

TONIO HÖLSCHER

IDEOLOGIE DER REALITÄT — REALITÄT DER IDEOLOGIE

Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts

1. Warum sich mit der Traianssäule beschäftigen?

Die Traianssäule ist das größte, umfassendste und zugleich besterhaltene Werk der römischen Staatskunst. Ihr Schaft ist in einer einzigartigen Weise mit einem spiralförmigen Reliefband geschmückt, in dem in 23 Windungen die Kriege des Traian gegen die Daker geschildert sind. Diese Reliefs sind der ausführlichste Bildbericht über einen historisch-politischen Vorgang, den wir aus vormoderner Zeit besitzen. Drei grundsätzliche Fragen stellen sich zu diesem Denkmal, die nicht nur für den Historiker, sondern auch für den zeitgenössischen Betrachter aktuell sind:¹

Zum ersten sind diese Reliefs ein Schlüsselbeispiel für die Problematik politischer Berichterstattung. Sie schildern einen langen Krieg in einer großen Vielfalt von Szenen, mit einer ganz ungewöhnlichen sachlichen Ausführlichkeit — aber sie gehören zu einem politischen Denkmal, das den Ruhm des Kaisers feiern soll. Daher stellt sich die Frage, wie zuverlässig dieser Bericht ist oder wie weit er, bei all seiner detaillierten Sachlichkeit, von Ideologie und Propaganda geprägt ist? Damit sind Fragen aufgeworfen, die bei politischen Reports der Vergangenheit wie der Gegenwart aktuell sind:

Wie weit sind die dargestellten, angeblich authentischen Vorgänge verlässliche Informationen? Wie weit sind sie gefälscht? Und noch dringender: Auch wenn sie nicht gefälscht sind, wenn die dargestellten Szenen tatsächlich auf reale Vorgänge verweisen, wie weit sind sie unter politischen Vorgaben in einer solchen Weise gefiltert, dass sie eher zu Trägern von ideologischen Botschaften werden?

Bei Denkmälern vergangener Gesellschaften stellt sich die Frage für den Historiker besonders zugespitzt: Wie weit können sie zur Rekonstruktion der historischen Vorgänge herangezogen werden? Oder wie weit lassen sie eher ideologische Selbstbilder der damaligen Auftraggeber erkennen?

Noch einen Schritt weiter bedeutet das: Wie weit können Reports überhaupt eine ‚objektive‘ Realität wiedergeben? Ist nicht jeder Bericht, über gegenwärtige oder ‚geschichtliche‘ Ereignisse, von den Absichten und Vorstellungen, von expliziten und impliziten Botschaften seiner Autoren geprägt? Kann man überhaupt zwischen intentionaler und nicht-intentionaler Berichterstattung bzw. Geschichte unterscheiden?

Zum zweiten führen diese Reliefs in einzigartiger Weise auf die grundsätzlichen Möglichkeiten der Information im Medium des Bildes. Damit sind, entsprechend den beiden Aspekten der Realität und der Ideologie, zwei unterschiedliche Fragen gemeint:

Einerseits: Wie weit ist es möglich, aus Bildern den tatsächlichen Verlauf von Vorgängen der Vergangenheit in ihrer spezifischen Realität zu erkennen und zu rekonstruieren, ohne zusätzliche schriftliche oder verbale Information? Man muss sich dabei klar machen, wie wenig Bilder aus sich heraus verständlich sind: Nicht einmal die Weihnachtsgeschichte ließe sich für einen Angehörigen einer fremden Kultur rein aus einem Bild des Stalles von Bethlehem rekonstruieren. Über die Kriege des Traian gegen die Daker ist aus anderen Quellen sehr wenig bekannt: Aus der antiken Geschichtsschreibung, besonders dem Werk des Cassius Dio in dem Exzerpt des Xiphilinus, kennen wir nur den ganz allgemeinen historischen Rahmen, aus Inschriften wissen wir von den beteiligten Truppeneinhei-

¹ Grundlegend für die folgenden Überlegungen sind die bekannten Gesamtuntersuchungen zur Traianssäule, die bei der Besprechung der einzelnen Szenen nicht mehr eigens zitiert werden: Froehner (1865); ders. (1872–1874); Cichorius (1896–1900); Petersen (1899–1903); Lehmann-Hartleben (1926); Florescu (1969); Gauer (1977); Lepper, Frere (1988); Settis (1988a); Koepfel (1991) und (1992); Bode (1992); Coarelli (1999); Stefan (2005); Galinier (2007). Weitere Lit. s. in Anm. 10.

ten sowie von wenigen beteiligten Personen, und aus archäologischen Forschungen kennen wir die Schauplätze — aber dies alles fügt sich nicht zu einer kohärenten Vorstellung von dem dynamischen Verlauf des Krieges, mit Ursachen und Wirkungen, Voraussetzungen und Folgen, Planen und Scheitern, Hoffen und Verzweifeln zusammen.² Um so mehr werden die Reliefs zu einem Prüfstein dafür, welche Informationen aus einem Bildbericht gewonnen werden können.³

Andererseits: Welche Möglichkeiten hat das Bild, ideelle Bedeutung oder ideologische Botschaften in der Darstellung von historischen Vorgängen zum Ausdruck zu bringen? Und wie kann der Betrachter diese Bedeutungen und Botschaften durch Intuition oder Interpretation erkennen und seinerseits artikulieren? Grundsätzlich verfügt die Bildkunst dabei über zwei Strategien:

- Selektion der Bildthemen. Aus der kontingenten Vielfalt der Realität und der realen Vorgänge werden (notwendigerweise) bestimmte Motive gewählt, die als signifikant gewertet werden.
- Formale Gestaltung. Die gewählten Motive werden (wieder notwendigerweise) in einer konkreten bildlichen Form dargestellt, die wiederum, teils absichtlich teils unabsichtlich, bestimmte Aspekte als signifikant hervorhebt.

Die Interpretation ideeller Bedeutungen oder ideologischer Botschaften von Bildwerken, aus der Antike oder aus späteren Zeiten, versteht die konkreten Bildthemen und Motive als Träger eines ‚Sinnes‘ auf einer höheren Ebene:⁴ Politische Denkmäler werden als Rühmung von Freiheit, Kampfesmut oder staatsmännischer Würde gedeutet, religiöse Bilder als Bekundungen von Frömmigkeit oder Demut, Grabdenkmäler als Ausdruck von ehrendem Gedenken oder Jenseitshoffnungen. Solche Deutungen geraten in letzter Zeit verstärkt unter den Verdacht des ‚Logoentrismus‘, das heißt der Fixierung auf sprachlich konzipierte Bedeutungen, die den spezifischen Ausdrucksformen im Medium des Bildes nicht gerecht werden.⁵ Dies ist aber ein relativ schlichtes Missverständnis. Denn die genannten Vorstellungen wie ‚Kampfesmut‘, ‚Würde‘ oder ‚Frömmigkeit‘ sind keine Phänomene des spezifischen Mediums Sprache, auch nicht der Bildkunst. Es sind ethische Haltungen, die in den beiden Medien der Sprache und des Bildes in unterschiedlicher Weise vermittelt werden — in den darstellenden Bildern in gewisser Weise sogar unmittelbarer anschaulich als in den konventionell festgelegten Wörtern der Sprache. Dass die Inhalte der Bilder mit sprachlichen Begriffen benannt werden, liegt einzig und allein daran, dass die Kommunikation der Wissenschaft in Sprache stattfindet. Dass die Bildwerke in dieser Praxis in Sprache übersetzt werden müssen, ist ein bekanntes Problem der Kunstwissenschaft, das einerseits nicht zu lösen ist, solange wir nicht in Bildern wissenschaftlich kommunizieren, das andererseits aber auch keine ‚logozentrische‘ Fixierung bedeutet. In diesem Sinn wird hier weiter nach ‚Bild-Ideen‘ gefragt.

Zum dritten, schließlich, wirft das Säulendenkmal komplexe Fragen zur Praxis der visuellen Kommunikation auf. Unsere wissenschaftlichen Vorstellungen von sozialer Kommunikation, ebenso wie die in der Kulturwissenschaft geläufigen Konzepte der Semiotik, gehen gewöhnlich davon aus, dass ein Sender eine klare Botschaft ausstrahlt, die von den Empfängern in intensiver Wahrnehmung rezipiert und interpretiert wird. Das ist aber in aller Regel nicht die Situation, in der antike Bildwerke wahrgenommen wurden: Alle Standbilder, Reliefs und Gemälde, wie auch die mit Bildern geschmückten Gefäße und Geräte, gehörten in die Praxis des sozialen Lebens, wo sie die Aufmerksamkeit mit vielen anderen Elementen der Lebenswelt teilten. Von ähnlichen Bedingungen ist heute die visuelle Erfahrung der Welt bestimmt, von der Werbung bis zu den ‚Stadtbildern‘, die wir oft nur nebenbei und unscharf wahrnehmen, und die doch ihre Wirkung ausüben. Auch hierin ist die Traianssäule ein Mo-

² Cass. Dio 68, 6–14. Auswertung der Inschriften: Strobel (1984) 62–154. Geographie und Topographie Dakiens: Stefan (2005) 13–355. Neue Gesamtdarstellung der Dakerkriege Traians: Strobel (2010); vgl. auch den Beitrag von K. Strobel in diesem Band.

³ Zur Schwierigkeit des ‚Lesens‘ von narrativen Bildern ohne Texte s. grundsätzlich Giuliani (2003) 78–81.

⁴ Hölscher (1992) 460–484.

⁵ Kritik am ‚Logoentrismus‘ von Bildanalysen wird in letzter Zeit, explizit oder implizit, gerne erhoben, am grundlegendsten von Squire (2009) 15–89. Der Vorwurf wurde bereits von Kunsthistorikern gegen Erwin Panofsky und seine Ikonologie erhoben. Er hatte eine gewisse Berechtigung in Bezug auf Panofskys eigene spätere Arbeiten, aber nicht gegen das Konzept der Ikonologie als solches, das durchaus geeignet war, die visuellen Qualitäten von Bildern zu erfassen. Die neueren Diagnosen von ‚Logoentrismus‘ beruhen m.E. auf der oben angedeuteten Verwechslung von Kategorien der Betrachtung von Bildern und solchen der wissenschaftlichen Diskurse. Darauf muss an anderer Stelle näher eingegangen werden.

dellfall: Das Publikum, auf das das Denkmal wirken sollte, war beim Besuch des Traiansforums weitgehend mit anderen Dingen als dem Betrachten der Reliefs beschäftigt; zudem waren die Szenen in ihrer vertikalen Erstreckung extrem schlecht zu ‚lesen‘, die Botschaft wurde dadurch diffus. Überall fragt man sich, wie die intendierten Wirkungen entstehen konnten?

Wechselnde Interessen an der Traianssäule. Seit der Antike hat die Traianssäule, als eines der wenigen großen Denkmäler, die aufrecht stehend erhalten waren, in ganz besonderem Maß das Interesse der Nachwelt erregt. Im Mittelalter wurde sie bewundert als Zeugnis der imperialen Größe Roms und sogar in christlichen Denkmälern wie der Bernwardsäule in Hildesheim eindrucksvoll nachgeahmt. Seit dem 15. Jahrhundert fand sie starkes Interesse bei Künstlern der Renaissance, sie wurde in Zeichnungen weit verbreitet und entfaltete vielfältige Wirkungen auf die neuere Kunst. Daneben waren es bekanntlich vor allem monarchische, imperiale und nationale Interessen, die sich an dies Denkmal knüpften: Franz I. von Frankreich gab 1540 den Auftrag für Gipsabgüsse und plante später sogar eine Bronzenachbildung, die allerdings nicht zur Ausführung kam. Nachdem dann Ludwig XIII. 1640 noch einmal 60 Platten hatte abformen lassen, ließ schließlich Ludwig XIV. 1665–1671 eine vollständige Serie von Gipsabgüssen anfertigen und stellte sich damit in die Nachfolge des mächtigsten römischen Kaisers, der das Römische Reich zu seiner größten Ausdehnung geführt hatte. Eine zweite Serie verblieb in der Académie de France in Rom, wo sie Frankreich als ideelle Nachfolgerin des Römischen Reiches präsent machte. 1797 wollte General Pommereul die Säule sogar für Napoleon abtragen lassen, um sie auf die Place Vendôme zu versetzen; de facto wurde dann eine neue Säule nach dem Muster Traians, aber mit aktuellem Bildschmuck errichtet. Ein weiterer Abguss, unter nationalen Interessen, wurde 1861–1862 für Napoleon III. hergestellt, ein letzter 1938 für Mussolinis programmatische Darstellung seiner imperialen Ansprüche in der großen Mostra della Romanità. Ein anderer politischer Aspekt wird in einem Abguss deutlich, der in den 1960er Jahren unter Ceaușescu für Bukarest als Symbol der nationalen Identität Rumäniens angefertigt wurde.⁶

In ähnlicher Weise ist die wissenschaftliche Erforschung der Traianssäule vielfach von den Interessen der eigenen Zeit geprägt gewesen.⁷ Im Dienst der Interessen Napoleons III. hat W. Froehner 1872–1874 eine große Ausgabe der neuen Pariser Gipsabgüsse veröffentlicht. Die deutsche, von J. J. Winckelmann geprägte Archäologie hat dagegen zunächst an der Traianssäule kaum Interesse gefunden. Erst im deutschen Kaiserreich hat C. Cichorius, Historiker aus dem Umkreis Th. Mommsens, eine monumentale Bestandsaufnahme der Reliefs vorgelegt, die im Geist des Historismus ganz auf die Rekonstruktion des Kriegsverlaufs ausgerichtet war: Die Darstellungen werden dabei im Sinn eines extremen Realismus als Ersatz und Äquivalent für verlorene Schriftquellen zur Rekonstruktion der Dakerkriege verwendet, der strategischen Bewegungen und taktischen Maßnahmen, mit allen Details der Landschaftsformationen, der Festungsarchitektur und des Einsatzes einzelner Truppeneinheiten.⁸

Die äußerste Gegenposition dazu entwickelte K. Lehmann-Hartleben in einer Monographie von 1926, der im Sinn des frühen 20. Jahrhunderts von dem Postulat künstlerischer Autonomie geprägt war. Hier wird dem Bildbericht nur ein sehr begrenzter historischer Zeugniswert beigemessen, die Szenen werden als formale Kompositionstypen betrachtet, die in etablierten Traditionen stehen, nach künstlerischen Gesichtspunkten weiterentwickelt wurden und darum wenig spezifische Realität vermitteln.

Seit der Wende der späten 1960er Jahre wurde die Forschung auf die politischen Aspekte dieses Denkmals aufmerksam und interpretierte die Reliefs im Sinne von politisch-ideologischen Botschaften.⁹ Auch dabei gehen die Positionen bis heute noch weit auseinander. Auf der einen Seite stehen Forscher, die den Ruhm des Kaisers vor allem darin ausgedrückt sehen, dass seine KriegslLeistungen in

⁶ Rezeptionsgeschichte der Traianssäule: Agosti, Farinella (1988); Morel (1988); Galinier (1999) sowie die Beiträge von M. Galinier, J. Olchawa und S. Seitschek in diesem Band.

⁷ Forschungsgeschichte zur Traianssäule: Galinier (2007) 20–33. Die im Folgenden angeführten Werke sind in Anm. 1 zitiert.

⁸ Cichorius (1896–1900). Neuerdings vor allem Florescu (1969), Strobel (1984) und Stefan (2005).

⁹ Vorläufer: Hamberg (1945).

ihrer tatsächlichen Vielfalt weitgehend realistisch vor Augen geführt werden; auf der anderen Seite wird hervorgehoben, welche Bild-Strategien zur Übermittlung ideologischer Konzepte eingesetzt sind.

Eine solche exklusive Alternative von Realismus und Ideologie ist heute kaum mehr aktuell. Neuere Studien haben gezeigt, dass die Reliefs der Traianssäule *zugleich* einerseits ein äußerst detaillierter Bildbericht über die Dakerkriege und andererseits ein politisches Programm sind, zugleich eine sachliche Chronik und ein ideologisches System. Das historische Interesse der Säule liegt in der allgemeinen Erkenntnis, wie ein (Bild-)Bericht durchaus sachlich zutreffend und frei von manifesten Fälschungen sein kann — und dennoch bis in alle Einzelheiten politisch gefiltert ist.¹⁰

Projekt: Dichte Lesung. Diese Erkenntnis ist inzwischen fast trivial und wird als solche keine große Aufregung mehr verursachen. Interessant wird sie aber, wenn man sie bis in die Details verfolgt: Wenn sich zeigen lässt, dass all die vielen Motive, die zunächst wie reiner Realismus erscheinen, in Wirklichkeit ideologische Bedeutung haben. Das Projekt, das sich daraus ergibt, ist eine ‚dichte Lektüre‘ der Semantik dieses Bildberichts. Aus Gründen der Zeit kann das hier nur exemplarisch in mehreren Stufen dargelegt werden, fortschreitend vom Ganzen zum Detail: 1. Die Grundstruktur des Berichts, 2. Die Sequenzen der Feldzüge, 3. Die Differenzierung der Feldzüge, 4. Die einzelnen Szenen, 5. Die Sachkultur, 6. Die formale Gestaltung. Dabei ist grundsätzlich von einigen allgemeinen Überlegungen auszugehen:

- Der Bericht umfasst etwa 200 m Reliefs mit ca. 2 x 50 Szenen.¹¹ Das ist für ein Bildwerk sehr viel, aber für fünf große Feldzüge sehr wenig. Es musste also eine scharfe Auswahl solcher Szenen getroffen werden, die essentiell erschienen.
- Die Konventionen der antiken Bildkunst brachten es mit sich, dass die Darstellung stark auf die einzelnen menschlichen Figuren fokussiert ist. Das bedeutet, dass Massenszenen wie Schlachten oder Ansprachen an das Heer immer nur mit wenigen Repräsentanten dargestellt sind.
- Realistische Wiedergabe ist unter diesen Voraussetzungen nie rein deskriptiv, weil sie immer zugleich die Hervorhebung von solchen Elementen bedeutet, die als signifikant gewertet werden.

Grundsätzlich ist also die Vorstellung einer ‚objektiven‘ Chronik verfehlt: Auch wenn der Bericht in allen Zügen der Realität entspricht, ist er stark auf konzeptionelle Bedeutungen hin gefiltert.

Das methodische Vorgehen, um diese Bedeutungen zu erkennen, erfordert zunächst, kein Element einfach als reine ‚Realität‘ hinzunehmen. Wer das tut, fällt schon auf die ideologische Botschaft herein. Die Frage ist immer: Welche Motive sind für die Darstellung ausgewählt? Warum sind sie ausgewählt? Warum sind sie gerade an diesem Platz innerhalb des ganzen Berichts dargestellt? Warum gerade in dieser Form?

Dabei ist es vor allem notwendig, die Darstellungen durch Vergleiche in ihrer Eigenart zu bestimmen: zum einen durch Vergleiche mit anderen Szenen desselben Themas auf der Säule, zum anderen mit dem, was wir über die Realität solcher Szenen wissen.

Erst wenn auf diese Weise geklärt ist, was an der Säule tatsächlich — im Sinn der Wiedergabe von Realität wie der konzeptionellen Botschaft — zu sehen ist, kann die Frage der Sichtbarkeit neu angegangen werden.

2. ‚Lektüre‘ des Bildberichts¹²

Grundprinzipien: Narrative Strukturen und dramaturgische Strategien. Der Bericht entwickelt sich grundsätzlich als fortlaufende Narrative. Die Sequenz der Szenen bedeutet, mit wenigen Brüchen, eine

¹⁰ Gauer (1977); Hölscher (1980) 265–301; Brilliant (1984) 90–108; Settis (1985); Fehr (1985/1986); Settis (1988b); Baumer *et al.* (1991); Bode (1992); Seelentag (2004) 368–404; Galinier (2007).

¹¹ Die übliche Zählung von 155 Szenen nach Cichorius, die in der Forschung aus praktischen Gründen beibehalten wird, ist durch übermäßige Abtrennung von Szenen entstanden. Für 2 x 50 Szenen s. Gauer (1977) 42–45.

¹² Zum Folgenden s. erste Skizzen in Hölscher (1980) 290–297; ders. (2002) 130–140. Wiederholungen ließen sich leider nicht vermeiden. — Zum Folgenden immer heranzuziehen die Abbildungen bei Cichorius (1896–1900) und Coarelli (1999) sowie die Beschreibungen bei Cichorius (1896–1900) und Koepfel (1991) sowie (1992).

Sequenz der Vorgänge. Die fünf Feldzüge, drei offensive und zwei defensive Kampagnen, bilden in sich geschlossene Einheiten, die die unterschiedlichen Verläufe der Kriegshandlungen wiedergeben. Dennoch haben die Feldzüge feste narrative Strukturen, die zugleich ideologische Strukturen sind.

Die offensiven Feldzüge entwickeln sich als ‚reguläre‘ Kampagnen, bei denen die Römer die Initiative haben: Übergang über die Donau — Kriegsrat — Lustratio des Heeres — Ansprache an die Soldaten — Bau von Lagern und Straßen — Vorführung einzelner Gefangener — Aufbruch des Heeres — Siegreiche Schlacht — Belobigung der Soldaten — Unterwerfung verbliebener Gegner — Schluss-Ansprache an die Soldaten — Kriegsfolgen. Diese typische Folge von Szenen wird durch Modifikationen und zusätzliche Zwischenszenen variiert, bleibt aber überall deutlich erkennbar.

Die defensiven Feldzüge werden mehr als Reaktionen auf Widerstand der Daker dargestellt: Angriff der Feinde auf römische Befestigungen (wird im vierten Feldzug später nachgetragen) — Aufbruch der Römer zum Kriegsschauplatz — Vormarsch und Verfolgung — Siegreiche Schlacht — Schluss-Ansprache an die Soldaten — Kriegsfolgen. Auch hierbei wird die Grundstruktur variiert, doch bleiben die Gemeinsamkeiten deutlich.

Die Variationen dieser beiden typischen Sequenzen sind zum einen durch spezifische Voraussetzungen und Ereignisse der verschiedenen Feldzüge bedingt, zum anderen aber vor allem auch durch die dramaturgische Inszenierung von spezifischen ideologischen Bedeutungen der einzelnen Kampagnen (Feldzug und Kampagne im Folgenden synonym):

Erster Krieg

1. Der erste Offensiv-Feldzug (Szenen I–XXX) ist eine überwältigende Demonstration römischer Stärke: eine einzigartige Ouvertüre, die von Anbeginn auf den Sieg am Ende vorausweist.
2. Der erste Defensiv-Feldzug (Szenen XXXI–XLVII) wird durch eine wilde Invasion und einen gefährlichen Angriff der Daker mit weiteren Verbündeten auf römisches Territorium ausgelöst. Die Römer reagieren mit einer raschen, gut organisierten Gegenattacke, die mit einem besonders drastischen Erfolg endet.
3. Im zweiten Offensiv-Feldzug (Szenen XLVIII–LXXVII) werden in gesteigerter Emphase die aufwändigen Anstrengungen und Gefahren des Vordringens in das Zentrum Dakiens hervorgehoben, die nach einer langen Sequenz von Siegen zur massenhaften Unterwerfung der Feinde und zum ersten Abschluss des Krieges führt.

Zweiter Krieg

4. Nach der Kriegspause wird der zweite Defensiv-Feldzug (Szenen LXXIX–C) nicht mehr durch gefährlichen Angriff, sondern durch heimliche Zusammenrottung der Daker provoziert. Der römische Gegenangriff wird diesmal als umfassende Mobilisierung gegen ruchlosen Vertragsbruch in Szene gesetzt. Rom tritt nicht als schlagkräftiger Rächer, sondern als kulturelle Weltmacht auf und versichert sich der Reichs-Bevölkerung wie der externen Verbündeten für den endgültigen Sieg.
5. Der dritte Offensiv-Feldzug (Szenen CI–CLV) führt die radikale und gnadenlose Auslöschung der Daker in zahlreichen Etappen der Belagerung und Eroberung, der Selbsttötung und erzwungenen Unterwerfung von Gegnern, schließlich der Verfolgung und Vernichtung der dakischen Königsfamilie vor Augen.

Szenenfolge, 1. Feldzug. Die prägende Kraft der beiden Grundprinzipien — narrative Grundstruktur und ideologische Variation — kann am Beispiel des ersten Feldzugs deutlich gemacht werden. Bekanntlich werden die drei offensiven Feldzüge mit einer fast stereotypen Folge von stark zeremoniellen Szenen eingeleitet: Profectio, Kriegsrat, Lustratio und Adlocutio. Im Rahmen dieses Grundbestands an Szenen werden aber sehr bezeichnende Varianten eingeführt.

Im ersten Feldzug ist diese Sequenz zu einem einzigartigen Manifest der römischen Kriegsbereitschaft gesteigert. Schon die Wahl des Beginns mit dem Übergang über die Donau ist eine Botschaft. Man hätte auch mit dem Auszug des Kaisers aus Rom beginnen und dabei die Verabschiedung durch Senat und Volk oder die *vota* für die Götter hervorheben können, wie in vielen anderen Kriegsdenk-

mälern;¹³ aber solche Umstände werden hier nicht für nötig erachtet: Der Krieg wird lapidar als *bellum iustum* begonnen, mit der Überschreitung der Donau, die zu der Erweiterung des Reiches führen wird, welche von Traian wie von jedem Kaiser erwartet wird.

Im ersten Feldzug aber ist diese Szene so aufwändig wie später nie mehr geschildert (Szene III–V): Nur hier wird die Grenze durch den Flussgott repräsentiert, der mit einer hilfreichen Hand die Unterstützung durch die Elemente bezeugt; nur hier geht das Heer auf einer doppelten Schiffsbrücke in zwei Kolonnen über den Fluss. So deutlich wie nirgends sonst werden hier die vornehmsten Heeres-teile wie in einer Parade vorgeführt. Im Vordergrund erscheinen die Legionäre, auf der hinteren Schiffsbrücke die Prätorianer, dazu die *equites singulares*, bereits auf dem fremden Ufer. Dagegen bleiben die weniger repräsentativen Auxiliare ganz im Hintergrund, und die fremden Hilfstruppen treten überhaupt nicht auf, obwohl natürlich in Wirklichkeit auch sie den Fluss überschritten haben. Über den Köpfen aber erscheinen höchst bedeutsam die Horn-Instrumente, die Feldzeichen der Prätorianer und Legionäre sowie die nur hier dargestellten Proviant-Bündel der Soldaten, in einer geballten Reihung der symbolischen und logistischen Ausrüstung. Alles in allem ist dies eine einzigartige Demonstration römischer Heeresmacht. Dass es dabei nicht nur um eine Chronik der Vorgänge geht, wird auf einem Sesterz des Marc Aurel deutlich, auf dem dessen Donau-Übergang zu Beginn der Marcomannen-Kriege mit der Legende *VIRTUS AVG* erläutert wird. Damit ist gewiss die ideologische Bedeutung der Szene nicht vollständig bezeichnet: Daneben geht es um *concordia* und *disciplina* des Heeres und manche andere Leitvorstellungen; aber ein Grundton ist mit der kollektiven *virtus* treffend angegeben.¹⁴

Der Kaiser selbst aber ergänzt dies Leitbild mit einer eigenen Tugend. Er sitzt bereits auf dem fremden Ufer auf einem hohen Podest zwischen zwei Offizieren, die seinen Kriegsrat bilden (Szene VI). Auch diese Szene ist nicht nur chronistischer Bericht, sondern hat ideologische Bedeutung. Ein Kriegsrat erscheint in dem gesamten Bildbericht sonst nur noch einmal, zu Beginn des 5. Feldzugs (Szene CV). Natürlich ist es denkbar, dass in beiden Kampagnen bald nach Überschreiten der Donau jeweils ein Kriegsrat abgehalten wurde. Aber damit ist nicht erklärt, dass dies die beiden einzigen Beratungsszenen innerhalb des ganzen Krieges sind, obwohl die wechselnden Situationen zweifellos ständig solche Beratungen nötig gemacht haben. Die Auswahl dieser einzigen Beratungen kann auch nicht damit begründet werden, dass dies de facto die wichtigsten Beratungen gewesen seien, bei denen der Plan für den gesamten Feldzug festgelegt wurde; denn das ist zweifellos nicht erst nach Überschreiten der Donau, sondern längst vorher geschehen; und es wäre auch zu Beginn des 3. Feldzuges nötig gewesen. Verständlich wird das nur unter ideologischen Voraussetzungen: Man wollte für den ersten wie für den zweiten Krieg insgesamt vorausschauende Planung, *consilium* und *providentia*, hervorheben. Da aber der Beginn für die *virtus* des Auszugs vorbehalten werden sollte, setzte man die Beratung an die zweite Stelle. Sie erscheint hier an ihrem ‚systematischen Ort‘.¹⁵

Gegenüber der späteren Beratung ist diese Szene durch ihre zeremonielle *dignitas* ausgezeichnet. Besonders auffallend sind sechs Lictoren, die den Kaiser umgeben. Natürlich wurde der Kaiser immer und überall von 24 Lictoren begleitet, aber auf der Säule werden diese Amtsdienner nur in sehr ausgewählten Situationen wiedergegeben, niemals in voller Besetzung, jedoch in sorgfältig abgestufter Zahl. Darum ist es bezeichnend, dass Lictoren fast nirgends so zahlreich auftreten wie in dieser Szene, in der der Kaiser als planender Kriegsherr eingeführt wird. Hinzu kommen zwei Männer im *sagum*, vielleicht Militärtribune, die die Ergebnisse der Beratung und Planung an das Heer übermitteln werden.¹⁶

Nach der strategischen Planung folgt die rituelle Konstitution und Lustratio des Heeres durch das Opfer der *suovetaurilia*, in der Form der Umkreisung des Lagers mit den Opfertieren Eber, Widder und Stier (Szene VIII). Wieder wird die ideologische Bedeutung der Szene offensichtlich, wenn man

¹³ Profectio aus Rom: Koeppel (1969) 130–148. — Auszugs-Vota: Extispicium-Relief Paris: Koeppel, a.O. 146–148. Dazu Sarkophag von Feldherren: Reinsberg (2006) 19–32, 61–108, 170–190; Muth (2004).

¹⁴ Feldzeichen: Töpfer (2011) 226–240, 312–313 Kat. SR 1. — *Equites singulares*: Speidel (1994) 417. — Horn-Instrumente: Alexandrescu (2010) (unergiebig). — Sesterz des Marc Aurel mit vollständig erhaltener Legende: <http://www.coinarchives.com/a/openlink.php?l=865467%7C1629%7C819%7C2156c20a94ee75ae68eac0628c3e9200> [5.9.2016]; vgl. ferner BMC Emp. IV 466 §; 624, 1427; 626 +.

¹⁵ Zum kaiserlichen Kriegsrat: Moore (2013) 468.

¹⁶ Zu den Lictoren s. Schäfer (1989) 196–232.

sie mit der religiösen Praxis vergleicht. Wie der Kriegsrat, so fand auch die Lustratio in Wirklichkeit mehrfach während eines Feldzuges statt: Auch bei diesem Thema wird demnach auf der Säule eine Auswahl getroffen und ein ‚systematischer Ort‘ gewählt.

Das Opfer ist ein Akt der *pietas*, der bei diesem Ritual in besonders traditioneller Weise vor Augen geführt wird: Gegenüber allen anderen Opferszenen an der Säule tritt der Kaiser nur in den Szenen der Lustratio zu Beginn der offensiven Feldzüge in der Toga und *capite velato* auf, als traditioneller Magistrat. Durch den gesamten Umgangsritus aber wird das Heer, in einem Akt der *providentia*, unter den Schutz der Götter gestellt. Zugleich wird mit dem Zusammenwirken im Ritual das Treueverhältnis von Kaiser und Heer bezeugt: In diesem Sinn zeigt ein Sesterz des Traian den Kaiser *capite velato* vor einem Altar, im Handschlag der *concordia* mit einem Offizier verbunden, und dazu die Legende FIDES EXERCIT(us). Nach der militärischen *providentia* des Kriegsrats wird in dieser Szene die religiöse *providentia* vor Augen geführt.¹⁷

Dies geschieht wieder mit der besonderen Emphase, die für die ‚Ouverture‘ des ersten Feldzuges charakteristisch ist. In Wirklichkeit wurde die Prozession der Opfertiere, mit dem Opferherrn, also dem Kaiser, an der Spitze, drei Mal um das Heer herumgeführt, dann führte der Kaiser das Voropfer aus und die Tiere wurden geschlachtet. In der bildlichen Szene wird das Heer im Lager von den Standarten repräsentiert, und wieder sind dabei nur die vornehmsten Teile, die Prätorianer und Legionäre, vertreten, obwohl natürlich das ganze Heer unter den Schutz der Götter gestellt wurde. Das Ritual aber ist in der Darstellung aufgebrochen: Die Kreisbewegung der Tiere und die Libatio des Kaisers sind getrennt, um den Schutz einerseits und die *pietas* andererseits für sich betonen zu können. Dabei ist die Gruppe des Kaisers hier so stark in Szene gesetzt wie bei keiner anderen Lustratio. Zwei Lictoren und ein Mann in Toga betonen die religiöse *dignitas*. Vor allem aber wird das Opferritual nicht, wie es in Wirklichkeit üblich war, außerhalb der Mauer geschildert, sondern innerhalb des Lagers: Die Gruppe des Kaisers erscheint vor der Kulisse des Praetoriums mit einem Giebel, das der Szene eine sakrale Atmosphäre wie vor einem Tempel gibt. Auf großen Staatsreliefs wie auf Münzen werden Opferhandlungen des Kaisers in ganz entsprechender Weise vor den Fassaden von Tempeln in Szene gesetzt.¹⁸

Die Antwort der Götter folgt, in völlig einzigartiger Weise, in der nächsten Szene: Das überraschende Erscheinen eines Mannes mit einer Art Sieb, der in spektakulärer Weise vor dem Kaiser von seinem Maultier stürzt (Szene IX), ist zwar als konkreter Vorgang noch rätselhaft, aber die *communis opinio* ist überzeugend, dass es sich um ein günstiges Omen für die Römer handelt. Es ist die einzige Szene der Säule, in der Traian nur mit zwei Vertrauten auftritt: Das Vorzeichen wird ihm persönlich zuteil, der Sieg wird im Wesentlichen ihm allein gehören. Damit wird, nach der strategischen und der religiösen *providentia*, gleich zu Beginn die Gunst der Götter für den gesamten Krieg offenkundig gemacht.¹⁹

Zum Abschluss dieser rituellen Sequenz folgt die Adlocutio des Kaisers an das Heer (Szene X). Ansprachen des Kaisers an die Soldaten waren in verschiedenen Situationen des Krieges üblich, an der Säule kommen sie an drei ‚systematischen Orten‘ vor: zu Beginn eines Feldzuges, nach einer siegreichen Schlacht und zum Abschluss einer Kampagne. Zu Beginn werden Zusammenhalt und Kampfesmut gestärkt. *Concordia* und *fides*, die schon bei der Lustratio impliziert waren, werden hier explizit gemacht: Ein Bronze-Medaillon und Sesterze des Commodus mit einer Adlocutio machen die Bedeutung FIDES EXERCIT(us) deutlich. Hier, zu Beginn des ersten Feldzuges, werden nun zum ersten Mal auch die Auxiliar-Truppen gleichberechtigt einbezogen, abwechselnd mit den Legionären, und ohne Hervorhebung der Prätorianer. Der Sinn scheint deutlich zu sein: Wo es, kurz vor den eigentli-

¹⁷ Zu der Szene s. Winkler (1991) 268–271. — Zur religiösen Bedeutung der Lustratio und des Suovetaurilien-Opfers vgl. auch den Beitrag von J. Scheid in diesem Band. Auf die Bedeutung der Toga *capite velato* hat mich John Scheid während der Tagung in Wien aufmerksam gemacht. — Sesterz des Traian: BMC Emp. III Traian Nr. 742 A; herangezogen von Winkler, a.O. 271.

¹⁸ Suovetaurilien-Opfer in der Regel außerhalb des Lagers: Plut. Brutus 39, 1. — Feldzeichen: Töpfer (2011) 313–314. — Trennung der Libatio vom übrigen Opferritual zur Hervorhebung der *dignitas* des Opferherrn: Hölscher (2005) 157. — Entsprechende Opferszenen vor einem Tempel mit Giebel: Ryberg (1955) fig. 26, 36 c–d, 38 a, 69 a–b, 70, 71, 73 a–b, 76, 77 d, 86, 87, 90–92, ferner zahlreiche Münzen in fig. 105–115; Hölscher (2006) 185–201.

¹⁹ Zur Deutung als Prodigium s. besonders Ampolo (1995); Galinier (2007) 105–108.

chen Kriegshandlungen, um den allgemeinen Zusammenhalt des Heeres geht, werden auch die Auxiliare wichtig, die die eigentlichen Kämpfe ausfechten.²⁰

Insgesamt nehmen diese Eingangsszenen die gesamte erste Windung des Reliefbandes ein. Es ist in der Forschung akzeptiert, dass diese Szenen einen rituellen Zyklus bilden, mit dem ideologische Leitvorstellungen der Kriegführung demonstriert werden sollen: insbesondere *virtus* und *disciplina*, *consilium* und *providentia*, *pietas* und *dignitas*, *concordia* und *fides*. Dabei stellen die einzelnen Bildszenen nicht distinkte Chiffren für jeweils zugehörige ideologische Konzepte dar, sondern Bilder und Ideologien stehen in einem Verhältnis der reziproken Interpretation zueinander. Dazu unten mehr.

Was die eigentlich bildlichen Aspekte betrifft, so ist zum einen deutlich, dass die ideologischen Botschaften nicht nur allgemeine *labels* sind, sondern dass sie die Szenen bis in jedes Detail, vom ‚systematischen Ort‘ der Themen bis zur Konstellation der Heeresteile, bis zur Sachkultur der Feldzeichen und der Lictorenbündel, und bis in die formale Komposition der Szenen prägen. Das lässt sich für das gesamte Reliefband erweisen: Zwar folgen die Szenen einem chronisch-narrativen Grundprinzip, aber nichts ist *nur* Chronik, alles hat Bedeutung.

Zum anderen zeigt sich, dass die einzelnen Feldzüge einen spezifischen Charakter in der dramaturgischen Inszenierung des ganzen Berichts haben. Obwohl die Szenenfolge in allen drei offensiven Kampagnen ähnlich ist, sind im ersten Feldzug starke Akzente gesetzt, die ihn besonders auszeichnen. Das kann für den Rest der Szenen nur kurz angedeutet werden.

Die gesamte zweite Windung wird von Szenen beherrscht, in denen Festungen gebaut und Straßen angelegt werden (XI–XII, XV–XVII, XIX–XX). Auch diese Szenen sind keine Chronik, sondern stehen an einem ‚systematischen Ort‘. Schon die Szenen der ersten Windung hatten in Lagern und auf Podesten stattgefunden, die nicht selbstverständlich da sind, sondern während des Feldzuges gebaut worden sein müssen. Doch dort wurde das Bauen nicht dargestellt. Erst in der zweiten Windung werden diese Arbeiten zum bedeutungsvollen Thema gemacht: Hier geht es, nach den ideologischen Grundlagen, um die technischen Voraussetzungen der römischen Kriegführung und um die Tugend des *labor*. Die Technik der Architektur aber wird viel perfekter dargestellt, als sie in Wirklichkeit war. Denn die Festungen und Lager, die in Wirklichkeit beim Vormarsch angelegt wurden, konnten natürlich nur aus Erdwällen und nicht aus Quadersteinen errichtet werden. Erst im Lauf der — oft langen — Zeit wurden solche Anlagen z.T. in der stabilen und optisch anspruchsvollen Technik des Quaderbaues angelegt. In der Darstellung der Traianssäule wird also, entgegen der Wirklichkeit, römische Bautechnik *at its best* vorgeführt. Dabei ist wieder der erste Feldzug besonders ausgezeichnet: Hier nehmen diese Szenen der technischen Überlegenheit weitaus mehr Raum ein als in den späteren Feldzügen. Dafür kann man zwar noch die realistische Erklärung anführen, dass am Beginn des Krieges, beim ersten Vordringen in Feindesland, tatsächlich mehr gebaut werden musste als später. Aber rein aus der narrativen Strategie erklärt sich, dass nur im ersten Feldzug in allen diesen Szenen der Kaiser selbst die Arbeiten inspiziert und sie durch seine Anwesenheit nobilitiert.²¹

Nach diesen glänzenden Voraussetzungen bricht in dem Bildbericht das Heer zu den eigentlichen Kriegshandlungen auf (Szenen XXI–XXII), und wieder ist der erste Feldzug als große Ouvertüre herausgehoben. Es kommt zur ersten großen Schlacht, die bei Tapae lokalisiert werden kann (Szene XXIV). Sie ist als großer Sieg dargestellt, obwohl sie in Wirklichkeit verlustreich war und das Vordringen zum Stoppen brachte. Doch nur hier wird ausnahmsweise Iuppiter, den Blitz schwingend, im Himmel gezeigt. Im Gegensatz zu anderen römischen Staatsreliefs, in denen Götter und Personifikationen auftreten und die Bedeutung der Vorgänge steigern, bleibt die Darstellung der Säule im allgemeinen auf der Ebene der Realität. Die wenigen Idealgestalten, die hier in die Kriegshandlungen eingefügt sind, scheinen durchweg Naturkräfte darzustellen, also ‚reale‘ Faktoren wie etwa den Flussgott Danuvius beim ersten Übergang über die Grenze. Darum spricht vieles dafür, dass Iuppiter mit seinem Blitz einen Blitzschlag oder ein Gewitter repräsentiert, das den Römern günstig war, wie es an der Marcus-Säule an einem ähnlichen ‚systematischen Ort‘ realistischer geschildert wird. Doch wie dem auch sei, jedenfalls wird hier die Macht des höchsten Gottes für die Römer mobilisiert: Er erfüllt in der

²⁰ Zu dieser und anderen Szenen der Adlocutio an der Traianssäule s. Baumer (1991). Prägungen des Commodus: BMC Emp. IV 718, 160; 725, 199–201; 729 §; 805, 577–580; Hölscher (1980) 294 Abb. 30.

²¹ Labor als Tugend: Lau (1975).

ersten Schlacht das, was in dem Prodigium versprochen worden war, genau in der Windung des Reliefbandes darunter (Szene IX). Dies ist die Grundlage des gesamten weiteren Krieges.²²

Nach der siegreichen Schlacht folgt in allen Feldzügen die Reaktion der Feinde, meist eine Unterwerfung gegenüber dem Kaiser. Nur im ersten Feldzug aber sind es — obwohl der Vormarsch nach der Schlacht an dakischen Sperrfestungen für diese Kampagne zum Ende kommt (Szene XXV) — zwei derartige Szenen, die unmittelbar aufeinander folgen, und die in einer für Rom bezeichnenden Weise diversifiziert sind. In der ersten Szene hält Traian die Schluss-Adlocutio an seine Soldaten, und dabei nähern sich dakische Männer zu Pferd, die offenbar nicht besiegt sind und als freie Partner auftreten. Sie finden bei Traian, der in entrückter Position auf hohem Podest steht, kaum Beachtung (Szene XXVII). Gleich darauf aber erscheint eine Gruppe von unterwürfig flehenden Dakern zu Fuß, denen der Kaiser sich auf Augenhöhe und in nahem Kontakt, offenbar in einer Haltung der Gnade, zuwendet (Szene XXVIII). Hier ist offenbar exemplarisch für den ganzen Krieg der grundsätzliche Unterschied zwischen trotzigem Widerstand und freiwilliger Unterwerfung gezeigt, auf die die Römer in diametraler Weise reagieren: milde Behandlung, *clementia*, für die Guten, dagegen Härte und Bestrafung, *severitas*, gegen die Bösen — *parcere subiectis et debellare superbos*²³.

Dies wird in der letzten Szene des ersten Feldzugs auf drastische Weise vor Augen geführt (Szene XXX). Alle fünf Feldzüge enden mit den Konsequenzen des römischen Sieges für die einheimische Bevölkerung, jeweils dramaturgisch bezogen auf den allgemeinen Charakter, den die Darstellung der betreffenden Kampagne verliehen hat. Im ersten Feldzug sind die Konsequenzen so dramatisch und grausam wie nirgends sonst: Die männliche Bevölkerung, Väter und Söhne, wird ausgelöscht, das Vieh getötet, die Siedlungen werden in Flammen gesetzt, Frauen und Mädchen deportiert. Es ist der letzte Trompetenstoß der Ouvertüre.

Feldzüge, Vergleich. Die differenzierende Dramaturgie der einzelnen Feldzüge wird besonders deutlich bei einem Vergleich von Szenen, die dasselbe Grundthema haben.

Profectio. Der Aufbruch zum Krieg wird in den drei offensiven Kampagnen immer weiter entwickelt. Die selbstbewusste Parade des ersten Feldzugs (Szenen III–V) bleibt einzigartig. Ganz anders werden dagegen die Akzente im dritten Feldzug gesetzt; die Unterschiede fallen besonders deswegen ins Auge, weil auf den ersten Blick der Übergang über die Donau sehr ähnlich ist. Hier werden, nach der bedrohlichen Invasion der Daker in der vorausgehenden zweiten Kampagne, von Anbeginn sehr intensive Vorbereitungen, extreme Vorsicht und große bevorstehende Anstrengungen demonstriert (Szenen XLVIII–L): Die Überschreitung des Flusses stellt keine stolze Vorführung der Truppen auf der Schiffsbrücke dar, sondern ist knapp auf die Überführung der symbolträchtigen Feldzeichen konzentriert. Dagegen wird auf dem feindlichen Ufer starker Schutz durch Befestigungen hervorgehoben, mit langen parallelen Mauern, Palisaden und vorgeschobenen Türmen. Dazwischen dringen die römischen Truppen mit betonter Vorsicht und in disziplinierter Koordination vor: im Vordergrund die Reiter zu Fuß, hinter einer Mauer die Legionäre in wachsamer Haltung, und hinter einem Palisadenzaun dann die Wagen mit Ausrüstung und Geschützen. Traian ist nicht mehr in der Beratung begriffen, wie im ersten Feldzug, sondern steht bereits weit im Feindesland, umgeben von Beratern und bereit, das Heer sofort anzuführen. Dies ist der Auftakt zu dem zentralen Feldzug, der die große Härte dieses Krieges

²² Schlacht bei Tapae: Cass. Dio 68, 8, 1–2. Dazu Cichorius (1896–1900) II 111–121; Stefan (2005) 554–557. Zur narrativen Struktur der Szene s. Gauer (1977) 67–68; Faust (2012) 37–42. — Dass Iuppiter als Urheber eines Gewitters gemeint ist, liegt nahe, weil an der ganz auf Realität zielenden Traianssäule anscheinend alle göttlichen Wesen tatsächliche Naturkräfte repräsentieren. Hinzu kommt, dass an der Marcus-Säule das ‚Blitzwunder‘ an einer systematisch analogen Stelle eingesetzt ist: Coarelli (2008) 131 Szene XI. Die Gegengründe von Faust, a.O. 39–40 überzeugen mich nicht, da er die ‚realistische‘ Bildersprache der Säule nicht berücksichtigt. Der richtige Hinweis darauf, dass Iuppiter in seiner Kampfhaltung das Modell für die römischen Soldaten darstellt, widerspricht dem Bezug auf einen tatsächlichen Blitzschlag natürlich nicht.

²³ Zur Deutung s. Petersen (1899–1903) I 32–33. An der Marcus-Säule ist dieser Gegensatz noch weit stärker betont: Hölscher (2000) 97–98. Allgemein zu dem Spektrum an Verhaltensweisen der Römer gegenüber (nördlichen) Feinden s. Heitz (2009).

vor Augen führen wird, mit Siegen, die schwer erkämpft werden, am Ende jedoch überwältigend sind.²⁴

Im letzten Feldzug schließlich ist die Szene der *Profectio* auf finalen Triumph hin gestimmt (Szenen CI–CII). Der Kaiser erscheint schon hier als prospektiver überragender Sieger: An der Spitze einer Legion reitet Traian nun zu Pferd, repräsentativ grüßend wie eine Reiterstatue; ihm folgen zu beiden Seiten zwei *equites singulares*, von kleinerer Statur, Körper und Arme in stärker momentaner Haltung, die Pferde mit gesenkten Köpfen. Soldaten einer zweiten Legion empfangen ihn mit einem feierlichen Opfer, das offenbar nicht nur für den guten Verlauf der abschließenden Kriegshandlungen dargebracht wird, wie die reguläre *Lustratio*, sondern vor allem dem Wohl der Kaisers selbst zu gelten scheint. Für das Vordringen sind keine schützenden Mauern und Palisaden mehr nötig; stattdessen erstreckt sich im Hintergrund, auf höherem Gelände, eine Festung, die mit deutlich repräsentativen Elementen der Macht, Giebeln und Arkaden, ausgezeichnet ist. Daraus folgt in der Szenenfolge bis zum Ende, geradezu zwangsläufig, die absolute Vernichtung und Selbstvernichtung der Gegner.

Noch aufschlussreicher sind die Aufbrüche der beiden defensiven Kampagnen. Im ersten Krieg reagiert der Kaiser im zweiten Feldzug auf eine plötzliche dakische Invasion mit einem rasch und effizient organisierten Flottentransport zum Kriegsschauplatz. Das Eindringen der Dakern über die Donau ist als chaotisches Unternehmen mit hohen Verlusten geschildert: ohne Brücke, auf den Pferden sich durch das Wasser kämpfend, von den Tieren fallend, sie im Strom verlassend, ihre Schilde rettend, um Hilfe flehend, ertrinkend oder von Kameraden mit letzter Kraft ans Ufer gezogen. Ein Beobachter fasst sich verzweifelt an den Kopf: Der Fluss ist den Dakern ein Feind (Szene XXXI). Danach der dakische Angriff auf ein römisches Lager: mit wilder Energie und geringer Koordination; mit unterschiedlichsten Angriffswaffen von geringer Effizienz, wie Bogen, Schleudern und einem zu kleinen Rammbock; unter ungenügender Deckung und darum mit hohen Verlusten gegen die einheitlich schwer gerüstete Besatzung des römischen Lagers, die mit voller Kraft von oben zuschlägt (Szene XXXII).

Dagegen steht die römische Antwort, die den Fluss zum Bundesgenossen hat: Gepäck und Rüstung werden auf Schiffe geladen, die Pferde sorgsam auf Schiffen transportiert, die Rudermannschaften zeigen höchste Disziplin (Szene XXXIII). Im Hintergrund, hier zum ersten Mal, erscheint eine römische Stadt, gut befestigt, aber im Inneren gibt es vielfältige öffentliche Architektur, mit Bogentoren, Bogenfenstern und Giebeln; ein außerstädtisches Amphitheater zeigt, wie sicher man sich an diesem Vorposten römischer Lebenskultur fühlen kann. Es ist diese Kultur, die den geordneten Gegenangriff gegen das wilde Chaos der Gegner prägt. Menschen und Tiere, kulturelle Infrastruktur spielen zusammen. Der Erfolg wird nicht lange auf sich warten lassen: In der folgenden Schlacht werden gerade diese antithetischen Qualitäten von Römern und Dakern extrem gegeneinander ausgespielt (s. unten).

Zu Beginn des zweiten Krieges dagegen wird der vierte Feldzug, der durch neue Unruhen ausgelöst wird und die endgültige Unterwerfung Dakiens vorbereiten soll, mit einer geradezu universellen Zusammenführung aller Kräfte eingeleitet (Szenen LXXIX–C). Ein Grund für das erneute Eingreifen der Römer wird hier schon gar nicht mehr zu Beginn gegeben, sondern erst später nachgereicht. Der erste Krieg hatte, in dem Bildbericht kurz zuvor geschildert, mit einer massenhaften Unterwerfung der Dakern geendet, von der aber der König Decebalus sich manifest ausgenommen hatte. Das genügte als Kriegsgrund. Der neue Krieg beginnt mit einer langen Folge von Szenen, in denen der Kaiser zu Schiff von Italien aufbricht, das Adriatische Meer überquert und dann durch eine lange Reihe von Städten und Lagern zum Kriegsschauplatz zieht. Auf den einzelnen Stationen wird er von der Bevölkerung feierlich empfangen, er vollzieht große Opfer und wird wieder feierlich verabschiedet. Man hat diese Szenenfolge vor allem als eine Dokumentation der Route gelesen, auf der der Kaiser mit dem Heer den Balkan durchquert hat. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat man die Abfahrt bei Brundisium und den weiteren Vormarsch über Apollonia, Dyrrhachium und Naissus angesetzt. Viel wichtiger aber als dieser ‚chronistische‘ Aspekt ist die Frage, warum diese Reise zur Front, die militärisch eigentlich belanglos ist, hier so viel Platz erhält, etwa zehn Prozent des ganzen Reliefbandes. Das Ziel ist offenbar, die universelle Macht des Römischen Reiches und seiner Kultur gegen den Feind ins Spiel zu

²⁴ Zu den Szenen der *Profectio* s. Koeppl (1969) 130–148; Lehnen (1997).

bringen; dem entsprechend tritt der Kaiser hier nicht, wie sonst fast durchgängig auf der Säule, im militärischen Panzer auf, sondern in der Tunica, dem Reisegewand.²⁵

Der Ausgangspunkt, anscheinend Brundisium, wird durch zwei Elemente repräsentiert (Szene LXXIX): Nahe dem Hafen steht ein Tempel einer weiblichen Gottheit, die zwar wegen der geringen Größe des Baues und des Kultbildes nicht genau bestimmt werden kann, die aber hier zweifellos als Schützerin der Seefahrt verehrt wurde. Im Hafen selbst erhebt sich ein Ehrenbogen, der überzeugend als Wiedergabe des Augustus-Bogens von Brundisium aus dem Jahr 31 v. Chr. erkannt worden ist. Wie signifikant auch hier die Motive in Hinblick auf eine ideologische Botschaft ausgewählt sind, zeigt der Vergleich mit den Städten des Balkans in der anschließenden Szenenfolge (Szenen LXXX–XCI). Anders als Brundisium werden diese Städte als Orte hoher römischer Lebenskultur dargestellt, mit öffentlichen Plätzen, Portiken, Theatern. Auch Brundisium hatte wahrscheinlich ein Theater, und auf dem Balkan gab es auch Tempel. Aber der Tempel hat seinen ‚systematischen Ort‘ beim Aufbruch, als Sitz der schützenden Gottheit, während in der Provinz offensichtlich die römische Reichskultur präsentiert wird, die gegen die Daker verteidigt werden soll.

Die Bevölkerung, die den Kaiser in den verschiedenen Stationen auf dem Balkan empfängt, ist bewusst differenziert. Bereits bei der Landung wird Traian am Ufer von der Provinz-Bevölkerung mit einem Stieropfer an einem Altar begrüßt (Szene LXXX). Anschließend zieht er in eine Hafenstadt mit einem würdevollen Tempelbezirk in einer Quadriporticus ein, wo ihm weitere Vertreter der lokalen Bevölkerung entgegenkommen (Szene LXXXI). Wie hochbedeutend dieser Aufbruch zu dem letzten Feldzug ist, der zum endgültigen Sieg führen soll, zeigt sich in der Zusammensetzung der Gruppen: Der Kaiser ist durch insgesamt neun Lictoren ausgezeichnet, die größte Zahl auf der ganzen Säule. Und während am Ufer spontan eine gemischte Menge aus Männern, Frauen und Kindern zusammengekommen ist, nach der Tracht der *paenula* Provinziale ohne Bürgerrecht, treten ihm in der Stadt nur erwachsene Männer entgegen: vorne eine größere Gruppe von Angehörigen des römischen Ritterstandes in der Trabea, im Hintergrund eine kleinere Zahl in der *paenula*, also eine Abordnung in sozialer Gliederung. Dem entspricht der emotionale Status der beiden Szenen: Bei der Begrüßung in der freien Natur sieht man emphatische Gesten, dazu einen Altar mit brennendem Opferfeuer und einem bereits zusammengebrochenen Opfertier, dagegen zeigt die Delegation in der städtischen Architektur feierliche Haltungen und Gebärden.²⁶

Die folgenden Szenen entfalten das Spektrum in fast systematischer Weise. Kurz zusammengefasst: Anschließend erreicht der Kaiser, von der provinziellen Bevölkerung geleitet, ein römisches Lager, aus dem ihm die Soldaten in festlicher Bekränzung entgegenkommen, um gemeinsam ein aufwändiges Opfer von vier Stieren darzubringen (Szenen LXXXIII–LXXXV). Danach kommt er in einer Stadt mit einer großartigen Architektur von Theater, Tempel, Porticus und Straßenbögen an, wo er mit der gesamten Bevölkerung von römischen Bürgern in Toga und Stola (?) ein Opfer feiert (Szene LXXXVI). Weiter gelangt er zu einer Siedlung von Einheimischen innerhalb der Reichsgrenzen, aus der die Männer mit Jungen und Mädchen herausgetreten sind, um ihn ebenfalls begeistert zu begrüßen (Szenen LXXXVII–XC). Und schließlich feiert Traian in einem einheimischen Heiligtum sogar ein gemeinsames Opfer mit römischen und indigenen Familien (Szene XCI). Auch ohne genauere Analyse ist deutlich, dass der Kaiser in dieser Folge von Szenen demonstriert, wie stark er an den Belangen der Reichsbevölkerung Anteil nimmt, wie bewusst er seine Rolle als Mittler zu den römischen wie zu den lokalen Göttern wahrnimmt, und wie groß der Dank ist, der ihm dafür von allen Seiten entgegengebracht wird. Die Reise ist ein Akt bewusster Reichspolitik, in Antizipation der realen programmatischen Reisepolitik seines Nachfolgers Hadrian. Sie stellt vor Augen, welche hoch geschätzte römische Lebenskultur in jener Provinz blüht, die von den Dakern bedroht wird; dabei wird vor allem die glanzvolle öffentliche Architektur hervorgehoben, der auf dakischer Seite nichts als trotzige Befestigungen

²⁵ M.E. überzeugende Argumente für eine Überfahrt von Brundisium und einen Anmarsch durch den südlichen Balkan bei Degrassi (1946–1947). Neuerdings aufgenommen von Vulpe (2002) 272–276; Depeyrot (2007) 206–222. Gegen Ancona und eine nördliche Route spricht vor allem die allgemeine geographische Situation, durch die Brundisium der übliche Ausgangspunkt für Feldzüge nach dem Balkan und Griechenland war. Zum Bogen im Hafen s. La Rocca (1994) 83–84. — Ideologische Bedeutung: Winkler (1991) 271–277. Reisegewand: Galinier (2007) 63–64.

²⁶ Ritter in der Trabea: Gabelmann (1977), besonders 363, der die Szene im Anschluss an Cichorius als Empfang durch Vertreter des Provinziallandtags sieht.

und Siedlungen von Holzbauten gegenüberstehen. Und als Nutznießer dieser Kultur werden gleichermaßen römische Bürger, römisch zivilisierte Provinziale, römische Soldaten und nicht-römische einheimische Stämme einbezogen.²⁷

Die Ankunft Traians an der Donau schließt die beiden Leitmotive dieser Reise glanzvoll ab (Szenen XCIX–C): Die große öffentliche Architektur der provinzialen Städte findet hier ihren Höhepunkt in dem Wunderwerk der neuen Donaubrücke, die Apollodoros von Damaskus im Auftrag des Kaisers selbst gebaut hatte; und nach der ausdifferenzierten Bevölkerung der Donauprovinzen schließen sich dem Kaiser auch noch Verbündete aus fernen Reichsteilen an, aus Germanien wie aus dem syrischen Osten.²⁸

Schlacht. Nicht zuletzt sind die Schlachten sehr bewusst gestaltet.²⁹ Eine realistische Wiedergabe der Bewegungen von Truppenteilen ist im antiken Relief nicht möglich. Um so deutlicher sind die ideologischen Aussagen. Generell sind die Römer selbstverständlich immer massiv überlegen, und nie werden römische Tote dargestellt. Besonders deutlich aber sind wieder die Differenzierungen. Im ersten Feldzug ist, wie gezeigt, das Erscheinen Iupiters ein anfängliches Signal der göttlichen Gunst für den gesamten Krieg (Szene XXIV). In der zweiten Kampagne dagegen, bei der Abwehr der bedrohlichen dakischen Invasion, wird die entscheidende Schlacht besonders erbittert geschildert (Szenen XL–XLI). Hier sind die Kämpfe unübersichtlich: Zunächst müssen die Römer sich einer Überzahl von Dakern erwehren, die von oben auf sie eindringen; auch ein Geschütz auf einem fahrbaren Wagen muss eingesetzt werden. Am Rand der Schlacht, bei der Nachhut, werden sogar römische Verwundete gezeigt, allerdings zugleich, um die gute ärztliche Versorgung bei den Römern hervorzuheben.³⁰ Erst im weiteren Verlauf gewinnen die römischen Elitetruppen, Reiter und Legionäre — hier erstmals im aktiven Kampf dargestellt — die Oberhand und drängen die Feinde zur Flucht in die Berge und Wälder. Am Ende wird der Sieg besonders krass geschildert, mit Haufen von gestapelten Leichen. Die Bedrohlichkeit der Gegner und ihre massive Zerschlagung entsprechen einander.³¹

Wieder ganz anders werden die Kämpfe im dritten Feldzug dargestellt, der mit großem Aufwand und Anstrengung zu einem überwältigenden Sieg führt. Hier werden nicht eine, sondern drei Schlachten hintereinander geschildert, und jede hat einen anderen Charakter. In der ersten Schlacht werden vor allem Verschanzungen errichtet und Geschütze eingesetzt (Szene LXVI). Die Kämpfe sind stark reduziert, der hervorgehobene Aspekt ist eine Materialschlacht. Kurz darauf kommt es zu einer Doppel-Schlacht von ganz anderer Art (Szenen LXX–LXXI). Von links rücken reguläre und irreguläre römische Auxilien gegen ein dakisches Lager in Holzbauweise vor. Hier wird der Aspekt der militärischen Disziplin hervorgehoben, besonders deutlich darin, dass verschiedene Truppengattungen mit unterschiedlichen Waffen in einer einheitlichen Bewegung dargestellt sind. Von der anderen Seite aber demonstriert ein Trupp von Legionären mit dem Manöver der Testudo gegen eine vielleicht benachbarte dakische Festung mit Quadermauern dieselbe Disziplin und Schulung in größter Perfektion. Auf beiden Seiten ist die Geschlossenheit der Römer dem chaotischen Durcheinander der Feinde gegenüber gestellt, allerdings auf unterschiedlichem Niveau: Während die Hilfstruppen Gegner auf niedrigem militärischem Niveau in die Flucht jagen, setzen die Legionäre ihre perfekte Kampftechnik gegen massive Festungen mit starker Verteidigung ein. Nach diesen Demonstrationen der Überlegenheit in Technik und Disziplin folgt dann in der dritten Schlacht ein totaler römischer Sieg (Szene LXXII). Die Römer sind so weit vorgedrungen wie in keiner anderen Schlacht, die Dakern sind hoffnungslos zusammengedrängt, ihre Flucht im Hintergrund ist so offensichtlich wie bei keiner anderen Niederlage. Wenn man die Darstellungen dieser drei Schlachten im Zusammenhang betrachtet, so ist es klar, dass in Wirklichkeit drei Schlachten kaum so unterschiedlich gewesen sein können. Man wird nicht den Verlauf der Schlachten nach diesen Bildern rekonstruieren können, denn die Römer haben wohl

²⁷ Das Heiligtum in Szene XCI folgt keinem normalen römischen Architekturtypus, es meint darum wohl einen Kultplatz in einheimischer Tradition. Zur Reisepolitik der römischen Kaiser, speziell Traians und Hadrians, s. Halfmann (1986) 35–50.

²⁸ Zur Donaubrücke bei *Pontes-Drobeta* s. Stefan (2005) 641–642. — Zur Herkunft der Gesandtschaften s. Lepper, Frere (1988) 151–152.

²⁹ Siehe dazu Hölscher (1991) 287–292; Gauer (1977) 67–71; Faust (2012) 35–91.

³⁰ Vgl. den Beitrag von D. Aparaschivei in diesem Band.

³¹ Faust (2012) 51–54.

normalerweise in ihren Schlachten Geschütze verwendet, fremde Hilfstruppen eingesetzt und kollektive Disziplin gezeigt. In diesen Bildern geht es darum, das ganze Spektrum militärischer Technik und Ideologie differenziert vor Augen zu führen. Diese Demonstration hat ihren ‚systematischen Ort‘ im dritten Feldzug, in dem die gesamte Kriegsmacht Roms aufgeboten und zu einem ersten überwältigenden Sieg geführt wird, mit dem der erste Krieg zu Recht abgeschlossen und — auf der Säule nicht dargestellt, aber in den Köpfen der Betrachter präsent — mit dem Triumph gefeiert werden konnte.³²

Einzelne Szenen. Neben den zentralen Themen der Kriegsführung wie Bau von Festungen, Schlachten und Unterwerfungen werden an der Säule einzelne Szenen geschildert, die auf den ersten Blick wie belanglose Episoden aus dem ‚Alltag‘ des Soldatenlebens wirken. Auch sie sind aber voll von ideologischer Bedeutung. Unmittelbar nach der Sequenz von Schlachten des dritten Feldzugs und der anschließenden Sieges-Adlocutio ist eine Szene eingeschoben, in der Soldaten aus einer Quelle Wasser schöpfen, andere wohl ihre Pferde zur Tränke führen (Szene LXXIV). Man hat das als geographische Angabe einer charakteristischen Lokalität oder als Szene der verdienten Ruhe nach den erschöpfenden Kämpfen gedeutet, aber es ist weit mehr: Die Szene demonstriert, dass die Römer die eminent wichtigen Wasser-Ressourcen in ihre Macht gebracht haben: Nicht umsonst wird die Quelle von einer kreisrunden Befestigung unmittelbar darüber geschützt.³³ Damit ist die römische Macht in einem zentralen Punkt gesichert: Gleich darauf kommt es zu der größten Unterwerfung von Dakern in dem gesamten Kriegsverlauf, mit der der erste Krieg beendet ist.

Eine ähnliche Szene ist im letzten Feldzug an signifikanter Stelle eingeschoben. Nach der zereemoniellen Einleitung mit Profectio, Lustratio, Adlocutio und Kriegsrat ist das römische Heer in einem langen Vormarsch in das Innere Dakiens vorgedrungen. Hier, weit entfernt von der eigenen logistischen Basis, sind römische Legionäre damit beschäftigt, Korn zu schneiden und in Bündeln abzutransportieren (Szene CX). Auch hier sind episodische Deutungen, als lokale Bezeichnung einer besonders fruchtbaren Gegend oder als Angabe der Jahreszeit, wenig überzeugend. Vielmehr wird gezeigt, dass das römische Heer nun auch über die Ressourcen an Nahrung verfügt, die für die weitere Kriegsführung entscheidend sind.³⁴ Unmittelbar darauf beginnt die lange Sequenz der Belagerung und Eroberung der zentralen dakischen Befestigungsanlagen.

Die Versorgung mit Wasser und Nahrung muss zu den täglichen Tätigkeiten der Soldaten gehört haben. Wenn diese Vorgänge jeweils nur ein einziges Mal innerhalb des gesamten Kriegsverlaufes dargestellt werden, so zeigt das zum einen, dass sie für das Konzept von grundsätzlicher Bedeutung waren, und zum anderen, dass sie an einem ‚systematischen Ort‘ zum Thema gemacht wurden: dort, wo es darum ging, den Gegner endgültig in die Knie zu zwingen.

Einzelne Gruppen und Figuren. Mit ganz besonderem Bedacht sind die Gruppen und Personen ausgewählt, die in den einzelnen Szenen zur Darstellung kommen. Das gilt besonders für solche Szenen, an denen große Mengen von Menschen teilnehmen, von denen aber nur eine kleine Zahl dargestellt wird. So werden, wie gezeigt, in der ersten Profectio, bei der das ganze Heer die Donau überschreitet, die vornehmen Truppen der Prätorianer, Legionäre und *equites singulares* hervorgehoben, die Auxiliare jedoch in den Hintergrund gestellt und die indigenen Hilfstruppen ganz übergangen (Szenen III–V). Bei der ersten Adlocutio dagegen, in der die Kohärenz des Heeres gestärkt werden soll, treten Legionäre und Auxilien vermischt auf (Szene X). In dieser Weise kann man das ganze Reliefband auf die Bedeutung der dargestellten Heeresteile hin untersuchen.

Noch überraschender ist die Auswahl der irregulären Hilfstruppen, die auf der Seite Roms in einheimischer Tracht kämpfen. Wie aus Inschriften bekannt ist, wurden in den Dakerkriegen zahlreiche solche Kontingente aus allen Teilen des Reiches eingesetzt. Von diesen ist aber in den Reliefs nur eine kleine Zahl wiedergegeben. Neben einer Gruppe von Kämpfern mit Tierfell, offenbar aus benachbarten Gegenden des Balkan, sind vier Gruppen dargestellt worden: Keulenkämpfer in Hosen aus Germanien (Szenen XXIV, XXXVI, XXXVIII, XL–XLI, XLII, LXVI, LXX–LXXI, LXXII, CIX–CX),

³² Faust (2012) 56–63. Zu Szene LXX–LXXI s. auch Seelentag (2004) 382–383.

³³ Episodische Deutung: Cichorius (1896–1900) II 346–350; Petersen (1899–1903) I 83.

³⁴ Episodische Deutung: Cichorius (1896–1900) III 199–202.

Steinschleuderer von den Balearen (Szenen LXVI, LXX–LXXI, LXXII), Bogenschützen aus Palmyra (Szenen LXVI, LXX–LXXI, CIX–CX) und Reiter mit gedrehten Locken aus Numidien (Szene LXIV). Das heißt: außer den balkanischen Nachbarn sind es stellvertretende Verbündete aus Norden, Westen, Osten und Süden. Darin liegt eine klare ideologische Aussage: Alle Welt steht zu Traian, gegen die einzigen Gegner, die Daker.³⁵

Protagonist allen Geschehens ist Traian. Es gibt keine Szene von größerer Bedeutung, in der er nicht die Hauptfigur ist. Meist wird er von hohen Offizieren eingerahmt, die bezeugen, dass er nicht allein agiert, sondern gute Berater hat. Lictoren umgeben ihn nur in solchen Szenen, in denen die Hervorhebung von besonderer Würde sinnvoll ist. Diese Vorrangstellung des Kaisers wird durchweg auch in den Bildformen wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. In vielen Szenen ist die Gruppe Traians als ein Schaubild frontal aus dem Bild heraus gerichtet, oft mit dem Kaiser als Mittelachse (z.B. Szenen IX, XI–XII, XXXIX, XLII und öfter). Durch diese Ausrichtung zum Betrachter, nicht zu den Figuren im Bild, gewinnt die Repräsentation nach außen eine Priorität gegenüber der bildimmanenten Handlung. Ein anderes Mittel, die Position des Kaisers im Verhältnis zu seiner Umgebung zu definieren, besteht darin, ihn entweder auf einem Podest bzw. einem Absatz im Gelände zu erhöhen oder aber ihn mit seinen Partnern auf Augenhöhe zu stellen. Wie gezeigt, können dadurch, in Verbindung mit seinen Gesten, klar abgestufte Hierarchien zwischen dem Herrscher und den verschiedenen Gruppen der Soldaten, der Bevölkerung und der verschiedenen Gruppen der Gegner deutlich gemacht werden. Besonders eindrucksvoll wird Traians Kopf in einer Szene von einem Torbogen im Hintergrund wie von einem Nimbus gerahmt.³⁶

Unter der Führung des Kaisers stellt das römische Heer einen zweiten, kollektiven Protagonisten des Krieges dar. Es gliedert sich grundsätzlich in die Legionäre und die Auxiliare, auf den ersten Blick kenntlich durch unterschiedliche Rüstung: Schienen- und Kettenpanzer. Entscheidend ist, dass die beiden Truppengattungen unterschiedliche Rollen spielen. Die Auxilien werden vor allem in den eigentlichen Kämpfen eingesetzt, in denen sie mit starkem physischem Einsatz die Gegner niederschlagen und gnadenlos verfolgen. Die Legionäre dagegen werden in den Schlachten meist als disziplinierte Elite-Truppe im Hintergrund gehalten, im Kampf bewähren sie sich mit dem anspruchsvollen Manöver der *testudo* (Szene LXXI); darüber hinaus werden sie während der Feldzüge vor allem bei den technischen Arbeiten des Baues von Lagern und Festungen, Brücken und Straßen gezeigt. In zeremoniellen Szenen, bei Ansprachen an das Heer oder Unterwerfung von Gegnern, stehen sie dem Kaiser besonders nahe. Sie verkörpern den Anspruch Roms, durch Eroberung Kultur zu verbreiten.³⁷

Die Daker dagegen gehen im Chaos unter. Meist sind sie hilflos und ohne Führung. Ihr König Decebalus erscheint nur sehr selten. Während der römische Kaiser immer weithin sichtbar herausgehoben ist, agiert Decebalus im Verborgenen, aus dem Hinterhalt. Sein letzter Auftritt vor seinem Tod ist wie eine Travestie des repräsentativen Schemas, in dem Traian in Szene gesetzt ist: Ebenfalls eine frontal zum Betrachter gerichtete Dreiergruppe mit Decebalus als Mittelachse, aber im Wald zwischen Bäumen versteckt, die Füße hinter Felsformationen verdeckt, einer der Begleiter vom Rücken gesehen, und der König selbst mit einer Geste des Armes zum Gesicht, die nicht Führung seiner Truppen, sondern Sorge über die absehbare Niederlage anzeigt (Szene CXXXV, vgl. CXXXIX, im Gegensatz zu Traians letzter Ansprache Szene CXXXVII). Die größte Sichtbarkeit erreicht er in der Szene, in der er sich durch Selbstmord den Verfolgern entzieht (Szene CXLV). Und dann, wenn sein abgeschlagener Kopf im römischen Lager auf einem Tablett den Soldaten präsentiert wird (Szene CXLV).³⁸

Vertikale Korrespondenzen und Interferenzen. Hinzu kommt ein Gestaltungsprinzip, das gewissermaßen dem Prinzip der spiralförmigen Sequenz entgegensteht: die vielfältigen Korrespondenzen und

³⁵ Indigene Hilfstruppen in den Dakerkriegen: Strobel (1984); ders. (2010). Darstellung ausgewählter indigener Hilfstruppen auf der Säule: Hölscher (1999). Ausführlich Richter (2010) 363–417. Zu den maurischen Reitern s. auch Stefan (2005) 582–587. — Auf Seiten der Daker kämpfen nur die benachbarten Roxolanen: Szenen XXXI und XXXVII.

³⁶ Typische Darstellung Traians: Szenen IX, XI–XIII, XVIII, XXIV und so fort; Rahmung mit Torbogen: Szene XXXV. Dazu Gauer (1977) 67–74; Settis (1988b), besonders 137–163; Galinier (2005) 63–64.

³⁷ Hierzu s. Fehr (1985/1986); Seelentag (2004). Ausführlich zu Funktionen und Einsatz der Legionäre, regulären Auxiliare, Equites und Prätorianer s. Richter (2010) 13–362.

³⁸ Zu Decebalus s. Galinier (2007) 64–67; Faust (2012) 73–75.

Interferenzen von Szenen in vertikalen Richtungen, besonders in den Hauptachsen der Säule. Seit langem hat man gesehen, dass das Prodigium des Maultierreiters (Szene IX), die erste Schlacht mit dem Erscheinen Iuppiters (Szene XXIV), die Victoria in der Mitte (Szene LXXVIII) und dann der Tod des Decebalus (Szene CXLV) alle in der Nord-Achse der Säule übereinander angeordnet sind. Martin Galinier hat darüber hinaus die Bedeutung dieses Prinzips bis in viele Einzelheiten herausgearbeitet. Darauf kann hier nur hingewiesen werden. Durch dies Prinzip muss zum einen der Bildbericht an vielen Stellen gepresst oder gedehnt worden sein, um die betreffenden Szenen in die betreffende Achse zu setzen. Und wichtiger noch: Durch die vertikalen Interferenzen wurden Bezüge zwischen Szenen deutlich, die die chronikhafte Sequenz transzendieren.³⁹

Visualität. Allgemein ist deutlich, dass dieser Bildbericht in seiner Struktur ein genuin visuelles Konzept darstellt. Die verbreitete Vorstellung, das Reliefband sei eine Umsetzung der *commentarii* des Traian, die in der benachbarten Bibliothek aufbewahrt worden seien, ist ein philologischer Wunschtraum, der sich sofort auflöst, sobald man versucht, die ersten Szenen in eine verbale Erzählung umzusetzen: Die Folge der Eingangsrituale *Profectio*, *Kriegsrat*, *Lustratio*, *Prodigium*, *Adlocutio*, *Bau von Festungen und Lagern etc.* ergibt keinen erzählbaren Text, und sie ist von dem einzigen erhaltenen Beispiel solcher *commentarii*, Caesars *Bellum Gallicum*, ebenso wie von dem historischen Bericht des Cassius Dio / Xiphilinos denkbar weit entfernt. Selbstverständlich muss der entwerfende Bildhauer den Verlauf des Krieges durch verbale oder schriftliche Vermittlung gekannt haben, nur in sprachlicher Form konnte ein so komplexer und ausgedehnter Vorgang übermittelt werden. Und es ist auch nicht grundsätzlich auszuschließen, dass er den Kriegsbericht Traians hat einsehen können. Aber damit ist die spezifische Form des Bildberichts an der Säule nicht erklärt: In der Auswahl der Szenen und Figuren, den narrativen Strukturen und dramaturgischen Strategien sowie den kompositionellen Gestaltungen ist der Bildbericht eine genuin visuelle Präsentation der Dakerkriege Traians und ihrer ideologischen Bedeutung.

3. Narrative Strukturen und Formen der Herrschaft

Wenn man abschließend nach allgemeineren Ergebnissen aus einer solchen Analyse fragt, so ergeben sich Folgerungen einerseits zu den Strukturen der Erzählung, andererseits zu der Auffassung des Krieges gegen äußere Feinde und der Macht des Kaisers innerhalb des Reiches.

Narrative Strukturen: Realität versus Ideologie. Die narrative Eigenart des Reliefbandes ist davon geprägt, dass das Konzept eines fortlaufenden, chronikhaften Berichts in hohem Maß von formalen Strukturen bestimmt ist, die zugleich inhaltliche Konzepte bedeuten. Das Grundkonzept ist eine dialektische Beziehung zwischen Realität und Ideologie⁴⁰.

Einerseits impliziert das Grundprinzip des fortlaufenden, kontinuierlichen Spiralbandes zeitliche und räumliche Sequenzen, die offensichtlich der Realität entsprechen. Und die Ausgestaltung der Szenen mit realen Teilnehmern und realistischer Sachkultur erhebt zumindest den Anspruch, die historische Wirklichkeit des Krieges wiederzugeben.

Andererseits ist der Bildbericht von starken narrativen Strukturen geprägt, die die kontingente Wirklichkeit der beiden Kriege in ein ideologisch geprägtes Gerüst überführen. Dies sind: 1) relativ feste Grundmuster von Sequenzen für die offensiven und die defensiven Feldzüge; 2) dramaturgische Unterscheidung des Charakters der einzelnen Feldzüge; 3) kalkulierte Selektion jeder einzelnen Szene für ihren ‚systematischen Ort‘; 4) Konzentrierung von Sinnbezügen in vertikalen Achsen; 5) sinnbezogene Ausgestaltung der Szenen bis in die Auswahl der Personen und Gruppen sowie der materiellen Kultur.

Die Selektion und Gestaltung der dargestellten Szenen ist offensichtlich von der Absicht geprägt, ideologische Leitbilder der Kriegsführung und der Ausübung von Macht hervorzuheben: Die *Profectio*

³⁹ Zuerst bemerkt von Lehmann-Hartleben (1926) 111. Weiter ausgearbeitet von Gauer (1977) 45–48. Zuletzt ausführlich, mit weitgehenden Konsequenzen für die Sichtbarkeit: Galinier (2007) 69–119; s. auch Faust (2012) 48–50.

⁴⁰ Dazu bereits Hölscher (1980); Baumer *et al.* (1991).

zeigt *virtus*, das Opfer *pietas*, und so fort. Dabei werden jedoch grundsätzlich nicht feste Szenentypen als Chiffren für vorgegebene ideologische Begriffe eingesetzt. Denn zum einen werden dieselben ideologischen Leitbilder in verschiedenen Szenen auf unterschiedliche Weise zur Geltung gebracht: So wird *providentia* in ihren verschiedenen Aspekten sowohl beim Kriegsrat als auch in der Lustratio dargestellt, und *virtus* wird sowohl in der Profectio als auch in der Schlacht (und an anderen Denkmälern in der Jagd oder im Triumph) demonstriert. Zum anderen werden in derselben Szene verschiedene ideologische Leitbilder aufgerufen: In der Lustratio wird nicht nur *providentia*, sondern auch *pietas* und *dignitas* demonstriert, in der Adlocutio werden *fides* und *concordia* vor Augen gestellt. Die Bildszenen — wie auch die dargestellten wirklichen Rituale — sind genuin visuelle Darstellungen, Leitbilder, von politisch-ethischen Idealen: Diese Ideale erhalten im Bild einerseits und in der Sprache andererseits, entsprechend den spezifischen Kapazitäten der beiden Medien, autonome und unterschiedliche, aber vielfach aufeinander bezogene Ausprägungen.⁴¹

Grundsätzlich stehen die denotierenden Bilder und die konnotierten Leitbegriffe in einem reziproken Verhältnis von medialer Autonomie und konzeptueller Referenz zueinander: Zum einen: Weder sind die Bilder auf Begriffe reduzierbar noch Begriffe in Bildern fixierbar. Zum anderen: Die Bilder machen nur *mit ihren politisch-ethischen Dimensionen* Sinn, die Begriffe aber gewinnen nur *in der Visualisierung* jene körperliche Präsenz, die sie in *spezifischer* Weise zu Exempeln, zu Vor-Bildern macht.

Die übergreifenden narrativen Strukturen bringen die Leitbilder in eine konzeptionelle Abfolge, ein ideologisches System: Profectio und Kriegsrat: *virtus, consilium, providentia*; — Lustratio: *pietas, providentia, dignitas*; — Prodigium: Gunst der Götter (*pax deum*); — Adlocutio: *fides, concordia*; — Bauarbeiten: *labor*; — Vorführung eines Gefangenen: *severitas*; — Vormarsch: *constantia*; — Schlacht: *victoria, disciplina*; — Submissio: *clementia, iustitia, severitas*; — Bestrafung: *severitas, ultio*.

Das bedeutet: Der Bildbericht schildert die Kriegszüge einerseits in einer erstaunlichen Fülle von historischer Realität, andererseits aber in einer Form, die in hohem Maß auf bestimmte offizielle Botschaften hin gefiltert und stilisiert ist. Zugespitzt: Die Reliefs geben wohl nichts wieder, was der Realität eklatant widerspricht, aber sie schaffen aus den Elementen der Realität ein fast systematisches ideologisches Konzept. Daraus wird deutlich, dass die alte Frage, ob der Bildbericht ‚realistisch‘ oder ‚ideologisch‘ ist, grundsätzlich falsch gestellt ist: Er ist in einem emphatischen Sinn beides. Das Ziel ist zu zeigen, dass die ideologischen Konzepte vom Kaiser durch die Kriegshandlungen in die Realität umgesetzt werden. Darum ist umgekehrt die Realität des Krieges eine Demonstration für die Macht der Ideologie.

Geschichte und Ritual. In der Auswahl von Szenen, die der Bildbericht präsentiert, fällt das starke Vorherrschen ritueller und zeremonieller Szenen auf: Profectio, Kriegsrat, Lustratio und Opfer, Ansprachen an das Heer und Unterwerfungen der Feinde. Durch die strengen narrativen Strukturen bekommen auch die Szenen des Lagerbaus, des Vormarschs und der Schlacht einen fast rituellen Charakter. Für heutige Erwartungen an einen Kriegs-Report sind Rituale und Zeremonielle auf den ersten Blick belanglos, ihre starke Hervorhebung ist darum überraschend. Sie erklärt sich dadurch, dass die ideologischen Leitbilder in dieser Form besonders wirkungsvoll in Szene gesetzt werden konnten. Im Ritual und im Zeremoniell werden inhaltliche, das heißt an der Traianssäule: ideologische Konzepte ohne praktischen militärischen Zweck, gewissermaßen ‚in reiner Form‘, performativ zur Schau gestellt.⁴²

Dabei würde es jedoch in die Irre führen, die Bilder als Idealisierungen und Verbrämungen zu sehen, die die Wirklichkeit des Krieges ideologisch überdecken, deformieren oder gar verfälschen. Denn die feierlichen Auszüge, Lustrationen und Opfer, Ansprachen an das Heer und Unterwerfungen von Feinden fanden ja in der Wirklichkeit statt, sie wurden in der Lebenswelt auf visuelle Wirkung hin inszeniert und zur Übermittlung von ideologischen Leitbildern des Krieges und der kaiserlichen Macht

⁴¹ Dies zu Squire (2009) 86–87.

⁴² Dazu allgemein Hölscher (1980). Grundsätzlich zur Reziprozität von Lebenswelt und Lebensbild s. Hölscher, Lauter (1995).

benutzt. Zweifellos wurden solche Rituale tatsächlich als Höhepunkte des Krieges in Szene gesetzt und von vielen Beteiligten auch so erlebt: In der kollektiven rituellen Aktion wurden die ideologischen Werte gewissermaßen inkorporiert und zum kulturellen Habitus gemacht. Das heißt, die Wirklichkeit der Feldzüge ist nicht eine bedeutungsneutrale vorgegebene Realität, sondern ein kulturelles Konstrukt. Auch der reale Krieg ist ein in Szene gesetztes Konzept, ein lebendes Bild, aus Menschen und ihren (Inter-)Aktionen. Die Gestaltung des realen Krieges, mit Ritualen wie mit Kriegshandlungen, und die Gestaltung der Bilder sind zwei Konstruktionen von (Un-)Sinn, die nicht identisch sind, aber aufeinander bezogen sind.⁴³

Statisches Bild von Macht und Herrschaft. Die Manifestationen ideologischer Leitbilder an der Traianssäule sind nicht sehr stark an der *spezifischen* historischen Realität der Dakerkriege Traians orientiert. Entsprechende Szenen von Profectio, Opfern, Ansprachen an das Heer, Unterwerfungen etc. finden sich an Denkmälern vieler Herrscher, meist von der frühen bis in die spätere Kaiserzeit. An anderen Denkmälern kommen weitere Themen der kaiserlichen Repräsentation hinzu, wie Adventus, Triumph, Verteilung von Geschenken, auch sie über lange Zeiträume hinweg. Dasselbe gilt für die Darstellungen von Personifikationen jener ideologischen Leitvorstellungen, die in den Szenen der kaiserlichen Repräsentation zum Ausdruck gebracht werden, wie Virtus und Pietas, Clementia und Concordia, die in großer Dichte vor allem auf den Münzen, aber auch in öffentlichen Standbildern und Reliefs erscheinen. Zwar kommt es dabei im Lauf der Kaiserzeit immer wieder zu gewissen Veränderungen, die durch die historischen Umstände oder die persönlichen Konzepte einzelner Kaiser hervorgerufen sind. Aber insgesamt bleibt das Spektrum der rituellen Szenen und ideologischen Leitbilder über die drei Jahrhunderte vor der Christianisierung des Kaisertums relativ konstant.⁴⁴

Die historische Forschung ist traditionellerweise in der Regel auf historischen Wandel orientiert. Sie hat auch bei der Untersuchung der kaiserlichen Staatsideologie mehr auf die Varianten als auf die Konstanten geachtet. Es scheint aber notwendig zu sein, wissenschaftliche Kategorien für historische Konstanz zu entwickeln, um in einzelnen Epochen Statik und Dynamik gegeneinander aufrechnen zu können. Dabei wird man vorsichtig sein, Statik aus heutiger Sicht vorschnell als Stagnation und Mangel an Innovation zu deuten: Im römischen Kaiserreich war eine gewisse Statik der Herrschaftskonzepte — ob das uns gefällt oder nicht — vermutlich ein stabilisierender Faktor, der durch zeitliche Konstanz die Kohärenz des Reiches und seiner heterogenen Gesellschaft sichern half.

Die Rolle des Kaisers. Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich ein charakteristisches Bild des römischen Kaisers.⁴⁵ In den Staatsdenkmälern erscheint das Kaisertum als ein Konzept, in dem jeder Kaiser ein mehr oder minder feststehendes Spektrum von vorgegebenen Leitbildern zu realisieren hatte. Er hatte die Rolle eines Protagonisten der Gemeinschaft zu übernehmen, die darin bestand, die traditionellen ideologischen Werte des römischen Staates in die Wirklichkeit umzusetzen. Im Wesentlichen waren dies Werte, die bereits während der römischen Republik in der Führungsschicht der Nobilität ausgebildet und als *mos maiorum* in Geltung gebracht und tradiert worden waren. Seit Augustus wurden sie stark auf den Kaiser konzentriert; dabei war es von programmatischer Bedeutung, dass der Senat auf dem *clupeus virtutis*, der zu Beginn des Principats für Augustus in der Curia aufgestellt wurde, die vier Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* festschrieb, nicht nur als Ehrung für seine Leistungen in der Vergangenheit, sondern zugleich als Erwartung und Forderung für die Zukunft. Ebenso aber ist es symptomatisch, dass damit Tugenden gewählt wurden, die nicht exklusiv für den Kaiser galten, sondern in abgestuftem Maß für alle Gruppen der römischen Gesellschaft verbindlich waren. Auch in dieser Hinsicht war der römische Kaiser ein *primus inter pares*: der Protagonist des gemeinsamen römischen Wertesystems.

Die Rolle des Kaisers war damit zwar nicht ein für alle Male stereotyp fixiert, aber es war ein Rahmen für sein politisches Handeln abgesteckt. Die einzelnen Kaiser realisierten den Kanon von

⁴³ Siehe dazu allgemein Hölscher (2003).

⁴⁴ Adventus und Profectio: Koeppel (1969). Triumph: Künzl (1988). Verteilung von Geschenken: Spinola (1990). — Personifikationen: Noreña (2011).

⁴⁵ Dazu ausführlicher Hölscher (in Vorbereitung).

Grundwerten zwar mit gewissen Modifikationen — und mehr oder minder erfolgreich —, aber der ideologische Maßstab und auch die erwarteten Formen der Realisierung blieben weitgehend konstant.

Dies Bild des römischen Kaisers ist im wesentlichen aus den Denkmälern der Staatskunst gewonnen und hier auf dieser Grundlage bewusst mit starken Konturen gezeichnet worden. Es stellt sich die Frage, wie einseitig dies Bild ist, das heißt, wie zentral diese Züge der ideologischen Leitbilder, der rituellen Performanz und der damit verbundenen konzeptionellen Statik für das römische Kaisertum insgesamt sind. Für den Fall, dass das gezeichnete Bild zumindest einen Aspekt des römischen Kaisertums erfasst, sei noch eine letzte Frage aufgeworfen:

Schluss: Ideologische Herrschaft? Max Weber hat in seiner bekannten Typologie der Formen legitimer Herrschaft drei Typen unterschieden: 1) legale Herrschaft, die auf das Votum und die regelhafte Satzung der Mitglieder der Gemeinschaft, d.h. einer *res publica*, begründet ist, 2) traditionale Herrschaft, die durch Sukzession innerhalb patriarchalischer Strukturen, sei es Monarchie oder Aristokratie, übertragen wird, und 3) charismatische Herrschaft, die auf der einzigartigen Attraktion und Leistung einer Führungs-Persönlichkeit, wie etwa Alexanders des Großen, beruht.⁴⁶ Die Herrschaft der römischen Kaiser scheint mit keiner dieser Kategorien in ihrem wesentlichen Kern getroffen zu sein. *Legal* war das römische Kaisertum aufgrund der Wahl durch den Senat, aber diese war von begrenzter Bedeutung, denn sie betraf kaum die Entscheidung *über*, sondern die Einsetzung *in* die Herrschaft. *Traditional* war das Kaisertum zum einen durch die Tendenz zur genealogischen Vererbung und zum anderen durch seine patriarchalischen Züge, aber dabei wird vernachlässigt, dass konzeptionell doch immer der Anspruch bestand, den „Besten“ zum Kaiser zu machen. *Charismatisch* war es insofern, als der Kaiser ein überragender individueller Protagonist des römischen Imperiums sein sollte, doch war die persönliche Einzigartigkeit dadurch eingeschränkt, dass er für den Anspruch, der „Beste“ zu sein, stark an den Kategorien einer statischen ideologischen Rolle gemessen wurde, die zudem nicht nur für ihn, sondern in abgestuftem Maß für alle Gruppen der Gesellschaft galt. Ich möchte darum zum Schluss die Frage aufwerfen, ob man nicht einen vierten Typus einführen sollte: den der ‚ideologischen Herrschaft‘. Damit wäre eine Herrschaftsform gemeint, die auf ein stabiles ideologisches System von unverletzlichen Grundwerten begründet ist. Herrschaft in diesem Sinn würde darin bestehen, die mehr oder minder festgelegte Rolle eines Protagonisten dieses ideologischen Systems zu übernehmen und diese Grundwerte in immer wieder analoger Form in die Realität umzusetzen.

4. Kommunikation

Wie wurde dies alles von dem Säulendenkmal kommuniziert? Die Frage ist alt, aber sie wurde in provozierender Weise von Paul Veyne zugespitzt, der damit eine scharfe Kontroverse ausgelöst hat.⁴⁷ Das Grundproblem liegt bekanntlich darin, dass die 35 m hohe Säule in einem engen Hof stand, in dem die Reliefs, je weiter der Bildbericht sich in die Höhe entwickelte, nur in zunehmend größerer Entfernung und in zunehmend spitzem Winkel gesehen werden konnten. Die Forschung hat, unter der Voraussetzung, dass potentielle Information und tatsächliche Wahrnehmbarkeit miteinander koinzidieren sollten, zwei diametrale Positionen entwickelt: entweder dichte Bedeutung in allen Szenen, dann auch gute Sichtbarkeit — oder aber eingeschränkte Sichtbarkeit, darum keine Bedeutung in den Einzelheiten. Veyne geht von der Grundvoraussetzung aus, dass die Reliefs zum großen Teil sehr schlecht und in den Details gar nicht erkennbar gewesen sein können, und folgert daraus, dass die detaillierten Interpretationen der Archäologen überzogen sind: Es komme nur auf einen allgemeinen überwältigenden Eindruck an. Die Gegenposition, die zuletzt noch einmal von Martin Galinier ausführlich begründet wurde, geht davon aus, dass die Reliefs bis zum oberen Ende in vielen Details ausgearbeitet sind und darum erkennbar und verständlich gewesen sein müssen. Darum werden Voraussetzungen postuliert, unter denen die Sichtbarkeit gegeben wäre: Man weist auf die ursprüngliche Bemalung der Reliefs

⁴⁶ Weber (1922a); ders. (1922b) 122–149; 753–778.

⁴⁷ Veyne (1988); ders. (1990). Dazu wichtig Settis (1992). Allgemein zum Problem s. Zanker (2000).

hin, die die Erkennbarkeit gesteigert habe, oder lässt die Betrachter auf die Dächer der umliegenden Gebäude steigen, um sie näher an die oberen Windungen des Reliefbandes zu bringen.⁴⁸

Wenn man aber zunächst die beiden Fragen, nach der Sichtbarkeit und nach der Interpretation, ohne Voreingenommenheit jede für sich stellt, dann scheinen beide Positionen kaum haltbar zu sein.

Einerseits kann kein Zweifel bestehen, dass die Reliefs in den Details extrem schlecht sichtbar gewesen sind. Vor allen verschlungenen Erklärungen über die Möglichkeiten der Wahrnehmung muss die einfache Feststellung stehen: Wenn es in erster Linie darum gegangen wäre, einen Bildbericht über die Kriege Traians den Betrachtern möglichst gut sichtbar vor Augen zu stellen, dann ist die Form eines Spiralbandes um eine Säule von 35 m Höhe in einem engen Hof ein denkbar ungünstiges Konzept. Das primäre Ziel kann also nicht maximale Information unter optimalen Sichtbedingungen gewesen sein. Das Reliefband ist Ausstattung eines Denkmals, der Säule für das Standbild des Kaisers, mit einem sinnvollen Bildprogramm. Der Bildbericht ist *decor*, nicht in dem modernen Sinn der bedeutungslosen ‚Dekoration‘, sondern in dem zentralen kulturellen Sinn der Gestaltung von angemessener visueller ‚Bedeutung‘. Erst unter dieser Voraussetzung kann die Frage nach der Sichtbarkeit gestellt werden.⁴⁹

Wie viele Betrachter auf die umliegenden Dächer gestiegen sind, ist höchst zweifelhaft. Das zentrale Zielpublikum können sie jedenfalls kaum gewesen sein. Die normalen Besucher des Forums aber waren mit anderen Dingen beschäftigt und nahmen die Bilddenkmäler nur im Rahmen ihrer sonstigen Aktivitäten wahr. Doch selbst von den Dächern ergaben sich nur ungünstige Sichtwinkel. Auch der Hinweis, dass wichtige Sinnbezüge in den vertikalen Achsen gebündelt sind und dass auf Höhe der Dächer besonders wichtige Knoten der Bedeutung liegen, löst die Probleme nicht wirklich: Denn es bleibt das Faktum, dass die Reliefs von unten bis oben als Spiralband gearbeitet sind und dass in dieser Sequenz die primären wichtigen Bedeutungen enthalten sind. Um diese Sequenz zu ‚lesen‘, müssten die Betrachter von Dach zu Dach um die Säule springen.⁵⁰ Auch Bemalung hat die ‚Lesbarkeit‘ kaum wesentlich gesteigert: Neuere Versuche, die ursprüngliche Farbigkeit zu rekonstruieren, ergeben aus distanzierter Sicht ein eher unruhiges buntes Flimmern.⁵¹

Manche Umstände konnten zwar die Erkennbarkeit der Szenen etwas fördern: Die Betrachter kannten bestimmte Szenentypen, wie Opfer, *Adlocutio*, Schlacht oder *Submissio*, von anderen Staatsdenkmälern. Einzelne typische Szenen wiederholten sich an der Säule, die Übergänge über die Donau fanden sich sogar in derselben vertikalen Achse übereinander, so dass man gut sichtbare Szenen der unteren Windungen weiter oben wiedererkennen konnte.⁵² Aber das alles kann bei weitem nicht ausgereicht haben, um auch nur annähernd die Vorgänge und ihre Bedeutung zu erfassen. Kurzum: Weder die normale Lebenspraxis noch auch die unnormale postulierte Betrachtersituation auf den Dächern gewährten eine ausreichende Wahrnehmung der narrativen Sequenzen und der bedeutungsvollen Details des Bildberichtes.

Andererseits wurde hier, in grundsätzlicher Übereinstimmung mit vielen früheren Untersuchungen, zu zeigen versucht, dass das Reliefband von unten bis oben die Feldzüge nicht nur in äußerst zahlreichen Details schildert, sondern dass die Szenen in ihrer Sequenz und ihrer Form höchst bewusst gestaltet sind und vielfältige politische Bedeutungen zur Darstellung bringen. Wenn das nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, dann geht es hier um weit mehr als um einen allgemeinen Eindruck von römischer Macht.

Das führt auf einen Schluss, der zumindest für heutige Erwartungen paradox scheint: Einerseits ist der Bildbericht durch und durch mit ideologischer Bedeutung aufgeladen, andererseits ist diese Bedeutung zu einem großen Teil nicht wahrnehmbar. Es scheint, dass ein Verständnis der kommunikativen Wirkung der Säule nur möglich ist, wenn man dies Paradox anerkennt: Semiotisch gesprochen, handelt es sich um ‚komplexe Botschaften mit eingeschränkter Wahrnehmbarkeit‘. Um dies Paradox zu

⁴⁸ Ausführliche Diskussion bei Galinier (2007) 121–158.

⁴⁹ Zum Konzept des *decor* in der römischen Kunst s. Bravi (2012).

⁵⁰ Hinzu kommt, dass die Möglichkeit, auf die Dächer zu steigen, nicht bewiesen ist.

⁵¹ Siehe die (in den Einzelheiten ganz unsichere) farbige Bemalung der Reliefs in Pogorzelski (2012).

⁵² Zu Faktoren, die das Verständnis auch bei partieller Sichtbarkeit förderten, s. die gedankenreichen Überlegungen von Settis (1992).

verstehen, ist es weder sinnvoll, die Komplexität der Bedeutung noch die Einschränkung der Wahrnehmbarkeit zu leugnen. Das ist unbequem, aber m.E. unausweichlich.

Bekanntlich ist die Traianssäule in dieser Hinsicht kein Einzelfall: Griechische Tempel, allen voran der Parthenon mit seinem in großer Höhe ‚versteckten‘ Fries, aber auch gotische Kathedralen mit ihren Skulpturen auf Dächern und an Türmen, sind nicht besser ‚lesbar‘ und doch ebenfalls voller Bedeutung bis in die Einzelheiten. Dabei muss anerkannt werden, dass die Widersprüche zwischen Bedeutung und Sichtbarkeit von normalen Betrachtern in keiner Weise als Problem oder gar als Minderung des künstlerischen oder kulturellen Ranges empfunden werden: Alle diese Denkmäler gehören zu den meist bewunderten Werken ihrer Epoche.⁵³

Offensichtlich beruht die Wirkung in einem dialektischen Zusammenspiel von Makro- und Mikro-Wahrnehmung. In der Makro-Sicht wird die Traianssäule zunächst als gesamtes Denkmal wahrgenommen. Sie verherrlicht den Ruhm Traians durch die Statue auf der Säule, die durch ihre Höhe das Maß dieses Ruhmes zum Ausdruck bringt. Schon in republikanischer Zeit fragt der Dichter Ennius seinen Helden Scipio Africanus maior rhetorisch, eine wie hohe Säule er (literarisch-metaphorisch) errichten solle, um dessen Ruhm darzustellen. In dem Säulendenkmal des C. Duilius von 260 v. Chr. war bereits der Schaft durch die daran angebrachten erbeuteten Schiffssporne der Flotte von Karthago zum abzählbaren Maßstab für den Kriegsrühm des Feldherrn gemacht worden. Die Säule des Traian bringt die Größe seines Ruhmes zunächst durch die Höhe von der Basis bis zum Kapitell zum Ausdruck: 100 Fuß, eine Metapher für ‚unendlich‘. Diese Größe wird in den Reliefs bildlich erläutert durch die ‚unendliche‘ Vielfalt der kriegerischen Leistungen des Kaisers. Aus dieser Makro-Perspektive ist die Bedeutung des Denkmals auf einen Blick zu erfassen.⁵⁴

Um aber die Vielfalt der Ruhmestaten angemessen zu dokumentieren, ist der Bildbericht in ‚unendlich‘ vielen Details konzipiert und ausgeführt. Auch diese Vielzahl der Details, d.h. der Leistungen von Kaiser und Heer, ist leicht als Gesamteindruck wahrzunehmen. Aber dabei kann es nicht bleiben: Man kann Vielzahl von Tatsachen nur durch Vielzahl von Details dokumentieren. Um jedoch mit dieser Dokumentation nicht nur historische Fakten, sondern politische ‚Bedeutung‘ zu vermitteln, wird im Bildbericht der Traianssäule durch Selektion, narrative Strukturierung, dramaturgische Differenzierung und formale Komposition eine ideologische Interpretation des Berichts suggeriert.

Diese Aspekte des Bildberichts sind nur in der Mikro-Perspektive zu erfassen. Für eine solche Sicht war nicht die volle Erfassung aller Details nötig, sondern sie war schon aufgrund von partieller Wahrnehmung möglich. Diese Partialität ist für die Wirkung entscheidend. Man konnte die Säule in den untersten Windungen erkennen, konnte den Bildbericht ein Stück weit in den Details ‚lesen‘ und konnte die narrativen Sequenzen und die einzelnen Szenen in ihrer ideologischen Bedeutung verstehen. Dann sah man weiterhin, in Makro-Perspektive, dass der Bericht sich bis zum oberen Ende in derselben Detailliertheit fortsetzte. Erst in dieser Vollständigkeit aber konnte der Bericht seine Wirkung entfalten: Beschränkung der detaillierten Ausarbeitung auf einen Teil wäre eine Reduktion der Wirkung gewesen. Und es war auch gar nicht anders möglich: Eine andeutende ‚Skizze‘, die einer nur pauschalen Praxis der Betrachtung entsprochen hätte, war weder inhaltlich noch künstlerisch denkbar.

Bei dieser partiellen Sichtbarkeit kamen zwei Prinzipien der Wahrnehmung zur Geltung. Das eine war visuelle Integration: Der Betrachter musste den Anfang der Szenenfolge in ihrer narrativen Struktur zu einem vollständigen Bericht der gesamten beiden Kriege hochrechnen. Das andere war Überzeugung der Komplettheit: Der Betrachter musste sicher sein, dass die Reliefs bis oben hin die Kriege in derselben Detailliertheit und in derselben Konzeptionalisierung von Bedeutung darstellten. Ohne

⁵³ Siehe dazu Hölscher (2009); Marconi (2009).

⁵⁴ Ennius, *Varia* 1–2 (ed. Vahlen ²1928): *Quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam quae res tuas gestas loquatur.* — *Columna rostrata* des C. Duilius: Sehlmeier (1999) 117–119. Spätere *columnae rostratae* und andere Säulendenkmäler: Jordan-Ruwe (1995); zur Traianssäule s. 73–80. Plin. nat. 34, 27 beschreibt die Semantik von Säulen- und Bogendenkmälern in dem Sinn, dass sie die Dargestellten über die übrigen Sterblichen hinaushöben. — In der Inschrift wird bekanntlich die Höhe der Traians-Säule als Maß für die technische Leistung der Abtragung des Quirinals-Hügel angegeben, um für das Traians-Forum Platz zu schaffen; zur Inschrift vgl. den Beitrag von E. Weber in diesem Band. Gut vergleichbar ist die Abtragung des Berges von 128 Fuß für die Via Appia bei Terracina, deren Höhe an der Felswand durch monumentale Zahlen alle zehn Fuß hoch gerühmt wird: CIL X 6849; Lugli (1926) 210–212 Nr. 46. ‚Hundert‘ als ‚unendlich‘: ThesLL III (1907) 827 s.v. *centum, numerus infinitus*.

die Bereitschaft zur integrativen Hochrechnung und die Überzeugung der Komplettheit würde die visuelle Wirkung nicht zustande kommen. Beide Prinzipien vermitteln zwischen umfassender Makro-Sicht und partieller Mikro-Sicht.

Der österreichische Filmemacher Michael Haneke schreibt voller Bewunderung über den Bühnenbildner seines Films „Liebe“, Jean-Vincent Puzos, und seinen maximalistischen Realismus: „Er hat beispielsweise die große Bibliothek aus massiver Eiche schreinern lassen. Normalerweise nimmt man für Filmkulissen billiges Holz und streicht es so an, daß es im Bild wie Eiche aussieht. Sein Anspruch hat mich verblüfft und begeistert. Ich habe darauf bestanden, die Bücher nach Thema und alphabetisch zu sortieren, obwohl es keine einzige Einstellung gibt, in der man die Titel auf den Buchrücken lesen kann! Ich bin trotzdem fest davon überzeugt, dass man solche Details in den Bildern spürt.“⁵⁵

Decor als Visualisierung von angemessener komplexer Bedeutung auf der einen Seite, Lebenspraxis mit eingeschränkter Wahrnehmung auf der anderen: Mit diesen kulturellen Voraussetzungen kann die Wirkung der Traianssäule erfasst werden. Damit wird dieses Denkmal zu einem Muster für Fragen der Wirkung und Wahrnehmung bildlicher Phänomene und Botschaften in Kontexten der Lebenswelt, nicht nur in der Antike.

Bibliographie

- Agosti, Farinella (1988) = G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in: Settis (1988a) 549–589; Appendice: *Dalla fine del Cinquecento alla metà del Novecento*, ebd. 590–597.
- Alexandrescu (2010) = C. G. Alexandrescu, *Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer*, Cluj-Napoca 2010.
- Ampolo (1995) = C. Ampolo, *L’omen victoriae della Colonna Traiana: il principe e l’uomo caduto dal mulo*, *Archeologia Classica* 47 (1995) 317–327.
- Baumer (1991) = L. E. Baumer, *Adlocutio*, in: Baumer *et al.* (1991) 278–287.
- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106 (1991) 261–295.
- Bode (1992) = R. Bode, *Der Bilderfries der Traianssäule. Ein Interpretationsversuch*, *Bonner Jahrbücher* 192 (1992) 123–174.
- Bravi (2012) = A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d’arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- Brilliant (1984) = R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, London 1984.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Coarelli (2008) = F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 2008.
- Degrassi (1946–1947) = A. Degrassi, *La via seguita da Traiano nel 105 per recarsi nella Dacia*, *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 22 (1946–1947) 166–183.
- Depeyrot (2007) = G. Depeyrot, *Optimo Principi. Iconographie, monnaie et propagande sous Trajane I. La colonne Trajane* (Collection Moneta 68), Wetteren 2007.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Fehr (1985/1986) = B. Fehr, *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule*, *Hephaistos* 7/8 (1985/1986) 39–60.
- Florescu (1969) = F. B. Florescu, *Die Traianssäule. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest, Bonn 1969.
- Froehner (1865) = W. Froehner, *La Colonne Trajane*, Paris 1865.
- Froehner (1872–1874) = W. Froehner, *La colonne Trajane d’après le surmoulage exécuté à Rome en 1861–1862*, Paris 1872–1874.

⁵⁵ Haneke (2013) 355–356.

- Gabelmann (1977) = H. Gabelmann, *Die ritterliche Trabea*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 92 (1977) 322–372.
- Galinier (1999) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les pouvoirs européens. Reproductions et imitations*, in: *Moulages. Actes des rencontres internationales sur les moulages*, Montpellier 1999, 201–209.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École française de Rome 382), Rome 2007.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Giuliani (2003) = L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Halfmann (1986) = H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im römischen Reich* (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 2), Stuttgart 1986.
- Hamberg (1945) = P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art. With Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala 1945.
- Haneke (2013) = M. Haneke, *Haneke über Haneke*, Köln 2013.
- Heitz (2009) = C. Heitz, *Die Guten, die Bösen und die Hässlichen — Nördliche ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 48), Hamburg 2009.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980) 265–321.
- Hölscher (1991) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: Baumer et al. (1991) 287–295.
- Hölscher (1992) = T. Hölscher, *Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse*, Studi italiani di filologia classica, 3. ser., 10.1–2 (1992) 460–484.
- Hölscher (1999) = T. Hölscher, *Alle Welt für Traian. Beobachtungen zur Darstellung von Fremdvölkern an traianischen Staatsdenkmälern*, in: *Imago antiquitatis. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris 1999, 281–289.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft*, in: J. Scheid, V. Huet (Hrsg.), *La Colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 89–105.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher (2003) = T. Hölscher, *Images of War in Greece and Rome. Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism*, Journal of Roman Studies 93 (2003) 1–17.
- Hölscher (2005) = T. Hölscher, s.v. *Kultinstrumente: C. Rom und der Westen des römischen Reiches*, Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum 5 (2005) 156–161.
- Hölscher (2006) = T. Hölscher, *Macht, Raum und visuelle Wirkung: Auftritte römischer Kaiser in der Staatsarchitektur von Rom*, in: J. Maran, C. Juwig, H. Schwengel, U. Thaler (Hrsg.), *Constructing Power — Architecture, Ideology and Social Practice*, Münster 2006, 185–201.
- Hölscher (2009) = T. Hölscher, *Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration'*, in: P. Schultz, R. von den Hoff (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World*, Oxford, Oakville 2009, 54–67.
- Hölscher (in Vorbereitung) = T. Hölscher, *Wechselnde Protagonisten — bleibende Rollen. Die ‚ideologische Herrschaft‘ der römischen Kaiser im Spiegel der Bildwerke* (in Vorbereitung).
- Hölscher, Lauter (1995) = T. Hölscher, R. Lauter, *Formen der Kunst und Formen des Lebens*, Ostfildern-Ruit 1995.
- Jordan-Ruwe (1995) = M. Jordan-Ruwe, *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen* (Asia Minor Studien 19), Bonn 1995.
- Koepfel (1969) = G. Koepfel, *Profectio und Adventus*, Bonner Jahrbücher 169 (1969) 130–194.
- Koepfel (1991) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, Bonner Jahrbücher 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (1992) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IX. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX–CLV*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 61–122.

- Künzl (1988) = E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- La Rocca (1994) = E. La Rocca, „*Memore di Castore*“: *principi come Dioscuri*, in: L. Nista (Hrsg.), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma. Guida alla mostra*, Roma 1994, 73–90.
- Lau (1975) = D. Lau, *Der lateinische Begriff Labor*, München 1975.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Lehnen (1997) = J. Lehnen, *Adventus Principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- Lepper, Frere (1988) = F. A. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Lugli (1926) = G. Lugli, *Forma Italiae Regio I 1, 1: Anxur-Terracina*, Roma 1926.
- Marconi (2009) = C. Marconi, *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, *Res: Anthropology and Aesthetics* 55/56 (2009) 156–173.
- Moore (2013) = R. Moore, *Generalship, Leadership and Command*, in: B. Campbell, L. A. Trittle (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford 2013, 457–473.
- Morel (1988) = P. Morel (Hrsg.), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I: Villa Medici, 12 aprile – 12 giugno 1988*, Roma 1988.
- Muth (2006) = S. M. Muth, *Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrnsarkophage*, *Archäologischer Anzeiger* (2006) 263–273.
- Noreña (2011) = C. F. Noreña, *Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation. Power*, Cambridge 2011.
- Petersen (1899–1903) = E. Petersen, *Trajan's dakische Kriege. Nach den Säulenreliefs erzählt I–II*, Leipzig 1899–1903.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Trajanssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Reinsberg (2006) = C. Reinsberg, *Vita Romana. Die antiken Sarkophagreliefs 1, 3*, Berlin 2006.
- Richter (2010) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Traianssäule. Propaganda und Realität*, Mainz, Ruhpolding² 2010.
- Ryberg (1955) = I. S. Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (Memoirs of the American Academy in Rome 22), Rome 1955.
- Schäfer (1989) = T. Schäfer, *Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*, Mainz 1989.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Prinzipat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Sehlmeyer (1999) = M. Sehlmeyer, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins* (Historia Einzelschriften 130), Stuttgart 1999.
- Settis (1985) = S. Settis, *La colonne Traiane. Invention, composition, disposition*, *Annales Économies Sociétés Communications* 5 (1985) 1151–1194.
- Settis (1988a) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Settis (1988b) = S. Settis, *La Colonna*, in: Settis (1988a) 45–255.
- Settis (1992) = S. Settis, *Die Trajanssäule: Der Kaiser und sein Publikum*, in: J. Arrouye et al. (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, 40–52.
- Speidel (1994) = M. P. Speidel, *Die Denkmäler der Kaiserreiter. Equites singulares Augusti*, Köln 1994.
- Spinola (1990) = G. Spinola, *Il 'congiarium' in età imperiale. Aspetti iconografici e topografici*, Roma 1990.
- Squire (2009) = M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École française de Rome 353), Rome 2005.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajan. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donaauraumes in der hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Töpfer (2011) = K. M. Töpfer, *Signa militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mainz 2011.

- Veyne (1988) = P. Veyne, *Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs*, Diogenes 143 (1988) 3–22.
- Veyne (1990) = P. Veyne, *Propagande Expression Roi, Image Idole Oracle*, L'Homme 114 (1990) 7–26.
- Vulpe (2002) = R. Vulpe, *Columna lui Traian — Trajan's Column*, București 2002.
- Weber (1922a) = M. Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, Preußische Jahrbücher 187 (1922) 1–12 = ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (Hrsg. J. Winckelmann), Tübingen³1968, 475–488.
- Weber (1922b) = M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1922.
- Winkler (1991) = L. Winkler, *Die Opferszenen der Trajanssäule*, in: Baumer et al. (1991) 267–277.
- Zanker (2000) = P. Zanker, *Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom*, in: A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 205–226.