

T. HÖLSCHER

Die Bedeutung der Münzen für das Verständnis der politischen Repräsentationskunst der späten römischen Republik*

(Tafel 34)

I. Es gibt wohl keine Epoche der Antike, deren allgemeiner historischer Bedeutung die Archäologie aufgrund ihrer spezifischen Zeugnisse so schwer beikommt wie die römische Republik. Die Urteile über Kunst und Architektur dieser Zeit, insbesondere ihrer letzten Phase, divergieren noch ausserordentlich und greifen vielfach nicht sehr tief in die sonst bekannten historischen Verhältnisse ein. Zu einem Verständnis der Denkmäler, das an Substanz dem aus Schriftquellen gewonnenen Bild an die Seite gestellt zu werden verdiente, sind erst wenige Schritte getan¹. Alle Ergebnisse sind letztlich an der Frage zu messen, wie sie vor dem

* Für Förderung dieser Arbeit im Rahmen des Gruppenprojekts « Römische Ikonologie » danke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, für anregende und kritische Diskussion den Mitgliedern dieser Forschergruppe. Besonderer Dank gilt H. A. Cahn, der das Manuskript in einem vorläufigen Stadium gelesen und verbessert hat, und L. Giuliani, der viel zur Klärung und Weiterführung der Überlegungen beigetragen hat. Für Hilfe bei der Beschaffung der Abbildungsvorlagen danke ich M. R. Alföldi. — Aus Platzgründen habe ich Vollständigkeit bei der Dokumentation der besprochenen Phänomene nicht angestrebt und Hinweise auf ältere Literatur auf das Wichtigste beschränkt. Abkürzungen s. *Archäologischer Anzeiger*, 1978, 661 ff. Ausserdem :

Alföldi, *Main Aspects* = A. Alföldi, *The main aspects of political propaganda in the coinage of the Roman Republic*, in *Essays in Roman coinage presented to H. Mattingly*, 1956, S. 63 ff.
RRC = M. H. Crawford, *Roman Republican coinage*, 1973.

1. Eindrucksvoll das Bild, das in den Beiträgen des Göttinger Kolloquiums von 1974 über « Hellenismus in Mittelitalien », *AbhGöttingen*, 97, 1976 (Hrsg. P. Zanker) entstanden ist. Dort S. 21 ff. Zusammenfassung der einschlägigen Arbeiten von F. Coarelli. — Zum Auseinanderklaffen historischer und archäologischer Positionen nur zwei Titel über dieselbe Epoche : Chr.

Hintergrund der tiefgreifenden politischen und sozialen Krise der späten Republik möglichst präzise zu verstehen sind — und was sie ihrerseits zum Verständnis dieser Krise beitragen.

In diesem Zusammenhang ist es von weitreichender und noch nicht genügend beachteter Bedeutung, dass in Rom während dieses Jahrhunderts eine Bildersprache ausgeprägt wurde, mit der politische Sachverhalte und Vorstellungen in einer bis dahin unbekanntenen Deutlichkeit vor Augen gestellt werden konnten. Die monumentalen öffentlichen Denkmäler, die hierbei eine grosse Rolle gespielt haben müssen, sind freilich so lückenhaft erhalten, dass aus ihnen diese Bildersprache nur in einzelnen Elementen, kaum aber einigermaßen grossflächig in ihrer Syntax erkannt werden kann. Dabei wären Einsichten in die Kunst gerade dieser Epoche besonders wichtig: Die römische Repräsentationskunst hatte damals noch nicht die steinerne Unverrückbarkeit der Kaiserzeit angenommen, sie muss mit explosiverer Kraft in den politischen Auseinandersetzungen eingesetzt worden, aufgrund ihrer aktuellen Bedeutung umstrittener und daher in ihrer Ausprägung zugespitzter gewesen sein als seit Augustus.

Angesichts der spärlichen Überlieferung monumentaler Denkmäler gewinnen die Münzen besondere Bedeutung: nicht so sehr, weil sie in einzelnen Fällen verlorene grosse Bild- oder Bauwerke wiedergeben — in der Mehrzahl sind die Motive der Münzen wohl selbständig entwickelt —, sondern weil sie als eigene Gattung unsere Kenntnis darüber erweitern, was überhaupt damals in visuellen Botschaften im Bereich der Politik vorstellbar ist. Dabei soll die Frage hier nicht so sehr auf die seit langem mit Gewinn analysierten einzelnen Bilder als Zeichen spezieller politischer Ziele gerichtet sein, sondern vielmehr auf das gesamte Formensystem als Zeichen des allgemeinen sozialen und politischen Zustands dieser Zeit².

II. Die allgemeine Situation der späten Republik führte bekanntlich im Bereich der Münzprägung dazu, dass die Prägebeamten statt der traditionellen, meist langlebigen und den Staat als ganzes betreffenden Typen seit dem späteren 2. Jh. in steigendem Mass persönliche Motive auf die Münzen setzten. Mit der bisherigen Kontinuität und Homogenität der Ausrichtung auf zentrale, meist religiöse Themen der Gemeinschaft ging auch die Geschlossenheit des Kanons von traditionellen Bildmotiven verloren. Einer jährlich wechselnden Vielzahl von « Sprechern » und pro-

Meier, *Res publica amissa*, 1966, und K. Scheffold, *Caesars Epoche als goldene Zeit römischer Kunst*, in *Aufstieg und Niedergang der röm. Welt*, I, 4, 1973 S. 745 ff. Derartige Standpunkte brauchen sich nicht notwendig zu widersprechen, es käme aber insbesondere für die Kunst nun auf eine möglichst präzise Vermittlung sowie auf eine Klärung der Voraussetzungen an, von denen aus die Urteile gefällt werden.

2. Bei ähnlicher Thematik geht das Buch von H. Zehnacker, *Moneta*, 1973, doch ganz andere Wege. Für die im Folgenden skizzierten Überlegungen habe ich, trotz verschiedener Fragestellungen, am meisten aus Alföldi, *Main Aspects* gelernt. Einige hier nur angedeutete Aspekte sind ausführlicher in *JDAI*, 95, 1980, 269 ff. behandelt.

klamierten Interessen entsprach nun eine sprunghaft steigende Zahl von Bildthemen z.T. sehr heterogener Art.

Persönliche Themen, wie sie hier üblich wurden, waren bisher in der Repräsentationskunst nur jeweils von einzelnen herausragenden Politikern formuliert worden. Wenn hier nun solche Ambitionen in grosser Zahl nebeneinander auftraten, so ist das ein deutliches Symptom der Desintegration und « übermässigen Extensivierung » der *res publica*³, in der die verschiedensten Interessen sich artikulieren konnten, ohne sich wesentlich aneinander zu stossen. Indem aber diese Situation immer prägnantere Formulierungen der persönlichen Positionen erforderte, wurde die Kapazität nicht nur des bisherigen Motivschatzes, sondern vor allem der bisherigen Bildersprache als solcher gesprengt. Die historische Situation führte mit Notwendigkeit zu einem neuen Formensystem. Für dessen grundsätzliche Struktur konnte man auf die griechische Kunst zurückgreifen. Die spezifisch römischen Bedürfnisse haben allerdings rasch dazu geführt, dass man über die rezipierten griechischen Elemente weit hinausschoss.

III. Der dezidiert programmatische Charakter der Münzbilder äussert sich zunächst in der Aufnahme zahlreicher politischer Personifikationen in das Repertoire von Bildtypen. Insbesondere die Leitbilder politischer Idealzustände und Verhaltensweisen wie *Libertas*, *Salus*, *Fortuna*, *Felicitas*, *Pax* oder *Virtus*, *Honos*, *Concordia*, *Fides* etc. wurden immer wieder personhaft vor Augen gestellt. Dabei müssen sich sofort bedeutende Darstellungs- und Verständnisprobleme ergeben haben, da man nur zum Teil auf bereits bekannte ikonographische Bildformeln zurückgreifen konnte. Die allgemeine Darstellungsform der Personifikation liess sich zwar aus der griechischen Kunst übernehmen — aber im Einzelfall war damit die Aufgabe noch nicht gelöst, für derart ideelle Vorstellungen ein plausibles konkretes Bildmotiv zu finden. In Rom selbst waren einige dieser Mächte seit dem späteren 4. und 3. Jh. in grossen Tempeln verehrt worden und hatten somit in Kultbildern Gestalt gefunden. Wie weit hier schon eindeutige ikonographische Merkmale ausgebildet waren — bei Tempelbildern, deren Bedeutung bereits durch den Aufstellungsort gesichert ist, nicht unbedingt erforderlich —, bleibt unbekannt; das Problem der Bildkonzeption würde damit auch nur zeitlich zurückverschoben. Aus der griechischen Kunst aber waren brauchbare Bildtypen für die römischen Vorstellungen nur zum Teil und auch dann oft nur mit stärkeren Veränderungen zu übernehmen.

Relativ einfach war die Darstellung von *Valetudo* (RRC 442/1), bei der man an die griechische *Hygieia* mit Schlange anknüpfen konnte. Auch die geflügelte *Nemesis* im Gestus des Gewandlüpfens (RRC 494/35) hatte anscheinend eine hellenistische Tradition⁴. Für andere Gestalten aber muss es schwerer gewesen sein, Vorbilder

3. Der Begriff erläutert bei Meier, a.O., S. 64 ff., bes. S. 151 ff.

4. B. Schweitzer, in *JDAI*, 46, 1931, S. 186 ff., 200 f., 203 ff.

in Griechenland zu finden. Zur Charakterisierung der Fortuna durch ein Ruder (RRC 480/25) ist zumindest bisher kein vorrömisches Beispiel von Tyche-Darstellungen bekannt⁵. Für Pietas, die durch einen Storch und gelegentlich durch Opfergerät gekennzeichnet wird (RRC 516/4-5; 374/1-2), scheint ein griechisches Äquivalent im Bild bisher überhaupt zu fehlen⁶. Vielfach waren es ohnehin so charakteristisch römische Vorstellungen, die man ins Bild zu setzen hatte, dass Übernahmen aus Griechenland im strengen Sinn unmöglich waren. Das gilt etwa für Virtus in amazonenhafter Rüstung (RRC 401/1; 403/1, *Tf. 34, 1*), Honos in langen Jünglingslocken (RRC 403/1, *Tf. 34, 2*; 473/2) und Libertas mit pileus (s.u.). Diese Bildtypen dürften erst — ob von griechischen oder römischen Künstlern, ist hier wie in vielen anderen Fällen nebensächlich — in Rom und für römische Verhältnisse geprägt worden sein.

Weitere Möglichkeiten, politische Nachrichten zu formulieren, boten sich durch Personifikationen von Städten und Ländern. Hier lag eine reiche griechische Tradition vor: Macedonia mit Kausia (RRC 432/1; 484/1) und Africa mit Elefantenhelm (RRC 402/1; 461/1; 491/1; 509/3-4) konnten nach hellenistischen Vorbildern gestaltet werden; für den Genius terrae Africae übernahm man die löwenköpfige Sekhet aus Ägypten (RRC 460/4). Zur Darstellung von Alexandria oder Utica (?) gab es den verbreiteten Typus der Frau mit Mauerkrone (RRC 419/2; 460/3); hier war allerdings, wie diese Beispiele zeigen, im einzelnen Fall, zumal bei Beschränkung auf Darstellung des Kopfes, ikonographische Eindeutigkeit ohne zusätzliche Charakterisierung nicht zu erzielen. Wo man dies versuchte, musste man sich wohl vielfach etwas Neues einfallen lassen. Wenn die Personifikationen verschiedener spanischer Städte, die Cn. Pompeius auf dessen Münzen von 46/45 v. Chr. willkommen heißen, neben der gewöhnlichen Mauerkrone z.T. auch Waffen, Tropaeum, Szepter oder den caduceus tragen (RRC 469/1; 470/1), so ist es zumindest fraglich, ob diese Orte schon in vorrömischer Zeit so dargestellt worden waren. Dasselbe gilt für die strähnenhaarige Hispania auf Denaren des A. Postumius Albinus (RRC 372/2). Wenn Italia auf Denaren des Q. Fufius Calenus (RRC 403/1), mit Roma im Handschlag vereinigt, durch caduceus und Füllhorn ausgezeichnet wird, so ist das für das Land nicht sehr spezifisch, sondern eher aus dem Verhältnis zu der gerüsteten Roma zu verstehen; der Typus ist daher möglicherweise in dieser Form für das Münzbild entwickelt worden. Noch deutlicher ist die römische Neubildung bei der Gestalt des Genius Populi Romani. Wenn er auf Denaren des P. Cornelius Lentulus Spinther (?) als bärtige Gestalt erscheint (RRC 397/1, *Tf. 34, 3*; vgl. 393/1), so schliesst

5. *EA*, III, S. 726, s.v. Fortuna (M. Floriani Squarciapino).

6. Allenfalls Aidos, über deren Darstellungstypus kaum etwas bekannt ist: F. W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, 1964, S. 65; B. Papadaki-Angelidou, *Αί προσωποποιήσεις εις την αρχαϊαν ελληνικὴν τέχνην*, 1960, S. 74 f.

er zwar im Typus an griechische Figuren des Demos an ⁷; aber das ist schon eine starke Modifizierung der Bedeutung, zu der noch die Aktualisierung in römischem Sinne durch *sella curulis* und *Globus* kommt. Bezeichnend für diese Anfangsphase des ikonographischen Tastens ist es aber, dass auf wenig älteren Denaren des P. Cornelius Lentulus Marcellinus der Typus eines unbärtigen *Genius Populi Romani* erscheint (RRC 329/1, *Tf. 34, 4*), der sich dann durchgesetzt hat.

Schon dieser kurze Blick auf einige wichtige Personifikationen der republikanischen Münzprägung macht zweierlei deutlich: zum einen, dass die Möglichkeiten, abstrakte Konzeptionen durch solche Figuren darzustellen, in Rom nicht nur rezeptiv ausgeschöpft, sondern eigenen Bedürfnissen entsprechend mit relativ grosser Flexibilität weiterentwickelt wurden; zum anderen, dass — wie viel auch immer dabei aus älterer einheimischer oder aus neu rezipierter hellenistischer Tradition übernommen sein mag — durch den intensiven Gebrauch dieser Formeln in engem räumlichen und zeitlichen Umkreis die Elemente in einer neuen Weise zu einem System zusammengefasst wurden, in dem sie in einem vielfältigen semantischen Wechselverhältnis zueinander standen. Für jede politische Idee gab es auch eine Bildformel, das ganze ideologische Feld liess sich in einem System von Chiffren vollständig erfassen.

IV. Diese immer dichtere Zusammenfügung von Bildformeln zu einer griffigen Bildersprache implizierte einen deutlichen Abstraktionsprozess, der seinen Ausdruck im steigenden Gebrauch von Symbolen fand. Hier wird der neue Systemcharakter des Phänomens besonders offensichtlich.

Auf Münzbildern, die den Begriff der Freiheit proklamieren, lässt sich verfolgen, wie der *pilleus*, Zeichen des freien römischen Bürgers, im späteren 2. Jh. auf Denaren eines C. Cassius und eines M. Porcius Laeca (RRC 266/1, *Tf. 34, 5*; 270/1) von der wagenfahrenden *Libertas* als Attribut in der Hand gehalten wird, dann auf Denaren des Brutus jedoch zusammen mit den Dolchen der Caesar-Mörder bereits als völlig isoliertes, symbolhaftes Zeichen der erhofften Freiheit dargestellt werden kann (RRC 508/3, *Tf. 34, 6*) ⁸. Als Träger der semantischen Bedeutung eignen sich bei derart abstrakten Vorstellungen immer weniger die personhaften Gestalten, sondern vielmehr chiffrenhafte Attribute, die vielfach aus der menschlichen Sphäre auf die göttlichen Repräsentanten übertragen sind und schliesslich ganz verabsolutiert gebraucht werden können. In ähnlicher Weise können Opfergeräte und Priesterinsignien von realen Attributen menschlicher Funktionsträger und der personifizierten *Pietas* zu isolierten Symbolen für Priesterämter und leitbildhafte Frömmigkeit werden ⁹. Und der *caduceus* gerät von der Insignie der Boten und ihres göttlichen Prot-

7. Dazu und zum Folgenden H. Kunkel, *Der römische Genius* (20. *Ergänzungsheft, Römische Mitteilungen*), 1974, S. 14 ff.

8. Darüber ausführlicher T. Hölscher, in *JDAI*, 95, 1980, 275.

9. Hierzu und zum Folgenden vgl. Hölscher a.O. 276.

agonisten Hermes zum Zeichen des ausgehandelten Friedens und schliesslich der friedensvollen Felicitas, bei der er seine Bedeutung als Indiz einer öffentlichen Funktion völlig verloren hat. Bild und Begriff werden hier nahezu austauschbar.

Die Verwendung des caduceus zur Bezeichnung der Felicitas weist auf ein weiteres Phänomen, das aus dieser Verabsolutierung der Bildchiffren resultiert: Die Attribute konnten auf Gestalten übertragen werden, zu denen sie genuin gar nicht gehörten, deren Bedeutung damit aber um bestimmte Aspekte erweitert werden sollte. Auf Denaren des Sex. Pompeius trägt Pietas den Palmzweig der Victoria (RRC 477/1-3, *Tf. 34, 9*), auf Prägungen des Antonius hält sie ein Füllhorn, das eigentlich der Fortuna oder Felicitas zukommt (RRC 516/4-5). Victoria kann caduceus (RRC 448/1; 460/4) und patera (RRC 343/1-2; 462/1a) halten und damit auf den Zusammenhang von Sieg, Frieden und Götterverehrung hinweisen (RRC 460/4; vgl. 343/1-2; 448/1; 462/1a); sie kann auch einen Fruchteteller tragen und damit wieder nahe an Felicitas und Fortuna heranrücken (RRC 550/2-3, *Tf. 34, 10*). Umgekehrt kann aber auch Fortuna durch eine attributive Victoria erläutert werden (RRC 494/32, *Tf. 34, 11*). Dieselbe Variabilität findet sich bei Ortspersonifikationen: Italia erscheint mit Füllhorn und caduceus neben Roma mit fasces und Globus, um das Verhältnis der beiden nach den Bundesgenossenkriegen zu bezeichnen (RRC 403/1, *Tf. 34, 2*); der Genius Populi Romani erhält Globus, Füllhorn, Szepter und sella curulis (RRC 397/1, *Tf. 34, 3*). Selbst Venus kann mit der Waage der Gerechtigkeit versehen werden (RRC 463/1, *Tf. 34, 12*)¹⁰. In der Kaiserzeit wird solche Charakterisierung durch komplementäre Attribute sehr beliebt¹¹. Gewiss wird damit nichts grundsätzlich Neues gegenüber hellenistischen Möglichkeiten geschaffen, wie sie etwa die alexandrinischen Mosaiken zeigen, auf denen Alexandria mit einem Schiffsvorderteil als Kopfbedeckung und einem Schiffsmast als Attribut erscheint¹². Aber in der späten Republik wird auf diesem Weg eine viel weiter gehende Verfügbarkeit der Bildmotive erreicht.

V. Dieselben Tendenzen führten in mehrfigurigen Kompositionen zur Verwendung allegorischer Bildmotive. Dabei sind es vor allem zwei Aussagen, die es mit sich brachten, dass die Ebene konkreter Realität überschritten wurde: die Darstellung von Verbundenheit und von Ehrung. Beide Aussagen sind miteinander verknüpft auf Prägungen des Gn. Pompeius, auf denen Hispania bzw. die Personifikationen spanischer Städte ihn willkommen heissen. Der einen Gestalt reicht er eine Siegespalme (RRC 469/1, *Tf. 34, 13*); mit einer anderen ist er im Handschlag verbunden

10. Zur Deutung s.R. Schilling, *La religion romaine de Vénus*, 1954, S. 230; H. Zehnacker, *Moneta*, I, 1973, S. 478 f.; RRC zu Nr. 463/1.

11. s. Hölscher, a.O., S. 305 ff.

12. B. R. Brown, *Ptolemaic Paintings and Mosaics and the Alexandrian Style*, 1957, S. 67 ff. Kat. Nr. 48-49, Tf. 40 ff.

(RRC 470/1d); wieder andere Bilder zeigen, wie er von den Städten begrüßt wird und einen Schild erhält (RRC 470/1b), bzw. wie er als Sieger mit Lorbeerzweig und Kranz geehrt wird (RRC 470/1c, *Tf. 34, 14*).

Die Verleihung ehrender Kränze im rein menschlichen Bereich ist etwa auf einem Denar des M. Lepidus für die Darstellung der Mission des M. Aemilius Lepidus zu Ptolemaios V. im Jahr 201 v. Chr. verwendet (RRC 419/2)¹³. Wenn bei Gn. Pompeius eine Idealgestalt die Bekränzung übernimmt, so ist auch das ein verbreitetes Motiv. Dabei ist es noch nicht so erstaunlich, wenn Victoria auf den triumphierenden Sulla mit einem Kranz zufliegt (RRC 367/1-5); bei ihr gehört diese Unterordnung zum Wesen. Auffälliger ist es, wenn Iuno Sospita den Q. Cornificius mit einem Kranz ehrt (RRC 509/1-5). Solche Darstellungen stehen in griechischer Tradition, wie sie zuerst in der Gruppe des Poseidon und des Lysander im Aigospotamoi-Denkmal von Delphi und in attischen Urkundenreliefs repräsentiert wird¹⁴. Hier sind Götterdarstellungen zur Formulierung politischer Sinngehalte handhabbar gemacht worden. In diesem Sinn kann das Motiv auch ganz in den idealen Bereich übernommen werden, wenn es darum geht, nicht einzelne Personen, sondern die Repräsentanten politischer Gebilde zu ehren: So werden nicht nur Roma und der Genius Populi Romani von Victoria bekränzt (RRC 335/1-2; 397/1, *Tf. 34, 3*; 421/1; 449/4), sondern die Stadtgöttin kann den Kranz sogar vom Genius des Volkes selbst erhalten (RRC 329/1, *Tf. 34, 4*).

Wie die ehrende Bekränzung, so ist auch die Demonstration von Verbundenheit durch Handschlag eine Geste mit stark symbolischem Charakter. Auch sie ist in Griechenland ausgebildet worden, in Rom wird sie dann etwa zur Darstellung der Verbindung von Roma und Italia verwendet (RRC 403/1, *Tf. 34, 2*)¹⁵. Bezeichnenderweise kann hier aber eine solche Geste so abstrakt verabsolutiert werden, dass nur zwei verschränkte Hände abgebildet zu werden brauchen, um das Bedeutungsfeld Concordia-Fides-Pax symbolisch zu bezeichnen (z.B. RRC 450/2; 451/1 etc., *Tf. 34, 7*). Zu einer solchen Unbekümmertheit gegenüber den realen Handlungsträgern und Vorgängen war die Kunst in Griechenland wohl nie gelangt.

VI. Wie sehr die genannten Phänomene zu einem geschlossenen System von Darstellungsmöglichkeiten gehören, zeigt sich daran, dass die auf diesen Wegen entwickelten Symbole zu komplexen Kompositionen zusammengefügt werden können. Beispiele finden sich seit dem späten 2. Jh. (RRC 265/1; 357/1; 359/1-2; 393/1; 440/1; 460/3 etc.); die formal perfektteste Lösung bildet vielleicht ein Denar aus

13. Zur Darstellung von Bekränzung auf republikanischen Münzen A. Alföldi, in *MusHelv*, 9, 1952, S. 217 ff.

14. Darüber demnächst mehr in der Dissertation von I. Kasper über klassische Athena-Darstellungen. Aigospotamoi-Anathem: Pausanias, 9, 7.

15. Dazu Hölscher a.O. 276 ff. Zu griechischen Vorläufern demnächst I. Kasper (s. vorige Anm.).

dem Kreis Caesars, wo ein Rutenbündel als Zeichen der Amtsgewalt und ein caduceus als Symbol der Felicitas stehen und in den Sektoren ein Globus die Weltherrschaft, eine Axt die Pietas und verschränkte Hände die Concordia bezeichnen (RRC 480/6, *Tf. 34, 8*). Entscheidend daran ist, dass ein solches Münzbild nicht als « natürliches » Nebeneinander konkreter Gegenstände verstanden werden kann: Die Hände sind überhaupt kein « Gegenstand », die übrigen Objekte gehören nach ihrer Funktion ganz verschiedenen Sphären und Gelegenheiten an, ein einheitlicher Massstab ist nicht vorhanden, räumliche und zeitliche Konsistenz im Sinne gegenständlicher Realität spielt keine Rolle. Es handelt sich vielmehr um eine höchst abstrakte emblemartige Veranschaulichung eines umfassenden ideologischen Programms, in dem die verschiedenen Bildzeichen zentrale politische Leitbegriffe Caesars bezeichnen.

Selbst menschliche Figuren können in derart wappenartiger Weise mit Symbolen gruppiert werden: etwa der Togatus auf Denaren des A. Postumius Albinus (RRC 372/2, *Tf. 34, 15*), bei dem die Einrahmung durch Legionsadler und überdimensioniertes Rutenbündel mit Beil keiner realen räumlichen Situation entspricht und unter dem Gesichtspunkt der Zeit insofern inkonsistent bleibt, als die Toga gerade während eines militärischen Kommandos nicht am Platz war; auch hier wird in zeichenhafter Weise auf bestimmte Funktionen hingewiesen. Ähnlich sind die Denare der Minucii Augurini mit der *columna Minucia* und zwei berühmten Vorfahren (RRC 242/1; 243/1) nicht als konkrete Szene, sondern nur als zeichenhafte, raum- und zeitlose Zusammenstellung einer berühmten Gens verständlich¹⁶.

Die damit entwickelten Darstellungsmöglichkeiten sind bis an ihre Grenzen ausgeschöpft worden. Wo die Bildmotive derart stark im Sinne gedanklicher Aussagen verfügbar geworden waren, liessen sie sich leicht zu grösseren Komplexen, d.h. zu vielteiligen Aussagesystemen zusammenordnen. In diesem Sinn kommt es in der Münzprägung zu den bekannten Serien mit komplementären Bildtypen¹⁷; hier ist die Systematisierung insofern überraschend weit getrieben, als diese Reihen im konkreten Gebrauch gewiss kaum jemals in geschlossener Formation betrachtet werden konnten, die Konzeption also nur in der vorgängigen Planung realisiert wurde. Umso manifester ist der Wille zur Darstellung komplexer Botschaften.

Günstiger waren die Voraussetzungen bei den Denkmälern der monumentalen Repräsentationskunst. Das grosse republikanische Siegesmonument vom Kapitol in Rom zeigt bereits in einer höchst durchdachten und nach ideell-hierarchischen Prinzipien geordneten Bildkonzeption ein Gebäude der wichtigsten politischen Leitvorstellungen Sullas¹⁸. Wie wichtig ein solches geschlossenes ideologisches Konzept für einen ambitiösen führenden Politiker in der damaligen Situation war, ist deutlich.

16. Hölscher a.O. 278 f.

17. Besonders betont von A. Alföldi, in *SM*, 2, 1951, S. 1 ff.

18. Dazu T. Hölscher in: *Tainia, Festschrift R. Hampe*, 1979, 359 ff.

Die Münzen zeigen, dass ein solches Denkmal vor dem Hintergrund einer im spätrepublikanischen Rom verbreiteten Bildersprache zu sehen ist.

VII. Mit diesen Entwicklungen war aber ein Zustand erreicht, in dem die Verständlichkeit der Münzbilder z.T. stark gefährdet war. Die Bildersprache war äusserst vielfältig geworden, sie erforderte zudem häufig die gedankliche Übersetzung konkreter Gegenstände auf eine ideelle Bedeutungsebene. Sie war ferner sehr rasch rezipiert und weiterentwickelt worden, ihr Verständnis konnte also zunächst nicht auf verbindlich definierten Formeln und kontinuierlicher Einübung des Publikums basieren. Dies umso mehr, als auch in solchen Fällen, in denen griechische Vorbilder übernommen worden waren — etwa Nemesis oder Demos (für den Genius Populi Romani) — die betreffenden Typen z.T. schon in Griechenland nicht häufig dargestellt und jedenfalls beim römischen Publikum vielfach kaum bekannt gewesen sein dürften; auch die Verwendung von bereits geprägten Bildtypen war also nicht immer eine sichere Hilfe zum Verständnis. Hinzu kommt schliesslich, dass auch die Münze als Bildträger keinen eindeutigen Rahmen für die Erklärung ihres Bildes mehr abgab: Waren früher in der Münzprägung wie in vielen anderen Kunstbereichen die Bildmotive in ihrer Bedeutung durch den Kontext der Gattung einigermassen bestimmt — indem das Bild dazu diente, die Identität des prägenden Staatswesens zu veranschaulichen —, so war hier auf den Münzen allmählich ein Freiraum für politische Botschaften verschiedenster Art entstanden, die deshalb einer umso eindeutigeren Darstellung bedurften. Diese Eindeutigkeit war aber gerade bei den ideellen Leitbildern der damaligen Politik mit ihrem hohen Mass an Abstraktheit schwer zu erzielen.

In dieser Situation ist es verständlich, wenn man zunehmend dazu überging, die Münzbilder durch Beischriften zu erklären. Wie wichtig das sein konnte, zeigen die vielen Fälle, in denen völlig gleiche Idealköpfe nur durch die Legenden als Darstellungen ganz verschiedener Personifikationen, etwa der Concordia und der Salus (RRC 436/1 und 442/1), bezeichnet sind. Eine Aufstellung der wichtigsten Gruppen von Bildmotiven zeigt, dass es sich bei allen mit Inschriften erklärten Darstellungen um solche handelt, deren präzises Verständnis aus dem einen oder anderen Grund nicht gesichert war. Eine grosse Gruppe bilden die Personifikationen politischer Leitbegriffe, deren Veranschaulichung im Bild, wie oben dargelegt, von der Sache her Schwierigkeiten bereitete. Dasselbe gilt für Stadt- und Landesgottheiten, die mit bildlichen Mitteln nur schwer eindeutig zu bezeichnen waren (Beispiele oben S. 173). Ähnlich steht es mit anderen Gottheiten, für die die griechisch geprägte Bildtradition keine genauen Äquivalente bereitstellte, wie die Lares Praestites (RRC 298/1), die Dei Penates Publici (RRC 312/1; 455/2), Iuno Sospita (z.B. RRC 316/1; 379/1-2; 480/2; 509/1-5), Genius Populi Romani (RRC 393/1), Bonus Eventus (RRC 416/1), Quirinus (RRC 427/2), Vesta (RRC 428/1); oder mit Gottheiten, für die zwar eine Bildtradition vorlag, die aber in einem ganz bestimmten Aspekt

erkennbar werden sollten, wie Victoria Victrix (RRC 343/1-2; 462/1-2), Iuno Moneta (RRC 396/1; 464/2), Hercules Musarum (RRC 410/1). Ebenso schwierig und nur durch Beischriften zu sichern war das Verständnis von Bildnissen bedeutender Gestalten der römischen Geschichte, wie Titus Tatius (RRC 344/1; 404/1), Numa (RRC 334/1; 346/1,3-4; 446/1), Ancus Marcius (RRC 346/1,3-4; 425/1), Brutus (RRC 433/1-2; 506/1-2), Ahala (RRC 433/2), oder gar solcher Männer, deren Bedeutung noch stärker an die Familie des Prägemeisters geknüpft war (RRC 434/1; 437/1-4; 450/3; 455/1; 494/26-31)¹⁹. Hinzu kommen schliesslich Beischriften, die Erklärungen zu sonstigen schwer erkennbaren Gegenständen des Bildes geben, wie etwa REX ARETAS bei einem knieenden Mann mit Kamel (RRC 422/1b), PROVOCO bei der Szene einer Provocatio (RRC 301/1), SORS auf einem Orakeltäfelchen (RRC 405/2); weiterhin solche, die bestimmte Bauwerke (z.B. RRC 416/1; 419/3; 425/1; 429/2; 480/21 etc.), eine Stadt wie etwa Tusculum (RRC 515/1) oder einen Landschaftskomplex wie den Berg Eryx (RRC 424/1) verständlich machen sollten²⁰; endlich solche, die bestimmte Leistungen historischer Personen, oft nur in lockerem Zusammenhang mit dem Bild, einfach berichten, wie die Legende SEX (tus) NONI (us) PR(aetor) L(udos) V(ictoriae) P(rimus) F(ecit) (RRC 421/1). Dagegen hat man bei Bildern, die sich einigermaßen von selbst verstanden, in der Republik noch gewöhnlich auf Beischriften verzichtet.

Weder in der griechischen Vasenmalerei noch auf griechischen Münzen waren Beischriften in dieser Weise konsequent zur Sicherung des Verständnisses eingesetzt worden. Sie wurden nötig in dem Moment, als die Bildersprache in kürzester Zeit so stark extensiviert wurde, dass sie keine geläufige oder verbindliche Verständigungsbasis mehr darstellte und damit ihre Verständlichkeit teilweise zu verlieren drohte.

VIII. Die enge Verbindung von Bild und Schrift, von gegenständlichen Motiven und ideellen Begriffen, hat Implikationen. Aufschlussreich ist zunächst der Weg der Verabsolutierung attributiver Trachtstücke und Insignien, die symbolisch zur Bezeichnung ideeller Leitvorstellungen wie libertas, pietas oder felicitas eingesetzt wurden. Pilleus und Priesterattribute hatten bereits in ihrer ursprünglichen Bedeutung auf Bereiche verwiesen, die nicht visueller Natur sind: sie hatten als Insignien den freien Römer bzw. den Priester charakterisiert. Gerade in Rom — ähnlich in Etrurien — hat man soziale Stellung und öffentliche Funktion sehr deutlich durch Insignien, Tracht und Zeremoniell bezeichnet und differenziert: Freie und Unfreie; Römer und Fremde; Senatoren, Ritter und Plebs; Magistrate und Priester. Es ist ein System von Zeichen, das auf ein (nicht visuelles) System institutioneller und

19. S. dazu Alföldi, *Main Aspects*, S. 74 f.

20. Zum Thema G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, 1969.

sozialer Ordnung hinweist und dessen strukturelle Gliederung optisch erkennbar macht. In diesem Rahmen waren die Zeichen zunächst noch sehr stark mit den konkreten Bezugsfiguren, d.h. den Trägern der Abzeichen verbunden. Für den caduceus gilt Ähnliches.

Sobald aber Priesterembleme nicht mehr nur Augur und Pontifex Maximus, sondern darüberhinaus pietas bedeuteten, der caduceus nicht mehr nur den Götterboten, sondern felicitas anzeigte, der pilleus nicht mehr nur den Status des freien Bürgers, sondern eine ganz allgemeine Freiheit bezeichnete, wurde dieses institutionelle und soziale System von einem zweiten System leitbildhafter Vorstellungen überlagert, dessen Elemente nun nicht mehr so fest an jene Rollenträger geknüpft waren, sondern einen grundsätzlich höheren Grad von Abstraktion besaßen. Genetisch ist der Vorgang wohl so zu verstehen, dass die betreffenden Zeichen innerhalb ihrer genuinen Bedeutungsebene institutionelle und soziale Positionen denotiert und die darüber hinausgehenden Bedeutungen von pietas, libertas und felicitas als Konnotationen mitgegeben haben. Tendentiell allerdings führte der Prozess mehr und mehr dahin, dass die Zeichen in der Bildkunst immer stärker direkt auf die implizierten Konnotationen zielten, wodurch sie schliesslich fast den Charakter von Chiffren oder Symbolen annahmen²¹. An diesem Punkt konnten sich die Bildmotive leicht von den konkreten Handlungen und institutionalisierten Rollen der Personen ablösen und mehr zu Zeichen allgemeiner «Haltungen» werden, die als Idealvorstellungen — im Gegensatz zu jenen menschlichen Ordnungen — ein Wertesystem jenseits der konkreten Wirklichkeit bildeten. Von hier aus ergab sich jenes Phänomen, dass die Attribute in der Bildkunst so häufig losgelöst von ihren Trägern und vom Kontext realen Auftretens oder Handelns benutzt werden konnten. Auf dieser Ebene waren sie dann leicht mit Bildzeichen wie Füllhorn, Globus, verschränkten Händen auf eine Stufe zu stellen, die eine ganz andere Provenienz hatten, nun aber ebenfalls in den Dienst dieses Ideensystems gestellt wurden.

Es ist nun aber charakteristisch für dieses System von Bildformeln, dass sie bei weitem nicht völlig in der Chiffrierung jener Leitvorstellungen aufgehen²². Gewiss kann der pilleus, wenn er auf einen Begriff dieses Wertesystems bezogen werden soll, nichts anderes als libertas meinen, ein Opferrmesser nichts anderes als pietas bezeichnen. Aber das Füllhorn etwa ist nie auf einen einzigen Begriff festgelegt worden, es kann Fortuna so gut wie Felicitas charakterisieren. Ebenso ist das Motiv der verschränkten Hände mit concordia, fides und pax umschrieben worden, also Vorstel-

21. Symbol als verabsolutierte Konnotation: P. Watzlawick, J. H. Beavin, D. D. Jackson, *Menschliche Kommunikation*, 1974⁴, S. 101. Vgl. auch L. Schneider-B. Fehr-K.-H. Meyer, in *Hephaistos*, 1, 1979, S. 13 f.

22. Zum Folgenden vgl. für die Kaiserzeit T. Hölscher, in *JADI*, 95, 1980, S. 297 ff.

lungen, die gewiss nicht einfach miteinander identifiziert werden können. Darin zeigt sich, dass diese Bildmotive durchaus noch Aspekte ihrer « dinglichen » Bedeutung behalten haben : das Füllhorn als mythisches Gerät der Gewährung von Überfluss, der Handschlag als Zeichen allgemeiner Verbundenheit. Beide Motive bezeichnen einen konkreten Gegenstand bzw. eine Aktion, deren konnotierter Bedeutungsrahmen auf der Skala des abstrakten Wertesystems mehrere — freilich einander benachbarte — Begriffe umfasst. In dieser dinglichen Eigenschaft können diese Bildzeichen mit anderen Motiven kombiniert werden, die weniger leicht auf derart abstrakte Begriffe gebracht werden können : etwa mit fasces und Globus (RRC 480/6) ; mit dem Szepter und der vergoldeten sella curulis Caesars (RRC 460/1-2 ; 464, 3)²³ ; aber auch mit noch « vordergründigeren » Objekten wie erbeuteten Schiffsteilen, Tropaea, Ähren etc. (RRC 357/1 a-b, *Tf. 34, 16* ; 460/3), die auf Siege, Kornverteilungen und ähnliche Vorgänge hinweisen²⁴. Das Oszillieren zwischen Dinglichkeit und Abstraktion mit allen Zwischenstufen ist charakteristisch für diese Bildersprache. Denn diese ist selbstverständlich in ihrer Struktur weder systematisch konzipiert noch auch nur reflektiert worden ; sie ist vielmehr — bedingt durch einen sehr prägenden historischen Prozess — aus heterogenen, z.T. traditionellen Elementen zusammengewachsen, die konnotativ in jeweils unterschiedlicher Weise auf weitere Bereiche von grösserer Abstraktheit, etwa Strukturen der öffentlichen Ordnung oder ideelle Wertesysteme, verwiesen.

Das Verhältnis von bildlichen Zeichen und verbalen Begriffen ist ein Grundproblem der Kunstwissenschaften, das in neuerer Zeit auch von der Semiotik thematisiert worden ist²⁵. Zur Beschreibung der skizzierten Phänomene kann in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen werden, dass hier zwei grundsätzlich verschieden organisierte Systeme miteinander verbunden sind : auf der einen Seite die Bildkunst, basierend auf der Vorstellung einer unendlichen Vielfalt der Realität, die sich in räumlichem und zeitlichem Kontinuum entfaltet, von daher ihre Kohärenz bezieht und entsprechend in unendlich variablen Bildformen individuell-differenzierend dargestellt werden kann ; auf der anderen Seite ein Wertesystem, das durch sprachliche Formulierung in eine begrenzte Zahl fest definierter begrifflicher Einheiten

23. Darüber demnächst ausführlicher Th. Schäfer in seiner Dissertation über römische Beamtenreliefs.

24. Die isolierte Darstellung derartiger Gegenstände ist an sich selbstverständlich auf griechischen wie römischen Münzen seit älterer Zeit üblich.

25. Zum Folgenden vgl. etwa U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, 1972, S. 220. Watzlawick-Beavin-Jackson, a.O., S. 61 ff. Auf die beträchtlichen Probleme der Unterscheidung zwischen « analog » und « digital » kann hier nicht eingegangen werden ; die Termini werden nur angeführt, um (etwas schlagwortartig) auf die grundsätzliche Diskussion der Differenzen zwischen Bild und Sprache hinzuweisen.

gegliedert ist. Wenn die Semiotik die wiedergebende Bildkunst als Prototyp eines Systems betrachtet, das seine Gegenstände mit « analogischen » Figuren darstellt, die Sprache der Begriffe dagegen als Beispiel eines solchen, das mit « digitalen » Zeichen arbeitet, so hat diese Verallgemeinerung den Vorteil, dass die beiden Strukturen in ihrer grundsätzlichen Verschiedenheit besser erfasst werden können. Sie bestätigt damit die bekannte Einsicht, dass die unendlich differenzierende visuelle Erfahrung der Realität und die verbale begriffliche Fixierung sich nicht wirklich zur Deckung bringen bzw. vom einen in den anderen Bereich übersetzen lassen²⁶. Die Begriffe erfahren in der Realität eine unendlich variierende und die Grenzen überspielende Explikation; die dingliche Realität erfährt, durch das Raster von Begriffen betrachtet, eine chiffrenhafte Reduktion, eine Vernachlässigung und Auflösung ihrer spezifischen räumlichen und zeitlichen Kohärenz. Die gesamte römische Repräsentationskunst veranschaulicht diese Übermacht der ideellen Leitbegriffe; die Münzen der späten Republik machen mit ihren Personifikationen, Allegorien, Symbolen und Emblemen sowie der Desintegration des Raum-Zeit-Gefüges deutlich, dass dieser Prozess einer schlagwortartig-begrifflichen — « digitalisierenden » — Bemächtigung der Welt damals besonders stark vorangetrieben worden ist.

IX. Wenn hier in einem sehr kursorischen Überblick vielleicht allzu viele Probleme angesprochen worden sind, so hat das seinen Grund darin, dass nur ein Einblick in das gesamte System visueller Bildformeln erlaubt, diese Phänomene im Rahmen der späten Republik als Epoche zu verstehen. Mehr als eine erste Orientierung für weitere Arbeiten kann dies nicht sein²⁷. Deutlich ist aber zumindest, dass die historische Situation der ausgehenden Republik in sehr umfassender Weise als Voraussetzung für die neuen Formulierungsmöglichkeiten politischer Botschaften verstanden werden kann.

Gemessen an der griechischen Kunst und ihrer bis dahin in Rom herrschenden Variante des mittelitalischen Hellenismus bedeuteten diese Entwicklungen einen

26. Selbstverständlich ist das auch ohne semiotische Spezialterminologie beschreibbar gewesen, vgl. zuletzt H. Protzmann, in *WissZRoslock*, 27, 1978, S. 517.

27. Die wichtigste Frage, die von hier aus zu untersuchen wäre, ist wohl die nach den Trägern dieser Bildersprache, und zwar nicht nur nach den Auftraggebern, sondern auch nach dem spezifischen Zielpublikum. Wessen Interessen wurden formuliert, wessen Bildungsstand vorausgesetzt, wessen Sprache gesprochen? Ohne die Rolle der breiten Massen als Adressaten schmälern zu wollen, lässt sich einiges dafür beibringen, dass ein beträchtlicher Teil der Münzbilder sich vor allem an die adligen Standesgenossen richtete, die in dieser Zeit die Thematik stark bestimmten. Diese Probleme sind jedoch allein aufgrund der Bildersprache — d.h. ohne ausführliche Einbeziehung der Bildinhalte — nicht zu lösen. Ich hoffe, an anderer Stelle darauf zurückzukommen.

