

Römische Gemmen aus Augst

Autor(en): Ruth Steiger
Quelle: Basler Stadtbuch
Jahr: 1965

<https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/27179e70-9a3d-44d2-9773-febbc40a08a7>

Nutzungsbedingungen

Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrücke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die Online-Plattform [baslerstadtbuch.ch](http://www.baslerstadtbuch.ch) ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.

<http://www.cms-basel.ch>

<https://www.baslerstadtbuch.ch>

Römische Gemmen aus Augst

Von Ruth Steiger

Im folgenden werden geschnittene Steine, die aus neueren Ausgrabungen und älteren Beständen stammen, bis auf drei, die auch im Jahresbericht 1963 des Museums publiziert wurden, zum erstenmal bekannt gemacht. Sie gehören zur Ringammlung des Römermuseums, einer Dactyliothea, wie sie Scaurus, ein Stiefsohn Sullas, zum erstenmal in Rom öffentlich ausgestellt haben soll. Seinem Beispiel folgten Andere wie z. B. Julius Caesar, der sechs solcher Sammlungen im Tempel der Venus genatrix, mit deren Bild er auch siegelte, geweiht hat. Daß sie sich aus wertvollen Edelsteinen und weniger wertvollen Halbedelsteinen sowie Glaspasten, in die dafür Bilder geschnitten waren, zusammensetzten, hat Lessing in seinen antiquarischen Briefen wahrscheinlich gemacht.

Sowohl der nur geschliffene Stein als auch der «Einschnitt», wie Goethe das gebräuchlichere Wort «intaglio» verdeutschte, wurde in der Antike «gemma» genannt, ein Wort, mit dem auch die Knospe und das Auge bezeichnet wurden. Unser konisch geschliffener, bildloser Achat mit den drei Lagen braun, hellblau und dunkelblau macht den übertragenen Gebrauch des Wortes besonders verständlich (Taf. I, 1).

Nach den Funden zu schließen, müssen die Römer im ersten vorchristlichen Jahrhundert immer mehr dazu übergegangen sein, den zunehmenden Bedarf an Gemmen dadurch bereitzustellen, daß sie die Steine, die aus dem Orient eingeführt werden mußten, durch Glas ersetzten, das sie den Steinen entsprechend färbten. Mit geschnittenen Steinen stellten sie Tonformen her, in die sie die Glasmasse gossen, so daß das Bild nur noch wenig nachgearbeitet werden mußte. Solche Glaspasten finden sich bei Plinius als «vitreae gemmae e volgi anulis» erwähnt und dürften mit den Ringen, in die sie eingesetzt waren, verhältnismäßig billig gewesen sein.

Nachdem seit dem 2. Jh. n. Chr. die Qualität der geschnittenen Bilder merklich abgenommen hatte, wurden sogar bildlose Glaspasten gekauft. Ein Beispiel dafür ist ein Bronzering mit einer blauen Glaspaste, der mit Keramik aus dem 4. Jh. n. Chr. im Gräberfeld von Kaiseraugst gefunden wurde (Taf. I, 2).

Dies war eine Folge des allmählichen Aussterbens der griechischen Gemmenschneider, der Graeculi, wie die Römer diese begabten Daktyloglyphoi, lateinisch cavatores, und andere Griechen, die in ihren Diensten standen, verächtlich nannten.

Goethe, der geschnittene Steine verschiedenster Art und Abgüsse von Gemmen aus bedeutenden Sammlungen besaß, sah ihren Wert darin, daß sie uns oft das Andenken verlorenener Kunstwerke erhalten haben. Wenn auch die Augster Darstellungen diesen Anspruch nicht erheben können, auch nicht ein aus der Literatur mit einem bestimmten Namen verbundenes Motiv aufweisen, wie z. B. einen Frosch, mit dem Maecenas, oder eine Sphinx, mit der Augustus gesiegelt haben, so sind sie doch interessant, weil sie Gedanken und Anschauungen ihrer Zeit widerspiegeln. Deshalb fühlen wir uns mit den Worten Goethes gerne dazu aufgefordert, an dem, was auf diesem Zweig der Altertumswissenschaft bisher geschehen ist, «selber mitzuwirken, durch Beifall erfreut, unbekümmert um den Widerspruch, da in solchen Bemühungen es mehr um das Bestreben als um das Gelingen, mehr um das Suchen als um das Finden zu tun ist».

Vorweggenommen werden soll, daß sich auf keiner der Gemmen ein Name findet, der im Genetiv den Besitzer, im Dativ den Beschenkten, sei er ein Gott oder ein Mensch, bezeichnen würde. Einzig im Reif des Silberringes ist *Augustillae* eingeritzt (Taf. II, 10 c).

Motivisch lassen sich die Augster Gemmen nach der Art ihrer Darstellungen in drei Gruppen mit den Themen a) Tiere, b) Götter und Heroen, c) Kult und Mythologie aufteilen.

Da dem Römer für die Beurteilung des Bildes der Abdruck in Wachs oder Ton maßgebend war, sollen sich auch unsere Beschreibungen mit den Angaben links und rechts auf

den positiven Abdruck der negativ geschnittenen Gemme beziehen (Taf. I, 3: Abdruck von 2. in Ton, vergrößert).

a) *Tiere.*

1. In einem Bronzering der frühen Kaiserzeit erscheint auf einer braunen Glaspaste ein Pferdekopf nach rechts. Auf dem breiten Hals macht er einen gedrungenen Eindruck, der durch die kurz gestrichelte, abstehende Mähne betont wird. Auge und Nüstern sind kugelig erhöht, quer über dem Hals liegt ein Zügel.

Solche Pferdeköpfe sind oft auf die Rückseite republikanischer Münzen mit der Beischrift Roma geprägt, auf der Vorderseite die Personifikation der Stadt. Der Abdruck eines sehr ähnlichen Pferdekopfes befindet sich auf dem Boden eines Topfes, der in Vindonissa gefunden wurde. Er ist ein Beispiel für die vielseitige Verwendung der geschnittenen Steine. Plinius klagt sogar über die Gewohnheit, allen Besitz des Hauses, ja selbst Speise und Trank durch das Siegel zu schützen.

So klein und unscheinbar die 7 mm große Glaspaste ist, so ruft sie doch unmittelbar die Erinnerung an den Pferdekopf wach, der vom Gespann der Selene erhalten ist, auf dem die Göttin im Ostgiebel des Parthenon in den Strom der Nacht tauchte, während Helios über den Himmel aufstieg. Ein Abguß in Jena vermittelte Goethe den Eindruck eines Urpferdes, sei es, daß Phidias es «mit Augen geschaut oder im Geiste verfaßt» hatte, allerdings ohne daß der Dichter die Hunderte anderer Pferdedarstellungen verschiedener Aussagekraft in den Friesen, Metopen und Giebeln gekannt hätte, von denen die straff gezügelten Köpfe des Nordfrieses den stillen Charakter des Intaglios an sich haben (Taf. I, 4 a, b).

2. Der Pegasos, das geflügelte Pferd, das in den braunweißen konvexen Achat geschnitten ist, wurzelt im Mythos, wie ihn Pindar in der 13. olympischen Ode erzählt: Geboren aus der Gorgo Medusa, konnte es von dem Korinther Bellerophon erst gebändigt werden, als dieser von der Göttin Athene dazu ein goldenes Zaumzeug erhielt. Das tra-

gische Ende, das Bellerophon infolge seiner Vermessenheit, in den Olymp zu reiten, fand, ließ der Dichter in seinem Siegespreis weg. Vom 6. Jh. v. Chr. an prägte Korinth auf die Vorderseite seiner Münzen den Pegasos, auf die Rückseite den Kopf der Athene, die mit dem Beinamen Hippeia oder Chalinitis als Herrin der Pferde oder Erfinderin des Zügels und damit der Zähmung der Pferde verehrt wurde. Diesen Münztypus übernahmen, Avers und Revers vertauschend, auch die korinthischen Kolonien wie z. B. Syrakus im 4. Jhdt. Wahrscheinlich sind aber weniger diese Münzbilder dafür verantwortlich, daß der Pegasos auch in der römischen Kaiserzeit auf die Rückseite geprägt wurde, als vielmehr die zwei Flügelpferde auf dem Helm des berühmten goldelfenbeinernen Kultbildes des Phidias, der Athena Parthenos auf der Akropolis in Athen (Taf. I, 5 a, b).

3. Das Bild eines Hundes ist in einen zweischichtigen Achat, einen sog. *Nicolo*, geschnitten, dessen Oberfläche hellblau ist, während die untere Schicht und mit ihr der Hund dunkel, fast schwarz sind. In der querovalen Bildfläche läuft der Hund nach rechts mit leicht erhobenem Schwanz und gespitzten Ohren. Dargestellt sind solche Hunde schon auf sizilischen Münzen, auf denen seine Verwendung als Jagdhund daran abzulesen ist, daß er einmal den Kopf eines Hirsches benagt, ein anderes Mal ein Häslein festhält. Für das Züchten von Windhunden war u. a. *Kydonia* berühmt. Ein Hund war auch das alleinige Wahrzeichen der Stadt *Segesta*, bevor er am Ende des 5. Jh. v. Chr. als Begleiter des mythischen Jägers *Aigestos* in ein neues Münzbild eingegliedert wurde. Bei Herodot lesen wir, daß der Hirte, der, dem Auftrage ungehorsam, den kleinen *Kyros* nicht getötet hatte, später mit seiner Frau glaubhaft machen wollte, das ausgesetzte Kind sei von einem Hund genährt worden. Ein Thema, das in verschiedenen Variationen erscheint, so z. B. auf Münzen von *Kydonia*, auf denen eine Hündin das Zeuskind säugt, oder auf einem Gemälde in *Pompeji*, auf dem drei Hunde ein ausgesetztes Kind bewachen. Die Römer, die schwarze und weiße Steinchen zu einem Mosaikbild mit einem Kettenhund und der Warnung *cave canem* fügten, haben uns ein weniger

tiefgeschautes Bild des Hundes überliefert als die Griechen. Obwohl er wie bei den Römern unter dem Tisch die abgeessenen Knochen fraß und, wie wir auf anderen Vasenbildern sehen, dem Symposiasten den Speisekorb trug, erscheint er auf Grabstelen mit einem Krieger oder einem Jäger in Wertung seiner Treue im Leben des Verstorbenen (Taf. I, 6 a, b).

4. Wenn der Hund auf dem Nicolo mit ganz verschiedenen Gedanken verbunden werden kann, so setzt ihnen die folgende Nicolo-Paste eine engere Grenze. Auf ihr meint man den Hund, der sich von links mit langegestreckten Vorderpfoten nähert, knurrend bellen zu hören. Vor ihm hat sich ein Adler hoch aufgerichtet und hält ein Häslein, auf das offensichtlich auch der Hund spekuliert hatte, in den Klauen. Kämpfe und Streitigkeiten unter Tieren waren ein beliebtes Thema pompejanischer Wandbilder, oft spielen sie sich zwischen Katzen und Hühnern ab.

Aber nicht nur solche Beispiele der Malerei kommen uns beim Anblick des Gemmenbildes in den Sinn, vielmehr fühlen wir uns an Tierfabeln erinnert, wie sie bei Hesiod, dem frühesten Beispiel dieser Gattung, bei Semonides und anderen stehen. Hesiod erklärt den Sinn seines Ainos, in dem der Adler die Nachtigall trotz ihres schönen Singens frißt, mit den Versen: «Sinnlos, wer sich vermißt, mit stärkerem Feinde zu kämpfen. Sieg ist ihm versagt, er leidet noch neben der Schande.» Bei Semonides frißt der Adler das Häschen in seinen Fängen auf, bevor diesem der Mistkäfer zu Hilfe kommen kann (Taf. I, 7 a, b).

5. Ein Hahnenkampf ist in einer braunen, runden Glaspaste von 8 mm Durchmesser in einem Bronzering und auf einer wenig größeren, querovalen blauen Glaspaste vertieft.

Auf beiden steht der siegreiche Hahn mit erhobenem Kopf links im Bildfeld, ihm gegenüber der unterlegene mit gesenktem Kopf. Die beiden Tiere auf der Nicolo-Paste sind etwas kümmerlich geraten, die braune Paste ist um so sorgfältiger gearbeitet, dort kann man am Kopf des Siegers Kamm und Kehllappen unterscheiden, zwei der Schwanzfedern sind hochgewölbt, während sie der unterlegene auseinandersträubt.

Auf anderen, ähnlichen Darstellungen wie z. B. einem

Amethyst in Leningrad, steht hinter den kämpfenden Tieren noch eine Herme, die einen Palmzweig und einen Kranz trägt. Es darf deshalb mit Sicherheit angenommen werden, daß auch der Gemmenschneider unserer beiden Pasten etwas Anderes als eine Szene aus dem Hühnerhof im Sinne hatte.

Hermen waren in Palästre und Gymnasien aufgestellt, Orte, an denen Wettkämpfe ausgetragen wurden. Sie bezeichnen daher auch auf den Gemmen den Ort der Handlung als Kampfplatz. Daß es letztlich um mehr als um den Kampf und den Sieg zwischen zwei Tieren geht, zeigt ein pompejanisches Mosaik: Darauf steht in einer Halle mit bärtiger Herme hinter dem siegreichen Hahn ein Jüngling mit einem Kranz. Ihm bringt ein Büblein, das von der Herme her gesprungen kommt, einen Palmzweig. Hinter dem besiegten Hahn aber stehen ein weinendes Büblein und ein in trübe Gedanken versunkener Jüngling.

Ein freifliegender Schmetterling über dem siegreichen Hahn auf der Leningrader Gemme zeigt, daß es hier um die bildlich ausgedrückte Überzeugung geht, daß auf die Tapferkeit, die Virtus, der Sieg der Seele folgt.

Der gleiche Gedanke mag pompejanischen Wandmalereien zu Grunde liegen wie z. B. den beiden Stilleben im Haus der Vettier, auf denen Kampfhähne mit Palmzweigen und Kultgeräten vereint sind. Auf dem einen steht außerdem eine kleine Herme aus Stein, auf dem anderen an erhöhter Stelle die Statuette eines sich bekränzenden, siegreichen Lanzenträgers (Taf. I, 8 a, b).

6. Noch mehr als die Darstellung läßt das leuchtende Grün der Glaspaste, in deren vertieftem, querovalen Bildfeld ein Papagei durchleuchtet, an den grünen Papagei auf dem Mosaikboden im Altargemach des Palastes in Pergamon denken, nur ist die Farbigkeit des Mosaiks reicher, namentlich durch das Rot des Schnabels, der Füße und eines collier-artigen Streifens um den Hals. Da der Papagei erst durch Alexander den Großen aus Indien zu den Griechen und Römern gebracht wurde, dürfte das Mosaik eine der ersten Darstellungen sein.

Zur Zeit Varros wurde der Papagei in Rom mit anderen

Kuriositäten öffentlich ausgestellt, und seine Fähigkeit zu sprechen, findet bei den römischen Schriftstellern vielfach Beachtung. So erfahren wir auch, daß man ihm beim Sprachunterricht mit einer *clavicula ferrea*, einem Eisenrütchen, auf den Kopf schlug, sei es, daß ihm so die Anfangsgründe beigebracht wurden oder, wie es in einem Epigramm des Petron heißt, Latein anstelle des barbarischen Indisch.

Daß der Papagei auch auf römische Wände gemalt wurde, mag aber weniger mit seiner berühmten Sprechkunst zusammenhängen als vielmehr mit dem Wissen darum, daß er in den indischen Gärten als heiliger Vogel frei herumflog. So sitzt er denn auch auf einer bemalten Wand im Hause der Livia im Vordergrund eines Haines der Diana (Taf. I, 9 a, b).

7. Das Bild auf der folgenden blauen querovalen Glaspaste soll, wie der Hahnenkampf, die Tapferkeit verherrlichen. Dargestellt ist ein sitzender Krieger in Dreiviertelsansicht nach links. Er hat die Beine etwas angezogen und hält dazwischen einen Schild fest, auf den er mit der rechten Hand schreibt. Zu seinen Füßen steht eine Rüstung, und darauf liegt ein Helm.

Auf einer gleichgroßen Nicolo-Paste in Berlin sind noch zwei, auf der Augster Paste nicht sichtbare Lanzen und die Buchstaben VIC auf dem Schild zu sehen, während auf einem Intaglio in Paris LAC zu lesen ist.

Die Episode, die der Darstellung zu Grunde liegt, wird von Herodot im ersten Buch überliefert: Als Kroisos, hart bedrängt von Kyros, seine Bundesgenossen, die Spartaner, um Hilfe bitten ließ, waren diese selbst in Streitigkeiten mit den Argivern verwickelt. Von den dreihundert Kriegern, die auf jeder Seite um den begehrten Landstrich kämpften, blieben zwei Argiver und der Lakedaimonier Othryades übrig. Nach Abzug seiner zwei Gegner, die sich weil in der Mehrzahl für die Sieger hielten, zog er den gefallenen Argivern die Rüstung aus und brachte ihre Waffen in das spartanische Lager. «Der einzige Überlebende von jenen Dreihundert, Othryades, schämte sich, nach Sparta zurückzukehren, da alle seine Gefährten gefallen waren, und gab sich in Thyrea selber den Tod.»

Auf der Paste sitzt der sterbende Othryades bei geraubten Waffen, auf die er mit seinem eigenen Blute schreibt.

Bei griechischen und römischen Dichtern ist Othryades ein Musterbeispiel spartanischer Arete, ein Winkelried der Antike; ein beliebter Stoff der Rhetorenschulen (Taf. II, 11 a, b).

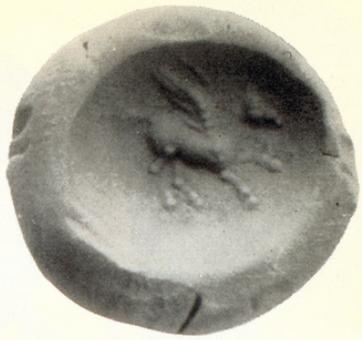
b) *Götter.*

8. In einem Silberring aus dem 2. Jh. n. Chr. ist ein Karneol mit goldener Umrandung eingesetzt. An der Scheitelseite des Reifes erkennt man noch das unvollkommen abgegliche Deckplättchen, das nach Einfügung des Steines aufgelötet wurde. Quer darüber ist der Name AUGUSTILLAE eingeritzt (Taf. II, 10 c). Eingeschnitten ist ein nackter Flügelknabe, der auf einer Bodenlinie nach rechts schreitet, sein Haar ist rings um den Kopf eingerollt. Mit der rechten, gesenkten Hand hält er eine brennende Fackel, darüber mit der linken Hand einen Schmetterling.

Phaidros, der am Gastmahl des Platon seinen Beitrag zur Diskussion über den Eros mit dem Gedanken einleitet, die Griechen hätten bis jetzt Eros nicht genügend geehrt, schließt seine Ausführungen mit der Behauptung «daß Eros unter den Göttern der älteste und ehrwürdigste und am meisten imstande sei, den Menschen zur Erwerbung der Tugend und Glückseligkeit zu verhelfen im Leben und im Tode». Von der Erkenntnis, «daß nicht jeder geflügelte Knabe ein Amor» sein müsse, geht Lessing in seiner Untersuchung «Wie die Alten den Tod gebildet» aus. Daß auf unserem Intaglio mit dem Flügelknaben der Tod gemeint ist, zeigt die Fackel, ein Symbol des verlöschenden Lebens. Mit ihr wird der Schmetterling gesengt, die Folterung gehörte zum Ritual der Mysterien. Als Bild der Seele trafen wir den Schmetterling schon auf der Leningrader Gemme über dem siegreichen Hahn und werden ihn im Zusammenhang mit Nr. 12 auf einer Darstellung, auf der Athene einer Schöpfung des Prometheus die Seele zufügt, wiedersehen. Aristoteles verwendet sowohl für Seele als auch für Schmetterling das gleiche Wort *psyche*. Die zugrundeliegende Vorstellung findet sich bei seinem Lehrer Platon, der Sokrates im Phaidros erklären läßt, «denn



1



3



2



a



a



a



b



b



b

4

5

6



a



a



a



b



b



b

7

8

9



a



b



c

10



a



a



a



b



b



b

11

12

13



b



c



c

14

15



a



b



c

16



a



b



c

17



a



b

18



a



b

19

in die Finsternis und den Wandel unter der Erde zu kommen, ist gesetzlich denen nicht mehr bestimmt, welche schon den himmlischen Wandel begonnen haben, sondern ein liches Leben zu führen und glücklich zu sein . . . und der Liebe wegen . . . befiedert zu werden». Der Darstellung als Ganzes liegt die platonische Idee der von Eros beherrschten Psyche zu Grunde. In der märchenhaft anmutenden Erzählung des Apuleius von Amor und Psyche, die die Geschichte der menschlichen Seele in naher Beziehung zu den Isismysterien darstellt, wird Psyche durch die letzte Weihe, den Tod, mit Eros vereint (Taf. II, 10 a, b).

9. In der Schnitttechnik des frühen 2. Jh. n. Chr. ist in einen hochovalen Karneol, durch den sich zwei weiße Adern ziehen, ein Krieger vertieft. Auf der Seite des Standbeines hält die erhobene rechte Hand eine Lanze oder ein Szepter an der Spitze, das linke Spielbein ist lässig zur Seite gestellt, über dem linken Unterarm hängt das Parazonium, das Schwert mit dem Schwertband. Auf dem Kopf, der zur rechten Seite gewendet ist, sitzt ein hutartiger Helm.

Die Darstellung erinnert an die Statue des Mars Ultor auf augusteischen Münzen (Taf. II, 12 a, b).

Auch die Darstellungen auf den folgenden drei Nicolo-Pasten in Bronzeringen aus dem 3. Jh. n. Chr., glyptische Arbeiten von geringem Wert, wiederholen Münztypen.

Auf der einen sitzt die behelmte Roma mit gekreuzten Beinen, kurzem Chiton, neben sich den Schild, auf der ausgestreckten rechten Hand eine auf sie zufliegende Siegesgöttin (Taf. II, 14 b, c).

Die gleiche Victoria füllt das hochovale Pastenfeld des zweiten Ringes aus. Wie die Victoria, die im Stadtbuch 1964 veröffentlicht wurde, trägt sie ein übergegürtetes Gewand, das unten zurückgeweht wird. In der ausgestreckten Linken hält sie den Siegeskranz, mit der Rechten scheint sie eine Palme festzuhalten (Taf. II, 13 a, b).

Das dritte Bild ist so schlecht zu erkennen, daß nicht sicher gesagt werden kann, ob es Mercur mit Geldsack und Füllhorn (?) darstellt oder einen Fruchtbarkeitsgenius, der dann am ehesten in der Linken eine Traube tragen würde;

gut erhalten hat sich der Reif (Taf. II, 15 c). Hier kommen einem die Wünsche des Timolaos bei Lukian in den Sinn, der sich im Glauben an die magische Kraft des Ringes, des metallenen Reifes oder des Ringsteines, von Hermes einen Ring wünscht, der stets Gesundheit verleiht und Leiden fernhält, einen Gyges-Ring, der unsichtbar macht, einen Ring, der ungeheure Kräfte verleiht, schließlich einen Ring, der ihm das Fliegen über die Erde gestattet.

c) *Kult und Mythologie*

10. Die Form des Goldringes, in dem ein rundovaler Karneol mit idyllischer Szene eingelassen ist, steht in hellenistischer Tradition und war in den letzten Jahren der Republik und in der augusteischen Zeit gebräuchlich. Damals wurde die soziale Bedeutung des Goldringes schon immer mehr außer Acht gelassen, während er in der Republik allein Gesandten bei staatlichen Missionen, den Nobiles und seit dem 2. Jh. v. Chr. auch den Equites gestattet war. Andere hochstehende Personen, Senatoren und siegreiche Feldherren trugen immer noch den althergebrachten, eisernen Ring. Dieser kam erst ganz aus der Mode, als Septimius Severus auch den Soldaten das Tragen goldener Ringe erlaubte.

Den Hintergrund auf dem Intaglio bilden ein knorriger, etwas windschiefer Baum und eine niedere Säule, auf der ein Priapidol steht. Im Vordergrund sitzt ein Mädchen mit nacktem Oberkörper; die mit einem Mantel bedeckten Beine nach links ausgestreckt, den rechten Arm mit der Hand aufgestützt, wendet es sich gegen einen jungen Mann um und hält ihm mit der linken Hand einen doppelhenkligen Becher hin. In diesen gießt der Jüngling aus einer langen, schmalen Amphore Wein; er ist nackt, zwei Zipfel in der Höhe der Kniekehlen verraten, daß über seinem Rücken ein Mantel hängt (Taf. III, 16 a, b, c).

11. Wie auf dem Goldring Baum und Säule ein ländliches Heiligtum darstellen, so auch auf einer hochovalen, braunen Glaspaste in einem eisernen Ring, dessen Reif unten ausgebrochen ist. Nur ist die Säule hier viel höher, ohne Idol oder Kultbild, und daneben steht ein großes Mischgefäß. Ein

Hirte mit nacktem Oberkörper, vorne geknotetem Lendenschurz und einem Kranz im Haar, stemmt sich mit dem linken Bein gegen das Gefäß, um den Weinschlauch, der auf seinem Rücken lastet, besser balancieren zu können. Er ist im Begriff, dessen Inhalt in den Krater auszugießen (Taf. III, 17 a, b, c).

Die beiden Intagli wirken wie Ausschnitte aus gleichzeitig gemalten oder in Stuck modellierten Sakrallandschaften, wie z. B. die auf dem gelben Fries des Liviahauses oder an der Decke der Farnesina, heute im Thermenmuseum in Rom. Die zu dieser Zeit und Kunst gehörenden Gedanken haben zeitgenössische Dichter in Worte gefaßt, wie z. B. Tibull in einem Gedicht an Priap oder Longus in seinem Hirtenroman von Daphnis und Chloe. Auf die dionysische Sphäre weisen der zweihenklige Becher einerseits und der Krater andererseits.

12. Stein und Motiv des folgenden Intaglios stehen in etruskischer Tradition; der quergestreifte Sardonyx, hier mit den Lagen schwarz, weiß, gelb, wurde nur im 1. Jh. v. Chr. verwendet, und in der gleichen Zeit wurde das Motiv des Mannes mit vorgebeugtem Oberkörper und im Profil gesehe- nem Rücken und Mantel mit Vorliebe gewählt.

Eingeschnitten ist ein bärtiger Mann mit vorgebeugtem Oberkörper, nackt, mit Mantel über dem leicht gekrümmten Rücken, die Haare im Nacken eingerollt. Die beiden Oberschenkel sind nach vorne leicht gesenkt, der linke zurückgenommene Fuß berührt nur mit der Zehenballe die Bodenlinie, der rechte ist mit ganzer Sohle aufgesetzt. Mit der linken Hand hält der Mann einen Stock, der vom Boden bis in die Höhe seiner Nase reicht, durch oder über dessen kugelig verdicktes Ende läuft eine Schnur, deren herabhängendes Ende der Mann mit der rechten Hand festhält, das andere Ende ist am Handgelenk einer bärtigen Büste festgebunden, die vor dem Stocke baumelt. Mann und Büste gleichen sich bis in Einzelheiten wie z. B. den leicht geöffneten Mund und die vielfach gegeneinander abgesetzten Muskelpartien.

Da es so aussieht, als ob die Büste an dem Stock hochgezogen würde, während sie auf ähnlichen Bildern schon daran an-

gebunden ist, dürften Stock und Schnur als Arbeitsgerät angesehen werden, an dem der Torso hochgezogen und befestigt, sowie die Länge der noch anzusetzenden Beine genau festgelegt werden konnte, und damit die Deutung auf Prometheus, das mythische Vorbild des schöpferischen Künstlers, erwogen werden.

Varianten, auf denen der Bärtige durch den Heroldstab als Götterbote ausgezeichnet ist, der als Hermes Psychagogos, das mythische Bild eines Nekromanten, einen Menschen am Arm aus der Erde zieht oder zu einem aus der Erde auftauchenden Kopfe spricht, zeigen, daß es im ersten vorchristlichen Jahrhundert eine ganze Gemmenklasse gab, die orphisch-pythagoreische Gedanken über das Wunder der Schöpfung und die Seelenwanderung, sei es nun im Bild des Kunsthandwerkers oder des Zauberers, anschaulich machte (Taf. III, 18 a, b).

13. Den Abschluß dieser Darlegungen bildet eine blaue, hochovale Glaspaste, die stilistisch ebenfalls in die etruskisierte Gruppe der italischen Gemmen des 1. Jh. v. Chr. gehört.

In der linken Bildhälfte steht ein nackter Krieger im Profil nach rechts. Er trägt einen kappenartigen Helm und einen Mantel, der von der linken Schulter über den Rücken fällt. Mit der linken Hand hält er einen runden Schild und eine Lanze. Die rechte Hand erhebt er im Gestus der römischen Votivhand, deren Daumen den vier anderen Fingern gegenübersteht. In der rechten Bildhälfte steht ein Baum, um dessen Stamm sich eine Schlange ringelt und in dessen Ästen ein Widderfell hängt. Der Widderkopf liegt auf einem Altar unter dem Baum.

Der Baum mit oder ohne Altar repräsentiert die einfache Form eines Grabes oder Heiligtums. Die Schlange, die aus der Erde aufsteigt, vertritt als genius loci den Heros oder die Gottheit, denen das Opfer dargebracht wird. Das Widderopfer, das vielfach den Mächten der Unterwelt vor der Befragung eines Orakels oder im Verlaufe der Einweihung in Mysterien dargebracht wurde, kann auf der Augster Paste nicht näher präzisiert werden. Wohl aber der vor dem Opfer stehende Heros. Er trägt nämlich den gleichen Helm wie der

weibliche Kopf eines Schiebegewichtes im Historischen Museum in Basel, eine «phrygische Mütze», die die troianische Abstammung der zur Stammutter der Römer gewordenen, als Gewicht verwendeten Rhome betont. Der gleiche Helm auf unserer zur Frage stehenden Darstellung muß ebenso einen Heros bezeichnen, auf dessen troianische Herkunft die Römer Wert legten; in griechischer Bewaffnung, mit phrygischer Kopfbedeckung, kommt dafür wohl kein anderer als Aeneas in Frage, der troische Held und Gründer des italischen Laviniums, von wo sich die Römer herleiteten. Um so mehr als in der Zeit, in der der Intaglio geschnitten wurde, römische Dichter den Kaiser Augustus als neuen Aeneas feierten (Taf. III, 19 a, b).

Da sich die Möglichkeit bietet, das als Grundlage für diesen Aufsatz erarbeitete Material in Form eines wissenschaftlichen Kataloges in der Zeitschrift *Antike Kunst*, Jahrgang 8, 1965, Heft 2, zu veröffentlichen, kann hier auf Anmerkungen, die dort nachgelesen werden können, verzichtet werden.

Für die Erlaubnis, die Gemmen im Stadtbuch veröffentlichen zu dürfen, danke ich Herrn Prof. R. Laur-Belart; Herrn W. Hürbin, Praeparator am Museum, für die Abgüsse, die er mir positiv und negativ aus Araldit herstellte. Wegen ihrer Unzerbrechlichkeit und ihrer vollendeten Genauigkeit wurden sie nicht nur für die Bearbeitung, sondern auch für die photographische Wiedergabe des positiven Bildes gegenüber den bisher üblichen Gipsabgüssen bevorzugt (Abbildungsmaßstab 2 : 1; a: Original, b: Abdruck, c: Ringansicht).

Photos: Ruth Steiger.