

Miszellen zur antiken Numismatik

Autor(en): **Cahn, Herbert A.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische numismatische Rundschau = Revue suisse de numismatique = Rivista svizzera di numismatica**

Band (Jahr): **31 (1944)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-173347>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Miszellen zur antiken Numismatik

Von Herbert A. Cahn

1. Eine neue VOTA-Darstellung auf einem Bronzemedailion Marc Aurels.

Av. IMP CAES M AVREL-ANTONINVS AVG P M Brustbild mit Paludament und Harnisch l., vom Rücken gesehen.

Rv. Genius Populi Romani und Genius Senatus an Altar. Rechts der Genius des Senats in Toga, in der Linken Zweig, mit der Rechten Schild haltend, der auf dem Altar ruht. Links der Genius Populi Romani halbnackt, in der Linken Füllhorn, mit der Rechten Opferstier heranzuführend, von dem nur das Vorderteil sichtbar ist. Auf dem Schild die Inschrift VO/TA. Der Altar mit Guirlande bekränzt.

↑ 37 mm 43,17 gr. Im Handel. *Taf. I, 3.*

Von dem hier beschriebenen Medaillon ist ein Exemplar in Paris bekannt, angeführt von Cohen (III 405, 1051) und Gneecchi (Medaglioni romani II 37, 82; Tf. 66, 4) ¹⁾: die stark verschliffene Rückseite dieses Stückes scheint keine Spuren der Legende VOTA auf dem Schild aufzuweisen, doch könnte nur eine Untersuchung des Originals Gewissheit hierüber verschaffen. Jedenfalls wurde sie von keinem der beiden Autoren gelesen. Gneecchi bezeichnet das Exemplar als „molto ritoccato“. Der Zweig in der Hand des Genius Populi Romani ist offenbar moderne Zutat. Auch unser Exemplar, das die Lesung der Schildlegende zum erstenmal erlaubt, ist nicht gänzlich unberührt. Wie bei einer grossen Anzahl der uns erhaltenen Medaillons zeigt nur der Rand den Naturzustand der Oberfläche mit der stark verkrusteten Patina. Bis zur Ausbildung des elektrolytischen Reinigungsverfahrens wusste man, wenn die Oberfläche einer antiken Bronzemünze mit einer starken Kruste belegt war, bekanntlich nichts Besseres als die Entfernung dieser Schicht und die Glättung der Oberfläche mit mechanischen Mitteln. Dabei wurde oftmals der Grabstichel verwendet und dazu erhielt das Ganze noch eine künstliche Patina. Durch diese gewaltsame Methode ist die originale Oberfläche vieler auf uns gekommener römischer Bronzen „frisirt“ worden. Dies Metier wurde und wird heute noch besonders in Italien fleissig ausgeübt. Mit unserer Münze ist relativ glimpflich verfahren worden. Die Felder sind geglättet, die Relieftteile aber kaum nachgearbeitet, die Schrift offenbar intakt gelassen und die Patina nicht erneuert. Nur der Zweig in der Hand des Genius Senatus ist in die Glättung der Oberfläche hineingeraten und kaum mehr sichtbar.

Das Medaillon wurde gleich nach dem Regierungsantritt des Kaisers geschaffen (März 161). Das zeigt uns vor allem der Porträttypus, der sich unmittelbar an die spätesten Porträts Marc Aurels als Caesar unter der Regierung des Pius anschließt²⁾. Sehr verwandt mit dem noch kurzen Bart und dem jugendlichen Gesicht sind auch die Vorseiten der Senatsprägungen des Kaisers aus dem Jahre 161³⁾. Typisch für das Porträt dieser Zeit auf allen Münzprägungen, wie auf unserem Medaillon, ist die Vorliebe für den unbekränzten Kopf, eine Eigentümlichkeit, die vielleicht auf die Pietät des Kaisers gegenüber Pius, seinem Adoptivvater, zurückzuführen ist.

Die Darstellung der Rückseite steht in einer Tradition, die bei Trajan beginnt. Auf einem Aureus dieses Kaisers vom Jahre 115 stehen zum ersten Male die Genien des römischen Volkes und des Senats am Altar beim gemeinsamen Opfer. Er trägt die Inschrift VOTA SVSCEPTA⁴⁾. Aehnliche Prägungen sind von Hadrian bekannt, eine mit der Inschrift V(ota) S(uscepta) PRO RED(itu)⁵⁾, vom Jahre 121. Die Regierung des Antoninus Pius kennt keine Darstellung der opfernden beiden Genien in Verbindung mit einer VOTA-Legende; Marc Aurel greift mit unserem Medaillon das Thema zum letzten Mal bei seinem Regierungsantritt auf.

Zweierlei Vota sind zu unterscheiden: einmal diejenigen, welche der Kaiser selbst ablegte⁶⁾; sie beziehen sich vor allem auf seine Regierungsdauer (Vota quinquennalia, decennalia, vicennalia) und sind seit Antoninus Pius immer wieder auf Münzen erwähnt, meist mit der Darstellung des am Dreifuss opfernden Kaisers. Dann solche Gelübde, die von Volk und Senat zu bestimmten Anlässen abgelegt wurden, welche mit der Person des Kaisers verknüpft sind. In den Kreis von diesen letzteren gehören die Vota pro salute Augusti, auf die Münzen des Augustus Bezug nehmen, die Vota pro reditu, z. B. anlässlich der Reise Hadrians, die Vota publica, bei Hochzeiten im Kaiserhaus und in unserem Fall, die durch das Medaillon nun bezeugten Vota beim Regierungsantritt des Kaisers. Hier wie auf den anderen erwähnten Geprägungen der Adoptivkaiser ist es charakteristisch, dass die Vota durch die Genien des Volkes und des Senats symbolisiert sind. Damit soll eindrücklich die Verbundenheit dieser Kaiser mit den legitimen Exponenten der altrömischen Staatsgewalt gezeigt werden.

¹⁾ Eine weitere Abbildung bei Alföldi, Röm. Mitt. 1935, Tf. III 4.

²⁾ z. B. Gneecchi II, Tf. 66,9. Strack, Reichsprägung III, Tf. V 377, 387 ff.

³⁾ Mattingly-Sydenham, Roman Imperial Coinage III, pl. XII 239.

⁴⁾ Strack I 238 (Tf. III). Cohen II 86, 657 ff.

⁵⁾ Strack II 83. Cohen II 229, 1485; vgl. auch Strack II 114 (Tf. II).

⁶⁾ In der Literatur werden die Vota des Kaisers und die Vota des Volkes und Senats nicht genau getrennt, vgl. z. B. Regling in Wörterbuch der Münzkunde 727 ff., Mattingly, Roman coins, p. 152, Strack I, p. 226. Zu den späteren Vota-Publica-Münzen vgl. vor allem Alföldi, A festival of Isis in Rome, Dissertationes Pannonicae II 7, 1937.



1



1



2



3



3



4



5



5



6



6

Tafel I



1



1



2+8



2



8



11



3



9



14



14



16



17



17



20



21



21



22



22



23



23



24



19



26



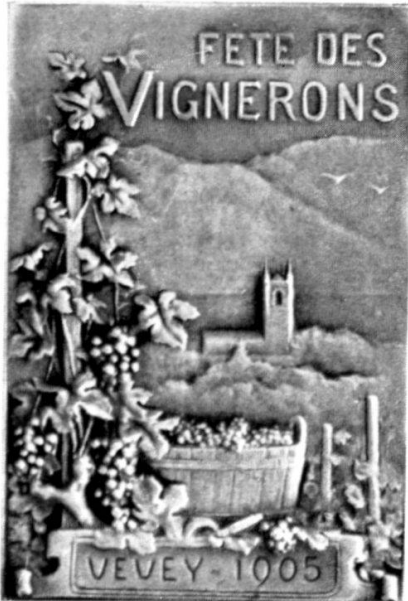
27



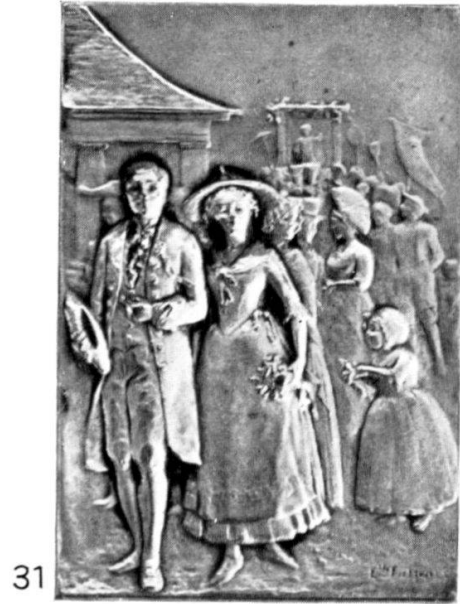
28



28



31



31



33



33



34



35

Entwurf



1. Preis

für Vorder- und Rückseite

Emil Wiederkehr
Luzern



Ausführung



2. Preis

für Vorderseite

Max Weber
Genève



2. Preis

für Vorderseite

Emil Huber
Genf/Zürich



3. Preis

für Vorderseite

Henri Robert
Fribourg

Sechs Entschädigungen für Vorderseiten



Jos. Büsser,
St. Gallen



Roger Ferrier,
Genève



J. P. Schüpbach,
Vevey



Henri Jacot,
Le Locle



C.-A. Jacot-Guillarmod,
Genève



Paul Roth,
Muntelier

Drei Preise für Rückseiten



Ernst Suter,
Basel



Willi Burger,
Basel

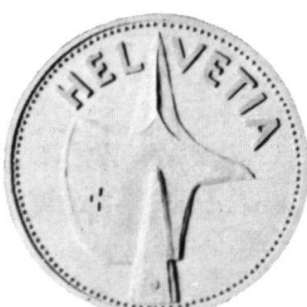


Paul Roth,
Muntelier

Drei nichtprämierte Entwürfe für Vorderseiten



Willi Burger,
Basel



Hans Ed. Linder,
Zürich



Ernst Suter,
Basel

II. Graffitto „XXI“ auf einem römischen Denar.

Ein hier (*Taf. I, 4*) abgebildeter, stark abgegriffener Denar des Nerva (Cohen II 2,9) fällt durch die eingravierte Zahl XXI auf, die mit sicheren Strichen zwischen Profil und Legende gesetzt wurde. Eine Wertzahl „XXI“ tritt bekanntlich auf den meisten „Pseudosilber“-Münzen von Aurelian bis Diocletian auf, eine der wenigen Wertzahlen in der römischen Münzgeschichte, die mit konstanter Regelmässigkeit auf eine bestimmte Klasse von Münzen gesetzt wurde. Ihr entspricht das „KA“ auf gleichzeitigen Emissionen der östlichen Reichshälfte. Das Problem der Bedeutung dieser Zahl hat schon viele Numismatikergenerationen beschäftigt, ohne bisher befriedigend gelöst zu sein¹⁾. Allgemeine Uebereinstimmung herrscht nur darüber, dass nicht ein Wert „21“ gemeint ist, sondern dass durch diese Zahl, die Gleichung 20 Einheiten = 1 Einheit ausgedrückt werden soll, wobei nicht feststeht, ob der „Antoninian“ die kleinere oder die grössere Einheit repräsentiert, — ferner, dass die Festsetzung dieser Einheit und die Prägung der Stücke mit „XXI“ das Ergebnis der Münzreform des Kaisers Aurelian um 275 ist.

Es scheint, dass der Denar des Nerva mit dem Graffitto XXI in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts noch zirkuliert hat und durch die eingravierte Wertzahl den „XXI“-Antoninianen gleichgesetzt wurde. Von einem Einzelstück wie diesem lassen sich natürlich keine weitgehenden Schlussfolgerungen ziehen. Erst die Beobachtung von mehreren entsprechenden Graffiti, die meines Wissens bisher nicht gemacht wurde, würde den Schluss erlauben, dass in der Zeit der „XXI“-Antoniniane ein alter römischer Denar allgemein der neuen Pseudosilber-Münze gleichgestellt war. Sicher ist, dass die alten Denare in dieser Zeit noch in Umlauf waren und wohl sogar als Zahlungsmittel wegen ihres guten Metalls bevorzugt wurden.

Unter den zahlreichen Theorien über die Bedeutung der Wertzahl XXI ist der Anm. 1 zitierte Aufsatz von E. Pridik: „Zur Münzreform des Kaisers Aurelian“ der Lösung wohl am nächsten gekommen. Pridik glaubt, „dass die Münze ein 20-Assesstück ist und dass die Einheit, der sie gleich ist, der Denar des Caracalla ist“. Also entspricht nach Pridik ein Antoninian des Aurelian einem Denar des Caracalla, der seinerseits 20 Assen wert ist. Pridik glaubt zeigen zu können, dass seit Caracalla der Sesterz 5 Asses (statt früher 4) enthielt, dass also die Gleichung bestand: 1 „XXI“-Antoninian = 1 Denar des Caracalla = 4 Sesterzen = 20 Asses. Es ist nicht anzunehmen, dass bei diesem Wertverhältnis die vor Caracalla geprägten Denare zu einem höheren Wert berechnet wurden. Wenn es also stimmt, dass unser Denar in der Zeit nach der Münzreform des Aurelian gleich viel wert wie ein Antoninian war, so haben

¹⁾ K. Regling im Wörterbuch der Münzkunde, 127 mit älterer Literatur. Dazu E. Pridik, Numismatik 1933/34, 160. L. Cesano, Atti Ist. Num. IV (1921), 88. W. Giesecke, Antikes Geldwesen 180 ff. E. Delbrück, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus, pp. 8, 156, 204.

wir in unserem Stück einen Beleg für die Richtigkeit der Pridik'schen These. Man hat bisher nur zu wenig auf Graffiti auf Münzen geachtet. Ob ähnliche Beispiele vorhanden sind, wäre noch zu untersuchen.

III. Die Heiligkeit des kaiserlichen Münzbildes.

Herrn Prof. K. Schefold verdanke ich den Hinweis auf Stellen antiker Autoren, in denen von der Sacrosanctitas des Kaiserbildnisses auf Münzen die Rede ist. Da sie in der numismatischen Literatur wenig bekannt sind, seien sie wörtlich zitiert: ¹⁾

1. Dio Cassius LXXVIII 16,2: *Ὅτι νεανίσκος τις ἱππεὺς νόμισμα τὴν εἰκόνα αὐτοῦ δειξάν ἐς πορνεῖον ἐσήνεγκεν²⁾. ἐφ' ᾧ δὲ τότε μὲν ὡς καὶ θανατωθῆσόμενος ἐδέθη, ὕστερον δὲ τελευτήσαι φθάσαντος αὐτοῦ ἀπελύθη.*

„Man zeigte einen jungen Ritter an, der eine Münze, die sein (d. h. des Caracalla) Bildnis trug, in ein Bordell brachte²⁾. Er wurde darauf gefesselt, um dem Todesurteil zugeführt zu werden, später aber frei gelassen, da der Kaiser gestorben war.“

2. Philostrat, Vita Apollonii I,15: *. . . ἐφ' οὗ (sc. Τιβερίον) λέγεται τις ἀσεβῆσαι δόξα τυπήσας τὸν ἑαυτοῦ δοῦλον φέροντα δραχμὴν ἀργυρᾶν νενομισένην ἐς Τιβερίον.*

„Unter der Regierung des Tiberius soll ein Mann wegen gottlosen Verhaltens bestraft worden sein, weil er seinen Sklaven, der gerade einen Silber-Denar mit dem Bildnis des Tiberius bei sich trug, geschlagen habe.“

3. Sueton Tib. 58. *. . . paulatim genus calumniae eo processit, ut haec quoque capitalia essent: circa Augusti simulacrum servum cecidisse, vestimenta mutasse, nummo vel anulo effigiem impressam latrinae aut lupanari intulisse, dictum ullum factumve eius existimatione aliqua laeuisse.*

„Allmählich ging er (d. h. Tiberius) in böswilliger Verfolgung soweit, dass auch der der Todesstrafe verfiel, der in der Nähe eines Bildes des Augustus einen Sklaven schlug, die Kleider wechselte, eine Münze oder einen Ring mit dessen Bild in den Abort oder das Bordell hinein trug, überhaupt durch Wort oder Tat sein Andenken in irgendeiner Weise verletzte.“

Gewiss sind dies ungewöhnliche Sonderfälle, und als solche hervorgehoben, doch muss ihnen ein allgemeiner Brauch zugrunde liegen: das Münzbild sollte eben wie jedes andere Bildnis des Kaisers Objekt göttlicher Verehrung sein. Dies entsprach ganz der Herkunft des Münzbildnisses. Unter den ersten Diadochen löste es das Götterbild auf den Münzen ab, das heisst: an Stelle eines

¹⁾ cf. Charly Clerc, Les théories relatives au culte des images, Thèse Paris 1915, p. 57. Regling, Wörterbuch der Münzkunde 411. Friedländer-Wissowa, Sittengeschichte III¹⁰, 59.

²⁾ Die Stelle ist korrupt, die Wortstellung ist hier nach einer Korrektur von Reimarus wiedergegeben (cf. Dio-Ausgabe von Boissevain III p. 394).

³⁾ Römische Mitteilungen 1934, 1935.

Götterkopfes trat der Kopf des Königs mit göttlichen Attributen (Stierhorn bei Demetrios Poliorketes und Seleukos I., Aegis bei Ptolemaios I. usw.). In Rom war Caesar der erste Machthaber, der sein Bildnis auf die Münzen setzen durfte, ganz im Sinne seines hellenistischen Herrscherideals. Unter Augustus wurde der altrömisch-republikanische Charakter der Münzbilder endgültig verdrängt. Waren die Bilder der Republikmünzen immer mehr von den privaten Vorstellungen der Münzmeister erfüllt, so musste seit der Reorganisation des Reiches, seit der endgültigen Eroberung der Welt durch die römische Münze unter Augustus, die Münze das Bildnis des Kaisers tragen, in dessen Kult sich das ganze Imperium verband. Alföldi³⁾ hat deutlich gemacht, wie die Bilderwelt des Kaiserkultes auf hellenistischen Vorstellungen beruht.

Unsere Quellen bringen willkommenen Aufschluss über die Intensität, mit der der Kaiserkult sich auf alle Gebiete des Lebens ausdehnte und wie auch das Münzbildnis in dessen Zwangssystem einbezogen wurde. Sie geben denjenigen Forschern recht, die immer wieder auf die Bedeutungsfülle in jedem Einzelzug und in jeder Wandlung der kaiserlichen Münzbildnisse hinweisen.

IV. Zu den Münzbildern von Ainos.

Für die Kulte der thrakischen Stadt Ainos galten bisher die Münzen als einzige Quelle: Hermes, als Hauptgott der Stadt, beherrscht deren Vorseiten¹⁾, ein archaisches Pfeilerbild, das auf frühen Geprägten als Beizeichen (siehe Abb. *Taf. I, 2*)²⁾, später als eigener Rückseitentypus³⁾ und schliesslich auf Diadochenmünzen als Prägezeichen der Stadt⁴⁾ erscheint, schien nach diesen Münzen das Kultbild des Gottes zu sein und als Wahrzeichen von Ainos zu gelten.

Eine willkommene Bestätigung dieser monumentalen Quellen bringt uns ein literarischer Neufund. Immer war schon die Ueberschrift eines iambischen Gedichtes des Kallimachos bekannt (fr. 117 Schn), die merkwürdigerweise, trotz der richtigen Lesung und Deutung durch Wilamowitz⁵⁾, nie zur Erklärung der Münzbilder von Ainos zugezogen worden war:

Ἑρμᾶς ὁ Περιφεραῖος Αἰνίων θεός κτλ.

(„Hermas der Perpheraios, Gott der Ainier..“)

Fragmente dieses Gedichtes wurden auf einem Papyrus von Oxyrhynchos gefunden⁶⁾, die man allerdings zunächst nicht mit der genannten Ueberschrift kombinieren konnte und meist auch nicht für kallimacheisch hielt. Klarheit schuf nun der 1934 in Tebtunis gefundene grosse Papyrus mit den „Diegeseis“-Inhaltsangaben kallimacheischer Gedichte durch einen späteren Kommentatoren-, der das Resumé eines Gedichts mit der gleichen Ueberschrift enthielt, dessen Inhalt mit den Fragmenten des erwähnten Oxyrhynchos-Papyrus übereinstimmte⁷⁾. Der Papyrus mit den „Diegeseis“ enthält Inhaltsangaben der letzten Teile der Aitia — dem Hauptwerke des Dichters — sowie des Buches der

Iamboi, einer Sammlung von Gedichten verschiedenen Inhalts, zu welcher auch unsere Jamben über den Hermes Perpheraios gehörten.

Hier die Uebersetzung der „Diegesis“ unseres Gedichts:

„Hermas der Perpheraios, Gott der Ainier. Perpheraios Hermes wird in der Stadt Ainos in Thrakien verehrt aus folgendem Grund: Epeios verfertigte vor dem hölzernen Pferd einen Hermes, den der überschäumende Skamandros wegschwemmte. Er schwamm von da bis zum Meer in der Gegend von Ainos, wo ihn einige Fischer mit dem Netz fingen. Als sie den Fang besahen, schimpften sie darüber und wollten ihn (...) spalten und anzünden. Es gelang ihnen aber nur, ihm mit einem Schlag die Schulter zu verletzen. Dabei wurden sie ganz schwach. Dann versuchten sie, ihn ganz zu verbrennen, das Feuer wich ihm aber aus. Da gaben sie es auf und warfen ihn zurück ins Meer. Als sie ihn aber mit einem Netz wiederum fischten, da waren sie überzeugt, es sei ein Gott. Sie erstellten ihm an der Küste ein Heiligtum und spendeten ihm die Erstlinge des Fischfanges, einer nach dem andern. Auf ein Orakel des Apollon nahmen sie ihn dann in der Stadt auf und verehrten ihn in gleicher Weise wie die einheimischen Götter.“

Angesichts der dürren Nacherzählung des köstlichen Wundermärchens sind wir doppelt froh, in den wenigen Originalfragmenten noch eine Ahnung vom Charme des Gedichtes selbst zu besitzen: Kallimachos lässt den Hermes selbst in klagenden Tönen von seinen schauerlichen Abenteuern berichten. Die ungewöhnliche Länge der „Diegesis“ lässt darauf schliessen, dass das Gedicht eines der umfangreichsten des Jambenbuches war.

Was lernen wir aus diesem literarischen Fund über die Münzbilder von Ainos und über die Kulte der Stadt? Zunächst den Beinamen des Hauptgottes: Perpheraios. Nach Wilamowitz ist das Wort kaum griechischen Ursprungs und wohl verwandt mit dem Namen jenes sagenhaften Nordvolkes, von dem die Hellenen glaubten, dass es in den Bergen Thrakiens beheimatet war: der Hyperboreer (*Υπερβόρειοι*)⁸⁾.

Noch wichtiger für uns ist dann die Feststellung, dass das Pfeilerbild der Münzen identisch ist mit dem Holzklötz des Gedichtes, dass es tatsächlich das Kultbild des Hauptgottes von Ainos darstellt und zur Zeit des Kallimachos noch bestanden hat^{8a)}.

Wie müssen wir uns dieses Kultbild nun vorstellen? Mit dieser Frage hat sich der bulgarische Numismatiker Th. Gerassimov ausführlich befasst⁹⁾. Ohne die Kallimachos-Stelle zu kennen, hat er auf Grund der Münzbilder richtig gesehen, dass das Bild keine Herme ist, wie es in der Literatur meist fälschlich benannt wurde¹⁰⁾, sondern ein „Xoanon“ oder „Bretas“: es war ein Holzbild mit zylindrischem Rumpf, der nach Gerassimov mit „Perlreihen“ besetzt war, auf einem verzierten Thron, der Kopf mit dem Petasos daraufgesetzt. Nach zwei verschiedenen Versionen des frühen Münzbildes stand neben oder vor dem

Bild auf dem Thron ein grosses Kerykeion (Hermesstab) von besonderer Form und ein Ziegenbock, dessen Standplatte auf einem hohen Stab befestigt war. Gerassimov glaubte ferner, dass der Hermeskopf auf der Vorseite der frühen Tetradrachmen von Anfang an den Kopf des Xoanons wiedergebe und rekonstruierte ein Kultbild mit ungegliedertem Rumpf und einem Kopf des strengen Stiles etwa im Sinne des Kritiosknaben von der Akropolis¹¹⁾. Diese Rekonstruktion scheint mir allerdings nicht geglückt. Zunächst ist der Thron ausgesprochen hochklassisch. Auf den frühklassischen Münzen erscheint er noch in einfacher Form, mit schlichten Arm- und Rücklehnen, während er erst auf den hochklassischen Drachmen²⁾ seinen Schmuck (Widderköpfe als Enden, Sphingen als Stützen der Armlehnen, profilierte Beine) erhält. Dann hat der Kopf des Kultbildes auf den frühen Münzen einen Bart und lange, herabfallende Haare, im Gegensatz zu den unbärtigen Hermesköpfen mit den in einem Zopf im Nacken verschlungenen Haaren der Vorseiten. Vor allem aber bleiben ja die Hermesköpfe der Tetradrachmenserie nicht auf der frühklassischen Stilstufe stehen — was sie doch müssten, wenn sie Kopien eines grossplastischen Werkes um 480 wären — sondern wandeln sich lebendig im Sinne des Zeitstiles. Ueberhaupt widerspricht die Annahme einer solchen Kopie in so früher Zeit allem, was wir sonst von der frühgriechischen Münzkunst wissen, die ihre Götterbilder frei, als selbständige Kunstwerke gestaltet. Gerade die Wiedergabe des Xoanons auf der Rückseite unseres Tetradrachmons zeigt, wie ein Stempelschneider in dieser Zeit ein Kultbild darstellt: mit Standplatte und Thron ausdrücklich als solches gekennzeichnet.

Zur Zeit des Kallimachos hat der unbehauene Holzklotz noch existiert. Wir wissen aus zahlreichen Quellen und von Vasendarstellungen, dass viele solche Xoana später mit Masken oder Köpfen versehen und mit Kleidern behängt wurden¹²⁾. So müssen wir uns den Schuppenpanzer (nicht Perltreihen) des Holzschafes, der vielleicht daran erinnern sollte, dass der Klotz einst als Fisch nach Ainos geschwommen war, aus Stuck oder eher noch aus Metall vorstellen. Der aufgesetzte Kopf war wohl aus Marmor, sicher in archaischem Stil, mit Bart und langen Haaren, ähnlich Hermentköpfen des 6. Jahrhunderts geformt¹³⁾. In klassischer Zeit wurde dann der Thron erneuert.

Doch zurück zu Kallimachos. Was veranlasste ihn, seine alexandrinischen Leser mit der Herkunft des Holzmales von Ainos bekannt zu machen? Vielleicht haben wir einen Anhalt in der Geschichte der Stadt. Ainos geriet nämlich im Jahre 246/5, im Verlaufe des Siegeszuges des Ptolemaios III. Euergetes gegen Seleukos II. unter ptolemäische Herrschaft und blieb es bis zum Ende des Jahrhunderts¹⁴⁾. Vorübergehend wurden sogar die Münzeinrichtungen der Stadt zur Prägung von Ptolemäermünzen benutzt: es gibt seltene Tetradrachmen mit dem Porträt des Euergetes, Rv. Adler, als Beizeichen unser Xoanon auf dem Thron, in gleicher Form, wie es auf Tetradrachmen des Lysimachos erschienen war¹⁵⁾. Wir haben zwar sonst keinen Beleg dafür, dass Kallimachos

in seinen Jamben Geschehnisse der Zeitgeschichte zum Anlass nahm. Aber das Zusammentreffen ist auffällig. 247 war Kallimachos als alter Mann noch am Leben. Das wissen wir von der „Locke der Berenike“, seiner damals entstandenen, später von Catull übersetzten berühmten Elegie¹⁶⁾. Die Iamben werden als Spätwerk angesehen, die nach den Aitia, ebenfalls einem Alterswerk, entstanden seien¹⁷⁾. Es ist also möglich, dass der greise, gelehrte Dichter mit seiner geistvollen Erzählung nicht nur dem historischen und antiquarischen Interesse entgegenkam, das damals gerade für Kultbilder aus der Vorzeit erwachte, sondern zugleich seinen Lesern mit einer Wundergeschichte die neu-eroberte Provinz im fernen Norden näherbringen wollte.

¹⁾ Strack, Münzen Nordgriechenlands II 1, p. 149. Auf die Frage der übrigen Stadtkulte von Ainos, besonders die aus dem Bocksbild und den Münzzeichen sich ergebenden Zusammenhänge zwischen Hermes- und Dionysoskult, hoffe ich an anderer Stelle zurückzukommen.

²⁾ Stark vergrößerte Abbildung nach einem Exemplar in der Sammlung Prof. Dr. M. Roš, Baden (mit freundlicher Erlaubnis des Besitzers). Dies Exemplar ex Naville I Pozzi 1017, Sotheby 1907 Stanford 65, Sotheby 1896 Montagu 267 = Strack, a. a. O., p. 157, 260 Exempl. 4.

³⁾ Strack Tf. V 4, 5.

⁴⁾ s. Anm. 15.

⁵⁾ Hermes XL 1905, 138.

⁶⁾ Pap. Oxyr. IV 661. Powell, Collect. Alex. (1925), 194. R. Pfeiffer, Sitz. Ber. Bayr. Ak. 1934/10, 23 ff.

⁷⁾ Zuerst 1934 von A. Vitelli und M. Norsa („Diegeseis di Callimaco“) veröffentlicht. Neueste Publikation von A. Vogliano, Papiri della R. Università di Milano I (1937) 66 ff. mit älterer Literatur. Diegesis des Hermes-Iambos ibid. 103 col. VII, 32 ff. Dazu Herter, Bursians Jb. 255 (1937), 166. B. Snell, Gnomon 1939, 535. E. Diehl, Rhein. Mus. 1943, 177.

⁸⁾ Wilamowitz, Hermes XL 1905, 138. Die hyperboreischen Jungfrauen auf Delos heissen *περφόρες*. Vgl. Gaebritz Realenz. IX 1, 260 nach O. Schröder, Archiv f. Religionswiss. VIII 1905, 69: die Hyperboreer sind die „hoch auf dem Berg wohnenden“, im Namen steckt ein nichtgriechischer Stamm „*boris“ = Berg (?).

^{8a)} Dr. Ph. Lederer wies mich noch kurz vor seinem Tode auf einen Parallellfall hin: Pausanias X 19,3 berichtet, dass Fischer von Methymna auf Lesbos eine Holzmaske (*πρόσωπον*) des Dionysos Phallen aus dem Meer fischten und nach Befragung des delphischen Orakels als Kultbild verehrten. Eine Bronzekopie der Maske wurde nach Delphi gesandt. Dionysos ist ein Hauptgott der weinreichen Insel Lesbos. Abbildungen der archaisch (oder archaistisch?) ausgestatteten Maske auf Bronzemünzen von Methymna und Antissa: Imhoof-Blumer Z. f. N. XX (1897) p. 285, 4. Inv. Waddington p. 77, 1379 f., 1382. Weber Coll. III 5649. BMC Troas etc. pl. 35, 11, 13. Imhoof-Blumer Monn. grecques pl. E 28. Zu Dionysos als Maskengott: W. Wrede, Ath. Mitt. 53, 1928, 89.

⁹⁾ Bull. de l'Inst. Arch. Bulgare XIII (1939), 265 (erschienen 1941). Bulgarischer Text, mir leider nicht verständlich, und deutsches Résumé.

¹⁰⁾ Es fehlen die für die Hermen charakteristischen Armbossen und der Phallos. Schon E. Babelon, Traité II 4, 961, nannte es Xoanon.

¹¹⁾ Gerassimov, a. a. O., 278.

¹²⁾ Vgl. Ch. Clerc, *Les théories relatives au culte des images* (Thèse, Paris 1915), p. 10 ff. mit ausführlicher Quellenangabe. E. Petersen, *Kunst des Pheidias*, 80 f. Wrede, a. a. O., 81 ff. Dazu Paus. III 16, 1 (Freundliche Hinweise von Herrn Prof. Schefold).

¹³⁾ z. B. Crome, *Ath. Mitt.* 1937, 300 (Tf. 101 ff.).

¹⁴⁾ Strack, a. a. O. 141 nach Pap. Tebtun. I 8 Polyb. V 34, 8. Liv. XXXI 17, 4. E. Bevan, *Histoire des Lagides* 234, 248.

¹⁵⁾ Svoronos, *Rois Ptolémées*, 930 (pl. 27, 11) und IV pl. Γ, 13 nach Hirsch XIII 1905, 4578. Von Svoronos fälschlich als Ptolemaios II. oder III. bezeichnet.

Lysimachos: Müller, *Lysimachos* 114—123. Weber *Coll. pl.* 105, 2727. Naville I Pozzi 1172.

¹⁶⁾ Zu den verschiedenen vermutlichen Todesdaten s. Herter, a. a. O., 83.

¹⁷⁾ Herter, *Realenz. Suppl.* V 425. Im Prolog der *Aitia* (Pap. Oxyr. XVII 2079; *Lobel Hermes* LXX 1935, 31) spricht der Dichter als alter Mann, auch ergeben die Diegeseis, dass die „Locke der Berenike“ am Schluss der *Aitia* stand. Körte, *Arch. f. Papyrusforschung* 1935, 233 und andere halten beides für Zusätze zu den früheren *Aitia*. Dagegen sehen F. Wehrli, *Hermes* 76, 1941, 17 f. und E. Howald, *Der Dichter Kallimachos von Kyrene* (1943), 15, 18, 26 in den *Aitia* ein einheitliches Alterswerk.
