Zeitschrift: Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera

Herausgeber: Schweizerische Numismatische Gesellschaft

Band: 23-27 (1973-1977)

Heft: 90

Artikel: Methodisches zur Kunstgeschichtlichen Interpretation von Münzbildnissen der Agrippina maior und der Antonia minor

Autor: Jucker, Hans

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-171019

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

	Jahreszahl	Vs./Rs.	Beleg
41.	311 = 245/6	Büste des Philippus I. r. / Büste des Chrysippos (?) r.	Imh.-Bl. 1898, 23 *
42.	311 = 245/6	Büste des Philippus I. r. / steh. Helios	BMC 66 *
43.	311 = 245/6	Büste des Philippus I. r. / steh. Athena	Kop. 249 *. Boyce 1965, 30 *
44.	311 = 245/6	Büste des Philippus Iun. r. / steh. Artemis	BMC 67 *. Boyce 1965, 31 *. v. Aul. 5896 *. Boyce 1969, T. 34, 10 * (S. 94. 96)

METHODISCHES ZUR KUNSTGESCHICHTLICHEN INTERPRETATION VON MÜNZBILDNISSEN DER AGRIPPINA MAIOR UND DER ANTONIA MINOR

Hans Jucker

In einem «Zur Formengeschichte von Bildnis-Typen» überschriebenen Aufsatz behandelt Walter Trillmich grundsätzliche Fragen der Porträtforschung, die auch in die Numismatik ausgreifen [1]. Er schöpft dabei offenbar aus Materialien und Erkenntnissen, die er bei der Bearbeitung der Ikonographie der älteren Agrippina und der jüngeren Antonia gesammelt hat. Eine breitere Grundlegung und gewisse Einzelnachweise, die man noch vermißt, werden wohl in der Monographie zu finden sein, die in der Reihe «Das römische Herrscherbild» erscheinen soll. Aus der scharfsinnig durchdachten Untersuchung möchten wir hier nur weniges aufgreifen und mit Gegenfragen verbinden.

1

2

3

4

[1] Jahrb. d. deutschen archäolog. Instituts 86, 1971, 179–213.

Zunächst vergleicht Trillmich die Bildnisse der Agrippina maior (14/13 v. Chr. bis 33 nach Chr.) eines Lyon zugewiesenen Aureus des Caligula von 37/38 n. Chr. (Abb. 1 und 3)[2] mit einem stadtrömischen von gleicher Titulatur (Abb. 2 und 4)[3] und stellt fest, daß die formalen Unterschiede, auch im Detail der Frisur (Wellenlocke in Abb. 1/3 – Korkzieherlocke in Abb. 2/4), durch den «Lokalstil», nicht durch einen Typenwechsel bedingt seien. Caligula trägt auf den Römer Ausgaben den Lorbeerkranz, auf den «Lyoner» Stücken nicht; aber auch der Kranz ist ein auswechselbares, nicht an Bildnistypen gebundenes Attribut.

Das zweite Problem betrifft den Stilwandel bei Agrippinaporträts von Sesterzen aus der Regierungszeit Caligulas (37–41 n. Chr.) (Abb. 5)[4] zu solchen des Claudius (zwischen 51 und 54 n. Chr.) (Abb. 6)[5]. Statt der Reproduktionen von Trillmichs Abbildungen geben wir die Originalaufnahmen zweier Neapeler Exemplare. Bei unserer Abb. 6 tritt die Formveränderung, um die es hier geht, noch deutlicher in Erscheinung als bei der Londoner Bronze Trillmichs. Für beide Gruppen schlägt der Verfasser eine neue Gliederung der Editionen vor, dazu bei der claudischen eine kleine zeitliche Verschiebung gegenüber Th. Fischers Ansätzen[6]. Die Differenzen zwischen den durch eine fünfzehnjährige Pause getrennnten Großbronzeporträts wäre nach Ansicht Trillmichs wieder nicht typologischer Natur, sondern durch den Stil, und zwar diesmal durch den «Zeitstil» bedingt. Die Modifikation des gleichbleibenden Grundtyps läßt sich vor allem im Ausdruck ablesen, der das Gesicht Abb. 6 reifer und gealtert erscheinen läßt. Es ist hagerer, die Locken liegen flacher an als bei der früheren Ausgabe Abb. 5.

Die gleiche Verwandlung wird ausführlich am «schlichten» Typ der Antonia-Augusta-Porträts der claudischen Edelmetallprägungen verdeutlicht (Antonia minor: 36 v. Chr.–1. 5. 37 n. Chr.). Sie zerfallen in zwei Vs.-Varianten mit der Rs. SACERDOS DIVI AVGVSTI zwischen 41/42 und 44/45 n. Chr. (Abb. 7)[7] und eine dritte mit der Rs. CONSTANTIAE AVGVSTI zwischen 46/47 und etwa 51/52 n. Chr. (Abb. 8)[8]. Wie Fischer einleuchtend darlegte, brach Claudius die Prägung seines verhaßten Vorgängers und Neffen Caligula für dessen Eltern, Agrippina maior (Abb. 5) und Iulius Germanicus, nach seinem Regierungsantritt ab und setzte an deren Stelle die Bilder der eigenen Eltern, Nero Drusus und Antonia minor. Nach der Heirat mit der jüngeren Agrippina, der Schwester Caligulas und der Tochter der älteren Agrippina, im Jahre 49 kamen diese (Abb. 6) und Germanicus aber erneut zu postumen Ehren. Den Anfang der Antonia-Reihe bildet ein Kopf von reicher Plastizität (Abb. 7), das Ende ein solcher von graphischer Flächenhaftigkeit und strenger Stilisierung[9] (Abb. 8). Die stilgeschichtliche Entwicklungsreihe ver-

[2] Abb. 1 nach Trillmich, Abb. 1 = BMC Emp. I 147, 7, Taf. 27, 6. Abb. 3 Au. Slg. Dr. H. K. in Steffisburg. Vgl. G. Mazzini, Monete imperiali romane, Bd. 1 (1957), 113, 4, Taf. 35.

[3] Abb. 2 nach Trillmich, Abb. 2 = BMC Emp. I 148, 14, Taf. 27, 11. Abb. 4 Au. Bern. Hist. Mus. Nr. 230, Photo K. Buri. Vgl. Mazzini a. O. 113, 2. 5. 7, Taf. 35 f.

[4] Neapel, Nat. Mus., Fiorelli,4165. Museumsphoto; jetzt auch L. Breglia, L'Arte romana nelle monete dell'età imperiale (1968), Taf. 7. Vgl. BMC Emp. I 159, 81–87. Trillmich, Abb. 3.

[5] Neapel, Nat. Mus., Fiorelli 4306. Museumsphoto. Vgl. BMC Emp. I 194, 219–223. Trillmich, Abb. 4.

[6] Fischer, SNR 46, 1967, 34 ff. Trillmich, Anm. 20. 198 mit Anm. 59, wo aber die Herabdatierung des Agrippina-minor-Typs auf 52/53 nicht stichhaltig ist, wie D. Kaspar in ihrer Dissertation zeigen wird.

[7] Au. Paris Cab. Méd., nach Gips. Trillmich, Abb. 7, nach Original in Privatbesitz. Vgl. BMC Emp. I 180, 112–114.

[8] Den. Berlin AR 8, nach Gips, für den ich H.-D. Schultz zu danken habe. Vs. und Rs. stempelgleich mit dem Londoner Aureus bei Trillmich, Abb. 4. Vgl. BMC Emp. I 180, 109–111.

[9] Trillmich, S. 199. 201.

liefe vom Anfang der Regierung des Gaius bis zum Ende der Herrschaft des Claudius so: Abb. 5–7–8–6.

Trillmich erprobt nun diese subtilen und zutreffenden Formbeschreibungen an zwei rundplastischen Marmorbildnissen des von ihm so benannten schlichten Typs der Antonia minor. Die Büste in Kopenhagen [10], die angeblich aus Tralles, jedenfalls aus Kleinasien stammt, soll mit ihrer präzisen, detailreichen, rundlich-vollen Modellierung die erste, frühclaudische Stufe des Münzporträts (vgl. Abb. 7) vertreten, während der zweite, auf moderner Büste montierte Kopf, wohl stadtrömischer Provenienz [11], in seiner «weniger voluminösen» Gestaltung der «stilleren Darstellung», den «zarteren und feineren» Formen der spätesten claudischen Dupondien

5

6

7

8

von 50/51 entspräche [12]. Trillmich setzt voraus, daß die Freiplastik der «konservativen Gattung» der Münzkunst in der formengeschichtlichen Entwicklung vorangeht [13]. Er räumt daher der Kopenhagener Büste einen erheblichen zeitlichen Vorsprung sogar vor dem ersten Auftreten ihres Typs in der Münzprägung ein und erklärt sie für spättiberisch, womit sie noch zu Lebzeiten der Dargestellten geschaf-

[10] Trillmich, Abb. 13–17. V. Poulsen, Les portraits romains I (1962), Nr. 42.

[11] Trillmich, Abb. 18–21. Münzen und Medaillen AG Basel, Auktion 26 vom 5. 10. 1963, Nr. 190. Jetzt im Fogg Art Museum, Cambridge/Mass. (ex Wilton House).

[12] Trillmich, 211 mit Abb. 12 = BMC Emp. I 193, Taf. 36, 9.

[13] Trillmich, 212.

fen wäre. Den Kopf in Rom dagegen datiert er in das Lustrum vor dem Jahr der verglichenen Prägung. Ich hatte die Antonia dieser, wie Trillmich auch gesehen hat, tiefgehend gereinigten Skulptur einmal als «alte Dame» bezeichnet, was der Autor als «positivistische Interpretation» verwirft, um aber alsbald selber zu erklären, daß sie «älter und reifer» wirkt als die Büste aus Tralles, bei der er «frische, blühende Lebendigkeit des Organischen» registriert [14]. Er meint damit aber anscheinend nicht die vom Künstler angestrebte Wiedergabe eines objektiven Zustandes, sondern einen Nebeneffekt des Zeitstils.

Hier nun stellen sich gewisse Bedenken gegenüber diesem als «Modell» [15] vorgestellten methodischen Exercitium ein; denn die «Reduzierung der anfangs sehr kräftigen Plastizität der Darstellung sowie fortschreitend abstrahierende Stilisierung der natürlichen Formen», von denen der Verfasser in bezug auf die Antoniaprägung spricht [16] und die als «Grundtendenz» auch aus der Gegenüberstellung der beiden Marmorköpfe wie auch der Agrippinamünzen resultieren – diese Bewegungen richten sich gegen den historischen Verlauf des Formenwandels. Am Caligulabildnis läßt sich die Abkehr von dem spröden, verhärteten tiberischen Klassizismus zuerst klar ablesen [17]. Dann wird die Modellierung zumindest bis in neronische Zeit zunehmend schmiegsamer und gewinnt an Lebenswärme. Wandmalerei und Architektur unterliegen den gleichen Veränderungen [18]. Betrachten wir aber unvoreingenommen zum Beispiel die beiden Antoniaporträts Abb. 7–8, so werden wir einräumen müssen, daß das spätere «ebenmäßig kühle», «begradigte» in Abb. 8 tatsächlich klassizistischer wirkt und damit seinem Wesen nach der augusteisch-tiberischen Kunst näher steht als das frühere, «der natürlichen Struktur entsprechend locker bewegte» [19] der Abb. 7. (Bei der Dupondienreihe ist der von Trillmich konstatierte Formenwandel weit weniger evident.)

Die von Trillmich angenommene Prägefolge stimmt gewiß, doch seine Deutung des Gestaltwandels aus dem Zeitstil kann nicht zutreffen. Er wägt zwar die verschiedenen Stilkategorien behutsam gegeneinander ab, doch die daraus abgeleitete Sonderung scheint mir in allzu abstrakter Weise zu erfolgen, zu sehr darauf abzuzielen, Modellfälle zu konstruieren, die es in reiner Form kaum je gibt. Kunstgeschichtliche Vorgänge werden immer vom Zusammenspiel verschiedenartiger Kräfte ausgelöst und getragen. Und ein in der Stempelschneidekunst herrschendes «Gattungsgesetz», das mir für die scheinbare Rückläufigkeit der Entwicklung zu einem in anderen künstlerischen Genera nicht existierenden spätclaudischen Klassizismus bei den Münzporträts der beiden Damen vor allem verantwortlich zu sein scheint, hat Trillmich außer acht gelassen. Allen voran hat A. Alföldi es nachgewiesen, zunächst bei seiner Behandlung der Caesarporträts [20] und soeben wieder an Hand einer großen Fülle von Quadrigati [21]. Weitgehend autonom waltend oder besser: der allgemeinmenschlichen Trägheit gehorchend, läßt es die plastische Form des originalen Stempels in den Kopien im Sinne der Linearisierung und Abstraktion mehr und mehr entarten. So möchte ich die Vereinfachung in der Wiedergabe der Frisuren, die Verwandlung der Knotenbinde der Antonia in ein glattes Band [22]

[14] Trillmich, 208 mit Anm. 81 und 204.
[15] Trillmich, 180. 213.
[16] Trillmich, 203. 201.
[17] Vgl. Verf. in «Arts in Virginia» 13, 2 (1973) 16 ff. zu einer stadtrömischen Togastatue Caligulas in Richmond.
[18] Vgl. Th. Kraus, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2 (1967), 56 f.
[19] Trillmich, 199.
[20] Centennial Publications ANS 1958, 27 ff. und Antike Kunst 2, 1959, 27 ff.
[21] Röm. Mitt. 68, 1971, 1 ff., besonders 2–4. Vgl. Ders. RN 1969, 55 ff. Taf. 6 ff.
[22] Trillmich, 192.

und die Verflachung des Reliefs in Trillmichs Reihen eher als Degenerationserscheinungen denn als Ausfluß eines veränderten «Stilwollens» erklären.

Alle Münzporträts der Agrippina maior und der Antonia minor sind postum. Auch die «Bildnis-Vorlagen» neuer Ausgaben und Münztypen sind hier im besten Falle Kopistenvarianten, meistens offenbar Nach- und Umbildungen von Kopien, wenn nicht gar Reproduktionen noch höheren Grades. Der Unterschied zwischen den späteren und früheren Prägungen des Agrippina- und des Antoniaporträts (Abb. 6 und 5; 8 und 7) ist denn ja auch für einen unverbildeten Betrachter wohl zunächst der eines Qualitätsabfalls. Daraus ergibt sich die Forderung, einer Kunstgeschichte der Münzen nur Neuschöpfungen zugrunde zu legen. Auch wenn man sich dabei auf eine Abfolge von Geprägen des gleichen Orts beschränkt, wäre freilich innerhalb des «Lokalstils» noch der individuelle Freiraum der einzelnen Stempelschneider abzustecken.

Neben dem spätclaudischen Sesterz wie Abb. 6 bildet Mattingly ein Berliner Exemplar der «exzeptionellen römischen Ausgabe» mit Agrippina minor (15–59 n.

9

10

Chr.) von 51–54 n. Chr. ab (Abb. 9)[23]. Er nennt sie «somewhat mysterious», weil die wenigen ihm bekannten Vertreter alle im Balkan gefunden sind. Gegenüber der gleichzeitigen älteren Agrippina Abb. 6 fällt die in die Tiefe dringende Durchformung des neu geschaffenen Porträts der noch lebenden Augusta auf. Auch in dem Aureus Abb. 10[24] spiegelt sich das plastische Formgefühl seiner Zeit, von keinem merklichen Reduktions- und Abbauprozeß getrübt, in frischer Unmittelbarkeit. Die vom Rücken gesehene ägisgeschmückte Claudiusbüste des Griechen Skylax (Abb. 11)[25] übertrifft allerdings auch die beiden zuletzt betrachteten Münzporträts an Reichtum der Oberflächenbewegung, an Sensibilität und Zartheit der Modellierung, aber wohl alle westlichen Münzbildnisse des Claudius überhaupt, und noch weiter entfernt stehen diejenigen Caligulas (Abb. 1–2, 14–18). Eher lassen sich die kleinasiatisch-griechischen Kistophoren des Claudius vergleichen, von denen aus

[23] Berlin 683/1912, nach Gips, für den ich H.-D. Schultz danke, = BMC Emp. I 195 *, Taf. 37, 3, das beste der drei Berliner Exemplare. Weitere nach 1923 im Handel aufgetauchte Stücke sind stark abgenutzt. Dazu D. Kaspar an anderer Stelle.

[24] New York, ANS, nach Gips, den ich der Freundlichkeit M. Thompsons verdanke. Vgl. BMC Emp. I 174, 72–74.

[25] Amethyst, H. 1,7 cm. Leningrad, Ermitage Inv. Nr. P. 1894. 12, nach Originalaufnahme, für die ich K. C. Gorbunova danke. Zuletzt G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (1971) Nr. 691. Zum Typus des «Rückenporträts» H. Möbius, Alexandria und Rom, Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. Kl. Abhn. N. F. H. 59, 1964, 19 ff. Verf. demnächst in Festschrift J. Vogt.

bildnistypologischen Gründen keiner an den Anfang der Regierungszeit gehört (Abb. 12) [26]. Nach den datierten Reichsprägungen zu schließen, setzten sie schwerlich vor 44/45 n. Chr., wahrscheinlich erst 46/47 ein. Ebenso möchte ich die Arbeit des Skylax für mittel- bis spätclaudisch halten [27]. Sie wäre also in der Zeit der Constantia- (Abb. 8), nicht der Sacerdos-Serie (Abb. 7) der Antoniamünzen entstanden, obwohl sie nach Maßgabe ihrer Plastizität enger mit dem Aureus Abb. 7 verbunden ist. Entscheidend dafür ist die Qualität, beziehungsweise der Grad der Nähe zum Original; denn der Prägung Abb. 7 liegt ein hervorragender Stempel zugrunde, der unmittelbar nach dem originalen Entwurf geschaffen sein dürfte. Ein solches originales Meisterwerk einer der Stempelschneidekunst nächst verwandten Gattung ist uns in dem Amethyst in Leningrad (Abb. 11) erhalten.

11

12

Eine «Reduzierung» ähnlicher Art, wie sie das Spätere vom Früheren in den Nachbildungsreihen eines und desselben Prägeortes (Abb. 5–6 und 7–8) scheidet, kann in der Peripherie entstandene kunsthandwerkliche Erzeugnisse von deren im Zentrum geschaffenen Vorbildern trennen [27]. Bei seiner Scheidung eines Lyoner und eines Römer «Lokalstils» geht Trillmich von der radikalen These Mattinglys aus, nach welcher Gold und Silber von Augustus an ausschließlich in Lyon geprägt worden wäre, bis Caligula dieses Privileg nach den ersten Monaten seiner Regierung an die Hauptstadt übertragen hätte [28]. Er glaubt die Aufteilung der Edelmetallprägungen Caligulas in eine kurze erste Lyoner und in die danach einsetzende stadtrömische Folge durch die Feststellung eines «grundsätzlichen künstlerischen Unterschieds» bestätigen zu können: «Der gesamte Entwurf der Lyoner Bildnisse (der Agrippina maior) wirkt weniger konzentriert; die großen, etwas groben und wie in Eile zusammengesetzten Einzelformen geben den Porträts etwas Skizzen-

[26] Boston, Photo des Museums; stempelgleich? Münzen und Medaillen AG, Basel, Auktion 35, 1967, 23. BMC Emp. I 196, 227–236, Taf. 34, 1. Fischer, a. O. 40 f., Taf. 3, 17–20, ohne neue Datierungsvorschläge.

[27] Vgl. z. B. R. Bianchi Bandinelli, Storicità dell'arte classica (1950) 231 ff.

[28] BMC Emp. I (1923) CXLII f. Ebenso C. H. V. Sutherland, Coinage in Roman Imperial Policy, 21 B.C.–A.D. 68 (1951) 110 f. H. Mattingly, Roman Coins [2] (1960) 104.

haftes, eine letzte zusammenfassende Durchformung scheint zu fehlen (vgl. unsere Abb. 3). Anders die wesentlich ausgewogeneren, versammelten Darstellungen der Agrippina auf den stadtrömischen Münzen, die zudem häufig an Schärfe und Feinheit der Ausführung überlegen sind» (vgl. unsere Abb. 4) [29]. Das Lob der Leistung der Römer Offizin schränkt er in einer Anmerkung allerdings auf den Beginn ein; denn die späteren Editionen «haben im allgemeinen eine geradezu erstaunlich geringe Qualität der Ausführung» [30].

Ich muß bekennen, daß es mir nicht gelingt, in dieser stadtrömischen Qualitätsverringerung ein wesensmäßig anderes Phänomen zu erkennen als im Unterschied zwischen den ersten «Lyoner» und den ersten hauptstädtischen Prägungen, zumal mit dem Blick auch auf die Vs. bei Abb. 1 und 2. Auch die Charakterisierung der beiden «Lokalstile» enthält übrigens eine deutliche künstlerische Wertung, die zuungunsten Lyons ausfällt. Anders etwa als dem provinziellen Münzstil des römischen Ägypten (Abb. 13) [31] kann man den Lugudunum zugewiesenen Reichsprägun-

13

gen gegenüber den stadtrömischen keinen grundsätzlich anderen formalen Charakter zuerkennen. Von einem Einfluß keltischer Ornamentalisierungstendenzen etwa kann keine Rede sein, während derartige «bodenständige» Formkräfte in anderen Kunstgattungen des Rhonetals (so in der Bronzeplastik oder den Steinskulpturen) zu bestimmender Wirkung kamen. Der «Lokalstil», von dem Trillmich spricht, hat nichts zu tun mit dem, was wir unter der Eigenart einer Kunstlandschaft verstehen. Für die Lyoner Aurei und Denare waren offenbar keine einheimischen Stempelschneider eingesetzt. Im Unterschied zur alexandrinischen erhielt die gallische Münzstätte ihre Vorlagen, wenn nicht gleich die Stempel oder erste Proben eines neuen Typs, aus der Hauptstadt [32].

Die stilistischen Argumente Mattinglys hat M. Grant, zusammen mit den typologischen und geldgeschichtlichen, einer scharfen Kritik unterzogen [33]. Unter den Prämissen der für BMC und RIC angewandten lokalen und zeitlichen Trennung von Lyoner und Römer Edelmetallausgaben spielte im weiteren auch die mittlerweile von K. Kraft erledigte Annahme einer Prägehierarchie Kaiser–Senat eine Rolle [34]. Wenn die Fundverhältnisse heute beweisen, daß die Truppe vor allem Aes-Geld nötig hatte und auch diese Nominale oft halbiert wurden und daß im Bereiche Lyons bis Caligula und gleichermaßen unter und nach ihm zum Teil sehr alte, zum

[29] Trillmich, 182 f.

[30] Trillmich, 183, Anm. 12.

[31] Paris, Cab. Méd. 885. 42/ n. Chr. J. W. Curtis, The Tetradrachms of Roman Egypt (Repr. 1969) 13. Vgl. H. Jucker, Aegyptiaca, Jahrb. Bern. Hist. Mus. 41/42, 1961/62, 289 ff.

[32] H. R. W. Smith, NC 14, 1954, 230. M. Grant, NC 15, 1955, 42.

[33] M. Grant, The Mints of Roman Gold and Silver in the Early Principate, NC 15, 1955, 39 ff., von T. nicht berücksichtigt, von Mattingly, Roman Coins² 104, falsch zitiert (NC 1935) und leichthin abgetan.

[34] K. Kraft, S(enatus) C(onsulto), JbNG 12, 1962, 7 ff. 16 f. Dazu soeben A. Bay, JRS 62, 1972, 111 ff.

Teil gefütterte neue Denare zirkulierten [35], so leuchtet schließlich auch der Gedanke einer besseren Versorgung der gallischen Heere mit Edelmetallprägungen als Grund für die postulierte Monopolstellung der Lyoner Offizin nicht mehr ein. Man sollte daher auf Mattinglys locker gewordenem Fundament vorläufig nicht mehr aufstocken. Auch die Einzelbeobachtungen Trillmichs können der Basis, wie mir scheint, die nötige Verfestigung nicht bringen.

Zu einer gewissen Skepsis gab dem gelehrten Autor selbst schon seine Entdeckung des Denars Abb. 14 Anlaß [36]. Hier steht die unbekränzte «Lyoner» Caligulabüste mit TR POT (ohne COS) einer Agrippina mit der geschraubten «stadtrömischen» Korkzieherlocke gegenüber. Diese Ausnahme könnte dadurch entstanden sein, schreibt er, daß «ein Lyoner Stempelschneider bereits nach der neuen (also stadtrömischen) Vorlage gearbeitet hat». Die Möglichkeit der Überschneidung wenigstens des Endes der Prägetätigkeit in Lyon und des Beginns derjenigen in Rom wird damit eingeräumt. Nun gibt es aber umgekehrt auch Edelmetallstücke, die den belorbeerten Caligulakopf mit der Titulatur TR POT (ohne COS) der unbestritten stadtrömischen Reihe mit einer Agrippinabüste verbinden, bei der sich die Schulterlocke nicht zur Spirale dreht, sondern nach «Lyoner» Art eine flache, S-förmige Welle bildet. Zwei sehr ähnliche, aber nicht stempelgleiche Prägungen zeigen Agrippina mit zwei parallelen, aber bloß gewellten Hängelocken (Abb. 15–16) [37]. Die Zopfschleife reicht nur bis an das Gewand heran wie bei den stadtrömischen Büsten mit gedrehten Strähnen (vgl. Abb. 2/4. 6), während sie bei den «Lyoner» Ausgaben bis fast auf den unteren rückenseitigen Büstenrand reichen

14

15

16

17

18

[35] C. M. Kraay, Die Fundmünzen von Vindonissa (1962) 7 ff. 17. Kraft, a. O. 19 f.

[36] Trillmich, 182 mit Anm. 7; 183, Anm. 13: A. E. Cahn, Auktion 68 vom 26. 11. 1930, Nr. 216, danach unsere Abb.

[37] Den. Berlin AR 8, nach Gips, und Den. Ars Classica, Auktion 11 vom 18.–20. 6. 1925, Nr. 322, Taf. 13, danach Abb. 13, Hinweis D. Kaspar.

kann (vgl. Abb. 1/3); aber auch das ist keine verbindliche Regel [38]. Auf dem Denar Abb. 17 [39] ist nur noch eine sich in der Ebene schlängelnde Locke zu unterscheiden. Den Aureus Abb. 18 [40] darf man vielleicht als Vorstufe zu dieser linearen und ornamentalen Vereinfachung ansehen; denn bei dessen Agrippinabüstchen läßt sich auf der Originalaufnahme mit knapper Not noch erkennen, daß eine räumlich gedrehte Spirallocke angedeutet ist. Eine ausgedehntere Materialsammlung würde sicherlich noch mehr Zwischenglieder und Mischbildungen ans Licht bringen. Eigentliche Stempelkombinationen von «Lyoner» und Römer Vs. und Rs., die entscheidend zur Klärung dieser Lokalisierungsfrage beitragen könnten, sind mir vorläufig nicht begegnet; aber schon die erwähnten Ausbrecher und Überläufer verstärken die Zweifel an der Geschlossenheit der beiden «Stil»-Gruppen. Und wenn einmal eine Abgrenzung gelingt, wird man vorsichtiger und zutreffender von Offizin- als von Lokalstil sprechen.

Bei der Analyse der Antoniabüste aus Tralles dagegen spricht Trillmich gewiß mit Recht von lokaler Eigenart des Stils; er stellt dieses Moment hier indessen ganz zurück, wenn er beim Vergleich mit dem Kopf in Rom das ganze Gewicht auf die zeitliche Distanz legt. Es ließen sich nicht wenige Belege dafür anführen, wie sehr eine lineare kunstgeschichtliche Betrachtungsweise, die überall den Maßstab der stadtrömischen Kunst anlegt, bei der zeitlichen Einstufung plastischer Bildnisse aus dem östlichen Mittelmeergebiet in die Irre gehen kann. So gilt etwa ein leicht verstümmeltes, aber sicher identifizierbares Matidiaporträt aus Ägypten als Paradebeispiel der mittel- bis späthellenistischen Bildniskunst Alexandrias, ein Kopf Hadrians in Alexandria wurde dem 2. Jahrhundert v. Chr. zugewiesen [41]. Hier haben wir es nicht mit dem Verarmungsphänomen peripherer Kunst zu tun, sondern mit der Eigenständigkeit der Grundlagen und der Tradition, in der griechisches Erbe zumindest bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. lebendig bleibt. Das «deutliche Hervortreten der stereometrischen Grundstruktur in dem kubischen Aufbau des Kopfes und die fast geometrische Festlegung der Physiognomie», wovon Trillmich bei der Kopenhagener Antonia spricht, zielt genau auf die Besonderheit ab, welche diese Skulptur auf den ersten Blick von jeder stadtrömischen oder italischen überhaupt absetzt und sie mit anderen kleinasiatischen verbindet [42]. Eine so genaue Frühdatierung, wie Trillmich sie vorschlägt, ist durch einen Formvergleich mit stadtrömischen Münzen und Skulpturen nicht erweislich. Das kunstgeschichtliche Problem scheint mir hier primär das des «Lokalstils» oder besser des Landschaftsstils zu sein [43].

Mit diesen Bemerkungen möchte ich nur andeuten, daß mir das «Modell» Trillmichs bei aller Genauigkeit der Beobachtung und trotz dem Bemühen um metho-

[38] Hess-Leu, Auktion vom 23. 3. 1961, Nr. 60, Taf. 3: Nackenschleife nicht länger als bei unserer Abb. 2.

[39] Egger, Wien, Auktion vom 14. 4. 1913, Nr. 382, Taf. 6, danach unsere Abb.

[40] Hess-Leu, Auktion vom 23. 3. 1961, Nr. 61. Die Aufnahme nach dem Gips hat mir L. Mildenberg zur Verfügung gestellt.

[41] Verf. demnächst in Festschrift J. Vogt.

[42] Vgl. J. Inan and E. Rosenbaum – Alföldi, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (1966), Nr. 13. 19. 23, alle drei aus Pergamon.

[43] K. Fittschens soeben vorgebrachte Einwände gegen Versuche kunstlandschaftlicher Gliederung in der römischen Kaiserzeit (Gött. Gel. Anz. 225, 1973, 49 f.) scheinen mir zum Teil in sich widersprüchlich und auf einer doch wohl sehr persönlichen Wertung zu beruhen. Danach wäre alles Eigenartige anderer Gebiete einfach hinter dem Stadtrömischen Zurückgebliebenes.

dische Sauberkeit die Komplexität der Probleme zu sehr zu vereinfachen scheint[44]. Auch das ist «modellhaft»; denn die Reduktion der Interpretation auf jeweils eine Stilkategorie (Lokal-, Zeit- und Gattungsstil) ist die Folge der in Mode gekommenen Überbewertung des Methodischen. Unbestreitbar muß sich der Forscher über die Wege seines Verfahrens Rechenschaft abgeben; aber je mehr er dieses selbst zu seinem zentralen Anliegen macht, um so mehr läuft er Gefahr, in ein weichenloses Schmalspurgeleise zu geraten. Das Schicksal der exklusiven Anwendung der Strukturanalyse etwa könnte vor allzu «modellhaftem» Denken warnen. Es ist unerläßlich, sich die Methoden seiner Disziplin dienstbar zur Hand zu halten, aber auch, sich ihrer Bedingtheit bewußt zu bleiben und sie dem Forschungsobjekt gemäß anzuwenden. Und das ist oft das Schwierigste, gleichsam eine Frage des wissenschaftlichen Taktes.

Besondere Anerkennung verdient der Wille zur Kopienkritik, zur Recensio, die der Verfasser an den Münzporträts vornimmt, wenn auch das bereitgestellte Quellenmaterial noch nicht für alle Schlußfolgerungen ausreichen dürfte. Schon in der vorliegenden, teilweise nur resümierenden Abhandlung vermag Trillmich auch für Numismatiker «relevante» (sic passim) Resultate und Anregungen einzubringen, und es steht zu hoffen, daß die archäologische Ikonographie allmählich doch von dem zwar viel bequemeren, aber willkürlichen Verfahren abgehe, Identifizierung und Datierung rundplastischer Porträts auf irgendein hübsches und ähnlich erscheinendes Münzbildnis abzustützen.

[44] Ein Modell muß dem Anspruch auf Gültigkeit genügen, wenn es anwendbar sein soll. Daß er in provokativer Absicht etwas überspitzt formulierte, räumte er in seiner Antwort auf einen Brief ein. Es geschieht in seinem Sinne, wenn wir hier die «Herausforderung» annehmen.

DIE MÜNZPRÄGUNG KILITSCH ARSLAN IV. IM JAHRE 1248/49 IN SIVAS

Hasso Pfeiler

Seldschuken und Mongolen

Die Gefahr, daß die Mongolen in Anatolien eindringen und dort die von den Seldschuken errichtete Ordnung umstürzen könnten, war seit der Vernichtung des Pufferstaates, den Dschalal al Din, der legendäre Schah von Chwarizm, in Westpersien, Armenien und Azerbeidschan kurzfristig aufgebaut hatte, in greifbare Nähe gerückt. Das Sultanat von Rum grenzte nach der Annexion des Fürstentums Erzerum und des armenischen Gebietes westlich des Van-Sees in den Jahren 1230/31 direkt an das von den Mongolen ungefähr gleichzeitig überrannte Azerbeidschan [1].

[1] Die Geschichte der Rum-Seldschuken wird zum erstenmal wissenschaftlich fundiert von Claude Cahen behandelt. Ich verwende hier die englische Übersetzung, die gleichzeitig mit der französischen Originalausgabe erschienen ist. Claude Cahen, Pre-Ottoman Turkey, London 1968, im folgenden als Cahen zitiert.

Zur Quellenfrage vgl. Cahen, S. 434 ff. Ich habe für den vorliegenden Aufsatz benutzt: Ibn Bibi, die Seldschukengeschichte des Ibn Bibi, übersetzt von Herbert W. Duda, Kopen-