Kunstgeschichtliche Untersuchung

der Opferdarstellungen auf römischen Münzen

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

genehmigt von der Philosophischen Fakultät

der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin

von

J a l e O g a n

aus I s t a n b u l

Tag der Promotion:

Tag der mündlichen Prüfung: 25.März 1943

Berichterstatter:

Prof. Dr. R o d e n w a l d t

Prof. Dr. P i n d e r

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung..... 1
Die Opferhandlung auf den Münzen der republikanischen Zeit. 5
Die Opferhandlung auf den Münzen der augusteischen Epoche..23
Die Tiberische Zeit.....40
Die Zeit des Caligula.....45
Die Claudische Zeit.....54
Die Flavische Zeit.....57
Die Zeit des Domitian.....62
Die Trajanische Zeit.....80
Die Hadrianische Zeit.....84
Die Antoninische Zeit.....94
Die Zeit des Antoninus Pius.....94
Die Zeit des Marc Aurel.....110
Vestalinnenopfer auf einem Medaillon der Lucilla.....121
Die Zeit des Commodus.....124
Die Zeit des Pertinax.....136
Die Severische Zeit.....137
Opferdarstellungen auf den Münzen der Julia Domna.....158
Opferdarstellungen auf Münzen des Caracalla.....162
Die Zeit des Elagabal.....164
Die Zeit des Alexander Severus.....166
Die Zeit des Maximinus.....172
Die Zeit des Gordian.....173
Die Zeit des Philippus.....178
Die Zeit des Decius Trajanus.....182
Die Zeit des Gallus und des Volusianus.....183
Die Zeit des Aemilianus.....188
Die Zeit des Valerianus.....189
Die Zeit des Gallienus.....191
Die Zeit des Aurelianus.....198
Die Zeit des Numerianus und Carinus.....199
Die Zeit des Diocletian und der Tetrarchie.....200
Opferdarstellungen auf Münzen Maximians.....206
Opferdarstellungen auf Münzen von Constantius I.....208
Die Zeit des Licinius.....211
Zusammenfassung.....212

Kunstgeschichtliche Untersuchung der Opferdarstellungen

auf römischen Münzen

Einleitung

Die Opferhandlung hat im römischen Kult eine große Rolle gespielt. Sie war der feierliche Akt jeder Zeremonie und jedes Festes, sowohl im privaten als auch im öffentlichen Leben der Römer. So übernahm der Magistrat sein Amt durch eine feierliche Opferdarbringung. Der Kaiser oder der Feldherr opferte den Göttern, bevor er ins Feld zog. Während des Krieges rief man die Götter durch Opferdarbringungen zu Hilfe und erhielt ihren Rat durch das Auspicium. Überhaupt wurden vor jeder wichtigen Unternehmung des öffentlichen Lebens Opfer dargebracht. Der siegreiche Kaiser oder Feldherr feierte seinen Triumph, indem er den siegverleihenden Göttern durch das Opfer seinen Dank erwies. Man veranstaltete ferner Sühn- und Reinigungsopfer, um das Wohl des Staates und des Volkes von den Göttern zu erbitten.

Im privaten Kult wurde in entsprechend bescheidenerer Weise geopfert. Der Hausherr opferte vor den Mahlzeiten den Laren. Bei Hochzeiten, ebenso bei Totenfeiern brachte man Opfer dar. Außerdem wurden viele Gelübde durch Opfer eingelöst.

Wie gern die Römer ihre staatlichen und privaten Denkmäler mit Opferscenen schmückten, lassen die erhaltenen historischen Reliefs, die Grabsteine und Altäre, besonders aber die Medaillons und die Münzen deutlich erkennen. Auch aus der römischen Literatur sind uns

zahlreiche Opferscenen bekannt[1].

Vom religionsgeschichtlichen Standpunkt aus ist dieses Thema verschiedentlich erörtert worden[2]. Ebenso gibt es Untersuchungen von archäologisch-kunstgeschichtlicher Seite, besonders im Anschluss an die Betrachtung der verschiedenen Monumente mit Opferscenen[3]. Jedoch

---

1) Kurt Latte, Die Religion der Römer und der? Synkretismus der Kaiserzeit, Tübingen 1927

2) G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer, 1912, S. 380 f. Die Formen der Götterverehrung

Latte gibt unter dem Titel "Immolatio" in der R.E.9, I, 1112 einen Überblick über die Anlässe, aus denen die Römer zu opfern pflegten und über die verschiedenen Opfergaben, die den einzelnen Göttern dargebracht wurden.

W. Rist hat in seiner Dissertation "Die Opfer des römischen Heeres" (Tübingen 1920) die literarischen Quellen als grundlegendes Material benutzt.

3) Lehmann-Hartleben hat in seinem Buch über die "Trajanssäule" die einzelnen Opferscenen untersucht. Er weist auf die Notwendigkeit einer Darstellung der Entwicklung hin, die gleichzeitig das ganze Ritual mit umfassen müsste und die auch für das Verständnis der Opferscenen der Trajanssäule sehr aufschlussreich sein würde.

Rossbach hat in seinem Buch "Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler" das Opfern bei der Eheschliessung eingehend besprochen.

Otto Brendel hat in seinem Artikel "Immolatio boum" (R.M.1930 S. 196 f.) die römischen Stieropfer-Darstellungen auf einigen Monumenten in der Zeit von Tiberius bis zur zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts verfolgt. In einer chronologischen Übersicht streift er auch die Opferdarstellungen auf Medaillons.

Rodenwaldt hat in seinem Artikel "Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst" (Abhandlungen der Pr. Akademie der Wissenschaften 1935) das Wesentliche über die Opferscenen auf den römischen Hochzeits-Sarkophagen herausgestellt.

L'Orange behandelt in seinem Artikel "Ein Tetrarchisches Ehrendenkmal auf dem Forum romanum (R.M.1938, S.1 ff) die Opferhandlungen auf tetrarchischen Denkmälern, insbesondere auf Münzen.

vereinzelt auch auf römischen Münzen der Kaiserzeit[1]. Dass die Römer an Stelle von Göttern Kaiser, Priester, Feldherren als Opfernde darstellen, hängt damit zusammen, dass die römische Kunst ihre Themen aus den Geschehnissen des Tages und aus historischen Ereignissen schöpft. Dagegen halten die griechische und die kleinasiatische Prägung noch im ersten Jahrhundert der Kaiserzeit an den eigenen alten Traditionen fest und bewahren auf den Rückseiten ihre alten Götterbilder, während sie auf den Vorderseiten römische Kaiserportraits zeigen. Später prägt auch die griechische Welt Münzen mit römischen Typen, die entweder direkt von der Reichsprägung übernommen oder durch deren Vorbilder beeinflusst sind.

Die Opferscenen sind auf römischen Münzen von der republikanischen Zeit durch die ganze Kaiserzeit zu verfolgen.

Es ist Zweck der vorliegenden Arbeit, die Opferdarstellung auf Münzen im Zusammenhang mit der grossen Stilentwicklung zu betrachten und stilistisch zu verfolgen.

---

1) Regling behauptet mit Recht (Schrötter, Wörterbuch der Münzkunde, S. 273), dass hier der Gott an die Stelle des Menschen tritt und gleichsam sich selbst das Opfer darbringt.

Die Opferhandlung

auf den Münzen der republikanischen Zeit

Die Bilder der Kaisermünzen haben sich aus den entsprechenden Darstellungen der republikanischen Münzen heraus entwickelt. Deswegen wird hier für die Untersuchung der Opferhandlung auf römischen Münzen die republikanische Prägung als Ausgangspunkt genommen. Es sind nur wenige Münzen aus der republikanischen Zeit mit Opferhandlung als Rückseitenbild vorhanden. Sie kommen in drei verschiedenen Typen vor.

Typus A

Die ersten Opferdarstellungen auf römischen Münzen treten in Schwurscenen auf. Die Römer pflegten wie die Griechen den Eid bei einem Vertragsabschluss durch ein Opfer zu besiegeln. Das gewöhnliche Opfertier war das Schwein. Beim feierlichen Vertragsabschluss wurde das Suovetaurilien-Opfer dargebracht[1]. Beim Opferakt wurde die Hand oder das Schwert der Vertragschliessenden in das Blut des Opfertieres getaucht. Es gibt einige republikanische Münzen, die solche Scenen darstellen. Die frühesten Münzen dieser Gruppe stammen aus Capua und gehören der römisch-campanischen Prägung an. Diese Münzen haben von ~~Anfang an~~ durch ihre Schönheit, besonders aber durch ihr edles Material ein grosses Interesse erweckt, da sie die erste Goldprägung der republikanischen Zeit sind. Sie sind sehr oft besprochen und abgebildet worden. Die Datierung und die Verbindung der Schwurscene mit einem bestimmten historischen Vertrag sind sehr umstritten,

1) R.E., 2.Reihe 2,1 S.814

und alle nur möglichen Datierungen sind vorgebracht worden[1].

Diese Münzgruppe besteht aus drei Nominalen, einer Didrachme (6 Scrp.), einer Drachme (3 Scrpl.) und einer Münze von 4 Scrupeln.

Abb. 1: Eine Didrachme vom Berliner Münzkabinett. Das Bild zeigt eine Eidscene; in der Mitte kniet ein Opferdiener und hält ein Schwein auf seinem Schoss. Rechts steht ein römischer Krieger im Panzer und hält in der Linken einen Speer, während er mit seinem Schwert, das er in der Rechten hält, das Schwein berührt. Ihm gegenüber steht ein bärtiger Mann im Chiton. Er stützt sich mit der Linken auf einen Speer. Sehr kompliziert ist die Haltung der mittleren Figur, die knieend in Vorder- bezw. Dreiviertelfront-Ansicht dargestellt ist. Sie erinnert in ihrer Haltung an hockende hellenistische Figuren, etwa an die Aphrodite des Doidalsas und an den Schleifer in Florenz (Uffizien). Der Opferdiener hockt auf seinem linken Bein, das in Verkürzung wiedergegeben ist, ohne dass jedoch das Knie den Boden berührt. Die linke Fußspitze berührt die Bodenlinie nicht, dadurch wird der Anschein einer räumlichen Tiefe erweckt. Den rechten Unterschenkel

1) Die ältere Literatur über diese Münzen ist in dem Buch von Bahrfeldt über "Die Römische Goldmünzprägung" S.2,3 zusammengestellt. Die neuere Literatur ist bei Regling (Münzkunde: Einleitung in die Altertumswissenschaft, Bd. II, Heft 2, S. 25) zu finden. Eine Liste der erhaltenen Stücke ist von Bahrfeldt in seinem Buch S.13-15 aufgeführt. Ausserdem gibt der Verfasser S. 5-13 einen ausführlichen Überblick der bis dahin ausgesprochenen ~~hauptsächlichen~~ Ansichten der Datierungs~~möglichkeiten~~. Daher ist hier eine durchgehende Besprechung der Ergebnisse nicht mehr nötig. Es werden späterhin bei der Datierung der Münzreihe einige grundlegende Arbeiten erwähnt und besprochen werden.

und den rechten Fuß sieht man in Profilansicht. Der Oberkörper des Opferdieners ist durch das Schwein, das er auf seinem Schoß hält, zum großen Teil verdeckt. Er trägt einen Hüftschurz, der bis unter das Knie reicht. Durch die Bewegung des linken Beines ist das Knie entblößt. Die Spannung bewirkt einige tiefliegende Falten des Schurzes auf dem Schoß. Diese Figur gibt der ganzen Darstellung durch die Bewegung des Kopfes (welche?) und dadurch, daß sie sich aus dem Hintergrund heraus entfaltet, eine bemerkenswerte Tiefenwirkung. Im Gesamtbild fällt die Figur rechts durch ihre stark bewegte und pathetische Haltung besonders auf. Man möchte in ihr die Hauptperson der Handlung sehen. DieserEindruck wird dadurch verstärkt, daß sie in Frontansicht dargestellt und daß der Blick des Opferdieners auf sie gerichtet ist. Dieser Krieger trägt einen Muskelpanzer; man sieht auch auf der Photographie, wie fein er gestaltet ist. Schlüsselbein, Brustmuskeln, Brustbeineinsenkung, Brustkorb mit Rippen, Nabelsenkung und Bauchmuskeln treten deutlich hervor. Der Abschluß des Panzers zeigt einen dicken Wulst, der mit einer Reihe (vgl. S. 9 Mitte) Pteryges versehen ist. Darunter kommt das Waffenhemd zum Vorschein; dessen senkrechte Falten auf dem rechten Oberschenkel erscheinen den Eindruck von Lederstreifen zu machen. Auf dem linken Oberschenkel fehlen die Falten: sehr deutlich zeichnet sich hier die Form des Schenkels unter dem sich anschmiegenden Hemd ab. Demnach handelt es sich nicht um einen Panzer mit Lederstreifen. Er ist griechischen Muskelnpanzern, die von Vasen und Grabreliefs her bekannt sind, nachgebildet. Ein um den linken Arm geschlagenes Mäntelchen hängt herab. In der linken Hand hält er einen Speer und die Schwert-

scheide. In der Grossplastik erhaltene Panzerdarstellungen aus der republikanischen Zeit sind späteren Datums als die Münze. H e r b i g [1] hält die Panzerstatue in der Münchener Glyptothek[2] für das früheste Beispiel römischer Panzerstatuen. Er vergleicht die Form dieses Panzers mit derjenigen auf hellenistischen Bildern[3] und stellt eine grosse Ähnlichkeit fest. Auch die Proportion, Haltung und Gewandbehandlung der Statue vergleicht er mit den hochhellenistischen Werken und weist auf die sehr engste Verwandtschaft mit der Gestalt des Mars auf der Domitius-Ara[4] hin. G o e t h e r t behandelt eine Statue auf Delos aus dem Jahre 100 v.Chr.[6] und bemerkt, dass auch sie zu der erwähnten Gruppe gehört.

Beim Vergleich der Panzerfigur auf der Münze mit diesen Darstellungen fallen einige Merkmale eines älteren Stiles auf. Die Figur ist in Proportion und Haltung der griechischen Plastik des vierten Jahrhunderts am nächsten verwandt. Eine ähnliche Haltung zeigt Herakles auf einem Relief im Athener Nationalmuseum[7]. Der linke Arm mit dem Löwenfell

1) Gnomon 1934, S. 479 f.
2) Sieveking, B.W.Pr.1931 Taf.I
3) Altar von Pergamon 3,2 Taf.17 und Bd.7, Taf.30
4) Strong Sc.R.I, Abb.
5) Goethert, "Ein Panzertorso in Beyrut Beytus II,1935, S.13
6) Courby, Expl.de Délos V,"Le Portique d'Antigone"41 f. Abb.60
7) Süsserott, Taf.16,4. Er datiert das Reliefin das Jahrzehnt 390/80

und der Keule entspricht dem linken Arm mit Mäntelchen und Speer unserer Figur auf der Münze. Ebenso ist die Haltung des ausgestreckten rechten Armes und des nach dieser Richtung gewandten, leicht geneigten Kopfes beiden gemeinsam. Nur ist die S-förmige Schwingung des Körpers auf der Münze weit stärker als auf dem Relief. In dieser Hinsicht könnte man die Figur von der Münze eher mit dem Apoxyomenos des Lysipp vergleichen.

Die Panzerform der Münzfigur zeigt einige Abweichungen von der auf den erwähnten republikanischen Plastiken. Der Panzer ist auf der Münze viel plastischer wiedergegeben, und statt der gefransten Lederpteryges ist er mit einer Reihe gerundeter Klappen versehen. Auf griechischen Grabreliefs finden wir die diesem Panzer am nächsten kommende Form[1]. Auf sämtlichen Exemplaren dieser Münzgruppe sind die Panzer ohne eine zweite Reihe von Pterygesoder Lederstreifen dargestellt. Die links stehende Figur auf der Münze ist durch die Tracht und den Vollbart als Nichtrömer charakterisiert. Sie ist mit einem gegürteten Waffenrock bekleidet und trägt links eine Schwertscheide am Gürtel. Durch die Darstellung in Seitenansicht ist sie dem Römer gegenüber, der dem Beschauer voll zugewandt ist, als Nebenfigur gekennzeichnet.

Die ganze Scene ist sehr geschickt in die Münzrundung hineinkomponiert. Die linke Figur neigt sich nach vorn. Die durch diese Bewegung entstandene Kontur läuft der Münzrundung ungefähr parallel. Die Schwertscheide belebt noch das schmale Feld zwischen Figur und Münzrand. Durch die

1) A.Hagemann, "Griechische Panzerung" S.36, Abb.50

Vorderansicht und die
nach links gerichtete S-förmige Schwingung des Körpers der rechten Figur ist zwischen Münzrand und Figur ein grösserer Raum entstanden, der geschickt durch die Haltung des linken Armes und durch Speer und Mantel ausgefüllt wird.

(Furtwängler und Mommsen!)
Seit M o m m s e n[1] beschäftigten sich die Numismatiker mit der Frage, um welche Vertragsschliessung es sich auf der Münze handeln könnte. Die Deutung, die zuerst von F u r t w ä n g l e r[2] und später, unabhängig von ihm, von R e g l i n g[3] gegeben wurde, ist auch von B a h r f e l d t[4] anerkannt. Beide gehen von derselben literarischen Überlieferung bei V e l l e i u s[5] aus, die von dem Vertragsabschluss des Konsuls T.Veturius Calvinus im Jahre 334 mit den Kampanern und Samniten spricht. Dieser Vertrag war insofern bedeutungsvoll, als er den Kampanern und Samniten das Bürgerrecht - allerdings ohne Stimmrecht - verlieh. Eine spätere Wiederholung dieses Typus auf dem Denar des Münzmeisters T. Veturius, der höchstwahrscheinlich ein Nachkomme des Konsuls T. Veturius Calvinus ist, bezieht sich sicher auf diesen Vertrag. Furtwängler und Regling glauben, dass auch in der Schwurscene auf der Goldmünze dasselbe historische Ereignis, das das Verhältnis Kampaniens zu Rom bestimmte, dargestellt sei. Dieselbe Deutung dieser Scene ist auch von Mommsen an zweiter Stelle erwähnt. Dagegen haben G i e s e c k e[6] und andere die

1) Mommsen, "Röm. Münzwesen", S.556
2) Furtwängler, "Antike Gemmen", S.277
3) Regling, Z.f.N. 1912, S.153 Anm.
4) Bahrfeldt, "Die römische Goldmünzprägung während der Republik und unter Augustus", S.12
5) Velleius Paterculus I,14
6) Giesecke, "Italia Numimatika", S.197 f.

Münze auf den Friedensschluss zwischen Rom und Samnium im Jahre 290 v.Chr. bezogen. M a t t i n g l y[1] sieht in dieser Schwurscene den Bündnisschluss Roms und seiner Aliierten gegen Hannibal. L i e g l e[2] lehnt alle historischen Deutungen dieser Scene grundsätzlich ab, da aktuelle historische Scenen in dieser Zeit auf Münzen noch nicht zu erwarten sind. Er sieht in dieser Scene den mythologischen Vertragsabschluss des Titus Tatius[3], der nach der römischen Sage der König der Sabiner war und nach dem Vertrag Mitherrscher des Romulus in dem Doppelstaat der Römer und Sabiner wurde. Auch sein Portrait wird auf den Denaren des L.Titurius[4] verherrlicht.

Wie wir an der Formensprache der Münze erkennen und nach der Herkunft der Münze (Capua) vermuten können, ist der Münzmeister grossgriechischer Herkunft. Er schafft für Rom einen Münztypus, der uns sonst nicht bekannt ist. Er vereinigt hier in der Darstellung die griechische Form mit dem römischen historisch-mythologischen Geist.

Die Datierung dieser Münze hängt von der Frage ab, seit wann die Römer Goldmaterial zur Prägung verwandten. Leider fehlt hier ein sicherer Anhaltspunkt. Nach der Überlieferung bei Plinius[5], die in den verschiedenen erhaltenen Handschriften anders lautet, haben die Römer das Goldmaterial zur Prägung erstmalig im Jahre 217 oder 207 v.Chr. verwendet. Aus historischen und besonders aus stilistischen Gründen wurde diese

---

1) Mattingly, Roman Coins, S.54
2) wie er in einer Übung betont hat
3) R.E.IV,2, S.2471
4) Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Taf. 1,3-4, S.120
5) N.H. XXXII, 3, 47

Überlieferung von den Numismatikern als nicht zuverlässig erklärt[1].

Die allzu späte Ansetzung der Münze von W i l l e r s[2] in das Jahr 209 v.Chr. wurde von H a e b e r l i n[3] eingehend besprochen und aus historischen und stilistischen Gründen abgelehnt. Diese Spätdatierung wurde von M a t t i n g l y[4] wieder aufgegriffen. H a e b e r l i n hat diese Münzreihe stilistisch an die kampanische Silberprägung der Quadrigatusgattung angeschlossen, deren Münzen auf ihrer Rückseite genau so mit Roma beschriftet sind und auf ihrer Vorderseite den jugendlichen Januskopf zeigen, der auf der Goldprägung dargestellt ist. H a e b e r l i n datiert sie von 286 - 268 v. Chr. Dieselbe Methode wendet auch M a t t i n g l y in seinem Artikel an, er sieht aber in den frühesten kampanischen Silbermünzen die erste römische Silberprägung, die nach der Überlieferung bei Plinius und Livius in das Jahr 269 oder 268 v.Chr. zu datieren ist[5]. Die Quadrigatusreihe setzt er in die Zeit des zweiten punischen Krieges. Auf diese Weise ergibt

---

1) Leuze, Z.f.N., 1920, S. 37
Haeberlin, Z.f.N., 1908, S. 242

2) Willers, "Corolla numismatica", 1906, S. 310 - 324

3) Haeberlin, a.a.O., S. 241 f.

4) Mattingly, "Roman Coins", S. 54. - Mit der Datierung der Münze beschäftigt er sich noch näher in seinem Artikel "The first age of Roman coinage" J.R.S.1929, S. 33,34.

5) Leuze: Das Datum der ersten Silberprägung in Rom, Z.f.N., 1920, S. 15 f. hat einwandfrei bewiesen, dass das Jahr 269 die einzig und allein sichere Datierung der ersten Silberprägung in Rom ist.

sich ein Heraufrücken (ab!), das numismatisch und stilistisch nicht so überzeugend erscheint wie die zeitliche Ansetzung von R e g l i n g und H a e b e r l i n. Auf einem anderen Weg gelangt auch G i e s e c k e[1] ungefähr zu der Haeberlinschen Datierung. Er fasst die Gold-, Silber- und Kupferprägung mit dem Januskopf als eine einzige Münzreihe auf, die einheitlich zwischen 290 - 280 v.Chr. durch Appius Claudius eingeführt worden ist.

Diese Schwurscene wurde, wie oben erwähnt, von Münzmeister T. Veturius auf seinem Denar wiederholt.

Wenn Liegle mit der Deutung der vorher behandelten Münze recht hat, ist hier der Inhalt der Scene anders geworden. Es handelt sich nicht mehr um eine mythologische Scene, sondern um die Darstellung eines historischen Ereignisses der Vergangenheit. Die Münze gehört einer Zeit an, in der es üblich war, dass die Münzmeister auf dem Rückseitenbild ihrer Prägungen historische Ereignisse zur Darstellung brachten, die in Beziehung zu ihren Vorfahren standen.

Abb. 2: An die Stelle des Januskopfes tritt auf der Vorderseite der Münze die Büste des Mars; er trägt einen Helm, der mit einer Feder geschmückt ist, und eine Clamys, die auf der Schulter mit einer Fibel festgehalten wird. Links im Felde ist die Signatur des Münzmeisters Ti.Ve. und das Wertzeichen X erhalten. Der Münzmeister ist in der Geschichte sonst nicht bekannt, infolgedessen ist die Datierung der Münze nicht sicher. Im ganzen ist die Münze roh gearbeitet. Dies wird besonders deutlich, wenn wir das Rückseitenbild dieses Denars mit dem der Goldmünze vergleichen.

---

1) Giesecke, Italia numismatica,

Der Münzmeister (Stempelschneider) hat die Goldprägung als Vorbild gehabt. Er ist aber in künstlerischer Hinsicht dem griechischen Meister aus Capua, der die Goldmünze geschaffen hat, unterlegen. Vieles ist ihm mißlungen, so daß die Münze im Gegensatz zu der griechischen einen provinziellen Charakter trägt.

Er nimmt erstens ~~erstens~~ keine Rücksicht auf die Rundung der Münze. Die Figur des Opferdieners entfaltet sich nicht, wie auf der Goldmünze, aus dem Hintergrund heraus, sondern breitet sich in der Fläche aus. Dies ist auf ein Mißverständnis des Vorbildes und die Unfähigkeit des Münzmeisters zurückzuführen. Sodann sind die Wendung des Oberkörpers, insbesondere des Kopfes, und die Verkürzung des Oberschenkels auf dem Denar nicht gelungen. Dadurch wirkt der Opferdiener fast karikaturhaft.

Die Feldherren erscheinen hier streng symmetrisch und in gleicher Haltung. Sie berühren das Schwein mit ihren Schwertern und schauen sich gegenseitig ohne Anteilnahme an dieser Handlung an. Dadurch wirkt die Komposition im Gegensatz zu der der Goldmünze sehr schematisch. Es fehlen jegliche Beispiele in der Großplastik, durch die man auch dort dieselben Stilunterschiede feststellen könnte. W i l l e r s [1] hat die Münze in die Zeit von 150 - 130 v.Chr. datiert, während G r u e b e r [2] sie in das Jahr 93 v.Chr. setzt. Jedenfalls ist die Münze stilistisch mit den Münzen des Bürgerkrieges verwandt. Derselbe Typ findet sich auch auf oskischen Münzen, die während des Bürgerkrieges (91 - 88 v.Chr.) geprägt wurden.

---

1) Willers, "Corolla Numismatica", 1906, S.321,322
2) Grueber, Bd. II, S. 281,331 Anm. I

Abb. 3: Das Rückseitenbild zeigt eine Wiederholung[1] der Schwurscene des Denars des T. Veturius: Zwei Krieger leisten den Eid, indem sie ein Schwein mit ihren Schwertern berühren. Das Tier wird von einem knienden Opferknecht festgehalten, der auf einem Exemplar im Britischen Museum als bärtiger Mann dargestellt ist. Im Abschnitt ist in oskischer Schrift der Name des Prägers angegeben: g.paapi.g. (Gaius Paapius Gaii), die Fortsetzung des ganzen Namens befindet sich auf der Vorderseite, Mutil. Embratur (Mutilius Imperator).

Der Münzmeister (Stempelschneider) muss die Goldprägung dieses Typus noch gekannt haben; denn die Figur des Opferdieners weicht von der auf der Veturius-Münze (Abb. 2) ab und kommt der Goldprägung näher dadurch, dass in der Darstellung auf der Paapius-Münze eine grössere Tiefenwirkung vorhanden ist als auf der Veturius-Münze. Genau wie auf der ersten Münze berührt die Fußspitze des Opferdieners die Bodenlinie nicht, so dass eine gleiche Tiefenwirkung erreicht ist. (die Paap.= d. die Goldmünze!)

Eins haben diese Münzen gemeinsam: die rechte Figur wird immer in Frontansicht und die linke in Seitenansicht dargestellt.

Auf der Veturius-Münze kommt die Figur links durch ihre Haltung dem Goldstater näher. Wenn auch sehr gemildert, so ist doch immerhin die Neigung des Oberkörpers beibehalten. Bei der Paapius-Münze ist diese vollkommen verschwunden. Sie steht durch ihre Komposition, die keine Rücksicht auf die Münzrundung nimmt, dem Veturius-

---

1) Grueber, Bd. III, Taf. XCIX, 5,6,. Bd. II, S. 332
Friedländer, Die oskischen Münzen, Taf. IX,9.

Denar näher. Von der feinen Behandlung der einzelnen Figuren und ihrer Raumanpassung, wie man sie auf der Goldmünze findet ist nichts übrig geblieben. Hier treten zum ersten Mal die Lederstreifen des Panzers auf, die bei den früheren Darstellungen fehlten.

Auf den Münzen des Bürgerkrieges (91 - 88 v.Chr.) ist diese Scene häufig dargestellt, eine Tatsache, die aus den historischen Ereignissen der Zeit herzuleiten ist.

Die Abb. 4 und 5 zeigen zwei Denare des Sulpicius[1], dessen Name auf der Rückseite im Abschnitt erhalten ist: C. Sulpici. C.F. (Gaius Sulpicius Gaii Filius). Auf der Rückseite der Münze sind zwei Idealköpfe dargestellt, beide bekränzt. Mit Recht hat man sie als Penaten identifiziert, indem man die Buchstaben im Felde D.P.P. als Abkürzung für die penates publici[2] ansieht. Der Rand der Münze ist gezahnt. Die Derbheit des Stils, die wir auf dem Denar des Veturius festgestellt haben, ist hier noch gesteigert. Das aufgerissene Auge und das übernatürlich grosse Ohr sind uns von der republikanischen Portraitkunst her bekannt. Auf der Rückseite ist die bekannte Schwurscene dargestellt. Hier fehlt jedoch der knieende Opferdiener. Das Schwein liegt in der Mitte. Die Feldherren stützen sich mit der Linken auf ihren Speer, die Rechte strecken sie nach dem Opfertier hin. Es ist eine symbolische Darstellung der Handlung.

---

1) Grueber, Bd. III, Taf. XXXI, 4. Bd. I, S. 202, 203
2) Grueber, Bd. I. S. 202

Auch hier ist die rechte Figur als Hauptperson anzusehen. Sie ist wie auf den beiden vorigen Münzen in Frontansicht dargestellt. Auf jenen tritt die Hauptfigur durch den Blick des Opferdieners, der auf sie gerichtet ist, besonders hervor. Hier dagegen fehlt der Opferdiener. Das Hervortreten der Hauptfigur wird dadurch erzielt, dass sie in Frontansicht dargestellt ist, und ferner, dass die linke Figur durch das Opfertier überschnitten und so als Nebenfigur gekennzeichnet wird. Beide Feldherren tragen die gleichen Panzer mit Lederstreifen.

Wie die Abb. 4 und 5 zeigen, weichen die Exemplare in verschiedenen Einzelheiten voneinander ab. So z.B. sind die Borsten des Schweines auf dem Denar (Abb. 4) nicht wiedergegeben, während sie auf Abb. 5 deutlich zu erkennen sind. Zwischen den beiden Feldherren im Felde oben steht ein Buchstabe, der auf verschiedenen Exemplaren anders ist. Es handelt sich hier um die Münzstättezeichen[1]. (Emissionszeichen)

Eine Variation desselben Themas haben wir auf einer anderen Münze (Friedlaender: Taf.II 10 Ae.S.11): zwei Krieger stehen einander gegenüber. Sie halten mit der Linken das Schwein in der Mitte und in der Rechten ein aufwärts gerichtetes Schwert. Dieser Typus tritt auf oskischen Münzen aus Kapua und Atella auf. F r i e d l a e n d e r (S.16) schliesst daraus, dass diese Münzen eine Conföderation der beiden Städte darstellen.

(Diese Prägungen müssten doch im Anschluss an Abb. 3 S.15 besprochen werden!)

Der Denar des Quintus Silo, ein Feldherr des Bürgerkrieges, zeigt auf der Rückseite eine Schwurscene von acht Feldherren[2]. (Bedeutung?) Die Münze ist nur in einem einzigen Exemplar im Pariser Kabinett vorhanden. Auf der Vorderseite ist ein

1) Grueber, Bd.I, S.189
2) Grueber, Bd.II, S.329 auch dort abgebildet.

weiblicher Kopf mit Halskette und Kranz dargestellt, der durch die Inschrift im Felde als Götting Italia bezeichnet wird. Die Komposition auf der Rückseite ist streng symmetrisch. Die Mitte wird durch das Feldzeichen betont. Vor ihm kniet der Opferdiener und hält das Schwein. Je vier Feldherren stehen zu beiden Seiten des Feldzeichens. Sie berühren mit ihren ausgestreckten Schwertern das Opfertier.

Es sind noch weitere Münzen[1] erhalten, die die Inschrift Italia tragen und auf der Rückseite die Schwurscene mit acht Feldherren zeigen. Darunter befindet sich auch eine Münze ohne Inschrift[2]. Charakteristisch ist für diese Münzen ein Feldzeichen in der Mitte und die überschlanken Figuren der Feldherren, die fast karikaturhaft wirken. Man könnte hier von einem nachlässigen Stil sprechen, der seinen Höhepunkt auf einem Denar des Münzmeisters Gaius Paapius (Abb. 6) erreicht[3]. Auf der Vorderseite ist die Büste des Mars nach dem Vorbilde des Veturius-Denars abgebildet. Im Felde ist das Wertzeichen X und in oskischer Schrift von oben nach unten die Legende Viteliu erhalten[4]. Die Profillinie ist nicht ganz durchgezogen. Zwischen Nase, Mund und Kinn setzt sie aus. Der Bart ist durch perlartig gereihte kurze Löckchen wiedergegeben. Auch bei dem Faltenwurf der Chlamys sind nur die erhabenen Stellen betont, während die tiefen Stellen nur angedeutet und nicht ausgeführt sind. Auf der Rückseite ist eine Schwurscene mit vier Feldherren und

1) Grueber, Bd. III, Taf. XCVII, 1-4, Bd. II, S. 323
2) Grueber, Bd. III, Taf. XCIX,9
3) Friedländer, "Die oskischen Münzen", S. 82 und Grueber, Bd. III, Taf. XCIX, 3,5, Bd. II, S. 331
4) Nach Grueber, Bd. II, S. 330, Anm. 1, Viteliu ist oskische Bezeichnung für Italia.

einem Opferdiener mit einem Schwein auf dem Schoss erhalten. Im Abschnitt ist in oskischer Schrift g.paapi zu lesen. Der nachlässige Stil, den wir bei der Marsbüste der Vorderseite beobachtet haben, lässt sich auch hier erkennen. So zeigen die Gelenke keine der Natur entsprechende Formung, sondern sind, wie z.B. die Knie, durch eine einfache Unterbrechung der Glieder wiedergegeben.

Ausser auf Münzen erscheint die Schwurscene nur auf Gemmen. Eine Gemme bei F u r t w ä n g l e r[1] gibt eine Wiederholung des Typus, den wir auf der römisch-kampanischen Goldmünze beobachtet haben. Auf einer zweiten Gemme[2] findet sich eine Wiederholung der Münze des T. Veturius. Auf Grund der stilistischen Übereinstimmung der beiden Gemmen mit den entsprechenden Münzen hat Furtwängler sie nach den Münzen datiert.

Zuletzt kommt die Schwurscene auf den Münzen des Münzmeisters C. Anstistius Reginus und Antistius Vetus unter Augustus vor, auf die später zurückzukommen sein wird.

Typus B

Auf dem Denar des Münzmeisters L. Pomponius (Abb.7)[3] ist eine vollständigere Opferhandlung dargestellt.

In der Mitte steht ein Altar mit flammendem Feuer. Der links stehende Opfernde, der mit einer Toga bekleidet ist,

1) Furtwängler, Antike Gemmen, Taf.XXVII, 34, S.277
2) " " " Taf.XIVI,2
3) Grueber, Bd.III, Taf.XCVII,3, Bd.II, S.311 f.
C.Vessberg, Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, Taf.XII,3, S.260

hält in der linken Hand den Lituus, während er mit der Rechten anscheinend Weihrauch über das Feuer streut. Von rechts wird eine Ziege von einem Opferdiener herangeführt. Der Opferdiener trägt den üblichen kurzen Schurz. Sein Oberkörper ist unbekleidet. Er eilt mit großen Schritten von rechts heran und führt das Opfertier zum Altar. Während das Tier die Vorderbeine gegen den Altar stemmt und sich weigert weiterzugehen, treibt er es mit der Linken von hinten an. Die Körperhaltung des Tieres bringt die Weigerung vorzüglich zum Ausdruck. Der Münzmeister nimmt bei dieser rechts vom Altar stehenden Gruppe Rücksicht auf die abschließende Rundung der Münze. (inzwiefern!) Wer der Opfernde ist, erfahren wir durch die Inschrift im Abschnitt: Numa Pompilius. Er war der zweite König von Rom und Nachfolger des Romulus. In dem halb sagenhaften König Numa sahen die Römer den Begründer ihrer Religion. Er erließ das älteste sakrale Gesetz und hat die Priesterkollegien eingeführt. Im Gegensatz zu dem kriegerischen Romulus ist Numa der fromme und weise König. Die Münze zeigt ihn deshalb in einer religiösen Handlung. Er tritt hier als opfernder Priester mit dem Augurenstab auf. An Stelle der üblichen spiralartigen Windung des oberen Endes zeigt der Lituus hier eine einfache Krümmung. Eine Einziehung zwischen Kopf und Stab? fehlt.

Der König trägt eine eng anliegende Toga, die deutlich die Form des Körpers erkennen läßt. Der Zipfel der Toga ist über die rechte Schulter nach hinten geschlagen und ist lediglich durch eine Falte angedeutet, die von der Schulter bis zum Saum führt. Beim Schreiten bilden sich zwei kleine Falten zwischen den Beinen. Sonst fällt die

Toga ganz glatt. Es ist dies die charkateristische Togaform der republikanischen Zeit, die durch knappen Stoff bedingt ist. G o e t h e r t [1] hat in seiner Dissertation die Entwicktlung der Toga auf den römischen Münzen der republikanischen Zeit in grossen Zügen verfolgt. Ferner wird von V e s s b e r g [2] ein Überblick über die Entwicklung der Toga auf den Münzen vom Jahre 150 v.Chr. - 11 n.Chr. gegeben.

Für welche Gottheit das Opfer des Numa bestimmt ist, lässt sich aus der Darstellung nicht direkt schliessen. Seit Cavedoni (nuovi studi P. 22) hat man diese Scene mit einer Liviusstelle (XXV,121) in Verbindung gebracht und hier mit Recht Apollon als Empfänger des Opfers angesehen; denn Numa opfert nach griechischem Ritur mit blossem Kopf und trägt nur einen Kranz. Die Ziege war ein heiliges Tier des Apollon und wurde ihm auch geopfert [3]. Das Sichweigern des Tieres, welches nach dem römischen Ritus ein schlechtes Omen war, kann damit erklärt werden, dass hier einem griechischen Gott ein Opfer nach nichtrömischen Ritus gebracht wird. Vielleicht arbeitet der Künstler auch mit realistischen Momenten und will dadurch das typische Sichsträuben der Ziege zum Ausdruck bringen.

(Zusammenhang Name und Bild!)

Der Münzmeister ist in der Geschichte nicht weiter bekannt.

(Gehört zur Erörterung des Stiles!)

Durch die Fundumstände hat G r u e b e r [4] die Münze c. 89.v.Chr.datiert.

Typus C:

Die Rückseite des Denars [1] des Münzmeisters Auslus Postimius Auli Filius Spurii Nepos Albinus (Abb.8) zeigt eine

1) Goethert, Zur Kunst der röm.Republik, S.17
2) Vessberg, Taf.XII
3) G.Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S.296
4) Grueber, Bd.II,S.311,Anm.1

Opferhandlung, die offensichtlich auf einem Hügel stattfindet. Der Münzmeister führt nicht nur sein praenomen, nomen und cognomen an, sondern sogar noch den Namen seines Grossvaters. Der ganze Namenszug ist im Felde da verteilt, wo gerade die Komposition freien Raum gelassen hat. In der Mitte befindet sich ein Rundalter, der oben und unten je zwei Ringe durch abgeschlossen ist. Der Opfernde steht mit blossem Haupt und in eine Toga gehüllt rechts vom Altar, wie Numa (aber links) auf der Pomponius-Münze. Die Toga liegt hier nicht eng an, sondern ist ziemlich stoffreich. Sie zeigt einen breiten Balteus und zahlreiche Falten. Der verhältnismässig grosse Stoff- und Faltenreichtum tritt also schon um das Jahr 82 v.Chr. auf[2], in das die Münze datiert ist, und nicht, wie G o e t h e r t[3] annimmt, erst zwischen 65-50 v.Chr. Der Opfernde weiht das Opfertier mit einem Zweig, den er in der Rechten hält, während seine Linke durch die Toga verhüllt ist. Links vom Altar steht das Opfertier allein, der Victimarius fehlt.

Es handelt sich hier wiederum um eine symbolische (?) Opferdarstellung. Daraus erklärt sich das unnatürliche Grössenverhältnis des Opfertieres, das im Verhältnis zum Opfernden unnatürlich klein dargestellt ist. Es soll nur zum Ausdruck gebracht werden, dass die Figur rechts einen Stier als Opfer bringt. Denselben Typus mit dem Altar in der Mitte und dem verkleinerten Opfertier finden wir auch auf Münzen der Kaiserzeit.

(? Es ist doch garnicht das Opfer sondern die „Weihe" des Opfertieres dargestellt s.o.)

1) Grueber, Bd.III, Taf.XV,15, Bd.I, S.351
Vessberg, Taf.XII, 5, S.260
2) Zu dem gleichen Ergebnis kommt Vessberg in seinen Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik, S.177, die mir jetzt erst vorlag.
3) Goethert, Zur Kunst der Republik, S.15

Auf der Vorderseite unserer Münze ist der Kopf der Diana nach rechts gewandt. Sie ist an dem Bogen, dessen eines sichtbare Ende in Form eines Hirschkopfes gebildet ist, und an dem Köcher ohne weiteres zu erkennen. Über ihrem Kopf hängt ein Bukranion als Symbol des Opfers. Man kann hier einen inhaltlichen Zusammenhang der Darstellung auf der Rückseite und der Vorderseite der Münze vermuten und daraus schließen, daß Diana die Empfängerin jenes Opfers ist, das auf dem Rückseitenbild dargebracht wird. (Folgerung für die Interpretation der Opferdarstellung Vgl. BMC I 352 A...

(Eine zusammenfassende Kunstgesch. Erörterung der beiden gleichzeitigen Typen B und C im Gegs. zu dem frühen Typus A wäre am Platze).

Die Opferhandlung auf den Münzen der augusteischen Epoche

Man sollte annehmen, daß auf den Münzen des Augustus, der die Wiederherstellung der Religion als eine seiner Hauptaufgaben betrachtete, viele religiöse Darstellungen zu finden seien. Dies ist jedoch nicht (Warum nicht?) der Fall. Als Reformator der Religion erneuerte er den altrömischen Begriff der Frömmigkeit und bereicherte die Religion der Vorfahren durch griechische Mythologie, Philosophie und Kulte. Ferner ließ er die verfallenen Tempel wieder aufrichten und neue erbauen. Eine besondere Bedeutung erhielt neben dem alten Staatsgott Jupiter der griechische Apollo, (und Apollo damals erst „römischer" Gott?) da er Octavian bei Aktium zum entscheidenden Siege geführt hatte. Ihm erbaute Augustus einen Tempel auf dem Palatin. Ebenso wurde dem Mars Ultor ein Tempel auf dem Forum Augusti geweiht, womit der Kaiser ein bei der Schlacht bei Philippi (42.v.Chr.) abgelegtes Gelübde erfüllte. In diesem Tempel wurde zugleich auch Venus verehrt, von der die Julier ihre Herkunft ableiteten. Dies bedeutet eine engere Verbindung des Kaiserhauses mit dem Staatskult. (Caesar!)

Auch die Schriftsteller trugen ihren Teil dazu bei, das neue religiöse Bild zu formen und zu festigen, so Vergil durch seine Aeneis, die der Heldensage des römischen Volkes, die man mit Recht als die Bibel des augusteischen Römertums bezeichnet hat, und Horaz durch das Carmen Saeculare. Die Ludi Saeculares, die Augustus im Jahre 17 v.Chr. veranstaltete, waren die glanzvollsten und bedeutendsten unter den vielen religiösen Festen seiner Zeit [1].

Nach dem Tode des Lepidus im Jahre 12 v.Chr. übernahm Augustus auf Grund einer Volksabstimmung das Amt des Pontifex Maximus. Auf diese Weise vereinigte er das Oberpontifikat mit dem Prinzipat und damit die Führung von Staat und Religion und schuf so die Grundlage für die Religionspolitik der Kaiserzeit. In den Provinzen beginnt in dieser Zeit der Kaiserkult, der sein Vorbild in der alten göttlichen Verehrung der Könige im Orient hatte. Den Herrscher zu seinen Lebzeiten göttlich zu verehren, war in Rom, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht möglich, höchstens wurde der Genius des Kaisers verehrt.

Dies sind kurz die religiösen Verhältnisse der augusteischen Zeit, die für die Kunst von Bedeutung wurden und in den Darstellungen von Opferscenen (warum gerade darin?) zum Ausdruck kamen. Aus den erhaltenen Denkmälern kann man den religiösen Aufschwung der augusteischen Epoche sowohl in Italien als auch in den Provinzen erkennen.

Im Gegensatz dazu findet sich die Darstellung von Opferhandlungen auf augusteischen Münzen ziemlich selten.

(Vgl. S. 23 Mitte!)

---

1) R.E.2,I,2, S.1710 f. Nilsson

Beim Betrachten dieser wenigen Münzen kann man vier Typen unterscheiden.

Der früheste unter ihnen, den wir als den e r s t e n Typ bezeichnen wollen, befindet sich auf einem Aureus des C.Antistius[1] (Abb.9). Er stellt die aus der republikanischen Zeit bekannte Schwurscene dar. Die Münze lässt sich nicht mit Sicherheit datieren. Einen Anhaltspunkt geben im allgemeinen sonst die Namen der Münzmeister, die zu den Beamtenkollegien gehörten und noch unter Augustus ihren Namen mit dem Amtszeichen IIIVIR auf ihre Münzen prägten[2]. Leider gehört Antist. Reginus zu einem Münzmeister-Kollegium, dessen Datierung sehr umstritten ist[3]. Aus stilistischen Gründen kann man diese Münze zeichtlich nicht allzusehr von dem in das Jahr 16 v.Chr. datierten Denar des C.Antistius Vetus mit demselben Thema (Abb.10) trennen. Ich möchte mich daher für die zeitliche Ansetzung des Reginus-Kollegiums in das Jahr 17 v.Chr. entscheiden.

Die Münze zeigt auf der Vorderseite das nach rechts gewandte Portrait des Augustus. Im Felde findet sich die Inschrift AUG. CAESAR. Die Legende auf der Rückseite der Münze bezieht sich auf den Inhalt der Darstellung, auf die Schwurscene. In der Mitte zwischen beiden Gestalten steht

1) Grueber, Bd.II, S. 98, Pl.LXXI,II. Babelon, Vol.I,P.149; Mattingly,Vol.I,P.24, Pl.4,10; Bahrfeld, S.149; Vessberg, Taf.XII,15
2) Bahrfeld gibt in seinem Buch S.140 eine Zusammenstellung der Chronologie dieser Münzmeister-Kollegien, wie sie von verschiedenen Numismatikern aufgestellt ist.
3) Nach Grueber 8 v.Chr., Mattingly 13 v.Chr., Babelon 16 v.Chr., Willers, Gabrici, Bahrfeld 17 v.Chr., Vessberg 7 v.Chr.

FOEDUS, nach Silben getrennt und in zwei Reihen über- bzw. untereinander angeordnet. Im Abschnitt sind die Buchstaben P und R und Qum angebracht. Im linken Felde lesen wir Gabinis. (Legende und Darstellung verbinden!)

Der Name des Münzmeisters C. Antist.Regin. beginnt über dem Kopf der linken Figur und läuft dem rechten Münzrand parallel. Auf dem Rückseitenbild der Münze ist ein historisches Ereignis dargestellt. Der republikanischen Tradition entsprechend, hat der Münzmeister hier kein Geschehnis seiner eigenen, sondern einer früheren Zeit gewählt, das in Beziehung zu seinen Vorfahren steht. Die Darstellung der Schwurscene zeigt hier jedoch im Vergleich zu den republikanischen Münzen desselben Themas einige bemerkenswerte Abweichungen. Wie die Inschrift besagt, schließt das römische Volk hier mit den Gabinern[1] einen Vertrag. Die beiden Vertragspartner sind nicht als Feldherren, sondern als Priester dargestellt. Dementsprechend tragen sie die Toga und haben nach dem römischen Ritus ihre Häupter verhüllt. Die Figur auf dem rechten Bildteil ist nicht in strenger Seitenansicht dargestellt, nur der Kopf ist im Profil wiedergegeben. Durch die Bewegung zum Betrachter hin, die wir von den republikanischen Münzen her (hier aber nicht so entschieden!) bereits kennen, fällt sie als Hauptperson auf, in der man den Vertreter des römischen Volkes sehen darf. Eine kurzärmelige Tunika wird unter der faltenreichen Toga sichtbar. Zwischen den beiden Gestalten steht ein mit Girlanden geschmückter Altar, auf dem ein Feuer brennt. Über dem Altar opfern die Prie-

1) R.E. VII,1 S. 420 f.

ster, einander anschauend, ein Ferkel, das sie an den Beinen gefaßt halten.

Der Opferdiener fehlt hier, wie auch bei einigen Darstellungen desselben Themas auf republikanischen Münzen. Das Motiv des Opferns, bei dem die Vertragschließenden das Tier selbst halten, haben wir bereits auf einer oskischen Münze[1] kennengelernt.

Neu ist bei den Schwurscenen auf den augusteischen Münzen die Darstellung des Altars in der Mitte, der auf den republikanischen Münzen mit demselben Thema noch nicht vorhanden war.

Auf den Schwurscenen der republikanischen Zeit tauchen die vertragschließenden Feldherren nach altitalischer Sitte ihre Hände oder ihre Schwerter in das Blut des Opfertieres. Man darf vielleicht daraus schließen, daß der Ritus entweder eine Änderung erfahren hat oder der Münzmeister hat sich nicht streng bei der Darstellung an den Ritus gehalten. Abb. 10 zeigt uns einen Denar[2] des Münzmeisters C. Antistius Vetus, der diese Scene wiederholt. Die Münze ist durch die Legende der Vorderseite genau datiert: IMP.CAESAR.TR.POT.VIII. Diese Angabe verweist die Münze in das Jahr 16 v.Chr.

Zwischen dieser und der vorherbehandelten Münze ergeben sich im einzelnen einige Unterschiede. Die Proportion

1) Friedländer, a.a.O., Taf. II,10, S.11
2) Babelon, I, S.151
   Grueber, Bd. II, S.56, Pl. XXIV,18
   Mattlingly, C.B.M.I.P. 19, Pl.3,16,17
   Vessberg, Taf. XII,12

der Figuren und die Art der Gewandbehandlung sind verändert. Die Figuren sind schlanker geworden. Die rechte von ihnen wendet sich, wie auf der Reginus-Münze, zum Beschauer hin, während der Kopf im Profil gezeigt wird. Der Faltenwurf der Toga ist völlig anders. Statt der senkrechten Falten treten hier strahlenförmige auf, die von dort ausgehen, wo das Gewand zusammengerafft ist. Ferner steht die Figur nicht steif da, sondern neigt den Kopf leise nach vorn. Die linke Figur steht zwar gerade, aber eine rhythmische Schwingung, die sich besonders in der Kontur des Rückens erkennen lässt, durchzieht den ganzen Körper. Auch die Falten der Toga sind, dem Rhythmus des Körpers entsprechend, bewegter und weicher. So z.B. zeigt der Teil, der über den linken Arm geschlagen ist, wasserfallartige Falten. Das Opferschwein, das die Vertragschliessenden über den Altar halten, ist in der Darstellung sehr vernachlässigt. Die Wiedergabe steht in krassem Gegensatz zu dem weichen und bewegten Stil der Figuren und wirkt hart und hölzern.

Das Gentilnomen des Münzmeisters im rechten Feld wird nach der ersten Silbe durch den Kopf der rechten Figur unterbrochen. Die Inschrift bildet auf diese Weise keinen festen Rahmen mehr wie auf der Ant.Reginus-Münze. Zwischen beiden Figuren ist über dem Altar das Wort FOEDUS, wie auf der vorher beschriebenen Münze, wiederum nach Silben getrennt, in zwei Reihen angebracht. Eine weitere Abweichung zeigt die

folgende Verteilung der Inschrift: Rechts und links von der Flamme zwischen Opfertier und Altar stehen die Buchstaben P und R, im Abschnitt QUM, links im Felde GABINIS.

Ein weiteres Exemplar dieses Typus in Paris [1] zeigt noch eine andere Verteilung der Inschrift: Die Schrift auf dem Abschnitt ist für den Betrachter nicht mehr mit dem Bilde zugleich lesbar. Sie hat sich hier vom Bilde des Feldes ganz losgelöst und ist ausschließlich zum Rahmen geworden.

Den z w e i t e n Typus der Opferdarstellung auf augusteischen Münzen finden wir auf einem Aureus desselben Münzmeisters G.Antistius Vetus (Abb.Tafel 11)[2]. Auf der Vorderseite ist statt des Kaiserportraits die Büste der Victoria dargestellt. Die Wiedergabe des Haares in dicken Strähnen, besonders am Nacken, die Zeichnung des Profils, der Nasenflügel, des kleinen Mundes mit den dicken Lippen, dann das runde und kurze Kinn, schließlich die Form des Ohres lassen sich mit dem Augustuskopf der vorherbehandelten Münze gut vergleichen. Die Haartracht der Victoria entspricht der Mode aus der Zeit der ausgehenden Republik und beginnenden Kaiserzeit [3].

---

1) Babelon, Bd.I, S.151, N.20

2) B.M.C.Rep.Coins II,54; Imp.Coins Bd.I, S.19
Babelon, I, S.153 N.23
Cohen, Imp.I, S.III N.349
Bahrfeldt, S. Mitt.d.Vereins f.Gesch.u.Landeskunde zu Osnabrück 33.Bd. S.321, Taf.III, 1a, 1b

3) Lady Evans, Hairdressing of Romain Ladies, Num.Chron. 1906, S.46, Taf.III,10,11
Daremberg et Saglio, I,é S.1367, Abb.1854; R.E.7,II.2135

Sie trägt einen Peplos, der durch eine runde Fibel auf der rechten Schulter gehalten wird. Ihre Flügel, von denen der dem Auge entferntere verkleinert wiedergegeben ist, ragen ein wenig über die Schultern hinaus. Im Felde links ist III VIR, rechts C.ANTIST| VETUS zu lesen.

Auf der Rückseite der Münze ist ein Stieropfer dargestellt. Rechts steht der Opfernde in der Toga, mit verhülltem Haupt, und hält in der rechten Hand eine Patera, während seine Linke durch die Toga verdeckt ist. Er trägt ferner eine lange Tunika, die unter dem Saum der Toga sichtbar ist. Durch die Bewegung des rechten Armes kommt die Tunika auch oben zum Vorschein. Sie ist kurzärmelig und faltenreich. Die Toga ist hier stoffreicher als in der republikanischen Zeit (Abb. 7 und 8) wiedergegeben. Bei den republikanischen Münzen reichte sie bis knapp unter das Knie, hier dagegen bis zum Knöchel. Der Balteus, der auf dem Denar des A.Postimius knapp und stramm quer über die Brust gezogen war, ist hier gelockerter und schwungvoller. Sinus und Umbo fehlen auf beiden Darstellungen. Der rund geschnittene Rand der Toga ist hier besonders deutlich und wird noch betont durch die strahlenförmigen Falten, die ungefähr von der linken Hüfte ausgehen, wo die Toga gerafft und über den linken Unterarm geworfen ist. Der Zipfel der Toga ist über die linke Schulter geschlagen und fällt in einer senkrechten Falte bis zum Saum herab.

Diese Toga ist den altertümlicheren Togadarstellungen auf der Ara Pacis verwandt, die noch keinen Sinus und Umbo zeigen[1], ferner kann man sie mit dem Togatus aus Tusculum vergleichen[2]. Im ganzen aber wirkt die Toga des Priesters auf der Münze ruhiger. Der Münzmeister hat hier die rechte Figur der Schwurscene von seinem Denar (Abb.10) in Tracht und Haltung wiederholt. In der Mitte steht ein mit Girlanden geschmückter Rundaltar mit einem Opferfeuer. Im linken Feld führt ein Opferdiener einen Stier zum Altar. In der Rechten hält er ein kurzes Messer, Culter[3]. Der Victimarius ist, wie üblich, mit nacktem Oberkörper dargestellt. Die Muskeln auf seiner Brust sind plastisch wiedergegeben. Der übrige Teil des Körpers wird durch den Stier verdeckt, nur ein Bein ist unter dem Stier sichtbar. Es ist anzunehmen, dass er einen bis zum Knie reichenden Schurz [4] trägt. Besonders fällt in der Darstellung das grosse, auf den Priester gerichtete Auge auf. Er erwartet gespannt das Zeichen zum Schlachten des Tieres, das der Priester zu geben hat. Der erhobene Kopf des Stieres ist wohl dadurch zu erklären, dass der Opferdiener den Stier kräftig bei dem uns nicht sichtbaren Horn packt und den Kopf nach rückwärts reisst. Die Behandlung des

---

1) Studniczka, Ara Pacis, Taf.II,4, Figur 26
2) Goethert, R.M.1939, Taf. 38,2
3) v.Schaewen, Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst, S.53
4) Rodenwaldt, Stilwandel S. 12/13

Stierkopfes ist in seiner naturalistischen Wiedergabe besonders gut gelungen. Trotz des kleinen Formates sind Auge, Ohr, Maul und schließlich die Fettrillen am Hals wirkungsvoll hervorgehoben. Über dem Rumpf des Stieres beginnt die Inschrift: PRO VALETUDINE. Der letzte Buchstabe ist, abweichend von den übrigen, kleiner gebildet und nicht radial angeordnet, sondern steht senkrecht direkt über dem Haupt des Togatus. In kurzem Abstand folgt im Felde hinter dem Priester die Inschrift: CAESARIS, größer und "gesperrt gedruckt." Im Abschnitt steht der letzte Teil der Inschrift: S.P.Q.R. (Senatus populusque Romanus). Aus dieser Legende läßt sich der Anlaß des Opfers erkennen: Für das Wohl des Kaisers wird von Senat und Volk geopfert.

Die Münze ist nach dem Amtsjahr des Münzmeisters um 16.v.Chr. datiert. Man möchte die Darstellung mit einer politischen Schwierigkeit oder mit einer Erkrankung des Kaisers in Verbindung bringen. J.Evans [1] hat diese Darstellung auf ein historisches Ereignis bezogen, was wohl das einzig mögliche ist. Diese Opferscene wirkt im Vergleich zu den Opferdarstellungen der augusteischen Großplastik altertümlicher. Eine ähnliche Komposition des gleichen Themas mit dem Altar in der Mitte, mit dem Opfernden auf der einen Seite und dem herbeieilenden Victimarius mit dem Opfertier auf der anderen begegnete uns bereits auf dem Denar des L.Pomponius (Abb.7). Der Opfernde

1) Numismatic Chronicle 1908, S.86

auf dem augusteischen Denar fällt durch seine Größe als Hauptperson auf, dagegen ist der Victimarius sehr klein. Diese Differenzierung der Figuren nach ihrer Bedeutung hat ihre Parallelen in der Malerei und der Reliefkunst. Sie beschränkt sich zunächst wie R o de n w a l d t [1] festgestellt hat, auf Reliefs kleineren Formats, so z.B. auf die Larenaltäre der augusteischen Zeit, die sich in dieser Hinsicht gut mit unserer Münze vergleichen lassen. Der Opfernde auf dem Larenaltar von Soriano [2] beherrscht, wie auf dem Aureus, die ganze Komposition. Er wird hier als Hauptfigur durch seine besondere Größe gekennzeichnet. Dies wird durch die übrigen Personen, die ihre Blicke auf ihn richten, noch betont.

Auf den Reliefs ist die Opferdarstellung im Gegensatz zu den Münzen figurenreicher. Neben dem Victimarius treten Popa, Camilli, Flötenbläser und Leierspieler auf. Die augusteischen Münzmeister wagen aber noch nicht, diese figurenreichen Scenen der Großplastik nachzuahmen, so fehlt z.B. der Flötenbläser auf den Münzen bis zur Zeit Domitians, obwohl er von jeher zur römischen Opferhandlung gehörte und bereits auf der Domitiusara [3] dargestellt ist. Auch der zweite Victimarius, bzw. der Popa fehlt auf den Münzen des 1.Jh. n.Chr. Ein Victimarius, der das Tier zum Altar führt, hält ein Messer in

---

1) Rodenwaldt, IdI, 1940, S.34

2) C.Pietrangili, L' ara dei Lari D'i Soriano nel Cimio, Bull.Comm. LXIV, 1936, S.13, Taf.I

3) W.Technau, Die Kunst der Römer, Abb.43

der Hand und ist so Opferdiener und Popa zugleich. Der Stier auf dem augusteischen Aureus ist im Verhältnis zum Victimarius viel zu klein. Auch dies ist auf den Münzen nicht neu (vergl. den Denar des Postimius, Abb.8).

Ferner hat der Münzmeister keinen Wert darauf gelegt, den ganzen Stier abzubilden, sondern er läßt den Rumpf des Tieres vom Münzrand durchschneiden ohne Rücksicht auf die Komposition. Hierdurch erweist sich die Münze italischer als die Großplastik. Auch die Reliefs kleineren Formats sind in dieser Beziehung zurückhaltender.

Sowohl auf der Münze als auch auf dem Reliefschmuck des Altars von Soriano (Abb.12) ist eine nachlässige Behandlung der Gruppe links, die in beiden Fällen aus Nebenfiguren besteht, zu beobachten. Der Münzmeister stellt den Victimarius, soweit er oberhalb des Stieres sichtbar ist, in seinen Proportionen richtig dar, während er den vom Stier verdeckten Teil unnatürlich verkleinert. Auf dem Relief wirkt diese Nachlässigkeit entschieden störend. Im Vergleich zu dem Stier ist der Oberkörper des Victimarius erheblich größer, so daß für einen entsprechend großen Unterkörper kein Platz im Bildfeld mehr vorhanden ist. Sehr ungeschickt läßt der Künstler daher diesen Teil hinter dem Stier verschwinden. Ferner kommt ein Unterschenkel zum Vorschein, dessen Beziehung mit dem sichtbaren Oberkörper, wie auf der Münze, kaum vorstellbar ist.

Diese nebensächliche Behandlung der Gruppen von Victimarii und Opfertieren ist bei den Opferdarstellungen

sehr häufig. Auf dem Larenaltar[1] im Museo Mussolini (Abb.14) bemüht sich der Künstler, in dem kleinen, ihm zur Verfügung stehenden Raum möglichst viel durch mehrfache Staffelung und Überschneidung der Figuren zu erzählen. Im Vordergrund links ist die Gruppe der Victimarii und der Opfertiere im Vergleich zu den übrigen Figuren kleiner dargestellt. Auf diese Weise vermeidet der Künstler die Überschneidung oder Verdekkung der repräsentativen Gruppe durch die Nebenfiguren[2]. Dagegen werden die Victimarii z.T. von den Opfertieren verdeckt.und wie auf der Münze sind nur die Oberkörper der beiden Victimarii in richtiger Proportion dargestellt. Ihre Haltung ist wie auf der Münze nicht deutlich zu erkennen. Sie scheinen zu hocken oder zu knien. Trotzdem würde bei richtiger Proportion der Figuren der Platz im Bildfeld nicht ausreichen. Sie würden den Bildrahmen überschneiden.

Auf dem Larenaltar[3] (Abb.13) im Musée du Bardo in Tunis ist zwar die Grösse des Opfernden im Vergleich zu den übrigen Figuren fast normal, trotzdem fällt er als Hauptperson auf: erstens durch die ausgestreckten Arme, zweitens durch seine Haltung- er wendet sich nicht nur mit

---

1) St.Jones, Cat.sculpt. Con.Pal., S.74, N.6,2, Taf. 26
Helbig, Nr. 901
Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, S.176 Nr.232, Abb. 141
Mustilli, Museo Mussolini, S.102, Nr. 10, Taf. 59

2) Rodenwaldt, J.d.I.1940 S.34, sieht mit Recht das Hauptthema der Darstellung in der feierlichen Handlung der Vicomagistri und nicht in der Schilderung des Opfers von Rind und Schwein.

3) Louis Poinssot, L'autel de la gens Augusta

dem Körper, sondern auch mit dem Kopf zum Beschauer hin - und schließlich durch seine Gewandung. Die Camilli und der Flötenbläser sind etwas kleiner wiedergegeben als der Kaiser. Da es sich bei ihnen aber um jugendliche Personen handelt, entspricht ihre Größe dem natürlichen Verhältnis zu einem Erwachsenen. Der Victimarius und der von ihm geführte Stier sind auch hier nebensächlich behandelt. Beide bleiben im Hintergrund. Der Victimarius, der in der Rechten den malleus trägt [1], wird z.T. von der Gestalt des Kaisers überdeckt. Der Stier erscheint in Frontansicht und ist eng an die Ecke gerückt, Trotz des kleinen Raumes, der für diese Gruppe übrig blieb, hat der Künstler sie der Hauptgruppe geschickt angegliedert. Im Vergleich zu dem Victimarius ist der Stier wieder zu klein. Der Victimarius aber ist ebenso groß wie der Opfernde. Bei dieser Figur sieht Poinssot [2] ((sti ?)) den archäisch-neuattischen Kunstcharakter. Spezifische Anzeichen dieses Stiles sind aber nicht wahrzunehmen. Vielmehr könnte man darauf hinweisen, daß der Künstler mit dieser Gestalt die robuste und rohe Natur des Victimarius zum Ausdruck bringen wollte, der in den Opferdarstellungen der antoninischen Zeit etwa auf den Sarkophagen in Taverna [3] deutlich als Barbar gekennzeichnet ist.

---

1) v.Schaewen,

2) Poinssot, L'autel de la Gens Augusta, S.

3) Rodenwaldt, Abb. der preußischen Akademie der Wiss. 1935, Taf. 3,d, Taf. 4,a.

Der d r i t t e Münztypus[1] zeigt den Kaiser in der Toga mit dem Simplum[2] in der Hand (Abb.15).

Auf der Vorderseite sehen wir das nach rechts gewandte Portrait des Augustus. Links im Felde ist ein Lituus[3], rechts die Inschrift AUGUSTUS.

Auf der Rückseite, links unten beginnend, steht C.MARIUS C.F., in der Mitte unterbrochen durch die Figur des Kaisers, dann folgt rechts oben TRO,III VIR (Gaius Marius Gaii filius Tromentia, triumvir).

Die Behandlung der Toga, besonders des Überwurfs und des als dicken Wulst um die Hüfte gelegten Teiles, erinnert an den linken Togatus der Antisteus Vetus-Münze (Abb.10). Vor allem aber sind die beiden Figuren in ihrer starken rhythmischen Bewegung einander verwandt, wenn sie auch in verschiedenen Ansichten wiedergegeben sind. Die stilistische Verwandtschaft der beiden Rückseiten gilt für die Vorderseite dieser Münzen nicht: Ganz verschieden ist das Portrait des Kaisers.

Der Münzmeister Gaius Marius gehört zu dem Münzmeister-Kollegium des C. Antist. Reginus, dessen Datierung, wie wir auf S. 25 erwähnten, sehr umstritten ist, Ob diese Münze ein bestimmtes historisches Ereignis darstellt,

---

1.) Babelon, II, S.204; B.M-C.I, S.20, N.100, Pl.3,19
Grueber, Bd.II, S.94, 4643, Pl. LXXI,I.

2) v.Schaewen, S. 35

3) Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser. R.M. 1935, S.24
v.Schaewen, S.66

ist schwer zu sagen. G r u e b e r , der die Münze auf das Jahr 8 v.Chr. ansetzt, nimmt an, daß hier die Amtsübernahme des Pontifikats durch Augustus dargestellt ist. Aber die neue Datierung, der wir aus stilistischen Gründen zustimmen (S.25,17v.Chr.), lehnt diese Annahme Gruebers ab, da Augustus erst nach dem Tode des Lepidus im Jahre 12 v.Chr. Pontifex Maximus wurde. Man könnte die Darstellung vielmehr allgemein deuten und behaupten, daß der Münzmeister hier die Frömmigkeit des Augustus zum Ausdruck bringen wollte, wie es in der Großplastik häufig vorkommt. Der Kaiser, in der Toga und mit verhülltem Haupt, wird als Opfernder dargestellt, der in seiner Rechten eine Opferschale hält. Allein aus der Art, wie der Kaiser dargestellt ist, kann man schließen, daß es sich hier nur um eine symbolische Darstellung handelt; Scene und Handlung fehlen vollkommen.

Der letzte Typus bezieht sich auf die Saecularfeier, die Augustus im Jahre 17 v.Chr. veranstaltet hat [1]. Die Münzen, die Scenen dieses Ereignisses wiedergeben, sind recht zahlreich. Sie sind im Zusammenhang mit den Ludi Saeculares von Dressel [2] im Anschluß an die Veröffentlichung [3] der Inschriften behandelt, die sich auf das gleiche Ereignis beziehen. Unter ihnen befindet

---

1) R.E. 2.Reihe I,2, 1696 ff.
Wissowa, Relig. und Kult. der Römer, S. 430 ff
Marquardt, Staatsverwaltung, Bd.III, Auf.S.392

2) Ephem.epigr. VIII, S.385 f.

3) Mommsen, Ephem.epigr. VIII, S.225, ~~Abb.13~~

sich nur eine einzige Münze[1], die die Darstellung einer Opferhandlung bringt. Diese hat man mit dem Beginn der Ludi Saeculares in Verbindung gebracht, bei dem die Herolde das Volk zur Feier rufen[2]. Herolde, die das Fest verkünden, treten auf Münzen zwar mehrfach auf, aber die Verknüpfung dieses Vorganges mit einer Opferdarstellung findet sich nur auf dieser Münze (Abb. 16).

Auf der Rückseite des Aureus, links, steht der Kaiser oder ein Priester in der Toga mit verhülltem Haupt und opfert mit ausgestrecktem Arm über dem Altar. Ihm gegenüber steht ein Herold, den man an seiner eigentümlichen Kopfbedeckung erkennt, die wie ein Helm mit zwei langen Federn aussieht. Der linke Arm trägt einen Schild, die linke? Hand dagegen hält einen Caduceus. Der grosse Altar, der zwischen beiden Figuren steht, zeigt die Inschrift: LVDI SAECVL. Oben im Felde, dicht im Kranz, ist IMP zu lesen. Ein Schriftrahmen ist hier nicht vorhanden, statt dessen umgibt ein Lorbeerkranz die Darstellung. Er ist im Abschnitt mit einer Schleife zusammengebunden. (Dieser Typus entschieden zu kursorisch behandelt).

(Zeigen die vorhergehenden Überfälle in das Jahr 17 datierten Münzen einen ähnlichen Stildiarakter?)

Zum Schluss unserer Betrachtung der Opferdarstellung auf den augusteischen Münzen sei nochmals die enge Beziehung zwischen Münzen und Reliefplastik hervorgehoben. Sie beschränkt sich, wie wir gesehen haben, jedoch nur auf die Kleinreliefplastik, die gegenüber dem griechischen Stil der monumentalen Kunst der augusteischen Zeit mehr römischen Charakter trägt.

(Umfang und Grenzen dieser Beziehung sollten aber mehr differenziert werden.)

---

1) Abb. 13, Dressel, Taf. I,13; Bahrfeldt, Taf. XIII,16, S. 136, Prägung aus Anlass der Saecularfeiern und Augustalien, B.M.C. Rep. Coins, II, S.41, N.4467, Taf. IXIV,2; Imp. Coins, S. 74, N.431, Taf. 10,4;Cohen, I,2.Aufl., S. 79, N.112.

2) Marquardt, Staatsverwaltung, Bd. II, 2.Aufl., S.392.

Die Tiberische Zeit

Auf Münzen der tiberischen Zeit ist uns keine Opferdarstellung erhalten. Auch in der Großplastik besitzen wir kein sicher datiertes Denkmal mit einer Opferhandlung. Aus stilistischen Gründen könnte man zwei Reliefplatten[1] von der Cancelleria in diese Zeit setzen. Wir dürfen den Tiberius-Becher[2] unter den Funden aus Boscoreale

---

1) Horn, Arch. Anz. 1938, S.689 f., Abb.29-31
Fuhrmann, Arch. Anz. 1940, S.463 f. Bull.Comm. 1941 Tav. AGG D/E.
Der von Horn als wahrscheinlich angenommenen Datierung der Platten in die tiberische Zeit möchte ich zustimmen. Dagegen hat Fuhrmann diese Platten mit den Valle-Medici-Platten in Verbindung gebracht und sie zusammen mit einigen anderen Fragmenten im Museo Mussolini ein und demselben Monument zugeschrieben und sie in die Regierungszeit des Claudius datiert. Stilistisch können aber diese Platten unmöglich zu demselben Denkmal gehören. Die Gestaltung des Hintergrundes ist wesentlich anders. Auf den Cancelleria-Platten fehlt jegliche Gliederung des Hintergrundes durch die Architektur, während bei den anderen der Hintergrund meistens durch Architektur belebt ist. Die primitive Art der Komposition der Figuren läßt die Cancelleria-Platten als nicht zu dieser Gruppe gehörig erkennen. Die Figuren sind hier von verschiedener Größe. Im allgemeinen sind die Figuren des Hintergrundes größer, so daß sie von den vorderen nicht verdeckt werden. Der Künstler bemüht sich, die schmalen Zwischenräume zwischen den vorderen Figuren so auszunützen, daß die hinteren Gestalten, die in flachem Relief gebildet sind, in ganzer Größe zum Vorschein kommen. Anders ist es bei den Valle-Medici-Platten mit dem Apex-Träger. Dort sind die Köpfe der Hintergrundfiguren sichtbar, im übrigen sind die Körper vollkommen von den Figuren des Vordergrundes verdeckt. Diese Vergleiche lassen kurz die stilistischen Unterschiede zwischen den Valle-Medici- und den Cancelleria-Platten erkennen.

2) Mon.Piot.V, Taf. XXXV, XXXVI, S.141 ff.,
Brendel, Immolatio Boum, R.M.1930, Taf.69, S.204 u. S.209 f.,
Seltmann, Cam.anc.hist., vol.Pl.IV, S.128. Er datiert den Becher in die Zeit des Claudius.
Rostovzeff, A history of the world, Volume II, Rome, S.218, Pl.XLI 2,3. Er dagegen datiert den Becher in die tiberische Zeit.

nicht ausser acht lassen, da die Darstellung der Opferscene auf diesem Becher nicht nur für die tiberische, sondern für die gesamte Kaiserzeit von grosser Wichtigkeit ist, sowohl für die Grossplastik als auch für die Münzen. Mit diesem Becher (Abb.17) tritt uns ein anderes Moment der Opferhandlung entgegen, das aus den bildlichen Darstellungen bisher nicht bekannt ist. Hier ist der Popa im Begriff, den Stier zu schlachten, er schwingt sein Beil, so dass es im nächsten Moment auf den Nacken des Tieres niedersausen wird.

(Trotzdem scheint mir, der folgende Exkurs nicht gerechtfertigt, zumal nicht hier.)

Der Becher zeigt uns also einen rituell späteren Moment im Verlauf des Stieropfers, der dem Kern der Opferhandlung näher steht: Der Kaiser hat das Weihrauchopfer vollbracht, wer wendet sich dem Gebete zu. Im gleichen Augenblick wird das Opfer vollzogen. Die Darstellung zeigt hier den nur noch räumlich, nicht mehr zeitlich abzugrenzenden Moment vor dem Höhepunkt.

Diese Opferhandlung wird mit einem Staatsakt verbunden, bei dem der Kaiser auf einer Quadriga fährt. Entweder handelt es sich hierbei um den Triumphzug oder den Konsultat-Antritt des Tiberius[1]).

(trotz des Lorbeerzweigs und des Kranzträgers?)

Die beiden Scenen sind hier nicht getrennt wiedergegeben, sondern miteinander verschmolzen. Man muss sie als eine

---

1) Rodenwaldt, Ara-Pacis und S.Vitale, Benner Jahrb.1928, S.229

Th.Mommsen, Röm. Staatsrecht, Bd.I, 3.Aufl. S.414 f. u.S. 615

continuierliche Darstellung auffassen, die in den historischen Reliefs und in der Malerei der Römer ihre Parallelen hat. Sehr geschickt und eigenartig hat der Künstler die beiden zeitlich auseinanderliegenden Scenen miteinander verbunden, und zwar hat er dies erreicht durch einen Victimarius (Abb. 19) am Ende des Opferzuges, der inhaltlich zu der Opferscene gehört. Durch seine Wendung nach rückwärts zu der Quadriga des Kaisers ist die Verbindung der beiden zeitlich aufeinander folgenden Scenen geschaffen.

Die Darstellung des Opfers ist hier ziemlich umfangreich und umfasst einen grösseren Raum als die Prozession. Eine abgerollte Zeichnung[1] (Abb. 18) bestätigt dieses und erleichtert gleichzeitig die Untersuchung des kompositionellen Aufbaues der Scene. Fast in der Mitte der Opferhandlung (Abb. 20) steht ein Dreifuss mit einem Kohlenbecken. Die Figur des Kaisers ist die einzige, die leider beschädigt ist. Der Kaiser tritt hier im Panzer auf und hält in der linken Hand eine Lanze. Seine Rechte, die er wohl zum Gebet erhoben hat, ist leider nicht erhalten. Er wird von einigen Figuren umgeben, die im Hintergrund stehen. Dadurch gewinnt das Bild an Räumlichkeit. Im Vergleich zu diesen Figuren ist der Kaiser plastischer wiedergegeben, er löst sich sogar z.T. vom Hintergrund, z.B. durch das Spielbein. Die Figuren, die um den Kaiser herumstehen, schauen ihm zu, auf diese Weise zwingen sie den Blick des Beschauers zu ihm hin. Nur die linke Figur

1) Reinach, Rép.de Reliefs, I, S.97

wendet sich nach rückwärts und vermittelt die Verbindung der Scene mit dem letzten Teil der Opferhandlung, indem ein Stier herangeführt wird. Das Gefolge des Kaisers besteht aus Lictoren mit Rutenbündeln und Beilen und aus Soldaten. Alle tragen eine kurze Tunica und ein Paludamentum. Der Tibicen, der mit einem Kranz geschmückt ist, trägt nur eine Tunica und bläst auf seiner Doppelflöte. Auf der anderen Seite des Altars wird der Stier geschlachtet (Abb. 17/25). Ein im Vordergrund hockender Victimarius packt das Tier an Maul und Horn und drückt den Kopf des Stieres herunter, während der andere Victimarius, der auf dem Boden kniet, mit einem kleinen Messer gespannt auf den Augenblick seiner Aufgabe während des Opfers wartet. Der Popa, der den Stier schlachten muss, holt mit der Axt zu dem tödlichen Hieb aus. Der vierte Gehilfe wird zum grössten Teil durch den Stier verdeckt, so dass nicht zu erkennen ist, womit er im Augenblick beschäftigt ist.

Das Opfer wird vor einem Tempel vollzogen, der im Hintergrund rechts wiedergegeben ist. Mit Recht ist dieses Gebäude mit dem capitolinischen Jupiter-Tempel identifiziert[1], werden.

Diese Scene bildet einen Kontrast gegenüber der ruhigen und feierlichen Wiedergabe der Gruppe auf der rechten Seite des Altars. Die Scene mit dem Kaiser spielt sich in einer dem Beschauer parallelen Bildfläche ab, die Komposition des Stierschlachtens dagegen ist in einer dem Beschauer von rechts entgegenkommenden Bildfläche.

1) Mon. Piot, V, S.142

Diese Gruppe ist von B r e n d e l[1] eingehend besprochen. Seiner Bemerkung über den "Trotz" des Stieres kann ich jedoch nicht zustimmen. Brendel sieht in der Haltung des Stieres eine Stossbereitschaft. Dies ist meiner Meinung nach nicht richtig beobachtet, denn der Kopf des Stieres wird lediglich von dem Victimarius in diese Haltung gezwungen. Es handelt sich somit nicht, wie dies bei dem Dirkebild der Casa del Granduca der Fall ist[2], um eine Beugung des Kopfes unmittelbar vor dem Angriff.

Die andere Hälfte der Opferhandlung zeigt die altbekannte Heranführung des Stieres. Der Stier ist feierlich geschmückt, er trägt zwischen seinen Hörnern eine dreieckige, mit einem Adler verzierte Infula. Vittae sind an seine Hörner gehängt. Auf seinem Rücken ist eine Dorsuale gelegt. Neu ist an dieser Darstellung, dass der Stier an einer Leine herangeführt wird, die einer der Victimarii hält, ein anderer Opferdiener hat den Stier an den Hörnern gepackt. Ein dritter Victimarius schliesslich hält das Ende der Leine. Die Proportionen der Figuren entsprechend den natürlichen Grössenverhältnissen, nur ist der Tempel sehr klein wiedergegeben.

Neu ist in der Scene des Stierschlachtens, wie Brendel auch bemerkt hat, der schräg gestellte und in Verkürzung wiedergegebene Stier. Durch diese Komposition ist ein neuer Typus des Stieropfers geschaffen, der in der Grossplastik und auf Münzen bis in das 3.Jh. n. Chr. hinein zu verfolgen ist.[3]

---

1) Brendel, RM., 1930, S.210
2) " "" 1930, Taf.80. Brendels Versuch, diese Komposition von einem Gemälde des Pausias abzuleiten und ihre griech. Herkunft nachzuweisen, ist mit Recht von Rodenwaldt abgelehnt (Stilwandel, S.10 u.11) worden.
3) Brendel, RM 1930, S.207

Die Zeit des Caligula.

Die Grossbronzen, die für figurenreiche Scenen geeigneter sind, bringen in der Zeit des Augustus keine Darstellungen von Opferhandlungen. Die Ursache dürfte in der Entwicklungsgeschichte der Kupferprägung zu suchen sein. Die Grossbronzen sind unter Augustus meistens mit Kranz und Inschrift, ohne historische Scenen, ausgestattet. Unter Tiberius dagegen bringen die Rückseiten der Grossbronzen reich gegliederte Architekturen[1] zur Darstellung, ebenso findet man häufig mit Reliefs geschmückte Triumphwagen[2]. Auch hier fehlt die Opferhandlung.

Erst unter Caligula bringen die Grossbronzen figurenreiche geschichtliche Scenen, wie Adlocutio[3] und Opferhandlung[4], die sich mit historischen Reliefs vergleichen lassen.

Abb. 21 zeigt eine Opferdarstellung auf der Rückseite eines Sestertius des Caligula[5]. Für diese Scene bildet ein schmuckreicher Tempel den Hintergrund. Seine Wiedergabe könnte uns für die Deutung der Lokalität aufschlussreich sein. Fälschlich ist dieser Tempel von J. H. Middleton[6] als der Tempel des capitolinischen Jupiter gedeutet. Für seine Meinung gibt er keine Anhaltspunkte, auch

---

1) Mattingly, B.M.C., Vol. I, Pl. 25,14
2) " " " " 25,3
3) " " " " 29,12
4) " " " " 29,14
5) Cohen, I, S.238, Nr.9; B.M.C., Vol.I, Pl. 29,14, Pg. 153
   Mattingly, Syden ham, Pl. VII,116, Pg.115
6) Middleton, The Romains of ancient Rome, I,273, Fig. 47

hat sie keinen Anklang gefunden. Im allgemeinen wird der Bau auf der Münze als der Tempel des divus Augustus angesehen, der von Tiberius gebaut und von Caligula geweiht wurde. O.L. R i c h m o n d[1] allerdings glaubt, den Tempel des divus Augustus auf einer Tiberius-Münze[2] zu erkennen. Diese Annahme wird von M a t t i n g l y[3] mit Recht abgelehnt. Dagegen ist die Identifizierung des Gebäudes auf dem Sesterius des Caligula mit dem Tempel des divus Augustus als richtig anzusehen, denn es ist nicht zu bezweifeln, dass Caligula, wenn er, nach der Legende des Sestertius, dem divus Augustus opferte, das Opfer auch vor dem Tempel des divus Augustus, den er selbst geweiht hatte, vollzog.

Die Darstellung eines Tempels auf Münzen gibt es schon in der republikanischen Zeit[4]. Neu ist jedoch die Verbindung des Tempels mit der Opferhandlung. Die Münze zeigt uns den Tempel des divus Augustus, der nach Überlieferung der im Jahre 69 n.Chr. durch eine Feuersbrunst zerstört wurde[5]. Der Tempel ist als Hexastyl im ionischen Stil erbaut. Dach und Giebel sind mit Skulpturen geschmückt. In der Mitte auf dem Giebelfirst ist eine Quadriga in Frontansicht dargestellt; zwischen den Pferden, von denen sich zwei nach rechts und zwei nach links wenden, wird der Wagenlenker gleichfalls in Frontansicht sichtbar.

1) Richmond, The Temples of Divus Augustus and Apollo Palatinus upon Roman Coins, Essays and Studies, Ridgeway, 1913, S.198 f.
2) Cohen, Tiberius, Nr.68 - 70
3) Mattingly, B.M.C., Vol.I, Pl.CXXXVIII, Note 4
4) Liegle, Die Antike, 1936, S.209 f.
5) Hülsen, Forum Romanum, S.136.- G.Lugli, The Classical Monuments of Rome and its Vicinity, Vol.I, S.126, Fig.27

Ob er wirklich der Sonnengott ist, wie Richmond behauptet, lässt sich nicht ohne weiteres nachweisen. Rechts und links des Viergespannes stehen symmetrisch angeordnet zwei Victorien; in den erhobenen Händen halten sie über ihren Köpfen runde Gegenstände, von denen sich nicht sagen lässt, ob es sich um Weltkugeln handelt oder um Schilde. Auf der rechten Giebelecke schreitet mit grossen Schritten Äneas und trägt seinen Vater Anchises auf der linken Schulter, an der rechten Hand führt er Ascanius. Die Figur über der linken Giebelecke stellt einen gepanzerten Krieger dar, der in der Rechten eine Lanze hält und auf der linken Schulter ein Tropaion trägt. Er schreitet weit aus, seine Chlamys flattert hinter ihm her. In dieser Figur sehen D o n a l d s o n und M a t t i n g l y [1] den Kriegsgott Mars. Zwar spricht die Darstellung, für sich betrachtet, in keinem Fall dagegen. G a g é lehnt diese Identifizierung der Figur als Mars in seinem Artikel[2] mit Recht ab; er hält aus verschiedenen Gründen diese Figur für Romulus. L i e g l e und S e l t m a n sind derselben Meinung[3]. Diese Darstellung des Romulus ist die Nachahmung einer Statue, von der Plutarch berichtet[4].

---

1) C.B.M., Vol. I, S.153
2) Gagé, Romulus - Augustus, Mélanges d'archéologie et d'histoire, 1930, S.147 f.
3) Liegle, Die Antike, 1936, S.221 (Die Buchstaben der Abb. a und b sind vertauscht)
   Cam. anc. history, Pl. IV, P.204
4) R.E., 2.Reihe, I,1. S.1103

Am Eingang eines Hauses in der Via dell' Abbondanza stehen sich auf zwei Gemälden[1] Aeneas und Romulus genau so gegenüber wie auf dem Giebel des Tempels auf der Münze.

Die Darstellungen von Aeneas und Romulus begegnen uns weiter auf den Münzen der späteren Kaiserzeit - zwar hier als Einzelbilder, aber im gleichen Typus -, wie z.B. auf zwei Aurei des Antoninus Pius[2].

Während die Deutung dieser Figuren auf dem Dach ziemlich sicher ist, stoßen wir bei den Giebelfiguren auf Schwierigkeiten. In der Mitte steht eine Gestalt mit einer Lanze in der einen Hand, in der anderen hält sie eine Patera. Die Figur rechts von ihr ist ihrem Gewand nach wahrscheinlich eine Frau. Ihr entspricht in der anderen Giebelhälfte eine Figur, die sich mit der Rechten auf eine Lanze stützt und in der Linken einen Schild hält. Zu der Deutung dieser Figuren, die R i c h m o n d gegeben hat, kann ich nicht Stellung nehmen; denn nach den Exemplaren des Berliner-Münzkabinetts zu urteilen, halte ich eine genaue Benennung der Figuren nicht für möglich, weil sie sehr klein und infolgedessen zu undeutlich sind. Die Figuren in den Giebelecken sind noch schwerer zu erkennen, es scheint sich hier um Sitzfiguren zu handeln, die sich der Giebelmitte zuwenden. Eigenartig ist die Verbindung des Giebels mit den Säulen ohne den Architrav als das Zwischenglied. Dies ist wohl auf

---

1) Cam. anc.hist., Pl.IV,P.174,Fig.a,b.; A.Degrassi, Prammonti di elohi e di una dedica a Romolo del Foro di Augusto, Bull.Comm.1940, S.11, Fig.3

2) Mattlingly, Sydenham, Vol.III,Pl.1,18 und 19.

den Raummangel im Bildfeld zurückzuführen. Das Fortlassen einzelner Architekturglieder hat seine Parallelen sowohl in der Relief-Kunst als auch in der Wand- und Vasenmalerei. Die Säulen sind schlank und zierlich, ihre Voluten sind durch zwei Kreise wiedergegeben. Das Podium ist ziemlich hoch, seine mehrgliedrige Profilierung ist rechts und links von der Figuren-Gruppe deutlich zu erkennen. Die Fassade des Tempels ist mit einer Girlande geschmückt, die an den beiden Giebeldecken befestigt ist. Die Enden der Girlande hängen parallel zu den beiden Ecksäulen herab; ihre Spitzen (aber sind auswärts gebaumen und) schweben über der Inschrift $\frac{\text{DIVO}}{\text{S}}$ und $\frac{\text{AUG.}}{\text{C}}$ Der Tempel ist, perspektivisch gesehen, nicht richtig dargestellt. Die Figuren der Opferhandlung, die unmittelbar vor dem Tempel stehen, sind im Verhältnis zum Tempel zu groß. Dem Stempelschneider liegt vornehmlich an der Schilderung der Opferhandlung, der Tempel selbst ist für ihn weniger wichtig. Die Darstellung dieser Architektur soll wohl nur dazu dienen, den Betrachter über den Ort der Opferhandlung zu (Und die Behandlung der Skulpturen?) orientieren. Um der repräsentativen Wirkung der Opferscene willen weicht der Stempelschneider von den perspektivischen Grundsätzen ab. Entsprechend der Verkleinerung der Nebenfiguren, wie z.B. des Opferdieners, wird auch die Architektur durch die besonders kleine Wiedergabe als Nebensache in der Scene gekennzeichnet. Die Darstellung gibt die Architektur nicht im natürlichen Sinne wieder, sondern sie symbolisiert sie. Der Stempelschneider faßt die Tempelfront mit dem Skulpturenschmuck lediglich als Hintergrund für die Opferscene auf. Dieser Blickpunkt ist wohl dafür maßgebend gewesen, daß er den Tempel und seinen Schmuck mit einer besonderes Vorliebe durchgeführt hat.

Vor allem aber umgrenzt der Tempel die Scene des Vordergrundes und bildet gewissermassen einen Rahmen. Auf diese Weise wird die Geschlossenheit des Bildes bewirkt. Die Scene schwebt nicht in der ganzen Münzfläche, sondern wird durch den Tempel abgegrenzt. Die Betonung der Mitte durch den Tempel entspricht ferner dem römischen Bestreben nach einer Zentralkomposition. In dieser Hinsicht geht die Münze der Grossplastik voran; denn nur eine zentrale Architektur passt in den regelmässigen runden Rahmen, der durch den Münzrand gegeben ist. Wir finden die Betonung der Mitte durch einen Tempel zuerst in der Sarkophag-Plastik[1] der antonischer Zeit. Das Münzbild strebt schon im 1.Jh. nach dem Gleichgewicht der Darstellung. Das runde Blickfeld der Münze gab hierzu den Anlass. So zeigt unsere Münze eine Vorstufe zu der Zentralkomposition der Spätantike. Man könnte sie mit dem Theodosius - Missorium[2] in Madrid vergleichen. Auch dort wird durch die Architektur die Bildfläche symmetrisch gegliedert. Während die Opferscene auf der Münze nicht so sehr Rücksicht auf die Symmetrie nimmt, die durch Architektur gegeben ist, fügen sich die Figuren der Darstellung auf dem Theodosius-Missorium in die Symmetrie der Architektur ein.

Bei der Gestaltung der Opferscenen tritt etwas Neues auf: Bis jetzt wurde das Tier dem Opfernden entgegengeführt. Der Victimarius steht hier zwar dem opfernden Kaiser wie bisher gegenüber, dagegen wird aber das Opfertier jetzt von rechts, von der Seite des Kaisers, herangeführt und steht so dem Victimarius gegenüber.

1) Rodenwaldt, Stilwandel, Taf. 2, Sarkophag von Mantua.
2) Mr. Strong, Apotheosis and after life, S.105 f., Pl. XIV. Technau, Röm. Kunst, S.302, Abb. Zug.; Fuhrmann, R.M. 1940, S.92

Die Stellung des Kaisers ist im Vergleich zu den früheren Münzen (Abb. 11) auch verändert: Caligula wendet sich fast frontal dem Beschauer zu: in dieser Ansicht kommt besonders der Wechsel von Stand- und Spielbein zum Ausdruck. (vgl. S. 52/3.)

Das Opfertier soll hinter dem Altar stehen. Dem Stempelschneider ist die Staffelung der Figuren hintereinander, in den Raum hinein, nicht gut gelungen, es sieht so aus, als ob der Stier mit dem Vorderbein auf dem Altar stünde. (?) In Wirklichkeit geht er hinter dem Altar auf den Opferdiener zu, (?) der ihn nun am Ziel zum Stehen zu bringen versucht. Diese Staffelung ist auf der Münze (Abb.23), die auch auf ihrer Vorderseite[1] einen gewandteren Stempelschneider verrät,

1) Auf der Vorderseite dieses Sestertius ist statt des Portraits des Kaisers die Göttin Pietas dargestellt. Mit Recht hat Liegle (Z.f.N.1936, S.67) in Bezug auf das Rückseitenbild die Pietas als Frömmigkeit im Kulte des Divus Augustus gedeutet.
Das Sitzmotiv der Pietas ist auf den beiden Exemplaren (Abb.22 u.23) verschieden. Auf dem zweiten Sestertius ist das Motiv so in das Münzrund hineinkomponiert, dass die Linie, die durch das vorgestreckte linke Bein gegeben ist, in ihrer geraden Verlängerung zum Kopf hinführt und gewissermassen zum Durchmesser der Münze wird. Eine leise Drehung zur schrägen Frontansicht beginnt bereits in der Fusspitze und setzt sich durch den ganzen Körper fort. Auf diese Weise werden auch der rechte Oberschenkel und ein Teil des Unterschenkels sichtbar. Die Steifheit in der Gestalt der Pietas auf der ersten Münze ist hier gemildert. Die Pietas lehnt sich hier an die Statuette, die als Armstütze benützt ist, nicht nur mit dem Ellenbogen wie auf der ersten Münze, sondern mit Unterarm und Rücken. Dadurch sitzt sie bequemer. Das vorgestreckte Bein, das angezogene und dadurch höher stehende rechte Bein und die leichte Senkung des Kopfes geben der Figur eine viel gelöstere und freiere Haltung im Gegensatz zu der steil aufgerichteten Figur auf der ersten Münze. Diese lässigere Haltung der Pietas auf der zweiten Münze erinnert an das Sitzmotiv der Tellus auf der Ara-Pacis (Rodenwaldt), Kunst um Augustus, 1942, Abb.26). Auch die schöne und sorgfältig ausgeführte Inschrift der Vorderseite, die das ganze Bild umrahmt, ist auf beiden verschieden. Auf der ersten Münze lautet sie C. Caesar divi Aug.Pro.N.Aug.P.M.TR.PP.Pietas, und auf dem zweiten Exemplar ist C.CAESAR Aug. Germanicus P.M.TR.Pot. unten Pietas zu lesen.

(Aber welche der beiden Fassungen ist die frühere, welche die spätere?)

besser gelungen. Hier ist der Stier etwas weiter nach links gerückt und überschneidet sogar die nächste Säule, die zweite von links. Dadurch ist die Komposition der Mittelgruppe aufgelockerter; der Bewegungsraum für den Stier ist freier geworden.

Der Victimarius ist mit einem unten gefransten Schurz bekleidet. Er ist dem Beschauer in Dreiviertel-Frontansicht zugewandt. Ihm entsprechend ist auf der anderen Seite der Camillus dargestellt. Diese beiden Figuren umschliessen die Mittelgruppe, die von Kaiser, Altar und Opfertier gebildet wird. Das Auftreten des Camillus, d.h. einer dritten Figur, ist auf den Münzen etwas Neues, und mit ihr hat der Stempelschneider eine neue Komposition der Opferscene geschaffen. Bisher bildete der Altar die Mitte der Opferscene, rechts oder links von ihm stand der Opfernde, diesem gegenüber der Opferdiener und das Opfertier. Hier dagegen nimmt der opfernde Kaiser mit dem Altar und dem Opfertier die Mitte ein. Vom Opfertier sind nur Kopf, Hals und ein Vorderbein sichtbar, das übrige wird z.T. von der Figur des Kaisers verdeckt, z.T. aber einfach fortgelassen. Der Kaiser fällt durch seine überragende Grösse in dieser Scene besonders auf. Durch den vorgestreckten Arm mit der Patera gewinnt die Figur (?) auch an Breite. Das Verhältnis dieses Raumes, in dem sich die Figur entfaltet, verhält sich zu dem übrigen Raum der Scene wie 3 : 5; denn drei Interkolumnien des Tempels werden durch die Figur des Kaisers im Vordergrund eingenommen, (?) während der Raum von fünf Interkolumnien der ganzen Scene als Hintergrund dienen muss.

Die Betonung des Kaisers als Hauptperson ist vollständig

durch die fast frontale Wiedergabe der Figur erreicht, durch ihre ungewöhnliche Grösse und durch ihre seitliche Ausdehnung in den Raum.

Die rhythmische Bewegung der Figur lässt sich trotz der anderen Ansicht mit dem Opfernden des Suovetaurilienreliefs[1] in Paris vergleichen.

Das zweite S-förmige Ausschwingen des Körpers ist für die beiden Figuren charakteristisch. Auch das Verhältnis des Körpers zum Gewand ist bei beiden Figuren das gleiche. Diese Übereinstimmung kommt besonders bei den Unterschenkeln, die sehr plastisch hervortreten, zum Ausdruck. Das Spielbein ist etwas seitlich zurückgestellt und das Knie leicht gebeugt. Dies ist auf dem Relief in der Seitenansicht der Figur deutlich zu erkennen und wird noch mehr durch den Faltenwurf der Toga hervorgehoben.

Der Camillus, der rechts die Scene begrenzt, ist mit einer kurzen, gegürteten Ärmeltunika bekleidet. Von seiner linken Schulter fällt das ricinium[2], das mit Fransen besetzte Tuch, herab. In der Rechten hält er eine Patera mit Griff statt der sonst üblichen Acerra[3].

---

1) Lehmann-Hartleben Die Trajanssäule, S.25, Abb.4, Camm. am. hist. Vol. Pl. OV 138a. Die Datierung des Reliefs ist umstritten. Goethert (R.M.1939, S.196/97) datiert das Relief aus der stilistischen Behandlung der Toga mit Recht spättiberisch-frühclaudisch. Auch die Deutung der Figur ist sehr umstritten. Da der Kopf zum grössten Teil ergänzt ist, hat Goethert jede ikonographische Deutung abgelehnt. Man könnte höchstens auf Grund der Datierung des Reliefs eine Darstellung des Caligula denken.

2) R.E.2, I.S.799

3) v. Schaewen, Taf. V, 1, S.32

Die Claudische Zeit.

Die figurenreichen historischen Scenen - Opfer und Adlocutio- die zum ersten Male in der Kupferprägung unter Caligula auftreten, finden auf den Münzen des Claudius keine Fortsetzung.

Eine einzige Opferhandlung, und zwar eine Opferhandlung mit symbolischen Charakter (?) ist auf einem Dupondius[1] des Claudius erhalten (Abb. 24). Diese Darstellung (? Der Typus als solcher) lehnt sich an eine Augustus-Münze an, die wir als dritten Typus der Opferdarstellung unter Augustus betrachtet haben (Abb. 5).

(Warum gord nicht zuerst die grundlegende Beziehung zu der Darstellung des Kaisers auf der Caligula-münze erwähnt? Vgl. S. 55 Mitte.)

Der Kaiser steht in der Mitte der Münze, fast frontal dem Beschauer zugewandt. Nur der Kopf ist noch im Profil wiedergegeben. Als Opfernder hat er das Haupt verhüllt. Der Faltenwurf der Toga ist ziemlich schematisch und linear behandelt, besonders die Wiedergabe von Sinus und Umbo und den bogenartigen Falten, die vom linken Unterarm herabfallen. Unter dem reichen Faltenwurf der Toga treten die Formen des Körpers sehr deutlich hervor. Es besteht eine grosse Stilähnlichkeit zwischen der Münzdarstellung und der Toga-Statue[2] mit dem nicht zugehörigen Claudius-Kopf im Vatican. Dieses äussert sich besonders in dem Verhältnis des Gewandes zum Körper. Trotz des reichen Faltenwurfes treten die Formen der Körper sowohl auf der Münzdarstellung als auch bei der Statue deutlich hervor. Die Toga besteht

1) Mattingly, BMC I, S.193 No.213, Pl.36,9 und Pl. 35,8/9, Mattingly-Sydenham, Roman Imperial Coinage, Vol. I, Pl.IX,133, S.132 Nr.85

2) Technan S.130, Abb.100, Amelung Die Sculpturen des vaticanischen Museum Bd.I.S.145 nr.117 Taf. 19

(schon gesagt) aus einem besonders dünnen und schmiegsamen Stoff, so dass sich die Beine darunter sehr deutlich abheben und fast wie nackt wirken. Eine grosse Übereinstimmung ist im Faltenwurf der beiden Togadarstellungen vorhanden. Der Stempelschneider gibt ihn in grossen Zügen wieder, er betont nur die charakteristischen Hauptfalten, wie z.B. den Sinus, den Umbo und die Falten, die vom linken Arm herabfallen. Auf die kleinen Falten aber verzichtet er zum grössten Teil, er deutet nur einige wenige auf dem Standbein leise an. Auch die Wiedergabe der Licina ist bei beiden Togatic sehr ähnlich, auch sind sie in gleichen Proportionen gebildet. Ein ähnliches Verhältnis zwischen Körper und Gewand hatten wir bereits auf dem Sistertius des Caligula (Abb.21) beobachtet. Das plastische Hervortreten der Beine, besonders der Oberschenkel, ist bei dem Opfernden auf dem Caligula - Sistertius nicht so deutlich wie bei der Claudius-Münze. Auch sonst sind die beiden Münzfiguren miteinander verwandt, besonders in der Bildung des Sinus und des Umbo, lediglich die Licina fehlt bei der Caligula-Darstellung. Als Symbol des Opferns (? des Pontifikates) hält der Kaiser in der ausgestreckten Rechten ein Simplum (vgl. S.38!). In der linken Hand erkennen wir eine Buchrolle. Bei der Darstellung von Opferscenen lässt sich gerade die Buchrolle in der linken Hand des Opfernden sehr häufig beobachten, so bei zahlreichen rundplastischen Werken, Reliefs und auch auf Münzen. Nach B i r t[1] handelt es sich um Zeremonie-Vorschriften oder Gebete, die auf der Buchrolle verzeichnet sind.

---

1) Th.Birt, Die Buchrolle in der Kunst. Archäologisch-antiquarische Untersuchung zum antiken Buchwesen. Leipzig 1907 S.67

Die Inschrift der Münze läuft um den Rand herum, jedoch lässt sie den Abschnitt frei; TI CLAUDIUS CAESAR AUG. P.M. TR.P. IMP.P.P. Die Buchstaben S und C sind im Felde auf beiden Seiten des Kaisers angebracht.

Die Flavische Zeit

(ergänzt von Claudius aus)

Die Darstellung von Opferhandlungen auf Münzen findet sich in der Zeit von Nero bis Vespasian nicht, obwohl andere figurenreiche historische Scenen auf Münzen häufig vorkommen, so besonders die Adlocutio unter Nero und Galba.

Unter Vespasian sind uns zwei Typen der Opferhandlung erhalten:

Der e r s t e Typus[1], der in zwei Variationen als Gold- und Silbermünze vorliegt, zeigt die beiden Söhne des Kaisers als Opfernde.

1) Auf dem Aureus sind sie jugendlicher dargestellt. Sie tragen die Toga, haben aber das Haupt nicht bedeckt. In der Rechten halten sie eine Patera, in der linken eine Buchrolle[2]. Sie stehen frontal zum Beschauer, während die Köpfe nach innen gewandt, einander anschauend, im Profil wiedergegeben sind. Die würdevolle Haltung der Opfernden, die wir in der julisch-claudischen Zeit kennengelernt haben, fehlt diesen Figuren vollkommen. Die Inschrift der Rückseite lautet CAESARES VESP. AUG. FILI.

2) Das Silber-Exemplar (Abb.25) desselben Typus[3] zeigt die Söhne des Vespasian im Vergleich zu dem Aureus als

---

1) Mattingly, C.B.M., II, Pl.1,2 und Pl.15,9,20
Cohen, I, 2.Aufl. S. 372 Nr. 52

2) Mattingly, XXXIII, sieht in der Buchrolle das Symbol des Staates (res publica) und in der Patera das Symbol des Priesteramtes.

3) Mattingly, C.B.M.II, Pl.15,20 S. 92 No. 443

Erwachsene. Sie wenden auch ihre Köpfe dem Beschauer zu.[1] Sie tragen die Toga und haben ihre Häupter verhüllt.

Die Figuren sind in der Proportion sehr schlank geworden. Sie erinnern an die der Großplastik der flavischen Epoche, etwa an die Reliefs von der Cancelleria[2]. Die Haltung der Figuren auf der Münze ist sehr bewegt. Der Kontrapost ist stark durchgebildet und kommt besonders in der schwungvollen s-förmigen Bewegung, die den ganzen Körper durchzieht, zum Ausdruck und wird durch das betonte Heraustreten der Hüfte über dem Standbein, durch die seitliche Stellung des Spielbeines, durch das Zurückneigen des Oberkörpers und schließlich durch die verschiedene Höhe der Schultern erreicht. Auch wird die lebhafte Bewegung durch das Verhalten der Figuren zum Reliefgrund charakterisiert. Sie scheinen sich vom Hintergrund loszulösen und mit einer Vierteldrehung nach links dem Beschauer entgegenzukommen. Dadurch, daß die rechte Figur mit der linken Fußspitze die Bodenlinie nicht berührt, sondern der Fuß in den Hintergrund zurückgestellt ist, wird einerseits eine Tiefenwirkung erreicht, andererseits verstärkt das Zurückstellen des Fußes die lebhafte Bewegung, die den ganzen Körper durchzieht. Eine ähnliche Drehung des Körpers finden wir auch bei der Titus-Statue[3] im Vatican. Doch hat die Statue nicht die federnde, lebhafte Drehung der Münzdarstellung. Ihre Bewegung ist eher befangen und schwer. Auf den Münzen finden sich die Figu-

1) Mattingly, C.B.M.II, Pl.15,9 zeigt die Köpfe wie auf dem Aureus im Profil.

2) Arch. Anz. 1940, S.470

3) Technau, S.131, Abb.101

ren in derartiger Bewegung häufiger als in der Rundplastik.

Von einer Togaform aus knappem Stoff bei den der Figuren unserer Münze, wie G o e t h e r t [1] meint, kann meines Erachtens nicht die Rede sein. Die Togen sind stoffreich. Durch die lebhafte Bewegung der Körper sind die Falten straffer gezogen und erscheinen dadurch im allgemeinen flacher. Man hat hier den Eindruck, daß der Stoff dünn und schmiegsam, aber keinesfalls knapp ist.

Der Abschnitt der Münze ist fast verschwunden. Die Legende ist in zwei Hälften geteilt und an beiden Seiten angebracht: LIBERI IMP / AUG VESPAS.

Eine Silber-Münze aus Ephesus[2] wiederholt denselben Typus mit derselben Legende. Nur ist im Abschnitt das Monogramm der Stadt EPE hinzugefügt. Die Münze wirkt im Vergleich zu dem römischen Vorbild provinziell. Das kommt besonders in der Bewegung der Figuren zum Ausdruck, die schematisch und steif wirken, ferner in den gedrungenen Proportionen der Figuren.

Der z w e i t e Typus (Abb.26)[3] zeigt Vespasian, mit der Toga bekleidetund mit verhülltem Haupt, wie er vor einem doppelhenkligen Gefäß auf einem Altar opfert, während er von einer Victoria bekränzt wird. Der Altar ist hier zum ersten Mal auf Münzen übereck gestellt, während dies in der Großplastik bereits

1) R.M. 1939, S.207
2) Mattingly, C.B.M.II, Pl.16,8
3) Mattingly, C.B.M.II, Pl.22,10

(vgl. S.57 oben) in der claudisch-neronischen Zeit vorkommt[1]. Diese Art der Darstellung wird besonders in der neronisch-flavischen Kunst üblich. Die Victoria steht links hinter dem Kaiser auf einem Podium. Sie hält in der linken Hand einen Palmenzweig und bekränzt den Kaiser. Sie ist mit einem dünnen, schmiegsamen Chiton bekleidet, der die Formen ihres Körpers deutlich hervortreten läßt. Sie kommt auch als selbständiges Bild, mit dem Palmenzweig in der Linken und dem Kranz in der Rechten, auf Münzen Vespasians vor[2].

Links im Hintergrund steht ein zweitoriger Bogen, auf dem wir zwei Figuren sehen. Bei der rechten handelt es sich um eine weibliche Gottheit mit einem Füllhorn in dem rechten Arm. Der Zipfel des um die Hüften geschlagenen Mäntelchens ist über den Arm geworfen wie bei der Pax auf einem As Vespasians[3]. Die Göttin steht frontal zum Beschauer, wendet den Kopf aber nach links zu der anderen Figur hin. Man kann die Göttin leider nicht identifizieren, weil viele Göttinnen das Füllhorn als Attribut tragen. Wir haben auf Münzen Vespasians die Personifikation der Pax[4], Felicitas[5], Fortuna redux[6], die in der Darstellung unserer Göttin ähnlich sind, da aber Fortuna ein Schiffvorderteil auf dem Boden als weiteres Attribut bei sich hat, kommt sie für unsere Darstellung nicht in Frage.

---

1) Manlius Ara, Brendel, Römische Mitteilungen, 1930, Taf. 71
2) Mattingly, C.B.M.II, Pl. 22,5
3) Mattingly, C.B.M.II, Pl.21,6
4) Mattingly, C.B.M.II, Pl.21,5,6,8
5) Mattingly, C.B.M.II, Pl.41,9
6) Mattingly, C.B.M.II, Pl.13,3

Leider ist die Münze so stark beschädigt, daß wir nicht erkennen können, was die Göttin in der linken Hand hält, ob sie von der Figur etwas empfängt oder ihr etwas überreicht, oder aber ihr nur die Hand entgegenstreckt. Dies letztere scheint mir, soweit ich es aus dem Erhaltungszustand der Münze beurteilen kann, zutreffend zu sein. Von der Beantwortung dieser Frage hängt auch die Benennung der Göttin ab. Ihr gegenüber steht eine männliche Figur in der Toga. Sie ist in Seitenansicht wiedergegeben und könnte den Kaiser selbst darstellen. Sie streckt die rechte Hand der Göttin entgegen. Wir finden eine ähnliche Darstellung des Kaisers und einer Göttin, die einander die Hand reichen, auf Münzen Hadrians[1]. Der zweitorige Bogen ist im Vergleich zum Kaiser unverhältnismäßig klein wiedergegeben, ebenso die Victoria, wie wir dies bereits auf der Caligula-Münze zwischem dem Tempel und den davor befindlichen Figuren der Opferhandlung beobachtet haben. Die Gestalt des Kaisers beherrscht durch ihre überragende Größe das ganze Bild, was außerdem noch dadurch betont wird, daß er in Frontansicht dargestellt ist.

Die Münze gehört zu den Triumphmünzen Vespasians, die uns in verschiedenen Typen erhalten sind[2]. Laut der Legende auf der Vorderseite ist die Münze unter dem III. Konsulat Vespasians geprägt. Sie gehört also in das Jahr 71. n.Chr. Die Legende auf der Rückseite gibt den Inhalt der Darstellung an. Sie lautet: VICTORIA-AUG., im Abschnitt SC.

---

1) Bernhard, Handbuch, Taf. 61,2
2) Mattingly, C.B.M.II, Introduction, P.XLV ff.

Die Zeit des Domitian

Auf den Münzen des Titus findet sich keine Opferhandlung, wohl aber sind mannigfaltige Darstellungen dieses Themas auf Münzen des Domitians erhalten. Man kann sie nach dem Anlaß des Opfers in drei Gruppen einteilen.

Auf dem e r s t e n Typus reicht Domitian einem Feldherrn die Hand über einem Altar, der zwischen beiden steht. Das Vorhandensein des Altars setzt eine Opferhandlung voraus. Diese Gruppe zeigt zwei Variationen.

1) (Abb.27)[1] Links steht der Kaiser mit dem Rücken zum Beschauer, der Kopf ist im Profil nach rechts gewandt. Er blickt den Feldherrn an, dem er die Hand reicht. In dieser Haltung erinnert er an Claudius auf dem Aurei und Denarii mit der Legende PRAETOR RECEPT.[2] In der Großplastik sind uns aus tiberischer Zeit solche Figuren in Rückansicht bekannt, wie z.B. die Tubabläser auf einer Reliefplatte von der Cancelleria im Vaticanischen Museum[3]. Auf dem Relief sind es Nebenfiguren, die in dieser Ansicht erscheinen, während auf der Münze die Hauptperson, der Kaiser, in dieser Ansicht dargestellt ist. Er wird durch seine überragende Größe und durch die auf ihn gerichteten Blicke der anderen Figuren als Hauptperson gekennzeichnet. Im allgemeinen steht der Kaiser in der rechten Bildhälfte der Münze, während er hier in der linken Bildhälfte erscheint. Er ist mit einer faltenreichen Toga bekleidet, hat aber das Haupt unbedeckt[4], da hier nicht der Augenblick des Opferns, sondern nur

1) Mattingly, C.B.M.II, Pl.71,4
2) Mattingly, C.B.M. I, Pl.31,67,14,19
3) Bull.Comm. 1941, Bd.XIX, Tav.AGG.
4) Strack, Die Reichsprägung zur Zeit des Trajan, S.82, Anm.279

eine Scene im Zusammenhang mit dem Opfer dargestellt ist. Der Altar vor ihm ist übereck gestellt und mit einer Girlande geschmückt. Der Feldherr, der dem Kaiser gegenübersteht, trägt ein~~e~~ kurze~~s~~, gegürtetes Tunica, darüber ein Paludamentum, ~~die~~ das auf der rechten Schulter mit einer runden Fibel zusammengehalten wird. Mit Recht sieht M a t t i n g l y in diesem Feldherrn einen Legatus legionis[1]. Er wendet sich frontal dem Beschauer zu, während der Kopf im Profil nach rechts gerichtet ist. In der linken Hand hält er ein kurzes Schwert. Er wird von zwei Soldaten begleitet. Der eine ist durch das Feldzeichen als Signifer charakterisiert. Er steht dicht hinter dem Legatus, und wird zum größten Teil von diesem verdeckt, nur sein rechter Arm mit dem Feldzeichen[2] und sein Kopf sind sichtbar. Das Signum besteht aus zwei Rundscheiben (Phalerae) und zwei Ringen (torques).

Der andere Soldat tritt in voller Rüstung auf, mit Panzer und Helm. Er hält am linken Arm einen viereckigen Schild. Mit seiner Rechten stützt er sich auf einen Speer. Der Panzer zeigt die übliche römische Form in der Kaiserzeit, wie sie auch aus der Großplastik bekannt ist[3]. Die einzelnen Figuren sind in der Wiedergabe besonders gut gelungen. Ihre Haltung ist fest und sicher. Der Künstler hat die Komposition sehr geschickt dem Münzrund angepaßt. Den Raum rechts zwischen dem Soldaten und dem Münzrand versucht er durch die Schrägstellung des Schildes auszu-

---

1) Mattingly, B M C, Vol.II, S.XCIII; R.E.XII,1 S.1147 f.

2) Über Signa allgemeines Kubitschek, R.E.II,2, S.2335 ff; VI,2, S.2151 ff und Daremberg-Saglio, IV,2 S.1307 ff.; Schrötter, S.633

3) Lehmann-Hartleben, Trajanssäule, Taf.45 und 47

füllen. Auf der anderen Seite geschieht dies durch den linken Arm und durch das linke Bein des Togatus. Die Komposition der Scene ist vom perspektivischen Gesichtspunkt aus sehr interessant und in künstlerischer Hinsicht sehr gut gelungen. Mit allen möglichen Mitteln versucht der Künstler dieser Scene eine bemerkenswerte Tiefenwirkung zu geben. Diese Tiefenwirkung entfaltet sich nicht parallel dem Beschauer, sondern von dem Beobachtungspunkt des Künstlers aus gesehen, von rechts nach links, und zwar wird sie erreicht durch den geschickt übereck gestellten Altar, durch die Rückansicht des Kaisers und schließlich durch die Überschneidung des Signifers und des Legionssoldaten durch den Legatus. Auf einem Exemplar desselben Typus im Britischen Museum[1] ist statt des viereckigen ein runder Altar dargestellt. Dadurch verliert die Scene sehr an Tiefenwirkung. Die Buchstaben S und C sind im Felde angebracht, während sie sich auf der ersten Münze im Abschnitt befinden.

2) Die zweite Variation dieser Münzgruppe unterscheidet sich in der Hauptsache durch die Zahl der Figuren. Statt zwei hat der Legatus hier drei Begleiter[2] (Abb.28); der dritte steht zwischen dem Legatus und dem Legionssoldaten. Auch hier finden wir statt des eckigen einen runden Altar. Das Signum zeigt außerdem eine Abweichung: statt von der runden Scheibe wird hier das Signum von einer Hand bekrönt. Der Aquilifer steht hinter dem Legatus, der sich wegen des Raummangels nicht mehr in der Breite wie auf

1) Mattingly, Vol.II, Pl.74,3
2) Mattingly, Vol.II, Pl.73,3

der ersten Münze entfalten kann. Ein Tierfell dient dem Aquilifer als Helm. In dieser Ausrüstung sind die Signiferes auch in der Großplastik häufig dargestellt[1]. Das Signum besteht aus einem Halbmond, einer Rundscheibe, zwei Ringen, darüber schwebt an der Spitze der Legionsadler mit aufgerichteten Flügeln.

Zwischen den beiden Darstellungen (Abb.27 und 28) besteht auch ein großer Qualitätsunterschied. Künstlerisch ist der Stempelschneider der zweiten Münze dem der ersten unterlegen. Die Bewegung der einzelnen Figuren ist auf der zweiten Münze sehr unsicher und ungeschickt. Ferner beachtet der Künstler kaum das Münzrund. Von der Tiefenwirkung, die dem Künstler der ersten Münze besonders gut gelungen ist, kann hier kaum die Rede sein.

Die Deutung der Scene war sehr umstritten, da die Münzen keine Legende in Bezug auf den Inhalt tragen. Mir scheint die richtige Deutung von M a t t i n g l y gegeben zu sein[2]. Eine Münze desselben Typus von Trajan gibt durch ihre Legende die Erläuterung der Scene. Sie lautet: Fides Exereit[3]. Unabhängig von M a t t i n g l y hat S t r a c k [4] die beiden Münzen miteinander in Verbindung gebracht und gibt für die Deutung der Scene eine ausführliche Begründung.

---

1) Domaszewski, Die Fahnen im römischen Heere, Abb.19u.58

2) Mattingly, Vol. II, Introduction, S.XCIII

3) R.E.G.II, S.2281 f.; Stevensen, Dictionary of Roman Coins, S.385 f.; Über den Begriff Fides H.Heinze Fides (Hermes 1929, S.140 ff.)

4) Strack, Reichsprägung, Bd.I, Taf.IV, 310, S.82 f.

Auf dem z w e i t e n Typus kommt die große Verehrung der Göttin Minerva zum Ausdruck. Diese Göttin wurde unter Domitian sehr stark verehrt[1]. Domitian selbst feierte alljährlich auf seinem albanischen Landgut das Fest der Quinquarten zu Ehren der Minerva[2]. Er bezeichnete sich sogar als Sohn der Minerva.

Abb.29: Auf einem As des Berliner Münzkabinetts ist die Opferhandlung Domitians an Minerva dargestellt[3]. Rechts steht der Kaiser mit der Toga bekleidet und mit verhülltem Haupt. Er opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten über einem Altar hält. Auf dem übereck gestellten und mit Girlanden geschmückten Altar brennt das Opferfeuer. Dahinter steht eine Kapelle mit dem Kultbild der Minerva. Das Gebäude ist perspektivisch nicht ganz richtig wiedergegeben. In dieser Ansicht sollte auch die vierte Säule gesehen werden. Die rechte Säule der Front wird auf einigen Exemplaren (Abb.29 und Abb.31) nur bis zur Hälfte dargestellt. Von der Stelle ab, wo der ausgestreckte Arm des Kaisers die Säule überschneidet, wird sie fortgelassen. Auf dem Exemplar im Britischen Museum (Abb.30) wird die Säule zwar durchgeführt, jedoch ist die Stelle der Überschneidung nicht sehr gelungen.

Die Säulen tragen korinthische Kapitelle. Das Kultbild der Minerva steht auf einer Basis, die keine Verbindung mit

---

1) Sueton, Domitian, Cap.15

2) Sueton, Domitian, Cap.11; G.Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S.255; Friedlaender, Darstellung aus der Sittengeschichte Roms, 1922, Bd.I, S.168

3) Mattingly, Vol.II, Pl.71,1 und Pl.72,11

dem Boden hat. Auf diese Weise wirkt das Bild so, als ob die Göttin innerhalb des Gebäudes schwebt. Auf den vergrößerten Aufnahmen fällt diese flüchtige und sorglose Art der Darstellung besonders ins Auge. Ein einheitlicher Blickpunkt, von dem aus der Künstler die Scene beobachtet, fehlt hier. Die perspektivische Verkürzung des Gebäudes und des vor ihm stehenden Altars passen nicht zueinander.

Die Figur des Kaisers ist in ihrer Haltung ziemlich bewegt. Die rhythmische Bewegung des Körpers ist trotz der falten- und stoffreichen Toga deutlich erkennbar und wird besonders durch das starke Hervortreten des Spielbein-Knies betont. Die Schlankheit des Körperbaues, die auch S u e t o n [1] als besonderes Merkmal des Kaisers herausstellt, kommt in der Darstellung deutlich zum Ausdruck. Die Behandlung der Toga läßt sich mit der auf den Großplastiken der flavischen Epoche vergleichen. Sie zeigt einen ähnlichen Faltenwurf wie die Toga der Titusstatue im Vatican, Braccio-Nuovo[2].

Die Münze ist wie die der vorhergehenden Gruppe im Jahre 85 geprägt. Eine Abweichung zeigt das Exemplar (Abb.31)[3]. Statt des übereck gestellten Altars ist hier ein Rundaltar dargestellt.

Eine Münze[4] desselben Typus im Britischen Museum ist durch die Legende der Vorderseite in das Jahr 88/89 n.Chr. datiert. Im wesentlichen ist der Typus der früheren Münze unverändert beibehalten. Nur die Figur des Kaisers ist hier in den Proportionen noch schlanker wiedergegeben.

---

1) Sueton, Domitian, Cap.18
2) Goethert, R M 1939, S.207, Taf.49,1
3) Quadras 192
4) Mattingly, Vol.II, Taf.77,4

Der d r i t t e Typus bezieht sich auf die Ludi Saecularés, die Domitian im Jahre 88. n.Chr. veranstaltet hat[1]. Wir bekommen durch sie eine Vorstellung von dem Verlauf der Saecularfeier. In dieser Hinsicht könnte man die Münzen als ein Bilderbuch zu der literarischen Überlieferung betrachten[2]. Die Münzen der Saecularfeier des Domitian sind zahlreich und die Scenen sehr mannigfaltig. Von diesen werden nur die hier in Betracht gezogen, die Darstellungen von Opferscenen zeigen. Es handelt sich hierbei um 5 verschiedene Opferhandlungen.

1) Das Fest wurde in der Nacht zum 1. Juni eröffnet. Auf dem Marsfelde am Tiber opferte der Kaiser den Moiren neun Mutterschafe und neun Ziegen.

Abb.32[3] zeigt dieses Opferzeremoniell. Rechts steht der Kaiser und opfert aus einer Schale über dem Altar. Er ist mit einer langen, unten gefransten Tunica bekleidet. In seiner Haltung weicht er von den bisher betrachteten Darstellungen der Opfernden ab. Eine lebhafte Bewegung des Körpers wird unter dem schmiegsamen und dünnen Chiton deutlich sichtbar. Die Unruhe der Haltung wird besonders durch den Faltenwurf des Chitons charakterisiert. Die tiefliegende, lange senkrechte Falte zwischen den Beinen und die kleinen parallelen Falten über dem rechten Bein, geben der Figur den Charakter des eiligen Schreitens, der

---

1) R.E.I,2 S.1711,1718; Basiner, Ludi Saeculares, S.290 f.; Joannes Baptista Pighi, De Ludis Saecularibus, S.79 f.

2) Mommsen und Dressel, Ephemeris Epigraphica, Vol.VIII, S.225 ff und 310 f; Mattingly, C.B.M. Vol.II, S.XCV f.

3) Dressel, Eph.Epig. VIII, Taf.I,4; Basiner, Taf.VII,3; Pighi, S.84; Cohen, Domitian, 87; Mattingly, C.B.M. Vol.II, Taf.77,7 Taf.78,11

im Gegensatz steht zu dem ausgeprägten Stand- und Spielbein. Ferner kommt die unruhige Haltung der Figur in der Drehung des Oberkörpers in Frontansicht zum Ausdruck, wohingegen der Unterkörper im Profil dargestellt ist. Diese plötzliche Bewegung des Oberkörpers bewirkt einige unruhige Falten des Chitons am Oberkörper. Auch die Haltung des frei herunterhängenden linken Armes, ist den bisher behandelten Opferfiguren fremd. Das unruhige Temperament der flavischen Kunst dringt selbst in die feierlichen Darstellungen der Opferscenen ein.

In der Mitte der Scene steht ein übereck gestellter und mit Girlanden geschmückter Altar. Dem Kaiser gegenüber hinter dem Altar stehen zwei Musikanten, die von M a t t i n g l y [1] beide fälschlich als Flötenspieler bezeichnet sind. Der vordere der Musikanten spielt aber eine Leier. Sein Instrument ist in der Darstellung durch den Holzrahmen und durch die senkrechten Saiten unverkennbar. Der Irrtum ist meiner Meinung nach durch die Querleiste des Instruments hervorgerufen, die in Mundhöhe verläuft und so den Anschein einer Flöte erweckt. Der zweite Musiker ist durch die Doppelflöte als Tibicen gekennzeichnet. Seine eifrige Tätigkeit kommt durch die aufgeblasenen Backen zum Ausdruck. Auch beim Fidicen zeigt sich der Eifer in der nach vorn geneigten Körperhaltung. Die beiden Figuren sind in Seitenansicht dargestellt, sie tragen den Chiton und darüber ein Himation, das den Oberkörper z.T. freiläßt. Durch diese Musiker wird die bisjetzt aufs äußer-

1) Mattingly, Vol.II, S.390, Nr.411. Entgegen der älteren Literatur, die die Opferscenen auf den Saecular-Münzen des Domitian zeitlich und inhaltlich unterschieden hat, trennt Mattingly sie in seinen Beschreibungen nicht klar und deutlich voneinander.

ste beschränkte Anzahl der Figuren bei den Opferscenen der Münzen bereichert. Den ersten Schritt hierzu haben wir bereits auf einem Sestertius des Caligula durch das Hinzutreten eines Camillus beobachtet. Die Haltung der Musikanten und ihr Platz hinter dem Altar ist von der Großplastik her übernommen[1]. Die Opferscene unserer Münze wird durch die Gruppe des Victimarius und der Opfertiere abgeschlossen. Die Wiedergabe dieser Gruppe ist auffallend unfeierlich. Sowohl die Tiere als auch der Vistimarius haben ihren Rücken dem Altar, dem Mittelpunkt der Scene, zugekehrt, lediglich ihre Köpfe wenden sie dorthin, im Gegensatz zu der sonst üblichen Darstellung. Die Opfertiere - es handelt sich um ein Schaf und eine Ziege - sind hier im Vergleich zu den übrigen Figuren wiederum zu klein wiedergegeben. Die beiden Tiere sollen die neun Schafe und neun Ziegen symbolisieren, die, wie oben erwähnt, den Moiren geopfert wurden. Eine sechssäulige Tempelfront in korinthischem Stil bildet den Hintergrund für die Opferscene. Die nachlässige Art der Wiedergabe des Gebäudes wird durch den Vergleich mit dem Tempel des Divus Augustus auf der Caligula-Münze (Abb.21) besonders augenfällig. Hier bildet der Tempel keinen Rahmen für die Opferscene wie auf der Caligula-Münze. Der Stempelschneider will durch diese Andeutung des Gebäudes im Hintergrund zum Ausdruck bringen, daß die Opferhandlung vor einem Tempel vollzogen wird.

Die Flüchtigkeit der Darstellung kommt in den verschiedensten Momenten zum Ausdruck. Die Säulenschäfte sind nur

---

1) Laren-Altar im Vatican; Lippold, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums, Bd.III, 1, Taf.516a und Laren-Altar von Soriceno, Abb. 12

oben angedeutet, sonst sind sie einfach fortgelassen, selbst da, wo sie sichtbar sein müßten. Auch die Legende der Münze ist unregelmäßig angebracht, und zwar da, wo die Komposition der Opferscene gerade freien Raum läßt. Dies entspricht durchaus dem unklaren und unruhigen Charakter der Scene. Dagegen fügt sich die Schrift auf der Caligula-Münze in den klaren und ruhigen Aufbau der Komposition ein und wird durch die geschwungenen Enden der Girlande in den großen Bildrahmen, der durch den Tempel im Hintergrund gegeben ist, mit einbeschlossen.

Eine Variation des Typus zeigt die Münze im Britischen Museum[1]. Statt des viereckigen Altars ist ein Rundaltar dargestellt. Ein weiterer Unterschied liegt in der Verteilung der stehenden Figuren. Hier sind sie in gleichen Abständen voneinander angeordnet, während die beiden Musikanten auf dem ersten Exemplar ziemlich dicht zueinander gerückt sind, um für die Darstellung des Kaisers größeren Raum zu schaffen und ihn somit als Hauptperson zu kennzeichnen, während er sonst durch seine überragende Größe hervorgehoben wird.

2) Die Abb.33,34 zeigen uns das Stieropfer[2], das vom Kaiser am 1. Juni, dem ersten Tage der Saecularfeier, dem Juppiter Optimus Maximus auf dem Capitol dargebracht wurde.

---

1) Mattingly, Vol.II, Pl.77,7
2) Dressel, Eph.Epig. VIII, Taf.1,5; Basiner, Taf.VII,4 und 5; Pighi, S.84/85; Cohen, Domitian, 89; Mattingly, Vol.II, Nr. 438, Taf.79,4

In dieser Opferscene tritt uns die Komposition des Stieropfers, die wir auf dem Tiberius-Becher kennengelernt haben, zum ersten Mal auf den Münzen entgegen. Ein halbes Jahrhundert hat es gedauert, bis ein Stempelschneider die Komposition, die von der tiberischen Zeit ab zu verfolgen ist, nachzuahmen gewagt. Die Annahme von B r e n d e l [1], dass diese Komposition erst auf einer Prägung des Anoninus Pius aus dem Jahre 159 n.Chr. zu finden sei, wurde durch unsere Münze widerlegt. Die Scene lässt sich mit der Stieropferhandlung auf dem Tiberius-Becher vergleichen (Abb.17 und 20). Hier steht der Kaiser, wie wir es auf den früheren Münzdarstellungen kennengelernt haben, dem Beschauer frontal zugewandt. Seine Beziehung zu der Handlung auf dem linken Bildfeld wird durch die Wendung des Kopfes und durch den ausgestreckten rechten Arm mit der Patera erreicht. Auf dem Tiberius-Becher dagegen ist der Kaiser in Seitenansicht dargestellt. Trotz der grossen Beschädigung der Figur ist die grössere Anteilnahme des Kaisers an der Opferhandlung durch seine Haltung unverkennbar. Die Tracht des Kaisers auf der Münze ist die gleiche wie auf dem vorher behandelten As (Abb.27). Auch die beiden Musikanten entsprechen in Tracht und Haltung denen der ersten Münze.

Der Altar ist auf unserer Münze sehr klein wiedergegeben, so dass die Figur des Fidicen nicht mehr überschnitten wird, sie steht in voller Grösse dem Kaiser gegenüber. Das Schlachten des Stieres findet links vom Altar statt. Von dem Stier ist nur die vordere Hälfte dargestellt,

1) R.M.1930, S.207

er ist z.T. durch den Fidicen verdeckt, z.T. aber, wie dies auch bei den Säulenschäften der Fall ist, einfach fortgelassen. Der Victimarius, der den Kopf des Stieres herunterzwingt, ist mit seiner Tätigkeit so beschäftigt, daß er nicht, wie sonst üblich, den Opfernden anblickt. Die Haltung des Popa ist fast die gleiche wie auf dem Tiberius-Becher. Er schwingt den Malleus[1] zum Schlagen empor. Das Ausholen zum Schlag wird jedoch durch den Platzmangel gehemmt. Nicht der Victimarius, sondern der Popa blickt hier zu dem Opfernden hinüber, indem er den Kopf zu ihm hinwendet. Dadurch steht die Darstellung im Gegensatz zu der auf dem Tiberius-Becher, wo der Popa in üblicher Form zu dem Stier hinunterschaut, um den tötlichen Schlag unmittelbar im nächsten Augenblick auszuführen. Auf unserer Münze ist die Darstellung des Popa vollkommen mißlungen. Der Schlag, den dieser im nächsten Augenblick durchzuführen hat, wird den Stier niemals treffen, sondern der Malleus würde erst hinter dem Stier niedersausen. Der Tempel des capitolinischen Jupiter, dem das Opfer auch gilt, bildet den Hintergrund. Die Wiedergabe des Tempels entspricht der auf der ersten Münze, nur ist der Giebel statt mit einem Adler mit einem Kranz geschmückt. Auch lautet die Inschrift der Münze gleich: Cos XIIII, LUD. SAEC. FEC. im Abschnitt SC.

---

1) v.Schaeven, S.52/53, behauptet und führt einige Beispiele dafür an, daß der Hammer nicht mehr als eigentliches Opfer-Instrument in Gebrauch war, sondern als traditionelles Gerät mitgeführt wurde. Unsere Münze beweist aber, daß der Malleus noch in flavischer Zeit beim Opfern verwandt wurde. Ferner finden wir auch bei der Opferscene vom Bogen des Septimius Severus in Lepcis Magna (R.M. 1930, Taf.79) den Malleus genauso im Gebrauch.

Die Gruppe von Popa, Victimarius und Stier zeigt eine große Übereinstimmung mit der auf dem Tiberius-Becher. Auf der Münze ist sie sehr klein gebildet, besonders der hockende Victimarius, der den Rücken dem Altar zugewandt hat. Auf dem Becher steht diese Gruppe rechts, auf der Münze dagegen links vom Altar. Eine ähnliche Komposition ist uns in der Stieropferscene des Trajanbogens in Benevent[1] erhalten. Wie auf der Münze findet das Stierschlachten links vom Altar statt. Die Gruppe des Stieres und des knienden Victimarius steht mit dem Rücken zum Altar hin. Ein Unterschied zeigt sich in der Darstellung des Popa. Er ist auf dem Relief nach links verschoben, so daß er nur wenig vom Opferstier überschnitten wird. Dadurch steht die Münze mit dem Popa, dessen Unterkörper durch den Stier verdeckt wird, der ursprünglichen Komposition, die wir auf dem Tiberius-Becher kennengelernt haben, näher. Der Stempelschneider ist mit der neuen Komposition, die er von der Großplastik auf das Münzbild überträgt, noch nicht so vertraut, daß er sie bis in alle Einzelheiten korrekt durchführen kann. Dies ist besonders in der unsicheren Bewegung und Haltung des Victimarius, des Popa und des Stieres zu spüren.

In der Nacht zum 2. Juni opferte der Kaiser unter Gebeten den Ilithyien auf dem Tarentum drei verschiedene Sorten von Opferkuchen. Dieser Akt ist ebenfalls auf den Münzen festgehalten. (Abb.35,36)[2]

1) R.M. 1930, Taf.72
2) Dressel, Taf.I, 6a,6b; Cohen, Nr.91; Basiner, Taf.VII,6 Pighi, S.85; Mattingly, Bd.II, Pl.79,1 No.432, 438 +.

Rechts steht der Kaiser in der üblichen Haltung des Opfernden. Er ist mit einer Toga bekleidet, opfert aber aperto Capite. Er hält in der Linken eine Buchrolle und opfert über dem Altar aus einer Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Ihm gegenüber lagert auf dem Boden die Personification des Tiberflusses. Die Darstellung der Flußgötter in dieser Form ist in der Großplastik von alters her üblich. Auf den Münzen aber tritt sie uns erst unter Domitian im Jahre 85 n.Chr.[1] entgegen. Von jetzt ab wird sie ein beliebtes Thema der Münzdarstellung. So finden wir die Personification des Danuvius auf Münzen Trajans als ein selbständiges Bild[2], dann die Personification des Nils auf Münzen Hadrians[3]. Alle diese Münzen zeigen die Flußgötter als lagernden bärtigen Mann. Auf unserer Münze hält der Flußgott ein Füllhorn in der Rechten, in der Linken scheint es sich um Schilf zu handeln. Er wendet seinen Rücken dem Beschauer zu. Der Oberkörper ist unbekleidet, während der Unterkörper mit einem Mantel verhüllt ist. Sein Haupt ist mit einem Kranz geschmückt und dem Altar zugewandt. Vom Beschauer aus gesehen, stehen hinter dem Altar und hinter dem Flußgott die Musikanten. In Haltung und Tracht entsprechen sie denen der beiden vorher behandelten Saecularfeier-Münzen. Nur haben sie den Platz gewechselt. Der Flötenbläser steht hier vor dem Fidicen. Für die Scene bildet eine Architektur den Hintergrund.

---

1) Mattingly, Vol.II, Taf.71,2
2) Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jh. Teil I, Taf.II,159
3) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.XII 728. -76-
Die Personification der Flüsse s.Bernhart. Handbuch, S.114

Zwei je mit einem Kranz geschmückte Giebel werden durch einen Bogen von First zu First überspannt. Fünf corinthische Säulen tragen die Fassade. In den Zwischenräumen sieht man kleinere Säulen. Sie ruhen, wie man auf dem Exemplar (Abb.36) deutlich sehen kann, auf einer Zwischenwand, die sich hinter der Vorhalle hinzieht. Die Frage, um was für ein Gebäude es sich hier handelt, ist nicht ohne weiteres zu beantworten, da wir weder in den uns erhaltenen Resten römischer Bauwerke noch in den Architekturdarstellungen der Mai[illegible]er eine Parallele besitzen. Wie wir bereits auf den Münzen beobachtet haben, handelt es sich immer um einen Tempel, wenn eine Architektur den Hintergrund für eine Opferscene bildet. Man kann deswegen auch in der Architekturdarstellung unserer Münze einen Tempel vermuten. Ferner setzt die Zwei-Giebel-Front voraus, daß wir es hier mit einem Doppeltempel zu tun haben. Da die Opferhandlung, wie oben erwähnt, auf dem Tarentum stattfindet, möchte man diesen Tempel mit den Gottheiten in Verbindung bringen, die dort ihr Heiligtum besaßen. So kämen an erster Stelle das Götterpaar Dis Pater und Proserpina[1] in Frage.

Am 2. Juni opferte der Kaiser der Juno Regina auf dem Capitol eine weiße Kuh. Daruf wurde von 110 Matronen ein Gebet gesprochen. Die Münzen zeigen nur die Matronen, die kniefällig ihr Gebet verrichten. Denn, wie D r e s s e l [2] mit Recht bemerkt hat, würde die Opferdarstellung auf Münzen von der Stieropferscene des 1. Juni nicht zu unterscheiden sein.

1) G.Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S.309 f.
2) Dressel, Nr. 8

In der Nacht zum 3. Juni opferte der Kaiser auf dem Tarentum der Terra mater eine trächtige Sau. Auf der Münze (Abb.37) haben wir die Schilderung dieser Opferdarbringung[1]. Mit dieser Scene tritt auf den Münzen zum ersten Mal eine ringförmige Komposition auf. In der Mitte der Scene steht ein Rundaltar, um den die Figuren rings verteilt sind. Im Vordergrund lagert die Göttin Terra mater, der das Opfer gilt. Sie hält in der Rechten ein Füllhorn, in der Linken allem Anschein nach einen Zweig. Sie paßt sich in ihrer Haltung ausgezeichnet dem Münzrund an.

Das Motiv der lagernden Gottheit haben wir bereits auf der vorhergehenden Münze bei der Personification des Tiberflusses kennengelernt. Wir finden das Motiv auf Münzen und in der Relief-Plastik sehr häufig[2]. Es wird auf den Münzen ferner auf andere Gottheiten und Personificationen übertragen, die sich lediglich durch ihre Attribute unterscheiden[3]. Eine ähnliche Darstellung der Terra mater haben wir auf dem Panzer des Augustus von Prima-Porta[4]. Auf unserer Münze ist die Göttin im Gegensatz zu der auf der Panzerdarstellung mit entblößtem Oberkörper wiedergegeben. Hinter der Göttin links steht der Kaiser und opfert über dem Altar aus einer Schale. Er ist wie auf der Münze (Abb.27) in Rückansicht dargestellt. Hinter dem

---

1) Dressel, Taf.I,9; Cohen, 84; Basiner, Taf.VIII,4; Pighi, S.86, Mattingly, Vol.II, Taf.78,7.

2) Roscher, Lexikon der griechisch-römischen Mythologie, Bd.V, S.342 f.

3) z.B. Die Personification der Via Traiana auf einer Münze des Trajans; Strack, Römische Reichsprägung, Bd.I, Taf.VII,426,427 und die Personification der Provinz Afrika, Ägypten, Alexandria oder Hispania auf Münzen des Hadrian; Strack, Reichsprägung Bd.II, Taf.XII,708,707, 711, 716.

4) Studniczka, Zur Augustusstatue der Livia, R.M.1910, S.33, Abb.1 und 2

Altar steht der Fidicen, er ist aber nicht wie sonst dem Opfernden zugewandt, sondern er hat ihm den Rücken zugekehrt. Dem Fidicen gegenüber steht der Flötenbläser. Er wird z.T. von dem Victimarius überschnitten, der ein Schwein als Opfertier zum Altar führt. Der Victimarius erinnert in seiner Haltung ~~dem~~ an den auf dem Laren-Altar in Soriano (Abb.12). Er wird z.T. vom Opfertier verdeckt, z.T. auch fortgelassen, wo er sichtbar sein müßte. Die Inschrift der Münze entspricht den anderen Saecularfeier-Münzen Domitians.

Am 3. Juni opferte der Kaiser Apollon und Diana auf dem Palatin Kuchen, je neun von drei verschiedenen Sorten. Auch diese letzte Opferhandlung ist auf Münzen Domitians Gegenstand der Darstellung (Abb.38)[1]. Der Kaiser steht rechts, mit der Toga bekleidet, aperto capite. In der Linken hält er eine Buchrolle, während er mit der ausgestreckten Rechten aus einer Schale über dem Altar opfert. Auf der anderen Seite des Altars stehen der Flötenbläser und der Leierspieler. Der Flötenbläser ist im Profil dargestellt, dagegen wendet sich der Fidicen in dreiviertel Frontansicht, auf einigen Exemplaren sogar in voller Frontansicht, dem Beschauer zu. Die beiden Musikanten sind in der Haltung sehr bewegt, dadurch wird die eifrige Beschäftigung besonders betont. Ein Tempel mit sechs korinthischen Säulen bildet den Hintergrund für die Scene. Die Exemplare dieses Typus unterscheiden sich in einigen Einzelheiten. Manchmal hat der Tempel nur fünf Säulen statt sechs (Abb.40), der Giebel ist entweder mit einem Kranz oder mit

1) Dressel, Taf.I,7; Basiner, Taf.VIII,3; Cohen, Domitian Nr.85; Pighi, S.86 f.; Mattingly, Vol.II, Taf.79,2,3.

einem Adler (Abb.41) geschmückt. Auf anderen Exemplaren wieder zeigt der Giebel eine eigenartige Verzierung auf dem Gesims (Abb.40). Der Altar in der Mitte ist auch sehr verschieden gestaltet, rund (Abb.38), viereckig (Abb.43), groß (Abb.39) oder klein (Abb.40). Dementsprechend wird der Fidicen entweder vom Altar z.T. verdeckt, oder er steht frei. Die Exemplare unterscheiden sich auch in stilistischer Hinsicht voneinander. Einige sind besonders plastisch und weich, andere dagegen hart und linear in der Darstellung. Auf der Münze (Abb.42) ist die Haltung des Kaisers besonders unruhig. Der Faltenwurf seiner Toga ist sehr schematisch und ornamental.

Die Trajanische Zeit

Die Reihe der Münzen mit Opferdarstellungen wird unter Nerva unterbrochen und findet ihre Fortsetzung erst unter Trajan.

Auf Münzen des Trajan sind d r e i Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] zeigt eine Wiederholung der Scene, wie wir sie auf der Domitian-Münze[2] kennenlernten. Trajan empfängt den Huldigungseid vom römischen Herr. Das Vorhandensein eines Altars in der Darstellung besagt, daß hier die Entgegennahme des Huldigungseides mit einem Opferzeremoniell verbunden ist.

Die Münze ist durch die Legende nicht genau auf das Jahr datiert. Aus historischen und stilistischen Gründen setzt man sie mit Recht in die ersten Jahre der Regierungszeit des Kaisers[2].

Das römische Heer wird wie auf der Domitian-Münze (Abb.28) durch Legatus, Aquilifer, Signifer und Soldat vertreten. Die Darstellung unserer Münze stimmt in der Komposition und in der Haltung der einzelnen Figuren mit der auf der Domitian-Münze vollkommen überein. Nur haben Aquilifer und Signifer ihren Platz gewechselt.

Soweit man nach der Abbildung des besser erhaltenen Pariser Exemplares[3] urteilen kann, gleichen die Trachten

---

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, Taf.IV,310 S.82 f.; Mattingly, C.B.M. Bd.III, Taf.26,2; Cohen, Trajan Nr.147

2) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, S.82; Mattingly, C.B.M. Bd.III, Introduction XCVI.

3) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, Taf.IV,310.

denen auf der Domitian-Münze. Lediglich die Tracht des Soldaten hat sich geändert. Statt des Riemen-Panzers hat der Soldat auf der Trajan-Münze einen Muskelpanzer mit zwei Reihen Pteryges.

Die Inschrift, die für die Darstellung dieser Münze und auch der Domitian-Münze die Erklärung gibt, lautet: FIDES EXERCIT (UUM).

Der z w e i t e Typus ist auf einem Dupondius erhalten[1]. Trajan steht in der Toga und Capite velato mit einer Buchrolle in der linken Hand und opfert über einem mit Girlanden geschmückten Altar. Das Fehlen eines Opfertieres beweist, daß es sich hier um ein unblutiges Opfer handelt. Welcher Gottheit und aus welchem Anlaß Trajan das Opfer darbringt, wissen wir nicht, weil die Legende der Münze diese Fragen nicht beantwortet. S t r a c k , der die Münze aus stilistischen Gründen in das Jahr 108 datiert[2], mag hier mit der Bezeichnung Vota Suscepta Decennalia Recht haben[3]. Dann hätten wir hier wieder ein Beispiel für ein neues Münzbild, das zuerst ohne Legende auftritt, später aber mit Legende wiederholt wird[4], wie bei der Fides exercituum-Darstellung auf der Domitian-Münze und später auf der Trajan-Münze. Die Qualität der Münze ist nicht gut. Dies äußert sich besonders in der Bewegung der Figur, die hart und eckig wirkt. Die Falten der Toga sind linear und schematisch; das Hervortreten der Beine unter dem Gewand

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, Taf.V, 362
2) " , " " " , " ", S.27 f.
3) " , " " " , " ", S.192
4) Strack, Die Reichsprägung, Bd.III, Nr.1181,1182

ist absolut unkörperlich. Die Wiedergabe der Toga ist gleichfalls, trotz des Stoff- und Faltenreichtums, sehr flach. Dadurch wirkt der Faltenwurf sehr schematisch und linear.

Den d r i t t e n Typus finden wir auf Abb.44. Sie zeigt uns einen Aureus[1] Trajans mit einer Opferscene, die inhaltlich etwas Neues bringt. Es handelt sich hier um eine symbolisch-historische Scene; Parallelen hierzu sind auch in der Großplastik vorhanden[2]. Die Opferhandlung wird nicht, wie wir es bisher kennengelernt haben, von einem Kaiser oder einem Priester vollzogen, sondern vom Genius Populi Romani. Er steht rechts vom Altar und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Seine Haltung entspricht der üblichen Darstellung der Opfernden. Er steht frontal zum Beschauer und wendet den Kopf zur rechten Schulter hin.

Wie weit die Münzbilder von der gleichzeitigen Großplastik abhängig sein können, ergibt die Darstellung des Genius Populi Romani auf der Trajan-Münze und auf dem untersten Relief des linken Pfeilers am Trajansbogen in Benevent[3]. Die beiden Figuren sind in Haltung und Tracht einander sehr ähnlich. Sie halten in beiden Fällen ein Füllhorn als Attribut im linken Arm und sind bekränzt. Sie tragen lediglich ein Mäntelchen, das den Oberkörper freiläßt. Es ist so um die Hüften geschlagen, daß die Enden an der linken

---

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, Taf.III, 238; Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.19,18. 20,9

2) Rodenwaldt, Stilwandel, S.4

3) A.v.Domaszewski, Die politische Bedeutung des Trajansbogens in Benevent, ö.Jh.II,1899, S.179, Fig.88, Relief 5; Snijder, Der Trajansbogen in Benevent, FdJ.1926, S.113, Abb.2.

Seite zusammengerafft über den Arm geworfen werden; von dort fallen sie in vielen Falten herab. Auf dem Relief ist dies etwas anders, der Mantel wird von der linken Hüfte über die linke Schulter geschlagen. In dieser Art ist der Genius Populi Romani auf einer Hadrian-Münze dargestellt, die die Inschrift Genio P.R. trägt.[1)]

Auf unserer Münze ist eine weitere Figur an der Opferhandlung beteiligt, die man mit Recht als Genius Senatus bezeichnet hat. Sie steht links vom Altar und ist durch den Bart als älter charakterisiert. In der linken Hand hält sie ein Scepter, während die Rechte zum Altar hingestreckt ist. Die Gestalt ist mit Tunika und Toga bekleidet. Die Wiedergabe der Toga entspricht der vereinfachten Drapierungsform der trajanischen Zeit, die wir auf den Reliefs am Trajansbogen in Benevent häufig treffen.[2)] Die Toga ist bedeutend kürzer geworden, auch die Falten, die nicht linear, sondern plastisch wiedergegeben sind, entsprechen den Darstellungen der Beneventer-Reliefs.[3)] Durch die Inschrift im Abschnitt der Münze wird der Inhalt dieser symbolisch-historischen Scene bekanntgegeben: VOTA SUS-CEPTA. Es wird also ein Gelübde[4)] abgelegt. Den Anlaß zu diesem Gelübde kennen wir jedoch nicht.[5)]

---

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.VI,244
2) Goethert, R.M. 1939, S.210 f
3) Snijder, JdI. 1926, S.119, Abb.6
4) Regling, Vota in dem Wörterbuch der Münzkunde, S.727 f.; G.Wissowa, a.o. S.381 ff
5) Strack, Die Reichsprägung, Bd.I, S.227.

Die Hadrianische Zeit

Auf den Münzen Hadrians sind zahlreiche Opferhandlungen erhalten, die man in zwei Gruppen einteilen kann.

Die erste Gruppe bezieht sich auf die Vicennalien des Kaisers, die er im Jahre 137 gefeiert hat[1]. Die Münzen, die mit diesem historischen Ereignis im Zusammenhang stehen und zugleich Opferscenen zur Darstellung bringen, zeigen drei verschiedene Typen mit der gleichen Legende VOTA PUBLICA.

Der erste Typus[2] zeigt die Wiederholung eines Aureus Trajans (Abb.44). Beide Münzdarstellungen sind sich sehr ähnlich, nur ist der Aureus Hadrians in der Wiedergabe der Details präziser und feiner. Außerdem ist der Rundaltar in der Mitte auf der Hadrian-Münze sehr klein wiedergegeben.

Der Genius des Senats hält das Scepter nicht wie auf der Trajan-Münze in der linken Hand, sondern an die linke Schulter gelehnt. Der Stempelschneider der Hadrian-Münze ist im Vergleich zu dem der Trajan-Münze zweifellos geschickter, z.B. ist die Überschneidung des Scepters durch den vorgestreckten Arm des Genius Populi Romani vorzüglich gelungen.

Ein Aureus[3] (Abb.45) aus dem Jahre 121[4] zeigt denselben Typus, und zwar mit der Legende VS. Pro Red. Außerdem wieder-

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, S.184 f.
2) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.VI,286; Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.62,3
3) Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.52,14
4) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, S.83.

holt sich dieser Typus auf den Medaillons[1] Hadrians (Abb.46)[2] mit der Legende SENATUS POPULUSQUE ROMANUS, im Abschnitt VOTA SUSCEPTA. Das Medaillon steht zeitlich dem Aureus aus dem Jahre 137 näher. Der Genius des Senats trägt das Scepter wie auf dem Aureus über der Schulter. Der Altar in der Mitte zeigt die gleiche Form. Dagegen aber hat das Hadrian-Portrait auf der Vorderseite des Medaillons eine weitgehende stilistische Ähnlichkeit mit dem auf einer Münze[3] aus dem Jahre 118. Die Büstenform und das Mäntelchen auf der linken Schulter stimmen bei beiden überein. Die Wiedergabe der Stirnlocken und des Kranzes sind sehr ähnlich.

Der z w e i t e Typus (Abb.47) wird durch eine Silbermünze[4] vertreten. Hadrian opfert aus einer Schale über einem Dreifuß. Er ist mit einer Toga bekleidet, ist aber nicht, wie M a t t i n g l y [5] behauptet, mit bedecktem Haupt, sondern arperto capite dargestellt. Das Exemplar im Britischen Museum ist besonders gut erhalten. Man kann hier sogar auf der Photographie[6] die feine Arbeit der Münze sehen. Trotz des kleinen Formats kann man bei dem Opfernden deutlich die Gesichtszüge des Kaisers erkennen. Auch die Behandlung des Gewandes ist sehr sorgfältig. Der Baldeus der Toga ist nicht mehr quer über die Brust gezogen,

---

1) Gn. 145/9

2) Dressel, Nr.7, Für die Benutzung der Sonderausgabe des W-erkes, das sich noch im Druck befindet, möchte ich meinen aufrichtigen Dank an Herrn Dr. Hundt aussprechen.

3) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.VIII,517

4) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.IV,288; Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.62,5

5) Mattingly, C.B.M. Vol.III, S.337 No. 777

6) Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.62,5

sondern über die linke Schulter geschlagen. Der Sinus reicht ziemlich tief herab. Die Haltung des Kaisers ist sehr bewegt. Die Faltenrücken der Toga sind hier fast in wulstartige Gebilde verwandelt.

Die Darstellung des Dreifußes statt des Altars tritt auf den Münzen hier zum ersten Mal auf, während sie sich auf den Reliefs viel früher findet[1]. Auch auf dem Tiberius-Becher (Abb.20) haben wir bereits den Dreifuß bei der Opferscene kennengelernt.

Der d r i t t e Typus (Abb.48) ist kunsthistorisch gesehen der interessanteste unter den Opferdarstellungen auf den Münzen Hadrians. Wir haben bisher zwar figurenreiche Opferscenen auf den Münzen gesehen. Sie beschränkten sich aber auf die Groß-Bronzeprägung; hier dagegen finden wir sie zum ersten Mal auf einem Aureus. Unsere Münze zeigt eine Variation der Stieropferkomposition, die wir auf dem Tiberius-Becher kennengelernt haben. Außer der Münze Domitians (Abb.34) hat B r e n d e l auch diese Münze[2] übersehen, wenn er behauptet, daß diese Stieropfer-Komposition erst auf Münzen unter Antoninus Pius auftritt[3]. Die Komposition auf unserer Münze weicht z.T. von der Darstellung auf dem Tiberius-Becher ab und hat eher die Stieropferscene auf späteren Reliefs als Vorbild.

Hadrian steht rechts in Frontansicht, wendet jedoch den Kopf nach rechts zum Dreifuß hin und opfert aus einer Schale, die er in der rechten Hand hält. Er ist mit einer

1) Ara aus Pompeji, R.M. 1930, Taf. 68
2) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.VI,287; Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.62,4; Bernhart, Handbuch, Taf.57,6
3) R.M. 1930, S.207

Toga bekleidet und hat sein Haupt verhüllt. Der Faltenwurf der Toga ist weich und plastisch. Eine Änderung der Komposition ist in der Gruppe links vom Dreifuß vorgenommen. Die Abweichung von der ursprünglichen Komposition wird besonders deutlich, wenn wir unseren Aureus mit der Domitian-Münze (Abb.34) vergleichen. Die Anzahl der Figuren ist zwar die gleiche geblieben. Der Victimarius, der ursprünglich zu dieser Komposition gehört und, wie auf der Domitian-Münze kniet und den Kopf des Stieres zu beugen versucht, fehlt hier. Auf dem Tiberius-Becher und auch auf den Reliefdarstellungen (z.B. Valle - Medici-Platte[1] und Manlius-ara[2]) sind zwei Victimarii mit dieser Aufgabe beschäftigt. Der Raummangel wäre für das Fehlen dieser wichtigen Figur in der Opferscene keine Erklärung; denn der Künstler hätte hier auf den Camillus, der auf den Reliefdarstellungen desselben Kompositionstypus verschiedentlich fehlt, verzichten können. Er hätte dann den Stier etwas zum Dreifuß hin vorschieben können, und so zwischen Popa und Stierkopf den nötigen Platz für den knienden Victimarius gehabt. In diesem Falle läge eine Wiederholung der Stieropferscene auf der Manlius-ara vor.[3] An und für sich ist hier der Münzdarstellung das Kompositionsprinzip der Manlius-ara zugrunde gelegt. Der Popa steht nicht hinter dem Stier, wie wir es auf dem Tiberius-Becher und auf der Domitian-Münze (Abb.34) kennengelernt haben, sondern er befindet sich, vom Beschauer aus gesehen,

1) R.M. 1930, Taf.70
2) R.M. 1930, Taf.71
3) R.M. 1930, Taf.71

vor dem Stier. Die zum Schlage ausholende Bewegung des Popa, die hier durch den Raummangel gehemmt ist, stimmt mit der Darstellung der Manlius-ara überein. Der Popa hat die Beine gespreizt, sein Körpergewicht ruht auf dem rechten Bein, während er in dem linken für das Ausholen des Schlages federt.

Er faßt die Axt genau wie der Popa auf der Manlius-ara mit der rechten Hand oben und mit der linken unten am Schaft.

Er trägt hier noch den kurzen Hüftschurz, der kaum bis zum Knie reicht, während wir in der Großplastik den Limus als Tracht der Popae bereits unter Trajan dargestellt finden[1]. Der Stier ist auf unserer Münze in Schrägansicht wiedergegeben, aber nicht so steil wie auf der Domitian-Münze. Hier zeigt sich eher die Verwandtschaft der Scene mit der Manlius-ara. Bei dieser Gruppe von Stier und Popa nimmt der Stempelschneider Rücksicht auf die Münzrundung. Diese Komposition mit dem Popa vor dem Stier und ohne Victimarii, die den Kopf des Stieres niederbeugen, bleibt bei den späteren Stieropferscenen auf den Münzen vorherrschend. In der Großplastik finden wir zwar neben der ursprünglichen Komposition[2] mit dem zum Schlage ausholenden Popa hinter dem Stier, wie wir sie auf dem Tiberius-Becher kennengelernt haben, auch die Darstellungen[3], die den Popa wie auf der Manlius-ara vor dem Stier zeigen. Dagegen aber kommt das

1) Rodenwaldt, Stilwandel, S.12/13.
2) R.M. 1930, Taf.73-75.
3) Barrera, Studi Romani II, Taf.VIII; R.M. 1930, Taf.76 und 78

Fortlassen des Victimarius, der den Kopf des Stieres herunterzwingen muß, in der Großplastik sehr selten vor. Dies ist uns in einem einzigen Beispiel, nämlich auf dem Stieropferrelief im Lonore[1] erhalten, das aus der antoninischen Zeit stammt. Die Opferscene auf dem Relief zeigt in der Komposition eine große Ähnlichkeit mit der Münzdarstellung. Auch hier steht der mit der Axt ausholende Popa vor dem Stier. Sicherlich ist diese Opferscene von der Gruppe der Manlius-ara herzuleiten. Das Fehlen der Victimarii auf dem Pariser-Relief kann man als eine Nachlässigkeit der späteren Zeit ansehen. Das Fortlassen einer für die Komposition so wichtigen Figur ist eigentlich in der hadrianischen Großplastik schwerlich anzunehmen. Dagegen ist dies bei den Münzdarstellungen von der republikanischen Zeit her üblich. Der Stempelschneider verzichtet meistens in der Komposition auf die weniger wichtigen Figuren; er erzählt die Einzelheiten nicht, sondern er deutet sie nur an. Man könnte in dieser Hinsicht die Münzdarstellung mit einer Erzählung in Stichworten vergleichen. Deshalb möchte ich das Fortlassen des knienden Victimarius, der auch auf den späteren Münzen desselben Typus fehlt, unserem Stempelschneider zuschreiben.

Der Camillus neben dem Altar auf der Münze gehört nicht zu der Komposition der Manlius-ara. Wir finden aber bei dem Stieropfer auf dem Trajansbogen in Benevent[2] die

---

1) R.M. 1930, Taf. 76

2) R.M. 1930, Taf. 72

Parallele zu dem Camillus unserer Münze. Auch auf dem Relief steht er unmittelbar neben dem Dreifuß. Er ist mit einer gegürteten Chiton bekleidet. In der linken Hand hält er, wie auf der Caligula-Münze (Abb.21), eine Patera mit Henkel. Sein Haar ist lang und fällt in Locken auf die Schultern herab. Hinter ihm steht der Tibicen und bläst seine Doppelflöte. Der Fidicen der Domitian-Münze fehlt hier, statt dessen tritt zum ersten Mal bei den Opferscenen auf Münzen ein Lictor auf, den wir in der Großplastik bereits unter Augustus bei der Opferscene der Vicomagistri (Abb.14) finden. Er ist wie der Tibicen in Seitenansicht dargestellt, wie werden von dem Camillus und dem Stier zum größten Teil verdeckt. Besonders bemerkenswert ist die Differenzierung der Figuren je nach ihrer Bedeutung durch ihre Größe, wie wir dies bereits bei den Opferscnen auf Münzen des Augustus kennengelernt haben. Der Kaiser überragt alle Figuren der Scene. Dadurch daß der Künstler die anderen Figuren ziemlich eng aneinander gerückt hat, ist für den Kaiser ein größerer Bewegungsraum geschaffen und seine Bedeutung als Hauptperson der Scene besonders betont. Der Architektur-Hintergrund fehlt hier. Die Inschrift der Münze ist sehr geschickt ziemlich dicht oben an den Münzrand gerückt und im Abschnitt so angebracht, daß sie die besonders schöne Komposition in keinem Fall stört.

Die z w e i t e Gruppe der Münzen Hadrians mit Opferscenen steht in Beziehung zu seinen Reisen. Die Legende der Prägung dieser Reihe lautet: ADVENTVI AVG; ferner

wird der Name des betreffenden Landes, das der Kaiser besucht, hinzugesetzt. Die Datierung dieser Münzen ist umstritten: Es ist anzunehmen, daß, wie S t r a c k [1] es tut und T o y n b e e [2] zustimmt, diese Münzen in einer oder mehreren einheitlichen Emissionen entstanden sein müssen. Die Festsetzung dieser Emission von S t r a c k [3] in das Jahr 137 aus Anlaß der Vicennalien des Kaisers wird von T o y n b e e [4] abgelehnt, die sie in die Zeit von 134 bis 138 datiert.

Die Darstellung der Opferscene bleibt, kompositionell gesehen, bei diesen Münzen fast gleich. Der Kaiser ist im linken Teil des Bildfeldes dargestellt und hebt seine Hand zum Gruß. In der Mitte steht meist ein Rundaltar, in einzelnen Fällen auch ein Dreifuß. Im rechten Bildfeld sehen wir die Personification des betreffenden Landes über dem Altar aus einer Schale opfern, die sie in der ausgestreckten Rechten hält. T o y n b e e hat die politisch-historische Bedeutung dieser Münzreihe ausführlicher untersucht und die Typen der einzelnen Personifikationen kunsthistorisch eingehend besprochen. Wir werden deshalb hier an einigen Beispielen die wenigen Variationen der Opferdarstellung auf dieser Münzgruppe betrachten. Für die Einzelheiten, wie z.B. die Trachten und die Attribute der Personificationen, möchte ich auf das Werk von Toynbee verweisen.

---

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, S.139; Mattingly, C.B.M. Vol.III, Introduction, CLXXI f.
2) Focelyn M.C.Toynbee, The Hadrianic School, S.2
3) Strack, S. 147
4) Toynbee, S.2, Anm.4

Abb.49 zeigt uns das übliche Schema der Opferdarstellung der Adventus-Gruppe. Die Personification steht rechts und wendet sich frontal dem Beschauer zu. Sie hält in der linken Hand ihr Attribut, während sie mit der rechten über dem Altar libiert. Ihr gegenüber steht der Kaiser, mit der Toga bekleidet, aber capite aperto. Er hebt die rechte Hand zum Gruß, während er in der linken eine Buchrolle hält. In der Größe überragt der Kaiser ein wenig die Personification. Er ist jedoch in Dreiviertelfrontansicht dargestellt. Die beiden Gestalten sind in der Proportion sehr schlank.

Die Formen der Körper treten unter den Gewändern ziemlich plastisch hervor. In der Haltung sind die Figuren im Vergleich zu den flavischen ruhiger geworden.

Der Opferstier ist merkwürdig klein wiedergegeben. Wir haben bereits bei den Opferscenen auf den republikanischen Münzen beobachtet, daß das Opfertier im Verhältnis zu den Opfernden kleiner dargestellt worden ist. Bei den Münzen des Hadrian wird dieses Prinzip noch verstärkt. Der Opferstier wirkt im Verhältnis zu der opfernden Figur äußerst winzig. Er ist nur noch symbolhaft angedeutet. Wir haben Ähnliches bereits bei den Opferscenen auf republikanischen Münzen kennengelernt. Auf den hadrianischen Münzen ist dieses merkwürdige Größenverhältnis besonders auffällig. Der Grund hierfür liegt nicht in einer Primitivität der Darstellung, sondern in der typisch-römischen Art der Betonung der Haupt- und Nebenfiguren einer Scene durch besondere Größenverhältnisse.

Die Münze (Abb.50) zeigt uns etwas Neues in der Darstellung des Stieres. Er ist nach links gerückt, so daß der Dreifuß überschnitten wird, und kniet vor dem Altar auf den Vorderfüßen. Diese Haltung des Tieres wird sonst durch den Zwang des Opferdieners erreicht, der hier fehlt. Dadurch soll vielleicht die Freiwilligkeit des Opfertieres zum Ausdruck gebracht werden, die im römischen Opfer-Ritus eine große Rolle spielt.

Eine dritte Münze[1] zeigt uns wiederum eine andere Wiedergabe des Stieres. Er liegt ganz merkwürdig hinter dem Altar versteckt, so daß nur sein Kopf und ein Stück seines Hinterteiles zu sehen sind. Dieses Motiv des Opfertieres finden wir auch bei späteren Münzen sehr häufig. Doch braucht der Stier nicht immer hinter dem Altar zu liegen, er kann auch manchmal stehen[2].

Wir finden ferner Typen derselben Münzreihe, wo der Stier überhaupt fehlt (Abb.51).

Eine Münze[3] mit der Legende ADVENTVI AVG. ALEXANDRIAE weicht von sämtlichen Darstellungen der Adventus-Gruppe[4] ab. Hadrian steht im rechten Bildfeld, reicht dem ihm gegenüber stehenden Serapis die Hand, der an modius und Bart zu erkennen ist. Hinter dem Kaiser steht Sabina, die von ihm zum größten Teil verdeckt wird. Sie hebt ihre rechte Hand zum Gruß. Ihr entspricht auf der anderen Seite

---

1) Strack, Die Reichsprägung, Bd.II, Taf.XIII, 764
2) Mattingly, C.B.M. Vol.III, Pl.92,5
3) Strack, Bd.II, Taf.XIII, 743; Toynbee, Pl.II, 20,21
4) Strack, Bd.II, S.164, versucht diese Sonderheit durch geschichtlich

Isis hinter dem Serapis, sie hält ein Sistrum in der Hand. In der Mitte ist ein übereck gestellter und mit Girlanden geschmückter Altar angebracht. Ein Opfertier fehlt hier.

Auf einigen Münzen der Adventus-Gruppe, wie z.B. auf der Münze mit der Legende ADVENTVI AVG. MAVRETANIAE[1] (Abb.52), ist der Kaiser wie auf dem Medaillon an einem Jagdmonument Hadrians statt mit einer Toga mit einem kurzen Chiton und einem Paludamentum bekleidet. Seine Haltung ist auch nicht immer die gleiche. Er tritt zwar meist in Dreiviertelansicht auf, jedoch wird er auch manchmal in Dreiviertelrückansicht dargestellt, wie z.B. auf einer Münze mit der Legende ADVENTVI AVG. MAVRETANIAE[2].

Als letzte der Adventus-Gruppe werden wir die Münze[3] (Abb.53) mit der Inschrift ADVENTVI AVG. IVDAEAE in Betracht ziehen. Sie weicht insofern vom Hauptschema ab, als sie sich nicht auf zwei Personen beschränkt. Die Personification wird je nach dem von zwei oder drei Kindern begleitet. Diese sind nackt und halten in den Händen einen Palmenzweig. Auch hier überragt der Kaiser in der Größe die Personification.

---

1) Strack, Bd.II, Taf.XIII, 759
2) Toynbee, S.117 ff.; Strack, Bd.II, S.162
3) Rodenwaldt, Die Antike, 3. Aufl. 635

Die Antoninische Zeit

Die Zeit des Antonius Pius

Die Münzen und Medaillons des Antoninus Pius, die Opferdarstellungen bringen, beziehen sich in den meisten Fällen auf die Decennalienfeiern des Kaisers. Außerdem sind noch drei andere Opferscenen erhalten, die inhaltlich etwas Neues bringen und die wir zuerst betrachten wollen.

Der e r s t e Typus (Abb.54-56)[1] stammt aus dem Jahre 141/142 und zeigt eine Opferscene anläßlich einer Verlobung oder Eheschließung. Das Opfer war von altersher bei Griechen und Römern der feierlichste Teil der Eheschließung[2]. Die Darstellung dieser Scene auf Münzen ist hier jedoch ganz neu. Das junge Brautpaar opfert vor den Bildern des Antoninus Pius und der Diva Faustina. Die Bedeutung dieses Münzbildes in der Entwicklung des Kaiserkultes ist verschiedentlich hervorgehoben worden[3]. In der Komposition der Scene ist eine Monumentalität der Standbilder des Kaiserpaares durch ihre besondere Größe angestrebt. Die Statuen einschließlich der Basen sind ungefähr doppelt so groß wie das opfernde Brautpaar. Durch die streng symmetrische Einteilung der Figuren wirkt die Komposition sehr feierlich. Die ganze Gruppierung - die Standbilder des Antoninus Pius und der Faustina und das opfernde Brautpaar - ist ohne jede räumliche Tiefe. Die Opferhandlung findet zwischen den

---

1) Strack, Bd.III, Taf.X, 826; Bernhardt, Handbuch, Taf. 60,10

2) Roßbach, Römische Hochzeits- und Ehedenkmäler, S.

3) Alföldi, R.M., Bd.50, 1935, S.96; Strack, Bd.III, S.96/97

Statuen des kaiserlichen Paares und nicht vor ihnen statt[1]. Der Bildrahmen für die Brautgruppe, der durch die Statuen des kaiserlichen Paares von beiden Seiten und oben durch ihre einander zugestreckten Arme gebildet wird, ist zu eng und wirkt fast erdrückend. Dies tritt auf einem anderen Exemplar[2] besonders deutlich hervor, wo der leere Raum zwischen den Köpfen des Brautpaares und den einander zugestreckten Armen des kaiserlichen Paares verschwunden ist. Das kaiserliche Paar und das Brautpaar sind in Haltung und Tracht gleich. Die Komposition nimmt keine Rücksicht auf die Münzrundung. Die Betonung der Vertikalen paßt in keinem Fall zu dem Münzrund. Die Proportionen sind überschlank geworden, dies ist besonders deutlich in den Statuen zu erkennen. Die Formen der Körper treten plastisch hervor, besonders beim Spielbein des Kaisers und der Kaiserin, und zwar nicht nur Knie und Unterschenkel, sondern auch der Oberschenkel. Die Schlankheit der Personen wird dadurch besonders augenfällig. Die Proportionen der Figuren und der Faltenwurf der Gewänder weichen auf den verschiedenen Exemplaren voneinander ab, so z.B. auf den Abbildungen 54 und 56 und auf dem von Bernhart[3] abgebildeten Exemplar. Das letztere fällt insofern aus der Reihe, als die Figuren nicht so schlank sind wie auf den anderen Exemplaren und außerdem der Kaiser in der Größe die Kaiserin ein wenig überragt. Auch ist der Kaiser hier in Seitenansicht dargestellt, während er auf den anderen Exemplaren mehr oder

1) Nur auf einem Exemplar in Paris wird das Brautpaar tiefer zum Abschnitt gerückt, dadurch steht es vor den Statuen: Cohen, Bd. II 185 g, Pl.XII, 502

2) Bernhart, Taf. 60,10

3) Bernhart, Taf. 60,10

weniger in Dreiviertelfrontansicht erscheint. Die Kaiserin, die auf den anderen Münzen ziemlich gerade steht und dem Kaiser ins Gesicht schaut, neigt sich auf dem Exemplar (Abb.56) mit dem Oberkörper und dem Kopf leise nach rechts. Diese Haltung ist auch auf die der Braut übertragen, wie überhaupt das Brautpaar in Haltung und Gewandung auf jedem Exemplar genau dem kaiserlichen Paar entspricht.

Die Deutung der Scene ist umstritten. R o d e n w a l d t [1] und A l f ö l d i [2] sehen hierin das Hochzeits- oder Verlobungs-Opfer des Thronfolgers M. Aurel mit Faustina der Jüngeren vor dem Standbild des Kaiserpaares. S t r a c k [3] dagegen lehnt diese Deutung ab, weil die Verlobung im Jahre 138 n.Chr. stattgefunden habe, während die Münze nicht vor 141 n.Chr. geprägt sein können.

Der z w e i t e Typus (Abb.57) ist auf einem Medaillon erhalten, das bis jetzt durch ein einziges Exemplar im Berliner Münzkabinett bekannt ist[4]. Nach der Legende der Vorderseite ist das Medaillon 145-146 n.Chr. datiert. Die Rückseite des Medaillons zeigt das Penatenopfer des Aeneas nach der Landung an der latinischen Küste. Schon seit der republikanischen Zeit sind auf den Münzen sehr oft mythisch-historische Scenen dargestellt. Das Medaillon bringt in dieser Hinsicht jedoch etwas Neues. Aeneas, der auf dem Ara Pacis-Relief fast wie ein griechischer Gott erscheint, trägt

1) Rodenwaldt, Stilwandel, S.15
2) Alföldi, R.M. 1935, S.96
3) Strack, Bd.III, S.96, Anm.291
4) Dressel, Die römischen Medaillone, S.65 f. Nr.33. Die ältere Literatur ist eben dort auf Seite 66 angegeben.

hier die charakteristischen Gesichtszüge des Kaisers Antoninus Pius. Dies Medaillon gehört zu der Münzreihe, die für die Feier der neunhundertjährigen Gründung Roms geprägt wurde. Man greift hier auf die römische Sagengeschichte zurück und wählt das Penatenopfer des Aeneas als Rückseitenbild für das Medaillon. Da Antoninus Pius der Veranstalter der großen Feier des Neunhundertjahrjubiläums der Stadt Rom war, sollte er auch in der Darstellung irgendwie verehrt werden. So bekommt das mythische Thema eine gegenwärtig-historische Farbe. Antoninus Pius ist als Aeneas dargestellt und opfert den Penaten.

Auf den Zusammenhang des Medaillonbildes mit dem Ara-Pacis-Relief hat D r e s s e l [1] bereits hingewiesen. Die Ähnlichkeit der Komposition ist so groß, daß man das Relief als Vorbild für das Medaillon voraussetzen muß, denn der Stempelschneider schöpft seine Bilder nicht nur aus der gleichzeitigen, sondern auch aus den früheren Werken der großen Kunst. Er ist von der Großplastik so sehr beeinflußt, daß er hier sogar auf die übliche Inschrift der Münze verzichtet. Die beiden Opfernden auf dem Relief und auf dem Medaillon sind sich in der Haltung ganz ähnlich, in der Tracht jedoch weichen sie voneinander ab. Der Aeneas auf dem Relief trägt das griechische Himation, das er wie eine Toga nach dem römischen Ritus über den Kopf gezogen hat, wohingegen Antoninus Pius gepanzert dargestellt ist. Das Paludamentum hat er über den Kopf gezogen. Hinter ihm steht Ascanius und trägt eine phrygische Mütze. Er ist mit einem gegürteten kurzen Chiton und einem Himation darüber bekleidet. In dem linken Arm hält

1) Dressel, Die römischen Medaillone, S.67 f.

er den krummen Hirtenstab (Pedum). Mit Recht sieht R e g - l i n g [1] in dieser Figur den Adoptivsohn und Thronfolger des Kaisers, M. Aurelius, dessen Brustbild auf der Vorderseite des Medaillons abgebildet ist. Statt des natürlichen Felsen gebildeten Altars der Ara-Pacis-Platte ist auf dem Medaillon ein großer viereckiger Altar dargestellt. Hinter dem Altar steht ein Victimarius und hält in der Rechten eine flache Schale. Er weicht in der Haltung von der entsprechenden Figur des Reliefs ab. Der Victimarius steht auf dem Relief nämlich nicht h i n t e r , sondern n e b e n dem Altar und wird dadurch nicht von diesem überschnitten. Außerdem wendet sich der Victimarius dem Beschauer fast frontal zu, während er auf dem Medaillon in Seitenansicht dargestellt ist. Auf dem Relief trägt er eine Mantele, die der Opferdiener auf dem Medaillon nicht hat. Die Opferkanne des Victimarius ist auf dem Medaillon nicht sichtbar, da er in Seitenansicht dargestellt und nur ein Arm von ihm zu sehen ist. Der Victimarius, der das Opfertier zum Altar führt, ist in der gebückten Haltung dem Vorbild ziemlich ähnlich. Das Opfertier überschneidet den Altar, so daß auch auf diese Weise das Bild Tiefenwirkung bekommt. Statt des kleinen Tempels mit den Penatenbildern auf dem Relief ist auf dem Medaillon eine viersäulige Tempelfront dargestellt. Der Stempelschneider hat es sehr gut verstanden, die für eine viereckige Platte entworfene Komposition dem runden Münzfeld anzupassen. Er verzichtet auf die Figur, die auf dem Relief rechts vom Aeneas steht. Den Ascanius rückt er an den rechten Rand, so daß er die Lücke zwischen dem Kaiser und dem

1) Regling, Die antiken Münzen (Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin) 1929, S.118

Münzrand füllt. Dagegen wenn D r e s s e l [1] mit der Ergänzung der Ara-Pacis-Platte recht hat, muß der Ascanius sehr dicht neben Aeneas gestanden und ihn zum Teil sogar verdeckt haben. Auch die linke Hälfte der Scene mit dem Architektur-Hintergrund ist in das Münzrund sehr harmonisch hineinkomponiert.

Der d r i t t e Typus ist auf einem Medaillon aus dem Jahre 155 erhalten. Der Erhaltungszustand des Medaillons[2] verhindert eine eingehende Untersuchung. Neu ist hier, daß statt des Kaisers oder Priesters Herkules in derselben Weise wie sie opfert. Er steht rechts vom Altar und hält statt der Buchrolle des Opfernden seine Keule in der linken Hand. Das Löwenfell ist über den linken Arm geschlagen. Er wendet den Kopf im Profil dem Altar zu und opfert auseiner Schale. Links vom Altar führt ein Victimarius einen Stier herbei. Hinter dem Opfertier wird eine zweite Gestalt sichtbar. Sie scheint mit nacktem Oberkörper dargestellt zu sein, so daß wir in ihr einen zweiten Victimarius vermuten dürfen. Hinter dem Altar erblickt man noch eine weitere Gestalt, die allerdings sehr beschädigt ist. Nach dem üblichen Schema der Gruppierung bei den Opferscenen würde man an dieser Stelle einen Tibicen erwarten.

Im Hintergrund ist eine viersäulige Tempelfront zu erkennen, die ebenfalls schlecht erhalten ist. Herkules überragt hier nicht die übrigen Personen der Opferhandlung, im Gegensatz zu den anderen Opferscenen, bei denen der Opfernde durch besondere Größe hervorgehoben wird. Er ist sogar kleiner als der Victimarius dargestellt.

---

1) Dressel, S.69
2) F.Gnecchi, Di Medaglioni Romani, Bd.II, Taf.45,3
W.Froehner, Les médaillons de l'empire Romain, S.57-100

Im Vergleich zu der Stieropferscene der Hadrian-Münze wirkt das Medaillon altertümlicher. Hier wird nicht das Schlachten des Stieres, das wir seit dem Tiberius-Becher her kennen, wiedergegeben, sondern die Heranführung des Stieres.

Der v i e r t e Typus mit Opferscenen bezieht sich auf die Decennalienfeiern des Kaisers. Wir werden ihn entsprechend den ersten und zweiten Decennalien des Kaisers in zwei Gruppen betrachten.

Gruppe A: Im Jahre 148 feierte Antoninus Pius seine Primi Decennales. Die aus diesem Anlaß geprägten Münzen zeigen bis auf ein Exemplar im Pariser Münzkabinett[1] eine einfache Opferhandlung. Der Opfernde steht rechts vom Dreifuß und libriert aus einer Schale. Nicht nur der Kaiser tritt hier als Opfernder auf, wie S t r a c k [2] bemerkt, auch der Genius Senatus und Caesar Marcus. Diese Münzen tragen die Inschrift VOTA.

Die erste Münze[3] zeigt den Kaiser mit der Toga bekleidet und Capite Velato. Die Linie zwischen Abschnitt und Münzfeld ist verkürzt, so daß sie nur Standlinie für den Opfernden und den Dreifuß bildet. Der Kaiser steht ziemlich steif da; die Neigung des Kopfes zum Altar, die die Verbindung des Opfernden mit seiner Tätigkeit zum Ausdruck bringt, fehlt. Die Darstellung der Toga zeigt die Form, die wir unter Hadrian kennengelernt haben. Balteus und Umbo fehlen. Der Faltenwurf ist sehr reich und der Sinus, der bis zum Knie reicht, ist besonders hervorgehoben. Das

1) Strack, Bd. III, Taf.IV, 602
2) Strack, Bd. III, S. 138, Taf.XIII, 1013, 1014, 1015
3) Strack, Bd. III, Taf.XIII, 1013

Standmotiv ist nachlässig behandelt. Die Figur steht nicht sicher, weil das Körpergewicht nicht auf dem Standbein, sondern auf dem Spielbein zu ruhen scheint. Dies ist vielleicht auf die schematische Wiedergabe des Bildes zurückzuführen, denn die Stempelschneider kopierten die bekannten alten Typen und beachteten die Einzelheiten nicht. So ist mir der Zeit die Verschlechterung der Typen entstanden. Der Genius Senatus auf der zweiten Münze[1] unterscheidet sich vom Kaiser durch seine bekannte Haarfrisur und die Bartform. Er ist in der Proportion gedrungener und ist dadurch als älterer Mann charakterisiert. Wie der Kaiser hält er in der linken Hand eine Buchrolle und opfert mit der Rechten über einem Dreifuß. Die Opferscene[2], in der man den jugendlichen Caesar Marcus vermutet, weicht von beiden in verschiedenen Punkten ab. Statt des Dreifußes opfert er auf einem Thymiaterien. Die Inschrift VOTA steht nicht im Abschnitt, sondern ist in zwei Hälften aufgeteilt, und rechts und links vom Opfernden im Feld angebracht. Er opfert wie der Genius Senatus in Capite aperto.

Die letzte Münze, die zu dieser Gruppe gehört, ist leider sehr schlecht erhalten[3]. Pius und Marcus opfern gemeinsam auf einem Altar, der vor einem Tempel steht.

B. Im Jahre 158 feierte Antoninus Pius seine zweiten Decennalien. Es gehört zu den Seltenheiten, daß die Kaiser ihr zwanzigstes Regierungs-Jubiläum erlebten. Dies wird, wie bei Hadrian, auch bei Antoninus Pius auf Münzen besonders

---

1) Strack, Bd. III, Taf.XIII, 1014
2) Strack, Bd. III, Taf.XIII, 1015
3) Strack, Bd. III, Taf.IV, 602

gefeiert. Die in verschiedenen Nominalen erhaltenen Münzbilder zeigen uns eine einfache Opferdarstellung. Der Kaiser steht neben einem Dreifuß und opfert über dem Feuer. Diese Münzen stellen die erfüllten oder die neu übernommenen Vota dar, die durch die Inschrift und Darstellung deutlich voneinander unterschieden sind.

I. Darstellungen mit der Inschrift VOTA SOLUTA DECENNALIA II (Abb. 58,59,60,61)[1] zeigen den Kaiser mit der Toga bekleidet und Velato Capite. Er opfert aus einer großen Schale über einem zierlichen Dreifuß. Auf dem Boden hinter dem Dreifuß liegt ein Opferstier. Die Münzen dieser Gruppe zeigen in einigen Einzelheiten Unterschiede. Auf dem Aureus (Abb.58) sind die Proportionen der Figur im Vergleich zu den anderen Darstellungen sehr gedrungen. Der Kopf ist für den Körper zu groß, beide stehen etwa in dem Verhältnis 1:5, während es auf dem As (Abb.59) fast 1:7 ist. Die Haltung des Kaisers ist auf den meisten Exemplaren dieser Münzgruppe sehr steif. Stand- und Spielbein sind hier schematisch durchgeführt. Auf dem As (Abb.60) wird die Steifheit durch die Neigung des Kopfes einigermaßen gemildert. Es ist aber keine rhythmische, sondern eine eckige und harte Bewegung, die den ganzen Körper durchzieht. Auch der Faltenwurf ist entsprechend der Bewegung des Körpers hart und eckig durchgeführt, wie z.B. die Falten der Tunika auf der Brust und die Falten der Toga auf dem linken Arm. Die Toga läßt hier fast die ganze Brustpartie bis zur Taille frei, so daß der Überfall der Tunika auch zum Vorschein kommt.

---

1) Strack, Bd. III, Taf. 340, Taf. XV, 1180

Zum Teil sind die Falten, wie auf dem Aureus (Abb.58), sehr roh durchgeführt; sie wirken wie Wulste. Das Opfertier ist auf allen Exemplaren ziemlich plump und ungeschickt.

II. Die Opferdarstellungen mit der Inschrift VOTA SUSCEPTA DECENNALIA III (Abb.62,63,64)[1] zeigen ein ähnliches Bild wie die eben behandelte Gruppe, nur fehlen hier auf sämtlichen Exemplaren das Opfertier und die Opferschale. Der Kaiser streckt die Hand, die hier keine Patera hält, über den Dreifuß. Die Hand ist auf dem Aureus (Abb.62,63) merkwürdig groß. Auf einzelnen Exemplaren sind einige kleine Variationen festzustellen. Auf dem Aureus (Abb.62) blickt der Kaiser geradeaus, während er auf dem Aureus (Abb.63) und auf dem As (Abb.64) den Kopf nach rechts neigt und zum Dreifuß hinunter schaut. Die Figuren auf den beiden Aurei sind gedrungen, die Formen der Körper verschwinden unter der Stoffülle. Die Figur auf dem As dagegen zeigt schlanke Proportionen, die Formen des Körpers, besonders die Beine, treten unter dem schmiegsamen Gewand hervor. Der Kontrapost der Figur ist im Vergleich mit den anderen Aurei-Gestalten sehr stark betont. Eine Münze (Abb.65)[2], die auch im Jahre 158 geprägt ist, wird von S t r a c k [3] mit Recht mit der Vicennalienfeier des Kaisers in Verbindung gebracht. Diese Münze hat eine große Ähnlichkeit mit dem As (Abb.64), nur ist der Kopf des Kaisers geradeaus gerichtet. Der Dreifuß ist sehr klein wiedergegeben. Einen weiteren

1) Strack, Bd.III, Taf.IV, 343, 351, 352
2) Mattingly-Sydenham, Bd.III, S.147 Nr.985; Cohen, 1045; Strack, Bd.III, Nr.1146
3) Strack, Bd.III, S.156

Unterschied bildet die Patera, die der Kaiser in der rechten Hand hält, die sonst aber auf den anderen Exemplaren dieser Gruppe fehlt. Durch ihre Legende fällt diese Münze aus der ganzen Reihe der Vicennalien-Prägung heraus. Hier wird in keiner Weise die Vicennalienfeier erwähnt, wir schließen lediglich aus dem Datum der Münze und der Darstellung, daß sie zu der Vicennalienreihe gehören muß.

Die Vicennalien des Kaisers werden besonders auf den Medaillons verherrlicht. Uns interessieren in diesem Zusammenhang jedoch nur die Medaillons mit Opferdarstellungen. Es ist bereits beobachtet worden, daß sich auf den Vicennalien-Münzen die Opferdarstellungen der erfüllten und der neu übernommenen Vota unterscheiden[1]. Auf den Medaillons aber haben wir beide Male dieselbe Darstellung mit verschiedenen Legenden: VOTA SUSCEPTA DECennalia III und VOTA SOLUTA DECennalia II[2]. Die besonders sorgfältig durchgeführte Komposition dieser figurenreichen Scene (Abb.66)[3] verrät, daß der Aureus des Hadrian (Abb.48) als Vorbild gedient hat. Der Kaiser steht, dem Beschauer in Dreiviertelfrontansicht zugewandt, rechts vom Dreifuß und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Er ist hier im Vergleich zu der Hadrian-Münze weiter an den Münzrand gerückt. Demzufolge muß die Figur in der Haltung dem Münzrund angepaßt werden. Dies wird besonders durch die leise Neigung des Kopfes erreicht. Der Faltenwurf der Toga

---

1) Strack, Bd. III, S.156

2) Gnecchi, Bd. I, Taf.50, 2,3

3) Dressel, S.54, Nr.25; W.Froehner, Les Médaillons de l'empire Romain, S.66; H.A.Grueber, Roman Medaallions in the British Museum, Pl.XIV. Das Londoner Exemplar steht in der Ausführung hinter dem Berliner zurück.

ist im Vergleich zu dem weichen Stil der Hadrian-Münze härter in der Ausführung. Der Künstler hat sich bei der Behandlung der Falten besonders um starke Licht- und Schattenwirkung bemüht. Die Falten sind in vielen gebrochenen Linien wiedergegeben. Wir haben hier durchaus das Empfinden, daß die durch die Verwendung des Bohrers in der Großplastik erzielte Art der Darstellung auf die Stempelschneidekunst übertragen ist. Alle Gewänder sind durch großen Licht- und Schatten-Kontrast derartig belebt, daß der Aureus des Hadrian in dieser Hinsicht neben dem Medaillon ruhig, fast klassisch wirkt. Der Künstler des Medaillons beachtet die organische Bildung der Falten kaum. Ohm kommt es nur darauf an, die Gewandung mit Licht- und Schattenwirkung zu beleben. Hinter dem Dreifuß erscheint eine neue Figur, die auf dem Hadrian-Aureus fehlt. Sie ist mit Recht als Genius Senatus bezeichnet; denn sie hat die typische Haarfrisur und den Vollbart, wie wir sie bei den anderen Genius-Senatus-Darstellungen kennengelernt haben. Der Genius Senatus wird z.T. vom Dreifuß und z.T. vom Kaiser verdeckt. In dem schmalen Raum zwischen dem Kaiser und dem Dreifuß wird das linke Bein des Genius Senatus sichtbar. Auch hier versucht der Künstler, ein Stück vom Gewand durch wellenartige Falten zu beleben. Die Darstellung dieses Beines ist dem Künstler gänzlich mißlungen. Der Künstler hat hier, wie wir oben erwähnt haben, den Kaiser ziemlich dicht an den Rand gerückt, ferner hat er den Dreifuß so nahe zum Kaiser hin verschoben, daß der obere Rand des Dreifußes den Kaiser berührt. Dadurch ist für die Gruppe links vom Dreifuß ein freierer Bewegungs-

raum geschaffen. Ferner steht der Kaiser nicht wie auf dem Aureus des Hadrian von der anderen Hälfte der Darstellung isoliert, sondern der Stempelschneider erzielt in der Darstellung eine geschlossene Figuren-Komposition. Der freie Raum, der Hadrian umgibt und ihn als Hauptperson hervorhebt, ist auf dem Antoninus-Medaillon verschwunden. Trotzdem aber fällt Antoninus Pius als Hauptperson auf; denn er überragt in der Größe die übrigen Figuren der Scene mehr noch als Hadrian. Hinzu kommt, daß sich Antoninus Pius durch stoffreiche Gewandung noch mehr in die Breite entfaltet. Neben dem Dreifuß steht der Camillus mit einer Henkelpatera in der linken und einer Kanne in der rechten Hand. In Tracht und Haltung zeigt er eine getreue Nachbildung des Camullus auf dem Hadrian-Aureus, nur ist der Faltenwurf, dem Gesamtstil entsprechend, anders geworden. S t r a c k [1] behauptet, daß die Benennung dieser Figur unsicher sei. Es ist unmöglich, in dieser Gestalt etwa Marcus Caesar zu vermuten. Unser Vergleich mit dem Aureus des Hadrian widerlegt in dieser Hinsicht alle Zweifel. Dagegen zeigt die Figur in der Darstellung Merkmale eines Camillus. Schon auf dem Titusbogen[2] finden wir, wie oben erwähnt, dieselbe Figur neben dem Dreifuß, die hier durch die Mantele und die Opferkanne deutlich als Camillus gekennzeichnet ist. Dem Kaiser gegenüber, teils vom Camillus, teils vom Stier verdeckt, steht der Tibicen und bläst eifrig die Doppelflöte. Ihm folgt eine weitere Figur. Diese beiden Gestalten zeigen

---

1) Strack, Bd. III, S.156, Anm.470
2) R.M. 1930, Taf.72

ebenfalls eine getreue Wiederholung der Hadrian-Münze. Da der Stier etwas tiefer gebeugt ist, treten die beiden Figuren mehr hervor. Die Benennung der Figur hinter dem Tibicen wäre schwierig, wenn wir für die Scene nicht das Vorbild auf dem Aureus des Hadrian hätten. Dort wird die Figur durch das Rutenbündel, das sie auf der Schulter trägt als Lictor charakterisiert. Auf dem Medaillon des Berliner Münzkabinetts fehlt das Rutenbündel. D r e s s e l hat festgestellt[1], daß das Medaillon bei der Reinigung durch den Grabstichel an der Stelle zerstört ist. Auf einem Medaillon mit der Aufschrift "VOTA PUBLICA"[2] wird die Opferscene des Hadrianischen Aureus genauer wiederholt. Hier fehlt, wie bei dem Vorbild, der Genius Senatus neben dem Kaiser. Antoninus Pius steht, genau wie Hadrian, von der anderen Hälfte der Scene isoliert. Der Mann neben dem Tibicen hält, wie sein Vorbild auf der Hadrian-Münze, das Rutenbündel. Während sich hier der Künstler bis ins kleinste Detail an dem Vorbild festhielt, hat sich der Künstler des Berliner Medaillons von dem Vorbild freigemacht. Die durch die Isokephalie der drei Figuren Flötenbläser, Lictor und Popa bedingte feierliche und strenge Ruhe des hadrianischen Aureus beherrscht auch das Medaillon (Gnecchi, Taf. 160,6). Auf dem Berliner Medaillon aber wird die Isokephalie durch die mittlere Figur unterbrochen, sie überragt nämlich die anderen. Ferner ist der Flötenbläser ein wenig größer als der Popa. Dieser Größenunterschied ist lediglich durch die Haltung des Popa bedingt. Der Popa lehnt sich in seiner

---

1) Dressel, S. 55, Anm.2
2) Gnecchi, Taf.160,6. Für die Datierung siehe bei Strack S.156, Anm.471

Haltung auf den beiden Medaillons ganz an das hadrianische Vorbild. Auf dem Berliner Exemplar ist er etwas weiter an den Rand gerückt; infolgedessen muß er sich wegen des Raummangels mit dem Oberkörper, besonders aber mit dem Kopf, nach rechts hinneigen und das Beil muß, dem Rand entsprechend, noch schräger gehalten werden. Das ausholende rechte Bein ist im Vergleich zu dem Vorbild noch tiefer gebeugt. Die schrägen Falten des Schurzes laufen, der Bewegung folgend, von der linken Hüfte zu dem rechten Knie und betonen die Heftigkeit der Bewegung noch stärker. Dadurch, daß der Popa ein wenig nach der Seite gerückt ist, wird vorn vom Opferstier noch mehr sichtbar. Er beugt sich, wie oben erwähnt, tiefer und spreizt die Vorderbeine, wie auf dem Vorbild, weit auseinander. Das Hinterteil des Stieres ist hier, wie auf der Hadrian-Münze, nicht gut gelungen. Der Künstler ist hier mit der durch die schräge Ansicht des Stieres entstandenen komplizierten Perspektive nicht fertig geworden. Auf dem Hadrian-Aureus wirkt dieses besonders störend, da das ganze Hinterteil des Tieres zwar dargestellt ist, die Hinterbeine aber einfach fortgelassen sind. Hier auf dem Medaillon hilft sich der Künstler dadurch, daß er das Hinterteil des Stieres durch den Münzrand abschneidet. Das rechte Hinterbein würde infolgedessen außerhalb des Bildfeldes stehen; das linke Hinterbein aber, das trotzdem gesehen werden müßte[1], läßt er ebenfalls fort. Auf der Hadrian-Münze hat der Künstler besonders auf die Durchführung der Muskulatur des Tieres Wert gelegt. Hier auf dem Medaillon versucht der Künstler durch die Wiedergabe der

---

1) Vergleiche hierzu die Darstellung des Stieres auf der Manlius-ara A.J.A. 1921, S. 388, Fig. 1

Borsten die Fläche mit Licht und Schatten zu beleben, wie es dem Stil der Faltenführung der Gewänder entspricht[1]. Die Schrift des Medaillons ist sehr vorsichtig an den Rand oben und links im schmalen Raum hinter dem Kaiser angebracht, so daß sie die Komposition nicht stört. B r e n d e l [2] bringt die Opferscene des Medaillons mit dem Stieropfer-Relief im Louvre in engste Beziehung. Zwar ist das Fehlen des knienden Victimarius, der den Kopf des Stieres festhält, bei den Scenen gemeinsam, auch die Haltung des Popa, der beide Male vor dem Stier steht, ist die gleiche, trotzdem aber kann das Relief niemals als Vorbild für das Medaillon gedient haben; denn unsere eingehenden Vergleiche des Medaillons mit dem Aureus des Hadrian zeigen, daß diese Stieropferkomposition auf Münzen bereits in der Hadrianischen Zeit vorhanden ist. Das Zweistier-Relief im Louvre dagegen ist erst in der Antoninischen Zeit entstanden.

1) Sieveking, Das römische Relief, Festschrift für Arndt, S.33
2) R.M. 1930, S.213, Taf.76

Die Zeit des Marc Aurel

Die Opferdarstellung auf den Marc-Aurel-Münzen sind im Typus den Opferscenen der Antoninus-Pius-Münzen ähnlich, wenn sie auch stilistisch einige Abweichungen zeigen.

Im Jahre 171 n.Chr. feierte Marc Aurel seine Decennalien. Die Abbildungen 67 und 68 zeigen den üblichen Typus der Decennalien-Münzen, die wir unter Hadrian (Abb.47) und Antoninus Pius (Abb.58-65) kennengelernt haben. Auch hier ist das Gelübde[1], das eingelöst wird, durch das Vorhandensein des Opfertieres in der Darstellung von den VOTA Suscepta[2] deutlich unterschieden. Im Typus sind diese Münzen mit der Vicennalien-Prägung des Antoninus Pius sehr verwandt, wie ein Vergleich der Abb.67/61 und 68/62 zeigt, nur ist der Faltenwurf auf den Marc-Aurel-Münzen ruhiger geworden. Die Falten sind nicht für starke Licht- und Schattenwirkung berechnet. In dieser Hinsicht ist der Unterschied zwischen den beiden Vota-Suscepta-Münzen (Abb.68 und 62) größer. Auf der Darstellung (Abb.68) sind nur die Hauptfalten plastisch hervorgehoben, zwischen ihnen stehen große leere Flächen. Ferner ist die Toga auf den Münzen des Marc Aurel im Vergleich zu den Antoninus-Pius-Münzen bedeutend kürzer geworden. Das Spielbein ist bei den Marc-Aurel-Darstellungen seitlicher gestellt. Das Körpergewicht ruht auf dem Standbein. Dadurch wirken die Figuren auf den Marc-Aurel Münzen in ihrer Haltung sicherer. Das allzusehr zur Seite ge-

---

1) Mattingly, and Sydenham Vol. III, Pl. VIII, 165 Pg.232 Nr. 247, 2481; Cohen, 2. Aufl. 1030-1034

2) Mattingly, Sydenham Vol. III, Taf.VIII, 160 Pg. 232 Nr. 249 - 251; Cohen, 2. Aufl. 1035-1038

stellte Spielbein hat seine Parallelen auch in der Großplastik der Marcus-Zeit. Der opfernde Kaiser auf der Marcussäule[1] stellt das Spielbein ebenso weit zur Seite. Gemeinsam ist den beiden Suscepta-Münzen (Abb.68 und 62), daß der Opfernde keine Schale in der Rechten hält, sondern bloß die Hand über den Dreifuß streckt.

Dem Typus nach läßt sich ein Aureus (Abb.69)[2] an diese Gruppe anschließen, wenn er auch inhaltlich und zeitlich nicht dazu gehört. Die Münze stammt aus dem Jahre 178-179 n.Chr. und hat natürlich mit der Decennalienfeier des Kaisers nichts zu tun. Der Kaiser ist mit einer Toga bekleidet, die besonders stoff- und faltenreich ist. Im Vergleich zu den vorher behandelten Münzdarstellungen ist die Toga wieder länger geworden. Die Figur ist in der Haltung sehr bewegt. Dies kommt besonders in dem Herausschwingen der Hüfte, dem seitlich gestellten Spielbein und dem weit abstehenden Ellenbogen zum Ausdruck. In der linken Hand hält der Kaiser ein Scepter wie der Genius Senatus auf den Münzen des Trajan und Hadrian (Abb.44 und 45).

Zuletzt werden wir die figurenreichen Opferscenen auf den Medaillons des Kaisers betrachten, die uns Variationen jenes Typus zeigen, den wir zuerst auf der Hadrian-Münze (Abb.48), dann auf dem Medaillon des Antoninus Pius (Abb.66) kennengelernt haben. Das früheste Beispiel dieses Typus auf den Marc-Aurel-Münzen finden wir auf einem Medaillon, das aus dem Jahre 167 n.Chr. stammt[3]. Im Vergleich zu den späteren

---

1) Petersen-Domaszewski, Taf.LXXVI
2) Mattingly-Sydenham, Vol.III, S.244 Nr. 407, 408;
3) Gnecchi, Taf.63,2, Text S.33

Darstellungen desselben Typus ist dies Medaillon dem Antoninischen am getreuesten nachgebildet. Die Zahl und Anordnung der Figur ist die gleiche geblieben. Im Vergleich zu dem Medaillon des Antoninus Pius wirkt die Komposition auf dem des Marc Aurel zusammengedrängter, sie läßt auf beiden Seiten viel Raum frei, konzentriert sich ziemlich auf die Mitte und nimmt keine Rücksicht auf das Münzrund. Dadurch wirkt die Komposition sehr steif und nüchtern gegenüber der Opferscene auf dem Antoninus-Pius-Medaillon, die frei und harmonisch in das Münzrund hineingepaßt ist. Die Komposition auf dem Marc-Aurel-Medaillon verrät vielmehr eine ängstliche Kopisten-Hand. Trotzdem wagt der Stempelschneider etwas Neues hinzuzufügen, indem er im Hintergrund einen Hexastyl-Tempel in Korinthischer Ordnung darstellt. Auch hier ist der Stempelschneider recht nüchtern. Er gibt die Tempelfront sehr schlicht ohne jeglichen Skulpturenschmuck wieder. Diesen Tempel hat D o b i a s [1] mit Recht mit dem des Juppiter Optimus Maximus Capitolinus identifiziert. Diese Darstellung wird auch auf den späteren Medaillons[2] öfters wiederholt. Wenn aber das Pariser Exemplar aus dem Jahre 168 n.Chr. nach C o h e n und F r o e h n e r in der Zeichnung statt eines Tibicen zwei zeigt, so wird man diesen Fehler einer falschen Beobachtung der Zeichner zuschreiben dürfen. Sie haben sich wahrscheinlich durch das Rutenbündel des Lictors irreführen lassen; denn, wie das

---

1) J.Dobias, Le Monnayage de Marc-Aurèle er les Bas-Reliefs. Revue Numismatique, Serie IV,35, 1932, S.154, Anm.89; P.Latner u.Ashby, A Topographical Dictionnary of Ancient Rome, p.300 ff.

2) Froehner, S.93; Cohen, 2.Aufl., Bd.III, Marc Aurel Nr. 1029

Exemplar (Gnecchi Bd.II, Taf.63,2) zeigt, erweckt ein Teil des Rutenbündels den Anschein einer Flöte. Auch ein Medaillon[1] aus dem Jahre 168-169 n.Chr., das von G n e c c h i fälschlich in das Jahr 179 n.Chr. datiert ist, wiederholt denselben Typus.

Eine weitere Variation desselben Typus findet sich auf einem Medaillon[2] aus dem Jahre 178 n.Chr.

Abb.70[3] zeigt ein Exemplar des Berliner Münzkabinetts mit demselben Rückseitenbild, das ebenfalls im Jahre 178 n.Chr. geprägt ist. Die Vorderseite dieses Medaillons zeigt an Stelle des bärtigen Kopfes Marc Aurels ein Portrait des jungen Commodus. Der siebzehnjährige Commodus, der ein Jahr zuvor zum Mitregenten von Marcus Aurelius ernannt worden war, ist, dem Bildnis der Vorderseite entsprechend, in der Opferscene ohne Bart dargestellt. Er überragt durch seine Größe alle übrigen Figuren der Scene und ist dadurch als Hauptperson gekennzeichnet. Besonders unterstrichen wird dies noch dadurch, daß die ihn begleitenden Figuren hinter ihm stehen und z.T. von ihm verdeckt werden. An Stelle des Genius Senatus auf dem Antoninus-Pius-Medaillon (Abb.66) steht hier ein Togatus zur Rechten des Commodus, der ebenfalls teilweise verdeckt ist. Er ist bartlos dargestellt und wird dadurch als jugendlich charakterisiert. Den Kopf wendet er zum Dreifuß hin, so daß er dem Beschauer in Dreiviertelfrontansicht zugekehrt ist, während der Körper fast frontal

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.61,3; Wegner, Bemerkungen zu den Ehrendenkmälern des Marcus Aurelius, Arch.Anz.1938, S.167, Anm.1, Abb.2,d.

2) Gnecchi, Bd.II, Taf.63,9, S.34

3) Dressel, Nr. 63, S.124 ff., Taf.IX,2; Froehner, S.114; Grucher, Roman Medaillons, Pl.XXVII,3, S.21; Gnecchi, Bd.II, Taf.89,2, S.70; Bernhart, Taf.57,2.

erscheint. In der Darstellung ist diese Figur im Vergleich zu dem Genius Senatus auf dem Antoninus-Pius-Medaillon besser gelungen. Dort steht der Unterkörper in einem unnatürlichen Verhältnis zum Oberkörper, hier dagegen ist die Figur recht geschickt in den schmalen Raum zwischen Kaiser und Dreifuß eingeordnet. Auch sie hebt, wie der Genius Senatus, die rechte Hand zur Brust. Rechts hinter dem Kaiser steht ein zweites Togatus, der ebenfalls von ihm z.T. verdeckt ist. Hinter ihm steht eine weitere Figur mit einem runden Gegenstand unter dem Arm, in dem D r e s s e l [1] die Tabulae sieht, in die man das Konzept über das Gelöbnis[2] eintrug. Dieser Gegenstand ist aber nicht viereckig, wie Dressel behauptet, sondern rund, wie dies aus der Abbildung 70 deutlich hervorgeht. Die Form läßt meiner Meinung nach vielmehr einen Schild vermuten, aber die Art wiederum, wie die Figur diesen Gegenstand trägt, widerspricht dieser Annahme. Da die Figur allem Anschein nach mit einer Toga bekleidet ist, kann es sich hier auch nicht um einen militärischen Schild handeln, sondern, wie L i e g l e [3] meint, um einen Votaschild. Von dem vierten Begleiter des Kaisers ist nur der Kopf zu sehen. Im Hintergrund sind noch zwei Standarten sichtbar, in denen Dressel[4] Insignien religiöser

---

1) Dressel, S.126

2) Marquardt, Röm. Staatsverwaltung, 1878, III, S.255

3) Mündliche Mitteilung von Prof.Liegle. Er stimmte meiner Deutung dieses Gegenstandes als Schild, und zwar als nichtmilitärischen Schild, zu. Auf Grund der Opferhandlung, die durch die Legende der Münze: VOTA PUBLICA näher bezeichnet ist, deutet er den Schild als Votaschild. (Vergl. Schilddarstellungen mit der Inschrift VOTA Bernhart, Taf.56,4). Liegle ist der Ansicht, daß solche Votaschilde sicherlich bei den Votaopfern getragen wurden.

4) Dressel, S.126/127.

Art, signa templorum, vermutet. Die Form dieser Signien ist sehr eigentümlich. Man findet, abgesehen von den Münzen dieses Typus, weder in der Reliefplastik, noch sonst Parallelen hierzu. Sie weichen jedenfalls von den militärischen Signa, die uns von vielen Relief- und Münzdarstellungen her bekannt sind, sehr stark ab[1]. Durch die Darstellung der Standarten im Hintergrund versucht der Künstler, die Tiefenwirkung der Komposition zu erhöhen. Um für die Begleitergruppe Platz zu schaffen, hat der Künstler den Kaiser in die Mitte gerückt; trotzdem ist der Raum für die Gruppe zu klein. Die Figuren sind sehr eng zusammengerückt und hintereinander gestellt, so daß sie sich gegenseitig überschneiden.

Die Gruppe links vom Dreifuß zeigt eine getreue Wiederholung der Scene des Stierschlachtens, wie wir sie auf dem Aureus des Hadrian und auf dem Medaillon des Antoninus Pius kennengelernt haben. Die für das Antoninus-Pius-Medaillon charakteristische starke Licht- und Schattenwirkung ist hier gewissermaßen gemildert. Links vom Dreifuß steht der Camillus in Frontansicht, nur den Kopf hat er im Profil nach rechts gewandt. Er hält in der rechten Hand eine Kanne, in der linken aber statt der üblichen Henkel-Patera einen Schöpflöffel. Der Flötenbläser und der Lictor, die im Hintergrund stehen, werden z.T. vom Stier verdeckt, oder es werden Körperteile einfach fortgelassen, die eigentlich sichtbar sein sollten, wie z.B. die Beine. Wir haben schon seit der republikanischen Zeit ofter eine ähnlich nachlässige Behandlung der Nebenfiguren bei den Opferscenen beobachten können, und zwar sowohl auf den Münzen wie auch

1) Dobias, Revue Numismatique 1932, S.155, sieht in dieser Opferhandlung einen militärischen Charakter. Auch Wegner, Arch.Anz.1938, S.167, erkennt in der Begleitergruppe des Kaisers fälschlich Soldaten mit Feldzeichen.

in der Reliefplastik[1]. Die Figur hinter dem Flötenspieler, die auf den früheren Münzen desselben Typus (Abb.48) als Lictor[2] charakterisiert ist, trägt ebenfalls Fasces auf ihrer linken Schulter. Im Vergleich zu dem Antoninus-Pius-Medaillon ist der Popa hier in der Haltung noch stärker bewegt. Er schwingt sein Beil viel freier und spreizt seine Beine weiter auseinander. Das Knie des ausholenden rechten Beines beugt er tiefer. Gegenüber dem durch den Raummangel gehemmten Ausholen des Popa auf dem Antoninus-Pius-Medaillon wirkt der Popa hier in der Darstellung schwungvoller. Wie auf den Medaillons der vorher behandelten Gruppe bildet auch hier der Hexastyltempel des Capitolinischen Juppiter den Hintergrund für die Opferscene. Der Tempel steht aber hier nicht zentral, sondern er ist ein wenig nach rechts geschoben. Gegenüber dem schlichten, im Verhältnis zu den Figuren des Vordergrundes zu klein und leicht gebildeten Tempel, den wir auf der vorher behandelten Medaillon-Gruppe[3] sahen, wirkt hier der Tempel monumental. Dort reichen die Figuren fast bis zu den Kapitellen und verdecken bis auf einen kleinen Teil die Säulenschäfte vollkommen. Hier dagegen sind die Säulen zum größten Teil sichtbar.

---

1) Weickert, Ein römisches Relief aus der Zeit Cäsars, Festschrift Paul Arndt, Abb.5

2) Dressel, S.124, Anm.2, bezweifelt die Deutung dieser Figur als Lictor. Er sieht in dem langen Stab, der nach seiner Meinung gegliedert und oben mit einer viereckigen Tafel versehen sein soll, eine zu den religiösen Insignien gehörige Standarte. Meiner Meinung nach handelt es sich hier nicht um einen gegliederten Stab, sondern um Fasces, die in verschiedenen Abständen zusammengebunden sind. (Vergl.Fasces auf dem Triumpf-Relief des Titus-Bogens. Technau, Abb.131). Eine viereckige Tafel am Stab, wie Dressel behauptet, ist weder auf dem Berliner Medaillon noch auf den anderen Exemplaren vorhanden.

3) Gnecchi, Bd.II, Taf.61,3.

Die Einzelheiten der Architektur sind mit großer Sorgfalt durchgeführt, wie z.B. die Wiedergabe der Kapitelle und des Skulpturenschmuckes am Giebel, schließlich die Andeutung der großen mittleren Tür. Als Eckakroterien sind zwei Victorien dargestellt. In den erhobenen Händen hält jede von ihnen eine Weltkugel. Auf der Mitte des Daches steht eine Quadriga, von der man auf dem Berliner Medaillon noch zwei Pferdeköpfe erkennen kann. In der Mitte des Giebelfeldes steht eine Figur, die sich mit der rechten auf ein Scepter stützt und in der Linken eine Schale hält. Rechts und links von ihr sieht man zwei sitzende Figuren und in den Giebelecken je eine liegende Gestalt.

Wenn auch die Opferdarstellung auf der Rückseite dieses Medaillons im Grundprinzip von der Komposition der Hadrian-Münze abhängig ist, so läßt sie in verschiedenen Punkten eine größere Selbständigkeit des Stempelschneiders erkennen. Dies kommt besonders in der Gestaltung der Gruppe rechts vom Dreifuß zum Ausdruck. Auf dem Vorbild dieser Komposition (Abb.48) stand der Opfernde rechts vom Altar allein. Der Stempelschneider des Antoninus-Pius-Medaillons (Abb.66) hat dem opfernden Kaiser den Genius Senatus als Begleiter gegeben. Der Künstler unseres Medaillons geht in dieser Hinsicht noch weiter und umgibt den Kaiser mit vier Personen, durch deren Anordnung hintereinander die Komposition rechts vom Altar Tiefenwirkung erhält. Auf diese Weise wird die Raumwirkung, die auf dem Vorbild (Abb.48) nur bei der Gruppe links vom Altar vorhanden war, auch auf die Gruppe rechts vom Altar übertragen. Dadurch bekommt die Komposition ein räumliches Gleichgewicht der beiden Seiten.

Das Opferrelief des Marcus im Konservatoren-Palast[1] zeigt in der Komposition eine ähnliche Tiefenwirkung, die von dem opfernden Kaiser im Vordergrund nach beiden Seiten zu schräg nach hinten führt. Auch diese Räumlichkeit ist wie auf dem Medaillon durch die Anordnung der Figuren und durch die Architektur im Hintergrund erreicht. Nur sind die Figuren auf dem Relief dicht aneinander gerückt, dadurch wirkt die Komposition viel kompakter.

Die Gestaltung der Opferscene dieses Medaillons wie auch die jugendliche Commodus-Büste der Vorderseite lassen auf einen hervorragenden Künstler schließen. Es ist erstaunlich, wie der Stempelschneider hier mit der monumentalen Reliefplastik wetteifert. Die großartige Wirkung der Komposition kommt besonders zum Ausdruck in ihrem Verhältnis zum Münzrahmen. Man hat hier trotz des Figurenreichtums nicht im geringsten den Eindruck der Überladung. Der Künstler nimmt Rücksicht auf das Münzrund, dies geschieht aber in ganz anderer Weise als auf dem Antoninus-Pius-Medaillon (Abb.66). Auf diesem fügen sich die Figuren durch ihre Haltung und Bewegung in das Münzrund ein und füllen es infolge ihrer besonderen Größe fast vollständig aus - sie wirken beinahe zu massig für den Münzrahmen -, auf unserem Medaillon dagegen ist die Komposition um drei Figuren erhöht, trotzdem ist aber viel mehr freier Raum vorhanden als auf dem Antoninus-Pius-Medaillon, da das Größenverhältnis zwischen dem Münzfeld und den Figuren ein anderes ist. Der Kaiser überragt hier die anderen Figuren in größerem Maßstab, als dies auf dem Antoninus-Pius-Medaillon der Fall ist.

---

1) Sieveking, Das römische Relief, Festschrift für Arndt, S.34, K.B., S.414,2

Die Gruppe links vom Altar ist im Verhältnis zu der Gruppe rechts viel kleiner als auf dem Antoninus-Pius-Medaillon, wo der Kaiser die Figuren der Gruppe links vom Altar nicht einmal um Kopfhöhe überragt, reichen die entsprechenden Figuren auf unserem Medaillon ungefähr bis zur Brusthöhe des Kaisers. Die Begleiter des Kaisers aber sind größer als die Figuren der Gruppe links vom Altar.

Es ist in der Relief-Kunst eine alte Tradition[1], daß man die Figuren, die sich unmittelbar in der Nähe des Kaisers befinden, im Vergleich zu ihm nur ein wenig kleiner, die entfernteren Figuren aber bedeutend kleiner darstellte. Der Künstler unseres Medaillons belebt die freien Flächen hier auf ganz andere Weise. Der große, leere Raum über Popa und Stier wird durch die langen und schräg gehaltenen Fasces gefüllt. Bei der Begleitergruppe rechts verfolgen die Standarten den gleichen Zweck. Auf dem Antoninus-Pius-Medaillon entspricht die Haltung des Kaisers dem Verlauf des Münzrandes, während der Künstler unseres Medaillons für die allmähliche Anpassung der Komposition in das Münzrund eine glücklichere Lösung durch die in perspektivischer Sicht dargestellte Begleitergruppe des Kaisers gefunden hat.

Auf einer Münze[2] aus dem Jahre 177 n.Chr. haben wir eine Opferscene, die sicherlich von dem Typus des Hadrian-Aureus (Abb.48) beeinflußt ist. Auch diese Münze trägt, wie das vorher behandelte Medaillon, das Portrait des jugendlichen Commodus auf der Vorderseite. Die Opferscene ist hier im

---

1) Vergl. hierzu Reliefs vom Trajansbogen in Benevent. J.D.I. 1926, S.119, Abb.6

2) R.M. Bd.50, 1935, Taf.5,1; Cohen, Bd.III, S.355, Nr.980

Vergleich zu der der Hadrian-Münze viel einfacher. Die Gruppe links vom Dreifuß ist um zwei Figuren verringert. Sie besteht nur aus dem Popa mit der ausholenden Axt und dem Stier. Haltung und Stellung des Popa vor dem Stier verraten den Typus, dessen Vorbild in der Hadrian-Münze zu suchen ist. Das Größenverhältnis zwischen den Figuren ist hier besonders unterschiedlich. Der Popa wirkt dem Kaiser gegenüber winzig klein, dem Stier gegenüber wieder zu groß.

Vestalinnenopfer auf einem Medaillon der Lucilla

Durch das Medaillon (Abb.71)[1] wird für die Rückseite der Münzen, die auf der Vorderseite das Portrait der Kaiserinnen tragen, ein neuer Typus geschaffen. Der Vestatempel bildet den Hintergrund für die Opferscene. Durch die zentrale Stellung des Rundtempels ist die Mitte der Scene besonders hervorgehoben. Ebenso betont der im Vordergrund in der Mitte stehende Altar den zentralen Aufbau der Komposition. Die symmetrische Verteilung der Figuren, die alle dem Altar zugewandt sind, führen den Blick des Beschauers zwangsläufig zur Mitte, wo sich der feierliche Akt vollzieht und die Statue der Göttin als Empfängerin des Opfers zwischen den Säulen des Tempels erscheint.

Bei der Anordnung der Figuren hat der Stempelschneider dasselbe Prinzip verwandt, das wir auf dem vorhergehenden Medaillon bei der Begleitergruppe des opfernden Commodus kennengelernt haben. Durch die Anordnung der Figuren von der Mitte aus nach beiden Seiten schräg zum Hintergrund hat der Stempelschneider eine starke Tiefenwirkung erreicht. Diese wird durch die beiden Priesterinnen, von denen nur die Köpfe sichtbar sind - und zwar in Vorder- oder Dreiviertelfront-Ansicht - noch gesteigert, indem sie sonst von den anderen Figuren vollkommen verdeckt sind. Auch durch die Drehung der in Rückansicht dargestellten Priesterin gewinnt die Komposition an Räumlichkeit. Diese komplizierte Drehung der Priesterin verrät das hervorragende künstlerische Kön-

1) Dressel, Die römischen Medaillone, S.113 f. N.57, Taf. IX,4; Gnecchi, Bd.II, Taf.76,9,10; Cohen, Bd.IV, S.224, Nr.105.

nen des Stempelschneiders. Alle Figuren sind in Haltung sicher und sehr feierlich dargestellt. Der Künstler hat durch die verticale Betonung die Mitte hervorgehoben. Er hat aber durch die Haltung der Figuren und durch ihr Verhältnis zum Hintergrund diese verticale Betonung der Mitte äußerst geschickt zu beiden Seiten hin in das Münzrund abgeleitet. So füllt z.B. der linke Arm der in Rückansicht dargestellten Priesterin mit dem herabhängenden Gewand den freien Raum zwischen Figur und Münzrund. Bei der entsprechenden Priesterin auf der anderen Seite geschieht dies durch den leise gebeugten Ellenbogen des linken Armes. Die beiden Priesterinnen, die dem Altar zunächst stehen, sind mit der Opferhandlung beschäftigt. Die Priesterin rechts vom Altar ist dem Beschauer fast frontal zugewandt. Sie hält in der Linken eine geöffnete Acerra und streut mit der Rechten Weihrauch über den Altar. Die Schale in der Hand ist, wie D r e s s e l [1] bemerkt, durch die moderne Überarbeitung entstanden. Auf den besser erhaltenen[2] Exemplaren fehlt sie. Die andere Priesterin links vom Altar hält ein Simplum in der ausgestreckten Rechten. Der aeducula-ähnliche Architekturteil innerhalb des Tempels, in dem die Kultstatue steht, ist, wie Dressel[3] bemerkt, ebenfalls durch die Überarbeitung entstanden. Auf den anderen Exemplaren[4] sehen wir ein Gitterwerk in Form einer kleinen Kuppel.

---

1) Dressel, S.114, Anm.1
2) Gnecchi, Bd.II, Taf.76,9,10
3) Dressel, S.114, Anm.3
4) Gnecchi, Bd.II, Taf.76,9,10

Eine Wiederholung dieses Typus findet sich auf einem Medaillon mit dem Portrait der Crispina auf der Vorderseite[1].

1) Z.J.N. Bd.XXII, 1900, S.21, Taf.II,2; Cohen, Bd.II, S.386, Nr.45

Die Zeit des Commodus

Einen auffallenden Reichtum an Typen weisen die Opferdarstellungen auf den Münzen des Commodus auf, die wir in ihrer zeitlichen Folge betrachten wollen.

Der e r s t e Typus[1] (Abb.72) zeigt eine Opferdarstellung, die uns bis jetzt noch vollkommen fremd ist. Die Götter, denen das Opfer dargebracht wird, nehmen einen besonderen Platz ein, sie drängen sogar den Kaiser in den Hintergrund. Rechts sitzt eine Göttin, die in der linken Hand ein Füllhorn hält und in der rechten einen Zweig. Diese Attribute sind so allgemein, daß man durch sie die Gottheit nicht mit Sicherheit identifizieren kann. Sie wird im allgemeinen als Felicitas oder als Pax bezeichnet. Ihr gegenüber sitzt die Göttin Roma. Sie hält in der Rechten eine Victoria, während sie sich mit der Linken auf einen Speer stützt. Zwischen den beiden Göttinnen steht ein Dreifuß.

Wir haben hier wieder eine kreisartig angeordnete Komposition wie auf der Domitian-Münze (Abb.37). Im Vordergrund berühren sich die Fußspitzen beider Göttinnen und überschneiden den Dreifuß. Dadurch wird der Eindruck erweckt, als ob der Dreifuß nicht direkt im Vordergrund steht, sondern,ein wenig nach hinten gerückt von den Figuren der Scene umgeben wird. Rechts im Hintergrund steht der Kaiser, der zum größten Teil von der Felicitas verdeckt ist, so daß man nur seinen Oberkörper sieht. Er ist mit verhülltem

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.82,8,9, S.59, Taf.88,3, S.68, Taf. 90,2; Cohen, Commodus Nr.858

Haupt dargestellt. In der ausgedreckten Rechten hält er eine Patera und libriert über dem Dreifuß. Ihm gegenüber steht ein Camillus mit einer Acerra in der rechten Hand und hinter diesem der Tibicen, der eifrig seine Doppelflöte bläst. Die Inschrift bringt der Künstler in zwei Reihen im Abschnitt an und trennt dadurch Komposition und Schrift. Durch das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund hat der Stempelschneider auf äußerst geschickte Art eine große Räumlichkeit in der Komposition erzielt. Schon durch das Sitzmotiv der beiden Figuren im Vordergrund wird der Blick des Beschauers von beiden Seiten schräg in die Tiefe gelenkt. Das Sitzmotiv der Göttin rechts erinnert stark an die Pietas auf der Vorderseite der Caligula-Münze (Abb.22). Die allmähliche Drehung des Körpers beginnt auch bei unserer Figur bereits an der Fußspitze und setzt sich bis zu den Schultern fort, der Kopf dagegen ist im Profil nach rechts gewandt. Bei der Göttin Roma setzt sich die Drehung im Oberkörper nicht fort, da sie in Seitenansicht dargestellt ist. Der Künstler versucht hier die Tiefenwirkung für die Komposition dadurch zu erreichen, daß er im Hintergrund den Speer und den linken Arm der Göttin zum Vorschein kommen läßt. Auch bei den Figuren des Hintergrundes hat der Künstler das gleiche Prinzip der Tiefenwirkung verfolgt. So zeigt der opfernde Kaiser eine ähnliche Drehung des Körpers wie die Göttin rechts. Er steht im gleichen Verhältnis wie sie zum Hintergrund und scheint sich von diesem loszulösen. Dem entspricht auch der Camillus links vom Altar, der wie die Göttin Roma eine Tiefenwirkung nach links hin erzielt. Auch dadurch, daß er den Tibicen hinter den Camillus stellt,

versucht der Künstler, die Raumwirkung der Komposition zu erweitern.

Der z w e i t e Typus[1] (Abb.73) ist auf einem Medaillon aus dem Jahre 184-185 erhalten. Der Kaiser steht in der Mitte und opfert über einem Dreifuß. Er ist mit kurzer Tunica und Chlamys bekleidet und hält in der Linken eine Buchrolle. Auch hier nimmt der Gott, dem das Opfer gilt, an der Handlung teil. Er steht links vom Dreifuß, stützt sich mit der Rechten auf seinen Speer und hält einen Schild in der Linken. Rechts vom Kaiser steht die Victoria und bekränzt ihn. Sie trägt einen langen Chiton, der unten in lebhaften Falten fliegt, wie es für die Darstellung der eilenden Victoria charakteristisch ist. In der linken Hand hält sie einen Palmenzweig. Aus der Darstellung ergibt sich, welcher Gottheit das Opfer dargebracht wird und aus welchem Anlaß dies geschieht. Der Kaiser hat seinen Feldzug siegreich beendet, daher wird er von der Victoria bekränzt. Sein Opfer gilt dem Kriegsgott Mars, dem er seinen Sieg verdankt. Durch die Legende der Rückseite ist das Medaillon in das Jahr 184/185 n.Chr. zu datieren; durch die Darstellung selbst können wir die Datierung noch genauer festlegen. Das Medaillon kann erst im Jahre 185 n.Chr. geprägt sein, in dem die vielen Aufstände, die unter Commodus ausgebrochen waren, fast alle glücklich beendet wurden.

Der d r i t t e Typus[2] ist in verschiedenen Nominalen vertreten (Abb.74-76) und zeigt das von den Decennalien-Münzen

---

1) Cohen, Commodus Nr. 512; Gnecchi, Bd.II, Taf.84,3 S.61
2) Mattingly and Sydenham, Vol.III, Nr.454, S.418; Nr.441, S.416 S.417, Nr.444a; Cohen, Commodus Nr.989. Quadras, 341, Naville VIII, 1131.

her bekannte Schema des opfernden Kaisers. Durch die Legende der Rückseite (VOT SUSC DEC.PM TRP X.IMP VII Cos IIII PP.) wird der Typus in das Jahr 184/185 n.Chr. datiert. Mit diesen Münzen werden die Vota für das kommende Regierungsjahrzehnt versprochen, während auf den Münzen, die anläßlich der Decennalienfeiern im Jahre 187/188 n.Chr. geprägt sind, die Erfüllung dieser Gelöbnisse[1] dargestellt ist. Diese letzteren unterscheiden sich von den Vota-Suscepta-Münzen lediglich durch das Vorhandensein des Opfertieres, das hinter dem Altar liegt. Auf beiden, sowohl auf der Vota-Suscepta als auch auf den Vota-Soluta-Münzen, steht der mit der Toga bekleidete und mit verhülltem Haupt dargestellte Kaiser allein am Dreifuß. Auf den Vota-Suscepta-Münzen streckt er die leere Hand zu dem Dreifuß hin, während er auf den Vota-Soluta-Darstellungen eine Patera in der Rechten hält. In der linken Hand sehen wir beide Male eine Buchrolle.

Der Faltenwurf der Toga ist ganz eigentümlich, besonders auf dem Aureus (Abb.74). Die Falten sind sehr plastisch in einer recht derben Art hervorgehoben. Die Formen des Körpers sind nachlässig behandelt. Die S-förmige Schwingung des Körpers ist vollkommen verschwunden. Die Haltung der Figur wirkt dadurch steif und schematisch.

Der v i e r t e Typus[2] (Abb.77) ist auf einem im Jahre 185 n.Chr. geprägten Medaillon erhalten. Es zeigt eine nachlässige Wiederholung der Darstellung des Medail-

---

1) Mattingly-Sydenham, Vol.III Nr.161, S.383, Pl.XV,296; Cohen, Commodus Nr.1001

2) Gnecchi, Bd.II, Taf.89, 4,5, S.70; Dressel, N.68, Taf. X,6, S.137

lons (Abb.70). Besonders bei der Gruppe rechts vom Dreifuß kommt dies zum Ausdruck. Die Zahl der Begleiterfiguren ist um zwei Personen verringert, auch fehlen die Standarten. Dadurch ist die Raumwirkung nicht so gut gelungen wie auf dem Medaillon aus dem Jahre 178. n.Chr. (Abb.70). Auch die Anpassung an das Münzrund, die durch die perspektivische Darstellung der Begleitergruppe erreicht war, ist hier nicht erfolgt. Die Figuren sind im Vergleich zu dem Medaillon (Abb.70) größer geworden, so daß die Komposition ziemlich gedrängt und überladen wirkt.

Den f ü n f t e n Typus (Abb.78) finden wir auf einem Medaillon[1] des Commodus, das laut der Legende: FORTUNAE DUCI.C.V.P.P. in die Jahre (186-189) zu datieren ist. Es zeigt uns eine Opferhandlung, die der Göttin Fortuna Dux gilt. Die Göttin selbst nimmt an der Handlung teil. Sie steht, mit einem Füllhorn im linken Arm, rechts vom Dreifuß und stützt sich auf die Handhabe eines Steuerruders, das auf einer Kugel ruht. Der Kaiser erscheint links vom Altar und opfert aus einer Patera, die er in der Rechten hält. In der Linken hat er wie üblich eine Buchrolle. Dadurch, daß die Göttin den Kaiser an Größe überragt und sich dem Beschauer in Frontansicht zuwendet, ist die als Hauptperson der Darstellung deutlich gekennzeichnet.

Der s e c h s t e Typus ist wiederum auf einem Medaillon[2] (Abb.79) des Kaisers erhalten, das ebenfalls, nach der Legende auf der Rückseite (FORTUNAE REDUCI C.V.P.P.), in die

---

1) Dressel, S.140 Nr. 72, Taf.X,2; Gnecchi, Bd.II, Taf.79,2, S.53; Cohen, Bd.III, S.248, Nr.167

2) Gnecchi, Bd.II, Taf. 79, 3,4, S.53, Taf.85,1, S.63; Dressel, S.141 Nr.73, Taf.X,5 u. S.140 Nr.72, Taf.X,2; Cohen, III, S.248, Nr.167, S.249 Nr.170.

Jahre 186-189 n.Chr. gehört. D r e s s e l [1] hat dieses Medaillon, wie auch das vorher behandelte Gegenstück, durch Stempelvergleich und Ermittlung eines historischen Ereignisses noch genauer, und zwar in das Jahr 188 n.Chr. datiert. Der Kaiser opfert auf dem ersten Medaillon der Fortuna dux für die Hinreise, hier dagegen bringt er der Fortuna Redux ein Opfer für die glückliche Rückreise[2] dar. Auch hier nimmt die Gottheit, der das Opfer gilt, an der Opferhandlung teil. Rechts thront die Göttin Fortuna Redux als Empfängerin des Opfers. Die Darstellung der Göttin verrät einen hervorragenden Künstler. Das Sitzmotiv, das wir bereits auf einer Caligula-Münze (Abb.22) kennengelernt haben, ist hier besonders gut gelungen, so daß man durchaus den Eindruck einer monumentalen Reliefplastik hat. Durch das Verhältnis der Figur zum Hintergrund ist eine besonders plastische Wirkung erzielt worden. Der vorgestreckte linke Fuß der Göttin überschneidet den Dreifuß. Auf diese Weise gewinnt die ganze Komposition an Räumlichkeit. Der Künstler nimmt bei der Darstellung der Göttin weitgehend Rücksicht auf das Münzrund. Dies wirkt keinesfalls gezwungen, sondern selbstverständlich. Ihr Kontur läuft fast parallel zum Münzrand. Der Künstler erreicht dies durch das Füllhorn, das die Göttin im linken Arm hält, und durch den über den Arm geworfenen Teil des Himations. Außerdem Füllhorn ist der Göttin als Attribut ein Steuerruder beigegeben, das sie an der Handhabe faßt. Der Kopf der Göttin ist mit einem Diadem geschmückt. Der Kaiser steht links vom Dreifuß. Er ist mit einer Toga bekleidet, die er über den Kopf gezogen hat. In

1) Dressel, S. 141, 142

2) Dressel, S. 142

der ausgestreckten Rechten hält er eine Patera und in der Linken eine Buchrolle. Der Faltenwurf der Toga verrät einen besonders weichen und plastischen Stil. Der Kaiser zeigt eine ähnliche Drehung in der Haltung wie die Göttin und scheint sich vom Hintergrunde loszulösen. Aber die Drehung verläuft in entgegengesetzter Richtung zu derjenigen der Göttin. Die Konturen des Kaisers sind sehr bewegt. Die Schrift des Medaillons ist ziemlich regelmäßig verteilt, nur an einigen Stellen sind der Darstellung wegen größere Abstände vorhanden.

Der s i e b e n t e Typus ist auf einem Medaillon[1] aus dem Jahre 190 n.Chr. vertreten und zeigt eine Opferhandlung an Neptun. Der Gott steht links vom Altar und stellt den linken Fuß auf eine Prora. Er ist nackt dargestellt, nur über den linken Oberschenkel ist ein Mäntelchen gelegt. In der linken Hand hält er einen Delphin, der wie die Prora als Attribut des Gottes anzusehen ist. Mit der rechten Hand stützt er sich auf seinen Dreizack. Der Kaiser, in der üblichen Tracht und Haltung eines Opfernden, steht rechts vom Altar. Die Inschrift der Rückseite bildet einen schönen Rahmen für die Darstellung; sie lautet: PIO IMP.OMNIA FELICIA P.M. TR.P.XX IMP. VIII.COS.VI P.P.

Der a c h t e Typus: Die Prägung aus den letzten zwei Jahren des Commodus ist besonders reich an Opferdarstellungen. Ein Medaillon[2] (Abb.80) aus dem Jahre 191 n.Chr. zeigt eine Opferscene, die inhaltlich besonders interessant

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.82,4 S.58; Cohen, Bd.III, S.282 Nr.142

2) Gnecchi, Bd.II, Taf.89, 6,7,8 S.71; Cohen, Bd.III, S.356/357, Nr.993/994

ist. Rechts am Ufer steht der mit einer Toga bekleidete Kaiser und opfert aus einer Schale. Er wird von einem Togatus begleitet. Das Ufer wird durch einen Leuchtturm bezeichnet. Sonst ist die ganze Münzfläche mit Segelschiffen und Booten ausgefüllt und ist wahrscheinlich als Darstellung des weiten Meereshorizontes anzusehen. Die Scene ist für unser Auge ungewöhnlich. Wir würden als Horizont eine Linie erwarten, wo Himmel und Erde aneinander grenzen. Man hat hier jedoch den Eindruck, als ob der Künstler die perspektivischen Grundsätze nicht beherrscht und die ganze Münzfläche einfach mit Schiffen füllt. Dieser Eindruck wird noch durch die Inschrift des Medaillons (VOTIS FELICIBVS) verstärkt, die mit der Darstellung verschmolzen ist. Serapis, der an dem hohen Polos (Kalathos), den er auf dem Kopf trägt, zu erkennen ist, sitzt in einem Segelboot und fährt zur Entgegennahme des Opfers herbei. Er hält ein Füllhorn als Attribut im rechten Arm. Sein Segelschiff zeichnet sich durch besondere Größe aus. Als Opfertier sehen wir rechts einen Stier, der ins Meer springt. Die Opferdiener, die eigentlich den Stier ins Wasser stoßen, sind nicht sichtbar.

Wir können aus dieser reichen Bildersprache ohne weiteres das historische Ereignis herauslesen, das den Anlaß für diese Prägung gab. Krieg, Pest und Hunger, die unter Commodus noch fortdauerten, brachten viele Jahre der Not mit sich. Commodus baute im Jahre 190 n.Chr. eine Flotte[1], die von Afrika her die Stadt Rom mit Getreide versorgte. Das Opfer auf dem Medaillon gilt Serapis, dem ägypthischen Hauptgott. Er beschützt die Seefahrt und gewährleistet Commodus die Versorgung Roms. Die Segelschiffe und andere Fahrzeuge repräsentieren auf unserem Medaillon die neue Getreideflotte.

1) Kornemann, Römische Geschichte, Bd.II, S.318

Der n e u n t e Typus, den wir auf einer Münze[1] (Abb.81) aus dem Jahre 191 n.Chr. mit der Legende VOTA SOLV PRO SAL.P.R. Cos VI P.P. S.C. haben, zeigt eine Wiederholung der Opferscene vom Hadrian-Aureus (Abb.48). Ein Vergleich der beiden Darstellungen veranschaulicht, wie schlecht die Qualität der Commodus-Münze ist. Die Figuren sind hier in den Einzelheiten sehr roh wiedergegeben. In ihrer Haltung sind sie steif und unsicher. Auch der Faltenwurf der Gewänder zeigt einen harten Stil. Der Opferstier ist im Verhältnis zu dem Popa sehr klein. Die Gruppe links vom Dreifuß ist hier nicht so zusammengedrängt. Der Tibicen und der Togatus hinter ihm stehen von den Figuren des Vordergrundes weiter entfernt im Hintergrund. Der Tibicen bläst eine merkwürdig lange und mit eigenartigen tubenförmigen Aufsätzen versehene Doppelflöte.

Den z e h n t e n Typus sehen wir auf einer Münze[2] (Abb.82) aus dem Jahre 191 n.Chr.; sie zeigt ein Stieropfer. Durch die gleiche Legende, die leider auf dem Berliner Exemplar abgegriffen ist, steht diese Münze mit der vorherbehandelten Darstellung in engster Beziehung. Der Kaiser steht links vom Dreifuß und erinnert an den Opfernden auf dem Medaillon Abb.79. Die Gruppe rechts zeigt das Stierschlachten. Der Popa mit der zum Schlag ausholenden Axt steht hinter dem Stier. Im Vordergrund zwingt der kniende Victimarius den Kopf des Stieres nieder. Diese Figur fehlt in den Scenen des Stierschlachtens auf den Münzen seit Domitian (Abb.34) Erst hier taucht sie wieder auf. Der hinter dem Stier ste-

1) Mattingly-Sydenham, Bd.III, S.434 Nr.602; Cohen, Bd.III S.355 Nr.985

2) Cohen, Bd.III, S.355 Nr.986; Mattingly-Sydenham, Bd.III, S.435 Nr.603

hende Popa verrät den Stieropfer-Typus des Tiberius-Bechers. Der Tibicen ist merkwürdig klein und wirkt wie ein Camillus. Auf den Münzen war bisher der Tibicen als Erwachsener dargestellt; in der Großplastik dagegen ist dies verschieden, manchmal erscheint der Tibicen als Knabe[1] und manchmal als Erwachsener[2]. Auf unserer Münze ist die Gruppe rechts vom Dreifuß im Vergleich zum Kaiser äußerst klein. Der Popa, die größte Figur dieser Gruppe, reicht nicht einmal bis zur Brusthöhe des Kaisers. Dadurch wird dieser in ganz besonderem Maße über die anderen Figuren herausgehoben.

Der e l f t e Typus: Auf einem Medaillon[3] (Abb.83) des Kaisers aus dem Jahre 192 ist ein Stieropfer dargestellt. Rechts vom Dreifuß steht der Kaiser, der mit einer Toga bekleidet ist, und hält eine Patera in seiner Rechten. Seine Haltung ist stark bewegt. Links vom Dreifuß ist die Gottheit sichtbar, der das Opfer dargebracht wird. Als Attribut hält sie im linken Arm ein Füllhorn. Mit der Rechten stützt sie sich auf einen Caduceus. Da diese Attribute zu allgemein sind, kann man die Göttin nicht sicher bestimmen. Sie wird als Pax oder Felicitas gedeutet. Durch ihre überragende Größe stellt sie die Hauptperson der Handlung dar. Der Kaiser ist ein wenig kleiner als die Göttin, aber bedeutend größer als der Victimarius. Wir haben hier statt des Stierschlachtens die Herbeiführung des Opfertiers in altertümlicher Art, wie wir sie seit der republikanischen Zeit

---

1) Ara der Vicomagistri, Abb.16. Sarkophag, Mantua und Florenz, RM. Bd.45, 1930, Taf.74/75

2) Titusbogen, RM. Bd.45, 1930, Taf.72. Ara aus Pompeji, RM. Bd.45, 1930, Taf.68

3) Cohen, Bd.III S.307 Nr.572, S.310 Nr.595; Gnecchi, Bd.II Taf.85,6,7, S.64

(Abb.7) kennen. Der Stier ist im Vergleich zu dem Opferdiener, der ihn führt, zu klein dargestellt.

Durch das Verhältnis der einzelnen Figuren zum Hintergrund und durch ihre starke Bewegung und ihre Drehungen hat der Künstler eine Räumlichkeit erzielt. Durch die Stellung der Füße wird diese noch verstärkt. Sowohl bei dem Kaiser als auch bei der Göttin ist der Fuß des Spielbeines etwas vorgestellt, der Fuß des Standbeines dagegen ein wenig in den Hintergrund gerückt.

Der z w ö l f t e Typus: Ein Medaillon[1], das ebenfalls aus dem letzten Regierungsjahr des Commodus stammt, zeigt ein Opfer des Kaisers an Herkules. Dieser steht als Empfänger des Opfers links vom Altar. Er ist nackt und stützt sich auf seine Keule, die in die linke Achselhöhle greift. Die Keule ruht auf einem Felsen, sie wird z.T. von dem darüber gehängten Löwenfell verdeckt. Die rechte Hand stützt Herkules gegen die Hüfte. In dieser Darstellung haben wir eine getreue Kopie des Hercules Farnese[2].

Der Kaiser steht rechts vom Altar. Er ist im Vergleich zu dem Gott viel kleiner. Beide Figuren erscheinen in Dreiviertelfrontansicht. In leiser Drehung wenden sie sich der Mitte zu.

Der d r e i z e h n t e Typus: Abb.84 zeigt eine Opferscene[3], die uns von der Adventuri-Aug.Aug.-Alexandriae-

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.85,8,9. S.64; Cohen, Bd.III, S.309 Nr.589

2) Ruesch, Guida del Museo Nazionale di Napoli, Nr.240, S.90 ff. Fig.32

3) Mattingly-Sydenham, Bd.II, Pl.XV,308, S.394 Nr.246, Taf.XVI,334. S.436 Nr.414; Cohen, Bd.III, S.237 Nr.73, S.310 Nr.592; Toynbee, Pl.XI,2,3, S.43/44

Münze des Hadrian[1] her bekannt ist. Rechts steht der dem Beschauer frontal zugewandte Kaiser und reicht dem Serapis die Hand. Zwischen beiden befindet sich ein kleiner Altar. Rechts vom Kaiser erblickt man die Victoria, die ihn bekränzt. Sie ist im Vergleich zum Kaiser kleiner und muß sich auf die Fußspitzen stellen, um ihn überhaupt zu erreichen. In der linken Hand hält sie einen Palmenzweig. Serapis wird wie auf der Hadrian-Münze von Isis begleitet, die an dem Sistrum, das sie in der Rechten hält, zu erkennen ist. Sie wird zum größten Teil von Serapis verdeckt, nur ihr Gesicht und ihr rechter Arm sind zu sehen. Auch diese beiden Figuren sind im Verhältnis zum Kaiser kleiner. Dieses Münzbild scheint von der Hadrian-Münze abhängig zu sein. Die Legende verrät uns nicht, welches historische Ereignis hier dargestellt ist. Man könnte durch die den Kaiser bekränzende Victoria auf einen militärischen Sieg des Kaisers schließen. Um welchen Sieg es sich handelt und in welchem Verhältnis die beiden Hauptgottheiten Ägyptens stehen, wissen wir nicht. Vielleicht will die Münzdarstellung die besondere Verehrung der beiden Gottheiten, die ihnen unter Commodus zuteil wurde und mit der orientalischen Religionspolitik zu erklären ist, bekunden.

---

1) Strack, Bd.II, Taf.XIII,743

Die Zeit des Pertinax

Unter den Darstellungen auf den Münzen des Pertinax, die in der kurzen Zeit vom Januar bis zum März des Jahres 193 n.Chr. geprägt wurden, findet sich auch eine Opferscene (Abb.85-87)[1]. Die Inschrift für diese Darstellung lautet VOT. DECEN. TR. P. Cos. II. mit oder ohne SC. Im Vergleich zu den ausgezeichneten Portraitbildern der Vorderseiten ist die Wiedergabe der Rückseiten sehr schematisch. Der Kaiser steht neben einem Dreifuß und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Die verschiedenen Exemplare (Abb.85-87) weichen stilistisch voneinander ab. Dies kommt besonders in den Proportionen der Figuren zum Ausdruck. Auf dem Exemplar (Abb.87) ist der Opfernde sehr schlank, dagegen sind die beiden Opfernden auf den Abb.85 und 86 gedrungen. Auch der Faltenwurf der Toga ist auf diesen Exemplaren sehr verschieden. Besonders aber fällt das Exemplar Abb.86 durch den eigentümlichen Faltenwurf der Toga aus der Reihe.

1) Mattingly-Sydenham, IV,1. Pg.8, No.13 (a,b), Pl.I,10; Pg.10, No.24, Pg.11, No.31 A. Pg.12, No.39; Cohen, III, S.396, Nr.55-59.

Die Severische Zeit

Die Opferdarstellungen auf den Münzen des Septimius Severus sind sehr mannigfaltig. Sie lassen sich mit Hilfe der Rückseiten-Legenden einordnen, die für den Inhalt der Darstellung von Wichtigkeit sind.

Opferdarstellungen mit der Inschrift RESTITVTOR VRBIS.

Die Münzen, die zu dieser Gruppe gehören, stammen aus den Jahren 198-210 n.Chr. und kommen in zwei verschiedenen Typen vor:

Der e r s t e Typus[1] zeigt den Kaiser allein als Opfernden (Abb.88-89).

Als Restitutor Urbis und als Soldatenkaiser erscheint Septimius Severus hier nicht in der Toga, wie es sonst bei den Opfernden üblich ist, sondern in militärischer Tracht, und zwar trägt er einen Muskelpanzer, der auf einigen Exemplaren, wie unsere Abbildung 88 zeigt, besonders sorgfältig wiedergegeben ist. Über der linken Schulter hängt das Paludamentum. Die feine Arbeit der Münze ist auch bei der Durchführung des Kopfes zu beobachten, z.B. bei der Haar und Barttracht und dem Kranz. Der Kaiser stützt sich mit der Linken auf einen Speer, während er in der ausgestreckten Rechten eine Patera hält, aus der er über einem Dreifuß opfert. Die sehr bewegte Haltung der Figur, die besonders in der S-förmigen Schwingung des Körpers zum Ausdruck kommt, verrät einen hervorragenden Stempelschneider, von

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.108 No.140/140A, Pg.110, No.151, Pg.113, No.167/168, Pg.193, No.753,755;
Cohen, Bd.IV, S.63, Nr. S.98-604.

dessen künstlerischem Können wir auch durch das besonders fein wiedergegebene Portrait des Kaisers auf der Vorderseite der Münze überzeugt werden.

In der Qualität sind die Exemplare dieses Typus sehr verschieden; wir brauchen nur die beiden Exemplare (Abb.88 und 89) miteinander zu vergleichen. Auf der Münze (Abb.89) ist die Haltung des Opfernden im Gegensatz zu der auf der vorher behandelten Münze ruhig und steif. Die Durchführung des Detail ist nicht so präzis wie auf dem Aureus (Abb.88).

Der z w e i t e Typus (Abb.90)[1] hängt von dem Kompositionsprinzip des Commodus-Medaillons mit der Inschrift FORTVNA REDVX (Abb.79) ab. In beiden Fällen sitzt die Göttin, der das Opfer gilt, dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Altars. Auf der severischen Münze ist die Göttin Roma als Empfängerin des Opfers dargestellt. Sie sitzt nicht, wie M a t t i n g l y und C o h e n behaupten, auf dem Schild, sondern auf dem Stuhl, an den der Schild gelehnt ist. Man kann die Rückenlehne und das Bein des Stuhles rechts vom Schild deutlich erkennen. Die Göttin ist mit Chiton und Himation bekleidet und trägt einen Helm. In der Rechten hält sie ein Palladium, während sie sich mit der Linken auf einen Speer stützt. Der vorgestreckte rechte Fuß ruht auf einem fußkissen-ähnlichen Gegenstand. Der Dreifuß in der Mitte ist sehr klein und wird von dem vorgestreckten Bein der Göttin überschnitten. Rechts

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.194, No.757a/b;
Cohen, IV, S.64, Nr.610

vom Altar steht der Kaiser, wie bei dem ersten Typus der Restitutor-Urbis-Münzen, in soldatischer Tracht. Er wendet sich mit dem Körper fast frontal zum Beschauer hin, der Kopf ist aber in nach links gewandter Profilansicht dargestellt. In der Rechten hält er eine Patera und opfert auf dem Dreifuß. In der linken Hand hat er einen Speer, während über den linken Unterarm das Paludamentum geschlagen ist. Der Kaiser ist im Vergleich zu der Göttin sehr klein dargestellt. Dieser Größenunterschied ist hier augenfälliger als auf dem Commodus-Medaillon.

Opferdarstellung mit der Inschrift FORTVNA REDVX:

Abb.91[1] zeigt eine genaue Wiederholung des Commodus-Medaillons mit derselben Inschrift (Abb.79). Die Münze stammt aus dem Jahre 203 und stellt das Opfer an Fortuna-Redux anläßlich der Rückkehr des Kaisers nach Rom[2] dar. Die Qualität der Münze ist besonders gut. Der einzige Unterschied zwischen dem Medaillon des Commodus und der severischen Münze liegt in den Proportionen der Figuren. Gegenüber den fast überschlanken Figuren des Vorbildes sind die Gestalten der severischen Münze ziemlich gedrungen. Dasselbe ist auch in der Großplastik dieser Zeit, z.B. am Severus-Bogen[3] zu beobachten.

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pl.VI, 13 AV. No.188, Pg.116; Cohen, IV, S. 23, No.183
2) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.69
3) Technau, Die Kunst der Römer, Abb.200.

Opferdarstellungen auf den Vota-Münzen des Septimius Severus

Im Jahre 203 n.Chr. feierte Septimius Severus seine Decennalien. Die Münzen, die sich auf dieses Ereignis beziehen, sind nicht nur in demselben Jahr, sondern auch noch später geprägt worden. Die mannigfaltigen Opferscenen auf diesen Decennalien-Münzen lassen durch ihre Legende vier verschiedene Gruppen erkennen.

Der e r s t e n Gruppe gehören die Münzen mit der Rückseiten-Legende VOTA SOLVTA DEC. Cos III an. Auf den Vorderseiten der Münzen ist abwechselnd das Portrait des Kaisers oder eines seiner Söhne abgebildet.

Abb.92[1] zeigt einen Denar, auf dessen Rückseite eine Stieropferhandlung dargestellt ist. Der Opfernde steht links vom Altar und libriert aus einer Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Hinter dem Altar steht der Tibicen in Frontansicht und bläst die Doppelflöte. Er wird z.T. vom Altar verdeckt, z.T. ist er aber auch, wo er noch sichtbar sein sollte, fortgelassen. Rechts vom Altar ist das Schlachten des Stieres dargestellt. Der Popa steht hinter dem Stier und holt mit dem Beil zum Schlage aus. Es ist derselbe Stieropfer-Typus, den wir auf dem Tiberius-Becher und auf den Münzen zuerst unter Domitian (Abb.34) kennengelernt haben. Die Komposition dieses Typus auf der severischen Münze steht jedoch weit hinter den

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pl.XII,11 AV. Pg.241, No.205, Pg.284, No.441 A. AS; Cohen, Bd.IV, S.214, Nr.683-685.

Vorbildern zurück. Die schräge Stellung des Stieres, durch die man eine Tiefenwirkung der Komposition erreicht hatte, ist hier mißlungen. Der Stempelschneider versucht zwar die schräge Rückenlinie des Stieres wie auf den Vorbildern wiederzugeben, aber er erreicht die Tiefenwirkung in seiner Komposition nicht; denn der Stier entfaltet sich hier nicht schräg aus dem Hintergrund heraus, sondern bleibt im Vordergrund, da Vorder- und Hinterbeine auf derselben Bodenlinie stehen. In der Haltung, in den Proportionen und in den einzelnen Gliedern ist die Darstellung des Stieres gänzlich mißlungen. Die hier wiedergegebene Stellung von Popa und Stier ist unmöglich. Nur durch die Kenntnis der Vorbilder lassen sich Haltung und Tätigkeit des Popa begreifen. Er ist, vom Beschauer aus gesehen, sehr weit nach rechts gerückt. Er müßte aber, um überhaupt mit seinem Schlag den Nacken des Stieres zu treffen, mehr nach links stehen, wie dies auf dem Tiberius-Becher der Fall ist. Der Stempelschneider der severischen Münze hält zwar bei der Darstellung des Popa in Haltung und Bewegung an den Vorbildern fest, aber durch den Raummangel ist er gezwungen, den Popa weiter nach rechts zu rücken. Dadurch ist das eigentümliche Verhältnis zwischen Popa und Stier entstanden.

Ein weiterer Münztypus mit der Inschrift VOTA SOLVT. DEC. Cos. III kann hier leider nicht weiter besprochen werden, da Abbildungsmaterial hierfür nicht vorhanden ist[1].

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.129, No.307; Cohen, Bd.IV, S.81, Nr.785

Die z w e i t e Gruppe bezieht sich auf die VOTA SVSCEPTA. Die Rückseiten-Legende ist auf den Münzen dieser Gruppe nicht einheitlich. Unter den mannigfaltigen Darstellungen dieser Gruppe kann man vier verschiedene Untertypen feststellen.

Der e r s t e Typus zeigt den Kaiser oder einen seiner beiden Söhne allein an einem Dreifuß opfernd[1]. Dementsprechend ist auf den Vorderseiten der Münzen das Portrait des Kaisers selbst odereines seiner Söhne abgebildet. Dieser Typus ist, wie die Abbildungen 93-96 zeigen, die schematische Darstellung des Vota-Suscepta-Opfers. Der Kaiser

---

1) Mit dem Portrait des Septimius Severus auf der Vorderseite, mit der Rückseiten-Legende VOTA SVSCEPTA XX (202-210 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV, Pg.129, No.308; Cohen, IV, S.82, Nr.791; VOTA SVSCEPTA X; Cohen, IV, Pg.81,790.

Mit der Rückseiten-Legende VOTIS DECENNALIBVS; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.162, No.519,520 (a,b), Pl.VIII,21; Cohen, IV, S.82, Nr.796-798, die Münzen gehören zur östlichen Prägung und stammen aus den Jahren 198-202 n.Chr.

Mit der Rückseiten-Legende VOT.SVSC. DEC. P.M. TR.P.X Cos.III.P.P.; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.115, Nr.186; Cohen, IV, S.81, Nr.786, (202 n.Chr.).

Mit dem Portrait des Caracalla auf der Vorderseite und der Rückseiten-Legende VOTA SVSC. DEC.PON. TR. P. V Cos (202 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.222, No.68; Cohen, IV, S.215, Nr.686. Mit der Rückseiten-Legende VOTA SVSCEPTA X (201-210 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, Pg.234, No.150, Pg.237, No.179; Cohen, IV, S.215, Nr.688/689.

Mit derselben Legende prägt Caracalla auch noch später (213-217 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.262, No.325; Cohen, IV, S.215, Nr.690.

Mit der Rückseiten-Legende VOTA SVSCEPTA XX: Mattingly-Sydenham, Pg.234, No.15, Pg.237, Nr.180; Cohen, IV, S.215, Nr.692.

Mit der Rückseiten-Legende VOTA SVSCEPTA X.S.C.; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.290, No.478 (a,b); Cohen, IV, S.215, No.691.

Mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite und der Rückseiten-Legende VOTA SVSCEPTA X (210-212 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.327, No.93.

steht neben einem Altar oder Dreifuß und opfert aus einer Schale, die er in der Rechten hält. Er trägt eine Toga, die er gleichzeitig über den Kopf gezogen hat. Für die severischen Münzen ist die lebhafte Haltung der Figuren charakteristisch, die durch die schwungvolle S-Form des Körpers zum Ausdruck kommt. Auf den Münzen mit dem Severus-Portrait auf der Vorderseite wird der opfernde Kaiser auf der Rückseite durch die typische Barttracht charakterisiert, während Caracalla und Geta, dem Portrait der Vorderseite entsprechend, bartlos dargestellt sind.

Der z w e i t e Typus[1] zeigt eine ähnliche Darstellung der Vota-Soluta-Münze (Abb.92). Der Unterschied liegt nur in der Inschrift, die hier VOTA SVSCEPTA XX. Cos.III.P.P. lautet.

Der d r i t t e Typus zeigt eine dreifigurige Opferscene mit der Inschrift: VOTA SVSCEPTA XX (S.C.) (Abb.97-98)[2]. Links steht der Kaiser oder, dem Portrait der Vorderseite entsprechend, einer seiner beiden Söhne und opfert auf einem Dreifuß. In der linken Hand hält er eine Buchrolle. Hinter dem Altar steht ein Tibicen in Frontansicht und bläst eifrig auf seiner Doppelflöte. Er wird zum Teil durch den Dreifuß verdeckt, zum Teil aber in der Darstel-

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.130, No.310

2) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.129, No.309; Pg.203, No.821; Cohen, IV, S.82 Nr.793-795.

lung einfach fortgelassen. Dem Opfernden gegenüber erblickt man eine mit einer kurzen Tunica bekleidete männliche Gestalt. C o h e n bezeichnet diese Figur mit Recht als Lictor, M a t t i n g l y dagegen lehnt diese Deutung ab und identifiziert diese Figur mit Caracalla. Man kann dieser Behauptung nicht zustimmen, den erstens hat die Figur, wie man auf der Abb.97 deutlich erkennt, die Fasces in der linken Hand, zweitens wäre es abwegig, in der entsprechenden Figur auf dem Exemplar Abb. 98 den Caracalla sehen zu wollen; denn der Opfernde links ist sicherlich, dem Portrait der Vorderseite entsprechend, Geta. Die beiden Figuren, der Tibicen und der Lictor, sind im Vergleich zu dem Opfernden kleiner dargestellt. Dadurch wird der Opfernde als Hauptperson der Scene gekennzeichnet. Die Qualität der verschiedenen Exemplare ist unterschiedlich, wir brauchen nur Abb. 97 und Abb. 98 miteinander zu vergleichen. Der Aureus (Abb. 97) ist in der Qualität zweifellos besser. In beiden Fällen aber sind die Figuren in ihren Proportionen sehr gedrungen. Der Faltenwurf der Gewänder ist auf dem Exemplar (Abb. 98) besonders eigentümlich durchgeführt.

Der v i e r t e Typus (Abb.99)[1] zeigt im Kompositionsprinzip eine ähnliche Stieropferscene, wie wir sie auf einem Medaillon des Marc Aurel mit dem Portrait des Commodus auf der Vorderseite (Abb.70) kennengelernt haben. Den Hintergrund der Scene bildet wie dort eine sechssäulige Tempelfront

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.205, No.832 (a,b);
Cohen, Bd.IV, S.81, Nr.787

mit ähnlichem Skulpturenschmuck. Der Kaiser steht rechts und wird statt von vier von drei Personen begleitet, die hinter ihm stehen und zum Teil von ihm verdeckt werden. Er überragt an Grösse alle anderen Figuren der Scene und fällt so als Hauptperson auf. Die beiden Begleiter rechts vom Kaiser sind nur wenig kleiner als er, aber grösser als die übrigen Figuren dargestellt. Die letzte Begleiterfigur rechts hält den Vota-Schild, dessen Form hier deutlich zu sehen ist. Im Hintergrund sind wie auf dem Marcus-Medaillon die Signa templorum erhalten. Der Togatus zur Rechten des Kaisers opfert gemeinsam mit diesem, wie man dies trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Münze erkennen kann. Allem Anschein nach ist sein Haupt verhüllt. Auch der Togatus ihnen gegenüber auf der anderen Seite des Dreifusses opfert aus der Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält. In diesen beiden Figuren, die mit dem Kaiser zusammen opfern, haben wir Caracalla und Geta vor uns. Der Stempelschneider hält sich an das Kompositionsprinzip des Commodus-Medaillons. Er müsste aber nicht nur den Kaiser, sondern auch seine beiden Söhne mit ihm zusammen als Opfernde darstellen. Er hilft sich sehr geschickt, indem er eine Begleiterfigur des Vorbildes als Opfernden charakterisiert und sie als Caracalla bezeichnet. Statt des Camillus auf dem Vorbild stellt er den zweiten Sohn des Kaisers als Opfernden dar.Diese Figur nimmt viel mehr Platz in der Komposition ein als der Camillus auf dem Vorbild, so daß der Stempelschneider der severischen Münze den Tibicen in die Mitte hinter den Dreifuß rücken muß. Die Gruppe von Popa und Stier zeigt eine genaue Wiederholung des Vorbildes. Hinter dem Stier steht eine Figur, die dem

Lictor des Vorbildes entspricht. Man kann hier trotz des schlechten Erhaltungszustandes der Münze die Fasces erkennen. Die größenmäßige Differenzierung der Figuren je nach ihrer Bedeutung ist dem Vorbild getreu nachgestaltet. Der Kaiser ist die größte Figur der Komposition. Seine Begleiter sind wenig kleiner als er, aber größer als die Figuren links vom Altar.

Opferdarstellungen mit der Inschrift VOTA PUBLICA

Die Münzen, die zu dieser Gruppe gehören, stammen aus verschiedenen Zeiten (etwa von 196-213 n.Chr.); es ist daher auch anzunehmen, daß sie aus verschiedenen Anlässen heraus geprägt worden sind. Man kann hier drei verschiedene Opferscenen feststellen.

Der e r s t e Typus zeigt, wie der erste Typus der Vota-Suscepta-Münzen, den Kaiser oder einen seiner beiden Söhne opfernd an einem Dreifuß (Abb.100,101)[1]. Nicht nur im

---

1) Mit dem Portrait des Septimius Severus auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.102, No.96 (a,b); Cohen, IV, S.80, Nr.776,777 (196-197 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.109, No.149; Cohen, IV, S.80, Nr.778 (198-200 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.113, No.172; Cohen, IV, S.80, Nr.780 (200-201 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.129, No.306; Cohen, IV, S.81, Nr.781 (201-210 n.Chr.).
Mit dem Portrait des Caracalla auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.237, No.178; Cohen, IV, S.214, Nr.680 (206-210 n.Chr.)1
Mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.317, No.24 (200-202 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.319, No.38 (a,b); Cohen, IV, S.278, Nr.229,230 (203-208 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.321, No.57; Cohen, IV, S.277, Nr.227 (203-209 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.333, No.133 (203-208 n.Chr.).

Typus, sondern auch im Stil sind diese Münzen den Vota-Suscepta-Münzen sehr ähnlich.

Der z w e i t e Typus ist eng verwandt mit dem ersten. Auch hier opfert der Kaiser oder einer seiner beiden Söhne am Dreifuß (Abb.102)[1], nur liegt hier auf dem Boden hinter dem Dreifuß ein Opferstier, der auf dem ersten Typus fehlt.

Beim d r i t t e n Typus[2] steht rechts Septimius Severus, mit der Toga bekleidet, und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. In der linken Hand hat er eine Buchrolle. Ihm gegenüber steht Caracalla, der ebenfalls mit einer Toga bekleidet ist. Er opfert gleichzeitig mit seinem Vater auf dem Dreifuß. Im Vergleich zum Kaiser ist er sehr klein und wird dadurch als Knabe charakterisiert.

---

1) Mit dem Portrait des Caracalla auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.297, No.513,517, Pg.298, No.523; Cohen, IV, S.214, Nr.677-679 (210-213 n.Chr.).
Mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.343, No.187 (a,b); Cohen, IV, S.278, Nr.232,233 (210-212 n.Chr.).

2) Mattingly-Sydenham, Pg.190, No.730, Pl.X,2; Cohen, IV, S.81, Nr.782,783 (196 n.Chr.).

Opferdarstellungen auf Saecularmünzen des Septimius Severus

Im Jahre 204 n.Chr. feierte Septimius Severus mit seinen beiden Söhnen Caracalla und Geta die siebenten Ludi saeculares nach der augusteischen Reihe[1]. Dieses Ereignis ist auf den Münzen des Kaisers verherrlicht[2]. Die Opferdarstellungen der Saecularprägung beschränken sich hier jedoch auf d r e i Typen.

Der e r s t e Typus zeigt auf der Vorderseite bei gleichem Rückseitenbild entweder das Portrait des Septimius Severus, des Caracalla oder aber des Geta[3]. Auf der Rückseite (Abb.103), links im Vordergrund, lagert, wie auf der Saecular-Münze des Domitian, der Flußgott Tiber (Abb.35,36). Dies beweist, daß die Opferhandlung wie dort auf dem Tarentum stattfindet. Das Opfertier fehlt hier. Daraus dürfen wir schließen, daß es sich hier um ein unblutiges Opfer handelt. Aus diesen Tatsachen können wir unsere Opferhandlung mit Sicherheit deuten. Wie auf der Domitian-Münze (Abb.35,36) zeigt auch dieser Typus das Kuchenopfer, das den Ilithyien in der Nacht zum zweiten Feiertag auf dem Taremtum dargebracht wurde. In der Mitte hinter dem Altar

---

1) R.E. 2. Reihe I,2, S.1699

2) Basiner, Taf.IX

3) Mit dem Portrait des Severus: Mattingly-Sydenham, Bd.IV,1 Pl.X,6, Pg.202, No.816, Pg.127, No.293; Cohen, Bd.IV, S.65, Nr.623-626.
Mit dem Portrait des Caracalla: Cohen, IV, S.201, Nr. 555/556; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.288, No.462
Mit dem Portrait des Geta: Cohen, IV, S.272, Nr.180; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.334, No.138

steht der Kaiser[1] in Vorderansicht und opfert aus einer Schale. Seine beiden Söhne stehen rechts und links vom Altar. Sie sind ebenfalls mit der Toga bekleidet und opfern mit dem Kaiser zusammen. B a s i n e r [1] ist der einzige, der diese Figuren richtig gedeutet hat. Im allgemeinen[2] hält man die mittlere Figur für eine weibliche Gestalt und bezeichnete sie als Concordia, während man rechts vom Altar Septimius Severus und ihm gegenüber Caracalla zu sehen glaubte. Es ist unmöglich, die mittlere Figur mit Concordia zu identifizieren, denn auf gut erhaltenen Exemplaren erkennen wir deutlich die charakteristische Barttracht des Severus. Ferner ist es unrichtig, die bartlose, jugendliche Gestalt rechts vom Altar für Septimius Severus zu halten, denn Severus wird stets mit der für ihn typischen Barttracht dargestellt. Die Dreifiguren-Komposition findet sich bereits bei den dextrarum-iunctio-Scenen auf den Münzen des Marc Aurel[3]. In der Großplastik kommt sie auf den Hochzeits-Sarkophagen vor.[4]

Obwohl der Kaiser im Hintergrund der Scene erscheint, ist er dadurch, daß er sich ganz dem Beschauer zuwendet und im Mittelpunkt der Komposition steht, eindeutig als Hauptperson der Handlung gekennzeichnet.

---

1) Basiner, Ludi Saeculares, S.LXXVII, Anm.3

2) Auch Mattingly und Pighi, die das Werk von Basiner nicht kennen, machen den gleichen Fehler, indem sie die Mittelfigur als Concordia deuten. Mattingly behauptet, auf einem Exemplar dieses Typus mit Geta-Portrait auf der Vorderseite (Pg.334, No.138) in der mittleren Figur einen Tibicen zu erkennen. Vermutlich ist dieser Irrtum auf die Barttracht des Kaisers zurückzuführen.

3) Mattingly-Sydenham, III, Pl.III,71; Pl.IV,79

4) Rodenwaldt, Stilwandel, S.14 ff.

Als besonders störend empfindet man, daß der Kaiser zum Teil in der Darstellung fortgelassen ist, trotzdem er sichtbar sein sollte; er ist nur oberhalb des Altars dargestellt. In der Figur rechts vom Altar, die durch Dreiviertelfrontansicht hervorgehoben ist, dürfen wir Caracalla vermuten. In dem Opfernden links vom Altar, der in Seitenansicht dargestellt ist, haben wir den jüngeren Sohn des Kaisers, Geta, vor uns. Diese mittlere Gruppe wird rechts und links durch einen Fidicen und einen Flötenspieler abgeschlossen. Den Hintergrund der Scene bildet eine eigenartige Architekturdarstellung. Auf zwei Säulen, die durch die äußeren Figuren der Komposition bis zu den Kapitellen verdeckt werden, ruht ein schmaler Architrav mit senkrechten Aufsätzen, an denen ein aufgerollter Vorhang angebracht ist.

Der z w e i t e Typus bezieht sich auf das Opfer, das in der Nacht zum dritten Feiertag stattfand. Der Kaiser opfert auf dem Tarentum der Terra mater eine trächtige Sau. Die Vorderseiten der verschiedenen Exemplare zeigen abwechselnd entweder das Portrait des Severus, des Caracalla oder des Geta[1]. Dem Portrait der Vorderseite entsprechend, ist auf der Rückseite entweder Septimius Severus oder einer seiner beiden Söhne als Opfernder anzusehen.

Abb.104 zeigt ein Exemplar des Berliner Münzkabinetts mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite. Das Bild der Rückseite lehnt sich an die entsprechende Saecular-Münze

---

1) Mit dem Portrait des Severus: Cohen, IV, S.14, Nr.105; Pighi, S.96; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.194, No.761.
Mit dem Portrait des Caracalla: Cohen, S.147, Nr.48; Pighi, S.96; Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.280, No.418.
Mit dem Portrait des Geta: (Abb.104)

des Domitian (Abb.37) an. Links im Vordergrund lagert, wie auf der Domitian-Münze, die Göttin Tellus. Sie stützt sich mit dem Ellenbogen auf ein Gefäß und hält Ähren in der rechten Hand. Die linke Hand streckt sie zum Altar hin. Es ist jedoch nicht deutlich zu erkennen, was sie in dieser Hand hält. Ihr Kopf ist mit einem Diadem geschmückt; die Haare fallen in langen Locken auf die Schultern herab. Sie trägt ein Mäntelchen, das nur den Unterkörper bedeckt. Hinter ihr steht, wie auf der Domitian-Münze, der Opfernde, diesmal nicht in Rückansicht, sondern in Seitenansicht. Er hat die Toga über den Kopf gezogen. In der Linken hält er eine Buchrolle, in der Rechten eine Schale, aus der er über dem Altar opfert. In Oberschenkelhöhe wird der Opfernde vom linken Arm der Tellus überschnitten. Von hier ab bringt der Stempelschneider den Unterkörper des Opfernden nicht weiter zur Darstellung. Hinter dem Altar steht an Stelle des Fidicen der Domitian-Münze ein Flötenbläser, der aber nicht in Seiten-, sondern in Frontansicht erscheint. Die Figuren, die sich nicht nur mit dem Körper, sondern auch mit dem Gesicht dem Beschauer zuwenden, finden sich auf severischen Münzen sehr häufig. Auf unserer Münze sehen wir dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Altars zwei Götter, die auf der Domitian-Münze nicht vorhanden sind[1]. Rechts steht Hercules, der an dem Löwenfell, das er über den linken Arm geschlagen hat, und an der Keule, auf die er sich mit der rechten Hand stützt, deutlich zu erkennen ist. Links von ihm im Hintergrund sehen wir den mit einem Kranz geschmück-

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.69

ten Bacchus, der ebenfalls durch seine Attribute gekennzeichnet ist. Mit der Linken stützt er sich auf einen Thyrsus, während er in der Rechten einen Kantharus hält. Er wird vom Victimarius im Vordergrund überschnitten, und von der Stelle ab ist die Darstellung dieser Figur nicht weiter durchgeführt. Er hat wie der Tibicen auch sein Gesicht dem Beschauer zugewandt. Im Vordergrund rechts wird eine trächtige Sau als Opfertier von einem Victimarius zum Altar geführt. Diese Gruppe ist infolge Raummangels besonders klein wiedergegeben. Sie erinnert ebenfalls an die Domitian-Münze (Abb.37). Die große Ähnlichkeit der beiden Münzen kommt besonders in dem Kompositionsprinzip zum Ausdruck. In beiden Fällen haben wir eine kreisartige Gruppierung der Figuren um den Altar herum.

Beim d r i t t e n Typus finden wir wie bei den Münzen des ersten und zweiten Typus auch abwechselnd das Portrait des Kaisers und seiner Söhne als Vorderseitenbild[1].

Abb.105 zeigt einen Denar mit der Septimius-Severus-Büste auf der Vorderseite. Auch hier opfert der Kaiser wie bei dem ersten Typus mit seinen beiden Söhnen zusammen. Er

---

1) Mit dem Septimius-Severus-Portrait auf der Vorderseite: Basiner, Taf.IX,3. Bei Cohen, Bd.IV, S.65, Nr.626 und Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.203, No.826, wird derselbe Fehler wie bei dem ersten Typus bei der Identifizierung der Figuren wiederholt, indem man in der mittleren Figur die Pietas oder Concordia, rechts vom Altar Septimius Severus und ihm gegenüber Caracalla sieht.
Mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite: Cohen, Bd.IV, S.272, Nr.177, identifiziert hier die Figuren richtig. Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.333, Nr.132. Er deutet die Figuren rechts und links vom Altar richtig als Caracalla und Geta, die mittlere Figur aber irrtümlich als Concordia.

selbst steht im Hintergrund hinter dem Altar. Wie beim ersten Typus ist er in Frontansicht dargestellt. Das Fortlassen des Körpers unterhalb der Überschneidung ist hier besonders augenfällig. Der opfernde Kaiser ist so dargestellt, daß man den Eindruck einer aufgestellten Büste hat. Die beiden jugendlichen Gestalten rechts und links vom Altar sind in ihrer Haltung stark bewegt. Dies kommt besonders durch das Hervortreten der Körperformen unter der Toga zum Ausdruck. Die Architektur im Hintergrund der Scene ähnelt der auf dem ersten Typus.

Bei der Deutung der Opferhandlung haben B a s i n e r und P i g h i [1] wohl recht, wenn sie hier das Kuchenopfer an Apollo und Diana am 3. Feiertag auf dem Palatin vermuten; denn das Fehlen des Opfertieres deutet auf ein unblutiges Opfer. Im Laufe der Saecularfeier werden nur zwei unblutige Opfer vollzogen: das erste, das den Ilithyien dargebracht wird, haben wir auf dem ersten Typus kennengelernt. Das Kuchenopfer an Apollon und Diana bleibt die einzige Deutung für den dritten Münztypus.

---

1) Basiner, S.LXXVIII; Pighi, S.99

Opferdarstellungen, deren Inhalt aus der Rückseiten-Legende der Münzen nicht hervorgeht

---

Die Inschrift bezieht sich lediglich auf die Titulatur des Kaisers oder eines seiner beiden Söhne, je nachdem, wessen Portrait auf der Vorderseite der Münze abgebildet ist. Es lassen sich hier z w e i Untertypen feststellen.

Der e r s t e Typus:[1] (Abb.106,107) zeigt den Kaiser mit seinen beiden Söhnen gemeinsam an einem Altar oder Dreifuß opfernd. Die Münzen stammen nach den Legenden der Rückseiten aus den Jahren 209 und 210 n.Chr. Der Komposition nach sind sie dem dritten Typus der Saecular-Münzen verwandt; nur fehlt hier die Architekturdarstellung, die auf den Saecular-Münzen den Hintergrund bildet. Ferner stehen die Figuren im Vergleich zu der Opferscene auf der Saecular-Münze viel enger beieinander. Ein weiterer Unterschied läßt sich bei der Mittelfigur auf dem Exemplar Abb.107 feststellen. Sie wird hier nicht von der Überschneidung ab fortgelassen, sondern der Stempelschneider bemüht sich, die Figur soweit sie durch den Dreifuß nicht verdeckt wird, zur Darstellung zu bringen, wie das linke Bein rechts vom Dreifuß zeigt. Dies ist aber nicht immer der Fall. Auf dem Exemplar Abb.106 wird die mittlere Figur wie auf der Saecular-Münze einfach von der Überschneidung ab nicht mehr dargestellt.

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.198, No.789

Der z w e i t e Typus (Abb.108-110)[1] ist im Kompositionsprinzip dem vorherbehandelten verwandt. Hier opfern Caracalla und Geta zusammen, während der Kaiser selbst fehlt. Hinter dem Dreifuß steht ein Tibicen in Frontansicht und bläst eifrig seine Doppelflöte. Er ist im Vergleich zu den beiden Gestalten rechts und links vom Altar kleiner dargestellt und somit als Nebenfigur gekennzeichnet. Unten auf dem Boden hinter dem Altar liegt ein Opferstier. Caracalla wird durch die Frontansicht des Körpers als Hauptperson dargestellt. Er hält in der linken Hand ein Schwert. Geta dagegen steht links vom Altar in Seitenansicht. Die Qualität der Münze ist,wie dies auch das Portrait der Vorderseite zeigt, gut. Einzelheiten, wie z.B. der Faltenwurd der Gewänder, sind sehr sorgfältig durchgeführt.

Der d r i t t e Typus zeigt den Kaiser oder einen seiner beiden Söhne (Abb.111,112), wie auf den Vota-Münzen, allein auf einem Dreifuß opfernd. Der Opfernde hält in der Linken manchmal ein Scepter statt der Buchrolle.

---

1) Mit dem Portrait des Caracalla: Mattingly-Sydenham, IV,1 Pg.286, No.452 (a,b); Cohen, IV, S.194, Nr.489.
Mattingly bezeichnet die mittlere Figur fälschlich als Concordia.
Mit dem Portrait des Geta: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.337, No.156; Cohen, IV, S.268/69, Nr.145

Opferdarstellungen mit der Inschrift: CONCORDIAE AVGG. S.C.
oder
CONCORDIA AVGVSTORVM S.C.

Die Münzen, die zu dieser Gruppe gehören, stammen aus den Jahren 202-210 n.Chr. Es lassen sich hier zwei Typen feststellen, von denen jeder einen Untertyp besitzt.

Der e r s t e Typus[1], mit der Inschrift CONCORDIAE AVGG. S.C., zeigt die beiden mit dem Opfer beschäftigten Söhne des Kaisers rechts und links vom Dreifuß in soldatischer Tracht. Jeder von ihnen wird von einer Victoria bekränzt. Caracalla wendet sich dem Beschauer frontal zu und hält in der Linken einen Speer. Geta ist in Seitenansicht dargestellt und stützt sich auf seinen Speer. Sie reichen sich über dem Dreifuß die Hand.

Abb.113[2] zeigt den Untertyp mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite. Der Unterschied liegt darin, daß hier die mittlere Figur fehlt.

Der z w e i t e Typus[3] ist mit der Inschrift CONCORDIA AVGVSTORVM S.C. versehen. Die beiden Söhne des Kaisers

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.202, No.814; Cohen, IV, S.11, Nr.74. Fälschlich bezeichnen sie die mittlere Figur als Concordia, die beiden Figuren rechts und links vom Altar als Septimius Severus und Caracalla statt als Caracalla und Geta.

2) Mattingly-Sydenham, IV, Pl.XVI,6, Pg.338, No.165. Mit dem Portrait des Caracalla auf der Vorderseite: Gnecchi, Bd.II, Taf.95,3

3) Mit dem Portrait des Geta auf der Vorderseite: Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.338, No.164, bezeichnet fälschlich die mittlere Figur mit Pietas statt mit Septimius Severus.

opfern gemeinsam über einem Altar. Sie sind hier mit der Toga bekleidet. Caracalla hält ein Schwert in der linken Hand, Geta dagegen eine Buchrolle. In der Mitte hinter dem Altar steht Septimius Severus in Frontansicht.

Abb.114 zeigt den Untertypus. Die beiden Darstellungen sind sich ziemlich ähnlich; nur fehlt hier die mittlere Figur.

Die Opferdarstellung mit der Inschrift PIETAT. AVG.[1]:

Abb.115 zeigt den mit der Toga bekleideten Kaiser über einem Dreifuß opfernd, wie auf den Vota-Münzen. Proportion und Ponderation der Figur zeigen den spätantiken Stil. Das läßt sich aus der provinziellen Herkunft der Münze (Emesa) erklären.

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.20, Pg.146, No.413; Cohen, IV, S.41/42, Nr.376

Opferdarstellungen auf den Münzen der Julia Domna

Die Münzen mit dem Julia-Domna-Portrait auf der Vorderseite lassen f ü n f verschiedene Typen des Vestalinnen-Opfers erkennen.

Der e r s t e Typus (Abb.116)[1] zeigt im Kompositionsprinzip eine Wiederholung des Lucilla-Medaillons (Abb.71). Auf dem Medaillon war eine Inschrift nicht vorhanden, dagegen wird hier die Darstellung mit der Legende VESTA MATER versehen. Diese Prägung ist in die Zeit zwischen 196-211 n.Chr. datiert. Die Mitte der Scene ist wie auf dem Vorbild durch den Rundtempel mit der Statue der Vesta und durch den Altar im Vordergrund betont. Von den Vestalinnen stehen je drei zu den beiden Seiten des Altars. In Haltung und Stellung schließen sie sich eng an das Vorbild an; jedoch zeigen sie, dem Stil der Zeit entsprechend, gedrungene Proportionen im Gegensatz zu den schlanken Figuren des Lucilla-Medaillons. Die Komposition wirkt auf der Julia-Domna-Münze gedrängt. Der Altar in der Mitte ist sehr klein. Die beiden Gruppen der Vestalinnen rechts und links vom Altar sind zu nah aneinander gerückt. Auf diese Weise paßt der Stempelschneider die Komposition des Medaillons der Münze an. Zwischen den beiden Vestalinnen, die dem Altar zunächst stehen, sind auf dem Lucilla-Medaillon drei Säulenjoche vorhanden, auf der Julia-Domna-Münze dagegen nur eines. Auch der Tempel ist hier verhältnismäßig klein. In der Qualität der Durchführung ist die Münze dem Lucilla-Medaillon unterlegen. Sie wirkt

gegenüber

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pl.IX, 10 AV., Pg.171, No.586, Pl.XI,6 AE., Pg.211, No.892 (a,b); Pg.209, No.868;
Cohen, IV, S.125/126, Nr.239-244.

der klassischen und feierlichen Ruhe des Medaillons volkstümlich und provinziell. Die Figuren sind stärker bewegt als auf dem Medaillon. Dies kommt besonders bei der Vestalin links, die in Rückansicht dargestellt ist, zum Ausdruck. Ihre Hüfte schwingt stärker heraus. Die Unruhe der Komposition wird durch den Faltenwurf der Gewänder noch gesteigert. Im Vergleich zu dem weichen Stil des Medaillons sind die Falten auf der Münze durch harte und zum Teil eckige Linien wiedergegeben. Dadurch wird eine große Licht- und Schattenwirkung erzielt.

Der z w e i t e Typus (Abb.117)[1] ist mit der Inschrift VESTA versehen und stammt aus den Jahren 211-217 n.Chr. Auch dieser Typus ist im Kompositionsprinzip von dem Lucilla-Medaillon abhängig. Die Darstellung weicht aber in verschiedenen Punkten von dem Vorbild ab. Statt der sechs Vestalinnen opfern hier nur vier. Die zwei Vestalinnen, von denen auf dem Lucilla-Medaillon (Abb.71) und auf der vorher behandelten Münze (Abb.116) im Hintergrund nur die Köpfe zu sehen waren, sind hier fortgelassen. Statt dessen sind zwei Kinder hinzugefügt, die der ursprünglichen Komposition nicht angehören. Die symmetrische Verteilung der Figuren und die Betonung der Mitte durch die Architektur im Hintergrund und den Altar im Vordergrund entsprechen dem Vorbild.

Der Rundtempel weicht in Einzelheiten von dem Vorbild ab. Auf dem Dach steht eine Statue, die sich mit der Linken auf einen Speer oder ein Scepter stützt und in der ausgestreck-

1) Mattingly-Sydenham, Pg.274, No.392; Pg.211, No.893; Cohen, IV, S.124, Nr.232

ten Rechten eine Patera hält. Auch die Dachbedeckung ist anders. Neu ist das Gitter oben zwischen den Säulen. Mit Recht sieht hier D r e s s e l [1] den Neubau des Tempels, der nach dem Brande (191 n.Chr.) unter Septimius Severus ausgeführt wurde. Eine weitere Abweichung zeigt das Kultbild der Vesta im Tempel. Die Göttin ist hier nicht stehend, sondern ~~als~~ sitzend dargestellt.

Die Vestalinnen vor dem Tempel sind in Tracht und Haltung dem Lucilla-Medaillon ähnlich, mit Ausnahme der Priesterin links. Diese ist hier nicht in Rückansicht, sondern in Dreiviertelfrontansicht dargestellt. Dadurch, daß die beiden Vestalinnen im Hintergrund fehlen, hat die Komposition an Raumwirkung verloren. Die Proportionen der Figuren sind gedrungen. Die Köpfe sind zu groß für die Gestalten. Die Exemplare unterscheiden sich in Einzelheiten voneinander, wie die Abbildungen 117, 118 und 119 zeigen. Das Dach des Tempels auf den beiden Münzen (Abb.118,119) ist weiter ausladend. Die Säulen sind auf dem Exemplar (Abb.118) nur angedeutet, nicht durchgeführt. Die Vestalinnen (Abb.118,119) sind in der Proportion viel schlanker und die Kinder im Verhältnis viel zu klein wiedergegeben.

Der d r i t t e Typus ist auf einem kleinen Bronzemedaillon erhalten. Durch Hinzufügung weiterer Figuren ist hier die Komposition bereichert. Sieben Erwachsene und zwei Kinder nehmen an der Opferhandlung teil. Leider erlaubt der

---

1) H.Dressel, Numismatische Analekten, Z.f.N. 1900, Bd.XXII, S.24

schlechte Erhaltungszustand des von D r e s s e l [1] veröffentlichten Exemplars keine genaue Untersuchung.

Der v i e r t e Typus[2] zeigt nur zwei Vestalinnen beim Opfer. Der Rundtempel im Hintergrund und der Altar vorn entsprechen den vorher behandelten Typen. Die Vestalin rechts vom Altar hält eine Acerra in der Linken und streut ein Rauchopfer über das Feuer. Die Vestalin links hält ein Simplum in der rechten Hand. Die Inschrift lautet wie bei dem ersten Typus: VESTA MATER.

Der f ü n f t e Typus zeigt eine einzige Vestalin, die das Rauchopfer über den Altar streut. Auch hier bildet der Rundtempel mit dem Kultbild den Hintergrund.

---

1) Z.f.N. 1900, Bd.XXII, Taf.II,5, S.21, Anm.3

2) Z.f.N. 1900, Bd.XXII, Taf.II,6, S.21

3) Z.f.N. 1900, Bd.XXII, Taf.II,7, S.21

Opferdarstellungen auf Münzen des Caracalla

Wir haben die meisten Opferscenen, die sich auf Münzen des Caracalla befinden, bereits im Zusammenhang mit den Severus-Münzen betrachtet. Es werden hier noch zwei verschiedene Opferdarstellungen besprochen, die auf den severischen Münzen nicht vorkommen.

Der e r s t e Typus zeigt Caracalla und die Vestalinnen beim Opfer (Abb.120,121)[1]. Dem Typus nach ist diese Darstellung vom Lucilla-Medaillon (Abb.71) abhängig. Nach der Inschrift P.M.TR.P. XVII Cos. IIII P.P. kann man diese Münzen in das Jahr 214 n.Chr. datieren. Die Betonung der Mitte durch den Rundtempel im Hintergrund, den Altar im Vordergrund und die symmetrische Anordnung der Figuren entspricht dem Vorbild. An Stelle der Vestalin unmittelbar rechts neben dem Altar tritt der Kaiser selbst auf und opfert aus einer Schale. Er ist im Panzer dargestellt und wird durch seine überragende Größe und dadurch, daß er sich dem Beschauer zuwendet, als Hauptperson der Komposition gekennzeichnet. Er wird von einem Apexträger begleitet. Zwischen den beiden im Vordergrund steht ein Kind. Im Hintergrund wird das Gesicht einer weiteren Figur sichtbar. Die Gruppe auf der anderen Seite des Altars besteht aus drei Vestalinnen und einem Kind. Die Darstellung der Hintergrundfiguren ist eigenartig. Von ihnen sind nur die Köpfe sichtbar, die wie aufgehängte Masken zwischen den beiden Figuren des Vordergrundes erscheinen. Auf die Wiedergabe des Körpers ist verzichtet. Im Gegensatz

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.247, No.249; Cohen, IV, S.170, Nr.250; Z.f.N. 1900, Bd.XXII, Taf.II,8

zu der Münze Abb.120 sind die Hintergrund-Figuren auf dem Exemplar Abb.121 fortgelassen.

Der z w e i t e Typus zeigt Caracalla beim Opfer an Aesculapius (Abb.122)[1]. Durch die Legende der Rückseite (P.M.TR.P. XVIII Cos. IIII P.P.) ist die Münze in das Jahr 215 n.Chr. datiert. Rechts steht der Kaiser und opfert auf einem kleinen Altar aus einer Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Er ist mit einem Muskelpanzer bekleidet, der mit Pteryges und Lederstreifen versehen ist. Über die Schulter trägt er ein Paludamentum. Sein Haupt ist mit einem Kranz geschmückt. In der Linken hält er ein Scepter. In der Haltung ist er stark bewegt und in den Proportionen sehr gedrungen. Der Kopf ist für den Körper zu groß. Der Kaiser wird von einem Togatus begleitet, der zum Teil von ihm verdeckt wird. Die Opferhandlung findet unmittelbar vor dem Tempel des Gottes statt. Hier steht Aesculapius, mit einem Himation bekleidet, selbst als Empfänger des Opfers.

Mit der Rechten stützt er sich auf den Schlangenstab. Der Tempel erhebt sich über zwei Stufen. An der Front tragen zwei, an der Langseite vier korinthische Säulen das Dach. Im Hintergrund ist ein Signum dargestellt. An der Langseite im ersten Säulenjoch steht ein Kind und hält einen Stab in der Rechten.

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,1, Pg.251, No.270 (a,b), Pl.XII,15
Cohen, IV, S.177, Nr.317

Die Zeit des Elagabal

Auf den Münzen des Elagabal wird häufig der Kaiser als Opfernder dargestellt. Wie die Inschriften der Münzen (Abb.123-127)[1] (INVICTVS SACERDOS, SVMMVS SACERDOS und SACERD. DEI SOLIS ELAGAB.) zeigen, erscheint der Kaiser hier als Oberpriester des Sonnengottes Elagabalus in Emisa[2]. Diese Münzen sind meistens zeitlich nicht fixiert. Nur zwei Münzen desselben Typus (Abb.128,129)[3] lassen sich durch die Legenden der Rückseiten P M TR P. IIII Cos. III P.P. und P.M. TR. P. V Cos IIII P.P. in das Jahr 221 n.Chr. und 222 n.Chr. datieren. Die Tracht des Kaisers ist auf all diesen Münzen (Abb.123-129) die gleiche. Sie besteht aus einem langen Gewand. Um die Taille ist ein Stoffstreifen als Gürtel gebunden, dessen Enden vorn herabfallen. Dieser Gürtel ist besonders auf dem Exemplar (Abb.123) deutlich zu erkennen. In den meisten Fällen (Abb.125-127; 129) trägt der Kaiser über die Schultern das Paludamentum. Diese Tracht, die der Kaiser als Oberpriester des Sonnengottes in Emisa trug, ist wohl zusammen mit dem Kult vom Orient übernommen.[4] Charakteristisch sind vor allem der Stoffreichtum und die langen Ärmel für dieses Gewand. Die Beine treten plastisch hervor. Die Haltung des Kaisers ist auf

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.38, No.146, Pl.II,20; Pg.37, No.130,131; Pg.58, No.369, Pl.VI,10; Pg.34, No.88, Pl. II,13; Cohen, IV, S.329,330, Nr.58-65; S.347,348, Nr. 246-253.

2) G.Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S.365 f.

3) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.54/55, No.323-327; No.334, Pl.VI,6; Cohen, IV, S.342,343, Nr.196-208.

4) R.M. 1935, S.151 f., S.152, Anm.1

diesen Münzen sehr verschieden. Er ist entweder in Frontansicht (Abb.123,125,126,129), in Dreiviertelfrontansicht (Abb.127,128) oder aber in Seitenansicht (Abb.124) dargestellt. Der Kopf ist jedoch stets im Profil wiedergegeben und mit einem Kranz geschmückt. Auf dem Exemplar Abb.127 ist der Kaiser in seiner Haltung besonders stark bewegt. In der Rechten hält er eine Patera, aus der er über einem Altar oder einem Dreifuß opfert. In der linken Hand trägt er entweder einen Zweig (Abb.123,126) oder ein Füllhorn (Abb.129). Im Felde über dem Altar befindet sich ein Stern. Der Altar selbst ist sehr verschieden wiedergegeben: klein (Abb.128), groß (Abb.125), rund oder viereckig (Abb.124). Manchmal findet sich auch ein Opfertier hinter dem Altar (Abb.127). Auf den Exemplaren Abb.126,129 liegt der Kopf des geopferten Stieres neben dem Altar auf dem Boden. Hier ist also zum ersten Mal auf einer Münze ein späterer Augenblick der Stieropferhandlung dargestellt, nämlich der Augenblick nach vollzogener Tötung des Stieres, wie es auf dem Severus-Bogen[1] in Leptis Magna der Fall ist.

---

1) R.M. 1930, Taf.79

Die Zeit des Alexander Severus

Auf den Münzen und Medaillons von Alexander Severus sind fünf Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus: Die Münzen Abb.130-133[1], die zu dieser Gruppe gehören, stammen, wie die Rückseiten-Legenden zeigen, aus verschiedenen Regierungsjahren des Kaisers. Hier wird Alexander Severus neben einem Dreifuß als Opfernder dargestellt. Das Rückseitenbild bleibt auf diesen Münzen unverändert. Auf den Vorderseiten wechselt die Barttracht des Kaisers. Das früheste Beispiel (225 n.Chr.) (Abb.130) zeigt keinen Bart. Die Exemplare aus dem Jahre 226 n.Chr. (Abb.131) dagegen lassen einen leichten Bartansatz erkennen. Auf den Münzen des folgenden Jahres 227 n.Chr. (Abb.132) trägt der Kaiser einen kurzen Backenbart, ein Jahr später einen kurz geschnittenen Vollbart (Abb.133). Auf dem Rückseitenbild ist der Kaiser als Opfernder, mit der Toga bekleidet, dargestellt. Sein Haupt ist mit einem Kranz geschmückt. In der ausgestreckten Rechten hält er eine Patera und opfert auf einem Dreifuß. In der linken Hand hat er eine Buchrolle. Die Haltung des Kaisers ist auf diesen Münzen schematisch wiedergegeben. Nur das Exemplar Abb.130 unterscheidet sich von den übrigen durch das Verhältnis der Figur zum Hintergrund. Sie zeigt eine ähnliche Drehung, wie wir

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.106, No.437; Cohen, IV, S.429 Nr.275-279 (225 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.106 No.446,447; Cohen, IV, S.430, Nr.288-294 (226 n.Chr.) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.108, No.468-470; Cohen, IV, S.433,434, Nr.323-329 (227 n.Chr.); Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.109, No.484-486; Cohen, IV, S.436, Nr.357-360, (228 n.Chr.).

sie bei den Opfernden auf einer Vespasian-Münze (Abb.25) kennengelernt haben. Der Faltenwurf der Toga ist auf allen Darstellungen gleich. Der Sinus wird besonders hervorgehoben; von der linken Schulter fällt ein breiter, gefalteter Stoffstreifen herab, der am Gürtel einen Überfall bildet und, unter dem Gürtel durchgeführt, seine Fortsetzung in dem Sinus findet.

Der z w e i t e Typus ist nicht nur auf Münzen sondern auch auf Medaillons vertreten (Abb.134,135)[1]. Auf den Vorderseiten einiger Exemplare[2] werden die Portraits des Kaisers und seiner Mutter Julia Mamaea einander gegenübergestellt. Die Münzen sind nicht datiert, man kann aber nach dem Portrait des Kaisers annehmen, daß auch dieser Typus aus verschiedenen Regierungsjahren stammt; denn der Kaiser wird, wie bei dem ersten Typus, manchmal jugendlich ohne Bart und manchmal mit Bart dargestellt.

Auf der Rückseite steht Jupiter rechts als Empfänger des Opfers. Er stützt sich mit der Linken auf ein Scepter, in der Rechten hält er das Blitzbündel. Er wendet sich mit dem Körper dem Beschauer fast frontal zu. Der Kopf aber ist im Profil dargestellt. Auf dem Boden zwischen ihm und dem Drei-

---

1) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.85, No.195; Pg.115, No.195; Cohen, IV, S.407,408, Nr.59-62.

2) Gnecchi, Bd.II, Taf.98,6, S.80, Taf.101,3, S.84; Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.123, No.662; Cohen, IV, S.482, No.9,10.

fuß steht der Adler, wie dies auf dem Exemplar (Gnecchi, Bd.II, Taf.101,3) deutlich zu sehen ist. Auf der anderen Seite des Dreifußes steht der Kaiser im Panzer und opfert aus einer Schale. Mit der Linken stützt er sich auf ein Scepter. Auf einigen Münzen, die zu diesem Typus gehören, ist ein Signum im Hintergrund zwischen Jupiter und dem Kaiser (Abb.134) sichtbar. Hinter dem Kaiser steht Mars und bekränzt ihn. Hinter dem rechten Bein des Kriegsgottes erblickt man den Rand seines Schildes. Der Kaiser ist in der gleichen Größe dargestellt wie die beiden Götter. Die Inschrift dieses Bildes lautet: FIDES MILITVM[1].

Der d r i t t e Typus[2] zeigt eine ähnliche Komposition wie der zweite. Die Inschrift für diese Darstellung lautet: IOVI CONSERVATORI. Jupiter steht rechts als Empfänger des Opfers. In der Linken hält er ein Scepter, während er die Rechte dem Kaiser reicht. Im Gegensatz zum ersten Typus ist der Gott nicht völlig nackt dargestellt, sondern hat einen Mantel übergehängt. Im Hintergrund sieht man ein Feldzeichen. Der Kaiser steht auf der anderen Seite des Altars und streckt die Rechte dem Gott entgegen. Haltung und Tracht des Kaisers entsprechen dem vorher behandelten Typus. Hinter ihm steht ein Soldat mit zwei Feldzeichen. Er wird zum größten Teil vom Kaiser verdeckt. Durch diese Figur im Hintergrund gewinnt die Komposition an Tiefenwirkung. Trotz der schlechten Abbildung (Gnecchi, II, Taf.101,4) kann man die Qualität des Medaillons erkennen und auf Grund von Haltung und Verhältnis

1) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.63
2) Gnecchi, II, Taf.101,4, S.84; Cohen, IV, S.482, Nr.11

der Figuren zum Hintergrund auf eine sichere Künstlerhand schließen.

Der v i e r t e Typus[1] zeigt eine figurenreiche Opferscene (Gnecchi, II, Taf.101,9). Die Inschrift für diese Darstellung lautet ROMAE AETERNAE. Die Mitte der Komposition ist durch den Tempel im Hintergrund und durch den Altar davor betont. Im Tempel befindet sich die Sitzstatue der Göttin Roma. Der Kaiser, der eine Toga trägt, steht rechts vom Altar und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten rechten Hand hält. Dadurch, daß er die übrigen Figuren der Scene an Größe überragt und sich dem Beschauer frontal zuwendet, wird er als Hauptperson charakterisiert. Er wird von zwei Togati begleitet, die hinter ihm stehen. Sie erinnern an die Begleiter-Gruppe des Commodus auf dem Medaillon Abb.70. Durch die Einordnung dieser Figuren hat der Stempelschneider eine Tiefenwirkung in der Komposition erreicht. Im Hintergrund sieht man zwei Stäbe, die den Tempelsigna des Medaillons Abb.70 entsprechen. Auch der opfernde Kaiser erinnert in der Haltung, vor allem aber in dem Verhältnis zum Hintergrund, an Commodus auf dem Medaillon (Abb.70). Links vom Altar wird auf dem Alexander-Severus-Medaillon nicht das Schlachten, sondern die Führung des Stieres dargestellt. Zwei Priester nehmen an der Opferhandlung teil. Sie sind mit der Toga bekleidet und tragen auf dem Kopf den Apex. Hinter ihnen wird ein Victimarius

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.100,1, S.82, Taf.101,9, S.85; Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.124, No.667; Cohen, IV, S.484,485, Nr.20,21.

mit dem Stier sichtbar, doch ist er von dem zweiten Priester zum größten Teil verdeckt. Vom Stier sieht man nur den Kopf und ein Vorderbein. Der Stempelschneider läßt hier die Figuren, die sich in den Hintergrund hinein von dem Blick des Beschauers entfernen, allmählich kleiner werden und erreicht dadurch eine große Tiefenwirkung der Komposition.

Die Medaillons sind nicht sicher datiert. Nur ein Exemplar[1] mit der Rückseiten-Legende P.M.TR.P. VII Cos. II. P.P. läßt sich in das Jahr 228 n.Chr. ansetzen.

Der f ü n f t e Typus[2] bezieht sich auf die Vermählung des Kaisers mit Orbina. Die Vorderseite des Medaillons zeigt die Portraits des kaiserlichen Ehepaares. Die Rückseiten-Legende lautet CONCORDIA AVGVSTORVM. Das Medaillon gehört entweder in das Jahr 225 n.Chr.[3] oder kurz danach. Das Kompositionsprinzip der Rückseite ist dem vorher behandelten Typus verwandt. Die Mitte wird durch den Concordia-Tempel im Hintergrund und den davor stehenden Altar betont. Im Tempel sieht man die Statue der Concordia. Rechts vom Altar steht der Kaiser und opfert aus einer Schale. Er wird von einer männlichen Gestalt begleitet, die zum Teil von ihm verdeckt ist. Die Begleiterfigur ist kleiner als er. Dadurch hebt der Stempelschneider den Kaiser als Hauptperson hervor, gewinnt aber auch zugleich für die Komposition eine Tiefenwirkung, indem er durch dieses Größenverhältnis den

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.99,1, S.81
2) Gnecchi, Bd.II, Taf.102,3, S.86; Cohen, IV, S.479, Nr.3
3) Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.66

Begleiter in den Hintergrund rückt. Links vom Altar, dem Kaiser gegenüber, steht seine Gattin Orbina und opfert aus einer Schale. Sie wird von zwei weiblichen Figuren begleitet, die dasselbe Größenverhältnis zur Kaiserin haben, wie der Begleiter des Kaisers zu ihm. Auf diese Weise wird auch hier eine Tiefenwirkung der Komposition erreicht.

Die Zeit des Maximinus

Auf einem Medaillon[1] des Maximinus aus dem Jahre 238 n.Chr. befindet sich eine Opferdarstellung. Links vom Altar opfert der Kaiser aus einer Schale. Er wird von Hercules, der hinter ihm steht und an Löwenfell und Keule zu erkennen ist, bekränzt. Dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Altars opfert Maximus. Er ist wie der Kaiser in Feldherrntracht dargestellt. In der linken Hand hält er ein Scepter. Im Vergleich zu dem Kaiser ist Maximus kleiner dargestellt. Sein Körperbau entspricht seinem jugendlichen, fast knabenhaften Portrait[2] auf der Vorderseite des Medaillons. Hinter ihm steht Apollo, der an dem Bogen in der Linken zu erkennen ist. Im Hintergrund sieht man drei Feldzeichen. Hinter dem Altar steht eine weibliche Gestalt und hält einen Globus in beiden Händen. Sie ist merkwürdigerweise von der Stelle ab, wo sie durch die zur Mitte gestreckten Arme des Maximinus und Maximus überschnitten ist, nicht mehr dargestellt, wie wir es auch auf den Severus-Münzen bei den Figuren hinter dem Altar (Abb.97,98,104-106) kennengelernt haben.

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.102,7, S.86; Mattingly-Sydenham, IV,2, Pg.151, No.119; Cohen, IV, S.521,522, Nr.3

2) R.Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, S.65, Taf.1,14.

Die Zeit des Gordian

Auf den Münzen und Medaillons des Gordian sind drei Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus zeigt den auf einem Dreifuß opfernden Kaiser (Abb.136-140)[1]. Die Münzen, die zu diesem Typus gehören, lassen sich durch die Rückseiten-Legenden (P.M.TR. P. II. Cos. P.P. und P.M.TR. P. III. Cos. P.P.) entweder in das Jahr 239 oder 240 n.Chr. datieren. Die Qualität der verschiedenen Exemplare ist nicht die gleiche. So wirkt z.B. der Aureus (Abb.136) in der Wiedergabe besonders schematisch. Die rechte Hand des Kaisers mit der Patera ist zu weit ausgestreckt, so daß sie über den Dreifuß herausragt. Auch das Standmotiv der Figur ist schematisch und unsicher durchgeführt.

Der Faltenwurf der Toga und das Verhältnis des Gewandes zum Körper ist auf den Münzen dieses Typus ganz verschieden. Wir brauchen nur die Abbildungen 137,138,139 und 140 miteinander zu vergleichen. Auf dem Exemplar Abb.137 sind nur wenige Falten der Toga zu sehen. Dagegen zeigt die Münze Abb.138 einen reichen Faltenwurf. Die Falten sind hier durch regelmäßige Linien wiedergegeben, die fast ornamental wirken. Auf der Münze Abb.139 wiederum sind die Falten recht plastisch gestaltet, wie auch die Figur im Ganzen ungemein plastisch wirkt. Auf dem Exemplar Abb.140 sind die Falten der Toga straff und linear. Die Figur ist in der Haltung

---

1) Cohen, V, S.40, Nr.187; S.42,43, Nr.209-217, S.44, Nr. 225-230.

sehr lebhaft. Dies tritt vor allem deutlich hervor, wenn man die beiden Münzen Abb.139,140 miteinander vergleicht. Auf allen Exemplaren hält der Kaiser in der linken Hand ein Scepter statt der üblichen Buchrolle.

Der z w e i t e Typus ist auf einem Medaillon[1] (Abb.141) des Kaisers erhalten. Mit Recht hat K e n n e r[2] die Darstellung mit dem Sieg über die Perser in Mesopotamien im Jahre 243 in Verbindung gebracht. Die Legende für die Scene lautet PAX AETERNA. Der Kaiser steht rechts in Feldherrntracht und opfert über einem Altar. Hinter ihm erblickt man Victoria, die ihn bekränzt. Sie wird zum Teil vom Kaiser verdeckt und ist bedeutend kleiner als er. In der Rechten hält sie den Kranz, in der Linken einen Palmenzweig. Der Kaiser trägt einen Muskelpanzer, der unten mit Pteryges und Lederriemen versehen ist. Über die linke Schulter hängt das Paludamentum. In der rechten Hand hält er die Patera, in der Linken ein Scepter. Er wendet sich dem Beschauer fast frontal zu. Der Kopf ist aber im Profil wiedergegeben. Die Figur wirkt in der Proportion sehr schlank und in der Haltung ruhig und feierlich. Im Hintergrund zwischen Kaiser und Victoria ist das obere Ende eines Feldzeichens sichtbar. Links vom Altar am Boden lagern zwei Flußgötter, in denen man mit Recht Tigris und Euphrat erkannt hat. Sie sind antithetisch angeordnet. Mit einem Ellenbogen stützt sich jeder von ihnen auf eine Wasserurne, in der anderen Hand halten

---

1) Dressel, Die römischen Medaillone, S.221 f., Nr.129, Abb.36; Gnecchi, II, S.89, n.24, Taf.104,8; Cohen, V, S.38, n.172; Kubitschek, Ausgewählte römische Medaillons der kaiserlichen Münzsammlung in Wien, Taf.7,110

2) Jb. d. kunsthistorischen Sammlung, III, S.23, n.110

sie Schilfrohr. Über den Flußgöttern erscheint das Viergespann des Sol. Der Gott selbst steht im Wagen mit erhobener Rechten. D e l b r u e c k [1] sieht hier in dem Sonnengott ganz richtig den Empfänger des Opfers. Die Quadriga ist in der Darstellung insofern interessant, als wir sie in dieser frontalen Ansicht auf den Münzen als Schmuck eines Tempelgiebels, und zwar in kleinerem Format finden. Zuerst kommt die Darstellung der Quadriga in Vorderansicht, wie R o d e n w a l d t [2] bemerkt hat, auf den Münzen des Alexander Severus vor. Die Pferde galoppieren aus dem Hintergrund heraus auf den Beschauer zu. Sie sind sehr lebhaft dargestellt; die beiden inneren wenden ihre Köpfe zur Mitte, die beiden äußeren dagegen nach außen. Die Muskulatur und das Zaumzeug sind sehr sorgfältig ausgeführt. In der plastischen und lebendigen Wiedergabe der Pferde wetteifert der Stempelschneider mit der Großplastik. Nur die Hinterbeine sind ihm nicht gut gelungen. Bei den beiden mittleren Pferden ist das Verhältnis der Hinterbeine zum Körper unklar. Im Hintergrund neben Sol ist ein Feldzeichen sichtbar. Die Scene links wird durch ein weiteres Feldzeichen abgeschlossen.

Der d r i t t e Typus zeigt eine Opferhandlung vor dem Tempel der Νίκη ὁπλοφόρος (Abb.142,143)[3]. Die Architektur in der Mitte beherrscht die ganze Komposition.

---

1) Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Taf.3,13, S.213

2) Cam. anc. hist., Vol. of Pl.V, Pg.212,b

3) Dressel, S.225, Nr.132, Taf.XVI,5; Frechner, Méd.S.187, 188; Gnecchi, Bd.II, Taf.106,3, S.92, n.49; Bd.III, S.47, 69, Taf.153, 14, S.47,70; Cohen, V, S.62, Nr.370,371; Baldwin, Numatic Notes and Monographs, No.17, 1923, Pl.VI

Bei der Darstellung der Opferhandlung, die eigentlich vor dem Tempel stattfinden sollte, nimmt der Stempelschneider Rücksicht auf die monumentale Wirkung der Architektur. Er teilt die Scene in zwei Bildhälften und schiebt diese an die beiden Seiten des Münzfeldes, so daß sie nur ein wenig den Tempel überschneiden. Rechts sieht man den opfernden Kaiser mit seinem Gefolge, links den zum Schlage ausholenden Popa, den Stier und manchmal auch einen Victimarius, wie z.B. auf dem Exemplar Abb.143. Der Tempel zeigt einen komplizierten Aufbau. Er erhebt sich auf drei Stufen und besteht aus einem Rundraum, der von einer Kuppel überwölbt und von einem besonderen Mauerring umschlossen wird, der etwas niedriger als der Mittelraum ist. Die Fassade dieses Mauerrings ist durch zwei Säulen mit flachen Bögen, durch einen Architrav und schließlich durch einen Giebel gegliedert. Im Ganzen erinnert der Tempel an das Pantheon in Rom. Durch die Inschrift am Giebel und am Architrav: ΝΕΙΚΗ ΟΠΛΟ ΦΟΡΒΟ[1] erfahren wir, welcher Gottheit der Tempel geweiht ist. Mit Recht hat F r o e h n e r [2] aus der griechischen Inschrift geschlossen, daß der Tempel im Osten des römischen Reichs zu suchen sei. Im mittleren Eingang sehen wir das Kultbild der Göttin. Sie trägt ein kurzes Gewand. Ob es sich hierbei um einen Panzer handelt, wie D r e s s e l [3] behauptet, kann man nicht deutlich erkennen. Auf dem Exemplar Abb.143 sieht man deutlich, daß die Göttin Flügel hat und sich mit der rechten Hand auf einen Stab stützt. Durch die

---

1) Auf den Exemplaren (Cohen, V, S.64, Nr.378; Gnecchi, Med. Taf.7,112) trägt Bd.II, S.93, 53; Kubitschek, der Tempel die Aufschrift

2) Froehner, Méd. S.188

3) Dressel, S.229

beiden seitlichen Eingänge erblickt man das Gitterwerk, das sich wahrscheinlich an den Fenstern des inneren Raumes befindet. Rechts vor dem Tempel steht ein kleiner runder Altar, an dem der Kaiser aus der Patera opfert. Er ist mit der Toga bekleidet und hält in der Linken eine Buchrolle. Hinter ihm stehen zwei Togati (Abb.143) mit Fasces. Auf dem Exemplar Abb.142 scheint der zweite Begleiter nicht mit einer Toga, sondern mit einem kurzen Gewand bekleidet zu sein. Die Fasces fehlen hier. Durch die Gruppierung der Figuren hintereinander ist eine ähnliche Tiefenwirkung der Komposition erreicht, wie wir sie bei den Opferscenen auf dem Medaillon Abb.70 und auf der Severus-Münze Abb.99 kennengelernt haben. Links auf der anderen Seite des Tempels findet das Schlachten des Opferstieres statt. Das Tier bricht schon auf seinen Vorderbeinen zusammen, wie es besonders auf dem Medaillon Abb.143 deutlich zu erkennen ist. Hinter dem Stier steht der Popa und holt mit seinem Beil zum Schlag aus. Die schräge Stellung des Opfertieres und die Haltung des Popa erinnert an den bekannten Stieropfer-Typus, den wir zuerst auf dem Tiberius-Becher (Abb.17) sahen. Auf dem Medaillon Abb.143 ist die Tiefenwirkung der Komposition durch die Hinzufügung einer weiteren Figur, nämlich des Victimarius, erweitert. Die Inschrift für diese Scene lautet VICTORIA AVG. Mit Recht wurde das Medaillon in die Zeit des persischen Feldzugs (242-244 n.Chr.) datiert. Das Medaillon stellt eine Opferhandlung dar, die der Kaiser, wie D r e s s e l [1] annimmt, in einem Heiligtum auf seinem Wege nach Syrien und Mesopotamien für seinen Sieg unternahm.

---

1) Dressel, S.228, Anm.3

Die Zeit des Philippus

Auf den Münzen und Medaillons des Philippus sind drei Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] zeigt den Kaiser mit seinem Sohne, der als zehnjähriger Junge im Jahre 247 von seinem Vater zum Augustus gemacht wurde, auf einem Altar opfernd. Durch die Rückseiten-Legende P.M. TR. P. III. Cos. P.P. sind die Medaillons in das Jahr 246 n.Chr. datiert. Die Vorderseiten zeigen abwechselnd das Bildnis des Kaisers oder die Porträts des Kaisers zusammen mit seiner Gattin Otacilia und seinem Sohn Philippus II. Für die Opferscene der Rückseite bildet eine Architektur den Hintergrund. Sie zeigt Säulen im dorischen Stil mit einem Architrav darüber. Über diesem Architrav sieht man acht kleine Aediculen mit Statuen. Eine Tempelfassade in dieser Form ist uns nicht bekannt. M. B i e b e r[2] hat mit Recht diese Architektur als das Tor eines heiligen Bezirks gedeutet. Die beiden Caesaren sind als Opfernde in der Toga dargestellt. Philippus I. steht rechts vom Altar und wendet sich dem Beschauer fast frontal zu. Philippus II. ist im Vergleich zu seinem Vater kleiner und ist in Rückansicht dargestellt. Die beiden Caesaren strekken die Rechte mit der Patera zum Altar hin. Jeder von ihnen wird von einem Lictor begleitet, der von ihnen z.T. ver-

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.107,6, S.95, Taf.109,2, S.98; Cohen, V, S.136, Nr.7; Grueber, Roman Medaillons, Pl.XLIII, Pg.53.

2) R.M. Bd.XXVI, 1911, S.235

deckt und dadurch in den Hintergrund gerückt wird. Die Lictoren tragen auf ihrer rechten Schulter die Fasces. Die symmetrische Einordnung der Figuren gibt der Komposition eine große Feierlichkeit.

Der z w e i t e Typus: Im Jahre 248 n.Chr. feierte Philippus das tausendjährige Jubiläum der Stadt Rom. Es sind sehr viele Medaillons geprägt worden, die sich auf diese Feier beziehen. Unter ihnen findet sich (Abb.144)[1] eine Opferdarstellung. Die Inschrift für diese Opferscene lautet: SAECVLVM NOVVM. Auf den Vorderseiten der Medaillons ist wie bei dem ersten Typus das Portrait des Kaisers und die Büsten des Kaisers, Otacilias und Philippus II. dargestellt. Im Kompositionsprinzip ist dieser Typus mit dem ersten verwandt. Eine achtsäulige und reich mit Skulpturen geschmückte Tempelfront bildet den Hintergrund für die Opferscene. Auf dem Giebelfirst sind drei Figuren dargestellt, und zwar die mittlere sitzend, die beiden anderen stehend[2]. Als Eckakroterie ist jedesmal eine Victoria angebracht. In der Mitte des Giebelfeldes steht eine Figur. Rechts und links von ihr erblickt man je eine liegende Gestalt. Die Säulen des Tempels werden zum größten Teil von den Figuren der Opferscene verdeckt, z.T. aber sind sie, wo sie eigentlich sichtbar sein sollten, fortgelassen. Die Anordnung der Figuren ist wie bei dem ersten Typus streng symmetrisch. Rechts steht der Kaiser in der Toga mit ver-

---

1) Dressel, Nr.136, Taf.XVI,8, S.240; Gnecchi, S.99, n.13, Taf.109,6; Cohen, V, S.139, Nr.14; Kubitschek, Taf.8, 125,134; Grueber, Pl.XLIV, Pg.54

2) Dressel, S.240, bezeichnet fälschlich die mittlere Figur als eine Vase.

hülltem Haupt. Er ist in der Haltung sehr bewegt, wie die Kontur der Figur erkennen läßt. Durch seine überragende Größe und die Darstellung in Frontansicht ist er als Hauptperson gekennzeichnet.

Zwei Figuren begleiten ihn, von denen eine vom Kaiser zum größten Teil verdeckt wird, so daß man nur ihren Kopf sehen kann. Sie erinnert an die Vestalinnen im Hintergrund auf dem Lucilla-Medaillon (Abb.71). Links vom Altar steht Philippus II. in der Toga und opfert aus einer Schale. Er ist hier in Seitenansicht dargestellt und wird wie sein Vater von zwei Figuren begleitet. Von der hinteren Figur ist, wie bei der entsprechenden auf der anderen Seite des Altars, nur der Kopf sichtbar. Der Begleiter im Vordergrund erscheint in Seitenansicht. Auf dem Exemplar (Gnecchi, Bd.II, Taf.108,9) sieht man deutlich, daß er,wie die entsprechende Figur rechts, auf der rechten Schulter Fasces trägt. Dadurch werden beide als Lictor charakterisiert. Hinter dem Altar steht ein Tibicen und bläst eifrig seine Doppelflöte. Er ist wie auf den severischen Münzen (Abb.98,109) bis zur Brusthöhe dargestellt. Wo der Körper über dem Altar noch sichtbar sein müßte, ist er fortgelassen.

Der d r i t t e Typus zeigt den Kaiser als Opfernden (Abb.145)[1]. Die Rückseiten-Legende lautet P.M. TR. P. VI. Cos. P.P., wonach sich die Münze in das Jahr 249 n.Chr. datieren läßt. Der Kaiser ist mit der Toga bekleidet und Capi-

---

1) Cohen, V, S.110, Nr.156

te Velato dargestellt. Er wendet sich fast frontal dem Beschauer zu. Sein Kopf aber ist im Profil wiedergegeben. Er opfert aus der Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält, auf einem Dreifuß. In der linken Hand hat er wie der opfernde Gordian ein Scepter (Abb.136-140). Er trägt die üblichen Stiefel mit Stulpen, die wir seit Caligula (Abb.21) bei den opfernden Kaisern immer wieder gesehen haben. Der Faltenwurf der Toga ist in den Hauptzügen dem des Gordian (Abb.139) ähnlich. Unterhalb der Toga wird die Tunica mit ihren senkrecht herabfallenden Falten sichtbar.

Die Zeit des Decius Trajanus

Ein Medaillon[1] (249 - 251 n.Chr.) mit dem Portrait der Kaiserin Etruscilla auf der Vorderseite zeigt das Vestalinnenopfer. Diese Darstellung hängt von dem Typus ab, den wir zuerst auf dem Lucilla-Medaillon (Abb.71) kennengelernt haben. Durch die gedrungenen Proportionen der Figuren und die gedrängte Komposition besteht zwischen dem Etruscilla-Medaillon und der Julia-Domna-Münze (Abb.116) eine beachtliche Ähnlichkeit.

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.110, 8, S.101, 102; Cohen, V, S.212 Nr.33

Die Zeit des Gallus und des Volusianus

Auf Münzen und Medaillons der beiden Kaiser Gallus und Volusianus sind v i e r Typen der Opferhandlung erhalten.

Der e r s t e Typus zeigt, dem Portrait der Vorderseite entsprechend, Gallus (Abb.146)[1] oder Volusianus (Abb.147)[2] als Opfernden. Die Münze mit dem Portrait des Gallus (Abb. 146) ist durch die Rückseiten-Legende: P.M. TR. P. IIII. Cos. II. P.P. in das Jahr 253 n.Chr. datiert; dagegen stammt die Münze Abb.147 mit dem Portrait des Volusianus und der Rückseiten-Legende P.M. TR. P. IIII, Cos. II. aus dem Jahre 254 n.Chr.

Die Rückseitenbilder der beiden Münzen sind einander sehr ähnlich. In beiden Fällen steht der Kaiser in der Toga mit verhülltem Haupt und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält, auf einem Dreifuß. In der Linken hat er ein Scepter. Auf beiden Münzen ist der Opfernde sehr schlank dargestellt. Die Falten der Toga sind als dicke Wülste wiedergegeben. Der Sinus ist bedeutend kürzer geworden. Die Haltung der Figur auf der Münze Abb.147 ist im Vergleich zu der des Gallus (Abb.146) steifer. Auch der Faltenwurf der Toga (Abb.147) zeigt einen härteren und trockeneren Stil.

---

1) Cohen, V, S.248, Nr.95,96; Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Taf.11,9, S.217

2) Cohen, V, S.275, Nr.93

Der z w e i t e Typus zeigt eine figurenreiche Opferscene (Abb.148) mit der Inschrift: FORTVNAE REDVCI. Auf den Vorderseiten der zu diesem Typus gehörenden Medaillons finden wir das Portrait des Gallus[1] oder die einander gegenübergestellten Büsten des Gallus und seines Sohnes Volusianus[2], der seit 251 n.Chr. zum Imp. Caesar Augustus[3] ernannt war. Das Rückseitenbild ist im Kompositionsprinzip dem Philippus-Medaillon (Abb.144) verwandt, was sich in der symmetrischen Anordnung der Figuren und durch die zentral gestellte Tempelfront im Hintergrund zeigt. Im 3. Jh. läßt sich eine wachsende Vorliebe für die zentral-symmetrische Komposition feststellen. Die beiden Kaiser stehen rechts und links vom Altar. Sie sind in der Toga und mit verhülltem Haupt dargestellt und opfern aus einer Schale, die sie in der ausgestreckten Rechten halten. Der eine von ihnen wird vom Genius Senatus bekränzt, der an der charakteristischen Haarfrisur und dem Scepter zu erkennen ist. Hinter diesem steht ein Lictor mit der Fasces auf der Schulter. Der Kaiser links vom Altar wird von einem gepanzerten und behelmten Soldaten bekränzt. Dem Lictor auf der anderen Seite des Altars entspricht hier ein Soldat mit einem kurzen Gewand, der sich mit der Rechten auf eine Lanze stützt. Links vom Altar auf dem Boden liegt der Kopf des geschlachteten Opferstieres. Hier ist also ein späterer Augenblick der Opferhandlung dargestellt, genau wie auf den Elagabal-Münzen (Abb.126,129), nämlich der Augenblick nach

---

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.111,4, S.102; R.M.1938, Bd.53, Taf. 8,5; Cohen, V, S.242, Nr.44

2) Gnecchi, Bd.II, Taf.111,10, S.103; Cohen, V, S.264, Nr.5; Grueber, Med. Pl. XLVI,3, Pg.59

3) W.Liebenam, Fasti Consulares imperii Romani, S.114

vollzogener Tötung des Opferstieres. Hinter dem Altar steht ein Tibicen und bläst seine Doppelflöte. Er ist in Seitenansicht nach links gewandt. Von der Stelle ab, wo er von den ausgestreckten Armen der beiden Opfernden überschnitten wird, ist er nicht mehr dargestellt. Der Tempel im Hintergrund hat sechs korinthische Säulen. Das mittlere Säulenjoch ist übertrieben groß. Man sieht deutlich die Absicht des Stempelschneiders, für die Darstellung der Kultstatue Raum zu gewinnen. Als Empfängerin des Opfers und als Herrin des Tempels erblickt man die Sitzstatue der Göttin Fortuna, die an dem Füllhorn im linken Arm und an dem Steuerruder in der rechten Hand deutlich zu erkennen ist.

Der d r i t t e Typus zeigt eine Variation der vorher behandelten Opferscene. Die Inschrift lautet wie dort FORTVNAE REDVCI. Auf der Vorderseite der Medaillons dieses Typus finden wir entweder das Portrait des Gallus mit Volusianus[1] oder des Volusianus[2] allein. Figurenzahl und Kompositionsprinzip des Rückseitenbildes entsprechen der Opferscene des zweiten Typus. Der Skulpturenschmuck des Tempels im Hintergrund ist hier sorgfältiger wiedergegeben. Im mittleren Intercolumnium ist die Statue der Göttin Fortuna Redux zu sehen. Die beiden Kaiser entsprechen in Tracht und Haltung dem Medaillon Abb.148. Der Kaiser rechts vom Altar wird hier zwar vom Genius Senatus begleitet, aber nicht von ihm bekränzt. Der zweite Begleiter des Kaisers, der auf dem Medaillon Abb.148 rechts vom Genius Senatus zum Teil sicht-

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.111,9, S.103
2) Kubitschek, Med. Taf.9,140, S.16; Cohen, V, S.269, Nr.37

bar war, ist hier ganz in den Hintergrund gerückt, so daß nur noch sein Kopf zwischem dem Kaiser und dem Genius Senatus zu sehen ist. Auch der Kaiser links vom Altar wird, seinem Gegenbild auf der anderen Seite entsprechend, nicht mehr bekränzt. Zwei Soldaten in kurzem Gewand, die über ihren Schultern lange Speere tragen, begleiten ihn. Der Symmetrie wegen hat man links hinter dem Genius Senatus zwei Speere dargestellt. Ihr Verhältnis zu den Figuren jedoch ist unklar. Der Stierkopf auf dem Boden links vom Altar (Abb.148) fehlt auf den Medaillons des dritten Typus.

Der v i e r t e Typus ist auf einem Medaillon[1] (Abb.149) des Volusianus erhalten. Die Rückseiten-Legende lautet: VIRTVS AVGVSTORVM. Der Kaiser steht in der Mitte der Komposition. Er wird von einem Legionsadler links und einem Signum rechts im Hintergrund umgeben, wodurch seine beherrschende Stellung in der Mitte der Komposition noch besonders betont wird. Der Kaiser opfert hier in Feldherrntracht mit unverhülltem Haupt. Er trägt einen Muskelpanzer, der mit Pteryges und Lederriemen versehen ist. Über die Schulter hängt das Paludamentum. In der Rechten hält er eine Patera, aus der er auf dem Dreifuß opfert. In der Linken hat er ein Scepter. Nicht nur durch seine Stellung in der Mitte der Scene, sondern auch durch seine besondere Größe beherrscht der Kaiser die Komposition. Rechts von ihm steht ein Soldat, der sich in der Tracht kaum von ihm unterscheidet, und bekränzt ihn. In der Linken hält der Soldat einen Schild,

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.112,3, S.104; Cohen, V, S.279, Nr.138

von dem der Rand zu sehen ist. Im Gegensatz zum Kaiser trägt der Soldat einen Helm. Die Darstellung des Opferstieres links vom Altar ist recht eigentümlich. Das Motiv des Zusammenbrechens ist mißlungen, so daß man den Eindruck einer lebhaften Bewegung des Stieres erhält. Dies kommt besonders in der Stellung der Vorderbeine zum Ausdruck. Das linke Vorderbein ist hochgezogen und nach hinten gebogen, das andere dagegen nach vorn gestreckt. Nur die vordere Hälfte des Tieres ist dargestellt, die rückwärtige verschwindet im Hintergrund. Links hinter dem Stier, zum Teil von ihm verdeckt, steht der Tibicen nach rechts gewandt in Seitenansicht. Ein Popa oder Victimarius fehlt hier. Die Komposition ist gut in das Münzrund eingepaßt. Auch die sichere Haltung der Figuren und die feinere Durchführung der Details verraten die geschickte Hand des Künstlers.

Die Zeit des Aemilianus

Die Münzen des Aemilianus (Juni-Sep. 253 n.Chr.) zeigen den Kaiser häufig als Opfernden. Nach der Tracht des Kaisers lassen sich z w e i Typen feststellen.

Der e r s t e Typus zeigt den Kaiser in der Toga (Abb.150). Er ist dem Beschauer fast frontal zugewandt und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält, über einem kleinen Rundaltar, der oben und unten profiliert ist. In der linken Hand hält er eine Buchrolle. Die Toga ist stoff- und faltenreich. Der Faltenwurf ist regelmäßig und schematisch durchgeführt. Das Haupt des Kaisers ist mit einem Kranz geschmückt. Proportion und Ponderation der Figur sind typisch spätantik. Die Inschrift der Rückseite lautet: P.M. TR. POT.

Der z w e i t e Typus zeigt den Kaiser in Feldherrntracht (Abb.151,152)[1]. Er trägt einen Muskelpanzer und darüber ein Paludamentum. Der Kopf des Kaisers ist mit einem Kranz geschmückt. In der Rechten hält er eine Patera, aus der er auf einem Dreifuß opfert. In der linken Hand sieht man ein Scepter. Im Vergleich zu dem ersten Typus ist der Kaiser in der Proportion bedeutend schlanker. Zwischen ihm und dem Dreifuß steht ein Feldzeichen. Die Inschrift für das Exemplar Abb. 151 lautet: P.M. TR. P. I. P.P. dagegen für das Exemplar Abb.152 P.M. TR. POT. S.C.

---

1) Cohen, V, S.290, Nr.32,33; S.291, Nr.40

Die Zeit des Valerianus

Auf den Münzen des Valerianus sind z w e i Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] zeigt den Kaiser an einem Dreifuß opfernd (Abb.153). Durch die Rückseiten-Legenden, P.M. TR. P. III. Cos. II. P.P. und P.M. TR. P. III. Cos. III P.P., lassen sich die Münzen, die zu diesem Typus gehören, in das Jahr 254 bzw. 255 n.Chr. datieren.

Der Kaiser steht nicht, wie üblich, rechts vom Dreifuß, sondern links. Er ist mit der Toga bekleidet Capite Velato dargestellt. In der ausgestreckten Rechten hält er eine Patera, aus der er auf dem Dreifuß opfert. In der Linken hält er ein oben mit einem Adler versehenes Scepter[2]. Die Haltung des Kaisers ist steif und schematisch, der Falten-wurf der Toga grob und hart.

Der z w e i t e Typus[3] zeigt Valerianus mit Gallienus gemeinsam auf einem Dreifuß opfernd (Abb.154). Die Münzen, die zu diesem Typus gehören, stammen aus verschiedenen Münzstätten[4] und aus verschiedenen Zeiten. Die Rückseiten-Legende lautet: PIETAS AVGG. Im Typus erinnert diese Darstellung an die Geta-Münze (Abb.113). Sie wird vereinzelt auf späteren Münzen wiederholt. Valerianus und Gallienus stehen

---

1) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.40, No.28,29; Cohen, V, S.312,313, Nr.160-162

2) Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, R.M. 1935, Bd.50, S.113

3) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.60, No.284,285; Cohen, V, S.311,312, Nr.152,153

4) Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, S.97

einander gegenüber und opfern auf einem zwischen ihnen stehenden Dreifuß. Sie sind beide mit der Toga bekleidet. Dem Portrait der Vorderseite entsprechend, tragen sie eine Strahlenkrone[1] auf dem Kopf. Der eine von ihnen hält ein Scepter, das oben mit einem Adler verziert ist, der andere dagegen hat ein einfaches, langes Scepter. Die Haltung der beiden Figuren ist steif und schematisch, der Faltenwurf der Togen hart und schwer.

---

1) Alföldi, Insignien und Tracht der römischen Kaiser, R.M. 1935, Bd.50, S.108

Die Zeit des Gallienus

Auf Münzen und Medaillons des Gallienus sind d r e i Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] wiederholt dieselbe Opferscene, die wir auf der Valerianus-Münze (Abb.154) kennengelernt haben. Auch die Rückseiten-Legende lautet wie dort: PIETAS AVGG. Die beiden opfernden Kaiser auf der Gallien-Münze (Abb.155) sind in Tracht und Haltung der Valerian-Münze (Abb.154) sehr ähnlich; nur der Faltenwurf der Togen zeigt hier einen anderen Charakter. Er macht einen mehr ornamentalen Eindruck.

Der z w e i t e Typus zeigt die Stieropferscene, die wir zuerst auf dem Tiberius-Becher (Abb.17) und seit Domitian (Abb.37) auf den Münzen kennengelernt haben.

Die Darstellung auf dem Gallien-Medaillon[2] ist auf zwei Personen beschränkt. Rechts steht der Kaiser in der Toga und opfert auf einem Dreifuß. In der linken Hand hält er ein Scepter. Der Faltenwurf der Toga ist sehr reich. Dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Dreifußes ist das Schlachten des Opferstieres dargestellt. Der zum Schlag ausholende Popa steht vor dem Stier, wie wir es zuerst auf Münzen unter Hadrian (Abb.48) gesehen haben. Im Kompositionsprinzip ist das Medaillon des Gallienus von einer Commodus-

---

1) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.103, No.446,447; Cohen, V, S.417,418, Nr.792,793. R.M. 1935, Bd.50, Taf.4,3

2) Cohen, V, S.420, Nr.810; Gnecchi, Bd.I, Taf.3, 1, S.7

Münze[1] abhängig; nur das Größenverhältnis zwischen dem Kaiser und dem Popa ist auf dem Medaillon des Gallienus nicht so unterschiedlich wie auf der Commodus-Münze. Das Medaillon läßt sich durch die Rückseiten-Legende: P.M. TR. P. V. Cos. III. P.P. in das Jahr 257 n.Chr. datieren.

Der d r i t t e Typus zeigt den Kaiser als Opfernden. Durch die Rückseiten-Legenden, P.M. TR. P. VII. Cos. und PIETAS AVG. VII.C, sind die beiden Münzen (Abb.156[2] und Abb.157[3]) in das Jahr 259 und 266 n.Chr. datiert. Stilistisch sind sie sehr verschieden. Diese Verschiedenheit wird uns ohne weiteres begreiflich, da nach M a t t i n g l y - S y d e n h a m [4] als Münzstätte für die erste Münze (Abb.156) Rom und für die zweite Münze (Abb.157) Asien anzusehen ist. Haltung und Toga der beiden Opfernden sind grundverschieden. Die Figur auf der Münze Abb.156 ist in der Haltung lebhaft bewegt, im Gegensatz zu der Figur auf der Münze Abb.157, die in der Haltung ruhig und steif ist. Die Toga auf Abb.156 zeigt einen eigenartigen Faltenwurf, besonders fallen die treppenförmigen Falten der Tunica und der Toga auf. Im Ganzen sind die Falten hart und plastisch wiedergegeben. Die Toga auf der Münze (Abb.157) ist im Vergleich zu den übrigen Toga-Darstellungen sehr kurz und ihr Faltenwurf flach und weich.

---

1) R.M. 1935, Bd.50, Taf.5,1
2) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.79, No.123,124; Cohen, V, S.421, Nr.818-823
3) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.186,618; Cohen, V, S.417, Nr.788
4) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.79, No.123,124, Pg.186,618

Die Zeit des Postumus

Auf Münzen und Medaillons des Postumus sind s e c h s Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] findet sich auf einem Aureus des Kaisers. Durch die Rückseiten-Legende P.M. TR. P. III. Cos. III. P.P. ist die Münze in das Jahr 261 n.Chr. datiert. Postumus, in der Toga und mit verhülltem Haupt, opfert aus der Patera, die er in der ausgestreckten Rechten hält. In der linken Hand hat er ein kurzes Scepter. Interessant ist der stilistische Unterschied zwischen dieser Münze des gallischen Kaisers und der gleichzeitigen stadtrömischen Prägung. Wir brauchen diese Münze (Mattingly-Sydenham, V,2, Pl.XIII,4) nur mit der Gallienus-Münze (Abb.156) zu vergleichen, die denselben Typus zeigt, aber zwei Jahre früher geprägt ist. Die Münze des Postumus lehnt sich stilistisch sehr an die Antoninisch-Severische Prägung an. Dies zeigt sich besonders in dem Faltenwurf der Toga und der plastischen Darstellung der Figur.

Der z w e i t e Typus[2] (Abb.159) läßt erkennen, wie stark die Münzen des Postumus sich auch typenmäßig an die severische Prägung anlehnen. Wir brauchen nur die Münze des Postumus (Abb.159) mit der des Caracalla (Abb.121) zu ver-

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pl.XIII,4, Pg.336, No.4
Cohen, VI, S.43, Nr.270, Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Taf. 4,12, S.45, Nr.303

2) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.337, No.9; Cohen, VI, S.40, Nr.236, Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Taf.5,13, Beiblatt III, Nr.351

gleichen. Hier wie dort steht der Kaiser in Feldherrntracht und opfert aus einer Patera auf einem Altar. Ein Apexträger begleitet ihn. Zwischen ihnen steht ein Kind. Links vom Altar sehen wir zwei Vestalinnen mit einem Kind. Die Figuren entsprechen in Haltung, Tracht und Gruppierung der Caracalla-Münze. Auch der Rundtempel der Vesta im Hintergrund ist genau nachgebildet. Die Qualität der Postumus-Münze kann sich durchaus mit der des Vorbildes messen. Man kann sogar in der Vergrößerung die Gesichtszüge des Postumus erkennen. Durch die Rückseiten-Legende P.M.T.P. IMP. V. Cos. III. P.P. läßt sich die Münze in das Jahr 263 n.Chr. datieren.

Der d r i t t e Typus[1] zeigt das Opfer des Postumus an Jupiter. Die Legende für die Darstellung lautet: IOM SPONSORI SAECVLI AVG. Die Münze ist Ende 263, Anfang 264 datiert. Der Kaiser steht mit einem Muskelpanzer bekleidet rechts vom Altar und opfert aus einer Patera, die er in der Rechten hält. In der Linken hat er ein Scepter. Über die Schultern ist das Paludamentum geworfen. Dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Altars steht Jupiter als Empfänger des Opfers. Er trägt lediglich einen Mantel, der über den Rücken geworfen ist. Mit der Linken stützt er sich auf ein Scepter. Als Attribut hält er in der Rechten den Blitz. Auch diese Münze hat stilistisch mit der hauptstädtischen Prägung dieser Zeit nichts zu tun. Die Figuren sind plastisch wiedergegeben. Die feine Behandlung der Details und die Haltung der Figuren verraten einen guten Stempelschneider.

---

1) Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Taf.6,9, S.49, Nr.387

Der v i e r t e Typus zeigt das Opfer an Merkur.[1] Durch die Rückseiten-Legende P.M. TR. P. VII. Cos. III. P.P. ist die Münze in das Jahr 265 n. Chr. datiert. Der Kaiser steht rechts vom Altar in der Toga mit verhülltem Haupt. In der ausgestreckten Rechten hält er die Patera, aus der er opfert, in der Linken dagegen hat er ein kurzes Scepter. Links vom Altar sieht man Merkur als Empfänger des Opfers. Über den Rücken ist ein Mantel geworfen, sonst ist er nackt dargestellt. Am Haupt trägt er den Petasus. In der Rechten hält er den Beutel und in der Linken den Caduceus. Auch er wendet sich wie Postumus dem Beschauer frontal zu. Die Köpfe der beiden Figuren sind im Profil einander zugewandt. Wie das Portrait der Vorderseite ist auch diese Darstellung stilistisch der severischen Prägung nahe verwandt. Eigentümlich ist nur das Größenverhältnis zwischen dem Gott und dem Kaiser. Der Kaiser überragt den Gott beträchtlich.

Der f ü n f t e Typus[2] zeigt das Opfer an Felicitas. Die Legende für die Darstellung lautet: FELICITAS POSTVM AVG. Das Medaillon ist von E l m e r in das Jahr 265 datiert[3]. Auch dieser Typus greift zeitlich zurück und wiederholt das Medaillon des Commodus (Abb.83). Der Kaiser steht rechts vom Altar in der Toga capite velato und opfert aus der Schale, die er in der ausgestreckten Rechten trägt. In der Linken

---

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.357, No.255; Pg.337, No.13; Cohen, VI, S.44, Nr.279,280; Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Taf.6,12, Beiblatt IV, N.400

2) Gnecchi, II, Taf.116,6, S.111, Nr.1. Deutsche Münzbl.54, 1934, Taf.139, 1-4; Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Beiblatt VII

3) Bonn. Jb., 1941, Heft 146, S.36 f.

hält er eine Buchrolle. Dem Kaiser gegenüber auf der anderen Seite des Altars steht Felicitas als Empfängerin des Opfers. Sie ist mit einem langen Chiton bekleidet und um die Hüften ist ein Himation geschlagen. Sie stützt sich mit der Rechten auf einen langen Caduceus, während sie im linken Arm ein Füllhorn hält. Sie wendet sich wie der Kaiser dem Beschauer fast frontal zu. Die Köpfe der beiden Figuren sind im Profil einander zugewandt. Links führt ein Opferdiener, mit einem kurzen Schurz bekleidet und mit einem Beil in der Rechten, einen Opferstier heran. Diese Gruppe ist im Vergleich zu dem Kaiser und der Göttin kleiner dargestellt. Die Figuren sind in Proportion, Haltung und Gruppierung dem Medaillon des Commodus (Abb.83) genau nachgebildet

Der s e c h s t e Typus (Abb.158)[1] ist auch auf einem besonders festlichen Medaillon des Kaisers erhalten, das ebenfalls aus dem Jahre 265 stammt. Dem Typus nach ist die Darstellung dem vorher behandelten Medaillon verwandt. Ein Unterschied liegt darin, daß hier Hercules an die Stelle der Göttin Felicitas getreten ist. Die Inschrift des Medaillons lautet: HERCVLI COMITI AVG. Cos. III. Sowohl die Vorderseite mit dem Kopf des Postumus und des Hercules als auch die Rückseite des Medaillons lassen einen hervorragenden Stempelschneider erkennen. Der Kaiser steht rechts vom

1) Gnecchi, Bd.II, Taf.116,7,8, S.112; Cohen, VI, S.27, Nr.113; Bonn. Jb. 1941, Heft 146, Taf.7,1, Beiblatt V,424 Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, Taf.19,11; Dressel, Die römischen Medaillone, S.269 f., Nr.161, Taf.XIX,9

Altar in der Toga capite velato und opfert aus der Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Die regelmäßigen und ruhigen Falten sind für die Toga auf den Münzen des Postumus typisch. Eine breite Falte fällt von der linken Schulter herab, ihre Fortsetzung bildet den Sinus. Zu diesem laufen alle übrigen Falten parallel. Trotz des Stoffreichtums tritt das Spielbein plastisch hervor. Links vom Altar steht Hercules als Empfänger des Opfers. Er stützt sich mit der Rechten auf seine Keule. Über den linken Unterarm ist das Löwenfell geschlagen. Wie der opfernde Kaiser ist auch Hercules in Frontansicht dargestellt. Die Köpfe der beiden sind im Profil einander zugewandt. Links von Hercules führt, wie auf dem vorher behandelten Medaillon, der Opferdiener das Opfertier. Er ist im Verhältnis zum Kaiser und zu Hercules zu klein, im Vergleich zum Stier aber zu groß dargestellt. Die hervorragende Qualität des Medaillons zeigt sich in den freien Bewegungen der einzelnen Figuren und in ihrer feierlichen und sicheren Haltung. Durch die plastische Gestaltung der Figuren erreicht der Stempelschneider eine monumentale Wirkung der Darstellung.

Das Medaillon zeigt den letzten Ausklang der griechisch beeinflußten höfischen Kunst, es ist ein Beispiel für die Renaissance unter Postumus, die R o d e n w a l d t[1] besonders bei den Münzportraits des Kaisers festgestellt hat.

1) Zur Kunstgeschichte der Jahre 220-270, J.d.I.,1936, S.1oo

Die Zeit des Aurelian

Auf den Münzen und Medaillons des Aurelianus sind z w e i Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus zeigt den Kaiser entweder in der Toga (Abb.160) oder in Feldherrntracht[1] auf einem Dreifuß opfernd. Auf den Vorderseiten ist der Kopf des Sonnengottes, dem der Kaiser seinen Sieg über die Palmyrener verdankt, dargestellt[2]. Man kann daraus schließen, daß das Opfer des Kaisers auf den Rückseiten dieser Münzen Sol gilt. Die Rückseiten-Legende lautet: AVRELIANVS. AVG. CONS.

Der z w e i t e Typus (Abb.161)[3] wiederholt die Opferscene, die wir auf Valerian- und Gallien-Münzen (Abb.154,155) kennengelernt haben. Dem Stil nach, besonders was die Behandlung der Toga anbetrifft, zeigt er mit der Gallien-Münze (Abb.155) größere Ähnlichkeit. Hier wie dort stehen zwei Opfernde in der Toga mit bekränztem Haupt rechts und links vom Altar. In der Rechten halten sie eine Opferschale, in der Linken ein Scepter. In der rechten Figur darf man den Kaiser erkennen. Die Deutung der linken Figur dagegen ist nicht sicher.

---

1) Mattingly-Sydenham, V,1, Pl.VII,112, Pg.301, No.319; Cohen, VI, S.177,178, Nr.115-117; Gnecchi, III, Taf. 156,3-6, S.64

2) Delbrueck, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, S.52

3) Mattingly-Sydenham, V,1, Pg.280, No.138; Cohen, VI, S.193, Nr.170,171.

Die Zeit des Numerianus und Carinus

Dieselbe Opferdarstellung mit der Rückseiten-Legende VOTA PVBLICA findet sich sowohl auf Münzen des Numerianus (Abb.162)[1] wie des Carinus[2]. Die beiden Kaiser stehen rechts und links von einem hohen Dreifuß, über dem sie opfern. Beide sind in Feldherrntracht und mit bekränztem Haupt dargestellt. Zwischen ihnen und dem Dreifuß steht je ein Feldzeichen. Die Qualität der Münze ist recht schlecht. Die Wiedergabe wirkt trocken und schematisch.

---

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.200, No.461; Cohen, VI, S.382, Nr.122

2) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.177, No.315, Pl.VII,14; Cohen, VI, S.403, Nr.194

Die Zeit des Diocletian und der Tetrarchie

Opferscenen sind auf der Prägung der Tetrarchie sehr häufig und mannigfaltig. Dies ist auf die Religionspolitik des Diocletian zurückzuführen.[1)]

Bei den Opferscenen der Prägung des Diocletian finden sich neben neuen häufig alte bekannte Opferscenen, die sogar z.T. schon längst vergessen waren. Im Ganzen lassen sich auf den Münzen und Medaillons des Kaisers a c h t Typen der Opferdarstellung feststellen.

Der e r s t e Typus[2)] zeigt den Kaiser bei einem Opfer an Jupiter. Die Inschrift lautet: CONSERVATOR AVGG. Der Kaiser steht links vom Altar in Feldherrntracht und opfert aus einer Schale, die er in der ausgestreckten Rechten hält. Mit der Linken stützt er sich auf ein Scepter. Ihm gegenüber steht auf der anderen Seite des Altars Jupiter. Auch er hält in der Rechten eine Schale und stützt sich mit der Linken auf ein Scepter. Die Münzen, die zu diesem Typus gehören, stammen aus den Jahren 288 und 289-290 n.Chr.

Der z w e i t e Typus[3)] zeigt ebenfalls den Kaiser bei einem Opfer an Jupiter. Die Inschrift lautet: TOVI CONSERVAT. Dem Typus nach ist diese Darstellung dem Alexander-

---

1) L'Orange, Ein tetrarchisches Ehrendenkmal auf dem Forum Romanum, RM., Bd.58, 1938, S.31 ff.
2) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.246,247, No.260-265, Pl.XII,3
3) Gnecchi, III, Taf.158,8, S.77

Severus-Medaillon (Abb.135) verwandt. Rechts vom Altar steht hier wie dort Jupiter als Empfänger des Opfers. Er ist auf dem Domitian-Medaillon nicht ganz nackt dargestellt, sondern hat über dem Rücken einen Mantel hängen. Er stützt sich mit der Linken auf ein Scepter, in der Rechten hält er den Blitz. Ihm gegenüber steht der Kaiser in Feldherrntracht und opfert über dem Dreifuß. Mit der Linken stützt er sich ebenfalls auf ein Scepter. Er wird nicht wie auf dem Alexander-Severus-Medaillon von einem Soldaten, sondern von der Victoria bekränzt. Sie ist kleiner als der Kaiser und stellt sich auf die Fußspitzen, um ihn zu bekränzen. Dem Soldaten des Vorbildes entsprechend ist sie in Seitenansicht dargestellt.

Der d r i t t e Typus[1] zeigt die beiden Augusti, Diocletian und Maximian, bei einem Opfer an ihre Schutzgötter Jupiter und Hercules. Die Rückseiten-Legende lautet: IOVIO ET HERCVLIO, im Abschnitt: SMVR. Die Münze stammt aus dem Jahre 287 n.Chr.[2]. Die Vorderseite der Münze trägt die Portraits der beiden Augusti. Auf der Rückseite sehen wir sie in Feldherrntracht rechts und links von einem Dreifuß beim Opfer. In der Mitte oben über dem Altar sind die Statuen der beiden Götter angebracht, denen das Opfer gilt.

Der v i e r t e Typus[3] zeigt den letzten Ausklang der Stieropferscene, die wir zuerst auf dem Tiberius-Becher

1) Pink, Die Goldprägung des Diocletianus und seiner Mitregenten (284-305), N.Z., Bd.24, 1931, f. Taf.I,2
2) Pink, N.Z. 1931, S.2 und 17
3) Gnecchi, Bd.II, Taf.124,4, S.124

(Abb.17) und seit Domitian auf Münzen kennengelernt haben. B r e n d e l [1] hat dieses Medaillon übersehen, da er behauptet, daß diese Scene zuletzt auf dem Medaillon des Gallienus vorkommt. Die Darstellung auf dem Diocletian-Medaillon ist im Kompositionsprinzip von dem Gordian-Medaillon (Abb.143) abhängig. Die Opferscene ist hier wie dort in zwei Hälften geteilt und an die beiden Außenseiten des Münzfeldes gerückt. Die Mitte ist von den Figuren der Opferhandlung für das Kultbild, das sich im Tempel befindet, freigemacht. Aus dem gleichen Grunde ist auch die Tempelarchitektur verändert worden. Man hat das mittlere Säulenjoch so sehr verbreitert, daß das Kultbild des thronenden Jupiter ohne Überschneidung sichtbar wird. Die Gruppierung und die Zahl der Figuren entsprechen dem Gordian-Medaillon. Nur die Seiten sind vertauscht. Der Kaiser und sein Gefolge stehen links vom Altar, das Schlachten des Stieres dagegen findet rechts vom Altar statt.

Der f ü n f t e Typus[2] wiederholt die Opferscene des Commodus-Medaillons (Abb.80). Die Rückseiten-Legende lautet hier wie dort: VOTIS FELICIBVS. Die Inschrift ist hier nicht wie auf dem Commodus-Medaillon in die Komposition einbezogen, sondern verläuft wie üblich längs des Münzrandes. Rechts am Ufer neben einem Leuchtturm steht der Kaiser in Feldherrntracht und opfert auf einem Dreifuß. Ihn begleitet eine weitere Figur. Der Opferstier wird hier von den Opfer-

1) R.M. 1930, Bd.45, S.207
2) Gnecchi, Bd.III, Taf.125,10, S.127

dienern, die in der Darstellung fortgelassen sind, ins Wassers gestoßen. Die Flotte ist hier auf dem Diocletian-Medaillon im Vergleich zu dem Commodus-Medaillon regelmäßiger im Münzfeld verteilt. Im Gegensatz zu der Getreideflotte des Commodus ist der Schiffsverband auf dem Diocletian-Medaillon durch die Feldzeichen in dem Schiff ganz dicht am Ufer als militärische Flotte charakterisiert. Im Abschnitt lesen wir die ersten drei Buchstaben der Münzstätte: Siscia.

Der s e c h s t e Typus[1] zeigt die beiden Augusti, Diocletian und Maximian, bei einem Opfer. Durch die Angabe des VIII. Consulats[2] des Kaisers auf der Vorderseiten-Legende ist das Medaillon in das Jahr 303 n.Chr. zu datieren. Die Rückseiten-Legende lautet: FELICITAS TEMPORVM. Im Abschnitt lesen wir PTR, die Münzstättenmarke von Treveri[3]. Die beiden Augusti stehen rechts und links vom Dreifuß in der Toga, aber aperto capite. In der Rechten halten sie eine Patera, in der Linken eine Buchrolle. Zwischen den beiden Augusti im Hintergrund erscheint die Personification der Felicitas in Vorderansicht. Sie hält als Attribut in der Linken ein Füllhorn, in der Rechten einen Caduceus. Von der Stelle ab, wo sie durch die vorgestreckten Arme der Augusti überschnitten wird, ist sie,wie die entsprechenden Figuren auf den severischen Münzen, (Abb.97,98,104-106) nicht mehr darge-

---

1) R.M. 1938, Bd.53, Taf.8,1. Numismatic chronicle 1930, Serie V,X, Pl.XVI,4

2) Liebenam, Fasti Consulares imperii Romani, S.118

3) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.213; Pink, N.Z. 23, 1930, S.21 f.

stellt. Die religionspolitische Bedeutung dieser Scene ist von L ' O r a n g e [1] hervorgehoben, der in dieser Darstellung die tetrarchische Pietas sieht, die das Glück der Welt garantiert.

Der s i e b e n t e Typus[2] zeigt die beiden Augusti mit ihren Caesaren bei einem Opfer (Abb.163,164). Die Münzen, die zu diesem Typus gehören, stammen aus verschiedenen Münzstätten und zeigen im Abschnitt die entsprechenden Münzstätten-Marken. Auch die Rückseiten-Legende ist auf diesen Münzen verschieden[3]. Von dem Tor eines Mauerringes mit sechs Türmen steht ein Dreifuß, auf dem die beiden Augusti opfern. Sie tragen wie die beiden Caesaren, die sie begleiten, Feldherrntracht. Die Komposition ist streng symmetrisch. Die Mitte ist durch den Altar und das Tor betont. Die Figuren sind steif und plump. Der Mauerring im Hintergrund ist aus der Vogelschau dargestellt. P i n k [4] sieht in dieser Darstellung der befestigten Stadt das Symbol des Imperium Romanum, das durch die neue Regierungsform, die Teilung in vier Reichsverwaltungen, eine neue Stütze gewonnen hat, und nimmt an, daß durch das Opfer der Schutz der Götter herbeigerufen werden soll. Er bringt die Münzen auf Grund der Rückseiten-Legende VICTORIA SARMAT (Abb.163) mit dem zweiten Sieg über die Sarmaten in Beziehung und datiert sie daher in das Ende des Jahres 292 oder in den Anfang des

---

1) R.M., Bd.53, 1938, S.31 f.
2) R.M., Bd.53, 1938, Taf.8,6; Cohen, VI, S.469, Nr.487-491; S.473, Nr.516
3) Pink, N.Z. 23, 1930, S.11f.
4) N.Z. 23, 1930, S.12

Jahres 293.

Der a c h t e Typus[1] findet sich auch auf den Maximian-Münzen und bezieht sich auf die Decennalienfeier der beiden Augusti. Da wir von der Diocletian-Münze keine Abbildung haben, werden wir diesen Typus später genauer betrachten.

---

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.230, No.109-11; Cohen, VI, S.475, 532,533

Opferdarstellungen auf Münzen des Maximian, des Mitregenten Diocletians

Auf den Münzen Maximians sind ebenfalls häufig Opferscenen dargestellt.

Der e r s t e Typus[1] wiederholt mit denselben Rückseiten-Legenden (Abb.165,166) die Opferscene, die wir auf den Münzen Diocletians (Abb.163,164) kennengelernt haben.

Der z w e i t e Typus zeigt das Opfer Maximians an Hercules (Abb.167), dessen Namen er als Beinamen trug, wie Diocletian den des Jovius. Auch die Darstellung ist ein Gegenstück zu der Diocletian-Münze mit dem Opfer an Jupiter[2]. Die Rückseiten-Legende lautet hier wie dort: CONSERVATOR. AVGG. Im Abschnitt findet sich der Stempel der Münzstätte. Maximian steht links vom Dreifuß. In Tracht und Haltung entspricht er der Darstellung von Diocletian. Rechts vom Altar steht Hercules, der sich mit der Linken auf seine Keule stützt und in der ausgestreckten Rechten eine Patera hält. Sehr eigenartig ist die knotenartige Wiedergabe der Haarlocken, der hohen Stiefel des Kaisers und der Keule des Hercules.

---

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.287,288, No.577-581, Pl.XII,4
Cohen, VI, S.500, Nr.67-72

2) Mattingly-Sydenham, V,2, Pl.XII,3

Der d r i t t e Typus bezieht sich auf die Decennalienfeier der beiden Augusti (Abb.168). Die Rückseiten-Legende lautet: VOTIS X, manchmal: VOTIS DECENNALIBVS[2]. Die Münzen sind von 294-296 n.Chr. datiert. Die beiden Augusti stehen rechts und links von einem Dreifuß und opfern aus der Schale, die sie in der Rechten halten. In der Linken dagegen haben sie ein Scepter. Beide sind sie mit der Toga bekleidet und bekränzt. Die Figuren sind im Flachrelief wiedergegeben.

Der v i e r t e Typus[3] hängt inhaltlich mit der vorher behandelten Darstellung zusammen und bezieht sich nach der Rückseiten-Legende VOTIS X auf die Decennalienfeier Abb.169. Im Abschnitt ist PTR, im Felde rechts D als Zeichen der Münzstätte von Treveri angebracht. Maximian steht dem Beschauer frontal zugewandt und opfert auf einem kleinen Rundaltar. Er ist mit der Toga bekleidet und mit einem Kranz geschmückt.

---

1) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.273, No.466,467, Pg.275, No.486; Cohen, VI, S.562, Nr.669-671
2) Cohen, VI, S.562, Nr.668
3) Mattingly-Sydenham, V,2, Pg.306, No.702

Opferdarstellungen auf Münzen von Constantius I., Caesar Maximianus von 293-305 und Augustus von 305-306 n.Chr.

Auf den Münzen des Constantius sind z w e i Typen der Opferdarstellung erhalten.

Der e r s t e Typus[1] (Abb.170) wiederholt dieselbe Darstellung, die wir schon auf Münzen des Diocletian (Abb.163, 164) und des Maximianus (Abb.165,166) kennengelernt haben.

Der z w e i t e Typus[2] ist in zwei Variationen erhalten, wovon die eine durch die Rückseiten-Legende: TEMPORVM FELICITAS im Abschnitt: CAESS XIII Coss. V. PTR in das Jahr 305 n.Chr. datiert ist, und zwar vor dem 1. Mai, ehe Constantius Augustus wurde.

Hier stehen die beiden Caesaren in der Toga rechts und links von einem Dreifuß und opfern aus Schalen, die sie in der Rechten halten. Jeder von ihnen wird von zwei Togati begleitet. Es ist unwahrscheinlich, daß die beiden Caesaren, wie E v a n s[3] behauptet, einen Nimbus tragen. Auf Grund der großen Ähnlichkeit der Darstellung mit dem Gallus-Medaillon (Abb.148) möchte man annehmen, daß die Caesaren hier von den Togati, die ihnen zunächst stehen, bekränzt werden. Wie auf dem Gallus-Medaillon bildet auch hier eine Tempelfront den Hintergrund. Das Kompositionsprinzip und die

---

1) Cohen, VII, S.88/89, Nr.308-316
2) Numismatic chronicle, Serie V, X. 1930, Pl.XVI,5, Pg.232, R.M. Bd.53, 1938, Taf.8,3
3) Num. Chron., Serie V, X. 1930, Pg.232

Zahl der Figuren stimmen auf beiden Medaillons überein. Hinter dem Altar sieht man hier wie dort einen Flötenbläser. Zwischen dem Caesar rechts und dem Altar liegt ein Stier.

Die andere Variation[1] (Abb.171) zeigt die beiden neuen Augusti, Constantius und Galerius, bei einem Opfer. Die Rückseiten-Legende lautet: TEMPORVM FELICITAS wie auf dem Diocletian-Medaillon[2] mit der entsprechenden Darstellung.

Im Abschnitt ist PTR, die Marke der Münzstätte von Treveri angebracht. Die Komposition der Rückseite erinnert an das Philippus-Medaillon (Abb.144). In beiden Fällen bildet ein Tempel in der Mitte den Hintergrund. Die Figuren der Opferscene sind symmetrisch vor dem Tempel angeordnet. Die beiden Augusti stehen links und rechts vom Dreifuß und opfern aus der Schale, die sie in der ausgestreckten Rechten halten. Sie sind beide mit der Toga bekleidet und bekränzt. Jeder von ihnen wird von einem jugendlichen Togatus begleitet, der in der erhobenen Rechten einen Zweig trägt. Von den übrigen Begleiterfiguren sind im Hintergrund nur die Köpfe zu sehen, die als kugelartige Gebilde erscheinen und die nur aus den Darstellungen der Hintergrundfiguren, die wir seit der severischen Zeit auf den Münzen verfolgt haben, begreiflich werden. Trotz des vorhandenen Raumes sind die Körper der Hintergrundfiguren nicht dargestellt. In der linken Bildhälfte versucht der Stempelschneider zwar zwischen dem Opfernden und dem jugendlichen Togatus eine Hintergrundfigur

1) Numismatic chronicle, Serie V, X. 1930, Pl.XVI,6, Pg.234 f. Arethuse, 1924, Pl.VIII,7

2) R.M., Bd.53, 1938, Taf.8,1

anzubringen, doch ist ihm dies vollkommen mißlungen. Zwischen den beiden Augusti hinter dem Altar steht ein Flötenbläser in Seitenansicht. Er ist, wie es s eit der severischen Zeit üblich war, nur halb dargestellt. Der Tempel im Hintergrund zeigt vier Säulen mit Komposit-Kapitellen. Die Schäfte sind spiralförmig gewunden. Das Giebelfeld ist mit einem Kranz geschmückt. Durch ihre feierliche Haltung und ihre überragende Grösse beherrschen die beiden opfernden Augusti die ganze Komposition. Beim Faltenwurf der Gewänder hat der Stempelschneider eine Licht- und Schattenwirkung erzielt, wie wir sie auch in der Grossplastik der tetrarchischen Zeit finden. Sowohl das Rückseitenbild als auch das Portrait des Constantius auf der Vorderseite verraten einen hervorragenden Stempelschneider. Die Verteilung der Inschrift und die einzelnen Buchstaben sind besonders gut gelungen.

Die Zeit des Licinius

Die letzte Opferdarstellung auf römischen Münzen findet sich auf einem Bronze-Medaillon des Licinius aus dem Jahre 319 oder 322 n.Chr.[1]. Die Vorderseite zeigt das Portrait des jüngeren Licinius. Die Rückseiten-Legende lautet: EXERC AVGVSTORVM. Licinius steht in Feldherrntracht rechts von einem Dreifuß. Während er opfert, wird er von einem Soldaten bekränzt. Hinter dem Dreifuß befindet sich ein weiterer Soldat. Auf der anderen Seite des Dreifußes, Licinius gegenüber, steht ein Togatus. Durch die überragende Größe wird Licinius als Hauptperson hervorgehoben.

Man könnte eigentlich auf den Münzen des Julian die letzten Opferdarstellungen erwarten, doch sucht man auf den Münzen des Kaisers vergeblich nach einer Opferscene. Es ist erstaunlich, daß die vielen Opferhandlungen des Kaisers, von denen wir in der Überlieferung hören, auf den Münzen des Kaisers keinen sichtbaren Ausdruck gefunden haben. In einer Handschrift aus dem IX.Jahrhundert finden wir eine einzige bildliche Darstellung, die den Kaiser bei einer Opferhandlung zeigt (Abb.172)[2]. Die Tötung des Stieres zeigt das altbekannte Schema, das wir von dem Tiberius-Becher her kennen.

---

1) V.Schoenebeck, Beiträge zur Religionspolitik des Maxentius und Constantin, S.49, Taf.VI, 9,10; Cohen, VII, S.215, Nr.16

2) Cod. Paris, gr.510; J.Bidez, Julian der Abtrünnige, deutsche Übersetzung von H.Rinn, S.428, Anm.12
H. Omont, Fac-Similés des miniatures des plus anciens manuscrits de la Bibliothèque Nationale du Vie au XIe siècle, Paris 1902 Taf L, III, Text S. 29.

Zusammenfassung

Opferdarstellungen auf römischen Münzen und Medaillons lassen sich, wie die Untersuchung ergeben hat, vom Anfang des III. Jh. v. Chr. bis zum Anfang des IV. Jh. n.Chr. verfolgen. Sie geben Beiträge zu dem Opferritus, zu der Religionsgeschichte der Römer und vor allem zu der Relgionspolitik des römischen Staates. Die römische Münze berichtet als Propagandamittel des Staates von historischen Ereignissen. Mit besonderer Vorliebe werden Opferhandlungen zur Darstellung gebracht, die im Zusammenhang mit solchen historischen Begebenheiten stehen. In vielen Fällen erfahren wir durch die Inschrift der Münze den Anlass des Opfers. Die Decennalienfeiern der Kaiser und die Ludi Saeculares haben den Anlass gegeben für die Darstellung besonders feierlicher Opferscenen auf den Münzen und Medaillons.

Die frühesten Opferdarstellungen auf römischen Münzen (Abb. 1-6) schildern den Opferritus bei einer Vertragsschliessung. Der Opferdiener in der Mitte hält ein Schwein auf seinem Schoss, die Vertragschliessenden tauchen das Schwert oder die Hand in das Blut des Opfertieres. Diese Scenen kommen später nur noch auf Münzen des Augustus (Abb.9,10) vor. Von Anfang an werden die verschiedenen Momente des Tieropfers auf den Münzen geschildert. Die Führung des Opferstieres durch einen Victimarius ist, wie die Abbildungen 7,11,21,32, 37,57,83,104,158 zeigen, von der republikanischen Zeit bis zur Mitte des dritten Jh. zu verfolgen. Häufig wird auf den

römischen Münzen eine Tieropferhandlung auch symbolisch dargestellt. Das Opfertier steht dann allein neben oder hinter dem Altar und bringt die Gabe des Opfers zum Ausdruck. Diese Art Opferdarstellungen finden wir ebenfalls von der republikanischen Zeit bis zur Mitte des dritten Jh. n. Chr. (Abb.8,49,50,53,58-61,67,108-110,127,149)

Das Schlachten des Opfertieres wird zuerst auf den Münzen des Domitian (Abb.34) wiedergegeben. Wie die Abbildungen 48,66,70,77,81,82,92,99,142,143 zeigen, ist dieser Augenblick der Opferhandlung bis zur Mitte des dritten Jh. n. Chr. zu verfolgen. Wenn das Opfer einem Gott gilt, dessen Machtbereich sich auf das Meer erstreckt, wird das Opfertier vom Ufer lebendig in das Wasser gestoßen (Abb.80).

Eine spätere Entwicklung der blutigen Opferdarstellung zeigt das Opfertier bereits nach der Tötung. Der Kopf des geschlachteten Tieres liegt neben dem Altar (Abb.126,129, 148).

Der Opfernde wird entweder in der Toga oder in Feldherrntracht dargestellt. Nur Elagabal opfert in einer orientalischen Tracht, die mit dem Kult zusammenhängt, den er in Rom einführen wollte. Der Opfernde hält in der ausgestreckten Rechten stets eine Patera, in der Linken dagegen eine Buchrolle, ein Scepter oder einen Speer.

Öfters wird auch die Gottheit, der das Opfer gilt, zur Darstellung gebracht (Abb.37,72,73,78,79,80,83,90,91,104,141, 142,148,158,167).

römischen Münzen eine Tieropferhandlung auch symbolisch dargestellt. Das Opfertier steht dann allein neben oder hinter dem Altar und bringt die Gabe des Opfers zum Ausdruck. Diese Art Opferdarstellungen finden wir ebenfalls von der republikanischen Zeit bis zur Mitte des dritten Jh. n. Chr. (Abb.8,49,50,53,58-61,67,108-110,127,149)

Das Schlachten des Opfertieres wird zuerst auf den Münzen des Domitian (Abb.34) wiedergegeben. Wie die Abbildungen 48,66,70,77,81,82,92,99,142,143 zeigen, ist dieser Augenblick der Opferhandlung bis zur Mitte des dritten Jh. n. Chr. zu verfolgen. Wenn das Opfer einem Gott gilt, dessen Machtbereich sich auf das Meer erstreckt, wird das Opfertier vom Ufer lebendig in das Wasser gestoßen (Abb.80).

Eine spätere Entwicklung der blutigen Opferdarstellung zeigt das Opfertier bereits nach der Tötung. Der Kopf des geschlachteten Tieres liegt neben dem Altar (Abb.126,129, 148).

Der Opfernde wird entweder in der Toga oder in Feldherrntracht dargestellt. Nur Elagabal opfert in einer orientalischen Tracht, die mit dem Kult zusammenhängt, den er in Rom einführen wollte. Der Opfernde hält in der ausgestreckten Rechten stets eine Patera, in der Linken dagegen eine Buchrolle, ein Scepter oder einen Speer.

Öfters wird auch die Gottheit, der das Opfer gilt, zur Darstellung gebracht (Abb.37,72,73,78,79,80,83,90,91,104,141, 142,148,158,167).

Der römische Charakter der Münzen, der sich gerade in den Opferscenen besonders deutlich ausprägt, zeigt sich sowohl in der Wahl der Rückseitenbilder als auch in der Wahl der Kunstform. Dies äußert sich in der Differenzierung der Figuren, die je nach ihrer Bedeutung in der Komposition verschieden groß dargestellt sind. Bereits auf den frühesten Münzen mit Opferscenen konnten wir die Betonung der Hauptfigur beobachten. Ein griechischer Münzmeister, der für die römischen Münzen die erste Opferdarstellung (Abb.1) geschaffen hat, ist mit diesem römischen Geist bereits so vertraut, daß er die Hauptperson der Darstellung durch ihre feierliche Haltung und ihre fast frontale Ansicht hervorhebt. Wir haben die Differenzierung der Figuren auch auf den augusteischen Münzen (Abb.11) festgestellt und gesehen, daß die Münze gegenüber der griechisch beeinflußten höfischen Großplastik den römischen Charakter bewahrt und sich mehr an die Kleinrelief-Plastik anschließt. Der Opfernde überragt an Größe den Victimarius, der wiederum im Vergleich zum Opferstier unverhältnismäßig groß ist. Dies bleibt als Grundprinzip in der Komposition der Opferdarstellung während der ganzen Kaiserzeit bestehen. Eine Übertreibung dieser Differenzierung zeigt ein Medaillon des Commodus (Abb.83). Wir haben ferner beobachtet (Abb.66), daß der Größenunterschied zwischen den Figuren unmittelbar neben dem Kaiser und diesem selbst nur geringfügig ist, während der Unterschied zwischen den entfernteren Figuren und dem Kaiser bedeutend größer ist.

Die Haupt- und Nebenfiguren sind nicht nur durch Größe und Haltung unterschieden, sondern meist auch durch die Qualität der Arbeit. Die Hauptfiguren werden sorgfältig, die Nebenfiguren dagegen nachlässig und oberflächlich behandelt. Eine Parallele hierfür bietet die Reliefplastik kleineren Formats. Während die nachlässige Behandlung der Figuren auf den früheren Münzen nicht so sehr augenfällig ist, wird diese auf den späteren Münzen sehr übertrieben.

Der Architektur-Hintergrund spielt bei den figurenreichen Opfer-Scenen eine große Rolle. Abgesehen von einigen Ausnahmen (z.B. der zweitorige Bogen auf der Vespasian-Münze (Abb.26) und der Mauerring auf den tetrarchischen Münzen (Abb.163-166) bildet eine Tempeldarstellung den Hintergrund für die Opferscenen. Die Architekturwiedergabe trägt in vielen Fällen zum Verständnis der Opferscenen selbst bei. Wir erfahren durch sie den Ort, an dem das Opfer vollzogen wird und welcher Gottheit es gilt. Die durchgeführten Untersuchungen haben gezeigt, daß das Verständnis und die Identifizierung dieser Architekturdarstellungen nicht immer ohne weiteres möglich sind; denn viele der dargestellten Tempel sind nicht erhalten. Auch ist die Konstruktion der Architektur nicht immer deutlich (Abb.36,142). Die erste Architekturdarstellung in Verbindung mit einer Opferhandlung haben wir auf der Caligula-Münze (Abb.21). Auf den Münzen des Domitian tritt bei der Architekturdarstellung etwas Neues auf, das in der Großplastik keine Parallele hat. So sind die Säulen des Tempels z.T. fortgelassen, trotzdem sie sichtbar sein sollten (Abb.34, besonders 43).

Durch die Darstellung der Architektur im Hintergrund erreicht der Stempelschneider eine Tiefenwirkung der Komposition. Zuerst stehen, wie in der Großplastik, die Figuren der Opferhandlung parallel vor dem Tempel (Abb.21). Später sind sie wie auf dem Medaillon (Abb.70) nicht nur vor dem Tempel, sondern auch seitlich schräg zum Hintergrund dargestellt, wodurch die Tiefenwirkung der Komposition verstärkt wird. Mit wenigen Ausnahmen (Abb.30,70,122) haben wir auf den Münzen die zentrale Darstellung des Tempels. Das Streben nach der zentralen Komposition in der römischen Kunst findet auf den Münzen, angeregt durch das Münzrund, frühzeitig seinen Ausdruck.

Die Typen der Opferdarstellungen auf den Münzen sind meist unter dem Einfluß der Großplastik entstanden. Sowohl die gleichzeitigen Kunstwerke wie auch Denkmäler der früheren Zeit geben Anregung für neue Typen, wie das Commodus-Medaillon (Abb.57) zeigt. Häufig ist der Stempelschneider aber auch von den Darstellungen der früheren Münzen abhängig. Er wiederholt unermüdlich immer wieder dieselben Typen.

Charakteristisch für die Münzdarstellungen ist das Fortlassen selbst von wichtigen Figuren. Schon seit Hadrian (Abb. 48) verschwindet im allgemeinen der kniende Victimarius, der den Kopf des Stieres zu beugen hat und unbedingt zur ursprünglichen Komposition gehörte. Eine stilistische Eigentümlichkeit zeigt die Darstellung der Hintergrundfiguren. Sie werden,trotzdem sie sichtbar sein sollten, nicht ganz wiedergegeben. Dies tritt, wie die entsprechende Art der

Architekturdarstellung, schon unter Domitian auf und ist am stärksten auf den severischen Münzen vertreten, und zwar werden nicht nur Nebenfiguren, wie z.B. Flötenbläser, sondern sogar der Kaiser (Abb.105) nur halb dargestellt. Einzelheiten, wie die Behandlung der Toga, Proportion und Haltung der Figuren, entsprechen dem Stil der gleichzeitigen Grossplastik.

Haben die bisherigen Untersuchungen stets die Bedeutung der Vorderseiten der Münzen für die Portraitkunst herausgestellt, so hat diese kunstgeschichtliche Untersuchung über die Opferdarstellungen auf römischen Münzen gezeigt, dass die Rückseiten in engem Zusammenhang mit der Stilentwicklung der römischen Reliefkunst stehen.

Abbildungs-Verzeichnis

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
1	Didrachme	Janus-Kopf	ROMA	Capua	Anf.d. 3.Jh. v.Chr.	Münzkabinett Berlin		6 f.
2	Denar	TI.VE. Mars-Büste	ROMA	Italien	93 v. Chr.	Gips, Münzkab. Berlin	1,9	13 f.
3	Denar	Mutil. Embratur Kopf der Italia	g.Paapi.g.	Oskisch	91-88 v.Chr.	Münzkabinett Berlin		15 f.
4	Denar	D.P.P. Penaten-Köpfe	C.Sulpici C.F.	Rom	91-88 v.Chr.	Münzkabinett Berlin		16 f.
5	Denar	D.P.P. Penaten-Köpfe	C.Sulpici C.F.	Rom	91-88 v.Chr.	Münzkabinett Berlin		16 f.
6	Denar	Viteliu X Kopf der Italia	g.Paapi.g.	Oskisch	91-88 v.Chr.	Münzkabinett Berlin		18 f.
7	Denar	L.POMPON. MOLO Apollo-Kopf	NVMA. POMP.	Italien	89 v. Chr.	Münzkabinett Berlin		19 f.
8	Denar	Diana-Kopf	A.POST. A.F.S. N.ALBIN	Rom	82 v. Chr.	Münzkabinett Berlin		22 f.
9	Au.	AVG.CAESAR	C.ANTIST REGIN FOEDVS P.R.QVM GABINIS	Rom	17 v. Chr.	Naville I,21 Gips, Münzkab. Berlin	2	25 f.
10	Au.	IMP.CAESAR.TR. POT.VIII	C.ANTIST. VETVS FOEDVS R.P.QVM GABINIS	Rom	16 v. Chr.	Hess,Mai 1912, 1, 285,Gips Münzkab. Berlin	1,9	25 f.
11	Au.	III VIR C.ANTISTI VETVS (Victoria-Büste)	PRO.VALETVDINE CAESARIS S.P.Q.R.	Rom	16 v. Chr.	Naville III, I,19 Gips, Münzkab. Berlin	1,9	29 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
12	Altar von Soriano: Bulletino della comissione archeologica 1936, Taf.1							34
13	Altar von Carthago: L. Poinssot, L'autel de la Gens Augusta, Pl.II							35
14	Laren-Altar: Mustilli Il Museo Mussolini, Taf.LIX, 236,10							35
15	AR.	AVGVSTVS	C.MARIVS C.F.TRO III VIR	Rom	17 v. Chr.	Merzbacher, 1 766,Gips Münzkab. Berlin	1,8	37 f.
16	Au.	CAESAR AVGVSTVS	IMP.LVDI SAECVL.	Rom	17 v. Chr.	Münzkabinett Berlin		38 f.
17	Tiberius-Becher: Mon. Piot. V, Taf.XXXVI,2							41
18	Tiberius-Becher: S.Reinach, Repertoire de Reliefs Grecset Romains, Bd.I, S.97							42
19	Tiberius-Becher: Mon. Piot. V, Taf.XXXV,2							42
20	Tiberius-Becher: Mon. Piot. V, Taf.XXXVI,1							42
21	Sestertius	------	DIVO. AVG.S.C.	Rom		Münzkabinett Berlin		45 ff.
22	Sestertius	C.CAESAR DIVI AVG. PRO.N. AVG.P.M. TR.P.III P.P.PIETAS Sitzende Pietas	DIVO. AVG.S.C.	Rom	40 n. Chr.	Naville, 13,1148 Gips, Münzkab. Berlin	3,5	45 ff.
23	Sestertius	C.CAESAR AVG.GERMANICVS P.M.TR. POT.PIETAS Sitzende Pietas	DIVO. AVG.S.C.	Rom	37/38 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		51 Anm.1
24	Dupondius	ANTONIA AVGVSTA	TI.CLAVDIVS CAESAR.AVG. P.M.TR.P. IMP.P.P. S.C.	Rom	42 n. Chr.	Egger, April 1913,Kat. 43,Taf.6, 369,Gips Münzkab. Berlin	2,95	54 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
25	AR.	IMP.CAESAR VESPAS.AVG. Cos.II.TR. P.P.P.	LIBERTI IMP.AVG. VESPAS.	Byzantium	70 n. Chr.	Hamb.25, 649,Gips Münzkab. Berlin	1,75	57 f.
26	AE.	IMP.CAES. VESPASIAN AVG.P.M. TR.P.P.P. Cos.III	VICTORIA AVG.S.C.	Rom	71 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		59 f.
27	AS	--------	S.C.	Rom	85 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	3,5	62 f.
28	AS	--------	----------	Rom	85 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	3,5	64 f.
29	AS	IMP.CAES. DOMIT.AVG. GERM.Cos. XI.CENS POT.P.P.	S.C.	Rom	85 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		66 f.
30	AS	--------	S.C.	Rom		British Museum Gips Münzkab. Berlin	3,4	66 f.
31	AS	--------	S.C.	Rom		Quadras 192,Gips Münzkab. Berlin	3,7	66 f.
32	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	2,8	68 f.
33/34	Dupondius	IMP.DOMIT. AVG.GERM. P.M.TR.P. VIII CENS. PER.P.P.	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Hirschweber 1246 Gips Münzkab. Berlin	2,9	71 f.
35	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	2,8	74 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
36	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		74 f.
37	AS	IMP.CAES. DOMIT.AVG. GERM.P.M. TR.P.VIII. CEN.S.PER. P.P.	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Naville II,XVIII 532,Gips Münzkab. Berlin	3,9	77 f.
38		IMP.CAES. DOMIT.AVG. GERM.P.M. TR.P.VIII. CENS.PER. P.P.	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		78 f.
39	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Naville II,XVIII 535,Gips Münzkab. Berlin	2,8	79 f.
40	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Naville II,XVIII 533,Gips Münzkab. Berlin	2,8	79 f.
41	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	2,9	79 f.
42	Dupondius	--------	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin		79 f.
43		IMP.CAE- SAR.DOMIT. AVG.GERM. P.M.TR.P. VIII CENS. PER P.P.	Cos. XIIII LVD.SAEC. FEC.S.C.	Rom	88 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		79
44	Au.	IMP.CAES.. NER.TRA. JAN.OPTIM AVG.GER. DAC.PAR- THICO	P.M.TR.P. Cos.VI. P.P.S.P. Q.R.VOTA SUSCEPTA	Rom	88 n. Chr.	Hamb.96, 878,Gips Münzkab. Berlin	1,9	82 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
45	Au.	--------	P,M.TR.P. Cos.III. V.S.PRO. RED.	Rom	121 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	1,7	84 f.
46		IMP.CAESAR TRAIANVS AVG.	SENATVS POPOLVS QVE ROMA-NUS VOTA SVSCEPTA	Rom		Gnecchi 149,89 Gips Münzkab. Berlin	3,9	85 f.
47	Denar	HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	VOTA PVBLICA	Rom		Münzkabinett Berlin		85 f.
48	Au.	HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	VOTA PVBLICA	Rom		Naville III,II, 63,Gips Münzkab. Berlin	1,9	86 f.
49		HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	ADVENTVI AVG.ARA-BIAE.S.C.	Rom	134-138 n. Chr.	Naville VIII,860 Gips Münzkab. Berlin	3,15	91
50	AR.	HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	ADVENTVI AVG.HIS-PANIAE	Rom	134-138 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		92
51	Au.	HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	ADVENTVI AVG.ITA-LIAE	Rom	134-138 n. Chr.	Naville III,II, 56,Gips Mühzkab. Berlin	1,9	92
52		HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	ADVENTVI AVG.MAV-RETANIAE S.C.	Rom	134-138 n. Chr.	Cahn, 71,1931 40,1574 Gips Münzkab. Berlin	3,1	93
53		HADRIANVS AVG.Cos. III.P.P.	ADVENTVI AVG.IVDAE-AE S.C.	Rom	134-138 n. Chr.	British Museum Gips Münzkab. Berlin	3,15	93
54		ANTONINVS AVG.DIVS. P.P.TR.P. Cos.III	CONCOR-DIAE	Rom	141/142 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		94 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
55		ANTONINVS AVG.PIVS P.P.TR.P. Cos.III	CONCOR-DIAE	Rom	141/ 142 n. Chr.	Arolsen 1502 Gips Münzkab. Berlin	3,45	94 f.
56			CONCOR-DIAE	Rom	141/ 142 n. Chr.			
57	Bronze-Med.	AVRELIVS CAESAR AVG.Pil. F.Cos.II		Rom	145/ 146 n. Chr.	Münzkabinett Berlin	3,7	96 f.
58	Au.	ANTONINVS AVG.PIVS P.P.	VOTA SOL.DECENN II	Rom	158 n.Chr.	Hirsch 1931,397 Gips Münzkab. Berlin	1,9	102 f.
59		ANTONINVS AVG.PIVS P.P.TR.P. XXII	VOTA SOL.DEC. II.Cos. IIII	Rom	158 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		102 f.
60		ANTONINVS AVG.PIVS P.P.	VOTA SOL.DEC. II.Cos. IIII	Rom	158 n.Chr.			102 f.
61		ANTONINVS AVG.PIVS P.P.	VOTA SOL.DEC. II.Cos. IIII	Rom	158 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		102 f.
62	Au.	ANTONINVS AVG.PIVS P.P.TR.P. XXII	VOTA SUSCEPTA DEC.III	Rom	158 n.Chr.	Hirsch 1931,339 Gips Münzkab. Berlin	2	103
63		--------	VOTA SVSCEPTA DEC.III Cos.IIII	Rom	158 n.Chr.	Hirsch 1931,313 Gips Münzkab. Berlin	1,9	103
64		--------	VOTA SVSCEPTA DEC.III Cos.IIII	Rom	158 n.Chr.	Naville VIII,982 Gips Münzkab. Berlin	3,5	103
65		ANTONINVS AVG.PIVS P.P.IMP.	TR.POT. XXI.Cos. IIII.S.C.	Rom	158 n.Chr.	Naville II,XXIX 847	3,2	103

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
66	Bronze-Med.	ANTONINVS AVG.PIVS P,P,TR.P. XXII	VOT.SVSC. DEC.III Cos.IIII	Rom	158 n.Chr.	Münzkabinett Berlin	4	104 f.
67	Au.	IMP.M.ANTONINVS AVG.TR.P. XXV	VOTA SOL. DECENN. Cos.III	Rom	171 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		110
68	AV.	--------	VOTA SVSCEP.DECENN.II Cos.III		171 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		110
69	AV.	M.AVREL ANTONINVS AVG.	TR.P. XXIII.IMP. X.Cos.III P.P.	Rom	178-179 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		111
70	Bronze-Med.	L.AVREL Commodus AVG.GERM. SAR M.TR. P.III	IMP.II Cos.P.P. VOTA PVBLICA	Rom	178 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		113 f.
71	Bronze-Med.	LVCILLAE AVG.ANTO		Rom		Münzkabinett Berlin	4	121 f.
72				Rom		Naville 13,1366 Gips Münzkab. Berlin	3,85	124 f.
73		--------	P.M.TR. P.XI.IMP. VII.Cos. V.P.P.	Rom	184-185 n. Chr.		3,65	126
74	Au.	COMM.ANT. AVG.P. BRIT.	VOT.SVSC. DEC.P.M. TR.P.X. IMP.VII Cos.IIII P.P.	Rom	184-185 n. Chr.	Quadras 341	2,1	126 f.
75		M.COMMODVS ANT. AVG.PIVS. BRIT.	VOTA SVSCEP.DECEN.P.M. TR.P. VIIII IMP. VI.Cos. IIII P.P.	Rom	184-185 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		126 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
76		M.COMMODVS ANTON.AVG. PIVS.BRIT.	VOTA SVS-CEP.DECEN. P.M.TR.P. VIIII.IMP VII.Cos. IIII.P.P.	Rom	184-185 n. Chr.	Naville VIII,1131 Gips Münzkab. Berlin	3,1	126 f.
77		M.COMMODVS ANTONINVS AVG.PIVS. BRIT.	P.M.TR.P. X.IMP.VII Cos.IIII P.P.VOTA PVBLICA	Rom	185 n.Chr.	Gnecchi Collection 13098	3,8	127 f.
78	Bronze-Med.	--------	FORTVNAE DVCI.C.V. P.P.	Rom	186-189 n. Chr.	Arolsen 3599 Gips Münzkab. Berlin	3,9	128
79	Bronze-Med.	M.COMMODVS ANTONINVS PIVS FELIX AVG.BRIT.	FORTVNAE REDVCI Cos.V. P.P.	Rom	186-189 n. Chr.	Münzkabinett Berlin	3,75	128 f.
80	Bronze-Med.	IMP.COMMODVS AVG. PIVS FELIX	VOTIS FELICIBVS	Rom	191 n.Chr.	Arolsen 394,Gips Münzkab. Berlin	4	130 f.
81		L.AEL.AVREL.COMM. AVG.P.FEL.	VOTA SOL. PRO.SAL. P.R.Cos. VI.P.P. S.C.	Rom	191 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		132
82		L.AEL.AVREL.COMM. AVG.P.FEL.	VOTA SOLV.PRO. SAL.P.R. Cos.VI.P. P.S.C.	Rom	191 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		132
83		L.AELIVS AVRELIVS COMMODVS AVG.PIVS FELIX.	P.M.TR.P. XVII IMP. VIII.Cos. VII.P.P.	Rom	192 n.Chr.	Naville VIII 1124,Gips Münzkab. Berlin	4,1	
84		L.AELIVS AVREL. COMM.AVG. P.FEL.	P.M.TR.P. XVII.IMP. VIII.Cos. VII.P.P. S.C.	Rom	192 h.Chr.	Münzkabinett Berlin	3,3	134 f.
85		IMP.CAES. P.HELV. PERTINAVG	VOTA DECEN.TR. P.Cos.II	Rom	193 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		136

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
86	G.B.	IMP.CAES. P.HELV. PERTIN. AVG.	VOT.DECEN.TR. P.Cos. II.S.C.	Rom	193 n.Chr.	Hirschlager 1930,407 Gips Münzkab. Berlin	3,15	136
87	G.B.	IMP.CAES. P.HELV. PERTIN. AVG.	VOT.DECEN.TR. P.Cos. II.S.C.	Rom	193 n.Chr.	Naville VIII, 1142 Gips Münzkab. Berlin	3,3	136
88	Au.	SEVERVS AVG.PART. MAX.	RESTITVTOR VRBIS	Rom	200-201 n. Chr.	Naville II,XL. 1123 Gips Münzkab. Berlin	2	137 f.
89	G.B.	SEVERVS AVG.PART. MAX.	RESTITVTOR VRBIS	Rom	198-199 n. Chr.	Hamburg 25,1195 Gips Münzkab. Berlin	2,6	137 f.
90	G.B.	SEVERVS AVG.PART. MAX.	RESTITVTOR VRBIS	Rom	198-199 n. Chr.	Arolsen 2091 Gips Münzkab. Berlin	2,5	138 f.
91	AV.	SEVER.P. AVG.P.M. TR.P.XI Cos.III	FORTVNA REDVX	Rom	203 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		139
92		ANTONINVS PIVS.AVG.	VOTA SOLVT.DEC. Cos.III	Rom	212-213 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		140 f.
93		SEVERVS PIVS.AVG.	VOTA SVSCEPTA XX	Rom	202-210 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		142 f.
94		SEVERVS PIVS.AVG.	VOTA SVSCEPTA XX	Rom	202-210 n. Chr.	Ball, 1931 1749	1,79	142 f.
95		SEVERVS PIVS.AVG.	VOT.SVSC. DEC.P.M. TR.P.X. Cos.III P.P.	Rom	202 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		142 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
96		ANTONINVS PIVS AVG. (Geta-Portrait)	VOTA SVS-CEPTA X.		210-212 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		142 f.
97	Au.	ANTONINVS PIVS AVG.	VOTA SVS-CEPTA XX.	Rom	210-212 n. Chr.	Montago 486	2	143 f.
98		ANTONINVS PIVS AVG.	VOTA SVS-CEPTA XX.	Rom	210-212 n. Chr.			143 f.
99	M.B.	SEVERVS PIVS AV-GVSTVS	VOTA SVS-CEP.DECEN. S.C.	Rom	210-212 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		144 f.
100		L.SEPT. SEV.PERT. AVG.IMP. VIII	VOTA PVB-LICA	Rom	196-197 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		146
101	Au.	P.SEPT. GETA CAES.PONT.	VOTA PVB-LICA	Rom	200-202 n. Chr.	Hirsch,8 2609	1,9	146
102	G.B.	M.AVREL. ANTONINVS PIVS.AVG. BRIT.	VOTA PVB-LICA	Rom	210-213 n. Chr.	Naville 13,1411 Gips Münzkab. Berlin	2,95	147
103	G.B.	P.SEPTIMI-VS GETA CAES.	SAECVLA-RIA SAC-RA S.C .	Rom		Galva. Gips Münzkab. Berlin	3,9	148 f.
104		ANTONINVS PIVS AVG. PONT.TR.P. III	Cos.LVD. SAEC.FEC. S.C.	Rom		Münzkabinett Berlin		150 f.
105	AR.	SEVERVS PIVS.AVG.	SAECVLA-RIA SAC-RA	Rom		Cahn,65, 675,1929 Gips Münzkab. Berlin	1,85	152 f.
106	G.B.	SEPT.SEVE-RVS PIVS AVG.	P.M.TR.P. XVII Cos. III.P.P. S.C.	Rom	209-210 n. Chr.	Quadras 382,Gips Münzkab. Berlin	3,5	154 f.
107	G.B.	SEPT.SEVE-RVS PIVS AVG.	P.M.TR.P. XVII Cos. III.P.P. S.C.	Rom	209-210 n. Chr.			154 f.
108	G.B.	IMP.CAES. SEPT.GETA PIVS AVG.	PONTIF. TR.P.II. Cos.II. S.C.	Rom	210 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		155

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
109		IMP.CAES. SEPT.GETA PIVS AVG.	PONTIF. TR.P.II. Cos.II. S.C.	Rom	210 n.Chr.	Hirsch 30,1100 Gips Münzkab. Berlin	3,78	155
110		IMP.CAES. SEPT.GETA PIVS AVG.	PONTIF. TR.P.II. Cos.II. S.C.	Rom	210 n.Chr.	Naville VIII 1232,Gips Münzkab. Berlin	3,4	155
111		P.SEPTIMI-VS GETA CAES.	PONT.Cos. II	Rom	211 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		155
112		ANTONINVS AVG.PIVS	P.MA.TR. P.IIII. Cos.	Rom	212 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		155
113	G.B.	PIVS SEPTIMIVS GETA CAES.	CONCORDIA AVGVSTORVM	Rom	203-208 n. Chr.	Hirsch,31 1561,Gips Münzkab. Berlin	3,2	156
114	G.B.	IMP.CAES. P.SEPT.GETA PIVS AVG.	CONCORDIAE AVGG. S.C.	Rom	203-208 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		157
115		IMP.CAE.L. SEP.SEV. PERT.AVG. Cos.II.	PIETAT. AVG.	Emesa	194-195 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		157
116		TVLIA AVGVSTA	VESTA MATER	Rom	196-211 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		158 f.
117	Au.	TVLIA PIA FELIX AVG.	VESTA	Rom	211-217 n. Chr.	Hirsch 30,1079 Gips Münzkab. Berlin	2	159
118		TVLIA PIA FELIX AVG.	VESTA S.C.	Rom	211-217 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		160
119	G.B.	--------	VESTA S.C.	Rom		Gips Münzkab. Berlin	3,8	160
120		--------	P.M.TR.P. XVIII Cos. IIII.P.P.	Rom	214 n.Chr.	Gips Münzkab. Berlin	1,9	162
121		ANTONINVS PIVS AVG. GERM.	P.M.TR.P. XVIII Cos. IIII.P.P.	Rom	214 n.Chr.	Hirsch 29,1169 Gips Münzkab. Berlin	2	162 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
122		ANTONINVS PIVS AVG. GERM.	P.M.TR.P. XVIII Cos. IIII.P.P.	Rom	214 n.Chr.	Naville III,IV, 97	2	163 f.
123		IMP.ANTO-NINVS PIVS AVG.	SVMMVS SACERDOS AVG.	Rom		Münzkabinett Berlin		164 f.
124		IMP.ANTO-NINVS PIVS AVG.	SACERD. DEI.SOLIS ELAGAB.			Münzkabinett Berlin		164 f.
125		IMP.CAES. M.AVR.ANTONINVS PIVS AVG.	SACERD. DEI.SOLIS ELAGAB. S.C.			Münzkabinett Berlin		164 f.
126		IMP.CAES. M.AVR.ANTONINVS PIVS AVG.	INVICTVS SACERDOS AVG.			Arolsen 2197 Gips Münzkab. Berlin	2,85	164 f.
127		IMP.ANTO-NINVS PIVS AVG.	INVICTVS SACERDOS AVG.			Münzkabinett Berlin		164 f.
128		IMP.ANTO-NINVS PIVS AVG.	P.M.TR.P. IIII Cos. III.P.P.		221 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		164 f.
129		IMP.CAES. M.AVR.ANTONINVS PIVS AVG.	P.M.TR.P. V.Cos.IIII P.P.		222 n.Chr. v.11. März	Hirsch 30,34, 1113,Gips Münzkab. Berlin	2	164 f.
130		IMP.C.M. AVR.SEV. ALEXANDER AVG.	P.M.TR.P. IIII.Cos. P.P.	Rom	225 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		166
131		IMP.C.M. AVR.SEV. ALEXANDER AVG.	P.M.TR.P. V.Cos.II. P.P.	Rom	226 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		166
132		IMP.C.M. AVR.SEV. ALEXANDER AVG.	P.M.TR.P. VI.Cos.II P.P.	Rom	227 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		166
133		IMP.C.M. AVR.SEV. ALEXANDER AVG.	P.M.TR.P. VII.Cos.II P.P.S.C.	Rom	228 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		166

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
134		IMP.SEV. ALEXANDER AVG.	FIDES MILITVM S.C.	Rom		Münzkabinett Berlin		168
135	Bronze-Med.	IMP.SEV. ALEXA	FIDES MILITVM	Rom		Naville 1263 Gips Münzkab. Berlin	2,69	167 f.
136	AR.	IMP.CAES. M.ANT.GORDIANVS AVG.	P.M.TR.P. II.Cos. P.P.	Rom	239 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		173 f.
137		IMP.GORDIANVS PIVS FEL.AVG.	P.M.TR.P. II.Cos. P.P.	Rom	240 n.Chr.	Arolsen 763,Gips Münzkab. Berlin	2,25	173 f.
138	G.B.	--------	P.M.TR.P. II.Cos.P. P.S.C.	Rom	240 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		173 f.
139		IMP.GORDIANVS PIVS FEL.AVG.	P.M.TR.P. III.Cos. P.P.	Rom	240 n.Chr.	Hirsch Weber 2136,Gips Münzkab. Berlin		173 f.
140		IMP.GORDIANVS PIVS FEL.AVG.	P.M.TR.P. III.Cos. P.P.	Rom	240 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		173 f.
141	Bronze-Med.	IMP.GORDIANVS PIVS FELIX AVG.	PAX AETERNA	Rom	243 n.Chr.	Arolsen 913,Gips Münzkab. Berlin	3,65	174 f.
142	Bronze-Med.	IMP.GORDIANVS PIVS FELIX AVG.	VICTORIA AVG.	Rom	243 n.Chr.	Arolsen 912,Gips Münzkab. Berlin	3,1	175 f.
143	Bronze-Med.	--------		Rom	242-244 n. Chr.	Paris Gips Münzkab. Berlin	3,6	175 f.
144	Bronze-Med.	CONCORDIA AVGVSTORVM	SAECVLVM NOVVM	Rom	248 n.Chr.	Gips Münzkab. Berlin	3,7	179
145		IMP.M.IVL. PHILIPPVS AVG.	P.M.TR.P. VI.Cos. P.P.		249 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		180 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
146		IMP.CAES.C. VIBIVS TREBONIANVS GALLVS AVG.	P.M.TR.P. IIII.Cos. II.P.P. S.C.		253 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		183
147		IMP.CAE.C. VIB.VOLVSIANO AVG.	P.M.TR.P. IIII.Cos. II		254 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		183
148		IMP.CAES.C. VIBIVS TREBONIANVS GALLVS AVG.	FORTVNAE REDVCI	Rom		Colle Gnecchi 13107 Gips Münzkab. Berlin		184 f.
149		IMP.CAE.C. VIB.VOLVSIANO AVG.	VIRTVS AVGVSTORVM	Rom		A.Sambon 1910 Gips Münzkab. Berlin	3,65	186 f.
150		IMP.AEMILIANVS PIVS FEL.AVG.	P.M.TR. POT.S.C.		253 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		188
151		IMP.AEMILIANVS PIVS FEL.AVG.	P.M.TR. P.I.P.P.		253 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		188
152		IMP.CAES. AEMILIANVS P.F.AVG.	P.M.TR. POT.S.C.		253 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		188
153		IMP.C.P. LIC.VALERIANVS AVG.	P.M.TR.P. III.Cos. II.P.P.	Rom	255 n.Chr.	Gips Münzkab. Berlin	2,3	189
154		IMP.C.P. LIC.VALERIANVS AVG.	PIETAS AVGG.		255-256 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		189 f.
155		IMP.C.P. LIC.GALLIENVS AVG.	PIETAS AVGG.	Asia	255-256 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		191
156		GALLIENVS AVG.	P.M.TR.P. VII.Cos.	Rom	259 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		192
157		GALLIENVS AVG.	PIETAS AVG.VII. C.	Asia	266 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		192
158	Bronze-Med.	IMP.C.M. CAS.	HERCVLI COMITI AVG.Cos. III		265 n.Chr.	Münzkabinett Berlin	3,9	196 f.
159		POSTVM PIVS AVG.	P.M.TR.P. IMP.V.Cos. III.P.P.		263 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		193 f.

Abb.	Nominal	Vorderseite Legende	Rückseite Legende	Prägeort	Datierung	Sammlung	Durchm. d.Orig. in cm	Text Seite
160		SOL.DOMINVS IMPERI ROMANI	AVRELIANVS AVG. CONS.			Münzkabinett Berlin		198
161		IMP.AVRELIANVS	PIETAS AVG.			Münzkabinett Berlin		198
162		IMP.C.NVMERIANVS PEAVG.	VOTA PVBLICA I / SMS XXIT	Siscia		Münzkabinett Berlin		199
163		DIOCLETIANVS AVG.	VICTORIA SARMAT.		293 n.Chr.	Münzkabinett Berlin		204 f.
164		DIÓCLETIANVS AVG.	VIRTVS MILITVM B			Münzkabinett Berlin		204 f.
165		MAXIMIANVS AVG.	VIRTVS MILITVM		293 n.Chr.	Naville II,LIIII 1714,Gips Münzkab. Berlin	1,95	206
166		MAXIMIANVS AVG.	VICTORIA SARMAT C.			Münzkabinett Berlin		206
167		IMP.C.M. VAL.MAXIMIANVS P.F. AVG.	CONSERVATOR AVGG. I / XXI.A.I.			Münzkabinett Berlin		206
168		IMP.MAXIMIANVS AVG.	VOTIS X		294-296 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		207
169		MAXIMIANVS AVG.	VOTIS X D / PTR	Treveri	294-296 n. Chr.	Münzkabinett Berlin		207
170		CONSTANTIVS NOB.C.	VIRTVS MILITVM C			Naville I,LIII 1704,Gips Münzkab. Berlin	2	208
171		IMP.CONSTANTIVS PIVS F. AVG.	TEMPORVM FELICITAS / PTR	Treveri	305 n.Chr.	Naville XI,977		209
172	Cod. Paris gr.510: J.Bidez: Julian der Abtrünnige, Deutsche Übersetzung von H.Rinn, Abb.17							211

Boğaziçi Üniversitesi
Arşiv ve Dokümantasyon Merkezi
Jale İnan Arşivi



JALARC0100401