

Die antike Münze als Kunstwerk

DRUCK VON F. HESSENLAND G. M. B. H., STETTIN

DIE ANTIKE MÜNZE
ALS KUNSTWERK
VON KURT REGLING

Erste Auflage

Mit 907 Münzabbildungen auf 45 Tafeln

BERLIN 1924

SCHOETZ & PARRHYSIUS · VERLAGSBUCHHANDLUNG

Sämtliche Rechte,
vor allem das Übersetzungsrecht vorbehalten

Copyright 1924 by Schoetz & Parrhysius, Berlin

Vorwort

Dies Büchlein ist ein Versuch, ein Entwurf einer zusammenhängenden Kunstgeschichte der antiken Münze, vornehmlich in ihren Anfängen und in ihrer Blütezeit, mit einem kurzen Überblick über die Weiterentwicklung in der hellenistischen und Römerzeit, im Rahmen der allgemeinen Kunstentwicklung. Sein Zweck ist der Nachweis, daß die Münze dem Pulse der »großen« Kunst Schlag auf Schlag folgt, und daß ein langsames Schlagen oder gar ein Aussetzen desselben in den besonderen Verhältnissen der Münze seinen Grund hat, die sich teils aus den technischen Vorbedingungen, teils aus ihrer Eigenschaft als Umlaufmittel und als staatliches Gebilde ergeben.

Bei der Auswahl der Münzbeispiele, die im Texte angeführt, auf den Tafeln abgebildet sind, treten Städte zweiten Ranges mit reicher Bilderabwechslung auf ihren Münzreihen oft stärker hervor als die Münzen der hervorragendsten Plätze mit lange gleichbleibendem Bilde; die Münzen von Kyzikos und Abdera also findet man hier häufiger als die von Athen und Korinth, Seltenheiten mehr als alltägliche Münzen, die grobe Münze öfter als das viel häufigere Kleingeld. Das bringt das Thema des Buches mit sich, das sich eben nicht auf die Münze als Umlaufmittel, sondern auf die Münze als Kunstwerk bezieht.

Bei der Auswahl der Parallelbeispiele von Werken der »großen« Kunst habe ich mich um der nicht archäologisch geschulten Leser willen lieber an die allgemein und längst bekannten, in den geläufigen Handbüchern abgebildeten Denkmäler — Rund- und Flachbilder, Vasen und Gemmen — gehalten, als an entlegene, selten erwähnte und abgebildete oder jüngst erst gefundene.

Inhalt

	Seite
Vorwort	
§ 1 Münze und Kunst	1
§ 2 Die Technik	2
§ 3 Zeitliche Gliederung des Stoffes	6
Die archaische Zeit. Etwa 700–480 v. C.	8
§ 4 Die Auswahl der Münzbilder	8
§ 5 Der Sinn der Münzbilder. Das Wappen.	14
Die Ausführung der Münzbilder. Der Stil.	19
§ 6 Die Anpassung ans Rund: beim Tier	19
§ 7 Die Anpassung ans Rund: beim Menschen	22
§ 8 Der menschliche Körper im einzelnen. »Vorstellige« und »wahrnehig« Zeichnung	26
§ 9 Der tierische Körper	30
§ 10 Der menschliche Kopf	34
§ 11 Das Gewand	37
§ 12 Raumfüllung durch Beizeichen und Schrift	38
§ 13 Raumgliederung	40
§ 14 Dekoration und Ornamentik	42
§ 15 Örtliche Unterschiede	44
Die Blütezeit. Etwa 480–323 v. C.	47
§ 16 Allgemeine Veränderungen	47
§ 17 Veränderungen in der Technik, im Sinne und in der Auswahl der Münzbilder	49
§ 18 Die Auswahl der Bilder im einzelnen	53
Der Stil der Münze der Blütezeit	57
§ 19 Das Tier	58
§ 20 Die menschliche Gestalt	65
§ 21 Der menschliche Kopf	75
§ 22 Das Gewand	84
§ 23 Das psychologische Moment	87
§ 24 Selbständigkeit und Unselbständigkeit der Münzbilder	89
§ 25 Raumfüllung und »gliederung«	92
§ 26 Dekoration und Ornament	95
§ 27 Die Aufnahme malerischer Züge	97
§ 28 Örtliche Unterschiede	103
§ 29 Die hellenistische und die römisch-republikanische Münze	106
§ 30 Die Münze der Kaiserzeit	114
Literaturübersicht	120
Verzeichnis der abgebildeten Münzen	123
Geographisches Register zu den abgebildeten Münzen	139
Schlagwortregister	142

Abkürzungen

l.	==	links (hin) vom Beschauer
r.	==	rechts (hin) vom Beschauer
Vs.	==	Vorderseite
Rs.	==	Rückseite
Jh.	==	Jahrhundert
v. C.	==	vor Christus
n. C.	==	nach Christus

Die Schreibweise der griechischen Namen ist griechisch (also *Katane, Antiochos*), sofern nicht eine andere Form im Deutschen völlig eingebürgert ist (*Athen, Alexander*), die der römischen römisch (*Victoria, Constantinus*).

§ 1.

Münze und Kunst.

»Die Münze ist ein handliches Metallstück, das als Zahlungs- und Umlaufmittel dient, und für dessen Gewicht und Feingehalt der Staat durch Bild oder Aufschrift bürgt.« Wie diese Definition zeigt, haftet an der Münze begrifflich kein künstlerischer Zweck. Ihrem Zwecke als Zahlungs- und Umlaufmittel kann sie vielmehr auch ohne Entwicklung irgendwelchen Kunstwertes dienen, und die Münzgeschichte ist von den ersten Anfängen an bis auf unsere Tage voll von Beispielen dafür. Dadurch aber, daß der Staat Gewicht und Feingehalt durch Bild oder Aufschrift garantiert, ist doch das Tor geöffnet für eine Ausgestaltung der Münze zu einem Kunstwerke im Sinne einer sogenannten unselbständigen Kunst, einer Art Kunstgewerbe, insofern die Anbringung des Bildes in künstlerischer Weise erfolgen kann und bei künstlerisch befähigten Völkern oder Einzelmenschen erfolgen wird. Das aber waren, mehr als jedes andere Volk, die Griechen, die Erfinder der Münze, unter deren Händen sich ja sogar solche Dinge zu Kunstwerken entwickelten, in deren durch die Zweckbestimmung gegebenem Äußeren keine so klare Handhabe zur Entwicklung künstlerischer Werte gegeben war wie bei den Münzen. So ist es begreiflich, daß die Griechen zunächst wie absichtslos, dann oft völlig bewußt die Münze zu einem Kunstwerke ausgebildet haben.

Freilich stehen der freien Ausgestaltung dieses Kunsttriebes auf der Münze gewisse Schranken entgegen, die dem Umstande entspringen, daß die Münze ein staatliches und ein wirtschaftliches Objekt ist: da der Staat die Münze herausgibt und demgemäß die Bilder bestimmt, schiebt sich zwischen den künstlerischen Willen und seine Ausführung der staatliche Instanzenzug ein, indem der Künstler wesentliche Änderungen am Münzbilde und seinem Stile nicht ohne Genehmigung der Behörden vornehmen kann, das bringt zunächst eine gewisse zeitliche Verschiebung und Verschleppung mit sich, ferner aber können die Behörden die Absicht des Künstlers, die Bilder der

herrschenden Kunstrichtung gemäß umzugestalten, geradezu verhindern. Sie werden das namentlich dann tun, wenn sie glauben, daß durch eine solche Veränderung die wirtschaftliche Aufgabe der Münze als Umlaufmittel gefährdet werden könne: da das Münzbild ein Erkennen des die Garantie für die Güte der Münze übernehmenden Staates bezweckt, also zunächst weder erzählen noch dekorieren soll, wie Giebel, Metope und Fries in der Großplastik und wie die Vasenmalereien, so ist es wappenmäßig gebunden (§ 5), und diese Gebundenheit, die sich auch nach Aufkommen des zweiten Bildes (auf der Rs.) erhält, ist handelspolitisch wichtig, indem ein einmal eingeführtes Bild, einer Fabrikmarke gleich, den Umlauf der Münze befördert, ihren Kurs hebt. Die Beibehaltung des vorwärts gewandten Auges und des E statt des langen E=Lautes (H) auf den Münzen Athens, des alten Zeichens ϙ statt des K auf den Münzen Korinths, aus der Neuzeit die im ostafrikanischen Handel eingebürgerten und deshalb noch bis ins 20. Jahrhundert genau mit der alten Zeichnung und der Jahreszahl 1780 fortgeprägten Maria-Theresiataler sind klassische Beispiele für dies Beharrungsvermögen der Münze, das ein den anderen, »freien« Kunstwerken fehlendes, retardierendes Moment in ihre Entwicklung als Kunstwerk bringt. Im Gegensatz dazu haben aber gerade die Griechen den Zweck der Münze als Umlaufmittel den künstlerischen Absichten oft untergeordnet: z. B. wird im 5. und 4. Jh. die Erhabenheit (das Relief) der Münze oft so hoch, daß ein bequemes Zusammenschieben (»Rollen« sagen unsere Geldzähler) unmöglich wird, daß ferner rasch eine sehr starke Vernutzung und damit Gewichtsverminderung eintritt, und daß die Prägekosten höher als nötig anschwellen, auch die ständige leichte Veränderung des Münzbildes, ja zuweilen alljährlicher Wechsel desselben (vgl. § 17), nützt nur dem künstlerischen Nebenzwecke und schadet dem Umlaufszwecke, daher wir denn bei Handelsstädten wie Athen, Aigina, Byzanz, Korinth, obwohl bedeutenden Pflanzstätten der Kunst, diese Auswüchse nicht finden, ebensowenig später bei den großen Diadochenstaaten: deren Münzen sind denn auch ästhetisch minder befriedigend, und man darf sagen, daß die wichtigste Ursache zum Niedergange der künstlerischen Leistung in der Münzglyptik die einseitige, an sich völlig berechnete Betonung des Umlaufszweckes der Münze ist: daß sie bis in alle Einzelheiten durch alle Wertstufen gleich bleibe (was man durch Senkverfahren und Reduktionsmaschine schließlich im 19. Jh. erzielt hat), daß ihre Bilder leicht erkennbar seien und sich leicht dem Gedächtnisse einprägen, daß sie sich möglichst wenig abnutze (wes-

wegen man ihr schließlich völlig platte Form und ganz flächiges Relief gegeben hat), daß sie möglichst billig herzustellen sei, daß sie sich bequem »rollen« ließe, das sind die rein aus der Zweckbestimmung hergeleiteten Ideale für den Münztechniker. Je vollkommener sie erreicht werden, um so schwieriger wird eine künstlerische Wirkung. In diesem Dilemma liegt die Tragik der Münzkunst umschlossen — wie Ähnliches auch für die graphische Kunst in ihrer Anwendung auf Papiergeld und Briefmarke gilt.

§ 2.

Die Technik.

Das Verfahren, mittels dessen die Bilder auf den Münzen angebracht werden, ist zunächst ein Reproduktionsverfahren, und zwar ein Preß-, ein Prägeverfahren: das vorher halbkugel- oder später rundscheibenförmig gegossene und sonst zurechtgemachte Metallstück, der Schrötling, wird zwischen zwei mit negativen Bildern versehene Metallklötze, die Stempel, einen Unterstempel für die Vorder-, einen Oberstempel für die Rückseite, durch Hammerschlag, später maschinell, eingepreßt; die vereinzelt Ausnahmen, wo die Bilder gleich beim Gusse dem Schrötlinge mitgeteilt werden, wie beim römischen Schwergeld und den Bleimarken, lassen wir hier beiseite.

So drücken sich die negativen Bilder der Stempel auf dem Metallstück positiv, d. h. erhaben, als Relief ab. Die Stempel andererseits haben ihr negatives Bild durch unmittelbare Gravierung mit dem Grabstichel, dem »Rundperl« und dem Rädchen erhalten, wie beim Gemmen- und Siegelschnitt.

Es unterliegt also die Münzkunst denselben technischen Bedingungen wie jede Reliefkunst (Flachbildnerie), doch ist hier die Möglichkeit, durch Unterschnidungen vom Flach- zum Hochrelief zu gelangen, aus technischen Gründen ausgeschlossen: das Metall würde beim Ausprägen in die unterschrittenen Teile des Stempels nicht eindringen.

Von den drei Stufen der Flachbildnerie, mittels derer diese sich aus der ältesten menschlichen Kunstübung, der Ritzzeichnung, entwickelt hat, nämlich 1. dem leisen Herausschneiden des Grundes längs der eingeritzten Zeichnung, 2. dem Fortnehmen des Grundes in weiterem Umfange, wobei das sogenannte versenkte Relief sich ergibt, 3. der Wegnahme des ganzen Grundes bis zum Rande der Fläche, gehört die Münzkunst zur dritten Stufe; Beispiele des »versenkten Reliefs« fehlen aber nicht ganz (Abb. 71. 267 Rs. sowie Münzen von Idalion). — Diesem allmählich

wegen man ihr schließlich völlig platte Form und ganz flächiges Relief gegeben hat), daß sie möglichst billig herzustellen sei, daß sie sich bequem »rollen« ließe, das sind die rein aus der Zweckbestimmung hergeleiteten Ideale für den Münztechniker. Je vollkommener sie erreicht werden, um so schwieriger wird eine künstlerische Wirkung. In diesem Dilemma liegt die Tragik der Münzkunst umschlossen — wie Ähnliches auch für die graphische Kunst in ihrer Anwendung auf Papiergeld und Briefmarke gilt.

§ 2.

Die Technik.

Das Verfahren, mittels dessen die Bilder auf den Münzen angebracht werden, ist zunächst ein Reproduktionsverfahren, und zwar ein Preß-, ein Prägeverfahren: das vorher halbkugel- oder später rundscheibenförmig gegossene und sonst zurechtgemachte Metallstück, der Schrötling, wird zwischen zwei mit negativen Bildern versehene Metallklötze, die Stempel, einen Unterstempel für die Vorder-, einen Oberstempel für die Rückseite, durch Hammerschlag, später maschinell, eingepreßt; die vereinzelt Ausnahmen, wo die Bilder gleich beim Gusse dem Schrötlinge mitgeteilt werden, wie beim römischen Schwergeld und den Bleimarken, lassen wir hier beiseite.

So drücken sich die negativen Bilder der Stempel auf dem Metallstück positiv, d. h. erhaben, als Relief ab. Die Stempel andererseits haben ihr negatives Bild durch unmittelbare Gravierung mit dem Grabstichel, dem »Rundperl« und dem Rädchen erhalten, wie beim Gemmen- und Siegelchnitt.

Es unterliegt also die Münzkunst denselben technischen Bedingungen wie jede Reliefkunst (Flachbildnerie); doch ist hier die Möglichkeit, durch Unterschnidungen vom Flach- zum Hochrelief zu gelangen, aus technischen Gründen ausgeschlossen: das Metall würde beim Ausprägen in die unterschrittenen Teile des Stempels nicht eindringen.

Von den drei Stufen der Flachbildnerie, mittels derer diese sich aus der ältesten menschlichen Kunstübung, der Ritzzeichnung, entwickelt hat, nämlich 1. dem leisen Herausschneiden des Grundes längs der eingeritzten Zeichnung, 2. dem Fortnehmen des Grundes in weiterem Umfange, wobei das sogenannte versenkte Relief sich ergibt, 3. der Wegnahme des ganzen Grundes bis zum Rande der Fläche, gehört die Münzkunst zur dritten Stufe; Beispiele des »versenkten Reliefs« fehlen aber nicht ganz (Abb. 71. 267 Rs. sowie Münzen von Idalion). — Diesem allmählich

erfolgenden Heraustreten der Konturen aus dem Grunde geht in der Geschichte der Flachbildnerei parallel die Rundung der anfangs scharfen, senkrechten Kanten und die Wölbung der dazwischen liegenden Teile, eine Entwicklung, die in vollem Zuge ist, als die Münze ins Leben tritt.

Auch das Münzbild unterliegt also dem Zwange der Fläche gleich jedem anderen Flachbild, wie ja besonders das griechische Relief aus dem Zwange des Raumes der Metope und des Giebels seine besondere Entwicklung genommen hat; hier ist es die Münzscheibe, an die das Bild gebunden ist. Es steht wie jedes andere Relief gleichsam zwischen zwei Ebenen, deren eine das Münzfeld, deren andere die Ebene ist, in der die höchste Höhe des Reliefs liegt; dabei verschlägt es wenig, daß der Münzstempel vertieft geschnitten ist, das Steinrelief erhaben (auch Teile des Münzbildes mögen schon im 5. Jh. hie und da aus einer erhaben, also kameenartig geschnittenen Punze abgesenkt sein), denn in beiden Fällen gräbt der Künstler das Material von oben ab, baut es nicht wie der Ton-, Stuck- und Wachsbildner von unten auf. Nur insofern liegen die Verhältnisse bei der Münze umgekehrt wie beim Steinrelief, als hier die obere Ebene, nämlich die des Steinblocks, die fest gegebene ist, der Reliefgrund aber an verschiedenen Stellen verschieden tief gelegt werden kann, während bei jener vielmehr der Reliefgrund, das Münzfeld, weil mit der vor der Bearbeitung völlig und einheitlich ebenen, glatten Fläche des Stempels identisch, fest gegeben ist, und die höchsten Reliefpunkte keine obere Ebene darstellen, sondern in verschiedenen Ebenen liegen können, so tief der Graveur eben in den Stempel hineingraben will.

Wir werden uns, wenn wir die Münze hernach in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang einreihen, ihrer Eigenschaft als eines Reliefs stets zu erinnern haben: anders sind die technischen Vorbedingungen der Rundplastik, die daher gewisse Stilformen wie die besondere Bildung des Auges (§ 10), das »ägyptische Profil« (§ 8) usw. nicht kennt, andere schneller überwindet, wieder andere wie die Befreiung der Extremitäten (§ 20), die verwickeltere Körperstellung erst später ausgebildet hat; anders sind dann die Lebensbedingungen der Malerei, wo der Pinsel mit Farbe und Schatten mühelos vieles auszudrücken vermag, was Stichel und Meißel erst nach langen Jahrzehnten darzustellen lernen.

Zwei technische Bedingungen eignen der Münzkunst als besondere gegenüber anderen Arten des Flachreliefs: einmal ist die Münzscheibe aus Gründen der Handlichkeit nicht viereckig, sondern abge-

rundet, anfangs unregelmäßig oval bis rund, später kreisrund, daraus ergibt sich ein räumlicher Zwang, den die Münzen mit den Gemmen teilen, wir werden (§ 6.7) sehen, wie lange die Münzglyptik mit diesem Zwange kämpft, welche Kunstgriffe sie wie auch die ältere Steinschneidekunst anfangs anwendet, um sich dem Oval oder dem Rund anzupassen. Sodann führt die Härte des Materials des Stempels und die Gewaltbarkeit, mit der dagegen angegangen werden muß, zu größter Schärfe und Genauigkeit. Es entsteht so namentlich in der Frühzeit kein weiches Relief mit sanftem Übergange in den Grund und verschwimmenden Konturen wie bei der Bilderei in Ton oder Wachs, sondern scharfe, harte Linien, deutliche Scheidung des Reliefs vom Grunde, scharfes Absetzen der einzelnen Teile des Bildes voneinander. Diesen Zwang zur Klarheit bringt auch die Kleinheit der Münze mit sich, deren Darstellung daher nur auf Nahansicht berechnet sein darf und Schattenwirkung vermeiden muß.

Daher zeigen z. B. in einer Zeit, in der die Großplastik sich noch mit allgemeinen Formen und Umrissen begnügt und Einzelheiten höchstens der Bemalung überläßt, die Münzen schon eine eingehende Behandlung von Bart und Haar, Mähne und Federkleid, Muskulatur und Gewandung (§ 8), daher zeigt sich aber andererseits noch bis in den Anfang der Kaiserzeit hinein, also weit länger als in der übrigen Flachbilderei, eine Abneigung gegen malerische Elemente, wie perspektivische Behandlung, Verkürzungen und Überschneidungen, Hintergründe und landschaftliche Beigaben (vgl. § 27), erst die Anlehnung der Münzkunst an die Wandmalerei und an das große Staatsrelief der Kaiserzeit läßt diese Scheu überwinden.

Da größere Änderungen in der Zeichnung während der Arbeit des Grabstichels, wie sie bei der Ton- und Wachsbilderei durch Wegnehmen und Aufsetzen von Stoff so leicht sind, bei der Graviertechnik fast unmöglich sind (wie eine Münze aussieht, deren Zeichnung dennoch einmal während der Arbeit verändert wird, lehrt die dreiarmlige Nike Abb. 324), so muß alles von Anfang an durchdacht und vorgearbeitet sein, jeder Augenblickseinfall, jeder Gelegenheitseindruck, kurz jeder »Impressionismus« wird durch Material und Technik ausgeschlossen. Erst in neuester Zeit haben sich, da die Reduktionsmaschine und das Senkverfahren die Herstellung eines Prägestempels nach dem Eisenabguß eines Positivmodells in Ton oder Wachs ermöglichen, diese Grenzen zwischen Gravierung und Modellierung verwischt, Technik und Stil decken sich nicht mehr — durchaus aber zum Schaden der künstlerischen Wirkung.

Wir erwähnen noch die Fehler, die bei der geschilderten technischen Herstellung der Münzen unterlaufen können und denen gegenüber die Griechen (weniger schon die Römer) von einer auffälligen, uns modernen, an saubere und fehlerfreie Münzen gewöhnten Menschen unverständlichen Gleichgiltigkeit gewesen sind. Zunächst können schon beim Schneiden des Stempels Fehler, besonders Schreib- und Sprachfehler in den Inschriften, Irrtümer in der Zeichnung vorkommen; hie und da bemerkt man, wie solche Fehler noch im Stempel ausgebessert worden sind (auf Abb. 324 ist die Gestalt der Nike gegen die ursprüngliche Zeichnung ganz umgraviert). Sodann treten bei längerer Benutzung des Stempels Risse, Sprünge und andere Beschädigungen ein, sodaß auf den Münzen erhabene Grate, große leere Stellen u. a. zu bemerken sind (Abb. 585, 724). Auch Spuren übermäßiger Abnutzung (Abb. 741) und Verrostung des Stempels sind wahrzunehmen. Die häufigsten Fehler aber entstehen bei der Prägung selbst, insofern der einfach zwischen die Stempel gelegte Schrötling von dem von bloßer Faust ausgeführten Hammerschlage (heute liegen die Stempel und der Schrötling in einem festen Ringe und der Schlag erfolgt maschinell in fester Führung) ungenau getroffen wird und das Bild sich teilweise nicht abprägt: so fehlt fast auf allen Münzen ein wenig, sei es ein Teil des Perlkreises, seien es Teile der Nike oder des Wagenlenkers (Abb. 545, 591), die Füße Abb. 48, 278, 306, der Helmbusch Abb. 183, und das, obwohl zu unseren Tafeln nur ausgewählte Exemplare benutzt sind. Zu der Höhe der technischen Leistung, die nötig ist, um mit Handprägung Münzen so hohen Reliefs überhaupt herauszubringen, und zu der künstlerischen Höhe des Stiles steht die Nachlässigkeit, solche Fehlstücke unbeanstandet ins Publikum gelangen zu lassen, in einem schroffen Gegensatze, der auf die Kontrolle in den griechischen Münzverwaltungen ein schlechtes Licht wirft. Seit hellenistischer Zeit und besonders dann bei den Römern werden solche Fehlstücke seltener.

§ 3.

Zeitliche Gliederung des Stoffes.

Nach Erörterung der Eigenart der Kunst der Münze als einer Flachbilderei und hinsichtlich ihrer besonderen, durch den außerkünstlerischen Zweck der Münze und durch die Technik gegebenen Bedingungen schreiten wir fort zur kunstgeschichtlichen Betrachtung der antiken Münzen. Wir schließen dabei absichtlich und ausdrücklich alle besonderen Fragen der zeit-

Wir erwähnen noch die Fehler, die bei der geschilderten technischen Herstellung der Münzen unterlaufen können und denen gegenüber die Griechen (weniger schon die Römer) von einer auffälligen, uns modernen, an saubere und fehlerfreie Münzen gewöhnten Menschen unverständlichen Gleichgiltigkeit gewesen sind. Zunächst können schon beim Schneiden des Stempels Fehler, besonders Schreib- und Sprachfehler in den Inschriften, Irrtümer in der Zeichnung vorkommen; hie und da bemerkt man, wie solche Fehler noch im Stempel ausgebessert worden sind (auf Abb. 324 ist die Gestalt der Nike gegen die ursprüngliche Zeichnung ganz umgraviert). Sodann treten bei längerer Benutzung des Stempels Risse, Sprünge und andere Beschädigungen ein, sodaß auf den Münzen erhabene Grate, große leere Stellen u. a. zu bemerken sind (Abb. 585, 724). Auch Spuren übermäßiger Abnutzung (Abb. 741) und Verrostung des Stempels sind wahrzunehmen. Die häufigsten Fehler aber entstehen bei der Prägung selbst, insofern der einfach zwischen die Stempel gelegte Schrötling von dem von bloßer Faust ausgeführten Hammerschlage (heute liegen die Stempel und der Schrötling in einem festen Ringe und der Schlag erfolgt maschinell in fester Führung) ungenau getroffen wird und das Bild sich teilweise nicht abprägt: so fehlt fast auf allen Münzen ein wenig, sei es ein Teil des Perlkreises, seien es Teile der Nike oder des Wagenlenkers (Abb. 545, 591), die Füße Abb. 48, 278, 306, der Helmbusch Abb. 183, und das, obwohl zu unseren Tafeln nur ausgewählte Exemplare benutzt sind. Zu der Höhe der technischen Leistung, die nötig ist, um mit Handprägung Münzen so hohen Reliefs überhaupt herauszubringen, und zu der künstlerischen Höhe des Stiles steht die Nachlässigkeit, solche Fehlstücke unbeanstandet ins Publikum gelangen zu lassen, in einem schroffen Gegensatze, der auf die Kontrolle in den griechischen Münzverwaltungen ein schlechtes Licht wirft. Seit hellenistischer Zeit und besonders dann bei den Römern werden solche Fehlstücke seltener.

§ 3.

Zeitliche Gliederung des Stoffes.

Nach Erörterung der Eigenart der Kunst der Münze als einer Flachbilderei und hinsichtlich ihrer besonderen, durch den außerkünstlerischen Zweck der Münze und durch die Technik gegebenen Bedingungen schreiten wir fort zur kunstgeschichtlichen Betrachtung der antiken Münzen. Wir schließen dabei absichtlich und ausdrücklich alle besonderen Fragen der zeit-

lichen und örtlichen Zuteilung der Münzen, der Metrologie, der Geld- und Handelsgeschichte, des Münzrechtes und der Münzverwaltung aus, wie schwer uns auch der Verzicht auf diese, die eigentliche Geschichte der Münze ausmachenden Dinge wird, ebenso die historischen und mythologischen Fragen, die sich an die Münzbilder knüpfen.

Es wird unsere Aufgabe sein, zu zeigen, wie die Münze in den ersten beiden Perioden unter Beachtung der oben behandelten, aus ihrer Sonderstellung sich ergebenden retardierenden Einflüsse der sogenannten »hohen«, »selbständigen« Kunst parallel geht; kurz wird dann darzulegen sein, wie sie sich in hellenistischer Zeit mehr auf sich selbst zurückzieht und, von der Ausbildung des Bildnisses abgesehen, fast nur noch direkt kopierend Beziehung zur »hohen« Kunst unterhält, wie aber in der Kaiserzeit durch Anlehnung an die römische Wandmalerei und das Staatsrelief abermals ihr Anschluß an die große Kunst erfolgt: mit deren Untergang geht dann auch die Kunst der antiken Münze zugrunde.

Unsere zeitliche Gliederung ist dieselbe wie die der allgemeinen Kunstgeschichte, indem wir 4 Hauptperioden unterscheiden: die archaische Kunst (etwa 700–480 v. C., § 6–15) und die Blütezeit (etwa 480–323 v. C., § 16–28), der Hellenismus und die Zeit der römischen Republik (323–31 v. C., § 29), die Kaiserzeit (31 v. C.–476 n. C., § 30). Die Jahreszahlen lehnen sich der Staatengeschichte an; 480: Höhepunkt der Perserkriege, 323: Tod Alexanders des Großen, 31: Augustus Alleinherrscher, 476: Ende des weströmischen Kaiserreiches. Auf den Tafeln ist jeder Abschnitt noch in Unterperioden geteilt, über die vor § 4 und im § 16 Auskunft erteilt wird, im Text sind aber, um dauernde Wiederholungen zu vermeiden, diese Unterperioden zusammengefaßt. — Jene Zahlen haben nun zwar für die Münze als ein staatliches Gebilde stärkere Bedeutung als für die übrigen Kunstwerke, trotzdem wolle man sie nicht buchstäblich als absolutes Anfangs- oder Endjahr auffassen, denn die Grenzen zwischen zwei kunstgeschichtlichen Abschnitten sind stets fließende: in berühmten Pflanzstätten der Kunst schreitet der Stil schneller fort als in entlegenen Gebieten; ein junger Künstler nimmt neue Anregungen schnell auf, wo ein gealterter weiter im bisherigen Stile fortarbeitet, dazu treten auf dem Münzgebiet noch, wie besprochen, besondere handelspolitische Erwägungen, über die überhaupt nicht der Künstler, sondern die leitenden Beamten und Herrscher entscheiden, die ihrerseits wieder mehr wirtschaftlich oder mehr künstlerisch interessiert, am Alten hängend oder neueren Richtungen zugänglich sein können.

Die archaische Zeit. Etwa 700–480 v. C.

Auf unseren Tafeln ist die archaische Periode (700–480) in drei Abschnitte zerlegt, die Frühzeit von etwa 700–570, d. h. die Zeit der proto- und altkorinthischen, früh- und altattischen Vasen, der sogenannten Apollonfiguren, der Sitzfiguren von Didyma, der älteren Metopen von Selinus, — die hocharchaische Zeit von etwa 570–520, d. h. die des Artemision von Ephesos, des Harpyiendenkmals, der delphischen Schatzhäuser, der attischen Porosskulpturen, der schwarzfigurigen Vasen und der klazomenischen Sarkophage, — die reifarchaische Zeit von etwa 520–480, d. h. die der strengrotfigurigen Vasenmalerei, der Akropolismädchen und der Marmorskulpturen des Hekatompedon, der jüngeren delphischen Schatzhäuser und der äginetischen Giebel, der Bildhauer Kanachos und Antenor.

§ 4.

Die Auswahl der Münzbilder.

Als im frühen 7. Jh. v. C. aus der bisherigen Geldform, dem vorwogenen, formlosen oder barrenartigen Rohmetall durch Anbringung eines Gewicht und Feingehalt staatlich gewährleistenden Bildes auf einem handlichen, d. h. halbrunden bis scheibenförmigen Stücke solchen Metalles die Münze entstand, begannen sich eben nach dem politischen, wirtschaftlichen und künstlerischen Tiefstande der sogenannten geometrischen Periode die Linien einer neuen Epoche, der hellenischen, abzuzeichnen. Die staatliche Konsolidation der griechischen Welt, wie wir sie später vorfinden, vollzieht sich damals, die große Kolonisation in Westkleinasien, Unteritalien und Sizilien ist im Gange. Der während der geometrischen Epoche fast zum Stillstand gekommene Verkehr mit den uralten Kulturen Vorderasiens und Ägyptens ist wieder in Fluß gekommen. Ein Umschwung in der Weltanschauung, die Vermenschlichung der Götter, hat sich vollzogen. Alles dies übt seine Wirkung auch auf die Äußerungen des Kunstschaffens. Die

vermenschlichten Götter wohnen in irdischen Häusern, werden dort in menschlichen Abbildern verehrt, ihre Erlebnisse sind die von Sterblichen und werden als solche dargestellt. Mit den Göttersagen des Orients treten dessen symbolisch bedeutsamen Tiere, insbesondere der Löwe, die Fabel- und Flügelwesen wieder auf, mit den Waren des Orients dringen auch seine Dekorationsmotive wieder ein, ohne doch die Darstellungskreise und Zierweisen der vorherigen geometrischen Epoche gleich völlig zu verdrängen.

Die ältesten als Münzen anzusprechenden Metallstücke, aus einer Elektron genannten Mischung von Silber und Gold bestehend und von den Lyderkönigen und in den ihnen damals meist untertänigen Griechenstädten des westlichen Kleinasien geprägt, haben noch kein Bild, sondern beiderseits nur ein Gewirr von Erhebungen (Abb. 1); diese werden bald von regelmäßigeren geometrischen Zierraten (Abb. 2/4, vgl. § 14), dann auf der einen Seite, der aus dem Unterstempel (§ 2) stammenden Vorderseite, von einem wirklichen Bilde, dem Wappen des Prägeherrn (Abb. 5 ff., § 5), abgelöst. Bis zu diesem Zustand hat sich in kürzester Frist die Münze hier im Osten bereits entwickelt, als sie noch im 7. Jh. von den Inseln, nach der Tradition zunächst von Aigina, dann um die Jahrhundertwende auch vom Mutterlande und den nördlichen Gebieten übernommen wird. Dabei bleibt also der Oberstempel noch bildlos und prägt sich auf der Münze ab als eine (oder zwei bis drei, Abb. 1. 17) etwa rechteckige bis quadratische Vertiefung von anfangs unregelmäßiger (Abb. 3. 5 u. ö.), dann regelmäßig geometrischer Form (das Incusum, Abb. 4 usw., vgl. § 14); zuweilen erscheinen kleine Bildchen in dasselbe »hineingeheimnist« (Abb. 17 ein Hund). Auf Kypros und in Etrurien kommt auch eine bildlos glatte Rs. vor (Abb. 52. 358); in Unteritalien aber, wo man erst um Mitte des 6. Jh. zur Münzprägung übergeht, versieht man den Oberstempel mit demselben Bilde wie den Unterstempel, aber erhaben, sodaß es auf der Rs. vertieft erscheint (inkuse Münzen, Abb. 109 ff. 235 usw.), und auch hier also nur ein Bild die Münze beherrscht; auch in Selinus ist bei Aufnahme eines Bildes auf die Rs. dies zunächst das gleiche, das schon die Vs. schmückt (Abb. 380); inkuse Prägung der Rs. findet sich als Ausnahme auch bei den ältesten lesbischen Elektronsteln Abb. 149, und auf phönikischen Münzen ist zuweilen ein Teil der Darstellung, so auf Abb. 414 Rs. das Beizeichen des Bockes, vertieft eingeprägt. Beim Übergange zu zwei Bildern erscheint bei den Inkusen anfangs das zugewählte neue Bild der Rs. auch noch vertieft (Abb. 242). Sonst wird überall das leere Incusum schließlich

mit einem erhabenen Bilde gefüllt, bei Abb. 24. 47 schon sehr früh, in Knidos und Athen um die Mitte des 6. Jh., anderwärts gegen Ende der archaischen Zeit, in Nordgriechenland meist erst um die Mitte des 5. Jh., hie und da hält sich die Bildlosigkeit der Rs. auch noch länger, zuweilen bis tief ins 4. Jh. (vgl. § 17 am Schluß). — Die quadratische Vertiefung rings um das Münzbild der Rs. schwindet meist erst zu Anfang des 4. Jh., geht zunächst in ein vertieftes Rund über, dann bleibt das Feld an sich immer noch etwas vertieft und endlich wird, meist erst in römischer Zeit, die Rs. ebenso eben wie die Vs.

Der Bildervorrat wird zunächst wie in der gesamten übrigen archaischen Kunst (Gemmen, Tierfriese der Vasen usw.) der Tierwelt entnommen. Die Vorliebe für sie und die hohe Stufe der Ausführung des Tierbildes tritt auf Münzen wie in der übrigen Kunst zumal im ionischen Kunstgebiet zu Tage (z. B. Abb. 17/19. 66. 70. 75 ff.), von dem auch hier das nordgriechische Gebiet (z. B. Abb. 99. 106 und Taf. VIII, IX) und Lykien (Abb. 122. 275. 277) abhängig sind.

Es treten auf (Tafel I—XI) sowohl die schon von den geometrischen Vasen her geläufigen Haustiere des Bauern, Taube, Hahn und Gans, Pferd und Esel, Schaf und Ziege, Rind und Schwein, der Hund, nebst dem heimischen Wildgetier Bär, Wolf und Eber, Hirsch und Hase, Storch, Adler und Eule, die Lebewesen des Wassers und Meeres wie Robbe und Delphin, Schildkröte, Schlange, Frosch, Fische, Krebse, Polyp, Sepia, Seepferd, mancherlei Muscheln, endlich Heuschrecken, Zikaden, Käfer und andere Insekten. Daran aber reihen sich, besonders in Kleinasien als der Kulturbrücke vom Orient her, die orientalischen Symbole der Stärke und Furchtbarkeit, zumal der Löwe, der, zugleich ein Sonnensymbol, hier wie auf Vasen und Gemmen durchaus das häufigste Bild ist, ferner die meist geflügelten Fabelwesen, Chimaira, Greif, Kerberos, Hippokamp und geflügelte Vierfüßler (besonders Tafel I—III. VI. IX. X), der geflügelte Eber von Klazomenai, einer Gemme dieser Periode völlig gleich, weist auf die Sage von einem Überfall dieser Stadt durch solche Ungeheuer hin (Abb. 162). Über die Mischwesen von Mensch und Tier siehe weiter unten. Erstaunlich ist es, wie gut es den griechischen Künstlern gelungen ist, die Unnatur sowohl dieser Flügelwesen wie der Mischwesen von Mensch und Tier uns glaublich und faßbar zu machen.

Von der späteren allmählichen Milderung des schreckhaften Aussehens der wilden Tiere und Fabelwesen wird noch zu sprechen sein (§ 9). Von den Schematen, in denen die aus dem Orient entlehnten Tiere dort

erscheinen, werden besonders gern die aufgegriffen, die zur Heimat passen: der den Stier überfallende Löwe, das Wappen von Akanthos (Abb. 99. 212), ist zwar eins der häufigsten Schemata der Kunst des Orients (vgl. noch Abb. 213. 417. 741. 746. 749 sowie den Raubvogel mit der Schlange 184, 322 ff., später mit der Schildkröte 325, dem Hasen oder Lamm als Beute, 461. 464. 532/4 usw.): aber gerade für die Gegend unweit Akanthos wird das Vorkommen von Löwen und Wildstieren und der Überfall des Zugviehs durch Löwen von Herodot beim Durchmarsch des Xerxes bezeugt, und der Stier ist da, wo er den Bauernwagen zieht, wo er sich leckt und kratzt (194. 185. 208), eher das heimische Haustier, als das orientalische Symbol der Stärke. Ebendahin gehört das im ionischen Kreise so beliebte Muttertier mit dem Jungen (Abb. 5, 47, 87, 217, auch auf frühen Gemmen beliebt). Auf andere altorientalische Tierschemata, die heraldische Doppelstellung und den »Tierbändiger«, kommen wir später (§ 6 und 7) zurück.

Neben dem Tier spielt die Pflanze ganz wie in der übrigen Kunst eine nur bescheidene Rolle, zumal wenn wir an ihre üppige Vorherrschaft auf den Vasen der mykenisch-kretischen Vorzeit denken. Es kommen vor (Tafel II—VII. IX—XI) Korn (344) und Ähre des Getreides, Weintraube, Eichel (320), mancherlei Äpfel, so Abb. 82 und in Side (274) und Melos (312 u. ö.) als namenkundendes, »redendes« Wappen (§ 5), Blumen (224/5, anders 87. 305), darunter die Rose von Rhodos (448) gleichfalls »redend«, dazu Sternblumen (Abb. 47, ein altassyrisches Ziermuster, nebst 65. 69. 165 und Rs. 224), das Blatt der Feige Abb. 307. 311. 313 und des Eppich (dies in Selinus »redend«, Abb. 260), Staude und Frucht der kyrenäischen Silphionpflanze Abb. 48/9. 115/6 und später, deren Versand auf einem spartanischen Vasenbilde so anziehend geschildert wird, nur einmal ein Baum (Abb. 156). Dazu treten einfache Geräte, Gefäße und Waffen, wie sie als Einzelbilder den Gemmen und Vasen begreiflicherweise fremd sind: ein Schild mit Seitenöffnungen auf böotischen Münzen, Abb. 186, ein Helm, meist der in dieser alten Zeit übliche sogenannte korinthische zum Überstülpen über den ganzen Kopf (211), der Bogen (326), die Doppelaxt, das schon im Altertum sprichwörtliche Wappen von Tenedos, 157, auch als Weihgabe der Stadt und auf einem Ehrenstein für einen Tenedier erscheinend (vgl. § 5), Dreizack, Leier, Dreifuß (176. 31. 71. 242), Vorrats-, Misch- und Trinkgefäße besonders für Öl und Wein wie Krug, Kessel, Amphora, Kantharos (34. 36. 215), der auf die Jasonsage bezügliche Schuh (192), das sechs-, später vierspeidige Wagenrad (44. 89. 108. 184), das

Schiffsvorder- und -hinterteil, für die nach Messana übersiedelnden Samier vielleicht als Andeutung ihrer Meerfahrt (166/7), für Phaselis redendes Wappen (54), wo es auch wie ein Ebervorderteil gestaltet erscheint wie auf Vasenbildern (121), endlich der Anker (231).

Andere archaische Münzbilder sind die Himmelszeichen: Blitz (179), Sterne (104) und Sternblumen (s. o.), Mondsichel (327), die Sonne nur einmal als Beizeichen (103); auch das Dreibein, die Triskeles, auch Tetraskeles, bes. in Lykien, aus einfachen Sicheln oder aus Hahnen- oder Löwenköpfen oder menschlichen Beinen gebildet (43. 53. 275/9), einmal in Verbindung mit einem Löwen (273), und das Hakenkreuz (die Swastika, 85. 177) sowie der Meteorstein (Bätyl, 272) gehören hierher. Der Ring mit dem Kreuze (119) ist ein Unsterblichkeitssymbol, das ägyptische Ankh.

Merkwürdige Vorläufer der erst im 1. Jh. v. C. häufiger werdenden Darstellung von Bauten und anderer topographischer Münzbilder sind das Labyrinth (Abb. 314, ursprünglich wohl nur ein Ziermotiv) und die auf die Gestalt des Hafens von Zankle (=Sichel) anspielende, also »redende« Sichel um den Delphin (245/6).

Schriftzeilen (83 Heraia) und einzelne Buchstaben erscheinen nur selten (175, 186) und nur in Böotien und der Peloponnes, wo ja auch als Schildzeichen einzelne Buchstaben beliebt waren.

Neben Tiere, Pflanzen, Gegenstände usw. tritt aber schon in der archaischen Periode die Gestalt oder der Kopf einer Gottheit, als Mensch gebildet, und dem Verlaufe der großen Kunst entsprechend drängt sich das Problem der Darstellung des Menschen im 6. Jh. mehr und mehr in den Vordergrund auch auf den Münzen, wie das in §§ 7/8 und 10 näher verfolgt werden soll. Hier sei nur erwähnt, daß der stehende, ausschreitende, kniende, laufende, fliegende Mensch den Vorrang hat, seltener ist der sitzende. Lebhaftere, verwickeltere Bewegungsmotive, Kampfstellungen und -szenen, Lagerung u. a. fehlen noch fast ganz.

Auch die fabelhaften Mischwesen aus Mensch und Tier, jetzt noch meist als Tiere mit menschlichen Köpfen gebildet, Kentaur (8. 95. 139. 198), Mannstier (54. 237. 250. 252/4, ein spezifisch assyrisches Ungeheuer), die Sphinx 22. 24. 67. 138, mit der für sie bezeichnenden Ranke oder Feder als Kopfputz, verschiedene Vögel mit Mädchenköpfen wie Abb. 15 und die Harpyien 131/2, womit man das »Harpyienmonument« von Xanthos vergleiche, der Triton 133 und viel später 657, gelegentlich auch als Menschen mit Tierkopf (Minotaur 280. 314, das nach der Kypseloslade Phobos zu

benennende, einem Vasenbilde im Louvre gleichende Untier 143, noch anders Abb. 57) spielen im archaischen Typenschatze eine große Rolle, um im Laufe der nächsten Periode, vom herrschenden Rationalismus abgelehnt, unmodern zu werden. Über geflügelte Menschen s. § 7 am Schluß, ein geflügelter Kopf: Abb. 126.

An Verbindungen von Mensch und Tier zu Gruppen sind nur der Reiter und der Wagen mit Lenker und Zugtier häufig (Tafel IV—VI. VIII. IX. XI). Zum Reiter auf Pferd tritt die auf dem Stier sitzende (nicht reitende) Europa, 141, 174, ebenso ungeschickt gezeichnet wie die der delphischen und der Selinunter Metope, und der Delphinreiter (28. 108. 236), der sein Tier führende Landmann (Tafel VIII) und der sein Roß mit Mühe zurückhaltende Krieger schließt sich an (202, eine schöne Parallele zur Gemme des Epimenes und zu einer Metope von Selinus). — Mehrheit von Tieren wird angegeben durch Konturverdoppelung zur Andeutung der Staffellung und durch Herausheben eines Tierkopfes (wie auf der François- und Amphiarosvase, einem archaischen Relief von Brussa usw.), Abb. 114. 195/7. 206 (anders 223), Tafel XI, bald auch durch Herausheben zweier Köpfe, 399. 403, und Wiedergabe von mehr als vier Beinen, die Flügelrosse am Friesse des Siphnier-Schatzhauses in Delphoi sind hierin wie in allem ihrer Zeit voran, aber auch die Pferde an dem Sportsrelief aus der Themistoklesmauer, um 500 v. C., sind hierin schon weiter als die Münzen. Numismatisch nicht nachweisbar ist der primitive Kunstgriff der völligen Vorwärtswendung eines der Tierköpfe wie am Sikyonierschatzhaus in Delphoi.

Bei den Wagen unterscheidet man den Rennwagen auf Sizilien (Tafel V. XI) und anderwärts (206. 222/3) von dem Bauernwagen der Bergstämme Makedoniens (194). — Gelegentlich erscheinen, geboren aus der »Naivität des stürmischen Tatendranges der frühen Kunst«, sowohl Reiter wie Wagen in kühner, dem Rund sich schön anpassender Vorderansicht (221/2), wie das auf archaischen Vasen und Gemmen und auf einer Metope von Selinus für den Wagen, von Delphoi für den Reiter der Fall ist. Weiteres über das Pferd selbst siehe § 9, über den Wagen § 19. — Die einzige Tierkampfgruppe unserer Periode, Herakles den Acheloosstier niederzwingend (54) — ein beliebtes Motiv der Vasenmalerei des 6. Jh. — ist mißglückt, der Künstler ist der Überschneidung nicht Herr geworden.

An Gruppen mehrerer Tiere sind das Raubtier und der Raubvogel auf seiner Beute sowie das Muttertier mit Jungem (über beides siehe oben) und

die heraldische Doppelstellung (§ 7) beliebt, ganz wie auf den Gemmen der Zeit, und wegen der zahlreichen Analogien auf Vasen und Reliefs sei auch des Tieres (meist Hundes) unter dem Pferdekörper gedacht, 209. 349, anders 196, später auch unter dem Stuhlsitz (374); vgl. endlich den Star auf dem Esel Abb. 214.

Vereinigung von mehreren Menschen zu einer Gruppe dagegen ist noch äußerst selten, und wie sie uns in der »großen« Kunst zuerst auf ionischem Gebiete — man denke nur an die Gestaltenfülle des sogenannten Siphnierfrieses — begegnet, so hier auf dessen nordgriechischem Tochtergebiete: die wasserholenden Mädchen Abb. 96, der um ein Mädchen werbende, es packende oder davontragende Silen oder Kentaur (8. 93/4. 198—200. 203/4), auch auf frühen Gemmen beliebt, für die Abwehrgeste des Mädchens Abb. 93 vgl. z. B. den Berliner Bronzesatyr von Chiusi, die Haltung der stehenden Nymphe Abb. 93, mit dem Kranze in der gesenkten Linken, gleicht der auf einem Teller von Thera, wo ihr ein gleiches Mädchen gegenübersteht. Das sind zum Teil kraß erotische, fast ins Humorvolle umschlagende Szenen, wie sie auch sonst nur bei diesen halbtierischen Gesellen vorkommen, und sie werden später als anstößig aufgegeben, vgl. den Wechsel im Münzbilde von Thasos Abb. 485 und 486. Dazu tritt — ein Zeichen, daß auch die Münze, wie eben damals Vasenmalerei, Fries- und Giebelkomposition tun, die Stoffe des Epos aufnimmt — die reiche Gruppe der Flucht des Äneas aus Troia, 102, sowie Herakles und die Hesperide am Apfelbaume, 48, ganz anders im Inhalt und Stil als die Szene auf der olympischen Metope, endlich der von den Vasen bekannte Kampf des Peleus mit Thetis, 136. Überschneidung und Verkürzung weiß der Künstler auf diesen Gruppen noch nicht zu handhaben (vgl. § 27), eine innere Verknüpfung der Gestalten ist in Abb. 48. 102 noch nicht gelungen.

§ 5.

Der Sinn der Münzbilder. Das Wappen.

Der Sinn des Münzbildes ist, wie wir aus der Definition entnehmen, der einer Gewährleistung oder Beurkundung (des Gewichtes und Feingehaltes), ganz wie der eines Siegelbildes, das Siegelbild war in Vorderasien und Ägypten Jahrtausende vor »Erfindung« der Münze üblich, auch dem kretisch-mykenischen Zeitalter geläufig. Beides, Münz- und Siegel-

die heraldische Doppelstellung (§ 7) beliebt, ganz wie auf den Gemmen der Zeit, und wegen der zahlreichen Analogien auf Vasen und Reliefs sei auch des Tieres (meist Hundes) unter dem Pferdekörper gedacht, 209. 349, anders 196, später auch unter dem Stuhlsitz (374); vgl. endlich den Star auf dem Esel Abb. 214.

Vereinigung von mehreren Menschen zu einer Gruppe dagegen ist noch äußerst selten, und wie sie uns in der »großen« Kunst zuerst auf ionischem Gebiete — man denke nur an die Gestaltenfülle des sogenannten Siphnierfrieses — begegnet, so hier auf dessen nordgriechischem Tochtergebiete: die wasserholenden Mädchen Abb. 96, der um ein Mädchen werbende, es packende oder davontragende Silen oder Kentaur (8. 93/4. 198—200. 203/4), auch auf frühen Gemmen beliebt, für die Abwehrgeste des Mädchens Abb. 93 vgl. z. B. den Berliner Bronzesatyr von Chiusi, die Haltung der stehenden Nymphe Abb. 93, mit dem Kranze in der gesenkten Linken, gleicht der auf einem Teller von Thera, wo ihr ein gleiches Mädchen gegenübersteht. Das sind zum Teil kraß erotische, fast ins Humorvolle umschlagende Szenen, wie sie auch sonst nur bei diesen halb-tierischen Gesellen vorkommen, und sie werden später als anstößig aufgegeben, vgl. den Wechsel im Münzbilde von Thasos Abb. 485 und 486. Dazu tritt — ein Zeichen, daß auch die Münze, wie eben damals Vasenmalerei, Fries- und Giebelkomposition tun, die Stoffe des Epos aufnimmt — die reiche Gruppe der Flucht des Äneas aus Troia, 102, sowie Herakles und die Hesperide am Apfelbaume, 48, ganz anders im Inhalt und Stil als die Szene auf der olympischen Metope, endlich der von den Vasen bekannte Kampf des Peleus mit Thetis, 136. Überschneidung und Verkürzung weiß der Künstler auf diesen Gruppen noch nicht zu handhaben (vgl. § 27), eine innere Verknüpfung der Gestalten ist in Abb. 48. 102 noch nicht gelungen.

§ 5.

Der Sinn der Münzbilder. Das Wappen.

Der Sinn des Münzbildes ist, wie wir aus der Definition entnehmen, der einer Gewährleistung oder Beurkundung (des Gewichtes und Feingehaltes), ganz wie der eines Siegelbildes, das Siegelbild war in Vorderasien und Ägypten Jahrtausende vor »Erfindung« der Münze üblich, auch dem kretisch-mykenischen Zeitalter geläufig. Beides, Münz- und Siegel-

bild, soll den Eigner an seinem bestimmten Bilde, dem Wappen, erkennen lassen. Daß es auch bei Griechen und Römern Wappen in diesem Sinne nicht nur für Einzelpersonen und Familien, sondern auch für Städte und Staaten gab, lehrt uns außer direkten Belegen bei den Schriftstellern das Vorkommen des Münzbildes einer Stadt auch als Reliefbildes amtlicher Inschriften, als staatlichen Weihgeschenkes (Tenedos, Metapont, Kyrene, Kroisos), als Gefäßsiegels (Amphoren von Rhodos und Knidos, Flaschen, von Priene), als Bildes auf staatlichen Gewichtsstücken, als Brandzeichens von Staatssklaven. Nur ist dies antike Wappen nicht von der Starrheit, die die formale Heraldik des 16. und 17. Jh. unseren Wappen aufgezwungen hat — einer Starrheit, die das 12. bis 15. Jh. aber auch noch nicht kennen —, sondern in Einzelheiten abwandlungsfähig. Ferner aber ist das antike Wappen nicht wie das des Mittelalters aus Abzeichen an Helm und Schild hervorgegangen, sondern ist auf den Schild erst übergegangen und hat symbolische und dazu sogleich oder sehr bald religiöse Bedeutung, auch wenn es zunächst nur »redend« auf den Namen des Inhabers anspielt (Rhodos, Selinus, Side, Melos, Zankle, Phaselis), auch wenn es zunächst nur als bezeichnend für Fauna und Flora des Gebietes, Tracht oder Beschäftigung der Bewohner gewählt ist, ist ein solches Bild doch meist zugleich Attribut des Hauptgottes der Stadt, da dieser der Schutzgott des betreffenden Tieres, der betreffenden Kulturpflanze und dergleichen war: wenn Traube, Weinstock, Krug und Becher als für eine Weinstadt bezeichnend zum Wappen gewählt sind wie in Tenos, Andros, Naxos, Chios, Maroneia, Peparethos, Mende, Terone usw., so sind sie eben doch zugleich Attribute des Weingottes und gewinnen so religiöse Bedeutung. Diese führt dann dahin, daß schließlich statt des Attributes der Gott selbst oder sein Kopf auf die Münze oder das Staatsrelief kommt, auf athenischen Staatsurkunden in Stein erscheint oft, z. B. auf solchen vom Jahr 405 und 375 v. C. die stehende Athena, in Samos die stehende Hera, in Syrakus und Kyzikos die von den Münzen (264. 643) geläufigen Köpfe als Staatssymbol. Auch auf Münzen treten schon früh Kopf oder Figur eines Gottes als einziges Münzbild, also als Wappen auf (23. 25. 241 usw.), zumal wenn wie in Poseidonia und Tarent der Stadtname von dem des Gottes oder mythischen Gründers abgeleitet ist (108/9), in solchen Fällen wird übrigens, was für das heraldische Gefühl der Griechen bezeichnend ist, bei der Zuwahl eines zweiten Bildes (für die Rs.) ein einfacheres, mehr »heraldisches« Bild genommen, so Stier, Hirsch, Löwe, Rad (509. 369. 76. 108), das nun gleichsam das zweite Wappen wird,

z. B. siegeln die Prienäer später ihre Flaschen mit dem alten Wappen, Athenakopf, ihre Gewichte mit dem neuen Dreizack. — Besonders aber lag es in einer Zeit, wo die Kunst sich vornehmlich dem Problem der Menschenbildung zuwandte, nahe, bei der Zuwahl eines zweiten Bildes zu dem bisher alleinigen Wappenbilde den dem Münzrund so gut sich fügenden Kopf des Hauptgottes der Stadt zu wählen (s. § 17), der dann zu dem Wappen auf der anderen Seite als seinem Attribute trefflich paßt, so in Athen der Athenakopf zur Eule (90 vgl. 41). Anderwärts weist man beim Übergang zur Prägung mit zwei Bildern durch das neue Bild auf eine andere in der betreffenden Stadt verehrte Gottheit hin, so gesellt man in Priene dem Athenakopfe der archaischen Prägung im 4. Jh. den Dreizack des Poseidon als Rs. zu. Ähnlich mag es mit dem Reiter stehen, den Dardanos (284) seinem alten Hahnwappen (153) jetzt zugesellt. Jedenfalls ist die rein religiöse Bedeutung des Münzbildes im Wachsen; das Münzbild wird allmählich »heilig«, was später die Einführung des Herrscherbildnisses lange verhindert und dann zu dessen Verkleidung als Gott geführt hat (§ 29). Allmählich verdrängt dann das religiöse Bild das einfache Wappenbild von den großen Münzen so gut wie ganz; dieses hält sich aber auf der Rs. der Kleinmünzen (s. § 17 am Schluß) und oft auch als Beizeichen auf den großen (z. B. in Akragas und Selinus, vgl. Abb. 243 die Krabbe, 260 das Blatt mit Abb. 384. 532).

Statt des Gottes als Vertreters seines Staates erscheint, orientalischer Staatsidee entsprechend, auf den Münzen der Perserkönige (117. 597/8. 740) und ihrer Tributärstaaten (414/5. 421. 425 Rs. 608) die Ganzfigur des Königs oder des Satrapen (420 Vs. 613); diese Satrapen setzen seit Ende des 4. Jh., als die griechische Sitte des Kopfes als Münztypus auch hier Geltung gewinnt, statt ihrer Ganzfigur auch den Kopf (611/2), der dann zu einer kurzlebenden Vorwegnahme eines Münzbildnisses führt (424/5, vgl. § 29).

Als Spielart der religiösen Bedeutung sei erwähnt die abergläubische, unheilabwehrende (apotropäische) Bedeutung gewisser Wappenbilder wie der Schreckensmaske von vorn, später als Kopf der Gorgo, Gorgoneion, in den Mythos hineingezogen (vgl. § 10 am Schluß), ebenso vieler Löwenbilder, der Panthermaske (20), des Stierkopfes von vorn (75. 88) und der anderen schreckhaften Ungeheuer (Phobos Abb. 143), ebenso die des Auges (351); gelegentlich haben beide Seiten einer Münze diesen Sinn (88).