

Leo Hefner

Darstellungsprinzipien von Architektur auf
kaiserzeitlich römischen Münzen

WÜRZBURGER STUDIEN zur SPRACHE & KULTUR

Numismatik
Architektur
Archäologie

Band 10 – 2008

LEO HEFNER

DARSTELLUNGSPRINZIPIEN
VON ARCHITEKTUR
AUF KAISERZEITLICH
RÖMISCHEN MÜNZEN



J.H. Röhl

DANK

Das vorliegende Buch ist meine überarbeitete Dissertation, die im S-Semester 2007 von der TU Darmstadt angenommen wurde. Hierfür danke ich vor allem Herrn Prof. Dr. Michael Stahl, der ihre Endfassung durch seine sach- und fachkritischen Anmerkungen mit betreute und wesentlich beeinflusste sowie Frau Prof. Dr. Dr. h. c. Erika Simon für ihre fachspezifischen und fachübergreifenden Anregungen, Hilfen und Hinweise. Danken möchte ich auch Frau Prof. Dr. Maria R.-Alföldi und Herrn Prof. Dr. Hans-Markus von Kaenel, dass ich im Seminar für Hilfswissenschaften der Altertumskunde an der Johann-Wolfgang-von-Goethe-Universität in Frankfurt arbeiten konnte. Mein besonderer Dank gilt jedoch Herrn Dr. Heinrich Schubert, der mir nicht nur bei der Suche und der Sichtung des Münzmaterials anhand der Photothek und der Bibliothek eine wesentliche Hilfe, der mir auch ein kritischer, überaus sachkundiger und verständnisvoller Partner über Jahre hinweg war und mit dem ich stundenlang diskutieren durfte. Meiner Frau danke ich für ihr Verständnis, ihre Hilfe, Geduld und Unterstützung. Deshalb widme ich ihr dieses Buch in großer Dankbarkeit.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in
Der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

©2008 Verlag J.H. Röll GmbH, Dettelbach

Alle Rechte vorbehalten. Vervielfältigungen aller Art,
auch auszugsweise, bedürfen der Zustimmung des Verlages.
Gedruckt auf chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.
Gesamtherstellung: Verlag J.H. Röll GmbH
Satz: Tobias Kellermann

Umschlagbild: Die Holzbogenbrücke des Traianus,
perspektivische Zeichnung des Verfassers.
Printed in Germany

ISBN 978-3-89754-281-5

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER TEIL 15-21 <ol style="list-style-type: none"> 1. Vorbemerkung 2. Die Darstellungsprinzipien der Münzbilder 3. Einleitung 4. Die künstlerische Gestaltung der Vorder- und Rückseite einer Münze 5. Bildnerische Grundlagen der Münzbilder 6. Das Kompositionsschema der Symmetrie 7. Das Wesenstypische der römischen Kunst 8. Die römischen Münzbilder ZWEITER TEIL 22-182 I. Tempeldarstellungen 22-117 Mehrsäulige, frontalsichtige Tempel ohne Figuren. I,1,1. Viersäulige Tempel 22 I,1,1A. M. Volteius, Denar, Rom, 78-74 v. Chr. I,1,1B. Sepullius Macer, Denar, Rom, 44 v. Chr. I,1,1C. Marcus Aemilius Lepidus und Octavian, Großbronze, Carales, um 38 v. Chr. I,1,2. Sechssäulige Tempel 22 I,1,2A. Petillius Capitolinus, Denar, Rom, 41-37 v. Chr. I,1,2B. Augustus, Cistophor, Pergamon(?), 27-19/18 v. Chr. I,1,2C. Augustus, Denar, ungesicherte Münzprägestätte im nördlichen Peloponnes, etwa 21 v. Chr. I,1,2D. Nero, Kleinbronze, Dokimeion, Phrygien, 54-68 n. Chr. I,1,2E. Vespasian, Cistophor, Ephesus, 71-74 n. Chr. I,1,2F. Tempel der Venus und Roma, Faustina I., Aureus, Rom, 141-144 n. Chr. I,1,2G. Faustina I., Sesterz, Rom, 141-161 n. Chr. I,1,2H. Faustina, Denar, Rom, 141-161 n. Chr. I,1,2I. Tempel mit gesprengtem Giebel. a.) Caracalla, Großbronze, Zela, Pontus, 206/207 n. Chr. b.) Julia Domna, Assarion, Zela, Pontus, 206/207 n. Chr. I,1,2J. Alexander Severus, Assarion, Nikaia, 221/222 n. Chr.	I,1,3. Achtsäulige Tempel 26 I,1,3A. Tempel der Roma und des Augustus, Hadrianus, Cistophor, Nicomedia, 117-138 n. Chr. I,1,3B. Tempel der Roma und des Augustus, Hadrianus, Bronzemünze, Nicomedia, 117-138 n. Chr. I,1,3C. Tempel der Roma und des Augustus, Sabina, Großbronze, Nicomedia Bithynien, 128-138 n. Chr. I,1,4. Zehnsäulige Tempel 27 I,1,4A. Tempel der Venus und Roma. a.) Hadrianus, Sesterz, Rom, 119/138 n. Chr. b.) Hadrianus, Sesterz, Rom, 119/138 n. Chr. c.) Antoninus Pius, Sesterz, Rom, 140/143 n. Chr. d.) Antoninus Pius, Dupondius, Rom, 141 n. Chr. I,1,4B. Marcus Aurelius und Lucius Verus, Bronzemünze, Anazarbus, Cilicien, 163/64 n. Chr. Mehrsäulige, frontalsichtige Tempel mit Figuren. I,2,1. Zweisäulige Tempel 33 I,2,1A. Soltempel, Antonius, Denar, Heeresmünzstätte, vor 30 v. Chr. I,2,1B. Tempel mit Adler. a.) Traianus, Bronzemünze, Philadelphia, Cilicien, 98-117 n. Chr. b.) Commodus, Bronzemünze, Philadelphia, Cilicien, 180-192 n. Chr. I,2,1C. Tempel mit Adler, Gallienus, Bronzemünze, Side, Pamphylien, 253-268 n. Chr. I,2,1D. Tempel der Artemis von Perge. a.) Traianus, Cistophor, Caesarea, Cappadocien, 98/117 n. Chr. b.) Hadrianus, Großbronze. c.) Antoninus Pius, Kleinbronze. d.) Marc Aurel, Großbronze. I,2,1E. Tempel der Artemis von Perge. a.) Lucius Verus, Bronzemünze, Perge, Pamphylien, 161-169 n. Chr. b.) Philippus I. Arabs, bzw. des Lucius Verus, Bronzemünze, Perge, Pamphylien, 244-249 n. Chr. c.) Gallienus, Assarion, Perge, Pamphylien, 253-268 n. Chr.
---	--

- I,2,1F. Tempel der Artemis von Perge, Julia Mamea, Bronzemünze, Ariassus, Pisidien, 222-235 n. Chr.
- I,2,1G. Tempel des Jupiter Capitolinus.
a.) Vitellius, Denar, Lugdunum(?) 69 n. Chr.
b.) Anonyme Prägung, Denar, Obergermanien, 68/69 n. Chr.
c.) Anonyme Prägung, Denar, Gallien, 68/69 n. Chr.
- I,2,1H. Tempel des Aeskulap, Septimius Severus, Aureus, Rom, 207 n. Chr.
- I,2,1I. Tempel der Artemis von Ephesus, Elagabal, Bronzemünze, Ephesus, 218-222 n. Chr.
- I,2,1J. Tempel der Eleuthera von Myra.
a.) Gordian III., Bronzemünze, Myra, 238-244 n. Chr.
b.) Tranquillina, Bronzemünze, Myra, 238-244 n. Chr.
- I,2,1K. Das Kultbild der Eleuthera ohne Tempel, Gordian III., Tetrassarion, Myra, 238-244 n. Chr.
- I,2,2. Viersäulige Tempel..... 37**
Tempel des Jupiter Feretrius, P. Cornelius Lentulus Marcellinus, Denar, Rom, ca. 38 v. Chr.
- I,2,2A. Tempel des Jupiter Feretrius, Traianus (Restitutionsprägung), Denar, Rom, ca. 107 n. Chr.
- I,2,2B. Tempel mit Tropaion auf einen Seesieg (Naulochos?), Augustus, Aureus, kleinasiatische Münzprägestätte (?), ca. 29/27 v. Chr.
- I,2,2C. Tempel des Augustus.
a.) Augustus, Kleinbronze, Pergamon, 10/12 n. Chr.
b.) Tiberius, Bronzemünze, Pergamon, um 30 n. Chr.
- I,2,2D. Tempel der Artemis von Ephesus, Claudius, Cistophor, Ephesus, 41/42 n. Chr.
- I,2,2E. Tempel mit einem halbkreisförmigen Tympanonfeld.
a.) Tempel der Isis, Vespasianus, Sesterz, Rom, 71 n. Chr.
b.) Tempel des Merkur, Marcus Aurelius, Sesterz, Rom, 172/173 n. Chr.
- I,2,2F. Tempel des Apollo, Caracalla und Julia Domna, Bronzemünze, Markianopolis, 198-217 n. Chr.
- I,2,2G. Tempel mit Rundbogen.
a.) Heraklestempel in Sebastopolis-Herakleopolis (Pontus), Julia Domna, Bronzemünze, 205/206 n. Chr.
b.) Tempel des Ianus Quadrifons, Commodus, Sesterz und Medaillon, Rom, 1886 n. Chr.
- I,2,2H. Tempel des Zeus von Gangra, Julia Domna, Bronzemünze, Gangra-Germanikopolis (Paphlagonien), 209/210 n. Chr.
- I,2,2I. Lararium des Septimius Severus.
a.) Septimius Severus, Denar, Rom, 202-210 n. Chr.
b.) Caracalla, Aureus/Denar, Rom, 206-210 n. Chr.
c.) Caracalla, Dupondius/As, Rom, 202-210 n. Chr.
d.) Geta, Sesterz, Rom, 203-208 n. Chr.
- I,2,2J. Tempel des Zeus, Geta, Neocaesarea, Großbronze, Pontus, 209/212 n. Chr.
- I,2,2K. Tempel der Astarte, Elagabal, Großbronze, Byblus, Phönicien, 218-222 n. Chr.
- I,2,2L. Tempel der Eleuthera von Myra, Gordian III., Bronzemünze, Myra, 238-244 n. Chr.
- I,2,2M. Tempel der Tyche(?) in Hadrianopolis, Thrakien, Gordian III., Bronzemünze, Hadrianopolis, 238-244 n. Chr.
- I,2,2N. Tempel mit Tyche, Gordian III. und Tranquillina, Bronzemünze, Markianopolis, 238-244 n. Chr.
- I,2,2O. Tempel der Homonoia in Nikopolis am Istros, Gordian III., Bronzemünze, Nikopolis am Istros, 238-244 n. Chr.
- I,2,2P. Tempel mit Tyche, Philippus I. Bronzemünze, Antiochia in Pisidien, 244-249 n. Chr.
- I,2,2Q. Tempel, Elagabal, Großbronze, Ephesus, 218/222 n. Chr.
- I,2,2R. Tempel mit Kaiserfigur.
a.) Severus Alexander, Bronzemünze, Ninica Claudiopolis, 222/235 n. Chr.
b.) Maximinus Thrax, Großbronze, Ninica Claudiopolis, 235-238 n. Chr.
- I,2,2S. Tempel mit Figur, Gordianus III., Bronzemünze, Nikopolis, Moesien, 238-244 n. Chr.
- I,2,2T. Tempel des Herkules Deusoniensis, Postumus, Antoninian, Trier(?), 258/259 n. Chr.
- I,2,2U. Tempel des Mars in Gallien, Gallienus, Antoninian, Lugdunum oder Trier, 258/259 n. Chr.
- I,2,2V. Tempel des Herkules Deusoniensis, Postumus, Antoninian, Trier (?), 258/259 n. Chr.
- I,2,3. Sechssäulige Tempel..... 49**
- I,2,3. Tempel des Jupiter Tonans, Augustus, Denar, Colonia Patricia, 19 v. Chr.
- I,2,3A. Tempel des Jupiter Tonans, Augustus, Denar, Colonia Patricia, 19 v. Chr.
- I,2,3B. Tempel der Faustina I., Faustina, Aureus, Rom, 147/161 n. Chr.
- I,2,3C. Tempel der Faustina I., Denar, Rom, 141/161 n. Chr.

- I,2,3D. Tempel der Faustina I., Sesterz, Rom, 141/161 n. Chr.
- I,2,3E. Tempel der Faustina I., Dupondius/As, Rom, 141/161 n. Chr.
- I,2,3F. Tempel des Dionysos, Caracalla, Bronzemünze, Maroneia, Thrakien, 211-217 n. Chr.
- I,2,3G. Tempel in Emesa, Caracalla, Bronzemünze, Emesa, 198/217.
- I,2,3H. Tempel der Astarte von Byblos, Elagabal, Großbronze, Byblos, Phoenicien, 218-222 n. Chr.
- I,2,2I. Tempel der Roma, Philippus I. Arabs, Antoninian, Rom, 248 n. Chr.
- I,2,3J. Tempel der Venus und Roma, Volusianus, Antoninian, Antiochia, 251/253 n. Chr.
- I,2,3K. Tempel der Venus und Roma.
a.) Probus, Antoninian, Rom, 276/282 n. Chr.
b.) Probus, Antoninian, Rom und Aquileia, 276/282 n. Chr.
c.) Maximianus Herculus, Follis, Rom, 286/305 n. Chr.
d.) Maxentius, Follis, Rom und Aquileia, 307/308 n. Chr.
- I,2,3L. Tempel der Anaitis von Hypaipa (auch Hypaepa), Traianus Decius, Bronzemünze, Hypaipa, 248-251 n. Chr.
- I,2,3M. Tempel der Carthago, Maximianus Herculus, Follis, Carthago, 286/310 n. Chr.
- I,2,4. Achtsäulige Tempel 52**
- I,2,4. Domitian, Denar, Rom, 94 n. Chr.
- I,2,4A. Tempel für Honos und Virtus, Traianus.
a.) Aurei,
b.) Sesterze,
c.) Dupondii,
d.) Asse, Rom, 105 n. Chr.
- I,2,4B. Tempel der Diana von Ephesus, Antoninus Pius, Großbronze, Ephesus, 138-161 n. Chr.
- I,2,4C. Tempel der Roma, Philippus I., Arabs, Sesterz, Rom, 248 n. Chr.
- I,2,4D. Tempel mit Kaiserstatue, Gallienus, Großbronze, Apollonia Mordiaem, Pisidien, 260-268 n. Chr.
- I,2,5. Zehnsäulige Tempel 53**
- I,2,5. Tempel der Roma, Antoninus Pius, Sesterz, Rom, 140/143 n. Chr.
- I,2,5A. Tempel der Venus Felix, Antoninus Pius, Sesterz, Rom, 141 n. Chr.
- I,2,5B. Tempel des Zeus von Heliopolis, Philippus I. Arabs, Mittelbronze, Baalbek-Heliopolis, 244-249 n. Chr.
- I,2,6. Zweisäulige Tempel mit zwei Figuren..... 59**
- I,2,6A. Tempel des Jupiter und der Libertas, C. E. Maxsumus, Denar, Rom, 73 v. Chr.
- I,2,6B. Tempel der Roma und des Augustus, Claudius, Cistophor, Ephesus, 41-47 n. Chr.
- I,2,6C. Tempel der Roma und des Augustus, Nerva, Cistophor, Ephesus, 68/69 n. Chr.
- I,2,6D. Tempel der Roma und des Augustus, Domitianus, Cistophor, Ephesus, 94 n. Chr.
- I,2,6E. Tempel der Roma und des Augustus, Traianus, Cistophor, Ephesus, 114/115 n. Chr.
- I,2,6F. Schrein des Genius des Heeres, Carinus Caesar, Quinarius, Rom, 282/283 n. Chr.
- I,2,7. Viersäulige Tempel 60**
- I,2,7. Tempel der Roma, Maxentius, Follis, Aquileia, 307 n. Chr.
- I,2,7A. Tempel der Roma, Maxentius, Follis, Ticinum, 308/310 n. Chr.
- I,2,8. Achtsäulige Tempel 60**
- a.) Antoninus Pius, Aureus, Rom, 158/159 n. Chr.,
b.) Antoninus Pius, Sesterz, Rom, 158 n. Chr.
- I,2,8A. Tempel des Divus Augustus, Antoninus Pius, Dupondius, Rom, 158 n. Chr.
- I,2,9. Viersäuliger Jupitertempel mit drei Figuren..... 61**
(Restitutionsprägung) des Domitian, Cistophor, Ephesus, 82 n. Chr.
- I,2,10. Sechssäuliger Concordiatempel 61**
- a.) Tiberius, Sesterz, Rom, 36/37 n. Chr.
b.) Sesterz des Titus, Rom, 80/81 n. Chr.
- I,2,11. Tempeldarstellungen mit figürlichen Szenen..... 65**
- I,2,11A. Tempel des Divus Augustus mit drei Figuren, Caligula, Sesterz, Rom, 39/40 n. Chr.
- I,2,11B. Getreidespende des Nero vor einem viersäuligen, flachen Bauwerk, Nero, Sesterz, Rom, 57 n. Chr.
- I,2,11C. Tempel der Minerva mit opferndem Domitian, Domitianus, Sesterz, Rom, 85 n. Chr.
- I,2,11D. Tempel mit drei Figuren im Vordergrund, Domitianus, Sesterz, Rom, 88/89 n. Chr.
- I,2,11E. Hadrian spricht auf den Rostra, Hadrianus, Sesterz, Rom, 119/138 n. Chr.
- I,2,11F. Rundtempel des Bacchus mit Opferszene, Antoninus Pius, Bronzemedaille, Rom, 145 n. Chr.

- I,2,11G. Rundtempel der Vesta mit Opferszene, Septimius Severus für Julia Domna, Aureus, Denar, Sesterz, Dupondius, As, Medaillon, Rom, 198/211 n. Chr.
- I,2,11H. Tempel des Aesculapius mit Opferszene, Caracalla, Aureus, Rom, 215 n. Chr.
- I,2,11I. Tempel der Venus und Roma, Philippus II., Bronzemedaille, Rom, 244-249 n. Chr.
- I,2,11J. Tempel der Fortuna mit einer Opferszene, Volusianus, Bronzemedaille, Rom, 251/253 n. Chr.
- I,2,12. Tempel mit einem Apsisbogen.....71**
- I,2,12A. Tempel der Artemis, Philippus II., Bronzemünze, Samos, 244-247 n. Chr.
- I,2,12B. Tempel des Zeus, Philippus I. Arabs, Großbronze, Metropolis, Phrygien, 244-249 n. Chr.
- I,2,12C. Tempel des Apollo in Blaundus, Philippus I., Bronzemünze, Blaundus, Lydien, 244-249 n. Chr.
- I,2,12D. Tempel der Aphrodite in Aphrodisias, Caria, Gallienus, Bronzemünze, Aphrodisias, 253-268 n. Chr.
- I,2,12E. Tempel mit Götterfigur, Gallienus, Bronzemünze, Saitta, Lydien, 253-268 n. Chr.
- I,2,12F. Tempelschrein mit stehender Figur, Gallienus, Mittelbronze, Saitta, Lydien, 253-268 n. Chr.
- I,2,12G. Tempel in Tyros, Phönizien, Elagabal für Julia Aquila Severa, Bronzemünze, 220/221 n. Chr.
- I,2,13. Tempel mit einer vorgelagerten Treppe72**
- I,2,13A. Tempel der Astarte.
a.) Septimius Severus und Caracalla, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 208 n. Chr.
b.) Julia Domna, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 193-217 n. Chr.
c.) Elagabal, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 218-222 n. Chr.
d.) Macrinus, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 217/218 n. Chr.
e.) Diadumenianus, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 217/218 n. Chr.
- I,2,13B. Tempel des Zeus Hagios.
a.) Caracalla, Bronzemünze, Tripolis, Phönizien, 198-217 n. Chr.
b.) Elagabal, Bronzemünze, Tripolis, Phönizien, 219/220 n. Chr.
- I,2,13C. Tempel mit Astartebüste, Gordianus III., Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 238-244 n. Chr.
- I,2,13D. Tempel der Astarte von Tripolis, Phönizien.
a.) Diadumenianus, Bronzemünze, Tripolis, Phönizien, 217/218 n. Chr.
b.) Elagabal, Bronzemünze, Tripolis, Phönizien, 218/222 n. Chr.
- I,2,13E. Tempel des Poseidon, Macrinus, Bronzemünze, Berytus, Phönizien, 217/218 n. Chr.
- I,2,13F. Tempel mit Adler, Elagabal, Bronzemünze, Emesa, Syrien, 218/222 n. Chr.
- I,2,13G. Tempel mit Freitreppe, Juba I., Denar, Numidien, 60-46 v. Chr.
- I,2,14. Tempel mit vogelperspektivischer Draufsicht81**
- I,2,14A. Tempel des Neptun, Cn. Domitius Ahenobarbus, Aureus, östliche Münzprägestätte, 41/40 v. Chr.
- I,2,14B. Tempel des Jupiter in Heliopolis-Baalbek.
a.) Septimius Severus, Bronzemünze, Heliopolis, 193-211 n. Chr.
b.) Caracalla, Bronzemünze, Heliopolis-Baalbek, 198-217 n. Chr.
c.) Elagabal, Bronzemünze, Heliopolis-Baalbek, 218-222 n. Chr.
d.) Philippus I., Bronzemünze, Heliopolis-Baalbek, 244-249 n. Chr.
e.) Otacilia Severa, Bronzemünze, Heliopolis-Baalbek, 244-249 n. Chr.
- I,2,15. Tempel mit zwei frontalansichtigen Seiten.....81**
- I,2,15A. Tempel des Apollon Smintheus.
a.) Commodus, Bronzemünze, Alexandria Troas, 177-192 n. Chr.
b.) Caracalla, Bronzemünze, Alexandria Troas, 210/213 n. Chr.
c.) Caracalla, Bronzemünze, Alexandria Troas, 211-217 n. Chr.
d.) Severus Alexander, Bronzemünze, Alexandria Troas, 222-235 n. Chr.
e.) Severus Alexander, Bronzemünze, Alexandria Troas, 222-235 n. Chr.
- I,2,15B. Tempel für Roma und Augustus, Caracalla, Bronzemünze, Ankyra, Galatien, 211-217 n. Chr.
- I,2,15C. Tempel des Zeus von Creteia Flaviopolis, Julia Domna, Bronzemünze, Creteia Flaviopolis, Bithynien, 211-217 n. Chr.
- I,2,15D. Serapistempel in Nicopolis, Elagabal, Bronzemünze, Nicopolis ad Istrum, Moesien, 218-222 n. Chr.
- I,2,15E. Tempel des Melqart-Hercules in Tyros, Diadumenianus, Bronzemünze, Tyros, Phönizien, 218 n. Chr.
- I,2,15F. Tempel in Thessalonica, Philippus II., Bronzemünze, Thessalonica, Macedonien, 238/244 n. Chr.

- I,2,15G. Tempel des Apollo Lykeios, Severus Alexander, Messingmedaillon, Tarsus, 222-235 n. Chr.
- I,2,15H. Tempel des Aesculapius, Caracalla, Aureus, Rom, 215 n. Chr.
- I,2,16. Darstellungen mit zwei oder drei Tempeln.....84**
- I,2,16A. Heraklestempel in Sebastopolis-Herakleopolis, für Geta, Bronzemünze, Sebastopolis-Herakleopolis, 205/206 n. Chr.
- I,2,16B. Drei Tempel in frontaler und parallelperspektivischer Ansicht.
a.) Septimius Severus, Bronzemünze, Ephesus, Jonien, 193-211 n. Chr.
b.) Severus Alexander, Bronzemünze, Antiochia, 222-235 n. Chr.
c.) Severus Alexander, Bronzemünze, Smyrna, 222-235 n. Chr.
- I,2,16C. Drei Tempel in frontaler Ansicht.
a.) Caracalla, Medaillon, Smyrna, Jonien, 211-214 n. Chr.
b.) Valerianus I., Gallienus und Valerianus II., Bronzemünze, Nicomedia, Bithynien, 252-260 n. Chr.
c.) Gallienus, Bronzemünze, Nikomedia, Bithynien, 253-268 n. Chr.
- I,2,16D. Zwei frontalansichtige, oder parallelperspektivische Tempel.
a.) Caracalla, Bronzemünze, Cycicus, Mysien, 211-217 n. Chr.
b.) Caracalla, Bronzemünze, Smyrna, 198-217 n. Chr.
c.) Severus Alexander, Bronzemünze, Neocaesarea, Pontus, 222-235 n. Chr.
d.) Gordianus III., Bronzemünze, Neocaesarea, Pontus, 238-244 n. Chr.
- I,2,16E. Zwei parallelperspektivische Tempel des Jupiter und der Venus, Valerianus, Bronzemünze, Heliopolis, 253-268 n. Chr.
- I,2,16F. Zwei parallelperspektivische Tempel in Sardeis, Gordianus III, Bronzemünze, 238-244 n. Chr.
- I,2,16G. Zwei parallelperspektivische Tempel in Laodikeia, Philippus II. als Caesar, Bronzemünze, Laodikeia, 244-246 n. Chr.
- I,2,16H. Vier zweisäulige Tempel, Elagabal, Bronzemünze, Ephesus, 218-222 n. Chr.
- I,2,17. Rundtempel91**
- I,2,17A. Tempel der Vesta, L. Rubrius Dossenus, As, Rom, 83 v. Chr.
- I,2,17B. Tempel der Vesta, Q. Cassius Longinus, Denar, Rom, 55 v. Chr.
- I,2,17C. Tempel der Vesta.
a.) Tiberius, Sesterz, Rom, 22/23 n. Chr.
b.) Tiberius, Dupondius, 22-23. v. Chr.
- I,2,17D. Tempel der Vesta.
a.) Nero, Aureus, Rom, 65/66 n. Chr.
b.) Nero, Denar, Rom, 65/66 n. Chr.
- I,2,17E. Tempel der Vesta.
a.) Vespasianus, Aureus, Rom, 73 n. Chr.
b.) Vespasian, As, Rom, 73 n. Chr.
- I,2,17F. Tempel der Vesta.
a.) Titus, Aureus, Rom, 73 n. Chr.
b.) Domitianus, Aureus, Lugdunum, 73 n. Chr.
c.) Domitianus, As, Rom, 73 n. Chr.
- I,2,17G. Tempel des Mars Ultor.
a.) Augustus, Aureus, Rom, 19/18 v. Chr.
b.) Augustus, Cistophor, Pergamon, 19/18 v. Chr.
c.) Augustus, Denar, Colonia Patricia, 20/19 v. Chr.
d.) Augustus, Denar, Colonia Patricia, 18 v. Chr.
e.) Augustus, Denar, Colonia Patricia, 18 v. Chr.
- I,2,17H. Tempel der Juno Martialis.
a.) Hostilianus, Antoninian, Rom, 251 n. Chr.
b.) Trebonianus Gallus, Antoninian, Rom, 251/253 n. Chr.
c.) Trebonianus Gallus, Sesterz, Rom, 251/253 n. Chr.
d.) Trebonianus Gallus, As, Rom, 251/253 n. Chr.
e.) Trebonianus Gallus, Medaillon, Rom, 251/253 n. Chr.
f.) Trebonianus Gallus und Volusianus, Medaillon, Rom, 251/253 n. Chr.
g.) Volusianus, Aureus, Rom, 251/253 n. Chr.
h.) Volusianus, Antoninian, Rom, 251/253 n. Chr.
i.) Volusianus, Sesterz, Rom, 251/253 n. Chr.
j.) Volusianus, As, Rom, 251/253 n. Chr.
- I,2,18. Der Janus Geminus 101**
a.) Mit Türe, Nero, Aureus, Rom, 64/65 n. Chr.
b.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe links, Sesterz, Rom, 64/65 n. Chr.
c.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Rom, 66 n. Chr.
d.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Rom, 66 n. Chr.
e.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe links, Rom, 65 n. Chr.
f.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit

- Türe links, Rom, 65 n. Chr.
 g.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Dupondius, Rom, 65 n. Chr.
 h.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Dupondius, Rom, 65 n. Chr.
 i.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Dupondius, Rom, 65 n. Chr.
 j.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Dupondius, Rom, 65 n. Chr.
 k.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe links, Dupondius, Rom, 65 n. Chr.
 l.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, As, Rom, 65 n. Chr.
 m.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe links, As, Rom, 65 n. Chr.
 n.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe links, As, Rom, 65 n. Chr.
 o.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Sesterz, Lugdunum, 66 n. Chr.
 p.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, Sesterz, Lugdunum, 66 n. Chr.
 q.) Parallelperspektivische Wiedergabe mit Türe rechts, As, Lugdunum, 66 n. Chr.
- Tempelanlagen 107**
- I,3A. Der Venustempel auf dem Berg Eryx, Sizilien, C. Considius Nonianus, Denar, Rom, 56 v. Chr.
- I,3B. Tempel der Aphrodite in Acrocorinthus.
 a.) Claudius, Bronzemünze, Korinth, 41-54 n. Chr.
 b.) Marcus Aurelius, Sesterz, Korinth, 161-180 n. Chr.
- I,3C. Tempel der Venus Genetrix.
 a.) Traianus, Sesterz, Rom, 113 n. Chr.
 b.) Traianus, As, Rom, 113 n. Chr.
- I,3D. Tempel der Aphrodite in Paphos.
 a.) Augustus, Bronzemünze.
 b.) Augustus, Bronzemünze.
 c.) Drusus d. J. Bronzemünze.
 d.) Drusus d. J. Bronzemünze.
 e.) Vespasianus, Silbermünze.
 f.) Vespasianus, Silbermünze.
 g.) Vespasianus, Silbermünze.
 h.) Vespasianus, Silbermünze.
 i.) Vespasianus, Silbermünze.
 j.) Titus, Silbermünze.
 k.) Domitianus, Silbermünze.
 l.) Traianus, Bronzemünze.
 m.) Traianus, Bronzemünze.
 n.) Traianus, Bronzemünze.
 o.) Traianus, Bronzemünze.
 p.) Septimius Severus, Bronzemünze.
 q.) Septimius Severus, Bronzemünze.
 r.) Julia Domna, Bronzemünze.
- s.) Julia Domna, Bronzemünze.
 t.) Caracalla, Bronzemünze.
 u.) Caracalla, Bronzemünze, Koinon von Zypern.
- I,3E. Tempel der Aphrodite in Byblos, Macrinus, Bronzemünze, Byblos, 217-218 n. Chr.
- I,3F. Tempel über einer Quelle.
 a.) Macrinus, Bronzemünze, Damaskus, Syrien, 217/218 n. Chr.
 b.) Otacilia Severa, Bronzemünze, Damascus, Syrien, 244-249 n. Chr.
- I,3G. Der Tempel des Jupiter Victor, Alexander Severus, Sesterz, Rom, 224 n. Chr.
- I,3H. Tempel des Zeus in Zeugma.
 a.) Otacilia Severa, Bronzemünze, Zeugma, Commagene, 244-249 n. Chr.
 b.) Philippus II., Bronzemünze, Zeugma, Commagene, 247/249 n. Chr.
- II. Grabbauten 118-121**
- II,1. Der Grabtempel des Divus Romulus.
 a.) Maxentius für Divus Romulus, Follis, Rom, 309 n. Chr.
 b.) Maxentius für Divus Romulus, Teilstück des Follis, Rom, 309 n. Chr.
 c.) Maxentius für Divus Romulus, Follis, Rom 309 n. Chr.
 d.) Maxentius für Divus Romulus, Follis, Rom und Ostia, 309 n. Chr.
 e.) Maxentius für Divus Romulus, Follis, Ostia, 309 n. Chr.
 f.) Maxentius für Divus Romulus, Follis, Ostia, 309 n. Chr.
- III. Triumph- und Ehrenbogen 122-139**
- III,1. Dreibogiger Ehrenbogen, Mn. Aemilius Lepidus, Denar, Rom, 114 oder 113 v. Chr.
- III,2. Reiterstandbild des Q. Marcius Tremulus, L. Marcius Philippus, Denar, Rom, 113 oder 112 v. Chr.
- III,3. Reiterstandbild des Q. Marcius Rex, L. Marcius Philippus, Denar, 57 v. Chr.
- III,4. Reiterstandbild des Augustus auf einem rechteckigen Podest, C. L. Vinicius, Denar, Rom, 16 v. Chr.
- III,5. Triumphbogen des Octavian auf dem Forum, Octavian, Denar, Brundisium und Rom(?), 29-27 v. Chr.
- III,6. Triumphbogen des Octavian, Actiumbogen, Rom, 17 v. Chr.
- III,7. Dreitoriger Triumphbogen des Augustus.
 a.) Augustus, Aureus, Colonia Patricia, 18/17 v. Chr.
 b.) Augustus, Denar, Colonia Patricia, 18/17 v. Chr.

- III,8 Eintoriger Triumphbogen des Augustus, Partherbogen, Augustus, Cistophor, Pergamon, 19/18 v. Chr.
- III,9. Ehrenbogen (an Aquaedukt) mit Elefantenbiga, Augustus, Aureus, Colonia Patricia, 17/16 v. Chr.
- III,10. Tetrapylon mit Quadriga auf einem Aquaedukt, Augustus, Denar, Colonia Patricia, 17/16 v. Chr.
- III,11. Triumphbogen des Nero Drusus.
a.) Claudius für Nero Drusus, Aureus, Rom, 41/45 n. Chr.
b.) Claudius für Nero Drusus, Denar, Rom, 41/42 n. Chr.
c.) Claudius für Nero Drusus, Sesterz, Rom, ca. 42 n. Chr. und später.
- III,12. Triumphbogen des Claudius.
a.) Claudius, Aureus, Rom, 41/42 n. Chr.
b.) Claudius, Aureus, Rom, 49/50 n. Chr.
c.) Claudius, Denar, Rom, 49/50 n. Chr.
- III,13. Triumphbogen des Nero.
a.) Nero, Sesterz, Rom, 64 n. Chr.
aa.) Kopf des Nero n. r.
ab.) Kopf des Nero n. l.
b.) Sesterz, Lugdunum, 64-67 n. Chr.
ba.) Kopf des Nero n. r.
bb.) Kopf des Nero n. l.
c.) As, Rom, 64 n. Chr.
- III,14. Eintoriger Triumphbogen des Galba, Galba, As, Spanien (Tarraco?), September-Dezember 68 n. Chr.
- III,15. Triumphbogen des Domitianus, Rom, Sesterz, 85 n. Chr.
- III,16. Eintoriger Triumphbogen des Traianus, Traianus, Sesterz, Rom, 104 n. Chr.
- III,17. Dreitoriger Triumphbogen des Traianus, Traianus, Sesterz, Rom, 100 n. Chr.
- III,18. Dreitoriger Triumphbogen des Septimius Severus.
a.) Septimius Severus, Denar, Rom, 202-210 n. Chr.
b.) Sesterz, Rom, 204 n. Chr.
c.) Caracalla, As, Rom, 206 n. Chr.
- III,19. Triumphbogen des Postumus, Postumus, Sesterz, Lugdunum (undatiert), 259-268 n. Chr.
- III,20. Historische und numismatische Zusammenfassung.
- IV. **Öffentliche Bauwerke..... 140-157**
- IV,1. Forum Traiani.
a.) Traianus, Aureus, Rom, 112/114 n. Chr.
b.) Traianus, Sesterz, Rom, 115 n. Chr.
- IV,2. Basilica Ulpia.
a.) Traianus, Aureus, Rom, 112-117 n. Chr.
b.) Traianus, Sesterz, Rom, 111/112 n. Chr.
- IV,3. Basilica Aemilia, M. Aemilius Lepidus, Denar, Rom, ca. 66 v. Chr.
- IV,4. Villa Publica, P. Fonteius Capito, Denar, Rom, ca. 61 v. Chr.
- IV,5. Das Colosseum oder flavische Amphitheater (Amphitheatrum).
a.) Titus, Sesterz, Rom, 80/81 n. Chr.
b.) Severus Alexander, Aureus, Rom, 223 n. Chr.
c.) Severus Alexander, Sesterz, Rom, 223 n. Chr.
d.) Gordianus III., Medaillon, Rom, 243 n. Chr.
- IV,6. Der Circus Maximus.
a.) Traianus, Sesterz, Rom 103 n. Chr.
b.) Caracalla, Aureus, Rom, 213 n. Chr.
c.) Caracalla, Sesterz, Rom 213 n. Chr.
d.) Philippus I., Otacilia Severa und Philippus II., Medaillon, Rom 248 n. Chr.
e.) Gordianus, Medaillon, Rom, 244 n. Chr.
- IV,7. Das Stadium Domitiani, Septimius Severus, Aureus, Rom, 202/210 n. Chr.
- IV,8. Die Curia Julia, Augustus, Denar, Brundisium oder kleinasiatische Münzprägestätte, 29/27 v. Chr.
- IV,9. Das Macellum Magnum, Nero, Dupondius, Lugdunum und Rom, 64/66 n. Chr.
- IV,10. Das Prätorianerlager, Claudius, Aureus, Rom, 44/45 n. Chr.
- V. **Stadttore 158-167**
- V,1. Das Stadttor von Isaura, Septimius Severus, Bronzemünze, Isaura, Galatien, 193-211 n. Chr.
- V,2. Das Stadttor von Bizya, Septimius Severus, Bronzemünze, Bizya, Thrakien, 192-211 n. Chr.
- V,3. Das Stadttor von Nikopolis, Macrinus für Diadumenianus, Bronzemünze, Nikopolis, Moesien, 218 n. Chr.
- V,4. Das Stadttor von Marcianopolis, Gordianus III., Bronzemünze, Marcianopolis, Moesien, 238-244 n. Chr.
- V,5. Das Stadttor von Hadrianopolis, Gordianus III., Bronzemünze, Hadrianopolis, Thrakien, 238-244 n. Chr.
- V,6. Das Stadttor von Side, Gallienus, Bronzemünze, Side, Pamphilien, 253-268 n. Chr.
- V,7. Das Stadttor von Rom.
a.) Diocletianus, Aureus, Rom, 289/290 n. Chr.

- b.) Maximilianus Herculus, Aureus, Rom, ca. 294-1. Mai 305 n. Chr.
- V,8. Das Stadttor von Cyzicus.
a.) Maximianus II., Follis, Daia, Cyzicus, 308 n. Chr.
b.) Maximianus II., Follis, Galerius, Cyzicus, 308 n. Chr.
c.) Constantinus I., Follis, Cyzicus, 324/325 n. Chr.
d.) Constantinus II., Follis, Cyzicus, 327/328 n. Chr.
- V,9. Das Stadttor von Antiochia.
a.) Maximianus I. Herculus, Argenteus, Antiochia, 298 n. Chr.
b.) Diocletianus, Argenteus, Antiochia, ca. 298 n. Chr.
- V,10. Das Stadttor von Rom.
a.) Maximianus Herculus, Argenteus, Rom, 307-310 n. Chr.
b.) Maximianus Herculus, Argenteus, Rom, 307-310 n. Chr.
d.) Constantinus, Follis, Rom, 318-319 n. Chr.
- V,11. Das Stadttor von Nicomedia, Constantius Caesar, Argenteus, Nicomedia, ca. 295 n. Chr.
- V,12. Das Stadttor von Siscia, Maximianus, Argenteus, Siscia, c. 295 n. Chr.
- V,13. Das Stadttor von Thessaloniki, Maximianus, Argenteus, Thessaloniki, ca. 302 n. Chr.
- V,14. Numismatische Zusammenfassung.
- V,15. Die Tetrarchen opfern vor einem Turm.
- V,15,1. Die Münzprägestätte Trier,
a.) Diocletianus, Argenteus, Trier, nach 294 n. Chr.
b.) Maximianus, Argenteus, Trier, nach 294 n. Chr.
c.) Galerius, Argenteus, Trier, nach 294 n. Chr.
- V,15,2. Die Münzprägestätte Ticinum.
a.) Diocletianus, Argenteus, Ticinum, nach 294 n. Chr.
b.) Maximianus Herculus, Argenteus, Ticinum, nach 294 n. Chr.
c.) Constantius Chlorus, Argenteus, Ticinum, nach 294 n. Chr.
d.) Galerius, Argenteus, Ticinum, nach 294 n. Chr.
- V,15,3. Die Münzprägestätte Rom.
a.) Diocletianus, Argenteus, Rom, nach 294 n. Chr.
b.) Maximianus Herculus, Argenteus, Rom, nach 294 n. Chr.
c.) Constantius Chlorus, Argenteus, Rom, nach 294 n. Chr.
- V,15,4. Die Münzprägestätte Siscia.
a.) Diocletianus, Argenteus, Siscia, nach 294 n. Chr.
b.) Maximianus, Argenteus, Siscia, nach 294 n. Chr.
c.) Constantius Chlorus, Argenteus, Siscia, nach 294 n. Chr.
d.) Galerius, Argenteus, Siscia, nach 294 n. Chr.
- V,16,5. Die Münzprägestätte Heraclea.
a.) Diocletianus, Argenteus, Heraclea, nach 294 n. Chr.
b.) Constantius Chlorus, Argenteus, Heraclea, nach 294 n. Chr.
- V,17,6. Die Münzprägestätte Cyzicus.
a.) Galerius, Argenteus, Cyzicus, nach 294 n. Chr.
- VI. Stadtansichten..... 168-169**
- VI,1. Die Ansicht von Amaseia, Alexander Severus, Großbronze, Amaseia, Pontus, 228 n. Chr.
- VI,2. Nicaea, Macrinus, Bronzemünze, Nicaea, Bithynien, 261 n. Chr.
- VII. Brücken..... 170-177**
- VII,1. Rundbogenbrücke des Traianus.
a.) Traianus, Sesterz, Rom, 103/111 n. Chr.
b.) Dupondien und Asse, Rom, 103/111 n. Chr.
- VII,2. Rundbogenbrücke des Septimius Severus.
a.) Septimius Severus, Medaillon, Rom, 208-210 n. Chr.
b.) Sesterz, Rom, 208 n. Chr.
c.) As, Rom, 208 n. Chr.
- VII,3. Brücke von Antiochia am Meandros, Carien, Traianus Decius, Bronzemünze, Antiochia, 249-251 n. Chr.
- VII,4. Brücke über den Pyramos, Valerianus I., Bronzemünze, Mopsos, 255-256 n. Chr.
- VII,5. Der Pons Aelius in Rom, Hadrianus, Bronzemünze, Rom, 134-138 n. Chr.
- VII,6. Die Rheinbrücke bei Mainz, Maximianus Herculus und Constantius Chlorus, Bleiabschlag nach dem Goldmedaillon, Lugdunum, um 300 n. Chr.
- VII,7. Die Brücke bei Köln-Deutz, Constantinus I., Binio, Trier, 315 n. Chr.
- VIII. Hafenanlagen..... 178-182**
- VIII,1. Der Hafen von Ostia.
a.) Nero, Sesterz, Rom, 69 n. Chr.
b.) Sesterz, Rom, 69 n. Chr.
c.) Sesterz, Lugdunum, 69 n. Chr.
d.) Sesterz, Lugdunum, 69 n. Chr.

- VIII,2. Der Hafen des Traianus, Traianus, Sesterz, Rom, 112/114 n. Chr.
 VIII,3. Der Hafen von Korinth, Antoninus Pius, Mittelbronze, Korinth, 139-161 n. Chr.
 VIII,4. Der Hafen von Mothone, Caracalla, Bronzemünze, Mothone, 211-217 n. Chr.
 VIII,5. Der Leuchtturm von Ostia, Commodus, Medaillon, Rom, 180-193 n. Chr.

DRITTER TEIL 183-252

1. Grundsätzliches zu den Münzbildern mit Architekturdarstellungen
2. Gewicht und Größe
3. Die Graveure oder Stempelschneider
4. Die propagandistischen Möglichkeiten der bildnerischen Aussage
5. Darstellungsprinzipien

6. Die illusionistische Räumlichkeit in der Wirklichkeit des Bildes
7. Die Überschneidung
8. Die Parallelprojektion, Druntersicht und Bedeutungsperspektive
9. Die Parallelperspektive oder isometrische Projektion
10. Keine Fluchtpunktperspektive
11. Die perspektivische Umzeichnung von Münzbildern mit Beispielen: Z. 6. - Z. 31.
12. Weitere Darstellungsprinzipien
13. Die optische Wirklichkeit

VIERTER TEIL 252-280

1. Schlussbetrachtungen
2. Tafeln
3. Literaturverzeichnis

LITERATURSIGELN

- AA** = Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin.
ACTA ARCH = Acta Archaeologica, Kopenhagen/Stockholm/Oslo.
ANA = American Journal of Numismatics, New York.
ANS = American Numismatic Society.
ANRW = Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, hrsg. H. Temporini, Festschrift Joseph Vogt, Berlin / New York (1972).
DJN = Deutsches Jahrbuch für Numismatik, München.
Fuchs = G. Fuchs, Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit (1969).
JdI = Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin.
JÖAI = Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien, Wien.
JRS = Journal of Roman Studies, London.
LTUR = Lexicon Topographicum Urbis Romae (1993 ff.)
NC = Numismatic Chronicle, London.

- NNB** = Numismatisches Nachrichtenblatt.
NZ = Numismatische Zeitschrift, Wien.
NCirc. = Numismatic Circular, Spink & Son Ltd. London.
NNM = Numismatic Notes and Monographs (ANS), New York, N. Y.
QTIC = Quaderni Ticinesi, Lugano.
RE = Paulys Real-Encyclopädie (1893-1980).
Regling = K. Regling, Die antike Münze als Kunstwerk (1924).
RG = Recueil Général des Monnaies Grecques d'Asie Mineure (1904).
RIC = The Roman Imperial Coinage, London (1923) ff.
RIN = Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini, Milano.
RM = Römische Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts.
SEAR. = David R. Sear, Greek Imperial Coins, 1982, Reprinted 1991, 1995.
SNG = Sylloge Nummorum Graecorum.
ZfN = Zeitschrift für Numismatik, Berlin.

1. Vorbemerkung

Auf den Rückseiten kaiserzeitlicher römischer Münzen gibt es eine große Anzahl von Architekturdarstellungen, die überwiegend Tempel, jedoch auch Staats- und öffentliche Bauwerke wie Brücken, Stadtansichten, Hafenanlagen, Gräber usw. wiedergeben. Diese sind künstlerische Umsetzungen der angewandten Kunst von optisch erfahrener Realität in die Wirklichkeit des Bildes. Das kleine Rund der Münze begrenzt deren Gestaltungsmöglichkeiten. Deshalb entwickelten die Graveure und Stempelschneider eine lesbare, für ihre Bildaussage eigene Bildsprache, die jedoch in die Bild- und Darstellungsprinzipien der bildenden und angewandten Kunst eingebunden und ohne diese nicht denkbar ist.

Architekturdarstellungen wurden nach einer vom Auftraggeber vorgegebenen Intention gestaltet. Der Entwerfer, Gestalter und Zeichner eines über das Münzbild publizierten Bauwerkes musste dessen charakteristisches Aussehen sowie dessen wesentypische Erkennungsmerkmale so in seine Bildsprache umsetzen, dass dieses als solches erkannt wurde und dass die vom Auftraggeber geforderte Umsetzung in ein Flachrelief mittels Umrisslinien, Überschneidungen und Binnenzeichnung lesbar gemacht wurde. Für das Betrachten eines Münzbildes gilt das Gleiche, was auch für ein Relief, für Malerei, Plastik, Mosaik usw. gültig ist, nämlich die größtmögliche künstlerische Gestaltung und Umsetzung von optisch subjektiv erfahrener Realität in eine, so weit es überhaupt möglich ist, objektiv erscheinende Bildwirklichkeit, deren Grundlage stets die Intention und das Wollen des Auftraggebers ist. Das real existierende Bauwerk sollte, ja musste so dargestellt werden, dass es auch im Bild existent ist. Mit dem Prinzipat des Augustus erhielt das Bild eine neue zusätzliche Dimension, nämlich die kaiserlichen, staatspolitischen und machtstrategischen Intentionen des Auftraggebers sichtbar zu machen. Dies gilt, vornehmlich bei autokratisch geführten Staatssystemen, bis heute.

2. Die Darstellungsprinzipien der Münzbilder

Aus der nachfolgenden Untersuchung über die kaiserzeitlichen Münzrückseiten mit Architekturwiedergaben geht eindeutig hervor, dass die von den Stempelschneidern entwickelten Darstellungsprinzipien ganz offenkundig auch als eine Form von Mitteilung benutzt wurden und mit dieser erreicht wurde, dass sie, ohne eine Weltsprache beanspruchen zu müssen, für alle Menschen des Imperiums lesbar war¹.

Ausgangspunkt für eine Bildanalyse ist zunächst eine objektive und detaillierte Beschreibung dessen, was auf einem Bild zu sehen ist². Insbesondere in der numismatischen Bildbeschreibung kommt es immer wieder zu Fehlinterpretationen, die fast ausschließlich der Unkenntnis sowie dem Nicht- oder Falschlesen der Darstellungsprinzipien anzulasten sind. Aus dem Blickwinkel des Kunstverständnisses und der daraus resultierenden künstlerischen Darstellungs- und Sehweisen unserer Tage sind die der Graveure uns heute nahezu unlesbar geworden. Die hier nachfolgend aufgelisteten allgemein gültigen und in der Antike angewandten Darstellungsprinzipien haben zwar ihre Gültigkeit bis heute nicht verloren, sie gelten jedoch sowohl für naturalistische, realistische und abstrakte, ja sogar ins Gegenstandslose gehende Umsetzungen von sichtbarer Wirklichkeit in die des Bildes, aber nur dann, wenn diese schlüssig zu den Grundlagen einer Bildinterpretation herangezogen werden. Deshalb ist das Grundanliegen dieser Arbeit, anhand von Zeichnungen und der Beschreibung der Darstellungsweisen in Zukunft irriige und falsche Resultate zu berichtigen oder auszuschließen. So werden bislang völlig falsch Tetrapylen als zweitorige Triumphbogen interpretiert, die Ansichten befestigter Städte als Lagertore. Und Tempel, die es so nie gegeben hat und die weder archäologisch noch in den Beschreibungen antiker Schriftsteller nachzuweisen sind, werden, weil in deren Frontseite eine Apsis eingezeichnet ist, als zwei- oder mehrsäulige Tempel mit einer reich gestalteten Frontseite angesprochen³.

Das, was für den Menschen gültig war, bis die Bilder laufen lernten, dass sie im Bild die Wirklichkeit einer Wiedergabe des Soseins und des Daseins sahen, die soweit gehen konnte, dass man bei überräumlichen und überzeitlichen Darstellungen von Menschen, Vorgängen und Zeugnissen, die zeitlos im Bild fixiert wurden, glaubte, diese seien magisch wirksam. So kam es zur Verehrung des oder der Dargestellten, zu Gesprächen mit diesen, obwohl diese stumm blieben. Die in dieser Tradition stehenden „Wunder wirkenden Gnadenbilder“ der Wallfahrtsorte sind hierfür Belege unserer Tage.

Hinzu muss kommen, dass bei der Auswertung der Bildbeschreibungen, die auf den hier nachfolgend behandelten Grundlagen der bildlichen Umsetzung von gesehener Realität in die des Bildes basieren, auch der zeit- und kulturgeschichtliche Hintergrund zu befragen ist, um so zu einer möglichst objektiven und logischen Interpretation zu kommen.

¹ Vgl. hierzu: Maria R. – Alföldi, Bild und Bildersprache der römischen Kaiser, Beispiele und Analysen, Kulturgeschichte der Welt, Bd. 81, 1999, 10. „Der kleine Mann von der Straße“ in Rom und anderswo musste das Bild im Sinn des Kaisers lesen und erfassen können, es musste ihm ohne viel Überlegung einleuchten und ihn beeinflussen.

² Auf Grund der hervorragenden Arbeit von T. Hölscher, *Klassische Archäologie, Grundwissen*, 2006, 85 ff. Grundbegriffe der kunstgeschichtlichen Klassifizierung und Analyse erübrigt sich hier eine detaillierte Beschreibung.

³ Vgl. hierzu die im Katalog beschriebenen Beispiele.

3. Einleitung

Diese Arbeit behandelt erstmals die Bild- und Darstellungsprinzipien von Architekturdarstellungen und deren Lesbarkeit auf den Rückseiten römischer Münzen von der späten Republik bis zum Ende der Kaiserzeit. Es handelt sich dabei überwiegend um Tempel, Tempelanlagen, Staatsbauten, Triumphbogen, Tetrapylen, Hafen- und Zirkusanlagen, Brücken, Stadtansichten und deren Tore, die bislang, vorrangig in der numismatischen Literatur, zum Großteil falsch gelesen, beschrieben und deswegen irrtümlich falsch interpretiert werden. Um diese Darstellungsprinzipien für den Menschen von heute verständlicher zu machen, müssen ergänzend zur numismatischen Interpretation auch die Kunstgeschichte, Archäologie sowie die Alte Geschichte mit herangezogen werden.

Dass die Bild- und Darstellungsprinzipien in der numismatischen Forschung bislang nicht behandelt wurden, könnte ursächlich damit zusammen hängen, dass diese ausserhalb der speziellen fachspezifischen numismatischen Sehweise, umgekehrt die numismatische auch außerhalb der Archäologie und der Alten Geschichte lagen⁴. Deshalb kann die hier vorgelegte Untersuchung nur interdisziplinär erfolgen, das heißt, es werden auch bildnerische, kunstgeschichtliche, geschichtliche, numismatische, kulturgeschichtliche, archäologische, materialbedingte, topographische, ethnische oder entwicklungsgeschichtliche Gesichtspunkte mit einbezogen, um nur die wesentlichen zu nennen.

Alle bisher erschienenen Arbeiten, die sich speziell mit Architekturwiedergaben auf der kaum über 35 Millimeter Durchmesser hinausgehenden Münzscheibe befassen, gehen naturgemäß von unserem durch Perspektive und Fotografie beeinflussten Bildverständnis aus⁵. Selbstverständlich wissen wir nicht, inwieweit die Menschen unterschiedlichster Herkunft, die im „Imperium Romanum“ zusammen lebten, die gängige offizielle Bildsprache trotz landschaftlich und völkisch bestimmter bildnerischer Traditionen letztlich lesen und verstehen konnten. Eine Basis hierfür dürfte jedoch der Hinweis von Plinius d. Ä. sein⁶, dass am Anfang des bildnerischen Darstellens die Umrisslinie eines Schattens stünde, das heißt, die Gegenstände würden jeweils in den für sie charakteristischen Profilansichten gezeichnet.

Bereits die ältesten erhaltenen Zeichnungen der Menschheit in den Höhlen der Altsteinzeit sind nach diesem Darstellungsschema geschaffen worden. Letztlich gilt diese, alle Kulturkreise der Menschheit umfassende Bildsprache, trotz aller Kunststile, trotz Perspektive, Fo-

tografie und Computeranimation bis heute. Gerade im Zuge der Globalisierung werden z. Bsp. Verkehrs- und Hinweisschilder völker- und sprachübergreifend auf die charakteristischen Merkmale des wiedergegebenen Gegenstandes reduziert und so, ausgehend von deren Umrisslinie, lesbar gemacht. Diese können sowohl von Analphabeten als auch von Gebildeten, die Kulturräume sprachübergreifend, als Bild verstanden werden. Dies trifft auch für die unterschiedlichsten Völker und Stämme des Imperium Romanum hinsichtlich der römischen Münzbilder zu.

Wie gesagt, geht es in dieser Arbeit vorrangig um die Darstellungsprinzipien römischer Bauwerke auf den Rückseiten der jeweils gängigen Nominale. Deshalb ist die von F. Prayon behandelte Frage, ob es sich bei den auf Münzen wiedergegebenen Bauwerken um projektierte oder ausgeführte und gebaute Architektur handelt, für diese Untersuchung bedeutungslos, denn diese tangiert das hier behandelte Thema der Bild- und Darstellungsprinzipien der Münzen nicht⁷.

4. Die künstlerische Gestaltung der Vorder- und Rückseite einer Münze

kann nur innerhalb der von der Malerei, der Mosaik- kunst sowie den von der Skulptur und Plastik entwickelten Darstellungsschemata gesehen werden⁸, die allgemein gültig sind sowie deren von den Münzherren und Auftraggebern geforderten Intentionen.

Nur G. Fuchs untersuchte bisher in seiner Arbeit „Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit“⁹ deren Wirklichkeits-

⁷ F. Prayon, *Projektierte Bauten auf römischen Münzen*, Festschrift für U. Hausmann, Tübingen 1982, 319-330. Wenn für die auf Münzen abgebildeten Bauwerke die archäologischen oder sonstigen Zeugnisse fehlen, so kann daraus noch lange nicht geschlossen werden, dass diese Phantombilder seien.- P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts 1*, 1931, 15: „Der Künstler gibt oft eine optisch falsche, aber begrifflich richtige Darstellung, und eine seinem Auftrag entsprechende Wortbeschreibung des Dargestellten kommt leicht der Wirklichkeit näher, als die Anschauung des Bildes. Die von ihm gewählten Mittel der Darstellung, Frontalansicht, Perspektive, wirklichkeitsfremder, begrifflicher Aufbau des Bildes sind auch diesem Auftrag unterworfen, zeigen nicht immer allein das künstlerische Wollen des Sculptors, als vielmehr seine Fähigkeit, dem Auftrag des Münzherren in der Darstellung gerecht zu werden“.

⁸ J. M. C. Toynebee, *Picture-language in Roman Art and Coinage*, Essays in Roman Coinage, presented to Harold Mattingly, 1965, 205: On the one hand, Rome created, from Hellenistic beginnings, a new chapter in the story of realistic, in the sense of „veristic“ and highly individualistic, portraiture, and in that of historical narration defined as the factual, almost „photographic“, rendering of contemporary events.

⁹ G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, aus dem Nachlass herausgegeben von J. Bleicken und M. Fuhrmann, 1969. – Strack a.a.O., 15, „Die Darstellung eines Bauwerkes auch ohne begleitende Handlung hat nicht notwendig seinen Neubau oder seine Restitutio zum Anlass. Aus Darstellungen

⁴ Vgl. hierzu: P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*. 1997. – T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, 1987. – T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum*, Xenia, Heft 9, 1984.

⁵ Vgl. hierzu: M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik*, 1, 1978, 33 ff. sowie Chr. Howgego, *Geld in der Antiken Welt*, 2000, 85 ff.

⁶ Plinius d. Ä. *Nat. Hist.* 35, 15.

treue sowie die sich daraus ergebenden Möglichkeiten einer Rekonstruktion und deren politische Aussagen. Ein wesentlicher Grund, diese Thematik erneut, ausgehend von den Bild- und Darstellungsprinzipien, aufzugreifen ist, dass Fuchs einerseits lediglich Münzen von der Republik bis zur Zeit Neros an Einzelbeispielen vorstellt und er andererseits, wohl aus der Unkenntnis der Bild- und Darstellungsprinzipien heraus, teilweise zu fehlerhaften und falschen Interpretationen kommt. Gleichzeitig ist grundsätzlich zu fragen, ob die Architekturdarstellungen auf Münzen überhaupt die Rekonstruktion eines Bauwerkes zulassen¹⁰. Auf diese Frage wird an anderer Stelle näher eingegangen.

Die in der numismatischen Literatur diskutierten Probleme, wie Stempelverbindungen, Koppelungen, Stil der Münzen¹¹, allgemeine Thematik und Entwicklung der Rückseitenbilder¹², die These von A. H. M. Jones, der den historischen Wert der Münzbilder mit dem von modernen Briefmarken gleichsetzt¹³, sind Themen und Thesen, die von keinem antiken Schriftsteller erwähnt werden¹⁴ und die mit der Untersuchung der hier behandelten Lesbarkeit von Architekturdarstellungen auch nichts zu tun haben.

Etwas anders ist es mit der Auffassung von C. H. V. Sutherland, der in den Darstellungen der Vorder- und Rückseiten römischer kaiserzeitlicher Münzen sowie deren Umschriften und Legenden im Wesentlichen einen Nachrichtenträger und einen Teil der kaiserlichen Mentalität sieht. Diese muss berücksichtigt werden, gehört sie doch mit zum Verständnis der Architekturbilder. Zudem sind die Münzen auch das umfangreichste, beständigste, offiziellste und genaueste Korpus römischer Dokumente, das auf uns gekommen ist¹⁵ und die in der Zusammenschau mit den Inschriften und Bildwerken neben den schriftstellerischen Zeugnissen oft eine genaue Datierung und einen guten Einblick in die kaiserliche Mentalität vermitteln¹⁶.

Diese wurde nach staatspolitischen oder familiengeschichtlichen Aspekten über die angewandte und bildende Kunst in Umlauf gebracht.

Die Münzkunst unterscheidet sich von der Architektur, Malerei und Plastik dadurch, dass sie das Flachrelief benutzt. Dieses beinhaltet sowohl plastische, als auch zeichnerische und von der Licht- und Schattenwirkung her gesehen, sogar malerische Elemente. Die Räumlichkeit wird vorrangig durch Überschneidungen wiedergegeben. Während die Malerei mit Hilfe der die perspektivische Zeichnung unterstützenden Farben in einem Bild Vorder-, Mittel- und Hintergrund entwickelte, kommt es beim Münzbild bis auf wenige Ausnahmen vornehmlich zu einer Wiedergabe von Vorder- und Hintergrund, wobei die Münzscheibe als Hintergrund anzusprechen ist. Dies gilt bereits für die frühesten rein frontalansichtig gezeichneten Tempel und zieht sich wie ein roter Faden bis zum Ende der kaiserzeitlichen Münzprägungen hindurch.

5. Bildnerische Grundlagen der Münzbilder

Die frontale, flächige und räumliche Darstellung von Bauwerken folgt den geläufigen bildnerischen Darstellungsschemen der angewandten und bildenden Kunst.

Zum besseren Verständnis werden diese zunächst kurz beschrieben.

1. Das Darstellungsschema der reinen Frontalität steht am Beginn der Tempelwiedergaben auf römischen Münzen. Es wird nur die charakteristische Frontseite eines Bauwerkes wiedergegeben. Beispiel: Sechssäuliger Tempel des Petillius Capitolinus (I,1,2A).
2. Durch Überschneidungen wird eine nach oben versetzte, flächige Raumtiefe aufgezeigt. Die einzelnen Bauteile, wie Krepidoma (Stufenunterbau und Fundament eines antiken Bauwerkes, insbesondere eines Tempels), Säulen, Giebeldreieck sowie die Eingangsfront der Cella (der fensterlose, von Mauern umgebene Innenraum des Tempels, in dem das Götterstandbild aufgestellt war) könnte man ohne weiteres als Einzelteile ausschneiden und wie ein Kulissenbild hintereinander stellen. Beispiel: Viersäuliger Tempel des M. Volteius (I,1,1A).
3. Mit der Staffelung nach rechts, nach links oder nach oben wird ebenfalls Raumtiefe angegeben. Beispiel: Elefantenquadriga (ein von vier Elefanten gezogener zweirädriger Wagen) auf dem Tetracylon (ein viersei-

mit begleitender Handlung darf niemals ohne andere Zeugnisse der Neubau oder die Restitutio des jeweiligen Gebäudes erschlossen werden, das Monument bezeichnet hier nur den Ort der Handlung“.

¹⁰ M. J. Price and B. L. Trell, *Coins and their cities, Architecture on the ancient coins of Greece, Rome, and Palestine*, 1977.

¹¹ C. H. V. Sutherland, *Zur Verständlichkeit römischer kaiserzeitlicher Münztypen*, 1959, in *Methoden der antiken Numismatik*, hrsg. Maria R.-Alföldi, 1989, 157-179.

¹² A. H. M. Jones, *Numismatics and history, Essays in Roman Coinage*, presented to H. Mattingly, 1979, 13f.

¹³ Jones, ebd.15, misst den Darstellungen den historischen Wert von Briefmarken zu. Kein seriöser Historiker würde diese heranziehen, um von ihnen aus auf die Politik einer Regierung zu schließen.

¹⁴ Hierzu: C. H. V. Sutherland, *Verständlichkeit römischer Münztypen* in: *Methoden der Antiken Numismatik, Wege der Forschung*, Band 529, Hrsg. M. R.-Alföldi, 1981, 166 f.

¹⁵ ebd. 176 ff., „wenn Funktion und Verhalten der römischen kaiserzeitlichen Münztypen mit dem der modernen Briefmarke verglichen werden soll, so muss man diese Analogie mit großem Misstrauen betrachten“.

¹⁶ T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*, 74: „Das Formensystem der römischen Kunst hatte seine spezifische Leistung darin, dass es die Ansprüche einer gebildeten Elite ebenso zu erfüllen vermochte, wie die Bedürfnisse der breiten Reichsbevölkerung.“

- tiger Torbau mit rundbogigen Öffnungen auf jeder Seite) des Domitian (III,15.).
4. Werden kleinere Tempel, Häuser und dergleichen nach rechts, oben oder nach links gezeichnet, so wird damit ebenfalls Räumlichkeit aufgezeigt. Beispiel: Die Stadtansicht von Amaseia (VI,1.).
 5. Wird auf die Bodenlinie der Vorderfront die Längsseite eines Bauwerkes nach vorne in die gleiche Ebene geklappt, so ist diese Abwicklung eine Form von Parallelperspektive. Beispiel: Beim Tetrapylon des Domitian (III,15.) ist die eine Seite nach vorne geklappt.
 6. Bei der Draufsicht eines parallelperspektivisch gezeichneten Bauwerkes stehen die Grundlinien in einem Winkel von etwa 30 Grad zur Waagrechten. Beispiel: Der Neptuntempel (I,2,14A). Dieses Bildschema kennt keine Bodenlinie, da durch diese die Lesbarkeit beeinträchtigt würde.
 7. Die erst in der Renaissance mathematisch konstruierte Fluchtpunktperspektive gibt es auf Münzen nicht. Es gibt nur eine Darstellungsart, bei der die Horizontlinie verhältnismäßig hoch gesetzt wird und die Zeichnung sich an der Zentralperspektive zu orientieren scheint. Beispiel: Beim Tempel der Venus Genetrix ist der mittlere Tempel frontalansichtig und die davor liegenden Bauten des Tempelhofes sind in Draufsicht gezeichnet (I,3C).
 8. Wird eine frontalansichtige Tempelfront auf einem mehrstufigen Krepidoma wiedergegeben, bei dem die Stufen nach oben kürzer werden, so handelt es sich um einen Peripteros (ein um die Cella herumlaufender Umgang). Beispiel: Der Roma und Augustus Tempel (I,1,2B).
 9. Sind die Stufen einer Tempelfront gleich lang oder werden sie links und rechts von Wangen eingefasst, so bedeutet dies die Zugangstreppe eines Podiumtempels. Beispiel: Tempel der Astarte in Berytus (I,2,13A).
 10. Steht ein Bau auf einer waagrechten Bodenlinie und hat er oben ein Oval oder einen Kreis, dann handelt es sich um einen Rundbau. Das gleiche gilt auch, wenn die unteren und oberen vorderen Kanten parallel nach unten gebogen sind. Beispiele: Die Tetrarchen opfern vor einem Turm (V,15.) oder das Colosseum (IV,5.).
 11. Wird ein Rundbau mit eng nebeneinander gestellten Säulen, die nach außen (hinten) hin kürzer werden so gezeichnet, dass die obere Kante in Draufsicht und die untere in Draufsicht zu sehen sind, so ist dies ein Ansatz von Zentralperspektive. Beispiel: Tempel der Vesta¹⁷ (I,2,17B).
 12. Wird ein Bauwerk links oder rechts senkrecht beschnitten, so bedeutet dies, dass diese Seite nur mit einem Teilstück wiedergegeben ist und sie in der Realität weitergeht. Beispiel: Tempel des Apollo Smintheus (I,2,15A).
 13. Enden die Tempelgiebel bei der Wiedergabe von mehrsäuligen Tempelfronten auf den beiden inneren Säulen, so handelt es sich um einen cellalosen, offenen Bau, der insgesamt vier oder sechs Säulen hat und in dem ein Kultbild steht (I,2,3A. I,2,13A.d.).
 14. Steht das Kultbild unter einem Bogen, der auf den beiden inneren Säulen einer viersäuligen Frontseite auf sitzt und sind ein oder zwei Giebelfelder ohne durchgehenden Architrav (den Oberbau, in der Regel das Dach, tragende waagrechte Hauptbalken) zu sehen, so handelt es sich um die Wiedergabe eines Tempels, der an der Rückseite eine Apsis hat (ein mit einer Halbkuppel überwölbter Raum, der mit einem Hauptbau verbunden ist), in der das Kultbild steht und der ansonsten ohne Cella ist (I,2,12.).

6. Das Kompositionsschema der Symmetrie

ist das bevorzugte Darstellungsprinzip. Wir sprechen von einer „strengen Komposition“, wenn eine senkrechte Mittelachse als Orientierungslinie zu erkennen ist¹⁸. Die frühesten Wiedergaben von Tempelfronten, wie z. Bsp. die des Jupitertempels auf einem Denar des M. Volteius (I,1,1A) sind rein symmetrisch aufgebaut. Der symmetrische Bildaufbau bestimmt die Bildkomposition der gesamten kaiserzeitlichen Münzkunst. Kommt eine Figur hinzu, wie beim viersäuligen Tempel des Jupiter Feretrius (I,2,2.), dann wird der strenge Bildaufbau durch eine lebendigere, leicht asymmetrische Anordnung hin zu einer größeren Naturnähe erweitert. Durch die Diagonale der Trophäe, die Marcellus trägt, kommt eine zusätzliche Bewegung in das Bild.

Auch wenn mehrere Personen in das Bild mit einbezogen sind, bleibt die Symmetrie erhalten, wie z. Bsp. auf den Sesterzen des Caligula, die den Kaiser bei einem Opfer vor einer sechssäuligen Tempelfront zeigen (I,2,11A). Wird der Kaiser von der Bedeutungsperspektive¹⁹ her als das Wichtigste, als größte Figur wiedergegeben, so entsteht ein Dreieck, dessen Spitze der Kopf des Kaisers ist. Sein Körper ist jedoch gleichzeitig die Mittelachse des symmetrischen Bildaufbaues. Der Graveur wiederholt kompositorisch mit dem Dreieck, das durch die Figur des Kaisers und die ihn flankierenden Figuren gebildet

¹⁷ Richardson, 412, Vesta Aedes, „It was not an inaugurated Templum“. - E. Simon, Götter der Römer, 229, „Ihr rundes Haus auf dem Forum war kein templum im sakralrechtlichen Sinn; es war nicht inauguriert, weshalb hier die Bezeichnung >Vestatempel< vermieden wird“. Der Begriff Vestatempel wird zwar durchgehend gebraucht, korrekt wäre jedoch Heiligtum. Um Irritationen zu vermeiden wird nachfolgend jeweils >Vestatempel< verwendet.

¹⁸ Fuchs, 49: „Symmetrie des Bildaufbaus ist daher eine der Forderungen, über die man sich nur bei wenigen reinen Gebäudedarstellungen auf römischen Münzen hinweggesetzt hat“.

¹⁹ H. v. Heintze, Römische Kunst, 1981, benutzt an Stelle des gängigen Begriffes Bedeutungsperspektive den Ausdruck Verdeutlichungsperspektive.

wird, das Giebeldreieck des Tempels. In der Vorrede zum siebten Buch zählt Vitruv eine Reihe von Büchern auf, die sich mit den dorischen, jonischen und korinthischen Symmetrien der Tempelbauten und deren Ausgestaltung befassen²⁰. Jede Frontseite eines Tempels wurde, nachdem ein Wettbewerb stattgefunden hatte, jeweils nur von einem Künstler gestaltet.

Lediglich in der Bekrönung des Actiumbogens (III,6.) und des Triumphbogens des Claudius (III,11. und III,12.) sind weitere Ansätze zu einem Bildaufbau zu sehen, bei dem die Figuren innerhalb eines spitzwinkligen Dreiecks angeordnet sind. Dieses Kompositionsschema wird erst wieder ab der Mitte des 16. Jahrhunderts verstärkt angewendet, um eine möglichst lebensnahe Wiedergabe eines Vorganges darzustellen²¹. Ansonsten bleibt der symmetrische Bildaufbau bis zum Ende des Imperiums vorherrschend. Es gibt jedoch immer wieder Ansätze, die Bilder leicht asymmetrisch und damit lebendiger zu gestalten. Das früheste Beispiel ist der in parallelperspektivischer Draufsicht wiedergegebene Neptuntempel (I,2,14A), bei dem die Schriftzeichen der Legende bewusst als Bild- und Kompositionsmittel mit eingesetzt sind²². Um dies näher zu verdeutlichen, ist es notwendig, kurz auf einige Aspekte der römischen Kunst einzugehen.

7. Das Wesenstypische der römischen Kunst

ist, dass sie realistisch, naturalistisch, detailgenau und faktisch einen geschichtlichen Akt oder eine mythologische Szene tagebuchartig, in der Art einer exakten Bildreportage unter Anwendung unterschiedlicher Gestaltungsprinzipien, wie Drauf-, Drunter- oder Direktansicht gestaltet²³. Die kompositorische Gestaltung der Architekturdarstellungen auf römischen Münzrückseiten erreichte in der Zeit Trajans und Hadrians einen ersten Höhepunkt der Umsetzung von real existierenden Bauwerken in die Wirklichkeit des Bildes.

Um die flächigen und räumlichen Darstellungsprinzipien der ausgehenden Republik und besonders der Kaiserzeit verständlicher und lesbarer zu machen, denn um diese geht es in dieser Arbeit, ist es notwendig, zunächst kurz auf einige Beispiele hinsichtlich der bildenden und angewandten Kunst zu verweisen.

Wie aus den Briefen Plinius d. J. zu ersehen ist, waren vor allem Arbeiten hellenistischer Künstler gefragt. So schreibt dieser an Annius Severus²⁴, er habe kürzlich in

Korinth eine alte, schön ausgearbeitete Bronzestatue eines stehenden alten Mannes erworben, die er am liebsten im Jupitertempel seiner Heimat aufstellen lassen möchte. Es war ein alter, realistisch und naturalistisch wiedergegebener Mann, bei dem die Knochen, Muskeln, Sehnen, Adern, Runzeln, sein dünnes, im Schwinden begriffenes Haar, seine breite Stirn, sein zerfurchtes Gesicht, sein magerer Hals, seine herunter hängenden Arme, seine flache und schlaffe Brust sowie sein eingefallener Bauch wie bei einem Lebenden wirkten.

In einem Brief an Vibius Severus²⁵ bittet er diesen, er möge doch durch einen guten Maler Bilder kopieren lassen, denn, wenn es schon schwierig sei, Ähnlichkeiten nach der Natur zu erzielen, so sei es bei einer Kopie noch viel heikler.

Diese Zitate geben uns einen Einblick in das Kunstverständnis der gebildeten Schicht, auch wenn sich Plinius diesbezüglich als Laien bezeichnet, so ist doch eindeutig daraus zu ersehen, dass die realistische und naturalistische Umsetzung von Wirklichkeit in die des Bildes, auch wenn dieses als Bildträger lediglich eine Münzscheibe ist, die vorherrschende Kunstauffassung war. Hinzu kommt, dass die „römische Kunst“, gleich den monarchistisch oder diktatorisch regierten Ländern der späteren Folgezeit, die ihre Staatsideen im Stil ihrer Zeit durch Künstler darstellen ließen, als Vor- und Leitbild die Idee der „res publica“ durch das Bild dokumentierte und in dessen Realität jedem, auch wenn er nicht lesen und schreiben konnte, mitteilte, so ist es, wenn der Kaiser spricht, opfert, Geschenke verteilt oder ein Bauwerk übergibt²⁶. Bereits seit der untergehenden Republik war die bildende und angewandte Kunst von der Politik so in Anspruch genommen worden, dass eine die Staatsideen unterstützende und fördernde Bildsprache zur Verfügung stand²⁷.

Die römische Kunst ist ohne die Inspiration, den Einfluss und das Vorbild der griechischen und hellenistischen nicht denkbar. Aber was Rom daraus gemacht hat, das ist die Grundlage unseres Kunstverständnisses bis heute. Gleich, ob es sich um angewandte oder bildende Kunst handelt, geben die Bilder, auch wenn sie bis auf das Charakteristische und Wesenstypische reduziert sind, realistisch und detailgenau einen geschichtlichen Akt oder eine mythologische Szene, oft tagebuchartig in der Art einer modernen Bildreportage unter Anwendung unterschiedlichster Gestaltungsprinzipien, wie Drauf-, Drunter- oder Direktansicht wieder. Diese haben bis heute ihre grundlegende Gültigkeit trotz der Entwicklung der europäischen Kunststile, wie Romanik, Gotik, Renaissance usw. behalten. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich lediglich auf den florentiner Maler Giotto di Bondo-

²⁰ Vitruvius Pollio, *De architectura* liber septimus.

²¹ Gombrich, *Die Geschichte der Kunst* 1953, 206.

²² In der modernen Malerei setzt Paul Klee bei seinem Bild „Die Villa R“ erstmals wieder einen Buchstaben bewusst als Kompositionsmittel ein.

²³ Nach diesen Prinzipien gestalten die Maler ihre Bilder bis zur Erfindung der Fotografie.

²⁴ Plinius d. J., Übersetzung von A. Lambert, 1969, 3,6.

²⁵ ebd. 4,28.

²⁶ H. A. Cahn, *Griechische Münzen archaischer Zeit*, 1985, 4 f.

²⁷ T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum, Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*, Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen, 9, 1984, 7.

ne (1267 – 1337) als Bindeglied verweisen, der nach 1305 die Fresken in der Arenakapelle in Padua malte²⁸. Vorher hatte er als Restaurator in Rom in der Kirche S. Paolo fuori le mura gearbeitet, mit deren Bau Theodosius 391 begonnen hatte und die durch den Brand von 1823 zerstört und durch einen Neubau über dem alten Grundriss ersetzt wurde²⁹. Die römischen Darstellungsprinzipien, die Giotto als Restaurator in der alten Paulskirche kennen gelernt hatte und die uns heute von anderen erhaltenen Bilderzyklen, wie z. Bsp. aus Pompeji, aus nordafrikanischen oder kleinasiatischen Mosaiken oder aus Herculaneum her bekannt sind, zeigen, dass er mit deren Umsetzung in die Sehweise seiner Zeit mit Recht als der Vater der europäischen Malerei angesprochen werden kann – basieren seine Illustrationen und Erzählungen doch auf den gleichen Darstellungsprinzipien, wie wir sie auch von den Reliefdarstellungen, Plastiken oder Gravuren der offiziellen Reichskunst oder den Provinzen her kennen³⁰. Der Betrachter blickt in parallelperspektivisch gestaltete Räume mit unterschiedlichen Ansichtsebenen, wie Direkt-, Drunter- oder Draufsicht. Die Tiefe der Landschaften, die Plastizität der Gegenstände und Figuren wird gleich wie bei antiken Bildern mit Staffelungen sowie Überschneidungen aufgezeigt.

8. Die römischen Münzbilder

sind ohne die aus der naturalistischen Naturwiedergabe entwickelten Bildprinzipien der griechischen Münzkunst, die zwar keine Architekturdarstellungen kennt, nicht denkbar³¹. In welchem Land auch immer die ersten

Münzen geprägt wurden, in Lydien oder Griechenland, Rom übernahm auf jeden Fall in der Zeit des Pyrrhus-Krieges die Münzprägung von den Griechen³² und ersetzte deren Prägungen durch römisches Silbergeld³³. Für die Gestaltung der Münzbilder orientierten sich die nun römischen Stempelschneider zeitbedingt seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. zunächst an den Darstellungsprinzipien der hellenistischen Kunst³⁴. Die römische Gravurtechnik und ihre Reliefgestaltung basieren zwar auf den Kenntnissen, Erfahrungen und dem Umsetzen der optisch erfahrbaren Umwelt in die des Bildes der griechischen Stempelschneider, aber was sie daraus gemacht haben, das ist römisch, auch wenn die Griechen es waren, die am Anfang eines neuen Geschäftsdenkens der Münze ihre endgültige Form und Vorrangstellung im Handel und Wirtschaftssystem gegeben haben. Aus seinem Sinn für das praktisch Machbare schuf Rom damit auch die Grundlagen für das bis heute gültige europäische Wirtschaftssystem. Erst durch den Geldschein, den Check und neuerdings durch den Kunststoffjeton wird der durch das Metall bestimmte Realwert, der ursprünglich mit dem Nennwert identisch war, aufgehoben³⁵.

Aufgrund der großen Alphabetisierung in der Kaiserzeit³⁶ ist anzunehmen, dass die Münzbilder neben ihrer Kennzeichnung als Zahlungsmittel auch als eine künstlerische Umsetzung von real existierenden Dingen angesehen und auch verstanden wurden³⁷. Sicher war die Kauf- und Wirtschaftskraft der Münze vorrangig. Ob

²⁸ O. B. v. Wülffingen, Giotto, die Fresken der Arena – Kapelle zu Padua, 1962, 8 ff.

²⁹ B. Brenk, Propyläen Kunstgeschichte, Spätantike und frühes Christentum, 63 f. 123,7.

³⁰ Hierzu: CIL XIII 6626. H. Nesselhauf, Ber. RGK 27, 1937, 83 Nr. 109. Als offizielles Beispiel verweise ich auf die figürliche Gestaltung der Ara Pacis, L. Richardson Jr. A New Topographical Dictionary of Ancient Rome, 1972, 287 f.

³¹ J. Liegle, Architekturbilder auf antiken Münzen, Die Antike 12, 1936, 202. Zur Rekonstruktion des antiken Vestatempels, bei der man ausschließlich von den Münzdarstellungen ausging, schreibt dieser: „Heute ist die Aufgabe bis zu einem gewissen Grad umgekehrt: nicht soll die Rekonstruktion der antiken Architektur auf die Kenntnis der Münzen gegründet werden, sondern die Kenntnis der architektonischen Reste muß der Deutung der Münzbilder dienstbar gemacht werden.“ – Fuchs, 1, schreibt zunächst, dass die Darstellungen von Bauwerken in der griechischen Münzkunst außerordentlich selten seien. Er führt hierfür jedoch keinerlei Belege von Bauwerksdarstellungen an und spricht schließlich von isolierten Gegenständen auf griechischen Staatsmünzen. Diese Gepflogenheit habe die Darstellung ganzer Gebäude kaum zugelassen. Auf rein griechisch empfundenen Münzbildern der klassischen Zeit begegneten daher höchstens vereinzelt Gebäudeteile oder Kleinbauwerke recht unscheinbaren Charakters. Unter Gebäudeteilen versteht Fuchs in diesem Zusammenhang lediglich Altäre oder Brunnen, die zusammen mit Götterfiguren vorkommen. S. 4 schreibt er zusammenfassend: „Es ist deutlich, dass in der als griechisch betrachteten Münzkunst Darstellungen größerer ar-

chitektonischer Objekte vorzugsweise in Randgebieten und nur unter nachweisbar orientalischem Einfluss entstanden sind. Im Bereich rein griechischen Empfindens findet sich auf Münzen nicht eine einzige Darstellung eines Tempels“. Daher sei es klar, dass es für die römischen Architekturdarstellungen keine griechischen Vorbilder gäbe. – Die Bildprinzipien der griechischen Münzkunst sind eingehend von K. Regling, Die Münze als Kunstwerk, 1924, vorgestellt worden. Deshalb erübrigt es sich hier, auf diese näher einzugehen oder zu beschreiben.

³² Chr. Howgego, Geld in der Antiken Welt, 1995, 1ff. 77. 85 ff.

³³ F. de Martino, Wirtschaftsgeschichte des Alten Rom, 1985, 64 f.

³⁴ T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, 1987, 12. Insbesondere hat sich gezeigt, dass Rom in der Zeit der späten Republik eine Metropole von ausgeprägt griechisch-hellenistischem Charakter geworden ist und dass viele Traditionen der späteren römischen Kunst auf diese Phase zurückgehen.

³⁵ H. A. Cahn, Griechische Münzen archaischer Zeit, 1947, 14.

³⁶ Hierzu: I. König, Vita Romana, Vom täglichen Leben im Alten Rom, 2004, 107 ff. – K. W. Weeber, Alltag im Alten Rom 1995, 311 ff.

³⁷ Fuchs, 56, schreibt hierzu: „Man wird dabei nicht von der Vorstellung ausgehen dürfen, es seien dem zeitgenössischen Betrachter und Benutzer des Geldstückes geschichtliche oder kunstwissenschaftliche Studien zugemutet worden. Man wird sich im Gegenteil vorstellen müssen, dass die Sprache dieser von Emission zu Emission wechselnden Münzbilder in einem solchen Maß typisiert gewesen ist, dass zu ihrem Verständnis keine außergewöhnliche Bildung, sondern lediglich eine gewisse Erfahrung im Umgang mit Münzsymbolen nötig war“. – Howgego, 88, „Das Durchsetzungsvermögen kaiserlicher Ikonographie und der Umfang, in dem sie sich sogar in private Sphären einlagern konnte, machen es wahrscheinlich, dass einige Gruppen, vor allem in Rom, in der Lage waren, das Bildrepertoire von Münzen richtig zu lesen“.

daneben ihre künstlerische Bewertung und ihre familien- oder staatspolitische Intention letztlich nur einem Kreis von Gebildeten vorbehalten blieb, ob diese auch von der Mehrheit der Menschen verstanden wurde, kann nicht eindeutig beantwortet werden, denn dies gilt im Grunde genommen bis heute. Die künstlerische Qualität der Vorder- und Rückseitengestaltung und deren Bezug zur allgemeinen Kunst wird dadurch jedoch nicht in Frage gestellt³⁸.

Seit dem Ende der Republik wurden die Münzdarstellungen verstärkt auch zur Verherrlichung der römischen und der Familiengeschichte eingesetzt. Dass das Können, einen Stempel zu gravieren, bereits in der Antike, wenn auch nur für einen kurzen Zeitraum belegbar, auch als Kunstwerk angesehen worden zu sein scheint und welchen Stellenwert die Graveure innerhalb der Gesamtkünstlerschaft hatten, ist wohl auch aus der Tatsache abzuleiten, dass syrakusanische Graveure im letzten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. die Münzbilder mit ihren Namen signieren durften³⁹. Da die römischen Münzbilder keine Künstlersignaturen kennen, darf angenommen werden, dass diese dem Kunsthandwerk zuzuordnenden Werke vorrangig eine Angelegenheit der „res publica“ und seit der Kaiserzeit auch des Kaiserhauses und des führenden Staatsadels waren, vergleichbar den Werken frühmittelalterlicher Künstler, die zur größeren Ehre Gottes arbeiteten und deren Namen deshalb anonym blieben.

Wir wissen zu wenig über den Vorgang, der von der Zeichnung bis hin zu ihrer spiegelverkehrten Umsetzung in die Gravur führte, um hierüber eine eindeutige Aussage machen zu können. Ausgehend von den Arbeitstechniken mittelalterlicher Kupferstecher und Holzschnyder, die bekannte Kunstwerke vervielfältigten, wir sprechen deshalb heute noch von abkupfern, ist es jedoch nahezu selbstverständlich, dass offizielle Vorlagen, die an die einzelnen Offizine verschickt wurden, entsprechend der Traditionen der Werkstätten und Schulen in die Stempelgravur umgesetzt wurden. Dadurch kommt es zu den bekannten Unterschieden der Handschriften bei der Wiedergabe wesensuntypischer Teile des gleichen Bauwerkes in einer Werkstatt sowie der Stempelschnyder, die in landschaftlich und volksmäßig unterschiedlichen Prägeorten arbeiteten⁴⁰. Um deren Vielfalt in der Detailgestaltung unter der Beibehaltung der charakteristischen Wesensmerkmale dokumentieren zu können, ist deshalb eine eigene Beschreibung der jeweiligen Rückseitenbilder im Katalogteil notwendig.

Wenn nachfolgend von zwei-, vier- und mehrsäuligen Tempeln gesprochen wird, dann bezieht sich dies in der Regel auf die Frontseite eines Tempels. In der numismatischen Literatur werden auf Grund eines falschen Lesens – jeweils ausgehend von den Darstellungen der frontalen und für den Tempel charakteristischen Schau-seiten – mauerlose und offene Tempel, bei denen rückseitige Säulen nach vorne in die Ebene geklappt sind, fälschlich als vier- oder sechssäulige angesprochen, obwohl es zwei- oder dreisäulige heißen müsste. Nachfolgend wird zwar bei den jeweiligen Beschreibungen auf diese Fehler verwiesen, es bleibt jedoch, um Irritationen zu vermeiden, bei der bisherigen numismatischen Gepflogenheit.

³⁸ M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik* 1, 1978, 53.

³⁹ H. A. Cahn, *Arethusa Soteira, Essays in honour of R. Carson and K. Jenkins*, 1993, 6. Die Tetradrachme hat drei Inschriften. Eine davon nennt den Graveur Kimon.

⁴⁰ M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik*, Bd. 2. 1978, 38-42. 50-56. Fuchs, 57, schreibt, dass beim Vestatempel die auf dem Dach angebrachte Figur eindeutig auf den Vestatempel verweise. Da er nur dieses Beispiel als Beleg anführt, kommt er nicht zu dem richtigen Schluss, dass nämlich zur Kennzeichnung eines Bauwerkes ein für dieses typische Bildwerk oder eine Beischrift bereits ausreichen, um dieses als solches wiederzugeben. Er erkennt zwar nicht, dass dann die Graveure mit der Detailgestaltung völlig frei verfahren, erklärt jedoch völlig richtig, dass die Münzbilder für eine Rekonstruktion wertlos seien. 58 f. spricht er, weil er die Bildprinzipien der Graveure falsch interpretiert, in diesem Zusammenhang sogar von „sinnwidrigen Mauerfugen“, „Abstraktionsprozessen“ oder „unterschiedlichen Größenverhältnissen“.

Münznachweis

VIII,1. Der Hafen von Ostia,

a.) Nero, Sesterz, Rom, 69 n. Chr.

(→ S. 275 Taf. 15,1 und 2)

Vs. Kopf des Nero n. r. NERO CLAUDIVS CAESAR
AVG GER PM TRP IMP PP.

Rs. AVGVSTI S POR OST C.

BMC 131. 134.

C 37./ RIC(2. Aufl.) 178. 180. 181. 183.

a. Cahn 68, 240.

b. Helbing 59, 388.

c. Helbing 63, 447.

d. Helbing 63, 448.

e. G. Hirsch 172, 569.

f. Kreß 176, 758. vgl. g.

g. Kreß 177, 831. vgl. f.

h. Kreß 179, 1008.

i. Münzen und Medaillen 38, 368.

j. Slg. W. Niggeler, 3. Teil, 1962, 1124.

k. Peus 294, 562.

l. Schweizerische Kreditanstalt 2, 471.

m. Sternberg, 1975, 41.

n. Sternberg, 1976, 782.

b.) Nero, Sesterz, Rom, 64-67 n. Chr.

Vs. Kopf des Nero n. l. NERO CLAUDIVS CAESAR
AVG GER PM IMP PP.

Rs. AVGVST SC PORT OST.

BMC 135.

Vs.: Kopf des Nero mit Lorbeerkranz n. l., NERO
CLAUDIVS CAESAR AVG GER PM IMP PP.

Rs. AVGVST S C PORT OST.

(VIII,1.b.) ist ähnlich wie (VIII,1.a.).

C 34./ RIC(2. Aufl.) 179. 182.

a. Egger 39, 739.

b. Numismatica Ars Classica, The Friedrich Collection,
2. April 1995, 1058.

Auf den Belegen a. b. ist der rechte, ausgestreckte Arm
nur leicht gebogen. Auf den Belegen a.b. ist das kleine
Ruderboot unter dem mittleren Frachtschiff.

c.) Nero, Sesterz, Lugdunum, 64-67 n. Chr.

Vs. Kopf des Nero n. r. IMP NERO CAESAR AVG P
MAX TRIB POT PP.

RS. PORT AVG SC.

BMC 323.

(VIII,1.c.) ist ähnlich wie (VIII,1.a.).

C 251./ RIC(2. Aufl.) 513, 514.

a. Birkler & Waddell II, 314.

b. Münzen und Medaillen 28, 291.

c. Numismatica Ars Classica, The Friedrich Collection,
2. April, 1995 1057.

d.) Nero, Sesterz, Lugdunum, 64-67 n. Chr.

Vs. Kopf des Nero n. r. IMP NERO CAESAR AVG
PMAX TR PP.

Rs. PORT AVG. SC.

BMC 323.

(VIII,1.d.) ist ähnlich wie (VIII,1.a.).

C 251./ RIC 589.

a. Leu 57, 254.

b. Schweizerische Kreditanstalt 7, 820.

VIII,2. Der Hafen des Traianus, Traianus, Sesterz, Rom,
112/114 n. Chr. (→ S. 275 Taf. 15,3)

Vs. Büste des Traianus n. r. IMP CAES NERVAE

TRAIANO AVG GER DAC PM TRP COS V PP auch
COS VI PP.

Rs. PORTVM TRAIANI. SC.

BMC 770 A.

C 305./ RIC 471./ Strack 438.

a. Hirsch XVIII, 770.

b. Münzen und Medaillen 28, 324.

c. Münzzentrum Köln 64, 224.

d. Slg. W. Niggeler, 3. Teil, 1962, 1203.

e. Sternberg, 1981. 631.

f. RIC Taf. 11, 1819.

VIII,3. Der Hafen von Korinth, Antoninus Pius, Mit-
telbronze, Korinth, 139-161 n. Chr.

Vs. Kopf des Antoninus Pius n. r. ANTONINVS AVG
PIVS.

Rs. CLICOR

K. M. Edwards, Corinth VI, Coins 1896-1929, 1933,

149.; F. Imhoof-Blumer, P. Gardner, A Numismatic Com-
mentary on Pausanias, 1964, Taf. D, LX. Ähnlich ist auch
der Hafen von Cenchreae, Price, Fig. 146, anstelle des
Neptun ist jedoch im Zentrum die Statue der Isis Pharia.

a. Leu 54, 1992, 252.

VIII,4. Hafen von Mothone, Caracalla, Bronzemünze,
Mothone, 211 - 217 n. Chr.

Vs. Kopf des Caracalla n. r. MAP AYP ANTΩNINOC.

Rs. MOΘΩΝAIΩN

Mionnet, Supplement 4, 213, 35 var.

BMC-. SNG Cop-.

a. Sternberg XI, 1981, 237.

VIII,5. Der Leuchtturm von Ostia, Commodus, Me-
daillon, Rom, 180-193 n. Chr.

Vs. Büste des Commodus n. r. IMP COMMODVS
AVG PIVS FELIX

Rs. VOTIS FELICIBVS

Gnecchi, 175.

C 996.

a. Gnecchi Bd. II, Taf. 89, 7.

b. Hess Nachf. 1917, 3637.

1. Grundsätzliches zu den Münzbildern mit Architekturdarstellungen

Die abschließende zusammenfassende Bewertung der im Katalogteil beschriebenen Münzbilder gilt für alle Architekturdarstellungen, auch wenn diese zur Verdeutlichung der Intention des Auftraggebers und aus bildnerischen und künstlerischen Gesichtspunkten heraus mit Menschen und Landschaften sowie mit Tieren und Gegenständen bereichert sind. Stets handelt es sich vorrangig um die bildliche Umsetzung eines vom Auftraggeber vorgegebenen Bildthemas, das von Künstlern und Kunsthandwerkern als Flachrelief gestaltet werden musste. Die Aufgabe eines Künstlers bestand, ausgehend von der sichtbaren Realität eines Bauwerkes, in deren Umsetzung in ein Bildmotiv, dessen Bildträger das Rund der Münzscheibe war.

Auch wenn keine Künstlernamen und schriftliche Hinweise überliefert sind, die im Sinn des Auftraggebers dessen Vorstellungen in Entwurfzeichnungen umsetzten und von denen dann dieser diejenige auswählte, die seiner Intention am meisten entsprach, so können wir dennoch feststellen, dass der Werdegang vom Entwurf bis zur geprägten Münze trotz des modernen Einsatzes technischer Mittel und Maschinen analog bis heute der gleiche geblieben ist. Die endgültige Gestaltung des Münzbildes hing damals vom Können der Graveure und Stempelschneider ab. Diese mussten spiegelverkehrt denken und arbeiten. Was auf der Münze ein konvex erhabenes Flachrelief werden sollte, das musste spiegelbildlich konkav als Hohlform graviert werden³²³.

Ein Stempelgraveur der Antike musste, ausgehend von seinen künstlerischen und handwerklichen Fähigkeiten, Tempel, Brücken, Staatsbauten, Triumphbögen usw. so in seine Bildsprache umsetzen, dass er vorrangig das Wesenstypische und Charakteristische eines Vorganges oder Bauwerkes für die Allgemeinheit lesbar machte. Die feststellbaren Unterschiede von Darstellungen eines Bauwerkes, z. Bsp. des flavischen Amphitheaters auf Münzen unterschiedlicher Prägeorte und auch Zeiten, betreffen vor allem die durch die Werkstatt und das Können der Graveure bedingte Detailgestaltung. So zeichnet eine gallische Werkstatt den oberen Kreis eines Rundbaues nicht wie eine östliche als ein Oval, sondern außen spitz zulaufend. Ionische Kapitelle werden von den einen mit Punkten, von den anderen als Ringe gekennzeichnet. Waagrechte Linien bedeuten Treppenstufen und sind oft gleichzeitig Bodenlinien, wobei die Anzahl der Linien bei der Wiedergabe des gleichen Bauwerkes nebensächlich ist. Wichtig ist die Grundaussage, ob es sich um einen Podium- oder einen Umgangtempel handelt.

³²³ M. R. Alföldi, *Antike Numismatik* 1, 1978, 32 f. schreibt: „Es ist eine schwerwiegende, noch nicht geklärte Frage, wie die antiken Münzstempel verfertigt wurden“.

Zunächst noch einige grundsätzliche Anmerkungen zur Herstellung einer Münze. Angefangen vom flachrunden Schrötling, dessen erstes Stadium in einer Gussform entstand, bis hin zur fertigen Münze haben wir verschiedene Arbeitsgänge, deren Kenntnis für das Verständnis des Münzbildes notwendig sind. Der nach dem Erkalten wieder glühend gemachte Schrötling wurde zwischen einen Ober- und Unterstempel gelegt und erhielt dann durch einen Hammerschlag seine Prägung. Vorausgegangen war die vom Auftraggeber gut gezeichnete Entwurfzeichnung, die vom Graveur mittels seiner Arbeitsweise und der ihm zur Verfügung stehenden Werkzeuge technisch umgesetzt wurde. Wir wissen einfach zu wenig über deren Härtung und Handhabung, sodass nur analoge Schlüsse möglich sind. Es gab keine Vergrößerungslinsen und keine Speziallampen. Es konnte nur bei Sonnenlicht graviert werden, um so das gewünschte Bild konkav herauszuschneiden zu können. Diese Arbeitsbedingung musste zu einer Überanstrengung der Augen und einer frühzeitigen Erblindung führen, wie wir sie analog von alten jüdischen Schreibern kennen³²⁴.

Um ein Münzbild richtig lesen zu können, ist es notwendig, auf die Umsetzung eines Bildthemas in ein Bildmotiv und die damals gängigen Darstellungsweisen etwas näher einzugehen. Beginnen möchte ich mit dem Aussehen der Münze und ihrer Funktion als Bildträger.

2. Gewicht und Größe

Eine Münze, auch wenn sie nur einen Durchmesser von wenigen Millimetern hat und nur einige Gramm schwer ist, gehört zu einem Maßsystem, das von der vollkommenen Harmonie und Symmetrie des menschlichen Körpers abgeleitet ist. Wenn der griechische Sophist Protagoras von Abdera (um 480 – 410 v. Chr.) in seiner Abhandlung über die „Wahrheit“ schreibt, „der Mensch sei das Maß aller Dinge“, so will er damit zwar sagen, es gäbe keine objektive Wahrheit, wenn jedoch der römische Fachschriftsteller Vitruv in frühaugusteischer Zeit über die Maßberechnungen von Bauwerken schreibt, deren Proportionen seien von den Gliedern des menschlichen Körpers entlehnt, dann ist dieser im wahrsten Sinn des Wortes das Maß aller Dinge³²⁵. Mit der obligatorischen Ein-

³²⁴ Für die Tefillin mussten bis zur Erfindung moderner Druckmaschinen kleine Pergamentbänder mit kleinster Schrift mit dem Text „Höre Israel“, 5. Buch Mose 5, 4-9, beschrieben werden, die dann zusammengerollt in die Tefillin gelegt wurden. Diese Schreiber erblindeten nahezu alle um das dreißigste Lebensjahr herum. Hierzu auch S. Ph. De Vries, *Jüdische Riten und Symbole*, 2. Aufl. 1982, 47 ff.

³²⁵ Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, 5. Aufl. 1991, 1,1. „Denn kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem vernünftigen Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen. 1,5. „Ebenso hat man die Maßberechnungen, die bei allen Bauwerken notwendig zu sein scheinen, von den Gliedern

führung unseres metrischen Systems am 1. Januar 1840 ist das Grundmaß Mensch ausgemustert worden und man braucht sich nicht zu wundern, dass nicht nur in der Architektur, sondern auch im Alltagsleben die Harmonie und Symmetrie sowie das Gefühl für Proportionen verloren gingen. Diese wirken nur noch im 19. Jahrhundert bei den im Stil des Eklektizismus und Historismus errichteten Bauwerken nach.

Die vom menschlichen Körper abgenommenen Maßeinheiten gelten nach Vitruv³²⁶ auch für das Münzsystem. „Unsere Vorfahren aber haben zuerst die alte Zahl genommen und bei einem Denar zehn Kupfermünzen festgesetzt, und hierdurch enthält bis auf den heutigen Tag die Namensbildung die Zahl zehn, das ist Denarius“.

Die Griechen brachten unter babylonischem Einfluss die Längenmaße in ein festes System. Eine Elle war einhalb Fuß lang. In unser metrisches System umgerechnet sind das etwa 46 cm, wobei anzumerken ist, dass die Ellen, landschaftlich bedingt, unterschiedlich lang sein konnten. In Rom gab es Urmaße, die Exargien, die im Tempel der Juno Moneta in Rom aufbewahrt und von denen Nachbildungen in jedem Sacellum eines Legionslagers, eines Kastells oder einer Stadt aufbewahrt wurden, um so die Messgeräte der Händler, vergleichbar mit unseren Eichämtern, justieren zu können³²⁷.

Auf Grund des Entstehungsprozesses einer Münze, ausgehend von der Herstellung des Schrötlings und dessen Schlagens, geht deren Maß- und Gewichtssystem zwar von einer von den menschlichen Maßen abgeleiteten Grundeinheit aus, bedingt durch den technischen Vorgang der Münzung sind einer Feinjustierung jedoch Grenzen gesetzt. Dadurch ist es verständlich, dass Gewicht und Größe, von uns heute in Millimetern und Gramm angegeben, nur als Mittelwerte möglich sind³²⁸.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob die Architekturdarstellungen, ausgehend von den Proportionen und Maßen ihrer Vorbilder, innerhalb der Maßeinheiten als maßstabgerechte Verkleinerungen angesprochen werden können und über deren Vergrößerung die Originalmaße zu ermitteln seien. Dies muss jedoch verneint werden, denn kein Künstler wird, wenn er vor der Natur arbeitet, sein Bild auf Grund einer maßstabgerechten Verkleinerung anlegen.

des Körpers entlehnt, wie Finger (Zoll), Palm ((Handfläche), Fuß, Elle, und sie haben diese Maße auf eine „vollkommene Zahl“, die die Griechen „teleon“ nennen, verteilt“.

³²⁶ Vitruv, 3,8.

³²⁷ W. Trapp, Kleines Handbuch der Maße, Zahlen, Gewichte und der Zeitrechnung, 1992, 20 f.

³²⁸ Vgl. M. R.-Alföldi, Antike Numismatik 2, 242 f. Die Metrologie. Als Bsp. sei hier angeführt: Der Denar, ursprünglich in zehn Asse unterteilt, war die Hauptmünze des Römischen Reiches seit Augustus, der ihren Wert in seiner Münzreform auf 16 Asse festsetzte. Der Denar entsprach damit 1/84 des römischen Pfundes, das sind 3,89 Gramm und hatte einen Durchmesser von 16-18 Millimetern. Vgl. hierzu auch: B. R. Kankelfitz, Römische Münzen, 1996, 21 ff.

3. Die Graveure oder Stempelschneider

Aufschlussreich für deren Arbeitsweise ist ihre Nähe zu den Reliefbildnern und Gemmenschneidern. Auch diese gestalten mittels Überschneidungen und einer mehr oder weniger plastischen Durchformung der Gegenstände. Reliefbilder unterscheiden sich von der Malerei und den Mosaikbildern grundlegend durch ihre Plastizität, die den natürlichen Lichteinfall mit einbezieht, während der Maler und Mosaizist das Licht in Farbe umsetzt³²⁹.

Das Bildmotiv muss negativ und spiegelverkehrt geschnitten werden. Das erfordert ein völliges Umdenken und Umsetzen einer Zeichnung in das, was nach der Prägung auf dem Kreis der Münze als Flachrelief zu sehen ist³³⁰.

Jede Frühstufe der bildlichen Wiedergabe von Landschaft, Architektur, Gegenständen und Figuren geht von der Umrisslinie aus. Die Verwandlung der Naturformen in eine Limitätslinie ist der unbewusste Vorgang der Abstraktion, d. h. die Reduktion der Formenvielfalt auf das Wesentliche³³¹.

³²⁹ Gombrich, 156. Es ist sicher kein Zufall, dass der Kunstgriff der illusionistischen Malerei, die Perspektive und das Modellieren in Licht und Schatten, in der Antike von der Bühnenmalerei ihren Ausgang nahmen.

³³⁰ Regling, § 8. bezeichnet den komplizierten Vorgang der Umsetzung von optisch erlebter oder gesehener Natur in ein Bild als „vorstelliges“ und „wahrnehmbares“ Zeichnen. Wenn auch diese Begriffe vom Sprachlichen her gesehen nicht gerade glücklich gewählt und in der Kunstgeschichte nicht gebräuchlich sind, so umschreiben sie dennoch zwei Grundphänomene der künstlerischen Gestaltung. Unter „vorstellig“ ist eine Bildwiedergabe zu verstehen, die sich am Begriff orientiert und den Gegenstand in seinen wesentlichen und charakteristischen Teilen so wiedergibt, dass er als solcher lesbar wird. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Gedächtnis, das einen Gegenstand in seine größte Ausdehnung mittels Umrisslinien umsetzt. - Gombrich, ebd. 46 f. Die Ägypter zeichneten aus dem Gedächtnis und nach strengen Regeln, die zur Folge hatten, dass alles, was im Bilde vorkam, vollständig ersichtlich war. In mancher Hinsicht erinnern ihre Methoden eher an unsere Landkarten als an unsere Bilder. - Regling vertritt hierzu die Ansicht, der ursprüngliche Mensch zeichne die Umwelt nicht so, wie unser Auge sie wahrnehme, d. h. mit Schrägansichten, Verkürzungen und Verdeckungen und mit den Verkleinerungen des weiter Entfernten, kurz in der Perspektive, sondern so, wie sie sei; und zwar so, dass jeder Teil der Darstellung in der für ihn deutlichsten Art, in der „wirksamsten Ansicht“ gezeichnet werde. Das aber sei die gerade Aufsicht seiner breitesten Fläche. Die Weise sei weder als Unvermögen der Künstler noch als bewusster Kunststil oder besonderes Kunstwollen zu bezeichnen, sondern beruhe auf „geradaufsichtiger“ Naturbeobachtung, sei eine eigene Art der Naturforschung und Naturwiedergabe.

³³¹ Vgl. Braun, a.a.O. 11. - G.M.A. Richter, Handbuch der griechischen Kunst, 1965, 309-325. Die ägyptische, die babylonische, die kretisch-minoische, die archaisch-frühgriechische und die etruskische Kultur stehen am Anfang der europäischen Kunst, die dann in der Zeit des Hellenismus die optisch sichtbare Welt bildnerisch so wiedergibt, dass wir erstmals von Realismus und Naturalismus sprechen können. Die optische Wirklichkeit wird neben der rein flächigen Wiedergabe nun auch dreidimensional und räumlich gezeichnet, in den Bühnenbildern des griechischen Theaters in parallelperspektivischer Draufsicht und auf den Vasenbildern bei kleinen Gegenständen in

Eine Ziege, ein Schaf, ein Hund oder ein Löwe wird deshalb z. Bsp. in einer in der Wirklichkeit nicht möglichen Drehung des Kopfes wiedergegeben, weil dieses oder dieser sonst nur schwer, oder überhaupt nicht als Ziege, Schaf usw. erkennbar oder lesbar wäre. Der Graveur eines Stempels musste deshalb einen Gegenstand immer auf sein charakteristisches und wesensstypisches Aussehen hin reduzieren, das heißt abstrahieren.

Um dies verständlicher zu machen, möchte ich auf die Schminkepalette des Pharaos Narmer verweisen³³² (→ Z.1.). Nach dem gleichen Prinzip ist auch die sterbende Löwin aus dem Palast des Assurbanipal gezeichnet (→ Z.2.), die sich im Britischen Museum in London befindet³³³.

vogelperspektivischer Draufsicht und Parallelperspektive. A. Kossatz-Deißmann, *Lekythos der Gnathia-Gattung*, AA, 1985, 240. Eines der frühesten Beispiele eines in parallelperspektivischer Draufsicht gezeichneten Kästchens ist auf einer Gnathialekythos im Martin-von-Wagner-Museum in Würzburg. Inv. Nr. 5727, 320/310. Immer wird ein Gegenstand durch seine Umrisslinie sichtbar gemacht. - Regling, 19, vermerkt hierzu, ausgehend von den Münzbildern: „Als Tierdarstellung eignete sich der aufrechtstehende, vorwärtsblickende Vierfüßler schlecht für die runde Münze, so schlecht, wie für die ja auch ovalen oder runden Gemmen und es bedurfte bei beiden Arten von Kunstwerken langer Übung, ehe man dieses Problem meisterte“.

³³² M. Saleh u. H. Sourouzian, *Die Hauptwerke im ägyptischen Museum Kairo*, 1986, Abb. 8a. Museum Kairo, Inv. Nr. CG 14716. Graugrüner Schiefer, aus Hierakonpolis, um 3000 v. Chr. Auf ihr ist der Pharaos Narmer als größte Figur zu sehen. Der Oberkörper ist frontalansichtig, der Kopf mit der Krone Oberägyptens ist im Profil, nach rechts gedreht, das Auge ist frontalansichtig. In der Hüfte ist der Körper gedreht, die Beine in Schrittstellung sind gleich den Armen, im Profil, dargestellt. Die großen Zehen liegen außen. Die Finger der rechten Hand, mit der die Keule gehalten wird und der linken, die den Haarschopf eines unterworfenen Gegners fasst, sind in Greifhaltung gezeichnet. Der Keulenschaft und der Haarschopf werden von den Händen überschritten, d. h. Keule und Haarschopf sind hinter den Händen. Wären der Stiel und die Haare durch die Hände geführt, hätte der Bildhauer des Reliefs das Greifen der Hände nicht darstellen können. Der Pharaos und der rechts vor ihm knieende Gegner stehen auf einer waagrechten Bodenlinie. Unter dieser sind zwei fliehende Gegner im Profil und von vorne zu sehen. Links vom Pharaos steht auf einer Bodenlinie, ebenfalls profil- und frontalansichtig, ein Beamter, rechts oben ist ein profilansichtiger Horusfalke. Anmerkenswert zu der eindeutig lesbaren Greifhaltung der Hände, die den Haarschopf überschneiden, ist die Freskodarstellung, die einen Heiligen zeigt, der auf einer Schaukel von drei Männern von einer Mauer abgeseilt wird, in der Kirche St. Patroklos bei Naturns aus der Zeit um 1400 n. Chr. Dessen Hände sind in Greifhaltung vor den Seilen zu sehen. Desweiteren möchte ich eine Kinderzeichnung erwähnen. Während meiner Lehrtätigkeit als Kunsterzieher habe ich u. a. auch Fortbildungskurse für Grundschullehrerinnen und Kindergärtnerinnen gehalten. Bei der Aufgabe, die Kinder sollten ein Selbstbildnis malen, das sie von vorne wiedergibt, lieferte ein Kind im Vorschulalter ein Bild ab, bei dem dieses seine Schuhe neben seine Beine malte. Auf die Frage der Lehrerin, warum es die Schuhe neben seine Beine gemalt habe, antwortete dieses, sonst könnte man doch seine roten Ringelsöckchen nicht sehen. Es handelt sich hier ganz eindeutig, genau wie bei den Überschneidungen auf den Münzbildern und den erwähnten Reliefdarstellungen, um eine lesbare Bildsprache, die ohne Buchstaben auskommt.

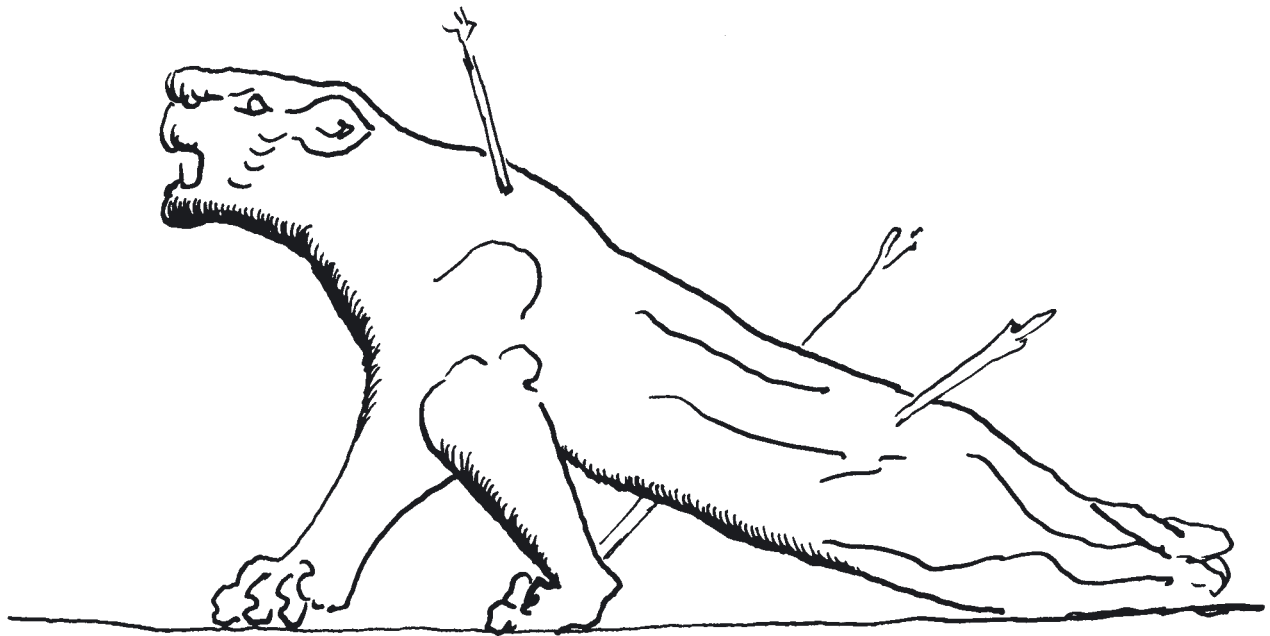
³³³ L. Bruhns, *Antike und frühes Christentum*, 1954, 63, Abb. 22.7. - London, Britisches Museum, Inv. Nr. 124855-7, Ninive, Nordpalast des Assurbanipal. Neuassyrisch, Assurbanipal (668 - 631 v. Chr.). -



Z.1. Das Relief zeigt im Profil den durch die Umrisslinie in die Bildsprache umgesetzten Todeskampf einer von Pfeilen getroffenen Löwin. Auch die griechischen Stempelschneider arbeiteten nach dem gleichen Prinzip bei der Wiedergabe eines Tieres oder eines Gegenstandes. Römische Graveure benutzten dieses ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. auch bei der Wiedergabe von Architektur³³⁴. Wenn Plinius d. Ä., wie in der Einleitung bereits erwähnt, schreibt, dass alle, die den Ursprung der Malerei für sich beanspruchten, sagten, „man habe den Schatten eines Menschen mit Linien nachgezogen“, dann meint er

A. Malraux, a.a.O. 607. - Die Löwin steht profilansichtig auf einer Bodenlinie. Ihr Auge ist frontalansichtig. Durch die Pfeile und die Überschneidung des vorgesetzten rechten Vorderbeines und durch das zurückgesetzte linke wird das Tier räumlich. Die Umrisslinie drückt wie bei keinem anderen Bildwerk Tod und Leben aus. Der gespannte Bogen, den Kopf und rechtes Vorderbein bilden, gibt die Kraft und Stärke des Tieres wieder, das aufbrüllt und mit der linken Pranke zuschlagen will. Der oben, hinter dem Hals herausragende Pfeil und der abgeknickte Fuß zeigen, dass die Kraft des Tieres gelähmt wird. Je weiter die Linien zu den Hinterläufen führen, desto welliger werden sie. Die auf der Bodenlinie schleifenden Hinterläufe sind lahm und signalisieren durch das Übergehen in die Bodenlinie den Tod. Vor allem durch die Umrisslinien gelingt es diesem Künstler, eine Aussage über das Leben und das Hinübergehen in das Sterben, auf Linien reduziert, eindringlich aufzuzeigen.

³³⁴ Hierzu: M. R.-Alföldi, *Antike Numismatik* 1, 1977, Abb. 3. 13. 21. - Regling, Taf. I, 5. 7. 9. 17. 18. 21.



Z.2. Detail aus der Löwenjagd des Königs Assurbanipal. Gipsstein. Aus dem Palast Assurbanipals (668 bis gegen 630 v. Chr.). Ninive. London, British Museum.

Die von Pfeilen getroffene Löwin zeigt in einer einmaligen Komposition Leben, höchste Kraft und Tod in einer Figur.

damit das gleiche Darstellungsprinzip, das Regling mitunter als vorstellig bezeichnet³³⁵ und das auch für die Architekturwiedergaben der Münzbilder typisch ist.

Kunst, die nicht auf dem Gesehenen, sondern auf dem Gewussten aufbaut, ist eine Kunst, die mit Vorstellungsbildern operiert³³⁶. Ohne Gesehenes ist Gewusstes jedoch nicht möglich, auch wenn aus der Vorstellung heraus entstandene Bilder als eidetische Umsetzungen von Natur angesehen werden. Die Wiedergaben von Bauwerken auf römischen Münzen vereinigen eine realitätsbezogene Sehweise, die von einer vor oder nach der Natur entstandenen Zeichnung ausgeht und einer das Wesens-typische herausarbeitenden Abstraktion, die durch die Münzgröße bedingt ist. Dies lässt sich beispielhaft, wie oben dargelegt, an den Darstellungen des Septimius Severusbogens (III,18.) und des Colosseums (IV,5.) nachvollziehen³³⁷.

Die auf griechischen und römischen Münzen gültigen Darstellungsprinzipien basieren auf den bildnerischen Erfahrungen der Jahrtausende und Jahrhunderte vorher. Hinsichtlich ihrer Lesbarkeit haben sie jedoch bis heute auch auffallende Ähnlichkeiten mit Kinder- und

Schülerzeichnungen³³⁸, was den Schluss zulässt, dass diese Bildsprache etwas mit einem Urphänomen der Menschheitsentwicklung zu tun hat, mit dem lange vor der Entwicklung der Schrift eine Mitteilung konserviert und lesbar gemacht werden konnte und das schließlich auch zur Entwicklung von Bildzeichen für Begriffe und Buchstaben führte.

Hier sei angemerkt, dass der allgemein anerkannten These zugestimmt werden kann, dass jeder Mensch in seinem Kinder- und Jugendalter die Entwicklung der Menschheit gleichsam gerafft durchläuft. Obwohl bereits zehn- bis zwölfjährige Kinder nach Wegen suchen, die Dinge so wirklichkeitsnah wiederzugeben, wie sie in

³³⁵ Plin., Nat. Hist., 35,15. - H-G. Bandi, Kunst der Welt, Die Steinzeit, 1960, 21-59. Die eiszeitlichen Höhlenbilder der Altsteinzeit zeigen als die bis jetzt ältesten Wiedergaben von Tieren eindeutig dieses Umsetzungsschema, einen auf seine Umrisslinien reduzierten, in der Natur dreidimensionalen Gegenstand, der auf dem zweidimensionalen Untergrund flächig wiedergegeben wird.

³³⁶ Vgl. Gombrich, a.a.O. 109.

³³⁷ H. Makowitz, Die Kunst, Wissen im Überblick, 1972, 598. Bis zur französischen Malschule von Barbizon sind Bilder und Bildwerke nahezu ausnahmslos im Atelier entstanden, sie basieren jedoch, gleich wie die Münzbilder, auf Skizzen und Studien, die vor dem Objekt angefertigt worden sind.

³³⁸ Vgl. G. M. A. Richter, Perspective in Greek and Roman Art, 1968, 10. "If we, with our modern conceptions, are surprised that ancient artists, so conspicuous in their artistic ability, were content for thousands of years to draw without any indication of depth the objects and scenes that they viewed day by day, let us remember that children even of today generally draw in the same manner...It seems, therefore, to be innate in human nature to draw in this „primitive“ way. It was the Greeks, with their nimble, inquisitive minds, who wished to represent things as they saw them, and so introduced perspective drawing". - Diese „primitive“ Bildsprache der Kinder lernte ich im Laufe meiner nahezu vierzigjährigen Lehrtätigkeit als Kunsterzieher an Gymnasien nicht nur zu verstehen, sondern auch zu lesen und zu interpretieren. Aus der Beschäftigung mit dieser erwuchs die Idee, diese Arbeit zu schreiben. - Gombrich, a.a.O. 110. - G. Britsch, Theorie der bildenden Kunst, hrsg. von E. Kornmann, 1926, 1930 und R. Arnheim, Art and Visual Perception, 1954, 128 ff. haben gezeigt, dass zwischen der vereinfachten Vorstellungswelt des Kindes und der um vieles komplizierteren, die in naturalistischen Darstellungen zum Ausdruck kommt, kein prinzipieller Unterschied besteht. Alle Kunst geht vom Geist des Menschen aus, von seiner Reaktion auf die äußere Welt und nicht von der sichtbaren Welt selbst. Gerade die Tatsache, dass alle Kunst in diesem Sinn auf Vorstellungen beruht, erklärt es, dass wir alle Darstellungen an ihrem Stil erkennen können.

der Wirklichkeit aussehen, herrscht bei ihnen die vom Begriff und der Umrisslinie ausgehende Sehweise vor³³⁹, die nicht auf dem Optischen, sondern auf dem Gewussten aufbaut³⁴⁰.

4. Die propagandistischen Möglichkeiten der bildnerischen Aussage

Die wirtschaftsgeschichtliche, geschichtliche, künstlerische und staatspolitische Bedeutung der Architekturdarstellungen, angefangen von den frühesten Tempelwiedergaben bis hin zu den Hafenanlagen sowie deren Stellung innerhalb der Darstellungs- und Bildprinzipien der römischen Kunst kann nur im Zusammenhang mit deren Anfang und Entwicklung bis zum Ende der Kaiserzeit näher beschrieben werden. Deshalb sind hierzu einige Anmerkungen notwendig.

Allgemein ist anerkannt, dass es am Anfang Griechen waren, die der Münze ihre runde Form gaben und diese mit dem Elektron die Voraussetzungen eines neuen Wirtschaftssystems schufen, das den Tauschhandel und das mit diesem verknüpfte Geld ablösten. In der Philosophie, der Kunst, der Literatur und den Naturwissenschaften gilt, auf den Nenner gebracht, dass die Griechen die Ersten waren, denen etwas in dieser Welt aufgefallen, denen etwas dazu eingefallen ist und die schließlich durch einen logischen Schluss beweisen konnten, dass das, was ihnen zu dem, was ihnen aufgefallen war, eingefallen ist, richtig ist.

Die Erfindung der griechischen Münze wird heute allgemein für die Zeit um 640 – 630 v. Chr. angesetzt³⁴¹. Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. begann Rom unter griechischem Einfluss mit dem Prägen von Münzen und ersetzte während des 3. Jahrhunderts die griechischen Silberprägungen der griechischen Städte Italiens durch römische Silbermünzen³⁴². Damit begann das durch die römische Münze geprägte, bis heute gültige Wirtschaftssystem mit Real- und Nennwert der unterschiedlichsten Nominele.

Die Römer stritten sich mit Griechenland nicht um den Vorrang in Wissenschaft, Kunst und Literatur, sie gaben den Wettkampf auf, ihre Künste waren der Krieg³⁴³, die Entwicklung neuer Waffen und Kampftechniken.

Die Münze eröffnete mit ihren Bildern und Legenden auf Grund ihrer Wertigkeit und Kaufkraft sowie dem damit verbundenen Besitzerwechsel, die einzigartige Möglichkeit, Botschaften und Mitteilungen schnell und auch über große Strecken hinweg möglichst vielen Menschen mitzuteilen³⁴⁴. Neben ihrer Eigenschaft als Propaganda-

mittel ist sie auch eine in den meisten Fällen exakt datierbare Geschichtsquelle, die originale, unverfälschte Texte mit den dazu gehörigen Illustrationen erhalten hat.

In dieser Arbeit werden, durch das Thema bedingt, nur die Rückseitenbilder mit Architekturwiedergaben beschrieben. Die Vorderseiten werden lediglich im Zusammenhang mit der Münzdatierung erwähnt.

Für den Imperator waren Bauwerke, die er nach einem Sieg oder aus staatspolitischem Kalkül heraus errichten ließ, ein Mittel, um seine herausragende Stellung und Bedeutung zusätzlich sichtbar zu machen. Mit den Münzbildern eröffnete sich ihm hierfür neben der wirtschaftlichen Bedeutung der Münze ein zusätzliches Propagandamittel, mit dem auch Bauwerke innerhalb kurzer Zeit im gesamten Imperium publik gemacht werden konnten³⁴⁵.

5. Darstellungsprinzipien

Der Realismus und Naturalismus der römischen Kunst waren eine Art gedachtes Besitzergreifen von der sichtbaren und optisch erfahrbaren Welt durch die Transformierung der Wirklichkeit in die des Bildes. Deshalb ging dieses Bemühen um eine künstlerische Aussage, die als ein Bildwerden der „res publica“ anzusehen ist, häufig Hand in Hand mit wissenschaftlichem Forschen über die Geometrie des Raumes, über die Art und Wirkung des Lichtes, über Anatomie, die Seinsweise des Lebens sowie jeden Gesichtspunkt des Lebens und der Natur überhaupt. Es wurden auf allen Gebieten Synthesen geschaffen, die sich im gesamten Imperium auswirkten³⁴⁶. Von den Griechen wurden Bautechniken, Bauformen, Bautypen, Ornamentierungen usw. übernommen und aus dem römischen Sinn für das praktisch Machbare heraus weiter entwickelt und verbessert. Deren Wiedergabe in Bildern, Mosaiken, Reliefdarstellungen oder Münzbildern geschieht mittels einer bildnerischen Umsetzung durch die Darstellungsprinzipien der Graveure, wie Parallelperspektive, Vogelperspektive, Drauf- und Druntersicht, Staffelung zur Sei-

474 ff. „Die Münze ist dazu bestimmt, als handliches und wertbeständiges Zahlungsmittel unentwegt den Besitzer zu wechseln. Darum ist sie zugleich ein nicht nur schnelles, sondern auch viele Adressaten erreichendes und weite Entfernungen überbrückendes Vehicel politischer und ideologischer Botschaften“.

³⁴⁵ Kaiser Augustus und die verlorene Republik, 1988, P. Gros – G. Sauron, Das politische Programm der öffentlichen Bauten, 65 ff. „Der römische Imperator ist nicht nur ein Militär, - sondern auch ein Propagandaexperte. Er begnügt sich nicht damit, seine Feinde zu besiegen, sondern muss auch seine Gegner und eigenen Truppen überzeugen können. Unter den unzähligen Propagandamitteln, die der Imperator ge- und missbraucht, nimmt die Architektur eine besondere Stellung ein“.

³⁴⁶ Bianchi Bandinelli, Die röm. Kunst, 1975, 66. – K. Schefold, Röm. Kunst als religiöses Phänomen, 1964, 15 f. schreibt, „die führenden röm. Adelsfamilien stellten nach dem Punischen Krieg die klassische griechische Welt dem italischen Herkommen bewusst als ein Ideal gegenüber, das mit religiösem Eifer ergriffen wurde“.

³³⁹ Hierzu auch B. Edwards, Garantiert zeichnen lernen, 1985, 90f. „Etwa im Alter von zehn bis elf Jahren sind die Kinder vollständig von der Leidenschaft für realitätsnahe Darstellungen ergriffen“.

³⁴⁰ Gombrich, Kunst und Illusion, a.a.O. 109.

³⁴¹ M. R.-Alföldi, Antike Numismatik, 1, 72 f.

³⁴² Chr. Howgego, Geld in der Antiken Welt, 2000, 11 ff.

³⁴³ Vgl. R. Syme, Die Römische Revolution, 2003, 457.

³⁴⁴ Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1988, W. Trillmich, Münzpropaganda,

te und nach oben sowie die Klappung in die Bildebene. Grundsätzlich geht die Bildgestaltung oder Komposition von der Bodenlinie aus. Ausnahmen sind die parallelperspektivischen Darstellungen, bei denen die unteren Kanten von zwei Seiten eines Bauwerkes zu einer gedachten Bodenlinie einen Winkel von etwa dreißig Grad bilden.

Diese werden je nach Bedarf und Intention der beabsichtigten Bildaussage miteinander vermischt. Dabei muss der Graveur die optisch erlebte Realität in seine abstrahierende, auf die charakteristischen Merkmale reduzierende Bildsprache umsetzen, die durch das kleine Rund der Münzscheibe vorgegeben ist. So wird z. Bsp. bei einer frontalansichtig gezeichneten Quadriga das Pferd frontal mit einem auf die Seite gedrehten, in die Ebene geklappten Kopf wieder gegeben oder der Kopf ist von vorne zu sehen und der im Profil gezeichnete Pferdekörper ist in die Ebene geklappt. Damit, je nach Bildaufbau und Intention des Auftraggebers, wird ein Pferd durch die Darstellungsprinzipien des Stempelschnittes bildlich real.

Ein anderes Beispiel für die Kombination von Darstellungsprinzipien zeigen die Bauwerke auf neronischen Münzen, bei denen sowohl eine parallelperspektivische Abwicklung als auch das Klappen in die Ebene angewandt wird.

Diese speziell von den Stempelschneidern und Graveuren praktizierten Darstellungsprinzipien unterscheiden sich von den allgemein gültigen lediglich durch die von der Münzscheibe vorgegebene Größe. Wichtig ist zu wissen, dass es eine Fluchtpunktperspektive im Sinn der Renaissance, wie z. Bsp. eines Albrecht Dürer, in der Antike nicht gab. Diese war zunächst ein rein mathematisches Problem, das dem allgemeinen Bildverständnis entgegen stand. Vorrangig war allgemein die Bedeutungsperspektive, d. h., das Wichtigste wird als das Grösste herausgestellt.

Die Kulissenmalerei arbeitete in den Theatern bei der Wiedergabe von Architektur mit der Parallelperspektive und Druntersicht, obwohl die Zuschauer höher saßen und auf das Geschehen hinab blickten. Von da her wäre deshalb eine Draufsicht zu erwarten. Warum diese nicht angewendet wurde, dafür gibt es keine einleuchtende Antwort. Fest steht jedoch, warum die Perspektive, speziell die Fluchtpunktperspektive, in der Antike nicht angewendet wurde, lässt sich nicht mit Können oder Nichtkönnen abtun. Möglicherweise könnten für die Druntersicht der Malereien des Bühnenaufbaues die untersten, den Honorationen vorbehaltenen teuren Sitzreihen schuld sein, von denen man aus nach oben, zur Bühne blickte. Auf erhaltenen Fresken und Mosaiken wird vornehmlich die Direktansicht mit der Draufsicht angewandt. Diese Vermischung benützten auch die Graveure, wenn sie, wie bei Hafen- oder Tempelanlagen dadurch eine größere Realitätsnähe erreichen wollten. Diese wurde mit den unterschiedlichsten, damals gebräuchli-

chen Bildmitteln erzielt³⁴⁷, die fast ausnahmslos etwas mit Perspektive zu tun haben.

10.6. Die illusionistische Räumlichkeit in der Wirklichkeit des Bildes wurde vornehmlich durch gestaffelte, überschrittene oder versetzte Bodenlinien wiedergegeben. Das gelang schon um 450 v. Chr. einem attischen Vasenmaler, der nach dem von ihm bemalten Niobidenkrater, der sich im Louvre befindet, Niobidenmaler genannt wird³⁴⁸. Durch die versetzte Anordnung kurviger Bodenlinien, auf denen linear gezeichnete Figuren lie-

³⁴⁷ Einen Höhepunkt der illusionistischen und realitätstreuen Landschaftswiedergabe, die Teile des Impressionismus des 19. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheint, sehen wir in den erhaltenen Wandmalereien Pompejis. - Bianchi Bandinelli ebd. 79 schreibt: „60 n. Chr. trete der perspektivische Stil in der Malerei uneingeschränkt und heftiger denn je auf, er würde phantastisch und ornamental überladen“. - Schefold, ebd. 12. „Die pompejanische Malerei gehe durchwegs auf Vorbilder zurück, die sich in Rom selbst befanden; sie gehöre zur röm. Kunst“. - H. Mielsch, Römische Wandmalerei, 2001, 9 ff. „Trotz der Kenntnis der Parallel- und Fluchtpunktperspektive bleibt die Körperperspektive, die am Beginn der Entwicklung steht, das vorherrschende Darstellungsmittel. Ein wesentlicher Grund darf darin gesehen werden, dass sich die in der Malerei angewendete Perspektive auf die Architekturdarstellungen der Münzbilder nur zu Ungunsten der für die Allgemeinheit notwendigen Lesbarkeit hätte übertragen lassen“. - M.R.-Alföldi, Antike Numismatik 1, Kulturgeschichte der Antiken Welt, Bd.2, 1978, Grundsätzliches zur Gestaltung der Münzbilder, 38 f. bringt eine ausführliche Zusammenstellung der diesbezüglichen Literatur, auf die hier verwiesen wird. - Perspektive kommt vom Lateinischen *perspicere*, was soviel wie „hindurch sehen“ oder „genau hinsehen“ bedeutet. K. E. Georges, Lateinisch-Deutsches Handwörterbuch, 1861, s.v. *perspicere*. - G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art*, 1968, 2. - H.P. Mackowitz, *Wissen im Überblick, Die Kunst*, 1972, 313-315. - H. Lützeler, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*, 1975, 287. - W. Nerdinger, *Elemente künstlerischer Gestaltung*, 1986, 106. Der Begriff „*ars perspectiva*“ war der Antike unbekannt, er ist eine Erfindung der Renaissance. - B. Schweitzer, *Vom Sinn der Perspektive*, 1953, 8. „Die Griechen bezeichneten das, was wir unter Perspektive verstehen, als *Skene* oder *Skenographia*“. - R. Schnyder, *Zur Entdeckung der wissenschaftlichen Perspektive in der Antike*, *Zeitschr. für Archäologie und Kunstgesch.* 22, 1969, 143. - H. G. Beyen, *Antike Zentralperspektive*, *Arch. Anzeiger* 1939, 47 ff. - P. Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive*, 1989, 14 f; ebd. 16 f. „Sie (die Perspektive) erfolgte innerhalb der von den Griechen genannten *Skenographie*, das heißt innerhalb der Theaterdekoration. Als Aischylos, nach dem Zeugnis des Vitruvius, etwa gegen 470 v. Chr. in Athen seine Tragödien aufführte und der bekannte Agatharchos (auch Agatharchus geschrieben) ihm dazu die Dekorationen schuf (und über selbige ein Traktat schrieb), haben Anaxagoras und Demokrit sich eben aus diesem Grunde veranlasst gesehen, dieses Fach - die Dekorationsmalerei - wissenschaftlich zu beschreiben“. Sie verstanden darunter die Bühnen- oder Prospektmalerei, die ihre Darstellungen nach den Erkenntnissen der Perspektive gestaltete. Diese auf vergänglichem Material gemalten Architektur- und Landschaftsbilder sind nicht erhalten. Ihre Darstellungsweise und Entwicklung können wir nur an den mit Licht und Schatten arbeitenden pompejanischen Wandmalereien nachvollziehen. - E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 5. Edition, 1977, 156. - Schweitzer ebd. 13.

³⁴⁸ U. Hamm, *Perspektive*, 1995, 30 f. Abb. 33.2. Kelchkrater des Niobidenmalers. Aus Orvieto: Um 450 v. Chr., 61 cm hoch, Louvre, Paris. - G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art*. 1968., 29, Abb. 124. ebd. Abb. 96. - E. Simon, *Die griechischen Vasen* (2. Aufl. 1981) Taf. 191-193.

gen oder stehen, ist auf dem ansonsten schwarzgrundigen Krater eine Räumlichkeit wiedergegeben, die ohne die zentralperspektivische Konstruktion arbeitet und den Figuren Eigenständigkeit belässt³⁴⁹. Gleichzeitig scheint diese Neuerung, die mit Figurenstaffelungen und Geländelinien, d.h. Bodenlinien arbeitet, einen Hinweis auf die damals übliche Großmalerei, von der nichts erhalten ist, zu geben.

Der Keim der eigentlichen Perspektive, bei der alle aus der Sicht des Betrachters gesehenen Linien auf einen auf einer Horizontlinie liegenden Fluchtpunkt zulaufen, wird in der seitlich oder nach oben geführten Staffelung von Pferden oder Soldaten gesehen, die hintereinander aufgereiht sind³⁵⁰. Die Bigen und Quadrigen, die Tetrypylen oder Triumphbogen bekrönen, sind nach diesem Prinzip gezeichnet. Die Perspektive erscheint ursprünglich nicht innerhalb der reinen, sondern der angewandten Kunst und ihre allererste Aufgabe war nicht die künstlerische Wahrnehmung der Wirklichkeit³⁵¹, sondern sie war zuerst ein Problem der Mathematiker und Philosophen³⁵².

³⁴⁹ Typisch für die griechische Malerei ist, dass diese den Raum, in dem sich die durch Überschneidungen plastisch-körperlich gezeichneten Figuren befinden, lediglich als Kulisse betrachtet. - Hamm, a.a.O. Abb. 33.2. Dadurch behält jede Figur gleichsam ihre eigene Perspektive und Räumlichkeit. Diese Darstellungsweise wird in der Kunstwissenschaft deshalb auch als Körperperspektive angesprochen.

³⁵⁰ Schweitzer a.a.O. 11. „Die Entdeckung der Perspektive ist nicht aus dem Anliegen der Gelehrten geflossen, Licht in den Sehvorgang zu bringen, sondern aus dem Anliegen der Künstler, für neue geistige Zeitinhalte eine neue Darstellungsform zu schaffen. Die Künstler sind also zu befragen, wie und warum sie die Perspektive fanden“.

³⁵¹ Florenskij, a.a.O. 14, Anm. 3.

³⁵² Florenskij a.a.O. 14. - Gombrich a.a.O. 156. Die Entwicklung der antiken Perspektive ging langsam vor sich. Sie wurde im 5. Jahrhundert v. Chr. auf die Malerei übertragen und wurde Schritt für Schritt bis in die römische Zeit weiter ausgebaut. - Richter a.a.O. 60. - Schweitzer a.a.O. 11. Die griechischen Stempelschneider des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. orientierten sich nicht an dieser Perspektive der Theatermalerei, die Architektur in parallelperspektivischer Draufsicht zeichnete, sondern an der Schneidetechnik der Siegel des vorderen Orients, die sich der Körperperspektive bediente. - Richter a.a.O. 56. Eines der frühesten Beispiele einer räumlichen und körperperspektivischen Wiedergabe auf Münzen ist ein fliegender Vogel auf einer hellenistischen Hemidrachme aus Sikyon. - M. R.-Alföldi, Antike Numismatik, I, 1978, 79. Auf griechischen Münzen gibt es keine Architekturdarstellungen. - Liegle, 203. „Der griechischen Münze ist im ganzen die Darstellung eines Bauwerkes um seiner selbst willen fremd“. - Fuchs, 9. Architekturbilder auf Münzen seien offensichtlich eine rein römische Erfindung. Darin unterschieden sie sich grundsätzlich von der Theatermalerei, deren vorrangige Darstellungen Landschaften und Bauwerke waren. - Mit einer perspektivischen Bildgestaltung schufen zuerst die Griechen des 5. Jahrhunderts v. Chr. und später die europäischen Künstler der Renaissance, die auf den Erkenntnissen der Griechen aufbauten und sie erweiterten, Werke, die eine optisch erfahrene Wirklichkeit in die des Bildes umsetzten. - M. R.-Alföldi, a.a.O. Abb. 96. Beide unterscheiden sich darin, dass die Griechen des 5. Jahrhunderts v. Chr. von der Körperperspektive zur Raumperspektive gelangten, ihren Bildaufbau jedoch keinem einheitlichen Fluchtpunkt unterordneten, d. h. jeder Körper einer dargestellten Figur hat seine eigene Perspektive und es gibt unterschiedliche Ansichtsebenen wie Direktansicht, Draufsicht oder Draufsicht. Die in der Renaissance entwickelte Perspektive geht dagegen von ei-

Die perspektivische Zeichnung gibt die Möglichkeit, real optisch erfahrbare Räumlichkeit auf einem zweidimensionalen Bildträger illusionistisch so wiederzugeben, dass sie dreidimensional erscheint. Der menschlichen Seherfahrung entspricht am meisten die Linear- oder Zentralperspektive, die in Ansätzen besonders auf Sesterzen des Trajan zu sehen ist, und die den Tempel der Venus Genetrix wiedergeben (I,3C), ebenso auf Sesterzen des Severus Alexander, die den Tempel des Jupiter Victor zeigen (I,3G) oder auf Bronzemünzen mit dem Tempel des Zeus in Zeugma (I,3H.a. und b.). Diese zentralperspektivisch konzipierten Architekturwiedergaben sind jedoch alle in Direkt- und Draufsicht gezeichnet, d. h. auch bei ihnen wird die Zentralperspektive, wie sie in der Malerei benützt wird, nicht angewendet³⁵³.

7. Die Überschneidung

bleibt neben der Bodenlinie das geläufige Schema, eine Tiefenwirkung auf einer zweidimensionalen Fläche wiederzugeben³⁵⁴. Sie wird auch bei der Darstellung von Tempeln auf Münzen der römischen Republik angewendet, deren charakteristische Frontseiten frontal gezeichnet werden. Innerhalb der Frontalität wird durch Überschneidungen und das Höhersetzen der weiter hinten liegenden Bauteile die Räumlichkeit des Bauwerkes aufgezeigt³⁵⁵. Ein frühes Beispiel hierfür ist der viersäulige Tempel auf Denaren des M. Volteius (I,1,1A → Z.6.). Die Eingangsfront der Cella wird von den Säulen überschritten und verdeckt, d. h. sie liegt hinter den Säulen.

Eine weitere Möglichkeit, Tiefenwirkung zu erzeugen ist, Gegenstände nach rechts, links oder oben ver-

nem zentralen Fluchtpunkt aus, der auf einer gedachten Horizontlinie in Augenhöhe sitzt. Ihm wird der gesamte Bildaufbau untergeordnet. Darin unterscheidet sich die antike Perspektive grundsätzlich von der in der Renaissance entwickelten. Katalog, ebd. 14. - Gombrich, a.a.O. 272 f. Dennoch integrieren viele Künstler in ihren Bildern, beispielhaft sei Albrecht Dürer genannt, trotz einer fluchtpunktperspektivisch angelegten Bildkomposition weiterhin die Direkt-, Draufsicht- und Draufsicht. - Richter, a.a.O. 56 f.

³⁵³ H. Freyberger, Perspektive nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion und Parallelperspektive, Leipzig 1897, 9. Es handelt sich um eine grundlegende Arbeit, deren Gültigkeit über Geschichte und Wesen der Perspektive auch heute noch aktuell ist. Diese ist in Linien-, Schatten-, Spiegel- und Luftperspektive unterteilt. - Fuchs, 128 irrt, wenn er schreibt, die römische Antike habe das mathematisch begründete System der Linearperspektive nicht gekannt. Fuchs, 129, Die Perspektivregeln seien empirisch. Nicht nachvollziehbar ist in diesem Zusammenhang seine Meinung 51 ff., dass ein äußerst enges Verhältnis der Münzbilder zur großformatigen Malerei bestünde. 53 f. kommt er zu der Feststellung, der Stempelschneider verfügte über ein weitaus umfangreicheres Repertoire an Ausdrucksmitteln als der Maler, die Stempelschneider haben im Allgemeinen nur bemerkenswert geringen Gebrauch davon gemacht. - Diese Ansätze hin zu einer mathematisch konstruierten Perspektive treten nur vereinzelt auf und bleiben wahrscheinlich deshalb ohne Nachfolge oder Weiterentwicklung, weil sie die Lesbarkeit des Münzbildes beeinträchtigen.

³⁵⁴ Nerdinger, a.a.O. 51.

³⁵⁵ Schweitzer, a.a.O. 12.

setzt oder kleiner zu zeichnen, wie z. Bsp. die Säulen des Vestatempels auf den Assen des L. Rubrius Dossenus (I,2,17A), die eng nebeneinander stehen und kleiner werden oder die Götterstandbilder in den Tempeln, die nach oben abgesetzt sind, wie z. Bsp. die Apollofigur in dem viersäuligen Tempel auf Bronzemünzen des Caracalla und der Julia Domna (I,2,2F).

8. Die Parallelprojektion, Draufersicht und Bedeutungsperspektive

Ein weiteres Mittel, Körperhaftigkeit zu erzeugen, ist die Parallelprojektion, wie z. Bsp. beim viersäuligen Heraklestempel auf Bronzemünzen für Julia Domna (I,2,2,G.a.) oder beim Neptuntempel auf Aurei des Cn. D. Ahenobarbus (I,2,14A) und beim Jupiter-Tempel in Heliopolis-Baalbek (I,2,14B).

Die in der Kulissenmalerei angewandte Draufersicht kommt nur bei Rundtempeln vor. Die frühesten Beispiele sind auf den Denaren des Q. Cassius Longinus (I,2,17B). Die Wiedergabe des Bacchus-Rundtempels auf einem Medaillon des Antoninus Pius (I,2,11F) stellt den bis jetzt bekannten absoluten Höhepunkt einer fluchtpunktperspektivischen Wiedergabe dar.

Die Bedeutungsperspektive wird neben den erwähnten perspektivischen Mitteln ebenfalls angewandt³⁵⁶. Diese hat mit der Wiedergabe von Räumlichkeit nichts zu tun. Mit ihr wird das Wichtigste als Größtes dargestellt³⁵⁷. Ein typisches Beispiel hierfür ist der Binio Constantins mit der Brücke des neu erbauten Kastells von Köln-Deutz (VII,7. → Z.30.). Proportional am größten ist der Kaiser gezeichnet, der vom Turm aus spricht. Hätte der Graveur die Brücke mit dem Rhein, die den Vordergrund bilden, fluchtpunktperspektivisch gezeichnet, dann hätte er den Turm mit dem Kaiser nur ganz klein am Ende der Brücke zeigen können. Das war ganz offensichtlich nicht im Sinn des Auftraggebers. Die Wirklichkeit sollte nicht kopiert, sondern im Bild in eine Sprache umgesetzt werden, die den geschilderten Vorgang in seiner Wertigkeit lesbar macht. Das war das Ereignis der Einweihung des neuen Kastells durch den Kaiser.

Die vorherrschende Bildsprache geht nicht von einer optisch realen oder illusionistischen, sondern von einer begrifflich lesbaren Wiedergabe aus, die das Gesehene mit Gewusstem verbindet und so zu einem Vorstellungsbild kommt³⁵⁸. Die Intention der Auftraggeber war, mit den Münzen eine allgemein verständliche Mitteilung

³⁵⁶ Fuchs, 127 kennt den Begriff der Bedeutungsperspektive nicht und kommt deshalb hinsichtlich der unterschiedlichen Größenverhältnisse zu dem irreführenden Ergebnis, die Wiedergabe der wahren Größenverhältnisse sei so gut wie unzuverlässig.

³⁵⁷ Mackowitz, a.a.O. 311. – Gombrich, a.a.O. 161 ff.

³⁵⁸ H. Sutherland, *Verständlichkeit römischer Münztypen, Methoden der Antiken Numismatik*, hrsg. M. R.-Alföldi, *Wege der Forschung* Bd. 529, 1989, 176 ff.

herauszugeben, die einer bestimmten politischen Intention entsprach³⁵⁹.

9. Die Parallelperspektive oder isometrische Projektion

zeigt alle drei Körperausdehnungen oder Dimensionen unverkürzt³⁶⁰. In der römischen Kaiserzeit werden isometrisch gezeichnete Würfel auf Wänden und Fußböden auch als Würfelmuster gestaltet. Sie werden so dargestellt, dass man entweder meint, die Beleuchtung käme von oben oder aber es seien Hohlwürfel mit der Beleuchtung von unten³⁶¹. Bei der isometrischen Würfelwiedergabe bilden die Seitenflächen mit der Horizontalen einen Winkel von 30 Grad³⁶². Diese, einen Raumkörper in Draufsicht darstellende Zeichentechnik ist die Grundlage für einige wenige Tempeldarstellungen auf Münzen. Das früheste Beispiel ist der Neptuntempel (I,2,14A). Bemerkenswert ist, wie schwer sich der Stempelschneider bei der Wiedergabe der senkrechten Mauerfugen tat. Sie sind alle leicht schräg nach rechts geneigt. Dagegen hatte er keine Probleme bei der richtigen Wiedergabe der Dachziegel. Warum dieses Darstellungsschema erst über zweihundert Jahre später wieder bei der Wiedergabe des Jupitertempels in Heliopolis (I,2,14B.a.-e.) angewendet wird und auch dann erneut ohne Nachfolge blieb, kann nicht beantwortet werden. Die in parallel- und vogelperspektivischer Draufsicht gezeichneten Bauwerke haben keine zusätzliche Bodenlinie. Diese würde die Lesbarkeit des Bildes dahingehend beeinträchtigen, dass entweder die Front- oder Längsseite als frei im Raum hängend empfunden würden.

Parallel- und vogelperspektivisch werden auch Rundtempel und Rundbauten gezeichnet, eigenartigerweise jedoch nie Grabbauten. Bei ihnen sind der untere und der obere Abschluss der Tonne parallel und nach unten gebogen, die Kuppel mit ihrer vorderen Hälfte in Draufsicht. Die frühesten Beispiele sind der kleine Mars Ultor Tempel auf Aurei (I,2,17G.a.) und Denarii (I,2,17G.e.) des Augustus (→ Z.24.). Nach dem gleichen Schema ist auch das Colosseum geschnitten (IV,5.a.-IV,5.d.). Da das Colosseum nicht überkuppelt war, blickt man in das Innere des Amphitheaters.

³⁵⁹ Gombrich, a.a.O. 109.

³⁶⁰ W. Schneider, *Technisches Zeichnen für die Praxis*, 1953, 248. – B. Dolezel und W. Kubelka, *Technisches und Darstellendes Zeichnen*, 1961, 20. – U. Hamm, *Perspektive*, 1995, 7. Sie wird heute vornehmlich in der Technik bei der Darstellung von Werkstücken und in der Architektur neben der axonometrischen, d. h., der auf zwei Raumachsen bezogenen Projektion angewandt. Hamm, a.a.O. (Lehrerheft) 20. Die isometrische Zeichnung stellt den Gegenstand in Draufsicht dar.

³⁶¹ Gombrich, *Kunst und Illusion*, 293 f.

³⁶² Bemerkenswert ist, dass Victor Vasarely in seinem 1970 entstandenen Bild, das er Vaar nennt, das römische Würfelmuster wieder aufgreift und es aus dem Geist unserer Zeit heraus gestaltet. – Hamm, a.a.O. (Arbeitsheft) 47 f. Abb. 48.

In einer ähnlichen, leicht abgewandelten Wiedergabe ist auch der Turm gezeichnet, vor dem die Tetrarchen opfern (V,15,1.-V,15,6.). Der untere Turmrand ist im Gegensatz zu den Colosseumsdarstellungen jedoch nicht nach unten ausgewölbt, sondern er ist waagrecht. Der Grund ist, dass die Tetrarchen ihr Opfer direkt vor dem Eingang des Turmes darbringen, deshalb auf einer Bodenlinie stehen und die Figurengruppe dadurch den Turm unten überschneidet. Um dies mitzuteilen haben die Graveure Frontalität und vogelperspektivische Draufsicht miteinander verbunden. Hätten die Tetrarchen eine eigene, nach unten gebogene Bodenlinie erhalten, dann wäre damit ein runder Platz angegeben worden, in dessen Mitte ein Turm gestanden hätte und niemand hätte aus dem Bild ablesen können, dass das Opfer vor dem Turm stattfand. In perspektivischer Draufsicht ist der vordere Turmrand gezeichnet, manchmal etwas flacher, manchmal etwas stärker nach unten gebogen. Damit wird der Rundturm lesbar gemacht. Auf einigen Beispielen (V,15,2.b. V,15,5.b.) ist der obere Turmabschluss als Oval oder nahezu kreisrund gezeichnet, auf anderen ist die hintere Kranzhälfte mehr oder weniger nach oben in die Ebene geklappt (V,15,1.c. V,15,5.b.).

10. Keine Fluchtpunktperspektive

Die erst in der Renaissance entwickelte Fluchtpunktperspektive kennt die Antike nicht. Anhand von Schemazeichnungen möchte ich verdeutlichen, warum die Stempelschneider zu Gunsten einer größeren Lesbarkeit der Darstellung ohne fluchtpunktperspektivische Zeichnung arbeiteten.

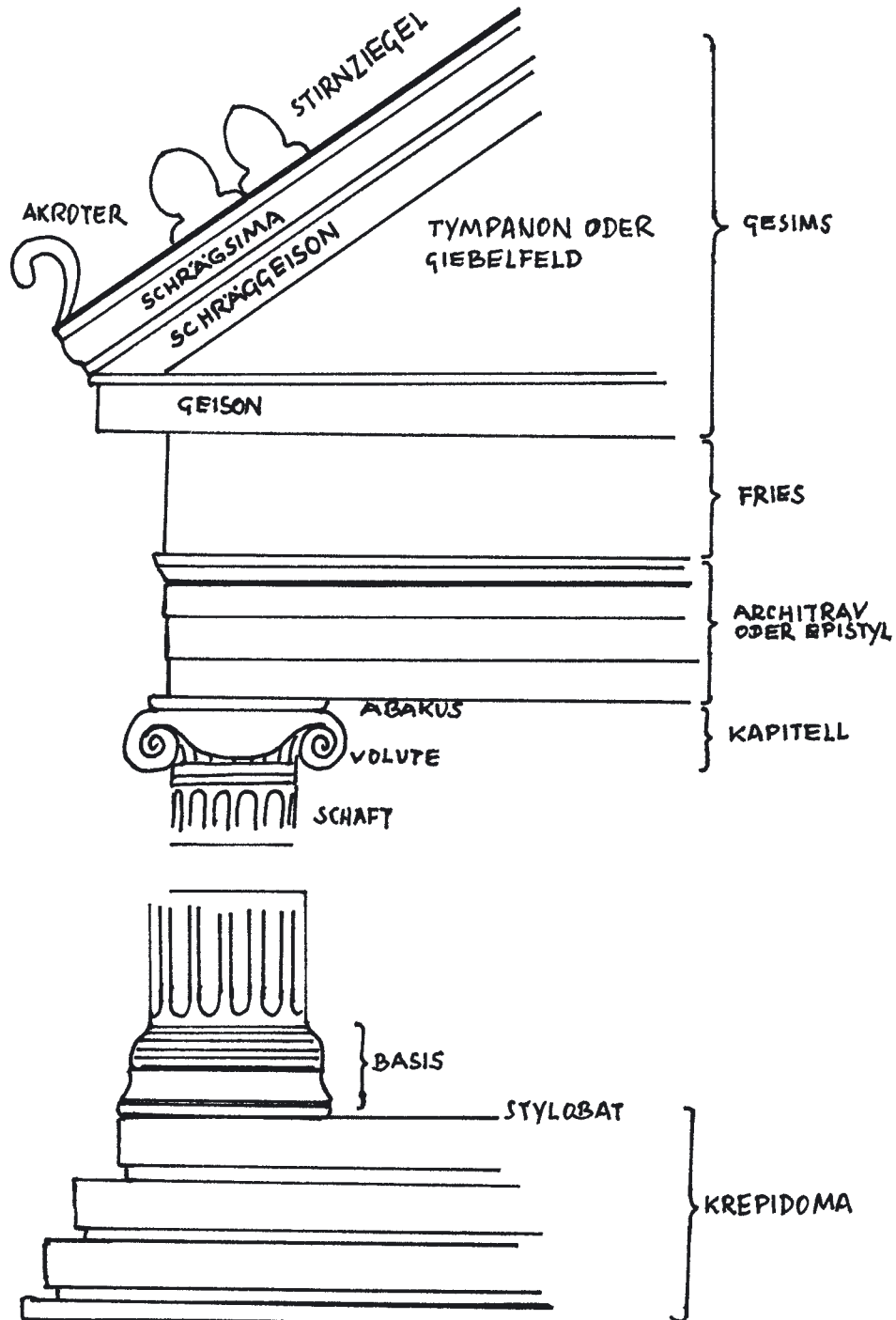
Die Fluchtpunktperspektive ermöglicht auf einer zweidimensionalen Fläche einen illusionistischen drei-

dimensionalen Raum wiederzugeben, bei dem alle vom Betrachter ausgehenden Linien auf einen auf einer Horizontlinie liegenden Fluchtpunkt zulaufen. Sie ist jedoch nicht in der Lage, die Wirklichkeit so aufzuzeigen, wie wir sie wahrnehmen, da wir stereo sehen. Fluchtpunktperspektivisch gezeichnete Raumkörper wirken deshalb vorne überzeichnet und zu groß, die in der Realität weiter hinten liegenden Gegenstände zu klein. Die Ursache hierfür ist, dass die Fluchtpunktperspektive den Gegenstand einäugig sieht. Deshalb zeigen meine fluchtpunktperspektivisch umgezeichneten Rückseitenbilder, dass die Lesbarkeit durch die Fluchtpunktperspektive so weit beeinträchtigt werden kann, dass das Charakteristikum eines Bauwerkes und damit das Bauwerk selbst nicht mehr zu erkennen ist. Dieses wiederzugeben war jedoch die Intention des Auftragsgebers schlechthin.

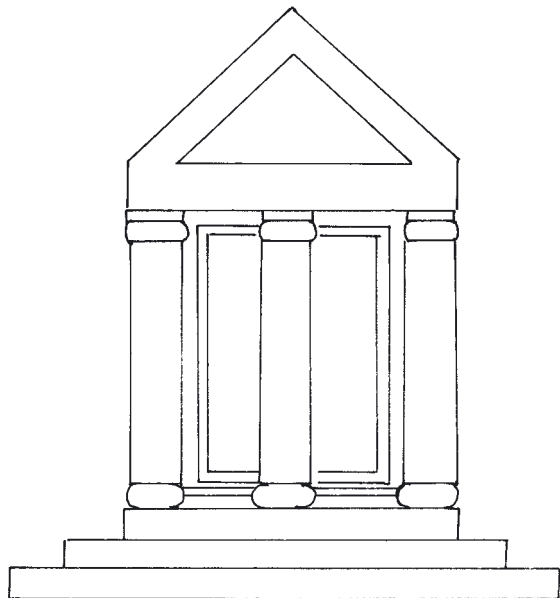
Meine Zeichnungen orientieren sich an der durch das Münzrund vorgegebenen Abstraktion und der sich daraus ergebenden Umsetzung der Realität in den Stempelschnitt. Der Graveur konnte, ausgehend vom Relief, lediglich die Wirkung des natürlichen Lichtes mit einbeziehen, um die Bauwerke spiegelverkehrt und negativ in die Fläche des Stempels hineinzuschneiden. Er war deshalb auf Grund der Größe des Bildträgers gezwungen, die ornamentale Detailgestaltung der Bauteile, Reliefs, Giebfelder, Dachbegrünungen und dergleichen so weit zu abstrahieren, dass diese zu Symbolen wurden, die oft auf den Münzen nur noch als Linien oder Punkte erscheinen und die deshalb für uns so schwer oder teilweise überhaupt nicht mehr zu lesen sind. Dies wäre nur möglich, wenn die Bauwerke noch so erhalten wären, wie sie damals ausgesehen haben. Die auf den Münzbildern dargestellten Bauwerke sind jedoch nur, wenn überhaupt, lediglich als Fragmente oder das Original verändernde Umbauten erhalten.

11. Die perspektivische Umzeichnung von Münzbildern

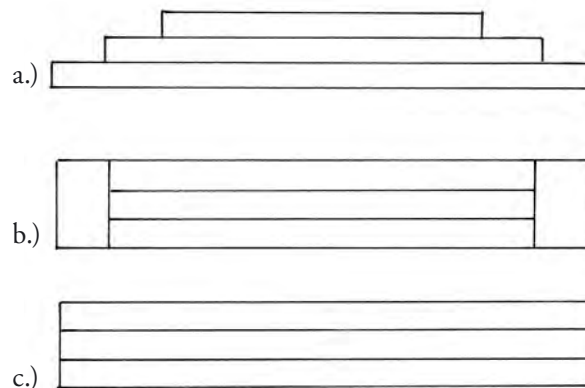
Um diese speziell an den Tempelwiedergaben besser verdeutlichen zu können, stelle ich zunächst zum besseren Verständnis der geläufigsten Fachtermini eine Schemazeichnung eines Tempels voran (→ Z.3.).



Z.4. verdeutlicht das Grundschema eines frontalansichtig gezeichneten Tempeleingangs, bei dem die Cellatüre leicht von der obersten Stufenkante nach oben abgesetzt ist. Damit wird der Vorraum zwischen den Frontsäulen und der Cella wiedergegeben.



Z.5., von oben nach unten gelesen, sind die Bildzeichen a.) eines mehrstufigen Peripteros-Tempels, b.) einer von Wangen eingefassten Zugangstreppe eines Podiumtempels und c.) die Zugangstreppe für einen Podiumtempel, die so breit wie die Tempelfront ist.



Bei der rein frontalen Darstellung von Tempelfronten geben allein Überschneidungen und ein durch das nach oben (in der Realität nach hinten) Absetzen von Linien oder Flächen eine Rauntiefe wieder³⁶³. Um dies deutlicher zu machen, stelle ich anschließend einige römische Münzbilder modernen fluchtpunktperspektivischen Zeichnungen gegenüber.

³⁶³ Es ist anmerkwürdig, dass die außereuropäische Kunst schon immer ohne die Fluchtpunktperspektive auskam und dass eine Anzahl von Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts diese wieder aufgab. – Vgl. G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art*, 1968, 5. – U. Hamm, *Perspektive*, Lehrerheft, 1989, Körper- und Raumdarstellung in der Malerei der Antike, 67 f. 79. 81.