

Gedanken zu Obelisk und Pulvinar in Darstellungen des Circus Maximus in Rom

Zwei Obelisk ließ Augustus 11/10 v. Chr. nach Rom bringen und mit einander entsprechender Weihinschrift für Sol an der Basis aufstellen. Vom einen, der als Gnomon der Sonnenuhr des Augustus auf dem Marsfeld diente, ist aus der Antike offenbar nur eine Abbildung überliefert, am Sockel der Säule des Antoninus Pius¹. Der zweite der beiden, der im Circus Maximus aufgestellt wurde, ist dagegen in der Kaiserzeit öfter dargestellt, allerdings weniger des Obelisk selbst als der Zirkusrennen und Spiele wegen, die um ihn herum stattfanden². Die Reihe dieser Zirkusbilder setzt etwa mit der Zeit des Augustus ein. Das hat - auch ganz abgesehen von dem Aufschwung der Bildkunst Roms in dieser Zeit - seine guten Gründe. Denn eine ganze Anzahl von Einzelmonumenten, die man auf diesen Zirkusbildern sieht, wurde erst zur Zeit des Augustus in dem von Caesar ganz neugebauten und von Augustus schon renovierten Circus Maximus errichtet, so neben dem Obelisk etwa zwei prunkvolle Zählapparaturen für die Runden, die sogenannten Eier und Delphine. Das einzige Monument, das Augustus trotz seiner umfangreichen Instandsetzungsarbeiten am Circus Maximus für sich selbst in seinen Res Gestae in Anspruch nahm, das Pulvinar³, wurde sonderbarerweise kaum jemals abgebildet. Allerdings wurde der Circus Maximus in den meisten Fällen - wenn nicht überhaupt nur Teile wie der Mittelstreifen mit seinen Monumenten zu sehen waren - in Blickrichtung vom Palatin aus abgebildet, so daß man gewöhnlich den in die Sitzreihen gegenüber auf dem Aventin eingebauten Sol-Tempel sah, aber auch diesen erst seit Trajans Zeit. Der Sonnengott als Lenker des Sonnenwagens hatte seit langem, wie auch bei den Griechen schon, eine Affinität zum Zirkus und ein Heiligtum darin gehabt. Nach Tertullian war der ganze Zirkus dem Sonnengott geweiht, dessen Bild ihn oben vom Giebel seines Tempels aus überschaute⁴. Der von Augustus dem Volk in der Arena - mit gleicher Inschrift zu beiden Langseiten - vor Augen gestellte Obelisk

¹ Zur Sonnenuhr, die durch die Forschungen E. Buchners gut bekannt ist: E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom*, Bd. 2, Tübingen 1969, 137 f.; E. Buchner, *Solarium Augusti und Ara Pacis*, MDAI (R) 83 (1976) 321-365, Taf. 108 f.; ders., *Horologium Solarium Augusti. Vorbericht über die Ausgrabungen 1979/80*, MDAI (R) 87 (1980) 355-373; ND: ders., *Die Sonnenuhr des Augustus*, Mainz 1982. - Sockel-Inschrift: CIL VI 702. - Sockelrelief der Antoninus-Säule: E. Nash a.a.O. Bd. 1, 270 ff., Abb. 322; E. Buchner, MDAI (R) 83 (1976) Taf. 111, 1.

² Vgl. E. Nash, *Obelisk und Circus*, MDAI (R) 64 (1957) 235 f., Taf. 51; Ders. a.a.O. (Anm. 1) Bd. 2, 137 f.; E. Iversen, *Obelisks in Exile*, Bd. 1: *Obelisks of Rome*, Kopenhagen 1968, 65-75; J.H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, London 1986, 269-272, Abb. 131. (Diese sehr verdienstvolle Arbeit, in der alles Material zum Circus Maximus gesammelt und aufgearbeitet ist, wird im folgenden immer wieder zitiert und damit auf die dort zu findenden weiteren Angaben verwiesen.) - Inschrift: CIL VI 701. - Abbildungen mit Obelisk bei L. Vogel, *Circus Race Scenes in the Early Roman Empire*, *Art Bulletin* 51 (1969) 155 ff., Abb. 1-7. 16; J.H. Humphrey a.a.O. 196 ff.

³ Augustus, *Res Gestae* 19. Oft wird Pulvinar einfach als kaiserliche Loge, "imperial box" erklärt oder sogar übersetzt. In der griechischen Version wird das Pulvinar aber einfach und deutlich als *ναός* bezeichnet.

⁴ Tert., *de spect.* 8 (wiederholt bei Isidor, *Etym.* 18, 28, 1): "*circus Soli principaliter consecratur*". Die folgende Angabe "*cuius aedes in medio spatio et effigies de fastigio aedis emicat, quod non putaverunt sub tecto consecrandum quem in aperto habent*" deutet auf eine Darstellung im Giebel oder gar - etwas ungewöhnlich für den Tempelinhaber selbst - als Mittelakroter. Das "*aedes*" ist aber bei wörtlichem Verständnis von "*medio spatio*" (vgl. zur Position des Obelisk bei Isidor, *Etym.* 18, 31: "*medio spatio ab utraque parte*") auch ganz ägyptisch mit M. Turcan, "*Aedes Solis*" au grand cirque, *REL* 36 (1958) 255-262, als Anspielung auf den Obelisk selbst zu verstehen (dagegen J.H. Humphrey a.a.O., Anm. 2, 94). Eine Sol-Büste als Akroter kann man anscheinend aber auf der ersten Darstellung des Tempels auf Trajans Münzreversbild von 103 erkennen, vgl. unten Anm. 25.

lisk war also nicht nur ein Denkmal des eigenen Sieges über Ägypten. Da er dem ägyptischen Sonnengott geweiht war, hatte er seinen neuen Platz auch ganz passend an dieser Stelle direkt nördlich des Sol-Tempels erhalten. Daß weitere Obeliskens entsprechend in anderen Zirkusanlagen folgten, führte bei den Römern und auch noch in der Neuzeit zu der Vorstellung von einer festen Verbindung von Obelisk und Zirkus.

Das Fehlen des Obeliskens auf einigen frühkaiserzeitlichen Reliefbildern des Circus Maximus hat man dementsprechend zur zeitlichen Festlegung der Darstellungen, oder zumindest ihrer Bildkonzeption, nutzen wollen⁵. Dieser terminus ante quem von 10 v. Chr. ist aber kaum so exakt zu nehmen. Zwei kleine silberne Reliefbecher aus der Casa del Menandro in Pompeji sind schon aufgrund der mythischen Wagenfahrer, Viktorien und Amoren, nicht als ganz konkrete Wiedergaben des Circus Maximus aufzufassen⁶. Es mag aber auch andere Gründe geben, die gegen eine Darstellung des Obeliskens in frühkaiserzeitlichen Darstellungen sprachen. Der erste und offensichtlichste ist das Format, das an sich den Rahmen jeder Bildarstellung sprengen müßte. In der mittleren und späten Kaiserzeit wird dieses Problem ohne große Bedenken einfach durch Mißachtung der Größenverhältnisse gelöst. Diese Möglichkeit entspricht ganz der Stilentwicklung dieser Zeit. Aber das bedeutet keineswegs, daß der Stil der frühen Kaiserzeit eine solche Vorgehensweise in jedem Fall grundsätzlich ausschliesse. Auch im 1. Jh. n. Chr. gibt es auf Reliefglasbechern schon Darstellungen des Zirkus mit einem Obeliskens, der bei einer Gruppe dieser Gläser mit doppeltem Fries sogar nur halb so groß ist wie die *metae*⁷. Technisch und kompositorisch erleichtert die stark stilisierte Form des umlaufenden Frieses bei diesen Gläsern eben ein solches Vorgehen.

Anders ist es dagegen bei detaillierteren Friesdarstellungen, die konzeptionell zumindest indirekt stärker in der Tradition der griechischen Figurenfriesen stehen. Das sind vor allem einige architektonische Terrakotta-Verkleidungsplatten aus der Gruppe der sog. Campana-Reliefs sowie eine besonders qualitätvolle derartige Darstellung eines Zirkusrennens auf einer hochrechteckigen Reliefplatte, die 1948 in Castel S. Elia, einem kleinen Ort bei Nepi in Südetrurien, nur 40 km nördlich von Rom, gefunden wurde (Abb. 1)⁸. Der untere Teil des Reliefs stellt einen Teil der Arena des Circus Maximus in Rom dar; der obere Teil wurde in allen bisherigen Interpretationen als eine Theaterszene gedeutet. Im frühen Hochmittelalter war das Stück in eine kirchliche Schrankenplatte mit antik inspirierten Ornamenten umgearbeitet worden⁹. Wo das Monument ursprünglich stand, ist kaum zu sagen. Die Werkstätten der Platten vermutet man sicher zu Recht in Rom selbst, wo als Material für ihre Herstellung damals ein großer Vorrat an

⁵ So J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 132; 180; 182; 661, Anm. 237 zu verschiedenen Bildträgern.

⁶ A. Maiuri, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria*, Roma 1933, Taf. 41-44.

⁷ Vgl. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 188 ff., Abb. 91-94.

⁸ U. Ciotti, *Rilievo Romano e Plutei Medioevali Ritrovati a Castel S. Elia*, Bd'A 35 (1950) 1-8; C. Anti, *Rilievo Teatrale Romano da Castel S. Elia*, in: *Festschrift für R. Egger*. Beiträge zur älteren europäischen Kulturgeschichte, Bd. 1, Klagenfurt 1952, 189-205; M. Bieber, *History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, N.J., 1961, 180, Abb. 629; L. Vogel a.a.O. (Anm. 2) 155 f., Abb. 8 f.; R. Graefe, *Vela erunt*. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlichen Anlagen, Mainz 1979, 108-112, Taf. 114 f.; H. Gabelmann, *Circusspiele in der spätantiken Repräsentationskunst*, AW 11, 4 (1980) 27 f., Abb. 4-5; E. Frézouls in: G. Siebert (Hrsg.), *Méthodologie iconographique*. Actes du Colloque de Strasbourg 1979, Strasbourg 1981, 33 f., Abb. 5; A. Hönle - A. Henze, *Römische Amphitheater und Stadien*. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele, Feldmeilen 1981, 111, Abb. 84; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 193 f., Abb. 95.

⁹ U. Ciotti a.a.O. (Anm. 8) 1 f.; 6 f., Abb. 2, mit der etwas breiteren zugehörigen Platte mit belebten Ranken, die wirklich von augusteischen Motiven beeinflusst zu sein scheinen ebd., Abb. 3; C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 189.

antiken Marmormonumenten zur Verfügung stand. Dort werden auch die früheren Denkmäler gearbeitet worden sein¹⁰.

Zwei Bildszenen übereinander sind trotz einiger Abstoßungen in den unteren Partien doch recht gut erkennbar. Man faßte das Stück als Schmuck eines Ehrenmonuments oder eher Grabmals mit zwei Szenen der *munificentia* des Inhabers auf. Denn in Inschriftresten, angeblich auf der rechten Schmalseite der Platte, die als Teil der Grabinschrift mit *cursum honorum* gedeutet wurden, konjizierte man eine Erwähnung als *quattuorvir*¹¹. In Wirklichkeit steht die Inschrift auf der linken Seite und wird von der antiken Reliefseite durchschnitten, gehört also zu einem früheren Zustand¹². Vielleicht ist der Inschriftblock verworfen und dann in mehrere Platten zersägt worden. Interessant ist noch, daß am oberen Rand der Platte ein Schmuckband abgearbeitet ist, von dem am Unterrand links noch Spuren - Rundungen mit Spitzen dazwischen - erkennbar bleiben. Es scheint in der mittelalterlichen Wiederverwendung geradezu wiederaufgegriffen worden zu sein¹³.

Das antike Relief ist offenbar in der Werkstatt ausgeführt, aber beiderseits auf Anschluß gearbeitet, denn die Figuren sind nirgends durch den Rand abgeschnitten, die Szene ist nur ein Ausschnitt. Deutlich ist das auch ganz oben, wo der Streifen der zusammengerafften Sonnensegel seitlich - allerdings ungleich¹⁴ - abgeschnitten ist. Nur ein ungewöhnlich dünnes, architektonisch wirkendes Band, das zugleich als "Bühnenboden" dient, trennt den in dieser Form sonst nicht belegten "Auftritt" im Theater¹⁵ von der Rennbahn darunter.

Die erhaltenen Pferdeköpfe eines Gespanns unten erinnern an solche auf griechischen Reliefs des 4. Jh. v. Chr. oder an von diesen abhängige neuattische Arbeiten und weisen das Relief von Castel S. Elia in den Klassizismus der frühen Kaiserzeit - ein Ansatz, der von den Figu-

¹⁰ Vgl. U. Ciotti a.a.O. (Anm. 8) 6 f.; vgl. C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 190.

¹¹ U. Ciotti a.a.O. (Anm. 8) 1 und H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 27 gehen davon aus, daß die Inschrift auf der rechten Seite gestanden habe. Anti korrigierte bereits diese Angabe: die Inschrift befindet sich auf der linken Seite, was auch von den Profilaufnahmen der Schmalseiten der Platten bei U. Ciotti a.a.O. Abb. 4 und der Schrägaufnahme bei R. Graefe a.a.O. (Anm. 8) Taf. 115,3 bestätigt wird. Vgl. auch L. Vogel a.a.O. (Anm. 2) 155, Anm. 11. Einen Ergänzungsvorschlag für die Inschrift, in deren Zahlenangabe schon A. Degrossi bei C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 190 die Nennung eines Quattuorvirn angenommen hat, bietet H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 37, Anm. 19.

¹² Auch das Quattuorvirat paßt zumindest tendenziell eher zu einem frühen Ansatz der Inschrift, gegen Ende der Republik oder zu Beginn der Kaiserzeit hin, da es danach auf wenige Funktionen beschränkt war; vgl. Th. Mommsen, Römisches Staatsrecht, Bd. 2, 1, Tübingen ⁴1952, 592 ff.

¹³ Vgl. die zugehörige größere Platte bei U. Ciotti a.a.O. (Anm. 8) Abb. 3.

¹⁴ Der Grund der Ungleichheit wird darin liegen, daß die Platte, vermutlich bei der mittelalterlichen Bearbeitung, ein wenig auf der rechten Seite gekürzt wurde, wie auch C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 189 f. annimmt.

¹⁵ Es wäre eine der ganz wenigen Darstellungen einer römischen "*scenae frons*" mit in Aktion befindlichen Personen. Die Campanareliefs mit tragischen oder komischen Szenen vor einer eingeschossigen *scena* (M. Bieber a.a.O., Anm. 8, 162, Abb. 587 f.) bleiben ganz im Rahmen der üblichen Theaterszenen mit drei Schauspielern und lassen sich mit der oberen Szene auf dem Relief von Castel S. Elia nicht vergleichen. C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 198 ff. sieht hier einen munizipalen Beamten, der bei den von ihm gegebenen Spielen die Hauptdarsteller dem Publikum vorstellt; neben einer Tänzerin und einem komischen Schauspieler, die ihn einrahmen, sei rechts der Chor der Jungfrauen dargestellt, der beim Fest der Iuno Lucina in Falcrii (nicht weit vom Fundort der Platte) hinter der Bühne gesungen habe (er kombiniert die Angaben bei Donat., Comm. de com. p. 11, 11 f. Reiff., Dionys. Hal. I, 21 und Ovid, Am. 3, 13).

rendarstellungen in der oberen Zone im Sinne einer Datierung ins mittlere 1. Jh. n. Chr. bestätigt wird¹⁶.

Die Darstellung des Zirkusrennens zeigt in drei Bildschichten zwischen zwei Quadrigen vorn und einer weiteren in Gegenrichtung hinten mehrere Monumente, die auf dem Mittelstreifen der Rennbahn standen und uns auch aus anderen Zirkusbildern bekannt sind. Die nächsten Vergleichsstücke stellen einige frühkaiserzeitliche architektonische Terrakottaplatten vom Typ der sogenannten Campana-Reliefs dar, von denen es mehrere Gruppen von wenigen Exemplaren gibt, die offenbar zusammengehörten. Sie zeigen entweder Tierhatzen oder Wagenrennen¹⁷.

Die Monumente der Mitte kehren in ähnlicher Form wieder; sie stehen nicht auf einem durchgehenden Sockel, sondern einzeln, wie es auch auf dem Marmorrelief zumindest rechts an den *metae* deutlich ist. Deren drei Pfeiler rechts sind gerade vom hinteren Gespann umrundet worden. Es handelt sich nicht etwa um sechs Pfeiler, wie man meinen könnte. Die vermeintlichen Spitzen vorderer Pfeiler sind vielmehr stark bestoßene Blattkränze auf halber Höhe, die im Marmorrelief plastisch hervorgehoben werden konnten; auf den Tonplatten sind sie dagegen, ebenso wie die figürlichen Reliefs der anderen Zonen, die im Marmor vielleicht aufgemalt waren, einfach eingeritzt und treten darum kaum hervor. Das nächste Monument ist ein von zwei Säulen getragenes Gebälk mit sieben eiförmigen Gebilden darauf, von denen eines auf einem Stock angehoben ist. Diese Vorrichtung diente dazu anzuzeigen, in der wievielten der sieben Runden des Rennens man gerade war. Sie wird schon für 179 v. Chr. erwähnt; aber Agrippa stiftete sie 33 v. Chr. neu, ebenso wie eine zweite solche Anzeige mithilfe einer Reihe von Delphinen¹⁸. Die Viktoria daneben entspricht in etwa dem Schema der von Augustus in der Curia aufgestellten Silberstatuette. Man hat deshalb angenommen, daß ihre Aufstellung auch nicht eher anzusetzen ist¹⁹.

Dem Gebäude ganz links mit Zuschauern in Fenstern und auf dem Dach wies Gabelmann²⁰ eine besondere Bedeutung zu, indem er es als die Tribüne des startgebenden Beamten über den *carceres* an der Schmalseite des Circus, die uns in späteren Darstellungen immer wieder gezeigt wird, auffaßte. Damit stellte er es an den Anfang einer Entwicklungsreihe, in der er die Darstellungen von Zirkus- und ähnlichen Spielen mit präsidierenden Beamten unter dem Aspekt der Perspektive in der Bildkomposition ordnete. Während demnach bei diesem frühen Vertreter der Beamte und seine Umgebung noch im Profil und in einer gemeinsamen Bildsphäre mit dem Rennen zusammengefaßt zu sehen ist, bildet den Endpunkt der Entwicklung das disparate Übereinandersetzen von kleiner Arena unten und repräsentativ frontal thronendem großen Beamten oben, etwa auf den spätantiken Elfenbeindiptycha. Aber auch wenn die Erklärung der Struktur links auf dem Relief von Castel S. Elia richtig wäre, hätte man es mit einer für diese

¹⁶ In der Datierung des Reliefs sind sich die meisten Bearbeiter einig: U. Ciotti a.a.O. (Anm. 8) 5 und H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 28: 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr.; C. Anti a.a.O. (Anm. 8) 190: um 50 n. Chr. oder eher, zitiert A. Degraasis Datierung der Inschrift zwischen 50 und 150 n. Chr.; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 194: um 50 n. Chr.

¹⁷ H. v. Rohden - H. Winnefeld, Die antiken Terrakotten, Bd. 4: Architektonische römische Reliefs der Kaiserzeit, Berlin-Stuttgart 1911, 134-142, Abb. 254 ff., Taf. 84 f.; A. Borbein, Campanareliefs. Typologische und stilkritische Untersuchungen, Heidelberg 1968, 39 f., Taf. 6; L. Vogel a.a.O. (Anm. 2) Abb. 10 f.; H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 27 f., Abb. 8; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 180-186, Abb. 80-87.

¹⁸ Dazu J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 260-265.

¹⁹ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 268 f.

²⁰ H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 28.

Zeit und vor allem für ein so präzise gearbeitetes Relief ungewöhnlich verkürzten Perspektive zu tun. Die Monumente auf einem Campanarelieff mit Darstellung eines Renn-Unfalls deutet Gabelmann nun als Sicht von der Gegenseite auf dieselben Bauten einschließlich der Tribüne für den startgebenden Beamten²¹. Beide Male handelt es sich vielmehr um einen zinnenbewehrten Rundturm, der offenbar bei Tierhatzen in die Aktionen einbezogen war, wie andere Campanarelieffs zeigen²². In der Mitte sind diesmal aber statt der Eier die Delphine gezeigt. Es gibt aber auch eine Campanaplatte derselben "*Anniae Arescusa*" signierten Serie, die in etwa die Bildstelle der Reliefs von Castel S. Elia mit den *metae* einnimmt. Der Unfall spielt sich folglich vor den *metae* am anderen Ende der Bahn, also tatsächlich nahe den *carceres*, ab. Die Campanaplatten konnten offenbar kontinuierliche Bildfolgen bilden²³. Dabei sind die an den beiden Enden des *euripus* stehenden Türme offenbar in den verschiedenen Serien leicht differenziert, wenn man dabei auch keine Konsequenz erwarten darf. Der bei den Delphinen stehende ist dreistöckig und von sechs- oder achteckigem Grundriß, der bei den Eiern dagegen offenbar rund und meist nur zweistöckig.

Die Reihenfolge der Monumente ist auf vielen, auch den frühen Abbildungen nicht ganz einheitlich. Oft wurde ihre Anordnung wohl kompositorischen Prinzipien untergeordnet; es reichte, wenn man den Circus Maximus oder überhaupt den Circus identifizieren konnte. Der große Vergleich zeigt aber eindeutig, daß die Eier nahe der südöstlichen *metae*, die Delphine am anderen Ende zu den *carceres* hin standen. Zusätzlich stand eine zweite Anzeige mit Eiern nahe den *carceres* und war vermutlich für die Wagenfahrer selbst bestimmt. Reliefs von Grabbauten und Sarkophagen des 3. und auch 4. Jh. und auch Mosaiken des 4. Jh. bieten hier die besten Informationen²⁴. Sicher den Circus Maximus in Rom zeigen spätantike Mosaiken in Barcelona und Piazza Armerina. Weniger detaillierte Darstellungen auf Lampen, Gläsern, Gemmen und vor allem auch Münzen, die seit Trajans Zeit auch den gesamten Circus mit seiner Außenarchitektur zeigen, ergänzen das Bild. Seit diesem offenbar einflußreichen Münzbildtypus sieht man in der Regel auf diesen Bildern vom Palatin hinunter auf den Zirkus²⁵. Hier dagegen ist an der Nähe der Eier zu den *metae* die umgekehrte Blickrichtung auf den Palatin hin deutlich.

²¹ H. v. Rohden - H. Winnefeld a.a.O. (Anm. 17) Taf. 84; L. Vogel a.a.O. (Anm. 2) 156, Abb. 11; H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 28 mit Abb. 8; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) Abb. 81.

²² Dazu s. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 266 f., bes. Abb. 86 f. mit Tieren im Untergeschoß dieser Bauten; er verweist auf die "*jalae*" für die Tierhatzen. Möglicherweise hat das Verschwinden dieser Strukturen aus den Zirkusdarstellungen mit der Verlegung der Gladiatorenspiele etwa ins neuerbaute Kolosseum zu tun. In den Darstellungen der mittleren und vor allem der späten Kaiserzeit tauchen stattdessen dann rundtempelartige Bauten mit Spitz- oder Kuppeldach auf, deren Zusammenhang mit diesen Türmen J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 267 breitet. Aber die postulierte Lücke der Darstellungsfolge in der mittleren Kaiserzeit ist kaum aufrecht zu erhalten. Und auch auf einem offenbar sehr frühen Campanaplattenfragment ebd. Abb. 82 ist bereits sehr detailliert das Obergeschoss eines solchen Rundbaus dargestellt; auf Lampen des 1. Jh. n. Chr. (ebd. 186 f., Abb. 88 f.) taucht der dreistöckige Turm mit Zuschauern in den Fenstern mit einem Spitzdach versehen auf. Offensichtlich handelt es sich also um denselben Monumenttyp, der ursprünglich wohl nur aus Holz war, oder sogar um dieselben Bauten, die dann gelegentlich mit einem Dach versehen wurden.

²³ H. v. Rohden - H. Winnefeld a.a.O. (Anm. 17) 85; A. Borbein a.a.O. (Anm. 17) Taf. 6, 1; L. Vogel a.a.O. (Anm. 2) Abb. 10; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) Abb. 80.

²⁴ Zusammenfassend J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 196 ff. (Reliefs); 208 ff. (Mosaiken) mit ält. Lit. und ausführlicher Diskussion.

²⁵ H. Mattingly, BMC Coins of the Roman Empire, Bd. 3, London 1936, 180, Nr. 853-856, Taf. 32, 2-4; H. Kühmann u.a., Bauten Roms auf Münzen und Medaillen, Kat. München 1973, 38 f., Nr. 70; J.P.C. Kent, Roman Coins, London 1978, Nr. 267, Taf. 76; A. Banti, I grandi bronzi imperiali, Bd. 3, 1, Firenze 1983, 172 f., Nr. 272-275. Vgl. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 103 f.; 647, Anm. 249, Abb. 42.

Über Gestalt und Geschichte des Circus Maximus informieren uns neben den Abbildungen weitere Quellengattungen. Hilfreich sind besonders zwei Planansichten, ein zufällig erhaltener Ausschnitt auf dem marmornen severischen Stadtplan, der sogenannten Forma Urbis, vom Forum Pacis²⁶, und ein neugefundener, noch nicht richtig publizierter Mosaikrest in Luni²⁷. Dazu kommen die fragmentarischen Einblicke, die uns seit gut einem Jahrhundert in großen Abständen erfolgte Grabungen bieten²⁸. Sie vermitteln die Gesamtmaße, eine Bahnlänge von etwa 580 und eine Breite von 79 m, in den Außenmaßen ca. 620 zu 140 m. Die ergrabenen Reste der Rundung im Südwesten erlauben auch einige weitere Rückschlüsse vom Grundriß auf das Aufgehende. Durch zahlreiche literarische Nachrichten, die ohne Verbindung mit den Monumenten allerdings in ihrer Bedeutung schwer gegeneinander abzuwägen sind, wird uns die historische Dimension erschlossen. Erst die Kombination der verschiedenartigen Quellen zum Circus Maximus gibt ein plastisches Bild seiner Geschichte.

Seit den mythischen Zeiten des Raubs der den ersten Circusspielen zuschauenden Sabinerinnen oder zumindest seit der Königszeit soll dieser älteste Circus Roms in dem Tal eines kleinen Baches zwischen Palatin und Aventin gelegen haben²⁹. Aber erst von Caesar wurde er in den unteren Sitzreihen aus Stein ausgebaut³⁰. Der mittlere und obere Rang war weiterhin aus Holz und brannte daher in der Folgezeit fast in jeder Generation einmal ab. So mußte ihn nach einem Brand 31 v. Chr. schon Augustus restaurieren lassen, der später den Obelisken und zu einem unbestimmten Zeitpunkt das in den Res Gestae von ihm erwähnte Pulvinar zufügte³¹. Kamen auch später immer wieder Neuerungen dazu, so sind die charakteristischen Monumente doch schon, wie erwähnt, seit früher Zeit belegt. Ein entscheidender Einschnitt in der Baugeschichte ist dann die auch durch neue Münzbilder publizistisch verbreitete Neuerrichtung zu Beginn von Trajans Regierungszeit. Der Zirkus wurde in leicht geänderten Proportionen ganz in Stein ausgebaut³². Dieser Zustand ist es, der in der Grabung und auf der Forma Urbis zu fassen ist, an dessen Substanz auch spätere Renovierungen und Zusätze nichts grundsätzlich änderten.

Im Südwestteil des Zirkus erkennt man das Ende der Bahnmitte, des spätestens seit Trajan wassergefüllten *euripus*, südlich davon Spuren, die mit der Zieltribüne zusammenhängen dürften; an dieser Stelle zeigen verschiedene Bilder die Front des Soltempels. Nahe der *metae* Murciae liegt an der Bahn ein kleines Heiligtum, offenbar das der Murcia. Im Scheitel der Rundung erhebt sich der Triumphbogen des Titus³³. Über dem dritten Rang läuft eine Galerie mit sonderbarer Dachangabe um. Auf der Palatinseite ist gegenüber dem Ziel im selben dritten Rang eine große Architektur mit kräftigen Stützfeilern eingetragen, zu der von hinten Seitentreppe

²⁶ G. Carettoni u.a., *La pianta marmorea di Roma antica*, Roma 1960, Bd. 1, 66; Bd. 2, Taf. 179. Vgl. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 118 ff., Abb. 53.

²⁷ Bisher unpubliziert außer der Abbildung einer Zeichnung bei J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 243 f., Abb. 35 b und 55.

²⁸ Überblick über die Grabungen bei J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 106 ff.

²⁹ So etwa Ovid, *Ars Am.* 1, 101 ff.; Cassiod., *Var.* 3, 51, 3 (Liv. 1, 9, 10 ist beim Raub der Sabinerinnen allerdings nicht von Pferderennen, sondern von Theaterspiel die Rede); vgl. dagegen Liv. 1, 35, 8 f.; Dionys. Hal., *Ant. Rom.* 3, 68, 1 (Tarquinius Priscus als Begründer des Circus Maximus).

³⁰ Dionys. Hal., *Ant. Rom.* 3, 68, 1-4; dazu s. A. Andrén, *Dionysius of Halicarnassus on Roman Monuments*, in: *Hommages à L. Hermann*, (Coll. Latomus 44) Bruxelles-Berchem 1960, 93-95; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 73; vgl. Plin., *Nat. Hist.* 36, 102 (und 8, 21); Suet., *Caes.* 39, 2.

³¹ Cass. Dio 50, 10, 3. Vgl. Augustus, *Res Gestae* 19.

³² Plin., *Panegy.* 51, 3-5. Dazu J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 102 ff.

³³ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 92 ff.; 97 ff.

hinaufführen. Vor ihrer sechsseitigen Tempelfront zeigt das Luni-Mosaik seitlich abgetrennte Sitze im zweiten Rang. Hier kann es sich nur um das Pulvinar handeln, ein Heiligtum, von dem aus die in der Circusprozession hereingetragenen Götterstatuen, aber auch die Kaiser seit Augustus den Festspielen zusahen. Ursprünglich hatte man die an den severischen Palast angebauten Thermen des Maxentius für das Pulvinar gehalten³⁴, es lag aber nach den Quellen eindeutig im Circus. Sagt Sueton³⁵ von Augustus ausdrücklich, daß er zusammen mit Frau und Kindern allen sichtbar von hier aus die Spiele verfolgte, so ist das für die späteren Kaiser nur indirekt zu folgern. Die große politische Bedeutung, die dem Pulvinar von daher in der Repräsentation des Princeps vor dem Volk zukommt, macht Plinius d.J. klar³⁶. Mit Anspielung auf Domitian, der bei dem Rennen in einem geschlossenen *cubiculum* wohl am Palast auf dem Palatin saß, betont er, daß Trajan wieder allen sichtbar und auf gleicher Stufe mit dem Volk den Spielen zusah. Dazu diente offenbar der abgetrennte Bereich vor der Tempelfront des von ihm neugebauten Pulvinars. Außer dem severischen Stadtplan und dem Luni-Mosaik zeigt einen Bau in diesem Bereich nur eine Gemme etwa des 3. Jh., heute in Genf³⁷, allerdings von außen: Die Außenfront wirkt absidial ausgestaltet, das Dach gewölbt. Ob der Bau nun tatsächlich so aussah, vielleicht auch nachträglich so umgestaltet war, oder ob dieser Eindruck nicht eher nur auf die Technik der Gemmenherstellung zurückgeht - auf jeden Fall ist das trajanische Pulvinar offenbar ein vollständiger Neubau gewesen. Wie sah der von Augustus selbst in den *Res Gestae* so hervorgehobene Bau aus? Hier reizt das Relief von Castel S. Elia, das nach den Angaben der Monumente in der Rennbahn den Blick genau auf diese Stelle unter dem Palatin richtet, zu der Frage, ob man die beiden nur durch einen dünnen Streifen voneinander getrennt übereinanderliegenden Bildfelder nicht vielleicht - ähnlich wie die Friese auf dem fast gleichzeitigen Reliefglasbecher von Colchester - zusammensehen darf³⁸. Ähnlich wie dort die *metae* könnte hier dann der Obelisk beide Zonen auf einer anderen Platte des Reliefs in voller Höhe eingenommen und so miteinander verbunden haben. Diese Hypothese hätte zur Folge, daß in der Struktur im oberen Teil anstatt eines anderwärts befindlichen Theaters gerade ein Ausschnitt der nördlichen Zirkusseite mit dem Pulvinar zu sehen ist. Dieses müßte dann das augusteische sein. Bei der hypothetischen Annahme einer Darstellung in zwei Registern widerspricht das Relief nur auf den ersten Blick der Stilabfolge Gabelmanns; denn die en face gesehenen Figuren sind gar nicht wie in der Spätantike disparat über die Rennszene gesetzt, die erhaltene Platte zeigt vielmehr nur einen Ausschnitt des Gesamtbildes, in dem Proportionen und Perspektive ansonsten durchaus den Regeln der klassischen Reliefs entsprechen.

³⁴ Vgl. P. Mingazzini, Il "pulvinar ad Circum Maximum", *BullCom* 72 (1946/48) 31. Zu den Maxentius-Thermen s. G. Carettoni, *Terme di Settimio Severo e terme di Massenzio "in Pallatio"*, *ArchCl* 24 (1972) 96-104, Taf. 42; J.J. Hermann, *Observations on the Baths of Maxentius in the Palace*, *MDAI (R)* 83 (1976) 403-424.

³⁵ Suet., *Aug.* 45, 1.

³⁶ Plin., *Panegy.* 51, 4-5. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 80. Eine Negativprobe bietet Suet., *Claud.* 4, 3: Augustus habe Nachteile dadurch, daß Claudius "*expositus in fronte prima spectaculorum conspicietur*", gefürchtet.

³⁷ M.-L. Vollenweider, *Musée d' Art et d' Histoire de Genève, Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camées*, Bd. 2, Mainz 1976, Nr. 407, Taf. 112, 1; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 122, Abb. 77. Ob mit dem Tempelgiebel, der auf der vereinfachten Zirkusansicht eines Münzrevers des Trajan, A. Banti a.a.O. (Anm. 25) 174, Nr. 275/A, an dieser Stelle zwischen Obelisk und einer Reiterstatue über die Außenfassade des Zirkus ragt, vielleicht schon dieses Pulvinar bzw. seine Rückseite gemeint ist oder ob es sich eher um ein Monument des *euripus* handelt oder gar um ein Versehen des Stempelschneiders, ist unklar.

³⁸ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 189 ff., Abb. 92.

Von den vier vorstehenden der sieben statuengeschmückten Ädikulen im 1. Stock der korinthischen Architektur deuten die enger zusammengedrängten einen Eingang in der Mitte an. In symmetrischer Anordnung umgeben Apollo mit der Cithara in der Mitte beiderseits je drei Musen. Vielleicht waren es an sich mehr als sechs, da auch bei Tempelabbildungen in Relief oft die Säulenzahl nicht stimmt. Mehrere der Musentypen kommen in statuarischen Gruppen und auch in Reliefs des späten Hellenismus in unterschiedlichen Zusammenstellungen vor, die sog. Philiskos-Musen, besonders charakteristisch die aufgestützte Muse links von Apollo³⁹. Den Apollo und die beiden Musen links von ihm kann man etwa auf dem Musenrelief mit Apotheose Homers des Archelaos von Priene erkennen⁴⁰.

Die Architekturfront erinnert natürlich an das Theater. Es ist die typisch römische mehrstöckige *scenae frons*, die in Vor- und Rücksprüngen zahllose statuengeschmückte Ädikulen trug. Mit ihrer Ausstattung in großen temporären Holztheatern übertrumpften sich die spätrepublikanischen Stifter von Festspielen des 1. Jh. v. Chr. bis hin zu Augustus⁴¹. Dieser Fassadentyp blieb aber nicht auf das Theater beschränkt; er wurde auch auf andere Bauten, z.B. Nymphäen, Hallen u.a. übertragen. Der dem Apollo besonders verbundene Augustus konnte ihn auch hier unterhalb des Palatinischen Apollo-Tempels verwendet haben. Man könnte an dieser "Verbindungsstelle" zum Palatin darin geradezu einen Verweis auf den dem Apollo geweihten Bereich mit dem Wohnhaus des Augustus verstehen. Zudem läßt sich aber in Apollo als dem Sonnengott Phoebus auch eine andere Seite des Sol erkennen, dem der Circus Maximus, zumindest "principaliter", geweiht war. Die Einrichtung ganz oben im Relief ist kaum der Theatervorhang, der von dort herabfallen soll⁴², sondern ein Sonnensegel, wie es in Theater und Amphitheater oft belegt ist. Die beste Parallele bieten Darstellungen von *vela* an einem Gebälk bei einer Opferszene aus Anlaß der Säkularfeiern von 204 n. Chr. auf Münzen des Septimius Severus⁴³. Dort deutet nichts darauf, daß das Opfer auf einer Theaterbühne stattfindet, wie man gemeint hat. Ob es auch im Zirkus *vela* gab, ist zwar umstritten. Man nimmt sie aber zumindest für das Pulvinar an, denn selbst am Start sitzt der Beamte unter einem kleinen *velum*⁴⁴. Hier läuft das Sonnensegel auf jeden Fall seitlich über den engen Bereich der Tribüne hinaus. Technisch war es im Circus ohnehin leichter anzubringen. In Konstantinopel waren später *vela* vorhanden⁴⁵,

³⁹ Zu den sog. Philiskos-Musen s. D. Pinkwart, Das Relief des Archelaos von Priene und die "Musen des Philiskos", Diss. Bonn 1965, bes. 91 ff.

⁴⁰ D. Pinkwart a.a.O. (Anm. 39) 19 ff., Taf. 1; dies., Das Relief des Archelaos von Priene, in: Antike Plastik, Bd. 4, Tübingen 1965, 55 ff., Taf. 28 ff.

⁴¹ Vgl. H. Drerup, Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur, (Orbis Ant. 12) Münster 1957, 16 ff.

⁴² So C. Antü a.a.O. (Anm. 8) 201-105; M. Bieber a.a.O. (Anm. 8) 180, die über dem "*siparium*" in der abgearbeiteten Schmuckleiste noch das eigentliche Dach vermutet.

⁴³ R. Graefe a.a.O. (Anm. 8) 112 f., Taf. 117, 2-4.

⁴⁴ Positiv äußert sich R. Graefe a.a.O., der zumindest für die Anlagen in Karthago und Konstantinopel Hinweise auf *vela* sieht. Dagegen ist J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 122 skeptisch und läßt *vela* nur für das Pulvinar selbst gelten, allerdings mit Hinweis auf den von Liv. 39, 7, 8 f. für das Jahr 186 v. Chr. überlieferten Unfall und die Zerstörung einer Götterstatue durch Umsturz eines Masten, der auch irgendwoanders gestanden haben kann (vgl. dagegen auch schon R. Graefe a.a.O., Anm. 8, 126).

⁴⁵ Ioan. Malalas 18, 19; R. Graefe a.a.O. (Anm. 8) 126; 130 f., der auch auf eine Darstellung der Reste des Hippodroms in einem Stich von Pieter Koeck Aalst von 1553 (Ausschnitt ebd. Abb. 151) hinweist, zieht eine Erwähnung von Eisenringen am Architrav durch den etwa gleichzeitigen französischen Reisenden P. Gyllius (1519 in Konstantinopel) und dessen Deutung als Halter der *vela* heran; vgl. E. Iversen, Obelisks in Exile, Bd. 2, Kopenhagen 1972, 22; 25, Abb. 20.

ein Mosaik in Karthago⁴⁶ belegt sie; vielleicht meint auch das sonderbare Dach der Galerie auf dem Luni-Mosaik die *vela*.

Die Figuren vor der Fassade teilen sich in drei Gruppen: rechts stehen übereinander gestaffelt vier Reihen zu vier oder fünf Personen, bis auf die hinterste Reihe offenbar Kinder, nach der rechten Seite abgetrennt durch einen Vorhang⁴⁷. In der Mitte stehen vier Figuren: als Hauptfigur unter Apollo ein Togatus, neben ihm eine gerade angekommene Frau mit zum Kopf erhobener Rechter; es könnte eine Geste des Grußes sein, eher aber des Erstaunens oder Entsetzens, wie man sie in Zirkusreliefs etwa bei Unfällen sieht. Links folgt ein Kind, offenbar ein Mädchen, im Mantel, rechts dem Togatus zugewandt ein kurzgewandeter Mann mit Mantel. Noch im Einzug begriffen ist die teilweise zu dreien gestaffelte Gruppe links mit Tibiae- und Syrinxbläsern, zwei Liktoren in Toga, Kindern u.a. Klar ist durch die Liktoren, daß der Togatus in der Mitte ein römischer Beamter sein muß, an dieser Stelle vielleicht auch der Kaiser. Man wird hier kaum an die Zirkusprozession, den Einzug der Götterstatuen ins Pulvinar denken, denn sie fehlen ganz; eher kehrt vielleicht der Kaiser oder sein Vertreter vom Start zurück⁴⁸.

Der Kaiser ist fast nie im Zirkus abgebildet. Der Mann, der auf manchen späteren Zirkusbildern über den *carceres* das Startzeichen gibt⁴⁹, wird keineswegs der Kaiser sein. Erst im späten 4. Jh. wird das Motiv zum Hauptbildthema: so begegnet uns auf einem Elfenbeindiptychon der römischen Adelsfamilie der Lampadii ein dem Zirkusrennen präsidierender Beamter⁵⁰. Und nur auf der Basis des Theodosiusobelisken in Konstantinopel ist der Kaiser selbst - gleich viermal - zu sehen; er sitzt am Start oder in seiner Loge, dem mit dem Palast verbundenen "*Kathisma*", was vielleicht die damalige griechische Interpretation von "*pulvinar*" ist⁵¹. Der Togatus auf dem Relief von Castel S. Elia ist vermutlich ein spiegebender hoher römischer Beamter.

Falls im Relief von Castel S. Elia aber tatsächlich ein Kaiser dargestellt wäre, erscheint es schwierig, ihn zu bestimmen. Theoretisch könnte es Augustus mit der auch sonst im Bild angelegenen Livia, mit seiner Tochter Iulia und rechts den am Hof erzogenen Kindern sein. Der Griff der bewegten Figur zum Kopf ist als Bezugnahme auf ein sie berührendes Objekt oder Ereignis zu verstehen, vielleicht auf ein Wagenunglück links in der Arena, wie die etwa gleichzeitigen Campanapplatten es überliefern. Der Mann rechts im "halbmilitärischen" Gewand, wie Drusus auf der Ara Pacis⁵², könnte dann z.B. Agrippa sein. Aber der Stil spricht für einen

⁴⁶ R. Graefe a.a.O. (Anm. 8) 126 f. mit Abb. 144-146, Taf. 128; G. Fradier, *Mosaïques de Tunisie*, Tunis 1982, 131; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 141; 210, Abb. 63 (hält sie für ein festes Dach).

⁴⁷ Der Vorhang trennt offenbar die Personen auf der Tribüne von denen auf den normalen Rängen daneben. Auf der Bühne wäre sein Sinn nicht klar. Wenn das Kind vorn rechts einen Torques zu tragen scheint, was an den Lusus Troiae (Verg., *Aen.* 5, 553 ff.) erinnert, mag das auf einen Zufall der Verwitterung zurückgehen. Gegen die zuletzt von M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs*, Ann Arbor 1982, 49 ff.; P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, 218 f.; 348, Abb. 169 f. vertretene Deutung zweier lockiger Kinder mit Torques auf den Reliefs der Ara Pacis als Teilnehmer der Troia s. E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967, 18; 21 (als Barbarenprinzen erklärt); Taf. 14; 19; dies., *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, München 1986, 69.

⁴⁸ Vgl. zu beiden Einzügen J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 78 f.

⁴⁹ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 143 ff., Abb. 64-70; zum Startzeichen ebd. 154 ff.

⁵⁰ Brescia, Mus. Civ. Crist.: R. Delbrueck, *Die Consulardiptychen und verwandten Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929, 218 ff., Nr. 56, Taf. 56; W.F. Vollbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3., voll. neu bearb. Aufl., Mainz 1976, 50 f., Nr. 54, Taf. 28; H. Gabelmann a.a.O. (Anm. 8) 25 f., Abb. 1; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 254.

⁵¹ G. Bruns, *Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom in Konstantinopel*, Berlin 1935, Abb. 35 ff.

⁵² E. Simon, *Ara Pacis* (Anm. 47), Tübingen 1967, Taf. 15.

späteren Ansatz, etwa für die Zeit des Claudius. Tiberius oder Nero passen kaum, die flavischen Kaiser kommen noch weniger in Betracht. Claudius, ob von Messalina oder Agrippina begleitet, wäre denkbar; er hatte Neuerungen am Circus Maximus vorgenommen; vor allem hatte er die zuvor hölzernen *metae* vergoldet, wahrscheinlich, indem er sie mit vergoldetem Bronzeblech überzog⁵³. Humphreys Datierung in die Zeit vor Aufstellung des Obeliskens ist ohnehin zu früh, nicht nur für dieses Relief, sondern vor allem auch für die "*Anniae Arescusa*" signierten Campanaplaten, die man in die Mitte des 1. Jh. n. Chr. setzen möchte⁵⁴. Der Obelisk war vielleicht auf einer anschließenden Platte mit dargestellt, er ist hier in Gedanken links zu ergänzen. Auf den Campanareliefs ist die Verzierung der *metae* mit ornamentalem und figurlichem Relief dargestellt, was auch sonst gelegentlich angedeutet ist. Am Relief von Castel S. Elia tragen die *metae* sogar einen plastischen Blätterkranz. Das kann sich nur auf die Vergoldung durch Claudius beziehen. Die Absperrung der *metae* bei der Tierhatz auf einem der Campanareliefs sollte vielleicht diese Reliefs schützen. So kann man diese Darstellungen wohl frühestens in claudische Zeit setzen, aber auch kaum später. Die neben dem eventuellen Kaiser so hervorgehobene Figur im Profil könnte dann der Auftraggeber des Reliefs sein. Vielleicht handelt es sich hier um den Stifter der Spiele oder auch um einen offiziellen an der Durchführung der Zirkusspiele beteiligten Beamten.

Die Verbindung zwischen Circus Maximus und dem Palast auf dem Palatin wird im Lauf der Geschichte immer deutlicher. Das Auftreten des Kaisers vor dem Volk spielt über die konkrete Bedeutung des Spielegebens hinaus eine politische Rolle für seine Akzeptanz und seinen Einfluß beim Volk. Für Konstantinopel ist das besonders gut bekannt; das Zeremoniell prägt sich im Lauf des byzantinischen Kaisertums noch weiter aus, wie uns die Darstellung durch Konstantin IX. Porphyrogenetos zeigt⁵⁵. Ganz augenfällig hat die Verbreitung von Kaiserresidenzen über das ganze Reich durch die Tetrarchie diesen Bezug gemacht.

Offensichtlich ist bei allen neugebauten Kaiserpalästen, deren Reihe sich der von Konstantinopel anschließt, die Nähe zum Zirkus oder die Einbeziehung eines neuen Zirkus von vornherein eingeplant⁵⁶. Das ist gut zu erkennen in Thessaloniki und Trier, war offenbar ebenso auch in Mailand und Sirmium. Am deutlichsten zeigt es sich beim Zirkus des Maxentius am Südrand Roms. Konstantin d. Gr. stellte dagegen nach der Eroberung Roms den Circus Maximus mit noch größerer Pracht wieder her.

Die vom Palast aus zugängliche Kaiserloge im Zirkus war die beste Repräsentationsmöglichkeit des Kaisers vor dem Volk, wo er dessen politisch so bedeutsamen Akklamationen entgegennehmen konnte. Daß aber dem Circus Maximus in dieser Hinsicht offensichtlich schon am Beginn des Prinzipats eine große Bedeutung zukam, zeigt die Tatsache, daß Augustus das Pulvinar, wie Sueton sagt, dazu benutzte und es offensichtlich darum auch neu errichtet hatte und sogar ausdrücklich in seinen *Res Gestae* erwähnt.

⁵³ Suet., Claud. 21, 3; Chronogr. an. 354 p. 145 Mommsen.

⁵⁴ Dazu s. H. v. Rohden - H. Winnefeld a.a.O. (Anm. 17) *22; A. Borbein a.a.O. (Anm. 17) 39 f., Taf. 6, 1; dagegen J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 194. Auch die schon erwähnten kleinen Silberbecher aus dem Schatz der Casa del Menandro in Pompeji, die nach dem Randornament vermutlich claudisch sind, will J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 179 f., Abb. 79 wegen des fehlenden Obeliskens so früh ansetzen.

⁵⁵ Konstantinos Porphyrogenetos, Syntagma 1, 68, 4 (p. 307 Reiske/Niebuhr).

⁵⁶ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 579 ff. gibt einen Überblick über die Zirkusanlagen der Tetrarchie.

Dazu sei eine Vermutung geäußert, die vielleicht diese Bedeutung des Pulvinars noch unterstreichen kann: Da der Obelisk des Augustus genau in der Mitte zwischen den *metae* gestanden haben soll⁵⁷, käme er vermutlich in eine Position genau nördlich des Sol-Tempels; damit läge das Pulvinar gegenüber aber vermutlich in einer ähnlichen Position zum Obelisk wie die Ara Pacis zu dem auf dem Marsfeld. Auch wenn die Rennbahn keine Sonnenuhr war⁵⁸, mag der analoge astrologische Bezug zwischen dem Obeliskschatten und dem Princeps den Römern klar geworden sein. Um das nachzuprüfen bedürfte es allerdings genauer Berechnungen bzw. einer Auffindung von *metae* und *euripus*.

Wie sich im Laufe der späteren Kaiserzeit diese politische Bedeutung des Circus Maximus immer weiter steigerte, läßt sich im 3. Jh. n. Chr. etwa an der steigenden Zahl der Darstellungen auf den Münzrückseiten ablesen und auch der wachsenden Variation ihrer Typen, die z.T. der Interpretation Probleme bereiten, so wenn sie gelegentlich gerade den Obelisk ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellen.

Nach einem leider nur schlecht erhaltenen Bericht des Cassius Dio ließ Septimius Severus bei den Feiern anlässlich seiner Rückkehr aus dem Osten und seiner Decennalien im Jahre 202 n. Chr. einen "Schiffsbruch" spielen, bei dem wilde Tiere sich aus dem Schiffsbauch in die Arena stürzten⁵⁹. Es ist nicht genau angegeben, wo diese "Naumachie" stattfand, die man daher in einem Amphitheater vermutet hat⁶⁰. Cassius Dio spricht aber von der "Dexamene", die vollständig in ein Schiff umgebaut werden konnte. Es kann damit nur der "euripus" (die sogenannte *spina*) des Circus gemeint sein. Daß es sich um Spiele im Circus Maximus gehandelt haben muß, beweisen auch einige gleichartige Münzrückseitenbilder des Septimius Severus mit der programmatischen Umschrift "*Laetitia temporum*" (Abb. 2) sowie das Medaillonbild einer Tonform aus dem Hafen von Marseille, die gleichzeitig sein wird. Darauf ist eindeutig der Circus Maximus dargestellt, dessen Obelisk als Mast einer riesigen Schiffsattrappe dient⁶¹. Beiderseits

⁵⁷ So Isidor, Etym. 18,31; vgl. Anth. Lat. ed. Riese, Bd. 1, Nr. 197, Z. 14. E. Nash, Obelisk und Circus (Anm. 2), 235, Taf. 51,1; ders., Bildlexikon (Anm. 1), Bd. 2, 137, Abb. 855, weist darauf hin, daß der Augustus-Obelisk schon von Konstantin d. Gr. aus der Mitte versetzt und nach einem Stich von 1587 erheblich weiter östlich aufgefunden wurde. Vgl. dagegen E. Iversen a.a.O. (Anm. 2) 69 mit Anm. 8 ("about 50 feet east of the former"); J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 272.

⁵⁸ M.L.W. Laistener, The Obelisk of Augustus at Rome, JRS 11 (1921) 266 hält ihn sogar für den Gnomon einer funktionierenden Sonnenuhr. Selbst wenn im Zirkus keine Markierungen, etwa an der Brüstung der Arena, angebracht waren, mußte der Bezug auf den Marsfeld-Obelisk jedem deutlich sein. Kurioserweise plante man nach der Wiederaufstellung auf der Piazza del Popolo zeitweise eine Nutzung als Gnomon einer Sonnenuhr nach dem Vorbild des augusteischen Horologium auf dem Marsfeld, s. E. Iversen a.a.O. (Anm. 2) 73.

⁵⁹ Cass. Dio epit. 77, 1, 4 f.: τῆς δὲ δεξαμένης ἀπάσης τῆς ἐν τῷ θεάτρῳ ἐς πλοίου σχῆμα κατασκευασθείσης ὡς τετρακόσια θηρία καὶ δέξασθαι καὶ ἀφείναι ἀθρώας; unter den Tieren an Bord des Schiffes befanden sich als etwas Besonderes u.a. auch Wisente, vgl. J.M.C. Toynbee, Animals in Roman Life and Art, London 1973, 148.

⁶⁰ A. Balil, Ova, Delphini, Roman Circus ... and all that, Latomus 25 (1966) 868 ff. (hält die Veranstaltung für Wasserspiele); A. Alföldi, Ein Festgeschenk aus den Töpfereien des römischen Rhonets, in: Helvetia Antiqua. Festschrift E. Vogt, Zürich 1966, 248; J.W. Salomonson, Römische Tonformen mit Inschriften, ein Beitrag zum Problem der sogenannten "Kuchenformen" aus Ostia, BABesch 47 (1972) 111. Auch in der Übersetzung des Cassius Dio von O. Veh (1987) ist die Rede von "Amphitheater", im Text steht "theatron", Zuschauerraum.

⁶¹ H. Mattingly, BMC Coins of the Roman Empire, Bd. 5, London 1950, xliii; cxlix; 209, Nr. 283, Taf. 34,4; 219, Nr. 343 f., Taf. 35, 19; 245, Nr. 452, Taf. 39, 6; 257, Nr. 508, Taf. 40, 17; H. Kühmann a.a.O. (Anm. 25) 39, Nr. 71 (lokalisieren diese Spiele im Circus); A. Balil a.a.O. (Anm. 60) 868-870; A. Alföldi a.a.O. (Anm. 60) 248, Abb. 1, 3; J.W. Salomonson a.a.O. (Anm. 60) 108-112, Abb. 28 f. (die von ihm a.a.O. 110 f. an dem Schiff identifizierte Isiskrone ist aber sehr zweifelhaft); J.P.C. Kent a.a.O. (Anm. 25) Nr. 391, Taf. 113;

des Obelisken sieht man deutlich weitere Monumente des *euripus*. Davor sind eine Reihe wilder Tiere, dahinter ein Wagenrennen angedeutet. Wenn auch diese Spiele sicher nicht gleichzeitig, sondern nacheinander abgehalten worden sind, kann man doch kaum daraus folgern, daß in diesem Bildmotiv nicht nur die Einheit der Zeit, sondern auch des Ortes aufgelöst ist. Auch wenn es sich bei dem Motiv des Schiffes zweifellos um ein Glückssymbol handelt, das zugleich auf die glückliche Heimkehr des Kaisers aus dem Orient anspielt, darf man es angesichts der klaren Kennzeichnung des Zirkuslokals nicht einfach samt Tieren ins Amphitheater versetzen⁶².

Dasselbe kann für eine Zirkusdarstellung auf einem Medaillon Gordians III. gelten, auf der vor der "*spina*" athletische und gladiatorische Spiele, dahinter Wagenrennen und der Triumphzug des Kaisers mit Viktoria zu sehen sind, was Alföldi als zeitlich und räumlich verschiedene Ereignisse auffaßte, die nur symbolartig miteinander verbunden seien⁶³. Folgen diese Ereignisse auch zeitlich aufeinander, so spielen sie sich doch im gemeinsamen Rahmen des Circus Maximus und zudem auch sicher in der schnellen Folge einer Feier ab. Daß der Zirkus eben auch adäquater Ort der Zurschaustellung des kaiserlichen Triumphes ist, beweist nicht nur der Bogen des Titus, sondern auch schon die Basisinschrift des augusteischen Obelisken, ganz abgesehen von der konkreten Auffassung des Obelisken als triumphales Siegesmonument in der Spätantike, wie es das Basisepigramm des Constantius-Obelisken dann zeigt⁶⁴.

Auf einem Medaillon des Philippus Arabs zu den Säkularfeiern des Jahres 248 ist der Obelisk des Circus Maximus dann gar in einen Palmstamm verwandelt (Abb. 3)⁶⁵. Die Palme ist hier als Sieges- und Glückssymbol zu verstehen⁶⁶, zumal die siegreichen Wagenfahrer konkret mit Palmzweigen ausgezeichnet wurden; die Bauten zu beiden Seiten sind aber sicher nicht zeichen-

J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 115 f., Abb. 51 (bestreitet dabei die Möglichkeit von Wasserspielen im Circus Maximus).

⁶² So A. Alföldi a.a.O.; J.P.C. Kent a.a.O. u.a.

⁶³ A. Alföldi a.a.O. (Anm. 60) 248-250, Abb. 1,2; H. Kühmann a.a.O. (Anm. 25) 40, Nr. 73.

⁶⁴ Dazu s. bes. H. Wrede, Zur Errichtung des Theodosiusobelisken in Istanbul, *IstMitt* 16 (1966) 180; 183; 189 f.

⁶⁵ Vgl. A. Alföldi a.a.O. (Anm. 60) 248, Abb. 1,1 (er hält den Sol-Tempel im Hintergrund für das Pulvinar, was schon durch die Lage der "*carceres*" rechts ausgeschlossen ist); H. Kühmann a.a.O. (Anm. 25) 40, Nr. 74; J.P.C. Kent a.a.O. (Anm. 25) Nr. 458, Taf. 126; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 127, Abb. 56. Dieser Münzreversstyp ist recht selten gegenüber den zahlreichen einfachen Prägungen, vor allem mit wilden Tieren der Arena, zu den "*saeculares*", gelegentlich auch zum "*saeculum novum*" mit Roma-Tempel (zu verbinden mit den unter Philippus häufigen "*Roma aeterna*"-Prägungen) oder "*milliarum saeculum*", H. Mattingly u.a. *RIC IV* 3, London 1949, 70 f., Nr. 12-25, Taf. 6, 6-12; 82, Nr. 116-118, Taf. 7, 15 f.; 88 f., Nr. 157-164, Taf. 7, 2; 93, Nr. 199-202; 97, Nr. 224 f., Taf. 8, 13; 102, Nr. 264 f., Taf. 9, 10; 103 f., Nr. 271 f.; auch aus der Münze von Antiocheia: ebd. 79, Nr. 86 f.; 81, Nr. 107 f. u. 111; 99, Nr. 244. Typen mit Opferszenen mit beiden Kaisern bei M. Bieber, Die Medaillons am Konstantinbogen, *MDAI (R)* 26 (1911) 234, Abb. 1-2 (was für ein Bau mit der an die Architektur auf dem Relief von S. Elia erinnernden Fassade mit statuenbesetzter Ädikulareihe über einem Tor auf ihrer Abb. 2 gemeint ist, bleibt leider unklar.) - Zu den Säkularfeiern von 248 vgl. ebd. 233-236; E. Stein, *Julius* Nr. 386, *RE X* 1 (1917) 763 f.; M. Nilsson, *Saeculares ludi*, *RE I A* 2 (1920) 1719 f.; H. Mattingly u.a., *RIC IV* 3, 62.

⁶⁶ Als Siegeszeichen ist die Palme offenbar erst römisch, vgl. A. Steier, *Phoenix*, *RE XX A* 1 (1941) 386 ff., bes. 401 f. (trotz Liv. 10, 47). Ob man sie in diesem Zusammenhang auch noch mit Apollo verband (wegen der Palme, unter der er und Artemis in Delos geboren wurden, vgl. etwa Plut., *Nikias* 3; Athen. 11, 502 b; die delische Siegespalme des Theseus, Paus. 8, 48, 2, erklärt A. Steier a.a.O. 401 als späte Aitiologie), ist eher ungewiß. K. Stähler danke ich für die Erlaubnis, sein an Hinweisen reiches und für die Bedeutungsmöglichkeiten der Palme in der Antike sehr aufschlußreiches Manuskript über "Die Palme der Herrschaft", das in der Festschrift für J. Inan erscheinen wird, einzusehen.

haft von anderen Orten der Stadt dazugesetzte Theater und Ehrenbögen⁶⁷, sondern die etwas zu stark vergrößerten Monumente, die auf dem *euripus* und anderswo im Circus Maximus standen und teilweise vielleicht wie der Obelisk für die Feiern umgestaltet waren. Die Hervorhebung des Sol-Tempels auf diesem Bild deutet wieder die fortdauernde besondere Bedeutung dieses Gottes für den Circus Maximus und offenbar auch für diese Spiele an. Zwei kleine Palmen stehen auch zwischen der Kybele und einer Barbarenstatue auf dem *euripus* des Zirkusmosaiks von Barcelona⁶⁸, vielleicht als Hinweis auf den Orient. Wahrscheinlich hat die Verkleidung des Obeliskens als Palme aber noch eine Bedeutungsnuance, die wir nur nicht genauer verstehen. Die Palme scheint nicht nur für Fruchtbarkeit und segensreiche Zeit oder gar für den Orient - hier denkbar als Heimat des regierenden Kaisers - zu stehen, sondern ist seit alters offenbar auch ein Symbol der Herrschaft⁶⁹; so träumt Rhea Silvia bei Ovid von zwei Palmen, deren größere, die für Romulus steht, den Himmel berührt und die ganze Welt beschattet⁷⁰. Auch der Obelisk reicht symbolisch bis an den Himmel⁷¹; der Circus Maximus aber konnte für die Römer Sinnbild der Erde oder des ganzen Kosmos sein⁷². Bei den Säkularspielen des Philippus ist der Obelisk noch mit schattenspendenden Palmblättern ausgestaltet worden, die so "*totum orbem*" überschatteten. So spielte man also zugleich auf den Anbruch eines neuen Saeculums der - segenbringenden - römischen Weltherrschaft unter Philippus Arabs an - genau ein Jahrtausend nach der Stadtgründung durch Romulus⁷³. Romulus richtete damals mit der Begründung der

⁶⁷ So A. Alföldi a.a.O. (Anm. 60) 248. Links von der Palme sieht man einen offenen Turm (ein vermeintliches Amphitheater), der an die *falae* des 1. Jh. erinnert; die *metae* (die vermeintlichen Theater) beiderseits sehen tatsächlich aus wie in Halbkreise eingebaut.

⁶⁸ J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 237, Abb. 119.

⁶⁹ Bei den Phöniziern bzw. Puniern, die die Palme auf ihren Münzen abbilden und die sie offenbar auch zu den Etruskern gebracht haben, vgl. auch die Darstellung der alten weisen Könige Nestor und Phoinix jeweils vor einem Palmenbaum in der Tomba Francois in Vulci; vgl. dazu auch U. Höckmann, Nestor und Phoinix in der Tomba Francois in Vulci, *Boreas* 5 (1982) 78 ff.; bes. 83, Taf. 7.

⁷⁰ Ovid, *Fast.* 3, 31-34: "*inde duae pariter, visu mirabile, palmae, / surgunt: ex illis altera maior erat, / et gravibus ramis totum protexerat orbem, / contigeratque sua sidera summa coma.*" Das Fruchttragen ("*gravibus ramis*") gehört, auch in der Ikonographie, notwendig dazu. Man denkt hier an den Traum der Mandane, der Mutter des Kyros' d. Gr., vom Weinstock oder an den des Xerxes vom Ölbaum (Herodot 1, 108, 1; 7, 19); aber von einer Palme ist in solchem Zusammenhang sonst nicht die Rede.

⁷¹ Cassiod., *Var.* 3, 51, 8: "*obeliscorum quoque proximitates ad caeli altitudinem sublevantur*"; *Isid.*, *Etym.* 18, 31: "*fastigium summitatemque caeli significat*".

⁷² Vgl. Charax von Pergamon, *FrHistGraec* (ed. Müller), Bd. 3, 640, Nr. 19; Cassiod., *Var.* 3, 51, 7 f.; *Isid.*, *Etym.* 18, 29 f. 36 f.; *Anth. Lat. ed. Riese*, Bd. 1, Nr. 197, Z. 13-15. Dazu s. P. Wuilleumier, *Cirque et astrologie*, *MEFR* 44 (1927) 184-209; F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942, 349; G. Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris 1974, 330 ff.

⁷³ Auch auf einem anderen Münzreversstyp des Philippus aus der Serie mit den Arena-Tieren wird mit dem Motiv der römischen Wölfin mit den Zwillingen auf die Stadtgründung des Romulus angespielt, H. Mattingly u.a., *RIC IV* 3, 70, Nr. 15-16, Taf. 6, 9; 89, Nr. 159, die a.a.O. 62 vermuten, daß die Wölfin als "some kind of dummy figure" bei den Gladiatorenspielen ausgestellt wurde, also am ehesten auch auf dem *euripus* des Circus Maximus, wo ja nach dem oben besprochenen Münzbild zu schließen auch andere der "*ornamenta*" offenbar für das Fest umgestaltet waren. Das paßt durchaus zu der Vorzeichen-Palme. Im Traum der Rhea Silvia werden die Palmen ausdrücklich durch Specht und Wölfin beschützt, Ovid, *Fast.* 3, 37 f. - Die römische Wölfin und Mars und Rhea Silvia tauchen noch auf dem Zirkusmosaik des 4. Jh. von Gerona über den "*carceres*", also mehr emblematisch, auf, s. J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 240, Abb. 69; 120.

Rennen an der Stelle des Circus Maximus angeblich auch den Kult des Sonnengottes ein⁷⁴, in dem sich auch Philippus als Kaiser bereits selbst gespiegelt sah⁷⁵.

Hatte Maxentius im Süden der Stadt bei seiner neuen Palastanlage auch einen Circus angelegt, so ist das durchaus als Konkurrenz, wenn auch nicht als Ersatz für den Circus Maximus aufzufassen. Vermutlich in bewußtem Gegensatz dazu wurde von Konstantin d. Gr. dann nach seinem Sieg über Maxentius 312 n. Chr. der Circus Maximus noch einmal ganz besonders reich ausgestattet und sicher auch damals mit einem weiteren gemauerten Rang versehen, worauf sich vermutlich auch die vergoldeten Säulen beziehen⁷⁶. Auch wurde damals offenbar schon die Aufstellung des zweiten, noch höheren Obelisken in Angriff genommen, der schon in Theben dem Sonnengott geweiht gewesen war und es auch in Rom wieder wurde. Er trug ursprünglich in Rom, wo er in der Zirkusmitte stand, eine goldene Kugel, wie auch der Obelisk-Gnomon auf der Sonnenuhr des Augustus. Ob man damals den Augustus-Obelisken etwas nach Osten verschob, um dem neueren größeren Platz zu machen, ist umstritten⁷⁷. Auf jeden Fall war noch Cassiodor diese Weihung an den Sonnengott bekannt, während nach seiner Information der des Augustus dem im gleichen Tempel mitverehrten Mond geweiht war⁷⁸. Auch hier zeigt sich noch der Zusammenhang von Obelisk und Sonnentempel. Erst 357 schaffte allerdings Konstantins Sohn Constantius es, diesen größten aller Obelisken tatsächlich in Rom zu errichten⁷⁹. Wenn um dieselbe Zeit aber auch die Ausschmückung des Circus Maximus mit Bronzestatuen besonders hervorgehoben wird, kann es sich dabei kaum allein um die bekannten älteren Statuen auf dem *euripus* und dem Start handeln; vielmehr darf man in Parallele zur Ausstattung anderer Großbauten insbesondere der neuen Hauptstadt Konstantinopel vermuten, daß Konstantin auch hier schon in gleicher Weise Statuen und ganze Statuengruppen in großem Umfang von anderen Orten und aus anderen inzwischen mehr oder weniger verlassenen Bauten zur prächtigeren Ausschmückung dieses öffentlichen Baus versetzte. Ob man etwa die Zirkusdarstellung von Piazza Armerina, die immerhin eine Anzahl von Statuen zeigt, heranziehen darf, ist umstritten. Eine konkrete Gegenprobe bietet uns aber der erhaltene *euripus* des Maxentius-Circus im Süden der Stadt mit seinen Spuren zahlreicher Monumente und vor allem der erheblich größeren Anzahl von fragmentarischen Skulpturen, die zusätzlich beiderseits auf seinem Rand gestanden haben werden. Hier kann kein Zweifel bestehen, daß diese Werke, die aus den verschiedensten Perioden der Kaiserzeit stammen, alle gleichzeitig im Auftrag des Maxentius aufgestellt wurden;

⁷⁴ Malalas 7, 4 f. (p. 173.175); dazu J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 91.

⁷⁵ Man kann dabei daran denken, daß eine Reihe von Revers-Prägungen des Philippus Arabs mit der Umschrift "*aeternitas augg.*" o. ä. das Bild des Sonnengottes zeigen, vgl. H. Mattingly u.a., RIC IV 3, 79 ff. passim.

⁷⁶ Ps. Aur. Vict., Epit. 40, 27: "*Circus maximus exultius mirifice*"; Panegy. Lat. 4, 35, 5: "*Circo ipso maximo sublimis porticus et rutilantes auro columnae tantum inusitati ornatus dederunt ...*" Zu dem äußersten Rang s. F. Coarelli, Roma, Roma-Bari 1983, 330 f.; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 129.

⁷⁷ So E. Nash, Obelisk und Circus (Anm. 2), 235 ff.; H. Wrede a.a.O. (Anm. 64) 187 f.; andererseits J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 271 f. mit Lit.

⁷⁸ Cassiod., Var. 3, 51, 8.

⁷⁹ Amm. Marcell. 17, 4, 12-15; CIL VI 1163. Vgl. E. Nash, Obelisk und Circus (Anm. 2), 237, der (s. dagegen und mit Hinweisen J.H. Humphrey a.a.O., Anm. 2, 663, Anm. 293) in dem Obelisken des Zirkusmosaiks von Piazza Armerina bereits den des Constantius sieht; ders., Bildlexikon (Anm. 1), Bd. 2, 142 f., Abb. 861 f.; E. Iversen a.a.O. (Anm. 2) 55-64; J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 287-289. Der dort zitierte Aufsatz von J. Polzer, JAmSoArchitHistorians 24 (1965) 165 ff. ist mir leider nicht einsehbar gewesen.

sie müssen also eindeutig von früheren Aufstellungsorten hierher verschleppt worden sein⁸⁰. Maxentius wollte in seinem Neubau sicher den Circus Maximus nachahmen. Konstantin aber wird bei seiner Vergrößerung des Circus Maximus auch seinerseits versucht haben, in diesem Punkt den Bau des besiegten Konkurrenten deutlich zu übertreffen und dem Circus Maximus ganz demonstrativ seine Vorrangstellung wiederzugeben; darauf spielen wahrscheinlich die zitierten allgemeinen Angaben an, auch wenn wir keine Nennung konkreter Einzelmaßnahmen vorliegen haben. Auf jeden Fall ist nach den Parallelen, die wir kennen, hier nicht damit zu rechnen, daß die neu aufgestellten Statuen erst für diesen Zweck geschaffen wurden. Sie werden ebenfalls aus älteren Anlagen gestammt haben; wir wissen nur nicht im einzelnen, ob auch in dieser "Zirkus-Galerie" besonders berühmte alte Werke gesammelt wurden. Die Aufstellung des zweiten Obelisken stellte dann den nur aus technischen Gründen so lange hinausgeschobenen Abschluß dieser Arbeiten dar. Welche Bedeutung der Sol-Kult oder besser die Sol-Repräsentation gerade im Zirkus auch im 4. Jh. politisch noch gehabt hat, wird deutlich, wenn man daran denkt, daß Konstantin sich selbst, auch noch in der Statue auf der Konstantinssäule in Konstantinopel, als Sol darstellen ließ⁸¹.

Der Zirkus des Maxentius und der Hippodrom von Konstantinopel bieten uns schließlich auch für die Kaisertribüne der Spätantike am ehesten Vorstellungshilfen. Im Maxentius-Zirkus ist die Loge am Ende des Verbindungstrakts zum Palast teilweise noch erhalten, ebenso auch auf der Gegenseite die Richtertribüne am Ziel⁸². Die erstere ragte offenbar hoch auf, die letztere trug sicher eine tempelartige Fassade mit vier Säulen in antis als Hintergrund, vermutlich auch einen Sol-Tempel, wieder genau südlich des Obelisken. In Konstantinopel zeigen die Darstellungen auf der Basis des Obelisken dann erstmals den Kaiser selbst und seinen Hofstaat in übergroßer, frontaler Repräsentation im Kankalon des Kathisma. Die Zirkusspiele sind demgegenüber unbedeutend und winzig. Dabei ist vor dem Kaiser in der unteren Zone teilweise die Aufrichtung desselben Obelisken, um dessen Basis es sich handelt, an Ort und Stelle als Schauspiel dargestellt⁸³. Auch der Hippodrom in Konstantinopel war am Circus Maximus orientiert. Vermutlich dürfen wir das Bild des Kaisers in der Loge also schon auf das konstantinische Pulvinar in Rom rückprojizieren. Die Sockelreliefs und -epigramme des Hippodrom-Obelisken aber zeigen, daß selbst unter dem Kaiser, der dem Christentum endgültig zum Vorrang gegenüber den heidnischen Kulturen verhalf, der Obelisk des Sol noch aktiv und sogar in bis dahin kaum anzutreffender Klarheit seine Rolle in der Arena zur Demonstration der kaiserlichen Macht spielen mußte und daß man dafür keine Mühen scheute.

Münster

Reinhard Stupperich

⁸⁰ R. Calza, in: G. Pisani Sartorio - R. Calza, *La villa di Massenzio sulla Via Appia. Il Palazzo. Le opere d'arte*, Roma 1976 (I Monumenti Romani 6), 141 ff.; sie denkt vor allem an die in dieser Gegend angesetzte Villa des Herodes Atticus.

⁸¹ Vgl. auch G. Dagron a.a.O. (Anm. 72) 307; 334.

⁸² J.H. Humphrey a.a.O. (Anm. 2) 598 ff., Abb. 288-290 (Kaisertribüne); 595 ff., Abb. 285-287 (Ziel).

⁸³ G. Bruns a.a.O. (Anm. 51); H. Wrede a.a.O. (Anm. 64) 193 ff.; E. Iversen a.a.O. (Anm. 45) 9-33; R. Janin, *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, Paris ²1964, 189-191. Zur Errichtung ausführlich H. Wrede a.a.O. 178-198, Taf. 36; E. Iversen a.a.O. 11-19, Abb. 10-11; G. Dagron a.a.O. (Anm. 72) 310 ff., Taf. 6 f. Zum Kathisma allgemein R. Janin a.a.O. 188; G. Dagron a.a.O. 318 ff.

Abbildungen zum Beitrag Stupperich (S. 265 - 279)

Abb. 1: Cab. Fot. Naz.; U. Ciotti, Bd 'A 4. serie (1950) 1, Fig. 1

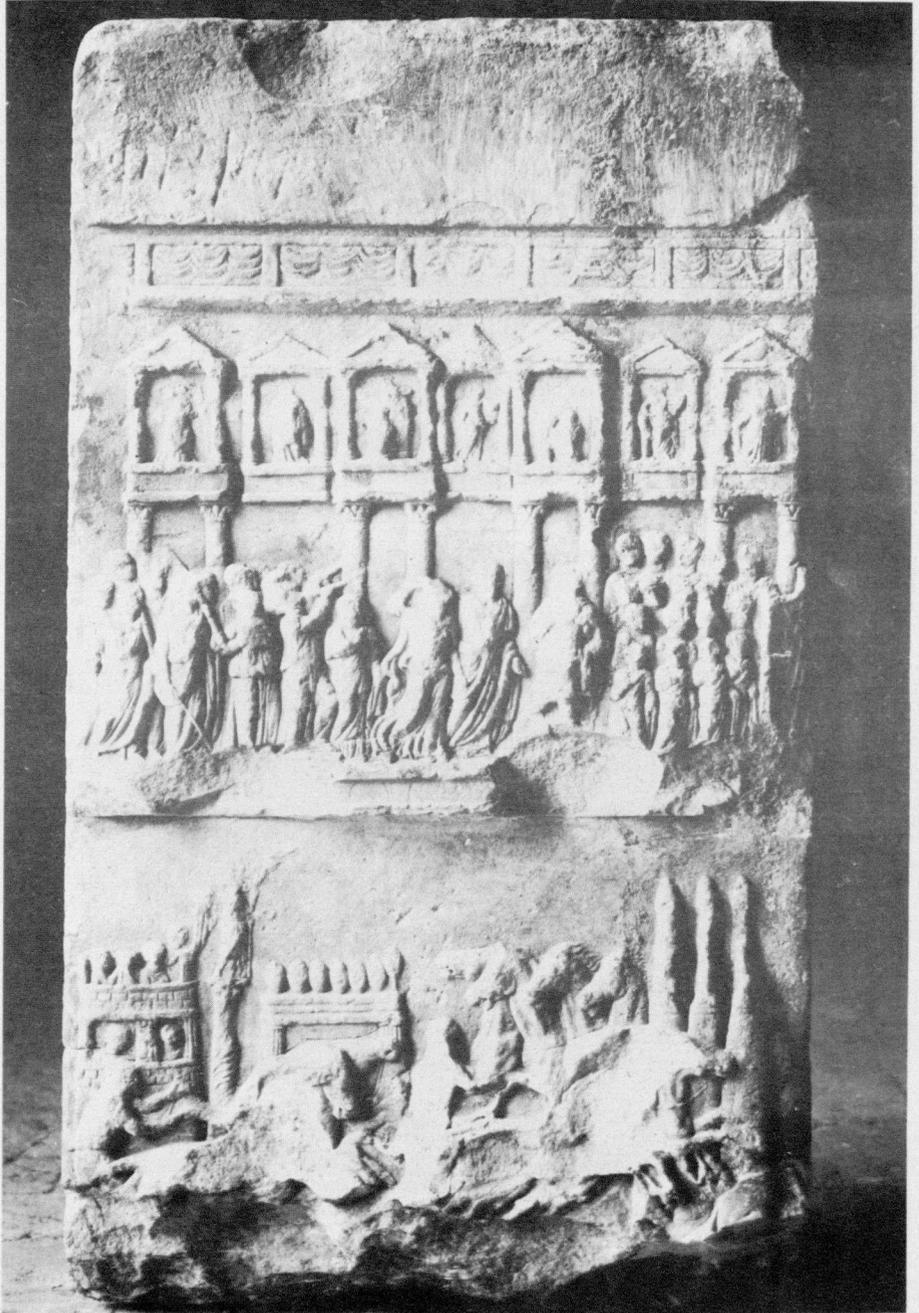




Abb. 2: Aureus des Caracalla 206 n. Chr.; Kent, Roman Coins, Taf. 113, Nr. 391 R



Abb. 3: Medaillon, Bronze, Philippus II., 248 n. Chr.; Kent, Roman Coins, Taf. 126, Nr. 458 R