

Zeitschrift: Schweizer Münzblätter = Gazette numismatique suisse = Gazzetta numismatica svizzera
Herausgeber: Schweizerische Numismatische Gesellschaft
Band: 7-9 (1957-1960)
Heft: 32

Artikel: Fliegende Götter
Autor: Gonzenbach, Victorine von
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-170580>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

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

des Proconsuls möge man in seinen Briefen nachlesen. Die Cistophoren von Laodikeia mit TVLLIVS IMP sind jedenfalls nach diesem Ereignis geprägt worden, wohl Februar bis Anfang April 50, als sich Cicero dort aufhielt: es war der längste ständige Aufenthalt in dem gehetzten Leben des Gouverneurs, der andauernd von Ecke zu Ecke seiner riesigen Provinz unterwegs war.

Diese seltenen Denkmäler seiner Administration der Provinz Cilicia nennt Cicero in seinen Briefen nicht. Doch spricht er öfters allgemein von Cistophoren, bekam doch der römische Beamte seine Einkünfte in Landeswährung und hatte offenbar alle Mühe, sein Geld in die Reichswährung des Denars umzuwechseln. Die Operation, die 58 Cicero für seinen Bruder Quintus beim Quaestor in Rom vornehmen wollte, stieß schon auf Schwierigkeiten; er war schließlich bereit, Cistophoren anzunehmen⁶. Er selbst konnte seine Cistophoreneinkünfte (2 200 000 Sesterzen) von Kleinasien nicht mitnehmen, sondern deponierte sein Geld bei den Publicani (Staatspächtern) in Ephesos. Er hatte noch im folgenden Jahre alle Mühe, darüber zu disponieren⁷.

Auf den Cistophoren, die Q. Metellus Scipio, der Führer der Pompejaner, zwei Jahre später in Pergamon prägte, umwinden die zwei Schlangen nicht mehr die Bogentasche des Herakles, sondern den römischen Legionsadler. Und im Jahre 42 erscheint das erste Bildnis eines Römers anstelle der Cista Mystica, vom Efeukranz umgeben: Marc Anton, der neue Dionysos.

⁶ Ad Att. II 6, 2; II 16, 4.

⁷ Ad fam. V 20, 9. Ad Att. XI 1, 2.

VICTORINE VON GONZENBACH

FLIEGENDE GÖTTER

Auf dem besterhaltenen römischen Mosaik unseres Landes, in der Villa von Boscéaz bei Orbe (VD), sind sieben große Götter des römischen Pantheon als Beherrscher der ihnen zugehörenden Planeten dargestellt. Dies ergibt sich zunächst aus der besonderen Zusammensetzung der Siebenzahl; zugleich aber hat der Künstler, welcher die Vorlagezeichnung zu diesem Mosaik angefertigt hatte, die Beziehung der Götter zu ihrem Gestirn dadurch anschaulich gemacht, daß er alle in rascher Bewegung durch die Lüfte schweben ließ. Darin liegt das Außergewöhnliche des Planetenmosaiks; gewöhnlich wird dieser Götterverein nur durch seine Zusammensetzung charakterisiert und die einzelnen Götter allermeist nur als Büsten, selten ganzfigurig in ruhiger Haltung wiedergegeben. Mit der Aufgabe, die Planetengötter — Saturn, Sol, Luna, Mars, Mercurius, Jupiter und Venus — in einer ihnen angemessenen Weise durch den Äther schweben zu lassen, sah sich der entwerfende Künstler unversehens in Schwierigkeit gebracht: nur einige dieser Gottheiten pflegen sich rasch fortzubewegen. Schon die klassisch-griechische Kunst stellt Sol und Luna dar, wie sie von Gespannen in ihrem Wagen über den Himmel geführt werden, und so zeigt sie auch unser Mosaik. Zeus läßt sich gelegentlich von seinem Adler durch den Äther tragen, wie uns zahlreiche Denkmäler vor allem der Kleinkunst der Kaiserzeit in Erinnerung rufen; ein Adler trägt ihn auch auf dem Orber Mosaik in die Höhe. Dem Götterboten Mercurius könnten wohl die Flügelchen an den Schuhen und am Hut genügen, den Raum zwischen Himmel und Erde sicher und rasch zu durchmessen. Um aber die Einheitlichkeit der Komposition zu wahren, reitet er auf diesem Mosaik auf seinem Lieblingstier, einem Widder. Die Verlegenheit des Künstlers beginnt bei der Darstellung der Venus. Wohl stellt die Überlieferung auch dieser Göttin ein Gefährt



zur Verfügung, jedoch nicht zum Flug durch die Lüfte, sondern um die Schaumgeborene über das Meer zu tragen. So kann sich die antike Kunst, seit dem Hellenismus vor allem, nicht genug tun, die Liebesgöttin in einer Muschel heranschwebend zu zeigen; allein oder von Eroten begleitet, die den Schleier der Göttin wie ein schwellendes Segel halten. Für Saturn aber und Mars kennt die Bildüberlieferung gar keine ihnen besonders zukommenden Fahrzeuge. Zur Wahrung einheitlicher Komposition entschließt sich nun der Zeichner des Planetenmosaiks von Orbe zu einer scheinbar naheliegenden Lösung: er setzt die drei Götter auf je eine schlichte Bank, und da diese Bänke sich nicht wie fliegende Teppiche von selbst in die Lüfte schwingen können, so werden sie von je zwei Flügelwesen getragen, bei Saturn von Windgöttern, bei Mars von Victorien und bei Venus von Eroten.

Mit den Bänken muß es jedoch eine besondere Bewandnis haben. Die Vehikel von Sol, Luna, Jupiter und Mercurius sind sinnvoll mit ihren Göttern verknüpft. Und wenn auch der Schemel bei Venus, Saturn und Mars eine Notlösung des Vorlagezeichners sein kann, so ist zunächst doch anzunehmen, daß auch eine solche «Notlösung» sich sinnvoll an überlieferte Götterfahrzeuge und -sitzgelegenheiten anschließt, das heißt, daß den Bänken eine bestimmte Bedeutung zukommt. Zu derselben Annahme werden wir geführt, wenn wir das Verhältnis in Betracht ziehen, in welchem die Vorlagen figürlicher Mosaiken zur bildenden Kunst ihrer Zeit überhaupt stehen und wie es sich einer Untersuchung in breiterem Rahmen erschließt. Dabei zeigt sich, daß vor allem in den mythologischen Darstellungen die Zeichner von Mosaikvorlagen ganz unselbständig sind und sich in der Gestaltung der Einzeltypen wie der Gesamtkomposition eng an die von der großen Kunst formulierte Bildüberlieferung halten. So ist es zwar durchaus möglich, daß die Grundkonzeption des Mosaiks mit den «fliegenden Planetengöttern» einem begabten Mosaikvorlagezeichner zu verdanken ist; aber die Mittel, mit welchen er die Grundidee verwirklicht hat, die einzelnen Bildelemente hat er — durch welche Vermittlung immer — aus der zu seiner Zeit gängigen Bildsprache der großen Kunst übernommen. Auf einen solchen Zusammenhang wurde oben schon, bei Nennung der Sol-, Luna- und Jupiterdarstellung, hingewiesen. Die Bänke von Saturn, Venus und Mars sind also kaum beliebige

Sitzgelegenheiten; das den drei Mosaikmedaillons — von welchen wir das Venusmedaillon abbilden — gemeinsame Kompositionsmotiv muß letztlich auf ein Vorbild der großen Kunst zurückgehen.

Läßt sich nun diese Sitzgelegenheit näher bestimmen? Wo findet sich das voraussetzende Vorbild für das Motiv der von zwei Flügelwesen durch die Lüfte getragenen sitzenden Gottheit?

Die schlichten Bänke auf unserem Mosaik sind gewiß kein würdiger Göttersitz, und gerade Venus wird sich auf der unbequemen Holzbank wenig wohl gefühlt haben. Götter sitzen überhaupt nicht auf dergleichen Schemeln, sondern sie thronen: sie sitzen auf einem Stuhl mit hoher Rücklehne und Armstütze, wie er dann auch den Herrschern dieser Erde zukommt, nicht nur als Sitzgelegenheit, sondern auch als Symbol von Macht und Würde. So kann der Götterthron allein — wie auch der Herrscherthron — auch ein Symbol der Gottesgegenwart sein, und das Herumtragen und Aufstellen solcher Throne bei festlichen Gelegenheiten ist ein altrömischer Brauch. Liegt darum der Grundkomposition der drei Medaillons auf unserem Mosaik wirklich ein Vorbild der Monumentalkunst zugrunde, so wird die dort dargestellte Gottheit kaum auf einem Schemel, sondern eher auf einem solchen Thron gesessen haben, der von Flügelwesen in die Luft getragen wird.

Gerade dieses Thema hat die große Kunst der römischen Kaiserzeit immer wieder beschäftigt, im Zusammenhang mit dem Thema der Himmelfahrt vergöttlichter Kaiser. Kanonisch wurde der Divus als neuer Jupiter, vom Adler entrafft, zwischen dessen Flügeln er lässig sitzt. Daneben gab es aber auch eine Reihe anderer Fassungen der Kaiserapotheose, welche die Consecrationsmünzen überliefern. Daß aber auch diese selteneren Fassungen nicht als Münzbilder erfunden wurden, sondern andere zeitgenössische Darstellungen widerspiegeln, sehen wir etwa an den Hadrianreliefs und auf der Marcussäule, wo die Divi und Divae nicht vom Adler, sondern von göttlichen Flügelwesen wie Aion und Aeternitas entrückt werden.

Unter den Consecrationsmünzen des Marc Aurel für die jüngere Faustina erscheint neben dem kanonischen Adlermotiv auch die Entrückung durch die geflügelte Aeternitas. Auf einer weiteren Emission sitzt die vergöttlichte Kaiserin als neue Juno mit Szepter auf einem Thron, der von zwei Mädchen getragen wird. Den Mantel der Juno, der sich segelartig über ihrem Haupte wölbt, halten die beiden Mädchen mit der freien Hand. Das Mantelsegel, die weitausgreifenden Beine, um welche sich das Gewand bauscht, und das Fehlen einer Standlinie deuten an, daß die ganze Gruppe bereits in der Luft schwebt. Die Mädchen sind wohl als *Aurae* anzusprechen, die linden Lüfte, welche die Kaiserin zum Himmel tragen. Wer immer sie sein mögen, sie tragen Faustina II. als Juno auf dem Götterthron; der Thron allein mit dem Szepter der Juno erscheint auf einer weiteren Consecrationsmünze für Diva Faustina II. Diese Fassung der Himmelfahrt ist ästhetisch wie gedanklich gleich unbefriedigend und es erstaunt nicht, sie weder auf einer anderen Emission für die jüngere Faustina noch späterhin wieder verwendet zu finden. Es ist aber kaum zweifelhaft, daß auch diese einzigartige Darstellung der Apotheose nicht eine Erfindung des Münzstempelschneiders war, sondern durch zeitgenössische Monumentalkunst angeregt wurde. In der so zu erschließenden Entrückung der Diva Faustina auf dem von göttlichen Wesen getragenen Thron der Juno glauben wir das unserem Mosaikmedaillon letztlich zugrunde liegende Vorbild gefunden zu haben. Dabei läßt sich natürlich nie feststellen, wie vielfache Spiegelung und Brechung der ursprüngliche Bildgedanke erfahren hat, bis er in der Hand des Vorlagezeichners die auf dem Mosaik erscheinende Gestalt gefunden hat. Zeugnis solcher Brechung ist im einzelnen die Verwandlung des Götterthrons zur schlichten Bank, wie im gesamten durch die wechselnden Begleiter von Venus, Mars und Saturn das Grundmotiv dem neuen Thema sinnvoll angepaßt erscheint.

Die hier vorgeschlagenen motivgeschichtlichen Zusammenhänge werden durch das zeit-



liche Verhältnis des Mosaiks von Orbe zu der Consecrationsmünze der von den Aurei entrückten Faustina II. gestützt. Die Münzserie ist an sich undatiert, aber noch zu Lebzeiten Marc Aurels geprägt. Das vermutete Vorbild in der großen Kunst, eine Apotheose der Faustina II., kann nicht vor 175, dem Todesjahr der Kaiserin, entstanden sein, kaum längere Zeit nachher und kaum nach dem Tode Marc Aurels (180). Der Stil des Orber Mosaiks ist frühseverisch, wozu auch das Hauptthema stimmt; die Planetengötter werden erst in severischer Zeit häufiger dargestellt. Urbild, Münzbild und Mosaik rücken damit in eine Zeitspanne von etwa zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren (175—200) zusammen. So läßt sich hier einmal die bewahrend-überliefernde Funktion der Muster- und Zeichenbücher als Vermittler zwischen stadtrömischer großer Kunst und provinziellem Handwerkerschaffen etwas deutlicher fassen.

AUGUST VOIROL

DIE ERSTEN DARSTELLUNGEN VON CHRISTUS UND VON MARIA AUF BYZANTINISCHEN MÜNZEN

Die ersten Bilder von Christus und von Maria sind bedeutungsvolle Ereignisse in der byzantinischen Münzgeschichte. Wir gehen nicht fehl anzunehmen, daß sie einem großen politischen, religions- und kulturgeschichtlichen Anlaß zu verdanken sind. Da die Reversbilder der Münzen in der spätrömischen und byzantinischen Epoche ständig an Mannigfaltigkeit abnehmen¹, so muß jede Neueinführung von Rückseitentypen besonders auffallen.

¹ André Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*. Paris 1936. S. 159.