzt wieder von den Hoff 2009, 256–257).

²⁷⁷ Megow 1987, A 106 Taf. 36, 3; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 139 Taf. 85; Schau mir in die Augen 2006, Nr. 528.

²⁷⁸ Megow 1993, 401–408 Abb. 1–3.

²⁷⁹ Megow 1987, A 107 Taf. 36, 4.

²⁸⁰ Megow 1987, E 6 Taf. 42, 10; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 165 Taf. 97.

²⁸¹ Megow 1987, A 129 Taf. 42, 9 (der Stein wurde von Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005 nicht berücksichtigt).

²⁸² Megow 1987, A 128 Taf. 42, 11–12; 43, 1.

²⁸³ Vgl. S. 185 mit Anm. 99.

²⁸⁴ Megow 1987, B 52 Taf. 46, 8; 47, 2; Zwierlein-Diehl 2007, 202. 454 zu Abb. 753.

²⁸⁵ Gut zu erkennen in der Abb. Schau mir in die Augen 2006, Nr. 534.

Eine historisch gesehen sehr prominente Umarbeitung bietet der Grand Camée de France im Pariser Cabinet des Médailles (Abb. 8)²⁸⁶, die auf der materiellen Ebene allerdings geringfügig war und offenbar wenig sorgfältig ausgeführt wurde. Auf die inzwischen feststehende Tatsache, dass in den alten Porträtbestand eingegriffen wurde, um den Kameo zu aktualisieren, ist zunächst von G. Bruns hingewiesen worden²⁸⁷, deren diesbezügliche Ausführungen von H. Jucker zu Recht als in ihrem »Ausmaß übertrieben« bezeichnet wurden²⁸⁸. Bruns hat offensichtlich zu wenig beachtet, dass die ursprüngliche Ausführung der Darstellung des Grand Camée nicht in dem differenziert ausgearbeiteten Detailreichtum erfolgte wie etwa bei der der Gemma Augustea (Abb. 3). Sie weist somit Details auf, die sich schwer erklären lassen, aber mit sekundären Eingriffen in Form von Umarbeitungen oder Retuschen nichts zu tun haben. Für die inhaltliche Aussage relevant eingegriffen wurde lediglich in die Porträts der mittleren thronenden Figur Nr. 1²⁸⁹ und der neben dieser thronenden weiblichen Figur Nr. 2 sowie in den Kopf der stehenden weiblichen Figur Nr. 4²⁹⁰. Zuletzt hat H. Meyer allerdings in ausführlicher Argumentation zu begründen versucht, dass sehr viel mehr Köpfe Änderungen erfahren haben²⁹¹, die darauf abzielten, den Grand Camée für die konstantinische Familie in der Situation des Jahres 325 zu reaktivieren. Der dem Jupiter gleich auf einem Felsen thronende Kaiser hat nachträglich einen Stoppelbart erhalten, und sein typologisch mit dem Tiberiusporträt verbundenes Haupthaar²⁹² wurde weitgehend weggeschliffen und geringfügig dahingehend retuschiert, dass eine kurzhaarige Frisur entstand. Beides gehört nicht zur ikonografischen Ausstattung der Konstantinporträts²⁹³. Auch ist es nicht gerechtfertigt, den teilweise umgearbeiteten Kopf der stehenden weiblichen Figur Nr. 4 mit der von Meyer daneben gehaltenen Münze der Helena in Verbindung zu bringen, wie auch der Kopf der Livia – im Gesicht in den ursprünglichen Formen – nichts gemein hat mit dem Münzbild der Fausta von 324/325²⁹⁴. Es erübrigt sich, auf die weiteren ebenfalls nicht haltbaren Schlussfolgerungen Meyers einzugehen; der Grand Camée muss in der Zeit der Soldatenkaiser und nicht unter Konstantin aktualisiert worden sein. H. Jucker erwog eine Neuinterpretation unter Decius in der Mitte des 3. Jahrhunderts, hat aber selbst eingestanden, dass dieses Ergebnis nicht zu beweisen ist²⁹⁵. So attraktiv die Idee Meyers, die Figuren des großen Pariser Kameos für die Familie Konstantins neu auftreten zu lassen, aus historischer Sicht zweifellos ist, von der materiellen Seite her ist sie nicht zu rechtfertigen.

Eine durch Nacharbeit gewonnene Frisur des 3. Jahrhunderts trägt die Frau auf dem runden und in der Mitte durchbohrten Kameo in St. Petersburg²⁹⁶, in der ich nach wie vor ein ursprüngliches Bildnis der Livia sehe²⁹⁷. Nach H. Jucker könnte daraus ein Porträt der Salonina, der Gemahlin des Kaisers Gallien (reg. 260–268), geworden sein, was sich aber wiederum nicht beweisen lässt.

Vor diesem Hintergrund einer häufigen Wiederverwendung älterer Kameen in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts und im 2. Jahrhundert und einer nur noch gelegentlichen im 3. Jahrhundert, als für Kameen offensichtlich kein großer Bedarf mehr bestand, mag es verwundern,

²⁸⁶ Megow 1987, A 85 Taf. 33, 5; wichtig dazu die Bemerkungen von Zwierlein-Diehl 2007, 439 zu Abb. 633 und vor allem G. Schmidt in: Giuliani 2010, 69–71. 97–100.

²⁸⁷ Bruns 1953, 75–78.

²⁸⁸ Jucker 1976, 225.

²⁸⁹ Die Nummerierung der Figuren nach Jucker 1976, 215 Abb. 1 b, wiederholt von Zwierlein Diehl, 2007, 164 Text-Abb. 6 und Giuliani 2010, 8 Abb. 3. – Zu Nr. 1 vgl. Giuliani 2010, 16 Abb. 11–12; 97.

²⁹⁰ Vgl. Jucker 1976, 225–228; Zwierlein-Diehl 2007, 161; zu Nr. 2 vgl. Giuliani 2010, 18 Abb. 14; 97; zu Nr. 4 vgl. Giuliani 2010, 10 Abb. 4; 98.

²⁹¹ Meyer 2000, 13–17.

²⁹² Vgl. Boschung 1993, 58 Le; vgl. auch Giuliani 2010, 97.

²⁹³ Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 439.

²⁹⁴ So Meyer 2000, 14–15.

²⁹⁵ Jucker 1976, 227.

²⁹⁶ Neverov 1971, Nr. 104; Jucker 1976, 227.

²⁹⁷ Megow 1987, 167–168 zu A 22.

dass im 4. Jahrhundert für vielfigurige Kameendarstellungen anscheinend nicht auf ältere Steine zurückgegriffen wurde, um diese zu verändern, sondern dass solche neu geschnitten wurden, wie im Katalog I A im Einzelnen ausgeführt. Das gilt offenbar auch für den Stein auf dem Einband der Trierer Ada-Handschrift (Kat. I A 2 Abb. 12), der seit Langem dem Verdikt unterliegt, aus einem früh- oder mittelkaiserzeitlichen Kameo hervorgegangen zu sein. Kameen mit Kopf- oder Büstenporträts sind allerdings häufiger aus älteren Vorlagen umgewidmet worden, wobei die Umarbeitung zumeist sehr sorgfältig durchgeführt wurde, wie bei dem Pariser Konstantinporträt Kat. I B 2 (Abb. 27) oder dem römischen Prinzenbildnis Kat. I B 6 (Abb. 32). Nicht die gleiche Sorgfalt ließ man bei dem vermutlichen Bildnis Iulians in Florenz (Kat. I B 8 Abb. 35) walten, das möglicherweise sehr schnell zur Verfügung stehen musste. Dagegen ist die Umarbeitung des Kameo Rothschild (Kat. I B 9 Abb. 36) wiederum außerordentlich detailliert und mit so großer Sorgfalt vorgenommen worden, dass sie bis vor Kurzem gar nicht erkannt wurde.

3. Stilistische Entwicklung und Chronologie

Die spätantiken Kameen sind im Katalogteil I in ihrer zeitlichen Reihenfolge durchgearbeitet worden, wobei zu bemerken ist, dass sich diese Anordnung nicht aus einer konsequent ablaufenden Entwicklungslinie herleiten lässt, der eine stringente stilistische Abfolge zugrunde gelegt werden kann. Vielmehr ergibt sich die chronologische Position jedes einzelnen Steins aus dem Zusammenhang von Schnitttechnik, Stil, Ikonografie und inhaltlicher Aussage, wobei ausdrücklich darauf hingewiesen sei, dass künstlerische ›Schwächen‹, wie sie besonders bei dem großen Kameo in Utrecht (Kat. I A 1 Abb. 1) vielfältig beobachtet wurden, offenbar durchaus ein Kriterium für eine frühe Zeitstellung abgeben. Wie weit das als schlüssiger methodischer Ansatz verwertbar ist, mag dahingestellt bleiben; immerhin legt auch die inhaltliche Aussage das frühe Datum nahe.

Hält man den in die frühe konstantinische Zeit zu datierenden Kentaurenwagen Kat. I A 1 neben den zeitlich folgenden Ada-Kameo in Trier (Kat. I A 2 Abb. 12), so ist zu bemerken, dass zwischen beiden beträchtliche stilistische Unterschiede vorliegen. Diese können allerdings auch auf den relativ weiten zeitlichen Abstand zwischen den beiden Steinen beruhen. Dem klaren zweischichtigen Relief des Utrechter Kameos setzt der Trierer eine ›gemäldehafte‹ Buntfarbigkeit entgegen, die beim frühkaiserzeitlichen Kameenschnitt in durchaus vergleichbarer Weise zwischen der Gemma Augustea (Abb. 3) und dem Grand Camée de France (Abb. 8) beobachtet worden ist²⁹⁸. Zwar hat der Utrechter Stein ein von stark welligem Grund abgehobenes Relief²⁹⁹, doch ist die künstlerisch-optische Einheit zwischen plastisch durchformter Schicht und tragendem Grund durchaus gewahrt, sodass der Kameo auch damit einen offensichtlich bewussten Anschluss an den augusteischen Kameenschnitt anstrebt, zumal eine abrupte Schichtung innerhalb der einzelnen Figuren nicht vorliegt. Ganz anders der Trierer Ada-Kameo, bei dem, verbunden mit der Dreischichtigkeit, durch changierend eingebrachte Farbwerte und scharfe Konturierung der einzelnen Darstellungselemente ein vom Grund abgehobenes und an der Oberfläche zerlegtes Relief ausgearbeitet wurde. Die geritzte Oberflächengliederung ordnet sich sehr viel weniger einer plastisch differenzierenden, am gerundeten Körper orientierten Gestaltung unter, als das bei dem Kentaurenwagen der Fall ist. Ähnlich stellt sich die formale Situation bei dem Belgrader Fragment Kat. I A 3 (Abb. 16) dar, bei dem die Figuren allerdings auf eine Art Basisblock gesetzt sind, der sie besonders stark vom Grund abhebt (Abb. 17)³⁰⁰. Eine leichte Hinterschneidung des Konturs einzelner Darstellungselemente ist bereits bei der spätaugusteischen Gemma Augustea in Wien (Abb. 3) zu beobachten³⁰¹. Sie wird besonders dann verstärkt eingesetzt, wenn der Kameo über Zweischichtigkeit hinausgeht, wie schon bei dem Aachener Augustustondo am Lothar-

²⁹⁸ Vgl. dazu zuletzt Zwierlein-Diehl 2007, 161–162.

²⁹⁹ Vgl. Möbius 1975/1985, 42/73.

³⁰⁰ Vgl. auch Giuliani 2010, 93–94 Abb. 43.

³⁰¹ Vgl. auch Megow 1987, Taf. 3, 4; Zwierlein-Diehl 2007, Abb. 610.

kreuz³⁰² zu beobachten ist. Die Figuren des fünfschichtigen Grand Camée de France (Abb. 8)³⁰³ sondern sich bereits stark vom Grund ab. In dieser technischen Zurichtung unübertroffen bleibt allerdings das Belgrader Fragment. Allenfalls die Londoner Luna (Kat. I A 4 Abb. 18), die möglicherweise von demselben Steinschneider hergestellt wurde, kommt diesem nahe. Nur wenig zurück steht darin der Trierer Ada-Kameo (Kat. I A 2 Abb. 12) mit seinen drei Schichten, der schon von daher nicht umgearbeitet sein dürfte. Der Bukarester Kameo (Kat. I A 6 Abb. 20. 21) aus der Zeit nach der Mitte des 4. Jahrhunderts steigert die Trennung von Darstellung und Reliefgrund gegenüber dem Trierer Familienkameo, ohne allerdings die Höhe des Blockes, der den Figuren beim Belgrader Fragment unterlegt wurde, zu erreichen. Es dürfte wiederum bezeichnend für die diesbezügliche Entwicklung sein, wenn der erneut zweischichtige ›Licinius-Kameo‹ (Kat. I A 5 Abb. 19) aus den spätkonstantinischen Jahren diese abrupte Trennung nicht aufweist.

Akzeptiert man die chronologische Abfolge, wie sie sich aus der Behandlung der einzelnen Kameen mit vielfigurigen Szenen ergeben hat, so kommt man nicht umhin, eine gewisse Konsequenz in der technischen und formalen Entwicklung vorauszusetzen. Während bei dem ältesten Stein in Utrecht (Kat. I A 1 Abb. 1) in der ›altertümlichen‹ und relativ selten angewandten Zweischichtigkeit ein Anschluss an den augusteischen Kameenschnitt gesucht wird, nimmt die weitere Entwicklung einen Verlauf, der annähernd dem der iulisch-claudischen Epoche entspricht. ›Klassizistisch‹ zweischichtige Bilder mit ›gebundener‹ Reliefstruktur wandeln sich in mehrschichtige mit gestuft ›zerlegter‹ Reliefstruktur. Nicht nur im ikonografischen Bereich – wie im Text zu Kat. I A 1 ausgeführt –, sondern auch im handwerklich-künstlerischen wird eine Art Neuanfang des Kameenschnitts in konstantinischer Zeit fassbar, der seine Anregungen bei den augusteischen Kameen gefunden hat und eine ähnliche Entwicklung nachvollzieht wie die des 1. Jahrhunderts zur claudisch-neronischen Zeit hin.

4. Ikonografie und programmatische Aussagen

Eine Schwierigkeit in der Bewertung des Utrechter Kentaurenwagens Kat. I A 1 (Abb. 1) – nicht zuletzt für die Frage nach seiner antiken Authentizität – besteht darin, dass das Bild im römischen Kameenschnitt thematisch isoliert steht³⁰⁴. Nicht für sich stehen allerdings einzelne Bildelemente, wie die fliegende Victoria, die dem Kaiser den Kranz reicht und die ihr Pendant auf dem wohl etwas jüngeren Belagerungsrelief auf dem Konstantinsbogen hat³⁰⁵, oder die Gefallenen unter dem schildtragenden Kentauren, die vergleichbar auch auf dem Belgrader Fragment Kat. I A 3 (Abb. 16) erscheinen. Die bildliche Ausgestaltung des Kameos insgesamt steht wohl in einem ikonografischen Traditionsstrang, der von Darstellungen auf vorangehenden Sarkophagen und Mosaiken getragen wurde. Die kaiserliche Gruppe im Wagenkasten rekuriert auf frühe Kameenbilder, wie vor allem dem des Grand Camée de France (Abb. 8). Man kann bei dem großen Kameo in Utrecht von einem bildhaften Pasticcio sprechen, der sich nicht aus der Unkenntnis eines nachantik-barocken Steinschneiders von antiker Ikonografie erklärt, wie H. Möbius gemeint hat³⁰⁶, sondern aus dem Bemühen, eine politische Situation der frühen konstantinischen Herrschaft in einer erneut zum Aufblühen bringenden Kunstgattung adäquat im Bild umzusetzen. Bei dem Bestreben, der Darstellung des Utrechter Kameos eine gleichsam frühkaiserzeitliche Form zu geben, lassen das Thema seiner Darstellung einerseits und dessen formale Ausgestal-

³⁰² Megow 1987, A 9 Taf. 2, 2. 5; Zwierlein-Diehl 2007, 148 Abb. 608.

³⁰³ Megow 1987, A 85 Taf. 32, 5–10; 33, 1–5; zu beachten sind hierfür besonders Meyer 2000, 3. 4. 8. 13, der S. 13–17 falsche Schlüsse aus dem schnitttechnischen Befund gezogen hat, und Giuliani 2010.

³⁰⁴ Mit dem Utrechter Kameo thematisch nicht zu vergleichen sind der Kameo Carpegna im Louvre (Platz-Horster 1992, 7. 31. 33 Abb. 2) und der Sardonyx im Cabinet des Médailles, Babelon 1897, Nr. 79 (LIMC III [1986] 556 s. v. Dionysos/Bacchus Nr. 215 [C. Gasparri]).

³⁰⁵ Vgl. L'Orange – von Gerkan 1939, 60–65 Taf. 8. 9.

³⁰⁶ Möbius 1975/1985, 41–43/72–74.

tung durch die partiellen Rückgriffe auf sehr viel frühere Vorbilder andererseits den Neubeginn seiner Ikonografie deutlich werden.

Auch der ›triumphierende‹ Reiter auf dem Belgrader Bruchstück Kat. I A 3 (Abb. 16) bleibt unter dem erhalten gebliebenen Material auf Kameen ohne direktes Vorbild. Thematisch nur bedingt zur Seite stellen kann man die beiden kleinen Pariser Caracallakameen³⁰⁷, die den Kaiser einmal jagend und das andere Mal mit der langen Lanze im Schema Alexanders des Großen auf dem Alexandermosaik in Neapel zeigen³⁰⁸. Auf diesen agiert der Reiter jeweils für sich, auf dem Belgrader Fragment illustriert er offensichtlich eine übergeordnete Situation, die im verloren gegangenen oberen Bereich des großen Steins in der gebotenen Ausführlichkeit dargestellt gewesen sein dürfte. Bezeichnend für das Belgrader Reiterbild ist der triumphale Grundzug des kaiserlichen *semper victor*, der vergleichbar auch bei dem ca. 60 Jahre älteren sassanidischen Kameo in Paris (Abb. 41) anklingt³⁰⁹. Die eigentlichen Vorbilder aber dürften sowohl auf den sog. historischen Reliefs wie auch in der Sarkophagplastik zu finden sein. Nicht von ungefähr wird in diesem Zusammenhang seit G. Rodenwaldt immer wieder auf den Helenasarkophag in der Sala a Croce Greca der vatikanischen Museen hingewiesen³¹⁰.

Mit dem Kameo mit der konstantinischen Familie über Adlern auf dem Einband der Trierer Ada-Handschrift (Kat. A I 2 Abb. 12) wird eine seit Langem vertraute Ikonografie aufgegriffen und im Sinn der Spätantike variiert. Die unmittelbare Vorlage scheint mit dem großen Berliner Adlerkameo hadrianischer – ursprünglich offenbar claudisch-neronischer – Zeit gegeben zu sein (Abb. 13)³¹¹. Die Adler des Trierer Steins sind denen des Berliner verpflichtet; in spätantiker Umdeutung ist aus dem Berliner Wagenkasten mit dem darin stehenden Herrscherpaar in Trier eine Art Brüstung geworden, hinter oder über der die herrscherlichen Personen als Büsten frontal aufgereiht erscheinen. Was sich bei dem Berliner Kameo noch als eine Art Handlungsbild darstellt, ist auf dem Trierer zu einem reinen Repräsentationsbild geworden. Enger an die frühen Vorlagen schließt der Adlerkameo in Bukarest (Kat. I A 6 Abb. 20) an, wenn sich dessen Büstenpaar auch ›traditionell‹ im Profil auf je einem Vogel gegenüber steht. Der Bukarester Stein kann eigentlich nur auf Iulian Apostata bezogen werden, dessen erneute Hinwendung zur heidnisch geprägten römischen Kultur möglicherweise wiederum ein kurzfristiges Aufblühen des Kameenschnitts nach eher traditionellen Konventionen ermöglichte.

Wiederum ohne direktes Vorbild steht der sog. Licinius-Kameo in Paris (Kat. I A 5 Abb. 19) da. Als nahezu zeitparalleles Zeugnis kann zwar der kleine Pariser Kameo mit dem spätantiken Bild des Nero im Sonnenwagen (Abb. 6) namhaft gemacht werden³¹², doch liegen direkte Verbindungen wohl schon deshalb nicht vor, weil der Nerokameo später entstanden ist. Der Nerokameo folgt bildtypologisch der Darstellung des Sonnengottes auf Mosaiken, so wie er etwa auf dem Tondo aus der Villa bei Bingerbrück im Rheinischen Landesmuseum Bonn erscheint³¹³. Als mögliches Vorbild für das triumphale Bild des ›Licinius-Kameos‹ kann auf den Wiener Stein augusteischer Zeit mit dem maritimen Triumph hingewiesen werden (Abb. 11)³¹⁴, so wie das bereits G. Bruns getan hat³¹⁵.

Sieht man von dem bildtypologisch schwer einzuordnenden Kameo mit dem tetrarchischen Herrscherpaar in Dumbarton Oaks (Kat. I B 1 Abb. 23–26) ab, so stellen sich die nachfolgenden Steine konstantinischer Zeit mit Kopf- und Büstendarstellungen ganz traditionell dar. Die enge ikonografische Anbindung an den überlieferten Kameenschnitt hat wohl auch begünstigt, dass

³⁰⁷ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 235. 236 Taf. 123.

³⁰⁸ Nicht antik ist der zu Pferd kämpfende Kaiser auf dem kleinen Pariser Kameo bei Babelon 1897, Nr. 312, der mit Konstantin II. verbunden wurde; vgl. Möbius 1975/1985, 44–45/75–76.

³⁰⁹ Zwierlein-Diehl 2007, 205–206 Abb. 758.

³¹⁰ Rodenwaldt 1922, 31–35 Abb. 5; Volbach – Hirmer 1958, 50 Abb. 22. 23; Helbig⁴ I Nr. 25.

³¹¹ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1.

³¹² Megow 1987, A 104 Taf. 35, 6; Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 133 Taf. 83.

³¹³ LIMC IV (1988) 611–612 s. v. Helios/Sol 291 (C. Letta).

³¹⁴ Oberleitner 1985, 35 Abb. 17; Megow 1987, A 11 Taf. 7, 19; Zwierlein-Diehl 2008, 92–97. 259–262 Nr. 5.

³¹⁵ Bruns 1948, 6.

bei diesem Bildschema häufiger ältere Steine mithilfe von Umarbeitungen reaktiviert wurden, wie für Kat. I B 2 (Abb. 27), I B 6 (Abb. 32), I B 8 (Abb. 35) und vor allem I B 9 (Abb. 36) vorausgesetzt werden kann. Dabei ist der historische Hintergrund der Darstellung auf dem spätesten Kameo Kat. I B 9 zu wenig deutlich zu machen, als dass der Grund für die Wiederaufnahme eines wohl caliguläischen Kameos nach dessen äußerst sorgfältiger Umarbeitung erkennbar würde. Der Fall ist in dieser chronologischen und künstlerisch-technischen Eigenart einmalig und markiert so den brillianten Endpunkt des antiken Kameenschnitts überhaupt.

Die erhaltenen Kameen der konstantinischen Zeit sind nach ihrer Thematik und Ikonografie eng an das Kaiserhaus gebunden, sodass sie entsprechend dem heute üblich gewordenen Verständnisschema der kaiserzeitlichen Kameen überhaupt³¹⁶ als Aufträge des Herrschers selbst oder seines ›Hofstaates‹ verstanden werden müssen. Vor diesem Hintergrund mag es auf den ersten Blick erstaunlich wirken, dass Elemente der christlichen Ikonografie so gut wie gar keine Rolle spielen. Einzig der späte Kameo Rothschild (Kat. I B 9 Abb. 36) zeigt mit dem Christogramm am Kranz ein sicheres christliches Element. Wahrscheinlich auch, dass es sich bei der Standarte der rechten Victoria auf dem sog. Licinius-Kameo (Kat. I A 5 Abb. 19) um das von Eusebius so eindringlich beschriebene christliche Labarum handelt³¹⁷, das auf der Darstellung mit Konstantin zu verbinden sein dürfte. Von diesem späten sicheren und dem wahrscheinlichen Beispiel abgesehen, lassen sich christliche Darstellungselemente nicht nachweisen. Der Grund dafür dürfte wiederum in der bewussten Einbindung des konstantinischen Kameenschnitts in die althergebrachte Tradition zu sehen sein. Kameen dienten offensichtlich seit jeher als bildliches Propagandamittel zur Sicherung herrscherlicher Macht, ein Aspekt, der von Konstantin bereits früh berücksichtigt und aktiv eingesetzt wurde – jedenfalls vor seiner dezidierten Hinwendung zum christlichen Kult³¹⁸. Offenbar nutzte Konstantin seit dem Antritt seiner Regierung 306 in Trier dieses Mittel, wobei er ganz in konventionellen Bahnen vorgehen ließ, und blieb auch später noch auf dieser Linie, begünstigt zumal durch sein zwiespältiges Verhältnis zum Christentum, dessen er sich bevorzugt zum Machterhalt bediente. Durchaus vergleichbar sind darin die Kameenbilder, die weiterhin dem traditionellen Verständigungsschema folgten. Sichere Kameen aus der Zeit der Herrschaft der Konstantinssöhne lassen sich nicht nachweisen; bei ihnen wären christliche Bildelemente am ehesten zu erwarten. Dass die beiden möglichen Kameen aus der Zeit des Julian Apostata (Kat. I A 6 Abb. 20; I B 8 Abb. 35) die Darstellung christlicher Ikonografie vermeiden, überrascht nicht. Erst der späte Kameo Rothschild (Kat. I B 9 Abb. 36) übernimmt das Christogramm in Entsprechung zur allgemeinen ikonografischen Entwicklung zum Ende des 4. Jahrhunderts hin.

5. Porträts

Die Ausformung von Bildnissen erfolgte in der frühen Phase des römisch-kaiserzeitlichen Kameenschnitts in beeindruckender künstlerisch-stilistischer und porträt-typologischer Konsequenz, sodass Benennung und Deutung selten einem Zweifel unterliegen. Das gilt auch für die Bildnisse innerhalb mehrfiguriger Kompositionen, auch wenn die Porträts auf der Gemma Augustea (Abb. 3) ikonografisch genauer festzulegen sind als etwa die des Grand Camée de France (Abb. 8); aber auch diese dürfen inzwischen als entschlüsselt gelten. Zwar nimmt die typologisch geprägte Bildnistreue zur neronischen Zeit hin ab, doch sind Porträts bis in diese Jahre und

³¹⁶ Vgl. etwa Möbius 1975/1985, 2–3/33–34; Jucker 1976, 212; Giuliani 2010, 41.

³¹⁷ Vgl. S. 194–195.

³¹⁸ Vgl. dazu Girardet 2007, 69–80 und grundsätzlich auch J. Bleicken in: Konstantin 2007, 64–108, ohne seine historischen Argumente (vgl. kritisch zu diesen K. Bringmann in: Konstantin 2007, 110–132) direkt auf die ideologischen Hintergründe der Kameen anwenden zu wollen. Immerhin läuft Bleickens Argumentation zu Konstantins politisch bewusster Hinwendung zum Christentum (vgl. vor allem Konstantin 2007, 84–91) direkt parallel mit der ikonografischen Entwicklung der konstantinischen Kameenbilder; s. den ›Licinius-Kameo‹ Kat. I A 5, der im Zusammenhang mit der sieghaften Auseinandersetzung mit Licinius 324 offenbar erstmalig etwas zaghaft ein christlich konnotiertes Element in die Kameenikonografie einführt.

auch darüber hinaus noch immer weitgehend sicher deutbar. Zweifel konnten bei dem bärtigen Kopf des Kaisers auf dem Berliner Adlerkameo (Abb. 13) aufkommen, doch letztlich ist auch dessen Benennung ohne Einschränkungen festzulegen³¹⁹. Mehr oder weniger stringent gilt das für nahezu alle männlichen Porträtköpfe auf Kameen bis in die severische Zeit. Dass dagegen weibliche Köpfe, die nach dem üblichen wissenschaftlich-hermeneutischen System als Porträts zu bewerten sein müssten, allzu häufig als solche nicht festzulegen sind, liegt an ihrer geläufigen Idealisierung, d. h. in der Regel an der Einbindung in eine von der Götterikonografie hergeleiteten Formgebung. Dass weiterhin die beiden Kameenbildnisse des fortgeschrittenen 3. Jahrhunderts in Wien (Abb. 38) und München (Abb. 39. 40)³²⁰ und der allzu flüchtig überarbeitete Kopf des Tiberius auf dem Grand Camée de France (Abb. 8)³²¹ nicht festzulegen sind, liegt an der zunehmenden Stereotypisierung der Porträts an der Schwelle zur Spätantike sowie an der Quellenarmut im Hinblick auf Deutungsmöglichkeiten. Die beiden einzelnen Büsten in Wien und München sind nach ihren künstlerischen und ikonografischen Mitteln hinreichend genau definiert, sodass eine gesicherte Deutung prinzipiell möglich sein müsste.

Das gilt in dieser Konsequenz nicht mehr für die Kameenbildnisse des 4. Jahrhunderts. Nähme man die einzelnen Büsten für sich aus dem Gesamtzusammenhang des Ada-Kameos (Kat. I A 2 Abb. 12) heraus, so wäre eine Benennung für diese nicht möglich; sie erschließt sich relativ sicher aus dem Gruppenzusammenhang. Immerhin scheinen porträttypische Merkmale angestrebt, wenn auch in einer Art und Weise im Bild umgesetzt, dass eine genaue Benennung letztlich nicht möglich ist. Auch der Reiter auf dem Belgrader Fragment Kat. I A 3 (Abb. 16) zeigt ansatzweise noch individuelle Gesichtszüge, wie die für Konstantin typische Hakennase. Zusätzlich bestätigt neben dem Diadem die mögliche Anastolé die Deutung. Ganz anders sieht es bei den Kameen in Utrecht (Kat. I A 1 Abb. 1) und in Paris (Kat. I A 5 Abb. 19) aus. Der Kaiser im Kentaurenwagen ist – offenbar aus Gründen des ideologischen Anschlusses an Kameen der frühen Kaiserzeit – mit einem an das Claudius- oder Nerobildnis anschließenden Porträtkopf ausgezeichnet, und der von vorn gesehene Kopf des Kaisers in dem triumphalen Bild des ›Licinius-Kameos‹ (Kat. I A 5) trägt überhaupt keine Porträtmerkmale mehr, wohl weil solche entbehrlich waren, um das Bild inhaltlich verstehen zu können. Völlig in einen allgemeinen Typus übergegangen ist auch der Kopf des Kaisers über dem Adler auf dem Bukarester Kameo Kat. I A 6 (Abb. 20).

So mag sich bei mehrfigurigen Kameen die Aussage aus dem Gesamtzusammenhang des jeweiligen Bildes ergeben; solches gilt offensichtlich nicht für Steine, die das Porträt auf die Kopf- oder Büstenform konzentrieren. Hier wird noch immer ›Typologie‹ im Sinne dessen, was in der archäologischen Porträtforschung methodisch darunter verstanden wird, zumindest rudimentär eingebracht. Die Profilköpfe der beiden Kameen in Paris (Kat. I B 2 Abb. 27) und in Lyon (Kat. I B 3 Abb. 29) zeigen in ihren Frisuren Elemente, die sie mit Bildnissen auf Münzen verbinden; beim Chalzedon in Lyon kommen sehr prägnant vorgetragene Merkmale im Gesicht hinzu, die die eindeutige Zuweisung an Konstantin erlauben. Auch wenn das etwa bei den ›Prinzenbildnissen‹ auf den Kameen Kat. I B 4 in Paris (Abb. 30) und I B 6 in Rom (Abb. 32) nicht möglich ist, so scheinen diese doch im Rahmen der damals üblichen Porträtcharakterisierung gestaltet zu sein. Wenn hierbei sichere Benennungen entfallen müssen, so liegt das an den eingeschränkten methodischen Möglichkeiten, solche festzulegen.

Wie der Kopf des Julian Apostata auf der Florentiner Büste Kat. I B 8 (Abb. 35) in seiner Porträthaftigkeit zu bewerten ist, muss offenbleiben, da einerseits kaum Kenntnisse über die Julian-Ikonografie vorliegen und zudem die Umarbeitung aus einem vermutlichen Neroporträt ›Verfälschungen‹ zum bildhaften Aussehen des Kaisers nach sich gezogen haben werden. Als zeitgenössische Porträts sicher treffend charakterisiert sind dagegen die nachgearbeiteten Köpfe des Paares auf dem Kameo Rothschild im Louvre (Kat. I B 9 Abb. 36) aus dem späten 4./frühen

³¹⁹ Vgl. S. 185.

³²⁰ Eichler – Kris 1927, Nr. 81 Taf. 16; Megow 1987, A 169 Taf. 51, 3; Zwierlein-Diehl 2008, 178–181. 325–327 Nr. 17; AGD I 3 (1972) Nr. 2815 Taf. 266.

³²¹ Boschung 1993, 58 Le; Zwierlein-Diehl 2007, 439; Giuliani 2010.

5. Jahrhundert. Die Unsicherheit in der Benennung hält sich auch hier wieder im Rahmen der beschränkten methodischen Möglichkeiten, spätantike Bildnisse generell namentlich festzulegen.

Unter den Porträts auf späten Kameen stellen allerdings die Köpfe der beiden Büsten auf dem Kameo Kat. I B 1 in Dumbarton Oaks (Abb. 23–26) einen problematischen Sonderfall dar. Nach dem oben zusammengefassten Ergebnis geben sie »authentische Bildnisse des östlichen Herrscherpaares der ersten Tetrarchie« wieder. Aus der Datierung des Kameos an das Ende des 3. Jahrhunderts und der Formgebung der Porträtköpfe, zumal bezogen auf die Frisuren, ergibt sich eine Aporie, auf die zuletzt W. Kuhoff wieder hingewiesen hat³²². M. Stanke ist darauf nur flüchtig eingegangen³²³. Tatsächlich zeigen beide Porträts Frisuren, die für die Epoche der tetrarchischen Herrschaft ausweislich zeitgenössischer Zeugnisse auf Münzen und in der Großplastik ungewöhnlich sind. Zudem scheinen sie porträttypologisch wesentlich differenzierter geprägt zu sein als das bei spätantiken Kameenporträts gewöhnlich festzustellen ist, sodass sie gelegentlich deutlich früher datiert werden oder auch für Fälschungen erklärt werden konnten³²⁴. Geht man von gesicherten tetrarchischen Porträts aus³²⁵, so lässt sich kaum ein Exemplar namhaft machen, das in der Machart der Frisur neben die beiden Köpfchen in Dumbarton Oaks zu stellen wäre, auch nicht der 1937 in İzmit/Nikomedia zutage getretene Istanbuler Kopf³²⁶, den M. Stanke neben das Diocletiansporträt auf dem Kameo gesetzt hat³²⁷. Für die Frisurengestaltung der Diocletiansbüste auf dem Kameo lässt sich eine annähernde Parallele nachweisen, das Porträt eines »jungen Mannes in Panzer und Paludamentum« in Privatbesitz³²⁸, das ich versuchsweise mit dem jugendlichen Commodus verbunden hatte³²⁹. Zwar sind dessen dicken, eingedrehten Strähnen in wesentlich schärferer Prägnanz ausgearbeitet, immerhin aber liegt hier eine annähernd vergleichbare Art der Frisurengestaltung vor, die meines Wissens im Kameenschnitt sonst überhaupt nicht beobachtet werden kann. So weit ich sehe, gibt es für die dünnen Strähnen des anderen Porträts von Kat. I B 1 zumindest auf Kameen kein Vergleichsbeispiel. Immerhin schließt der Vergleich mit dem jugendlichen Feldhern in Privatbesitz die Möglichkeit nicht aus, dass der Dumbarton-Oaks-Kameo tatsächlich eine weit vor der tetrarchischen Zeit geschaffene Arbeit darstellt, dessen Büsten durch die Inschrift auf das späte Herrscherpaar bezogen wurde. Die Tatsache, dass die beiden Kaiser ohne Kranz oder sonstige herrscherliche Würdezeichen erscheinen, könnte diese Annahme zusätzlich unterstreichen.

Diese Möglichkeit ist allerdings sehr vage. Vom erkennbaren Darstellungstypus her handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit um eine spätantik-tetrarchische Formulierung, wie oben dargelegt und wie auch von J. Engemann und M. Stanke hervorgehoben wurde. Zwei gestaffelt, dicht beieinander und einander leicht überschneidend dargestellte Personen lassen sich nur in den hierarchischen Bildern der Tetrarchie nachweisen. Sollte es sich dennoch im Ursprung um eine wesentlich ältere Darstellung handeln, so müsste diese von größerem szenischen Umfang gewesen sein, etwa ein figurenreiches Opfer oder eine Prozession dargestellt haben, aus der der heutige Ausschnitt in tetrarchischer Zeit herausgetrennt wurde. Es müsste sich danach um eine großformatige Platte gehandelt haben, die etwa in eine Wand oder in ein »repräsentatives« Möbelstück eingelassen war. Es fehlt an Hinweisen darauf, dass es derartige aus Chalzedon gefertigte Reliefs gab, sodass es sich vor der reduzierenden Änderung bereits um einen tetrarchischen Kameo gehandelt haben wird, dessen spezifische Porträtformulierungen sich mit den gängigen methodischen Mitteln nicht mehr erschließen. Durchaus möglich, dass »traditionelle« Bildnisfor-

³²² Kuhoff 2001, 576 Anm. 1266.

³²³ Stanke 2005, 28–29.

³²⁴ Vgl. o. S. 201 f.; Kuhoff 2001, 576 Anm. 1266; Laubscher 1975, 119 Anm. 563.

³²⁵ Vgl. zuletzt M. Bergmann, in: Kat. Konstantin 58–71.

³²⁶ Volbach – Hirmer 1958, Nr. 1.

³²⁷ Stanke 2005, 28 Taf. 1, 1.

³²⁸ Zwierlein-Diehl 2007, 207 Abb. 761.

³²⁹ Megow 1987, A 137 Taf. 45, 12–13; mit Hinweis auf K. Fittschen lehnt E. Zwierlein-Diehl diese Benennung ab (vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 456 zu Abb. 761).

men bewusst in Anwendung gebracht wurden, so wie das oben genannte mögliche Diocletiansporträt aus İzmit in Istanbul »altertümliche« Formen verwendet, um so einen Anschluss an das ältere Herrscherbild zu finden.

6. Verhältnis zur älteren Kameenproduktion

Dieser Themenbereich betrifft einen zentralen Punkt zur inhaltlich-programmatischen Beurteilung konstantinischer Kameendarstellungen. Offensichtlich bewusst vorgenommene Rückgriffe auf Kameen der frühen und mittleren Kaiserzeit konnten für einzelne Darstellungselemente immer wieder beobachtet werden. Fragt man nach dem Verhältnis der spätantiken Kameendarstellungen zu denen der vorangehenden Epochen insgesamt, so ist zunächst auf zwei Voraussetzungen hinzuweisen: erstens auf die nahezu vollständige Unterbrechung der Produktion am Ende der severischen Dynastie und zweitens auf die bedeutende Anzahl großformatiger Steine des 4. Jahrhunderts mit vielfigurigen Kompositionen. Beides für sich gibt dem konstantinischen Kameenschnitt ein besonderes Gewicht, sowohl historisch gesehen wie auch gattungsbezogen.

Zwar gab es selbstverständlich auch in der Zeit der Soldatenkaiser befähigte Steinschneider, die aber offensichtlich zumeist für den privaten Bedarf arbeiteten und folglich bevorzugt Gemmen schnitten, von denen eine hinreichend große Anzahl vorliegt, um sagen zu können, dass der Steinschnitt nicht vollkommen unterbrochen war³³⁰. Bedarfsweise konnten diese durchaus auch Kameen herstellen, die einem künstlerischen Anspruch gerecht werden, wie sich an den wenigen, oben angeführten Beispielen zeigen lässt. Auch setzt der qualitätsvolle sassanidische Kameo in Paris (Abb. 41)³³¹ diesbezüglich einen markanten Akzent, zumal er von einem westlichen Steinschneider hergestellt worden sein muss. Alles in allem aber war der spezifische glyptische Zweig des Kameenschnitts weitgehend untergegangen, zumindest außer Mode gekommen. So bedeutete es gewiss eine besondere Herausforderung für die Steinschneider, wenn am beginnenden 4. Jahrhundert auf Veranlassung des Kaiserhauses an die alte Tradition angeknüpft werden sollte.

Kameen großen Formats mit vielfigurigen Kompositionen haben sich aus der vorkonstantinischen Zeit lediglich zwei erhalten, die spätaugusteische Gemma Augustea in Wien (Abb. 3)³³² und der Grand Camée de France in Paris (Abb. 8)³³³, der mit 31,0 × 26,5 cm den größten erhalten gebliebenen antiken Kameo darstellt. Das immerhin 15 cm hohe Bruchstück in Belgrad (Kat. I A 3 Abb. 16) dürfte den Rest eines ursprünglich mindestens doppelt so hohen Steins darstellen, sodass angenommen werden darf, dass dieser die Größe des Grand Camée übertroffen hat. Noch bezeichnender für die Ambitionen der Steinschneider des beginnenden konstantinischen Zeitalters dürfte der große Utrechter Stein mit dem Kentaurenwagen Kat. A I 1 (Abb. 1) sein, der die Ausmaße von immerhin 21 × 29 cm aufweist und damit die der Gemma Augustea (19 × 23 cm) übertrifft. Auch der Trierer Ada-Kameo Kat. I A 2 (Abb. 12) muss mit 8,5 × 10,7 cm eine materielle Herausforderung für den Steinschneider dargestellt haben; er erreicht annähernd die Größe der Wiener Gemma Claudia (Abb. 2) mit ihrem Ausmaß von ca. 12 × 15 cm³³⁴. Die Größe der Londoner Luna Kat. I A 4 (Abb. 18) entspricht weitgehend der der beiden spätantoninischen Kameen in Stuttgart³³⁵ und Kassel³³⁶, und auch das Bukarester Herrscherpaar auf den Adlern,

³³⁰ Vgl. Zwierlein-Diehl 2007, 181–200.

³³¹ Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005, Nr. 257 Taf. 132; Zwierlein-Diehl 2007, 205–206 Abb. 758.

³³² Megow 1987, A 10 Taf. 3–4, 1; 5, 1; Zwierlein-Diehl 2007, 149–154 Abb. 610; Zwierlein-Diehl 2008, 98–123. 263–282 Nr. 6.

³³³ Megow 1987, A 85 Taf. 33, 5; Zwierlein-Diehl 2007, 160–166 Abb. 633; Giuliani 2010.

³³⁴ Megow 1987, A 81 Taf. 31; Zwierlein-Diehl 2007, 167 Abb. 635; Zwierlein-Diehl 2008, 158–165. 308–316 Nr. 13.

³³⁵ Megow 1987, A 132 Taf. 47, 1; Gesichter der Macht 2009, 69 Abb. 106.

³³⁶ Megow 1987, B 52 Taf. 46, 8; 47, 2; Zwierlein-Diehl 2007, 202 Abb. 753.

Kat. I A 6 (Abb. 20), kann sich in seinen Dimensionen mit dem nur unwesentlich größeren des Berliner Adlerkameos durchaus vergleichen³³⁷.

Auch wenn der künstlerische Anspruch der spätantiken Kameen nicht mehr in dem Maße gegeben ist, wie er für die früheren Steine gelten kann, und die späten Produkte wohl schneller hergestellt werden konnten als die früheren, so wird doch auch an dem materiellen Anschluss an das ältere Material deutlich, dass man sich in Konkurrenz zu diesem setzen wollte. Über die reine Größe hinaus wird das auch künstlerisch der Fall gewesen sein. Die mit allen ihren Schwächen durchaus noch differenziert geschnittene Darstellung des Kentaurenwagens Kat. I A 1 (Abb. 1) gibt das Bemühen preis, einen direkten Anschluss an die frühkaiserzeitlichen Kameen zu finden. Er darf als der älteste erhalten gebliebene unter den spätantiken Kameen mit einem szenischen Bild geschmückte Stein gelten, und als solcher sucht er nicht nur in seinen Ausmaßen, sondern auch ikonografisch und stilistisch einen Bezug zu den vielfigurigen Steinen der frühen Blütezeit. Er erhebt damit zweifellos den Anspruch, in all seinen Dimensionen – Größe, Kunstform, programmatische Aussage – ideologisch an die frühe Kaiserzeit anzuschließen.

7. Steinschneider und Werkstätten

Weder über die Steinschneider noch über die ausführenden Werkstätten lassen sich gesicherte Aussagen machen. Möglich sind lediglich einige isoliert bleibende Beobachtungen auf der formalen Ebene, die Schlüsse erlauben, letztlich aber zu keinem beweisbaren Ergebnis führen.

Stilistisch eng miteinander verbunden sind das Belgrader Fragment Kat. A I 3 (Abb. 16) und die Londoner Luna Kat. I A 4 (Abb. 18). Beide Kameen zeichnet zudem die gleiche Reliefstruktur aus, bei der die plastisch durchgearbeiteten Teile flach auf einen hohen ›Basisblock‹ gesetzt sind, der diese weit vom Reliefgrund abhebt. In vergleichbarer Weise behandelt sind auch die Kameen in Trier (Kat. I A 2 Abb. 12) und in Köln (Kat. I B 7 Abb. 33). Daneben wird eine zweite stilistische ›Gruppe‹ erkennbar, bei der die plastisch durchformten Darstellungen in eher traditioneller Weise eng mit dem Reliefgrund verbunden sind. Dazu gehören in erster Linie die Kameen in Utrecht (Kat. I A 1 Abb. 1) und in Paris (Kat. I A 5 Abb. 19). Es bietet sich aufgrund dieser Unterschiede an, von zwei verschiedenen Werkstätten auszugehen, die beide für das Kaiserhaus Aufträge entgegengenommen haben müssen, wie die jeweiligen Darstellungen verdeutlichen. Ob diese ›Werkstätten‹ identisch sind mit jeweils einem bestimmten, namenlos bleibenden Steinschneider, muss offenbleiben, auch wenn diese Konsequenz sich anbietet, da Steinschneidewerkstätten ›Familienbetriebe‹ gewesen sein dürften. Allerdings lassen sich die beiden ›traditionell‹ gearbeiteten Kameen in Utrecht und Paris kaum demselben Steinschneider zuweisen; wohl aber dürften die Kameen der anderen ›Gruppe‹ in Belgrad und London von derselben Hand stammen. Ob dieser auch die Steine in Trier und Köln zugewiesen werden können, mag offenbleiben; von vornherein ausgeschlossen werden kann das nicht. Hier zeichnet sich ein Künstler ab, dem nach den unten gemachten Beobachtungen³³⁸ zu den großen Gemmen am Kölner Dreikönigenschrein und in Neapel (und eventuell Berlin) auch diese zuzuweisen sein dürften. Er mag als ›Konstantin-Meister‹ in die Geschichte eingehen³³⁹. Dieses Ergebnis – das in der Formulierung klarer anmuten mag, als es die dahinterstehende materielle Realität möglich macht – könnte relativiert werden durch folgende Beobachtung: Gewisse ›handschriftliche‹ Einträge in die plastische Ausformung der Kentauren auf dem Utrechter Stein Kat. I A 1 (Abb. 1) der einen ›Gruppe‹ lassen Bezüge zu den Tierdarstellungen auf den Steinen in Belgrad (Kat. I A 3 Abb. 16) und in London (Kat. I A 4 Abb. 18) der anderen ›Gruppe‹ erkennen. Unter der Voraussetzung, dass es sich bei dem Utrechter Kentaurenwagen um ein künstlerisch noch ›unsicheres‹ Frühwerk handelt, bei den Steinen in Belgrad und London um spätere Werke auf einer entwicklungsbedingt gefestigten

³³⁷ Megow 1987, A 128 Taf. 43, 1.

³³⁸ s. u. S. 233–235.

³³⁹ Zu dessen Namensgebung von E. Zwierlein-Diehl vgl. S. 233 Anm. 356.

künstlerische Basis, ist eine solche Annahme nicht völlig von der Hand zu weisen. Das aber würde bedeuten, dass zumindest die Kameen in Utrecht, Belgrad und London von derselben Hand geschnitten worden sein könnten, was für den Pariser Stein Kat. I A 5 (Abb. 19) zur Folge hätte, dass dieser für sich bleiben muss. Der ›Konstantin-Meister‹ müsste demnach in der Zeit von etwa 305–325 sein Metier ausgeübt und in dieser Zeit sowohl Aufträge des Kaiserhauses wie auch von Privatpersonen angenommen haben, denn die oben behandelten Gemmen dürften eher von Auftraggebern aus dem Kreis des traditionell den alten Göttern zugewandten Adels bestellt worden sein³⁴⁰. Der wirkliche Name dieses letzten bedeutenden Glyptikers der Antike bleibt unbekannt, zumal Steinschneider dieses späten Zeitraums nicht mehr signierten.

Ob Steinschneider dieser Periode auch für die Herstellung etwa von Elfenbeinreliefs verantwortlich zu machen sind, wie im Falle des ›Licinius-Kameos‹ (Kat. I A 5 Abb. 19) vermutet wurde³⁴¹, muss dahingestellt bleiben.

Bestätigt sich die frühe Datierung des Utrechter Kentaurenwagens Kat. I A 1 (Abb. 1), so dürfte dieser eher in Trier als etwa in Rom geschnitten worden sein. Einige, in fast keinem Fall gesicherte Fundorte vor allem auf dem Balkan (Kat. I A 3, unter Kat. I B 5), in Syrien (Kat. I A 6) und auch im Westen (Kat. I B 1, I B 6, I B 7, I B 9 [?]) legen nahe, dass es dort Werkstätten gegeben haben dürfte, die Aufträge für das Kaiserhaus ausführten. Eine für das Kaiserhaus in Rom tätige Werkstatt lässt sich nicht annehmen (vgl. allerdings Kat. I B 6), zumal spätestens seit der Zeit der Tetrarchie mit ihren vielen Herrschaftszentren Werkstätten für glyptische Produkte an zahlreichen unterschiedlichen Orten im gesamten Reich ansässig geworden sein dürften. Dass in der neuen Hauptstadt Konstantinopel eine Gemmenwerkstatt tätig gewesen sein muss, darf als sicher gelten, auch wenn sich kein erhalten gebliebener Kameo nachweisen lässt, der dort hergestellt wurde³⁴². Allenfalls der Kameo Rothschild (Kat. I B 9 Abb. 36) dürfte in seiner Umarbeitung an ein Atelier in Konstantinopel gebunden sein, indem der ursprünglich wohl in Rom geschnittene frühkaiserzeitliche Kameo mit dem Umzug von 324/330 den Weg in die neue Hauptstadt genommen hatte, wo er für die Wiederverwertung bearbeitet werden konnte.

8. Konstantinische Glyptik

Die grundlegende Studie zur glyptischen Kunst der konstantinischen Zeit, also der Gemmen und Kameen im Zusammenhang, ist noch nicht geschrieben worden. Erste Ansätze dazu wurden jüngst von E. Zwierlein-Diehl³⁴³ und J. Spier³⁴⁴ gemacht, die zum einen die inhaltlich häufig gut zu beurteilenden Porträtgemmen zum Ausgangspunkt genommen haben und zum anderen die Gemmen mit den Darstellungen der Roma und Constantinopolis³⁴⁵. Ohne einen neuen Ansatz bleibt die knapp gefasste Darstellung von A. Krug im Zusammenhang mit der Konstantinsausstellung in Trier 2007³⁴⁶.

Zuverlässige Gemmenporträts des Kaisers Konstantin liegen in drei Fassungen in Berlin (Abb. 42), London (Abb. 43) und Leipzig (Abb. 44) vor³⁴⁷, wobei vor allem der Leipziger Stein

³⁴⁰ Es handelt sich um die Gemmen Kat. u. S. 232–234.

³⁴¹ H. von Heintze in: Kraus 1967, 285 zu Abb. 387 b.

³⁴² Vgl. aber o. S. 198 zum Kameo Orghidan Kat. I A 6.

³⁴³ Zwierlein-Diehl 2007, 189.

³⁴⁴ Spier 2007, 18–21.

³⁴⁵ E. Zwierlein-Diehl in: La glyptique 1997, 83–96; vgl. auch Spier 2007, 21–22.

³⁴⁶ Krug 2007, 132–136.

³⁴⁷ Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Inv. 30931: Frazer 1977, 11 Nr. 2; Konstantin 2006, 43 Nr. VII (G. Platz-Horster); Kat. Konstantin 2007, Nr. I.9.29 (G. Platz-Horster); Zwierlein-Diehl 2007, 183–184 Abb. 672; Spier 2007, 18 Nr. 4; London, British Mus. G&RA 1907.4–14.1: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.9.30 (P. Roberts); Spier 2007, 18 Nr. 5; Leipzig, GRASSI Museum für Angewandte Kunst Inv. 1952.55: Kat. Konstantin 2007, Nr. I.9.31 (J. Engemann); Spier 2007, 19 Nr. 9; jeweils mit der älteren Lit.



42 Amethystgemme. Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz, Antikenmuseum



43 Amethystgemme. London, British Museum



44 Amethystgemme. Leipzig, GRASSI-Museum



45 Niccolo-Gemme. Paris, Cabinet des Médailles

auch als Bildnis Constantius II. gilt³⁴⁸. Alle drei Amethystgemmen sind von herausragender Qualität, müssen aber wegen des Diadems in die späte konstantinische Zeit datiert werden. Die hohe Qualitätsstufe zeigt mit großer Deutlichkeit, dass der kaiserzeitliche Gemmenschnitt auch in der Spätzeit noch auf hohem künstlerischem Niveau praktiziert werden konnte³⁴⁹. Von den Kameen lässt sich das in vergleichbarer Weise nicht behaupten, was wiederum auch darauf zurückgeführt werden kann, dass einerseits über einen langen Zeitraum hinweg vor der konstantinischen Epoche keine Kameen in kaiserlichem Auftrag hergestellt worden waren und andererseits bereits nach dem Ende der iulisch-claudischen Dynastie ein merklicher qualitativer Rückgang im Kameenschnitt festzustellen ist.

E. Zwierlein-Diehl hat bezogen auf die Gemmen des 4. Jahrhunderts einen kalligrafischen und einen linearen Stil festgestellt³⁵⁰, unter den sie das Bild einer thronenden Roma auf einem immerhin 6,2 cm hohen Pariser Niccolo (Abb. 45) gestellt hat³⁵¹, den sie in die Zeit um 330 datiert. Tatsäch-

lich eignet die Pariser Gemme ein kleinteilig-manierter Stil mit einer festen Konturierung der überaus schlanken und feingliedrigen Gestalt und einer differenzierten linearen Binnengliederung. Dabei werden einzelne Körperteile isoliert hervorgehoben, besonders markant die Brüste und das rechte Bein. Die Extremitäten sind ausgesprochen klein (man beachte die zierlichen Füße und Hände), und insgesamt »legt« die Figur sich in flacher Ausbreitung ihres Körpers auf die Bildfläche der Gemme. Das heißt mit anderen Worten, sie isoliert sich vom Bildgrund, und entscheidend ist dafür die additiv verfestigte Gebundenheit in einer gewissermaßen »vor dem Grund« liegenden Schicht. Tiefenräumlichkeit in einer künstlerisch bewussten Intention wird nicht angestrebt.

³⁴⁸ Zu weiteren Gemmenporträts möglicher Herrscher der konstantinischen Dynastie vgl. Spier 2007, 18–21.

³⁴⁹ Vgl. dazu Zwierlein-Diehl 2007, 181–200.

³⁵⁰ Zwierlein-Diehl 2007, 189.

³⁵¹ Zwierlein-Diehl, 2007, 189 Abb. 701; vgl. schon E. Zwierlein-Diehl in: La glyptique 1997, 92 Abb. 15, in Farbe auf dem Umschlag.

Drei weitere Gemmen, die bislang mitunter der spätantiken Zeit zugeordnet worden waren, unterliegen den prinzipiell gleichen Gestaltungsmerkmalen. Es handelt sich um die ca. 9 × 8 cm große Sardgemme mit Mars und Venus auf der sog. Trapezplatte des Kölner Dreikönigenschreins (Abb. 46), um den 5,5 cm hohen Berliner Sard mit dem Bild einer Minerva (Abb. 47) und um den 8,6 cm hohen Sard in Neapel³⁵². Zumindest die Gemmen in Köln und in Neapel dürften mit Sicherheit von derselben Hand stammen; von der Berliner Minerva ist das anzunehmen. E. Zwierlein-Diehl hat eine weitere Gemme in diesen Zusammenhang gestellt, einen 2,5 cm hohen Karneol im Cabinet des Médailles in Paris mit einer Büste der Minerva im Linksprofil³⁵³, die m. E. aber aus diesem Zusammenhang herauszunehmen ist und wohl auch chronologisch von den drei anderen Gemmen abweicht.

Die drei großen und künstlerisch anspruchsvollen Steine in Köln, Berlin und Neapel fallen aus stilistischen Gründen weitgehend aus dem Rahmen dessen, was von antiker Gemmoglyptik geläufig geworden ist, sodass weit voneinander abweichende Datierungen vorgeschlagen werden konnten. So hat E. Zwierlein-Diehl die Berliner Minerva zunächst in das 5. Jahrhundert datiert³⁵⁴, später aber eine Entstehung im dritten Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu begründen versucht³⁵⁵, die dann auch für die beiden anderen Gemmen zu gelten hat.

Eine frühaugusteische Datierung ist m. E. für die drei Gemmen nicht möglich. Zwar wird man sie als Werke desselben Ateliers oder sogar derselben Hand zusammen sehen dürfen³⁵⁶, auch wenn zwischen ihnen durchaus Unterschiede zu notieren sind. So wirkt das Bild der Kölner Mars-Venus-Gemme emblematischer als das der Neapler mit Mars und Victoria, indem das Zueinander der beiden Kölner Figuren in einer stärker abgezirkelten Weise symmetrisiert ist. Auch muten die Neapler Figuren in sich lebendiger an, stärker von einem natürlichen inneren Körperzusammenhang geprägt. Die Motivik der Sitz- wie der Stehhaltung ist deutlich natürlicher angelegt, als das bei den Kölner Götterfiguren der Fall ist. Dennoch sind beide Gemmen da-



46 Sard-Gemme. Köln, Dom, Dreikönigenschrein



47 Sard-Gemme. Berlin, Stiftung preußischer Kulturbesitz, Antikemuseum

³⁵² Köln: Zwierlein-Diehl 1998, 199–204 Nr. 95; Zwierlein-Diehl 2007, 129 Abb. 508; Megow 2009, 562–563; Berlin: E. Zwierlein-Diehl, AGD II (1969) Nr. 519; Zwierlein-Diehl 1998, 202 Abb. 202; Neapel: Pannuti 1994, Nr. 125; Zwierlein-Diehl 1998, 202 Abb. 74.

³⁵³ Zwierlein-Diehl 1998, 202–203 Abb. 75.

³⁵⁴ AGD II Nr. 519.

³⁵⁵ Zwierlein-Diehl 1998, 202–204.

³⁵⁶ Zwierlein-Diehl 1998, 203 hat für den Steinschneider den Hilfsnamen »Dreikönigsmeister« vorgeschlagen.



48 Kat. I A 3: Detail des konstantinischen Kameos, Belgrad, Nationalmuseum. Abguss



49 Detail der Sard-Gemme
Köln, Dom, Dreikönigen-
schrein. Abguss

durch miteinander verbunden, dass die Figuren durch die isoliert aneinandergereihten Teile des Körpers in einer Weise additiv aufgebaut sind, sodass ein ›organischer‹ Zusammenhang nicht mehr gewahrt ist – ein darstellerisches Element, das augusteischen Gemmendarstellungen aber durchgängig eignet. Die isolierend-additive Darstellungsweise wird besonders betont durch die Unmöglichkeit, materiell eigenständige Gewänder auszubilden. So legen sich parallel gesetzte dünne und zumeist lang durchlaufende Linien auf den jeweils nackten Körper, um Falten zu evozieren, die den optischen Eindruck von Gewand hervorrufen. Bei der Berliner Minerva findet sich zwar eher ein materiell eigenständiges Gewand ausgebildet, doch insgesamt unterliegt auch diese Figur denselben formal-stilistischen Gesetzmäßigkeiten wie die der beiden anderen Gemmen. Auf der formalen Seite zusammengefasst werden sie durch einen additiven Figurenaufbau, der körperbezogene Raumerfassung vermeidet, und eine flächenhafte Zusammensetzung der einzelnen Körperteile, die sich scharf konturiert gegenüber dem Grund sperren. Typisch ist die Verwendung von flachen, z. T. breit ausladenden und isoliert gegeneinander gesetzten Mulden, wie sie besonders konsequent beim Körperaufbau der beiden Götter auf der Kölner Gemme zu beobachten ist. Aber auch die Figuren auf den beiden anderen Gemmen unterliegen diesem formalen Mittel. Dieses Gestalten mithilfe gegeneinander gesetzter flacher Mulden lässt sich auch bei den drei Konstantinsbüsten auf den Gemmen in Berlin (Abb. 42), London (Abb. 43) und Leipzig (Abb. 44) beobachten³⁵⁷, wo diese Mulden allerdings stärker ineinander übergehen, um das Bildnis in sich ›geschlossener‹ zu halten, also organischer zusammenzufassen.

Die drei Gemmen in Köln (Abb. 46), Neapel und Berlin (Abb. 47) sind sicher nicht dem Steinschneider zuzuweisen, der die noch viel manierierter anmutende Roma auf dem Pariser Niccolo (Abb. 45) hergestellt hat³⁵⁸. Zudem werden sie nicht zeitparallel zu dieser Gemme entstanden sein, sofern deren von E. Zwierlein-Diehl angenommenes Datum akzeptiert wird. Enge Verbindungen liegen allemal vor, unschwer erkennbar an der manierierten Fingerhaltung. Gewichtiger Elemente kommen hinzu, wie die additive und isolierende Gestaltung des Körpers und die enträumlichte Ausbreitung der Figur(en) nebst Ausstattungsstücken ›vor‹ dem Grund.

Nicht zuletzt wegen gattungsspezifischer Unterschiede zwischen den Gemmen und Kameen und der allgemein höheren künstlerischen Qualitätsstufe der Gemmen lässt sich von den drei großen Sarden zu den hier behandelten Kameen des früheren 4. Jahrhunderts eine stilistische und schnitttechnische Verbindung nur schwer herstellen. Immerhin scheint es gewisse übereinstimmende Züge in der Ausbildung einzelner Darstellungselemente zu geben. Betrachtet man die Art und Weise, wie die ›Brust‹ des Pferdes auf dem Belgrader Fragment Kat. I A 3 (Abb. 48) aus Mulden, die durch flache Furchen voneinander abgesetzt werden, gegliedert ist, so entspricht das weitgehend derjenigen, die bei der Gliederung des Bauches der Kölner Marsfigur Anwendung gefunden hat (Abb. 49). Bei ihr fällt ein weiterer gestalterischer Zug auf, der sie mit dem Reiter

³⁵⁷ Spier 2007, 18 Nr. 4–5; 19 Nr. 9.

³⁵⁸ Zwierlein-Diehl 2007, 189 Abb. 701.

des Kameenfragments verbindet: der schwach erhabene Muskelstrang, der seitlich des Beines entlangläuft.

Nach ihrer Ikonografie und Thematik passen die drei großen Sardgemmen in Köln, Berlin und Neapel zweifellos besser in die augusteische als in die konstantinische Zeit. Auch dürften ihre spätantiken Darstellungen nicht ohne frühe Vorlagen, an die sie sich mehr oder weniger eng anlehnen, zu verstehen sein. Indem sie aber aus stilistischen Gründen für die augusteische Zeit nicht in Anspruch genommen werden können, sondern tatsächlich am ehesten in das frühe 4. Jahrhundert zu setzen sind, ist deren Thematik mit den Darstellungen heidnischer Gottheiten, die in der augusteischen Zeit eine zentrale Rolle spielten, am ehesten mit der Frühzeit der Konstantinherrschaft in Zusammenhang zu bringen, als der Kaiser entgegen der tetrarchischen Herrscherideologie den ideologischen Anschluss an die hohe Zeit des frühen Prinzipats suchte, um darauf aufbauend seine eigene Vorstellung von einer wieder dynastisch geprägten Herrschaftsform zu verwirklichen.

9. Zusammenfassung

Mit dem Beginn der Herrschaft Konstantins des Großen im ersten Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts setzt auf breiter Materialbasis die Produktion von Kameen neu ein. Dabei überrascht besonders die bedeutende Anzahl großformatiger Steine mit vielfigurigen Kompositionen, die es in dieser ausgeprägten Form seit der frühen Kaiserzeit nicht mehr gegeben hatte. Nachdem im Auftrag des Kaiserhauses für viele Jahrzehnte nahezu gar keine Kameen mehr geschnitten worden waren, die lebendige Tradition, die es bis in die severische Zeit gegeben hatte, also unterbrochen war, galt es, erneut eine inhaltliche Programmatik für Kameenbilder zu entwickeln. Dabei orientierten sich die Steinschneider – gewiss nach Vorgaben des Kaiserhauses – an den frühkaiserzeitlichen Steinen, wie besonders der frühkonstantinische Kameo mit der Herrscherfamilie im Kentaurenwagen (Kat. A I 1 Abb. 1) verdeutlicht. Durchgängig scheint man bei ikonografischen Formeln geblieben zu sein, die traditionell mit dem Kameenschnitt der vergangenen Jahrhunderte verbunden waren und im Laufe der Entwicklung im 4. Jahrhundert auch erst sehr spät und offenbar nur zögerlich zu christlich konnotierten Darstellungen gefunden haben, wie die Ausnahme des umgearbeiteten Kameo Rothschild (Kat. I B 10 Abb. 36) vom Ende des 4. Jahrhunderts lehrt.

Was bedeutet dieser Neuanfang? Konstantin scheint nicht von ungefähr auf die alte, seit Jahrzehnten kaum noch betriebene Kunstgattung zurückgegriffen zu haben. Er dürfte von Beginn seiner Regierung an bestrebt gewesen sein, das von Diocletian begründete Herrschaftssystem der Tetrarchie zugunsten einer dynastisch eingebundenen Alleinherrschaft aufzugeben, wofür ihm das althergebrachte Mittel bildlicher Propaganda ›Kameo‹ recht gekommen sein dürfte. Kameen scheinen seit dem Beginn ihrer Produktion im frühen Hellenismus in erster Linie eine dynastisch begründete Bildaussage – in welchem historischen Rahmen auch immer – nach außen getragen zu haben, und so dokumentiert das Erscheinen der gesamten Kaiserfamilie auf dem frühesten konstantinischen Stein in Utrecht ein Bild, das von dem tetrarchischen Denkmäler entscheidend abweicht. Das ›Wahlkaisertum‹ des von Diocletian begründeten Herrschaftssystems schließt die Bildung einer dynastischen Erbfolge aus und bedarf zur herrscherlichen Bildpropaganda weder der Frauen des jeweiligen Herrschers noch potenzieller Nachfolger. Die ›Wiedererweckung‹ des Kameenschnitts erfolgt somit vor der historischen Folie einer intendierten Erneuerung des vortetrarchischen Herrschaftssystems, das seine wirkmächtigste Ausprägung in der iulisch-claudischen Dynastie erfahren hatte. Als extrem machtorientierter Kaiser – nicht zuletzt zur Durchsetzung dieses Herrschaftsprogramms – bezieht sich Konstantin zudem auf Traian als einem der neben Augustus wirkungsvollsten Herrscher des Römischen Reiches. Dementsprechend ist die bildpropagandistische Aussage der Kameen ausgerichtet, etwa wenn mit der Darstellung des Trierer Ada-Kameos (Kat. I A 2 Abb. 12) eine Bildformel aufgegriffen wird, deren Wurzeln zwar in das mittlere 1. Jahrhundert zurückreichen, deren spezifische Ausprägung jedoch erst im früheren 2. Jahrhundert erfolgte.

Auch die späten Kameen sind demnach in ihren Aussagen von gänzlich traditionellen Bildformeln abhängig und wenig innovativ im Sinne einer konzeptionellen Neuorientierung, etwa in Richtung auf eine christliche Aussage³⁵⁹. Diese konzeptionell ausgerichtete Gebundenheit mag einen der Gründe dafür abgeben, dass Herrscherkameen im christlich gewordenen Kaisertum für lange Zeit keine Zukunft mehr hatten³⁶⁰.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|--------------------------|---|
| Age of Spirituality 1979 | K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century, I (New York 1979). |
| Alexandridis 2004 | A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (Mainz 2004). |
| Alföldi 1950 | A. Alföldi, Der große römische Kameo der Trierer Stadtbibliothek, TrZ 19, 1950, 41–44. |
| Alföldi 1963 | M. R. Alföldi, Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst (Mainz 1963). |
| Alföldi 1978 | M. R. Alföldi, Antike Numismatik I (Mainz 1978). |
| Alföldi 1998 | M. R. Alföldi, Das <i>labarum</i> auf römischen Münzen, in: U. Peter (Hrsg.), Stephanos Numismatikos. Festschrift Edith Schöner-Geiss (Berlin 1998) 1–21. |
| Amedick 1987 | R. Amedick, Frühkaiserzeitliche Bildhauerstile im alten Rom (Rheinfelden 1987). |
| Andreae 1973 | B. Andreae, Römische Kunst (Freiburg 1973). |
| Andreae 2003 | B. Andreae, Antike Bildmosaiken (Mainz 2003). |
| Angelicooussis 1984 | E. Angelicooussis, The Panel Reliefs of Marcus Aurelius, RM 91, 1984, 141–205. |
| Anticki portret 1987 | Anticki portret u Jugoslaviji. Ausstellungskatalog Belgrad (Belgrad 1987) = Antike Porträts aus Jugoslawien (Frankfurt 1988). |
| Babelon 1894 | E. Babelon, La Gravure en Pierres Fines (Paris 1894). |
| Babelon 1897 | E. Babelon, Catalogue des Camées Antiques et Modernes de la Bibliothèque Nationale (Paris 1897). |
| Banko 1939 | J. Banko, Der Kameo ›Orghidan‹, ÖJh 31, 1939, 150–157. |
| Bastet 1968 | F. L. Bastet, Die große Kamee in Den Haag, BABesch 43, 1968, 2–22. |
| Bastien 1993 | P. Bastien, Le Buste Monétaire des Empereurs Romains II (1993). |
| Bergmann 1977 | M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977). |
| Bernoulli 1886 | J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 1 (Stuttgart 1886). |
| Bernoulli 1894 | J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 3 (Stuttgart 1894). |
| Bianchi-Bandinelli 1971 | R. Bianchi-Bandinelli, Rom. Das Ende der Antike (München 1971). |
| Blanchet 1909 | A. Blanchet, Les Camées de la Croix de Saint-André-le-Bas à Vienne en Dauphiné, MonPiot 17, 1909, 76–84. |
| Born – Stemmer 1996 | H. Born – K. Stemmer, damnatio memoriae. Das Berliner Nero-Porträt (Mainz 1996). |
| Boschung 1993 | D. Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie, JRA 6, 1993, 39–79. |
| Boschung 2002 | D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002). |
| Bracker 1974 a | J. Bracker, Konstantin d. Gr. baut auf seine Familie, Kölner Römer-Illustrierte 1, 1974, 68. |
| Bracker 1974 b | J. Bracker, Eine Kölner Kameenwerkstatt im Dienste konstantinischer Familienpolitik, JbAC 17, 1974, 103–108. |
| Brandenburg 1976 | H. Brandenburg, Rezension Bracker 1974/2, ByzZ 69, 1976, 605. |
| Brandt 2006 | H. Brandt, Konstantin der Große (München 2006). |
| Brenk 1977 | B. Brenk, Spätantike und frühes Christentum, PKG Suppl. (Frankfurt a. M. 1977). |
| Bruns 1948 | G. Bruns, Staatskameen des 4. Jahrhunderts nach Christi Geburt, 104. BWPr (1948). |

³⁵⁹ Zu Konstantins schwierigem Verhältnis zum Christentum und zur christlichen Kirche vgl. den Sammelband Konstantin 2007.

³⁶⁰ Weder das byzantinische Herrschertum bediente sich des Kameenbildnisses, wie mir M. Dennert (Freiburg/Basel) bestätigte, noch das westliche – es sei denn, mit dem antiken Kameo auf der Trierer Ada-Handschrift (Kat. I A 2 Abb. 12) war bei der Wiederverwendung die Familie Karls d. Gr. gemeint und der Augustuskameo am Aachener Lotharkreuz (Megow 1987, A 9 Taf. 2, 2. 5) sollte Otto II. oder Otto III. wiedergeben; in beiden Fällen ist das nicht zu beweisen.

- Bruns 1953 G. Bruns, Der große Kameo in Frankreich, *MdI* 6, 1953, 71–115.
 Bruns 1959 G. Bruns, Rezension Coche de la Ferté 1957, *Gnomon* 31, 1959, 364–365.
 Budde 1957 L. Budde, Die Entstehung des antiken Repräsentationsbildes (Berlin 1957).
 Calza 1972 R. Calza, *Iconografia Romana Imperiale da Carausio a Giuliano* (287–363 d. C.) (Rom 1972).
 Chabouillet 1858 M. Chabouillet, *Catalogue Général et Raisonné des Camées et Pierres Gravées de la Bibliothèque Impériale* (Paris 1858).
 Clauss 1996 M. Clauss, *Konstantin der Große und seine Zeit* (München 1996).
 Coche de la Ferté 1957 E. Coche de la Ferté, *Le Camée Rothschild. Un Chef-d’Oeuvre du IV^e Siècle après J.-C.* (1957).
 Costantino il Grande 2005 A. Donato – G. Gentili (Hrsg.), *Costantino il Grande: La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente. Ausstellungskatalog Rimini* (Mailand 2005).
 Deckers 1979 J. G. Deckers, Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor, *JdI* 94, 1979, 600–652.
 Deckers 2005 J. G. Deckers, Der Koloss des Konstantin, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 159–177.
 Deér 1961 J. Deér, Der Globus des spätrömischen und des byzantinischen Kaisers. Symbol oder Insignie, *ByzZ* 54, 1961, 53–85.
 Delbrück 1929 R. Delbrück, *Die Consulardiptychen* (Berlin 1929).
 Delbrück 1933 R. Delbrück, Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches, *Studien zur spätantiken Kunstgeschichte VIII* (Berlin 1933).
 Demandt 2007 A. Demandt, Wenn Kaiser träumen – Die Visionen Konstantins des Großen, in: *Koll. Konstantin* 49–59.
 Dodwell 1982 R. Dodwell, *Anglo-Saxon Art. A New Perspective* (Manchester 1982).
 Domaszewski 1885 A. von Domaszewski, *Die Fahnen im römischen Heere* (Wien 1885).
 Donato – Gentili 2005 A. Donato – G. Gentili, *Costantino il Grande. La Civiltà Antica al Bivio* (2005).
 Dumbarton Oaks Collection 1955 The Dumbarton Oaks Collection. Harvard University. *Handbook* (Washington 1955).
 Early Christian Art 1947 Early Christian and Byzantine Art, *Ausstellungskatalog Baltimore* (Baltimore 1947).
 Ebert-Schifferer – Harms 1992 S. Ebert-Schifferer – M. Harms (Hrsg.), *Faszination Edelstein. Ausstellungskatalog Darmstadt* (1992).
 Egger 1960 R. Egger, Das Labarum. Die Kaiserstandarte der Spätantike, *SBWien phil.-hist. Kl.* 234, 1 (Wien 1960).
 Ehrhardt 2005 W. Ehrhardt, Betrachtungen zum Alexandermosaik, in: M. Şahin – İ. Hakan Mert (Hrsg.), *Festschrift Ramazan Özgan* (Istanbul 2005) 87–94.
 Ehrhardt 2008 W. Ehrhardt, Das Alexandermosaik oder: Wie authentisch muß eine historische Darstellung sein?, *RM* 114, 2008, 215–269.
 Eichler – Kris 1927 F. Eichler – E. Kris, *Die Kameen im Kunsthistorischen Museum* (Wien 1927).
 Engemann 1981 J. Engemann, s. v. Glyptik, in: *RAC XI* (1981) 302–306.
 Engemann 2006 J. Engemann, »Dich aber, Konstantin, sollen die Feinde hassen!« Konstantin und die Barbaren, in: *Koll. Konstantin* 2006, 173–187.
 Evans 1922 J. Evans, *Magical Jewels of the Middle Ages and the Renaissance* (Oxford 1922).
 Felletti Maj 1941 B. M. Felletti Maj, Contributo alla iconografia del IV secolo, in: *La Critica d’Arte* 6, 1941, 74–90.
 Felletti Maj 1958 B. M. Felletti Maj, *Iconografia Imperiale Romana da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino* (222–258 d. C.) (Rom 1958).
 Frazer 1977 M. Frazer, Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art. Third to Seventh Century, *BMetrMus* 35, 2, 1977, 8–96.
 Fuhrmann 1967 H. Fuhrmann, Zur Datierung des Licinius-Kameos, *SchwMüBl* 17, 1967, 58–63.
 Furtwängler 1900 A. Furtwängler, *Antike Gemmen I–III* (Leipzig 1900).
 Galletti 2006 E. Galletti, *Preziose Sculpture di Età Ellenistica e Romana* (Mailand 2006).
 Gallien 1980 Gallien in der Spätantike. *Ausstellungskatalog Mainz* (1980).
 Gesichter der Macht 2009 M. Kemkes – C. Sarge (Hrsg.), *Gesichter der Macht. Kaiserbilder in Rom und am Limes. Katalog Limesmuseum Aalen* (Stuttgart 2009).
 Girardet 2007 K. M. Girardet, Konstantin und das Christentum: die Jahre der Entscheidung 310 bis 314, in: *Koll. Konstantin* 69–80.
 Giuliani 2010 L. Giuliani in Zusammenarbeit mit G. Schmidt, *Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo* (München 2010).
 Giuliano 1988 A. Giuliano (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculpture I* 9, 2 (Rom 1988).
 Grabar 1951 A. Grabar, Un Médaillon en Or provenant de Mersin en Cilicie, *DOP* 6, 1961, 27–49.
 Gramatopol 1965 M. Gramatopol, L’Apothéose de Julien l’Apostat et de Flavia Helena sur le grand camée de Roumanie, *Latomus* 24, 1965, 870–885.

- Gramatopol 1967 M. Gramatopol, Nouveaux Portraits Glyptiques dans l'Iconographie Impériale, *Latomus* 26, 1967, 695–707.
- Gramatopol 1974 M. Gramatopol, Les Pierres Gravées du Cabinet Numismatique de l'Académie Roumaine (Brüssel 1974).
- Greenhalgh 1989 M. Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages* (Duckworth 1989).
- Haag 2009 S. Haag (Hrsg.), *Meisterwerke der Antikensammlung. Kurzführer durch das Kunsthistorische Museum IV* (Wien 2009).
- Heinen 1985 H. Heinen, Trier und das Trevererland in römischer Zeit. 2000 Jahre Trier (Trier 1985).
- Hettner 1889 K. Menzel – P. Corssen – H. Janitschek – A. Schnütgen – F. Hettner (Hrsgg.), *Die Trierer Ada-Handschrift* (Leipzig 1889).
- von den Hoff 2009 R. von den Hoff, Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers, *AA* 2009, 239–263.
- Horedt 1974 K. Horedt, Bemerkungen zur Deutung des Cameo Oregidan, *Latomus* 33, 1974, 673–675.
- House of Art 2004 K. Lohse Belkin – F. Healy, *A House of Art. Rubens as Collector*, Katalog Rubenshuis Antwerpen (Antwerpen 2004).
- Jucker 1967 H. Jucker, Zwei konstantinische Porträtköpfe in Karthago, in: *Gestalt und Geschichte. Festschrift Karl Schefold*, 4. Beih. *AntK* (Bern 1967) 121–132.
- Jucker 1976 H. Jucker, Der große Pariser Kameo, *JdI* 91, 1976, 211–250.
- Kähler 1958 H. Kähler, *Rom und seine Welt* (München 1958).
- Kaiser 1964 W. B. Kaiser, Der Trierer Ada-Kameo, in: *Schriftenreihe zur Trierischen Landesgeschichte und Volkskunde* 13, Festgabe Wolfgang Jungandreas (Trier 1964) 24–35.
- Kat. Konstantin 2007 A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), *Konstantin der Große. Katalog anlässlich der Konstantin-Ausstellung, Trier 2007* (Trier 2007).
- Kent 1973 J. P. C. Kent – B. Overbeck – A. U. Stylow, *Die römische Münze* (München 1973).
- Kienast 1990 D. Kienast, *Römische Kaisertabelle* (Darmstadt 1990).
- Kockel 1993 V. Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten* (Mainz 1993).
- Koll. Konstantin 2006 A. Demandt – J. Engemann (Hrsg.), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption. Internationales Kolloquium vom 10.–15. Oktober 2005 in der Universität Trier zur Landesausstellung Rheinland-Pfalz 2007 »Konstantin der Große«* (Trier 2006).
- Konstantin 2006 Konstantin in Berlin. Ein neu gefundener Kolossal Kopf vom Trajansforum in Rom, *Ausstellungskatalog Berlin* (2006).
- Konstantin 2007 H. Schlange-Schöningen (Hrsg.), *Konstantin und das Christentum, Neue Wege der Forschung* (Darmstadt 2007).
- Kraus 1967 Th. Kraus, *Das römische Weltreich, PKG II* (Frankfurt a. M. 1967).
- Krug 1980 A. Krug, *Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln*, *BerRGK* 61, 1980, 151–260.
- Krug 2007 A. Krug, *Gemmen und Kameen*, in: *Kat. Konstantin 2007*, 132–136.
- Künzl 1988 E. Künzl, *Der römische Triumph* (München 1988).
- Künzl 1994 S. Künzl, *Gemma Claudia?*, *AKorrBl* 24, 1994, 289–297.
- Künzl 2008 E. Künzl, *Unter den goldenen Adlern. Der Waffenschmuck des römischen Imperiums* (Regensburg 2008).
- Kuhoff 2001 W. Kuhoff, *Diokletian und die Epoche der Tetrarchie. Das römische Reich zwischen Krisenbewältigung und Neuaufbau* (Frankfurt a. M. 2001).
- Kyrieleis 1970 H. Kyrieleis, *Zu einem Kameo in Wien*, *AA* 1970, 492–498.
- Kyrieleis 1971 H. Kyrieleis, *Der Kameo Gonzaga*, *BJb* 171, 1971, 162–193.
- La glyptique 1997 *La glyptique des mondes classique. Mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider. Textes réunis par M. Avisseau-Broustet* (Paris 1997).
- Lahusen 2010 G. Lahusen, *Römische Bildnisse. Auftraggeber, Funktionen, Standorte* (Darmstadt 2010).
- Laubscher 1975 H. P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki* (Berlin 1975).
- L'Orange 1933 H. P. L'Orange, *Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts* (1933).
- L'Orange – Unger 1984 H. P. L'Orange – R. Unger, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284–361 n. Chr., Herrscherbild III 4* (Berlin 1984).
- L'Orange – von Gerkan 1939 H. P. L'Orange – A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens* (Berlin 1939).
- Massner 1994 A.-K. Massner, *Zum Stilwandel im Kaiserporträt claudischer Zeit*, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode? Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Ju-*

- biläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br. 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994), 159–173.
- Matz 1968 F. Matz, Die dionysischen Sarkophage 2, ASR IV 2 (Berlin 1968).
- Megow 1987 W.-R. Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus. AMuGS XI (Berlin 1987).
- Megow 1993 W.-R. Megow, Zum Florentiner Tituskameo, AA 1993, 401–408.
- Megow 2009 W.-R. Megow, Zum antiken Schmuck der »Trapezplatte« am Kölner Dreikönigenschrein, in: R. Einicke – St. Lehmann – H. Löhr – A. Mehnert – G. Mehnert – A. Slawisch (Hrsg.), Zurück zum Gegenstand. Festschrift Andreas Furtwängler (Langenweißbach 2009) 557–566.
- Meischner 1993 J. Meischner, Der Hochzeitskameo des Honorius, AA 1993, 613–619.
- van der Meulen 1975 M. van der Meulen, Petrus Paulus Rubens Antiquarius. Collector and Copyist of Antique Gems (Alphen an den Rijn 1975).
- van der Meulen 1994 M. van der Meulen, Rubens Copies after the Antique II (London 1994).
- Meyer 2000 H. Meyer, Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser (München 2000).
- Minute Beauty 2008 Minute Beauty, Masterpieces of Ancient Glyptik (Privatdruck Lugano 2008).
- Möbius 1948/1949 H. Möbius, Römischer Kameo in Kassel, AA 1948/1949, 102–118.
- Möbius 1966 H. Möbius, Der große Stuttgarter Kameo, SchwMüBl 16, 1966, 110–124.
- Möbius 1968 H. Möbius, Der Luna-Kameo im Britischen Museum, RA N.S. 2, 1968, 315–326.
- Möbius 1975/1985 H. Möbius, Zweck und Typen der römischen Kaiserkameen. Vorabdruck (1975) zu ANRW II 12, 3 (Berlin 1985) 32–88.
- Moisil 1943 C. Moisil, Buletinul societatii numismatice romanae 37, 1943, 11–38.
- Moltesen 2007 M. Moltesen, The Portrait Head and its Reworking, in: M. Moltesen – A. M. Nielsen, Agrippina Minor. Life and Afterlife (Kopenhagen 2007) 139–148.
- Müller-Wiener 1977 W. Müller-Wiener, Bildlexikon zur Topographie Istanbuls (Tübingen 1977).
- Mythos 2008 G. Platz-Horster (Hrsg.), Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein. Internationales Kolloquium zur gleichnamigen Ausstellung der Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin im Alten Museum am Lustgarten 27. Juli 2007 (Berlin 2008).
- Neverov 1971 O. Neverov, Antique Cameos (Leningrad 1971).
- Neverov 1979 O. Neverov, Gems in the Collection of Ruben, Burlington Magazine 121, 1979, 424–432.
- Niemeyer 1968 H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser (Berlin 1968).
- Nissen 1911 C. A. Nissen, Beschreibung römischer Altertümer 1 (Berlin 1911).
- Oberleitner 1972 W. Oberleitner, Ein Adlerkameo in Berlin. Teil einer römischen Kaiserinsignie, AA 1972, 493–501.
- Oberleitner 1985 W. Oberleitner, Geschnittene Steine. Die Prunkkameen der Wiener Antikensammlung (Wien 1985).
- Oman 1930 C. C. Oman, The Jewels of Saint Albans Abbey, Burlington Magazin 57, 1930, 81–82.
- Pannuti 1994 U. Pannuti, Museo Archeologico Nazionale di Napoli. La Collezione Glittica (Rom 1994).
- Pasini 2003 P. Pasini (Hrsg.), 387 D.C. – Ambrogio e Agostino. Le Sorgenti dell'Europa (Mailand 2003).
- Perisi Presicce 2007 C. Perisi Presicce, Konstantin als Iupiter. Die Kolossalstatue des Kaisers aus der Basilika an der Via Sacra, in: Kat. Konstantin 117–131.
- Pfanner 1983 M. Pfanner, Der Titusbogen (Mainz 1983).
- Plantzos 1996 D. Plantzos, Hellenistic Cameos: Problems of Classification and Chronology, BICS 41, 1969, 115–130.
- Platz-Horster 1992 G. Platz-Horster, Nil und Euthenia. 133. BWPr (1992).
- Poulsen 1972 V. Poulsen, Les Portraits Romains II (Kopenhagen 1972).
- Reich 2006 M. Puhle – C.-P. Hasse (Hrsg.), Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation 962 bis 1806. Von Otto dem Großen bis zum Ausgang des Mittelalters. Ausstellungskatalog Magdeburg (Dresden 2006).
- Reinach 1926 S. Reinach, Courrier de l'Art Antique, GazBA 5. Per. 13, 1926, 187–191.
- Richter 1956 G. M. A. Richter, Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection (Cambridge 1956).
- Richter 1971 G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (Rom 1971).
- Righetti 1955 R. Righetti, Gemme e Cammei delle Collezioni Comunali (Rom 1955).
- Rodenwaldt 1922 G. Rodenwaldt, Der Belgrader Kameo, JdI 37, 1922, 17–38.
- Rom 2008 Rom und die Barbaren. Europa zur Zeit der Völkerwanderung, Ausstellungskatalog Bonn (München 2008).

- Schade 2003 K. Schade, *Frauen in der Spätantike – Status und Repräsentation. Eine Untersuchung zur römischen und frühbyzantinischen Bildniskunst* (Mainz 2003).
- Schäfer 1999 Th. Schäfer, Felicior Augusto, Melior Traiano. Zum Bildnis des Konstantin in New York, in: H. von Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze* (Paderborn 1999) 295–302.
- Schätze 1994 Schätze des österreichischen Kaiserhauses. Meisterwerke aus der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien. Ausstellungskatalog Mainz (1994).
- Schau mir in die Augen 2006 F. Fless – K. Moede – K. Stemmer (Hrsg.), *Schau mir in die Augen ... Das antike Porträt*, Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 2006).
- Schmidt 1968 E. E. Schmidt, Die Mars-Venus-Gruppe im Museo Capitolino, in: *AntPl VIII* (1968) 85–94.
- Scott Ryberg 1967 I. Scott Ryberg, *The Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (New York 1967).
- Sena Chiesa 1995 G. Sena Chiesa, La »Croce di Desiderio« a Brescia ed il Problema del Riuso Glittico in Età Tardoantica ed Altomedioevale, in: G. Cavalieri Manasse – E. Roffia (Hrsg.), *Splendida Civitas Nostra. Studi Archeologici in Onore di Antonio Frova* (Rom 1995) 429–441.
- Sena Chiesa 2002 G. Sena Chiesa (Hrsg.), *Gemme dalla Corte Imperiale alla Corte Celeste* (Mailand 2002).
- Sena Chiesa 2003 G. Sena Chiesa, *Arte e Prestigio nella Glittica di Età Romana*, in: *Cristalli e Gemme. Realtà Fisica e Immaginario Simbologia, Technica e Arte. Atti del Convegno di Studi Promosso dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte, Venezia 28–30 Aprile 1999* (Venedig 2003) 387–421.
- Simon 1990 E. Simon, *Die Götter der Römer* (München 1990).
- Spätantike 1984 Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main (Frankfurt a. M. 1984).
- Spier 1993 J. Spier, Late Antique Cameos, in: M. Henig – M. Vickers (Hrsg.), *Cameos in Context. The Benjamin Zucker Lectures, 1990* (Oxford 1993) 43–54.
- Spier 2007 J. Spier, *Late Antique and Early Christian Gems* (Wiesbaden 2007).
- Stanke 2005 M. Stanke, Ein Kameo aus der Sammlung Dumbarton Oaks mit der Darstellung zweier tetrarchischer Herrscher, in: S. Hodak – D. Korol – P. Maser (Hrsg.), *Zeugnisse spätantiken und frühchristlichen Lebens im römischen Reich. Veröffentlichungen des Archäologischen Museums der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster 2* (Münster 2005) 25–33.
- Strocka 1972 V. M. Strocka, Beobachtungen an den Attikareliefs des severischen Quadrifrons von Leptis Magna, *AntAfr* 6, 1972, 147–172.
- Stucchi 1950 S. Stucchi, *Ritratti della Famiglia Imperiale Costantiniana*, *ArchCl* 2, 1950, 204–208.
- von Sydow 1969 W. von Sydow, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jahrhundert n. Chr.* (Bonn 1969).
- Thomas 1995 R. Thomas, Hellenistische Wurzeln römischer Herrscherikonographie. Zur Alexanderangleichung des Augustus, *JdI* 110, 1995, 376–403.
- Toynbee 1951 J. M. C. Toynbee, Der römische Kameo der Stadtbibliothek Trier, *TrZ* 20, 1951, 175–177.
- Trier 1994 Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz. Die Stadt in spätantiker und frühchristlicher Zeit. Begleitband zur Ausstellung 1984 im Rheinischen Landesmuseum Trier, *Ausstellungskatalog Trier* (Trier 1994).
- Trillmich 1978 W. Trillmich, Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Agrippina Maiore und Antonia Augusta auf Münzen, *AMuGS VIII* (Berlin 1978).
- Trillmich 2007 W. Trillmich, Typologie der Bildnisse der Iulia Agrippina, in: M. Moltesen – A. M. Nielsen, *Agrippina Minor. Life and Afterlife* (Kopenhagen 2007) 45–65.
- Visconti-Munoz 1815 E. Q. Visconti-Munoz, *L'Iconografia Romana* (Mailand 1815).
- Volbach 1932 W. F. Volbach, Das christliche Kunstgewerbe der Spätantike und des frühen Mittelalters V. Steinschneiderkunst, in: Th. Bossert, *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker V* (Berlin 1932) 99–100.
- Volbach – Hirmer 1958 W. F. Volbach – M. Hirmer, *Frühchristliche Kunst* (München 1958).
- Vollenweider 1964 M.-L. Vollenweider, *Der Jupiter-Kameo* (Stuttgart 1964).
- Vollenweider – Avisseau-Broustet 2005 M. L. Vollenweider – M. Avisseau-Broustet, *Camées et intailles II. Les Portraits romains du Cabinet des médailles* (Paris 2005).
- Walters 1926 H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos Greek Etruscan and Roman in the British Museum* (London 1926).
- Weber 1978 W. Weber, *Die Darstellung einer Wagenfahrt auf römischen Sarkophagdeckeln und Loculusplatten des 3. und 4. Jh. n. Chr.* (Rom 1978).

- Weber 1984 a W. Weber, Das Ehrenrecht des Wagenfahrens in römischen Städten, in: Spätantike 308–311.
- Wentzel 1941 H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen. Versuch einer Grundlegung, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 8, 1941, 45–98.
- Wentzel 1954 H. Wentzel, Die vier Kameen im Aachener Domschatz und die französische Gemmenschneidekunst des 13. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstwissenschaft 8, 1954, 1–18.
- Wentzel 1955 H. Wentzel, Die Kaiser-Kamee am Gemmenkreuz in Brescia, RM 62, 1955, 53–65.
- Wentzel 1956 H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 7, 1956, 239–273.
- Zadoks 1951 A. N. Zadoks Josephus-Jitta, De Grote Camee in het Kon. Penningkabinet, Hermeneus 22, 1951, 182–185.
- Zadoks 1966 A. N. Zadoks Josephus-Jitta, Imperial Messages in Agate, II, BABesch 41, 1966, 91–104.
- Zanker – Ewald 2004 P. Zanker – B. Ch. Ewald, Mit Mythen leben (München 2004).
- Zwierlein-Diehl 1998 E. Zwierlein-Diehl, Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines. Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom I 1, hrsg. von A. Wolff und R. Lauer (Köln 1998).
- Zwierlein-Diehl 2007 E. Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben (Berlin 2007).

Prof. Dr. Wolf-R. Megow
Am Taubertsberg 4, D-55122 Mainz
E-Mail: wall.meg@arcor.de

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Utrecht, Geldmuseum; Abb. 2. 3. 4. 7. 11. 37. 38: © Kunsthistorisches Museum Wien Antikensammlung; Abb. 5: Paris, Musée du Louvre; Abb. 6. 8. 9. 14. 15. 19. 27. 30. 41. 45: Paris, Cabinet des Médailles; Abb. 10: aus Bruns 1948, 9 Abb. 6; Abb. 12: Trier, Stadtbibliothek; Abb. 13. 42. 47: Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenmuseum; Abb. 16. 31: Belgrad, Nationalmuseum; Abb. 17. 40. 48. 49: Verf. (nach Gips); Abb. 18. 43: London, British Museum; Abb. 20. 21: aus Banko 1939, 151 Abb. 39 Taf. I; Abb. 22: aus Zwierlein-Diehl 1998, 88 Abb. 51; Abb. 23: Washington, Dumbarton Oaks Collection; Abb. 24–26: Münster, Archäologisches Institut der Universität (nach Abguss D. Korol); Abb. 28: Karthago, Musée; Abb. 29: Lyon, Musée des Beaux-Arts; Abb. 32: Rom, Musei Capitolini; Abb. 33: H. R. Goette (Berlin); Abb. 34: aus Krug 1980, 184 Abb. 2; Abb. 35: aus Dedalo 1, 1920/1921, Abb. S: 243; Abb. 36: Hirmer, München; Abb. 39. 40: München, Staatliche Münzsammlung; Abb. 44: Leipzig, GRASSI Museum; Abb. 46: Köln, Rheinisches Bildarchiv.

Abstract

Wolf-R. Megow, Late Antique Imperial Cameos. Observations on Constantinian »Classicism«

The production of imperial cameos which began under Emperor Augustus came to a temporary conclusion with the end of the Severan dynasty. During the period of the soldier-emperors hardly any cameos were carved; at best, older cameos, after re-cutting, were reused. With the cameo in Dumbarton Oaks, the creation of large-format cameos was reintroduced in ca. 300 A.D., experiencing a Late Antique heyday under Emperor Constantine. In close continuity with the cameos of the early imperial period, ambitious reliefs in stone were produced anew. In part, these consciously pick up the forms of early imperial iconography, transplanting them into a Late Antique format. Based on the pictorial themes, it can be assumed that the type of »ruler cameo« which had not been produced for a long time was taken up again to serve the propagandistic purposes of the emperor. Stylistic observations allow a stone cutter to be identified who must have worked for the imperial house.

Keywords

Imperial Cameos – Constantine the Great – Late Antiquity – Constantinean Classicism – Christian Symbols