

Tonio Hölscher

Bilder der Macht und Herrschaft

Kann monumentale Inszenierung von Macht die historische Bedeutung eines Machthabers dokumentieren? Öffentliche Denkmäler üben Macht aus: Sie besetzen den öffentlichen Raum der Gemeinschaft. Man kann nicht an ihnen vorbei sehen, sondern kann sie nur entweder akzeptieren oder ablehnen. Wer sie hinnimmt, unterwirft sich. Je größer die Denkmäler, desto unausweichlicher die Präsenz des Anspruchs auf Anerkennung. Augustus hat Rom als eine Stadt aus Ziegeln übernommen und als eine Stadt monumentaler Marmorbauten hinterlassen. Die Hauptstadt hatte das Material und die Farbe des Kaisers angenommen, sie war «augusteisch» weiß geworden, unübersehbar. Nero hat mit seiner *Domus aurea* vor allem dadurch Anstoß erregt, weil er mit diesem «Landsitz in der Stadt» das ganze Zentrum für sich selbst beanspruchte. Wieder anders, und doch mit dem selben Anspruch auf Unausweichlichkeit, waren die hypertrophen Pläne von Albert Speer für die Neugestaltung von Hitlers Berlin.

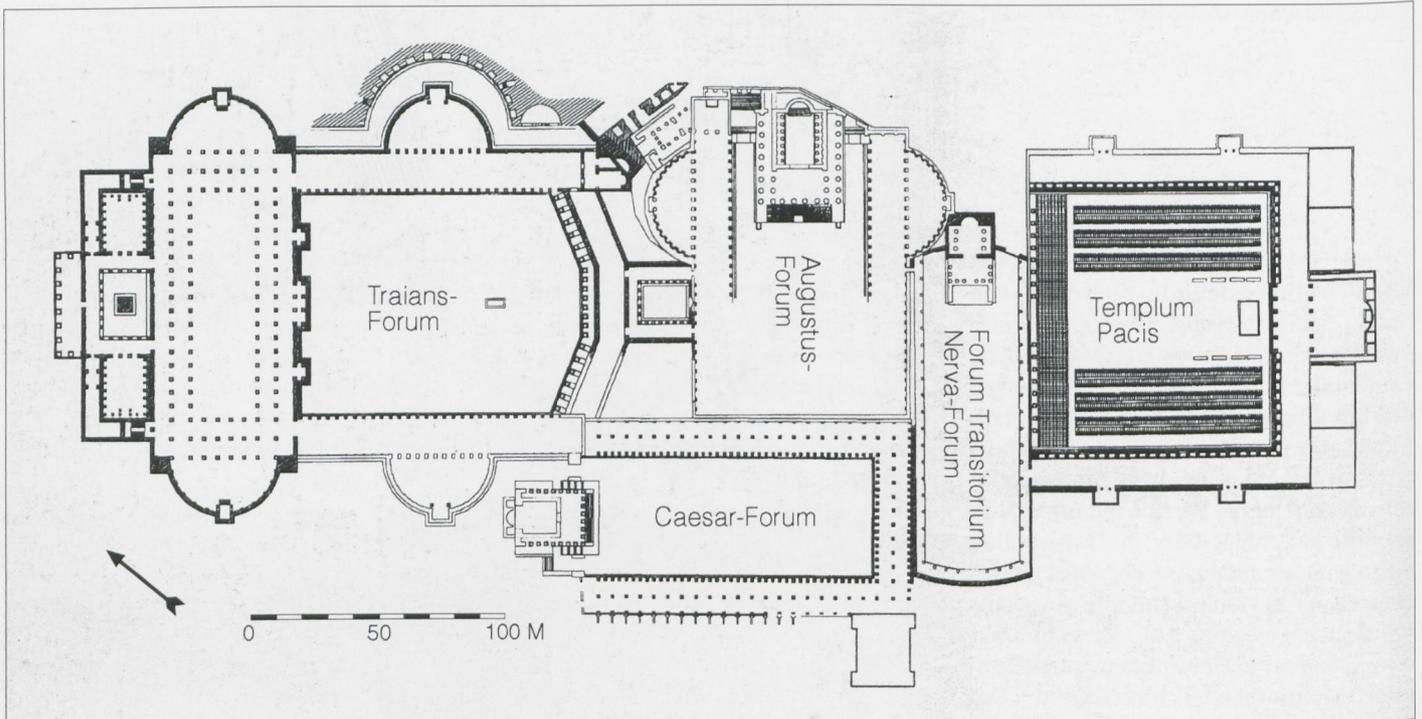
Die Zeit Traians, der das römische Reich zu der größten Ausdehnung seiner Geschichte geführt hat, hat auch die machtvollsten öffentlichen Monumente, in einzigartiger Ausstattung mit ideologischem Bildschmuck, hinterlassen: ein riesenhaftes Forum in Rom, mit einer in den Himmel ragenden Ehrensäule für ihn selbst, umwunden mit einem Reliefband von hundert Szenen seiner Kriege in Dakien (Abb. 112); einen gewaltigen Reliefriesen mit denselben Kriegstaten, von mindestens 30 m Länge, dessen Zuordnung immer noch eines der großen Rätsel der Topographie Roms darstellt; ein Paar einzigartiger Reliefschranken vom Forum in Rom mit finanzpolitischen Szenen, deren Funktion bis heute ungeklärt ist; einen Ehrenbogen in Benevent, dessen Reliefschmuck mit zeremoniellen, administrativen und symbolischen Szenen seiner Regierung von keinem anderen Bogenmonument übertroffen wird. Sind das Zeugnisse politischer Größe, die das historische Urteil bis heute prägen können?

Abgesehen von der Monumentalität: Die Staatsdenkmäler Traians bezeugen einen ganz neuen Stil der Herrschaft. Augustus und alle nachfolgenden Kaiser, bis zu den Flaviern, hatten ihr öffentliches Image im wesentlichen in feierlichen Ze-

remonien, religiösen Prozessionen, Opferhandlungen und Triumphzügen, ausgebildet. *Pietas* und *virtus*, die zentralen Leitbegriffe der Herrschaft, waren in Bildern und Ritualen von sakraler Dignität zum Ausdruck gebracht worden. Damit



Abb. 112 Rom, Traianssäule.



113

hatten die Kaiser Wirkung bei einem Publikum gesucht, das von den elitären Normen der stadtrömischen senatorischen Oberschicht geprägt war. Traian erscheint in seinen Denkmälern zum ersten Mal als ein Herrscher in Aktion. Er leitet groß angelegte Kriegszüge und vollzieht vielfältige Tätigkeiten der Regierung und Verwaltung, für die Bevölkerung Roms, Italiens und des Reiches. Auf diese Weise wurde ein breiteres Publikum angesprochen, das nicht mehr so stark in den Traditionen der alten Eliten der Hauptstadt stand, sondern zunehmend die Mittelschichten und das Heer, Italien und die Provinzen einschloß. Ein Schritt, der deutlich in die Zukunft weist.

Kaiserdenkmäler zwischen Staat, Kunst und Wissenschaft

Politische Kunst ist in besonders hohem Maß den Schwankungen des Urteils von Zeitgenossen und Nachwelt ausgesetzt. Seit dem 19. Jh. glauben wir sogar, im Namen einer freien und reinen künstlerischen Kreativität jede politische Vereinnahmung von Kunst grundsätzlich ablehnen zu sollen – ohne dabei zu bedenken, daß wir damit nicht nur die Kunst von der Politik «befreien», sondern auch die Politik der Kunst berauben. Politik braucht aber visuelle Formen, in ihren realen Inszenierungen wie in ihren Bildwerken und Symbolen, und sie schafft sich diese Formen, ob die «Kunst» das als ihre Aufgabe ansieht oder nicht. Die Weimarer Repu-

blik hat das erkannt und für die Schaffung neuer Symbole und Rituale des Staates die Position eines «Reichskunstwartes» eingerichtet. Wie immer man dies heute sehen mag: Die Geschichte der Kunst kommt an den politischen Monumenten und Bildwerken nicht vorbei.

Kein Werk der römischen Staatskunst läßt die äußeren und inneren Impulse der archäologisch-historischen Forschung bis in die Gegenwart so deutlich erkennen wie die Säule des Traian. Durch das Mittelalter hatte sie als eines der besterhaltenen Monumente des antiken Rom aufrecht gestanden: bewundert als Zeichen eines Kaisers, der als Vorbild des guten Herrschers galt. Seit dem 15. Jh. kam eine vielfältige Wirkung auf die Künstler hinzu: vermittelt in Zeichnungen, Drucken und Abgüssen, die als Vorbilder, Anregungen und Maßstab für gegenwärtige Kunst dienten. Gleichwohl behielt die Säule ihre Bedeutung als nahezu utopisches Symbol politischer Größe: Francois I. von Frankreich schickte 1540 seinen Hofbildhauer Primaticcio nach Rom, der ihm Abgüsse berühmter Skulpturen, darunter mehrerer Reliefs der Traianssäule anfertigte – die geplanten Bronzenachgüsse für das Schloß Fontainebleau wurden freilich nicht ausgeführt, ebenso wie des Königs Nachfrage beim türkischen Sultan nach einem Stück der Donaubrücke Traians unerfüllt blieb. Offensichtlich gingen hier politische mit antiquarischen und künstlerischen Interessen zusammen. Nachdem 1640 auch das Vorhaben gescheitert war, mit Hilfe von

Nicolas Poussin die Grande Galerie des Louvre mit Abgüssen nach der Säule auszustatten, ließ Louis XIV. ab 1667 einen doppelten Satz der gesamten Reliefs für Paris und für die neu gegründete Académie de France in Rom herstellen. Die dafür errichteten Gerüste gaben gleichzeitig die Gelegenheit für eine neue Edition durch Pietro Bellori mit Stichen von Pietro Santo Bartoli, die dem König gewidmet wurde (1672).

Der Traum der beiden Könige, Paris zu einem neuen Rom zu machen, wurde von Napoleon teilweise durch den Abtransport der berühmtesten Antiken in den Louvre realisiert – nur der Vorschlag des Generals Pommereuil (1797), die Traianssäule abzutragen und auf die Place Vendome in Paris zu versetzen, blieb Utopie. Immerhin wurde nach dem berühmten Vorbild auf dem Platz eine Ehrensäule für Napoleon errichtet (1806–1810), mit Reliefs in Bronze, die aus den erbeuteten Kanonen der Schlacht von Austerlitz gefertigt waren. Eine neue komplette Serie von Abgüssen der Traianssäule ließ Napoleon III. 1861/62 herstellen; sie diente nicht nur zur Anfertigung

Abb. 113 Rom, Kaiserfora.

Abb. 114 Traianssäule, untere Windungen (von unten): Übergang über die Donau, Bau von Festungen, Vormarsch, Empfang von Feinden.



weiterer Kopien für verschiedene Museen, sondern auch als Grundlage für die erste moderne Edition durch W. Froehner mit Photographien von Gustave Arosa.

Noch in Mussolinis Museo dell'Impero Romano bildete ein vollständiger Abguß der Reliefs – ein Geschenk Papst Pius' XII.! – eines der Hauptzeugnisse imperialen Römertums. Andererseits bezeugte ein weiterer Abguß in Bukarest, welche Rolle nicht nur die siegreichen Römer, sondern auch die einheimischen Daker für die nationale Identität Rumäniens spielten.

Die deutsche, von Winckelmann geprägte Archäologie hat zunächst an der Traianssäule wenig Interesse gefunden. Bezeichnenderweise war es ein Historiker aus der Schule Theodor Mommsens, Konrad Cichorius, der die erste monumentale Bestandsaufnahme der Reliefs vorlegte (1896–1900). Das Werk ist ein eindrucksvolles Extrem fehlgeleiteter historischer Zuversicht, in den antiken Bildwerken die reine geschichtliche Wirklichkeit zu fassen: Mit äußerster Konsequenz werden die Darstellungen als realistischer Ersatz für verlorene Schriftquellen zur Rekonstruktion der Dakerkriege verwendet, mit strategischen Bewegungen, taktischen Maßnahmen, Einsätzen einzelner Truppeneinheiten, bis in die Details der Landschaftsformationen und der Festungsarchitektur. Die radikale Gegenposition dazu vertrat, geprägt von der neuen Erfahrung künstlerischer Autonomie seit der Jahrhundertwende, der Archäologe Karl Lehmann-Hartleben (1926): Hier wird dem Bildbericht ein höchst begrenzter historischer Zeugniswert beigemessen, die Szenen werden als formale Kompositionen betrachtet, die in alten typologischen Traditionen stehen und nach rein künstlerischen Gesichtspunkten weiter entwickelt werden – das heißt: wenig spezifische Realität dokumentieren.

Erst in neuerer Zeit hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Alternative zwischen einer «objektiven» historischen Bilderchronik und einem rein ästhetisch komponierten Kunstwerk unsinnig ist. Seit den 60er und 70er Jahren des 20. Jhs. hat die Sensibilisierung für politische Ideologien und für die Instrumentalisierung von Kunst zu der Einsicht geführt, daß kein noch so «dokumentarischer» Bildbericht die reine und volle Wirklichkeit abbildet, daß jedes Bildwerk eine Intention hat, eine Botschaft seines Urhebers an die Betrachter sendet, und daß vor allem politische Denkmäler stets ideologische Wertungen setzen (Hölscher 1980, Settis 1985). Das Mittel der politischen Botschaften ist aber die formale

Gestaltung: durch Selektion dessen, was wiedergegeben wird, und durch die kompositionelle Form, wie es dargestellt wird. Politische Intention und künstlerische Form sind nicht zu trennen, die politischen Aussagen sind überhaupt nur in der gestalteten visuellen Form existent. Das heißt: Die römischen Staatsdenkmäler beziehen sich zwar auf die historische Realität von Staat und Herrscher, aber sie geben sie nicht «unvermittelt» wieder: Die Funktion der Denkmäler ist die ideologische Präsentation von Macht. Wer die Denkmäler als reine Kunstwerke betrachtet, verkennt naiv ihren politischen Anspruch. Wer andererseits die Darstellungen für die reine Realität nimmt, fällt auf ihre Ideologie herein.

Seither ist die Forschung darauf ausgerichtet, die Ziele der Auftraggeber, die Strategien ihrer politischen Botschaften und die Verständnismöglichkeiten und Reaktionen des Publikums zu erkennen. Diese Frage hat vor drei Jahrzehnten, unter dem Motto der Aufdeckung von Strategien der Legitimation und der Kritik an Ideologie und Herrschaft, hohe Aktualität gewonnen. Sie hat Forschungen von grundsätzlicher Bedeutung zu den Denkmälern Traians provoziert, die auch wieder die formale Gestaltung bis in die Einzelheiten erhellt haben (Settis 1988). Der Bogen von Benevent wurde sogar zum Testfall einer heftigen Kontroverse über das Verhältnis von Realität und Ideologie in der römischen Staatskunst (Hassel 1966, Fittschen 1972, dazu alle folgenden Arbeiten).

Heute scheint das Interesse der Forschung an den politischen Monumenten Roms zurückzugehen, im Zusammenhang mit einem allgemeinen Rückzug der Gesellschaft aus der Politik. Wer das aber nicht hinnehmen will, wird in den Denkmälern Traians ein weites und aufschlußreiches Feld für Fragen zur Visualisierung von Politik finden.

Die Traianssäule

Schmuck des Forums

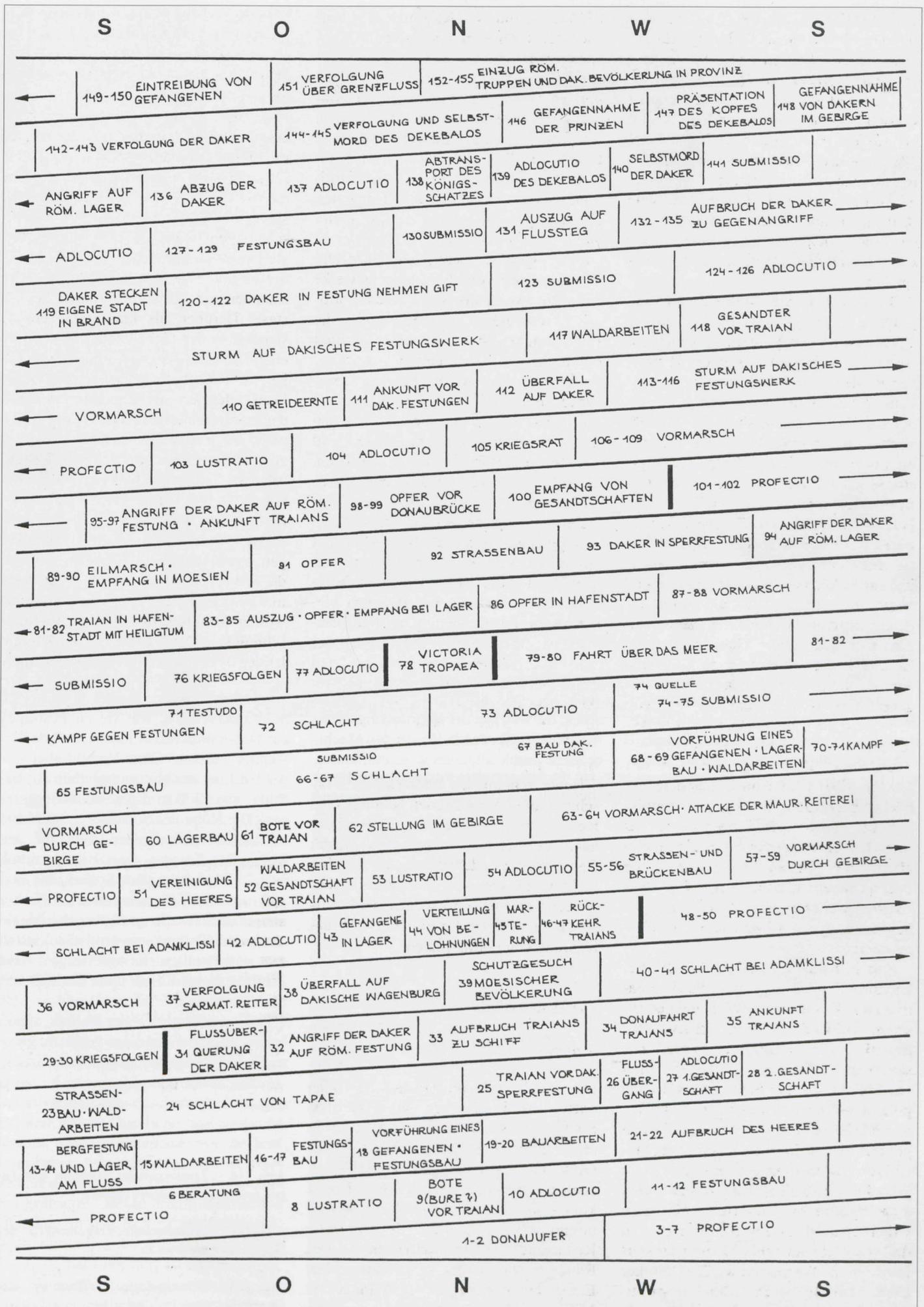
Die gewaltige Forumsanlage, die Traian nach den Siegen über die Daker 106 n. Chr. ins Werk setzte, kulminierte in einer Ehrensäule für den Kaiser selbst (Abb. 113). Allerdings: Wer vom Stadtzentrum her den weiten Platz betrat, konnte sie zunächst gar nicht sehen. Hier dominierte im Zentrum die kolossale Reiterstatue Traians, umgeben an den Rändern des Platzes von lebensgroßen Ehrenstatuen erfolgreicher Männer des Militärs und der Verwaltung, sowie von

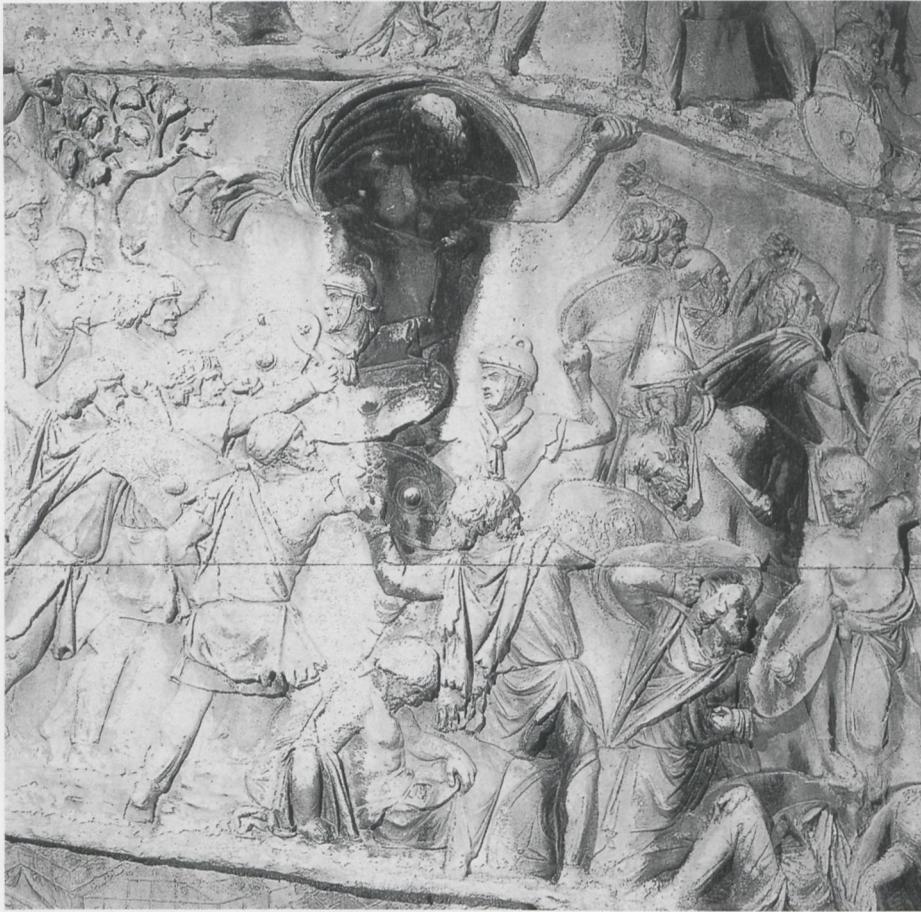
Feldzeichen der Abteilungen des Heeres (vgl. Beitrag Nünnerich-Asmus). Eine völlig neuartige Wirkung machten über den umlaufenden Säulenordnungen Friese in großem Format, die den gesamten Platz mit einem rhythmisierten Band umgaben: Glück verheißende Eroten, die in üppige Akanthus-Ranken auslaufen, füttern Greife mit Köpfen von Löwen, die machtvollen Tiere der rächenden und sühnenden Götter Mars und Apollo; zwischen den vegetabilen Motiven verstärken reiche Kratere, geschmückt mit Satyrn und Mänaden des Dionysos, den skandierenden Rhythmus triumphaler Ekstase. Darüber, als krasser Gegensatz, standen in der Gebälkzone, in unendlicher Folge, die Statuen gefangener Daker, unterworfen und zugleich symbolisch integriert als tragende Elemente der Staatsarchitektur. Dies alles war weit mehr als reiche Dekoration: eine nie zuvor gesehene synoptische Orchestrierung von Triumph, Glücks- und Feststimmung, als Kulisse für Staatsakte und öffentliches Leben.

Fortschreitend ins Innere der mächtigen, quer gelagerten Basilika, erschien die triumphale Stimmung noch gesteigert in einem Fries, der über den Säulen des weiten Mittelschiffes umlief: Victorien schmückten Kandelaber mit Lorbeergerlanden und töten Stiere zum Triumph-

Abb. 115 Traianssäule: Szenenfolge.

Erläuterung: SZENE 1–77: 1. KRIEG. – Szene 1–30: 1. Feldzug 101 n. Chr.: Offensive, von Viminacium ausgehend, von Westen in das Gebirge vordringend. Entscheidender Sieg bei Tapae, Ende an Sperrfestungen. – Szene 31–47: Dakischer Gegenstoß Winter 101–102 n. Chr.: Invasion über die Donau nach Moesien, Römer in der Defensive. Zurückschlagung des Einfalls bei Nikopolis und Adamklissi. – Szene 48–77: 3. Feldzug 102 n. Chr.: Offensive, wieder von Viminacium ausgehend. Vorstoß bis weit ins Bergland von Orastie, ohne die Hauptstadt Sarmizegetusa einzunehmen. Dennoch vorläufige Beendigung des Krieges. – Szene 78: Victoria zwischen zwei Tropaea: Irreales Motiv zur Trennung der beiden Kriege. SZENE 79–155: 2. KRIEG. – Szene 79–100: Erneuter Anmarsch Traians durch den Balkan zum Kriegsschauplatz 105 n. Chr. Ausgelöst durch neuen dakischen Aufstand. – Szene 101–155: 5. Feldzug 106 n. Chr.: Offensive, von Pontes – Drobeta ausgehend. Eroberung aller dakischer Festungen, auch der Hauptstadt. Ende des Königs Decebalus.





116

opfer. Der Innenraum, der für die bedeutungsvollsten politischen und juristischen Aktionen vorgesehen war, erhielt durch die sakralen Motive die höchste Würde.

Auf der anderen Seite, vom Marsfeld her, war der Basilika ein Hof zwischen zwei Bibliotheksbauten vorgelagert.² Auch hier lief ein Fries um: Greifen mit Köpfen von Adlern, zwischen Krateren und Kandelabern, auf Fest, Licht und Apotheoseweisend.

Die Säule

Aus dem Hof, überraschend eng eingefaßt, ragte die Säule mit dem Kaiserbildnis darauf steil in die Höhe. Die Inschrift auf dem Sockel besagt, daß sie vom Senat und Volk zu Ehren Traians errichtet wurde. Dies ist eine häufige Rollenverteilung, die bereits in Griechenland Vorläufer hat: «Der Kaiser baut fürs Volk» (Paul Zanker), er setzt seine Kriegsbeute für die öffentliche Forumsanlage ein – die Ehrung für ihn aber kann nicht von ihm selbst ausgehen, sondern wird ihm von den Institutionen der Gemeinschaft entgegengebracht. Selbst die Einweihung der Säule, am 12. Mai 113 n. Chr., fand fast anderthalb Jahre nach der des Forums statt, als selbständiger Akt der Stifter.

Darin kommt ein bezeichnender Zug der römischen Kaiserherrschaft zum Ausdruck, die sich seit der Begründung durch Augustus nicht durch Besitz der Macht, sondern durch allgemeine Anerkennung und Zustimmung (*consensus universorum*) legitimierte. In diesem Sinn stellte die Forums-Anlage des Traian ein kalkuliertes Zusammenspiel von Munifizienz des Kaisers und Ehrung durch Senat und Volk dar.

Die Pointe dieser Verherrlichung bestand darin, daß im Sockel der Säule von Anbeginn eine Kammer für die Bestattung Traians und seiner Gemahlin Plotina angelegt worden war: eine einzigartige Ehrung, denn bisher hatten nur der Stadtgründer Romulus und wenige Gestalten der Frühzeit Roms ihre Grabstätte innerhalb der sakralen Stadtgrenze des Pomerium erhalten. Auch dies konnte nicht vom Kaiser für sich selbst beansprucht, sondern nur von den staatlichen Instanzen als Zeichen höchster Verehrung beschlossen werden.³ Überraschend ist das Motiv, das die Inschrift für die Säule angibt: «zu zeigen, in welcher Höhe der Berg (d. h. der angrenzende Quirinal) und der Platz für so große Bauwerke abgetragen wurden» («quantae altitudinis mons et locus tanti(s) oper)ibus sit egestus».⁴ Verständlich wird das dadurch, daß in

Rom die technische Bezwungung der Natur ein Symbol für imperiale Macht ist, gleich bedeutend mit der Besiegung «barbarischer», also unkultivierter, «naturwüchsiger Feinde.

Die Reliefs

Diese militärisch-triumphale Begründung des kaiserlichen Ruhmes wird in dem Reliefband entfaltet, das die Säule spiralförmig in 23 Windungen umzieht (Abb. 112), mit einer Dokumentation der Kriege gegen die Daker, wie sie in solcher Dichte noch nie auf einem Bildwerk festgehalten worden war. Daß diese Reliefs zum ursprünglichen traianischen Konzept gehören und nicht, wie kürzlich behauptet wurde, erst unter dem Nachfolger Hadrian aus dem zunächst glatten Säulenschaft herausgearbeitet wurden, ist schon aus historischen Gründen unvorstellbar: Aus der Rückschau hätte man Traians spätere Siege gegen die Parther nicht übergehen können.⁵ Hinzu kommen simple technische Beobachtungen: Am unteren wie am oberen Ende des Schaftes ragen die Reliefs so gegenüber den abschließenden Profilen hervor, daß eine ursprüngliche glatte Oberfläche nicht rekonstruiert werden kann.

In der sonst so stereotypen römischen Staatskunst war dies Reliefband eine sensationelle neue Idee, angeregt wohl von Schmuckbändern, wie sie an Festtagen zur Dekoration öffentlicher Gebäude verwendet wurden.⁶ Ohne Vorbild aber war der Umfang der kontinuierlichen Bilderfolge: über 200 m dichtester Kriegsszenen. Die Höhe des Schaftes wurde dabei zu einem symbolischen Maß für den Ruhm des Kaisers: Sein Bildnis erhob sich 29,78 m über dem Sockel, das sind 100 römische Fuß, eine runde Chiffre für «unermeßlich». So groß war die Macht römischer Technik, so groß die Vielfalt der dargestellten Kriegserfolge: Kein Zweifel, dieser Kaiser hatte die höchsten Ehren verdient.

Der erste Eindruck der Reliefs, sicher beabsichtigt, ist der eines genauen, chronistischen Kriegsberichts (Abb. 114, 115).

Abb. 116 Traianssäule: Schlacht von Tapae mit eingreifendem Iuppiter.

Abb. 117 Traianssäule: Gegenangriff der Daker über die Donau.

Abb. 118 Traianssäule: Selbstmord des Decebalus.



117

Das Reliefband schildert die beiden Kriege Traians gegen die Daker 101/2 und 105/6 n. Chr. in zweimal ca. 50 Szenen. Sie sind kontinuierlich aneinander gereiht, eine Szene geht in die andere über. Das weist auf die Absicht, einen detaillierten historischen Bericht von den Ereignissen zu geben: Das Prinzip ist die chronologische Folge, jede Aktion hat ihren festen Platz in diesem Gerüst der Zeit. Ebenso zeigt die ausführliche Darstellung von Geländeformationen, Siedlungen, Lagern und dergleichen, daß es dem Auftraggeber und dem entwerfenden Künstler auf eine Lokalisierung der Vorgänge im geographischen Raum ankam. Der modernen Wissenschaft ist es schwer gefallen, diese räumliche und zeitliche Realität wiederzuerkennen, manche Forscher haben sich auch wegen der unübersehbaren politischen Ideologie der Szenen gestraubt, diesen dokumentarischen Charakter in den Reliefs anzuerkennen. Doch zumindest die Absicht räumlicher und zeitlicher Fixierung ist unbestreitbar. Das ist zunächst entscheidend: Selbst wenn das eigentliche Ziel eine ideologi-



118



119



120

sche Botschaft war, so soll doch vor allem gezeigt werden, daß diese Ideologie des Sieges und der Herrschaft unter Traian Wirklichkeit geworden ist.

In diesem Sinn kann man den Kriegszügen Traians Schritt für Schritt folgen. Aus schriftlichen Quellen, im wesentlichen einem dürftigen spätantiken Exzerpt aus der römischen Kaisergeschichte des Cassius Dio, ist nur ein undeutliches Bild von den Vorgängen zu gewinnen. Archäologische Untersuchungen im Land haben wichtige Klärungen gebracht, lassen aber die Sequenz der Ereignisse nicht erkennen. Man wird darum zunächst die Reliefs für sich ablesen.

Der Bericht gibt sich von Anbeginn als dichte Chronik (Abb. 115). Er setzt mit einer ausführlichen Schilderung der römischen Grenzbefestigungen am Donauufer ein: Kleinere und größere Lager mit Palisadenzäunen, Wachtürme mit Fackeln zur Übermittlung von Nachrichten, Wachsoldaten und Schiffsverkehr für die Versorgung der Truppe. Danach der Auszug des Heeres aus Viminacium, auf einer doppelten Schiffsbrücke über die Donau, die durch den Flußgott personifiziert ist. Der Vormarsch führt über viele Stationen ins Gebirge. Schließlich kommt es zu einer großen Schlacht, nach schriftlicher Überlieferung wohl bei Tapae. Dabei greift Iuppiter selbst mit seinem Blitz zugunsten der Römer ein (Abb. 116): Offenbar wurde ein Blitzschlag oder Gewitter als Zeichen göttlicher Hilfe empfunden. Die Schlacht ist, anders als in der Schriftquelle, als römischer Sieg dargestellt. Dennoch findet der römische Vormarsch bald ein Ende: In der folgenden Szene steht der Kaiser vor einer Sperrbefestigung, hinter der aufgespießte Schädel die Greuel des Feindeslandes anzeigen. Eine Gruppe von Dakern zieht sich dahinter zurück, den Römern bleibt nichts, als eine dakische Siedlung anzuzünden. Sehr viel weiter vermögen die Römer zunächst nicht vorzudringen.

Viele Szenen berichten in dieser Weise. Der dakische Gegenangriff wird mit einer ungestümen und verlustreichen Überque-

Abb. 119 Traianssäule: Ansprache des Kaisers an das Heer.

Abb. 120 Traianssäule: Kaiser beim Opfer in einer römischen Stadt auf dem Balkan.

Abb. 121 Traianssäule: Schlacht mit Hilfstruppen.

Abb. 122 Traianssäule: Präsentation von Feindesköpfen.

zung der Donau (Abb. 117) und einem anschließenden Angriff auf eine römische Festung eingeleitet, bevor die römische Abwehr, natürlich erfolgreich, in Gang kommt. Im dritten Feldzug überquert der Kaiser zu Pferd ein tief eingeschnittenes Flußtal, auf einer doppelten Brücke, die in der Mitte auf einem steilen Felsklotz aufsitzt, bewacht von einer römischen Abteilung; nach allen Seiten sind römische Soldaten ausgeschwärmt, um dakische Bauten anzuzünden, während die Feinde selbst im Hintergrund über einem Bergrücken lauern. Später, nach der Wiederaufnahme des Krieges, endet die Anreize Traians zum Kriegsschauplatz mit einem feierlichen Opfer bei der neuen Donaubrücke, unter Beteiligung vieler verbündeter Völker in ihrer spezifischen Tracht. Schließlich wird das siegreiche Ende des Krieges in vielen realistischen Szenen geschildert: Inspektion und Eroberung der ausgedehnten dakischen Festungen, Auffindung des Königsschatzes, Verfolgung und Selbstmord des Königs Decebalus (Abb. 118), Gefangennahme seiner Söhne, Schaustellung seines abgeschlagenen Kopfes im römischen Lager.

Insgesamt also ist dies eine detaillierte Folge von Szenen, die die Kriege in realistischer Weise zu schildern scheinen. Nichts hindert an der Annahme, daß die Vorgänge sich tatsächlich, allenfalls etwas weniger glorios, ereignet haben, mehr oder minder in der geschilderten Folge und in entsprechendem, wenn auch nicht photographisch erfaßtem Ambiente. Also eine Chronik, sachlich und nüchtern, so wie man sich die Römer gerne vorstellt?

Daß diese chronistische Lesart jedoch schwerlich die ganze Wahrheit trifft, wird schon durch eine einfache Überlegung deutlich. Das Reliefband zeigt die beiden Kriege in zweimal ca. 50 Szenen. Das ist für ein Kunstwerk sehr viel, im Verhältnis zu der Vielfalt der Ereignisse von vier Kriegsjahren aber sehr wenig. Es war also eine scharfe Selektion bestimmter Ereignisse nötig.

Diese Selektion führte zunächst zu einem überraschenden Schematismus der Ereignisse. Alle drei offensiven Feldzüge spielen sich in einer fast stereotypen Folge ab: Auszug (*profectio*), Beratung (*consilium*), Reinigungsoffer (*lustratio*), Ansprache an das Heer (*adlocutio*), daran anschließend Festungs- und Straßenbau, Vormarsch, Schlacht, Unterwerfung (*submissio*), Schluß-Ansprache und Schilderung der Kriegsfolgen für die Feinde. Die defensiven Feldzüge variieren dies Schema, aber wiederum mit festgelegtem Verlauf. Abweichende Kompositionen und eingeschobene Zwischenszenen



121



122

suggestieren zwar realistische Vielfalt, aber die Grundstrukturen bleiben konstant. Darin wird die unerschütterliche Gesetzmäßigkeit der römischen Siege zum Ausdruck gebracht.

Vor allem aber entspricht die Auswahl der dargestellten Ereignisse sehr wenig dem, was nach unseren Vorstellungen an einem Krieg wichtig ist. Die überwiegende Zahl der Szenen schildert allge-



123



124

meine Vorgänge, die in jedem beliebigen Krieg immer wieder vorkamen, die für den Fortgang des Krieges zunächst wenig Bedeutung zu haben und daher kaum der besonderen Hervorhebung wert zu sein scheinen: Opfer, Ansprachen des Kaisers an das Heer, Beratungen, Bau von Straßen und Befestigungen, Vorführung einzelner Gefangener, Selbstunterwerfung nicht nur ganzer Völker, sondern auch kleinerer dakischer Gruppen und dergleichen mehr. Es wäre grundfalsch,

wenn man darin «realistisches» Interesse für die fast nebensächlichen Vorgänge des Kriegsalltags sehen wollte – im Gegenteil haben diese Szenen eine hohe ideologische Bedeutung. Entsprechend sind sie durchweg in höchst kalkulierter Weise, nach ihrer Botschaft im Kontext, d. h. an ihrem «systematischen Platz» eingesetzt.

Der Beginn der drei regulären, offensiven Feldzüge wird jedes Mal mit einer festen Folge von zeremoniellen Szenen eingeleitet. Am Anfang steht jeweils

die *profectio*, als feierliche Überschreitung der Donaugrenze (Abb. 114). Sie ist nicht schiere Tatsache, sondern Demonstration der mannhaften Kriegstüchtigkeit (*virtus*) von Kaiser und Heer. Der ideologische Anspruch kommt auch darin zum Ausdruck, daß in allen diesen Auszügen nur die Elitetruppen auftreten, nicht aber die Auxilien, die selbstverständlich in Wirklichkeit ebenfalls über die Brücke gezogen sein müssen. Doch um des exemplarisch-zeremoniellen Charakters willen wird die Szene auf die vornehmsten Truppenteile beschränkt.

Auch der folgende Kriegsrat ist von hoher ideologischer Bedeutung. Von den zweifellos zahllosen Beratungen der Feldzüge wird nur je eine zu Beginn der beiden Kriege dargestellt, um hervorzuheben, daß vorausschauende Planung, *consilium* und *providentia*, die Grundlage des Erfolgs sind. Weiter gehört zum Einleitungszeremoniell die rituelle Reinigung des Heeres durch das Opfer von Schwein, Widder und Stier, als Zeichen der *pietas* des Kaisers. Und schließlich die Ansprache, die das Vertrauensverhältnis zwischen Kaiser und Heer, *fides* und *concordia*, bezeugt (Abb. 119). Insgesamt nehmen diese vier Themen die gesamte erste Säulenwindung ein, und ähnlich viel Platz ist ihnen zu Beginn der beiden anderen offensiven Feldzüge eingeräumt. Sie bilden einen rituellen Zyklus, mit dem ideologische Leitbegriffe der Kriegsführung demonstriert werden sollen.

Anders, aber wieder hoch ideologisch, ist der Beginn des 2. Krieges geschildert. Der Kaiser bricht, infolge neuer dakischer Unruhen, von Ancona auf, überquert zu Schiff das Adriatische Meer und zieht dann zu Fuß durch eine Reihe von Städten auf dem Balkan zum Kriegsschauplatz. Auf den einzelnen Stationen wird er von der Bevölkerung feierlich empfangen, er vollzieht große Opfer (Abb. 120) und wird wieder feierlich verabschiedet. Warum diese ausführliche Schilderung der Reiseroute, über etwa 10 % des ganzen Reliefbandes, die für einen Kriegsbericht eigentlich belanglos zu sein scheint?

Abb. 123 Traianssäule: Unterwerfung der Daker am Ende des 1. Krieges.

Abb. 124 Traianssäule: Decebalus im Hinterhalt.

Abb. 125 Traianssäule: Traian vor Torbogen.

Offensichtlich wird hier die hohe Lebenskultur des römischen Reiches geschildert, die Traian schützt. Die Städte des Balkans werden mit aufwendiger öffentlicher Architektur gezeigt: Man sieht Heiligtümer mit Hallenplätzen, Portiken, Theater. Und die Bevölkerung, die ihn empfängt und feiert, ist vielfältig: vor allem römische Bürger, aber auch Truppeneinheiten und sogar einheimische Bewohner der Provinz Moesien. Die Reise soll demonstrieren, wie stark der Kaiser an den Belangen der Reichsbevölkerung Anteil nimmt, wie bewußt er seine Rolle auch als Mittler zu den römischen wie zu den lokalen Göttern wahrnimmt, und wie stark der Dank ist, der ihm dafür entgegengebracht wird. Die Szenenfolge ist ein Exempel bewußter Reichspolitik, die durch Besuche in den Provinzen realisiert wird. Gegenüber der traditionellen Auffassung, die die Herrschaft über das Imperium von Rom her betrachtet und für Rom ausgeübt hatte, war das eine sehr neuartige Perspektive: ein erster Schritt der Zuwendung zu der Weite des Reiches, die dann in der Reisepolitik des Nachfolgers Hadrian einen demonstrativen Ausdruck erhielt.

Unter den vielfältigen Themen des Kriegsverlaufs nimmt der Bau von Lagern und Festungen, Straßen und Brücken einen hervorragenden Platz ein (Abb. 114). Solche Arbeiten sind tatsächlich in großem Umfang angefallen – aber damit ist wieder nicht erklärt, warum sie in bestimmten Abschnitten das Hauptthema des Bildberichts darstellen. Es geht vielmehr um die logistische und organisatorische Überlegenheit der Römer, im scharfen Kontrast zu den Dakern, die sich in Wälder und hinter urtümliche Festungsmauern zurückziehen, aber keine aktive Bautätigkeit zeigen. Dabei arbeiten die Römer mit erstaunlich geringen technischen Hilfsmitteln: wenige Werkzeuge werden eingesetzt, Steine und Erde werden mit der Hand geschleppt. Die bekannten technischen Fähigkeiten des römischen Heeres werden unterdrückt zugunsten des körperlichen Einsatzes: Bereitschaft zur Mühe (*labor*) wird als Tugend der Soldaten gefeiert, als Antwort auf die überragenden Führungsqualitäten des kaiserlichen Feldherrn.

Die eigentliche Aggression besteht aus einer Folge von Vormärschen und Schlachten. Die vorrückenden Heeresverbände werden nun, im Gegensatz zu dem zeremoniellen Auszug zu Beginn der Feldzüge, in voller Besetzung vorgeführt, mit den regulären Hilfstruppen und den fremdländischen Kontingenten: auch dies eine ideelle Aussage, die über realistische Berichterstattung hinausgeht.

Die Schlachten sind reine, triumphale Siege der Römer, nicht immer ohne Mühen errungen, aber eindeutig und ohne Verluste. Das gilt selbst für die Schlacht von Tapae (Abb. 116), die nach den Schriftquellen kein großer Erfolg gewesen sein kann. Durchweg werden die Kämpfe von den regulären Hilfstruppen ausgefochten, die Elite der Legionen steht im Hintergrund, bereit zum Einsatz im Notfall. Das entspricht römischer Ideologie und Praxis des Krieges. Hinzu kommen, meist in vorderster Kampflinie, fremdländische Hilfseinheiten mit spezifischen Kampfweisen (Abb. 121), und zwar in einer höchst bemerkenswerten Auswahl: Keulenkämpfer aus Germanien, Bogenschützen aus Palmyra, maurische Reiter aus Afrika und Steinschleudrer von den Balearen. In Wirklichkeit gab es weit mehr fremde Kampftruppen, die Selektion signalisiert jedoch symbolisch die Hilfe aus Norden, Osten, Süden und Westen: Alle Welt kämpft für Traian gegen die einzigen unbotmäßigen Gegner, die Dakern des Decebalus!

Der Kaiser spielt seine Rolle durchweg nicht, wie in der Tradition antiker Schlachtbilder, als heroischer Protagonist an vorderster Front, sondern überblickt das Geschehen, umgeben von Offizieren, aus der Distanz. Das entspricht der Wirklichkeit, ist aber zugleich Aussage: herrscherliche Überlegenheit. Gegen den Aufruhr der Feinde ist ihm keine Grau-

samkeit zu brutal. Seine Funktion ist nicht, die Schlacht zu lenken, sondern er läßt sich einzelne Gefangene oder sogar abgeschnittene Dakerköpfe präsentieren (Abb. 122). Die Forschung hat sich lange Zeit, idealisierend und humanisierend, um diese Szenen herumgeredet: Es seien nur Soldaten der fremdländischen Hilfstruppen, die sich so barbarisch zeigten; Traian drücke auch deutlich Abscheu gegen solche Grausamkeiten aus. Tatsächlich aber führen an anderer Stelle Legionäre ihre Bauarbeiten ohne Skrupel in unmittelbarer Nähe aufgespießter Dakerköpfe aus. Und sogar unter den Augen Iupiters kämpft ein römischer Soldat, der mit den Zähnen einen Dakerkopf an den Haaren trägt, während der Körper des Feindes ohne Kopf am Boden liegt, sicher unter Zustimmung des Gottes weiter (Abb. 116).

Die Dakern dagegen versinken im Chaos: heftig gestikulierend, hastig fliehend, hilflos der Übermacht ausgeliefert. Ihr König Decebalus erscheint in keiner Schlacht deutlich erkennbar, weder als Lenker noch als moralischer Halt des Widerstands, nur gelegentlich als bössartiger Auführer.

Auch alle abschließenden Szenen der Feldzüge bezeugen einen genau kalkulierten Einsatz der Bildthemen und Bildmotive. Die Gegner, soweit sie nicht in den Schlachten geschlagen sind, werden in einem breiten Spektrum von Reaktio-





126

nen und Haltungen differenziert: teils in massenhafter Kapitulation sich unterwerfend und um Milde flehend (Abb. 123), teils freiwillig auf die Seite der Römer überwechselnd, teils auch hartnäckig und trotzig sich widersetzend, gedemütigt, bestraft und getötet. Die Durchlässigkeit der Feindschaft für «einsichtige» Gegner war ein zentraler Punkt der politischen Ideologie und Strategie Roms.

Schließlich die Abschlussszenen, je nach der Situation am Ende der einzelnen Kriegsjahre unterschieden: Nach dem ersten, noch nicht abschließend erfolgreichen Feldzug wird harte Bestrafung geschildert: Brandschatzung der Siedlungen, Abschlachtung der Männer, Söhne und Herdentiere, Verschleppung der Frauen; nach dem vorläufigen Frieden am Ende des ersten Krieges dagegen folgt die Rückkehr der einheimischen Bevölkerung in ihre Wohnsitze, nach dem endgültigen Sieg die Umsiedlung in die neu geordnete Provinz. Wie genau das den tatsächlichen Maßnahmen Traians und seiner Generäle entsprach, ist nicht

mehr nachzuprüfen. Auf der Säule ergibt sich jedenfalls ein ideologisches Spektrum von prägnanter Stimmigkeit.

Formal ist die Macht der Römer in höchst einprägsamer Weise in Szene gesetzt. Das römische Heer kämpft vielfach von oben nach unten, gewiß nicht als Schilderung der topographischen Realität, sondern als symbolische Demonstration der Überlegenheit (Abb. 121). Der Kaiser ist als Zentrum des Geschehens ständig und überall präsent; nirgends werden größere Aktionen berichtet, die nicht unter seiner Leitung ausgeführt wurden (was natürlich in Wirklichkeit sehr häufig gewesen sein muß). Der Gegenspieler Decebalus dagegen erscheint nur in wenigen Situationen als Anstifter des Aufruhrs. Während Traian und die Römer immer offen vorgehen, agieren die Daker und ihr König oft hinterhältig aus dem Wald heraus (Abb. 124).

Traian erscheint aus dem eigenen Heer oft weit herausgehoben, nicht nur bei den Ansprachen auf einem hohen Podest, sondern auch in weniger inszenierten

Situationen. Gewöhnlich tritt er in Begleitung mehrerer Offiziere auf, zum Zeichen dafür, daß er über kompetente Berater und verlässliche Vertraute verfügt. Oft wird die Gruppe wie ein Tableau in Szene gesetzt, in symmetrischer Hierarchie. Die höchste Steigerung ist eine Szene, in der Traians Kopf vor einem Torbogen wie in einem Nimbus erscheint (Abb. 125).

Insgesamt wird die Sequenz der Szenen durch übergreifende Klammern zusammengehalten. Die drei Auszüge über die Donau, zum ersten, dritten und fünften Feldzug, erscheinen alle, in sehr ähnlicher Form, übereinander in der Südost-Achse der Säule: ein Rhythmus des Angriffs, der die Unwiderstehlichkeit der

Abb. 126 Rom, Konstantinsbogen, Großer Traianischer Fries: *Adventus und Schlacht.*

Abb. 127 Rom, Konstantinsbogen, Großer Traianischer Fries: *Schlacht.*



127

römischen Kriegsmaschine anschaulich macht. Dagegen steht in der Nordwest-Achse, zum Eingang vom Marsfeld, im Zentrum die Victoria, die die Siege des Kaisers auf einem Schild aufzeichnet, als gliederndes Motto zwischen den beiden Kriegen, und darüber hinaus ein korrespondierendes Paar von höchst signifikanten Szenen: In der zweiten Windung von unten erscheint ein Barbar, der vor dem Kaiser von seinem Maultier stürzt, offenbar ein spektakuläres Vorzeichen, das zu Beginn den römischen Sieg anzeigt. Genau darüber aber, in der zweiten Windung von oben, ist der Selbstmord des Decebalus dargestellt (Abb. 118), mit dem der römische Triumph besiegelt ist. Weitere derartige Korrespondenzen lassen erkennen, mit welcher Konsequenz die Szenenfolge für die konkrete Form der Säule konzipiert wurde.

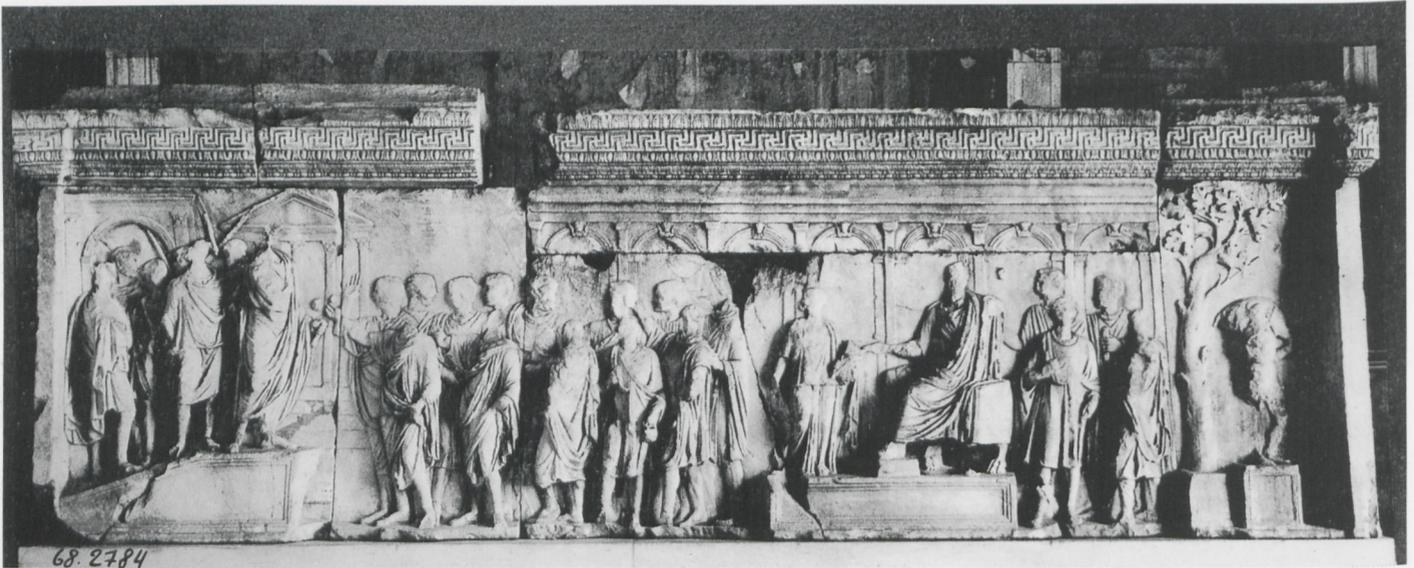
Oft wurde angenommen, der Bildbericht der Säule beruhe auf dem (nicht erhaltenen) schriftlichen Kriegsbericht, den *commentarii*, die Traian selbst verfaßt und in der Bibliothek seines Forums de-

poniert hatte. Das ist eine schöne Vorstellung, die jedoch schon beim ersten Blick auf die Reliefs zusammenfällt. Man muß sich nur den Anfang ansehen und ihn versuchsweise in eine narrative Sequenz umsetzen: eine handlungslose Schilderung der Grenzsituation, ein zeremonieller Flußübergang, eine Versammlung des Kriegsrates, ein rituelles Opfer in einem Lager, dann eine einzige ereignishaft Szene eines unerwarteten Vorzeichens, danach wieder eine zeremonielle Ansprache, gefolgt von einer größeren Zahl von Szenen des Festungs- und Lagerbaus. Von dem faktischen Berichtsstil Caesars, nach dessen Muster man sich die Gattung der *commentarii* vorstellen muß, ist das denkbar weit entfernt. Traians Bericht mag für bestimmte Fakten herangezogen worden sein, aber die Umsetzung des Geschehens an der Säule folgt rein visuellen Gesichtspunkten.

Freilich: Wie haben die Betrachter ein solches Denkmal wahrgenommen? Konnten sie die Szenen bis in 30 m Höhe überhaupt erkennen, die komplexen ideo-

logischen Botschaften lesen? Und wenn nicht: Was wäre das für eine «politische Propaganda»? Ähnliche Fragen stellen sich bei Monumenten und Bauwerken mit Bildschmuck in vielen Kulturen, vom Parthenon zu gotischen Kathedralen und zum Mausoleum Mao Tse Tungs. Die Traianssäule ist nur ein pointiertes Beispiel für ein allgemeines Phänomen.

Die Forschung hat das Problem lange nicht wahrhaben wollen: Man vermutete, daß antike Menschen mit wundersamer Sehkraft ausgestattet waren. Man verbesserte den Ansichtswinkel, indem man die antiken Betrachter von den benachbarten Hügeln, Kapitol und Quirinal, auf die Säule blicken ließ, ohne dabei zu bedenken, daß nur der oberste Teil der Säule über die umgebenden Gebäude hinausragte, daß vom Kapitol und vom Quirinal her die Entfernungen sehr weit sind, und daß damit die Ansichten auf Südwesten und Nordosten eingeschränkt werden. Man ließ die Besucher des Forums auf die Dächer der umliegenden Bauten steigen, ohne sich klar zu machen, daß sie



128

zum Ablesen des Spiralbandes von Dach zu Dach hätten springen müssen. Dies alles sind Ausflüchte vor der Tatsache, daß dies größte Reliefwerk Roms zu wesentlichen Teilen in weit entfernter Höhe gesehen wurde, zudem aus einem engen Hof zwischen Basilica und Bibliotheken, der nur einen extrem steilen Ansichtswinkel zuließ. Heutige Archäologen, die die Säule freistehend betrachten und zudem die Reliefs aus wissenschaftlichen Tafelwerken kennen, mögen manche Szenen identifizieren – ein antiker Betrachter konnte bestenfalls die untersten Windungen ablesen, weiter oben war immer weniger zu erkennen.⁷

Für religiöse Monumente, griechische Tempel oder gotische Kathedralen, wird gerne erklärt, der Bildschmuck, für die Menschen nicht «lesbar», richte sich an die Gottheit. Das ist Schöngestei. Denn selbst wenn die Erklärung zuträfe, bliebe die Frage, wie die Bildwerke auf die menschlichen Betrachter gewirkt haben. Bei der Traianssäule ist ohnehin kein göttlicher Adressat in Sicht.

Denkmäler entwickeln ihre Wirkung in einer Verbindung von Sehen und Vorstellung. Bei der Traianssäule konnte der Betrachter die unteren Windungen erkennen und sehen, daß hier die Kriege des Kaisers in außerordentlicher Vielfalt und Eindringlichkeit dargestellt waren. Je weiter er nach oben blickte, desto mehr setzte die Vorstellung ein, daß die Bilderfolge sich in derselben Weise «unendlich» fortsetzte. Er konnte nicht mehr die Einzelheiten wahrnehmen, aber er mußte sicher sein, daß es bis ganz oben in derselben Weise weiter ging. So nahm er teil an einem ideologischen Konzept, das er nur teilweise nachvollziehen konnte, dessen er aber gewiß war, und das auch nur in dieser Gewißheit seine Wirkung tat.

Historische Wirklichkeit und politische Ideologie

In der Szenenfolge der Traianssäule gibt es kaum ein Detail, das dem tatsächlichen chronologischen Verlauf der Kriegszüge widersprechen müßte. Und doch ist sie aus einer rein chronistischen Absicht nicht zu verstehen. Der ganze Bildbericht ist von ideologischen Gesichtspunkten gesteuert. Die faktischen Ereignisse dienen zur Demonstration, daß die Staatsideologie durch den Kaiser Wirklichkeit geworden ist.

Historische Wirklichkeit und Ideologie werden vor allem durch Szenen von stark zeremoniellem Charakter vermittelt, in denen die Leitvorstellungen römischer Kriegspolitik inszeniert werden: Auszüge und Beratungen, Opfer, Ansprachen, Empfang von unterwürfigen Gegnern und dergleichen mehr. Selbst die kriegerischen Aktionen, wie Straßenbau, Vormarsch und Schlacht, erhalten in diesem Zusammenhang eine fast zeremonielle Bedeutung. Man muß aber davon ausgehen, daß nicht nur in der Bildkunst, sondern auch in der Realität des Krieges immer wieder solche zeremoniellen, signifikanten Vorgänge in Szene gesetzt, bzw. daß die realen Vorgänge des Krieges in diesem Sinn als Exempel für die ideologischen Leitvorstellungen aufgefaßt wurden. Jedes Opfer war ein Erweis von *pietas* und *providentia*, jeder Vormarsch und jede Schlacht eine Demonstration von *virtus*. Der Kaiser selbst trat immer wieder programmatisch als *exemplum*, als Realisator von politischen Leitbegriffen auf.

Die Dakerkriege Traians sind als solche ein Vorgang, der heute wohl nur noch begrenztes historisches Interesse besitzt. Ihre ideologische Wiedergabe auf der

Säule aber ist lehrreich. Sie zeigt, wie ein detaillierter Bildbericht wahrscheinlich in allen dargestellten Motiven auf wirkliche Vorgänge verweist, möglicherweise in keiner Einzelheit der historischen Wirklichkeit widerspricht, aber doch durch Selektion signifikanter Vorgänge, Auslassung negativer Aspekte und formale Gestaltung ideeller Leitbilder durch und durch ideologisch geprägt sein kann.

Weitere Monumente in Rom

Der «Große Traianische Fries»

Dieselben Kriege konnten auch ganz anders gefeiert werden. Der sog. Große Traianische Fries erreicht eine bisher unerhörte Monumentalität durch schiere Größe: mit 3 m Höhe, auf kaum weniger als 50 m Länge zu ergänzen, dicht gedrängt voller weit überlebensgroßer Figuren in hohem Relief (Abb. 126. 127). Vier Abschnitte einer großen Schlachtszene sind am Konstantinsbogen wieder verwendet, nur die Köpfe Traians zu solchen des Konstantin umgearbeitet worden, dem neuen «Befreier der Stadt» (*LIBERATORI URBS*) und «Begründer der Ruhe» (*FUNDATORI QUIETIS*) zur Ehre, wie die Inschrift sagt. Die Kriege der verschiedenen römischen Kaiser wurden so sehr als permanenter Kampf gegen alle möglichen, äußeren wie inneren Feinde des Reiches betrachtet, daß

Abb. 128 Rom, «Anaglypha des Traian»: Ankündigung einer Geldverteilung.

Abb. 129 Rom, «Anaglypha des Traian»: Schuldentilgung.

es auf spezifische Charakterisierungen kaum mehr ankam und schließlich nur noch die Bildnisse der Herrscher ausgetauscht werden mußten, um aus Traians Sieg gegen die Daker Konstantins Sieg gegen die Truppen seines Rivalen Licinius zu machen. Weitere kleinere Teile bezeugen eine Folge von Kriegsszenen, die ohne trennende Rahmung aneinander anschlossen. Die Fundorte, vor allem eines Fragments in der Villa Medici, weisen am ehesten auf eine Herkunft vom Traiansforum, und in der Tat läßt sich kaum ein anderer, derart monumentaler Kontext denken, aus dem der Fries stammen könnte. Man hat an die Rückwände der Hallen um den großen Platz gedacht – aber das bleibt eine Hypothese, und es ist bezeichnend für die Lücken unserer Kenntnisse, daß selbst für dieses größte Reliefwerk Roms in der am besten erforschten Stadt der Antike noch kein sicherer Platz gefunden worden ist.

In der Schlacht erscheint Traian nicht, wie auf der Säule, als distanzierter Leiter des Heeres, sondern in einem der Wirklichkeit enthobenen Bildmotiv griechischer Herkunft, von «heroischem» Charakter: zu Pferd an der Spitze einer vehement vorstürmenden Truppe; umgeben, wieder gegen die Realität, von einer heterogenen Schar von Reitern und Kämpfern zu Fuß, Trägern von Feldzeichen und Blasinstrumenten; mit entblößtem Haupt, während ein Waffenträger im Hintergrund seinen Helm hält, dazu mit einem Paradepanzer und Prunkstiefeln, wie sie nur Idealfiguren in der Kunst tragen. Vor und unter sich überreitet er die zusammengedrückten Feinde. Darüber halten ihm Soldaten demonstrativ abgeschnittene Dakerköpfe entgegen, kaum zu unterscheiden von den lebendigen fliehenden Dakern: ohne kohärente Verbindung

zu dem Vorgang, als suggestiver Hinweis auf die konsequente Bestrafung.

Die Schlacht war eingerahmt von einer Szene des Festungs- oder Straßenbaus, deren Reste am rechten Rand erkennbar sind, und einer feierlichen Rückkehr (*adventus*) nach Rom, die links zur Hälfte erhalten ist (Abb. 126). Hier wird der Kaiser, von der Siegesgöttin Victoria bekrönt und von Soldaten umgeben, von den Personifikationen der kriegerischen Mannhaftigkeit (*Virtus*) und der militärischen Verdienste (*Honos*) auf das Stadttor zugeführt. Im verlorenen inneren Teil der Stadt müssen ihn entweder Vertreter von Senat und Volk oder wahrscheinlicher Iuppiter selbst empfangen haben, ähnlich wie auf dem Bogen von Benevent (s. u.).

Von den früheren Phasen des Kriegszuges sind aus Fragmenten weitere Szenen zu erschließen, die bereits von der Säule bekannt sind: eine Ansprache des Kaisers an das Heer (*adlocutio*), eine Verfolgung von Dakern durch einen Fluß bei einer Brücke, eine Unterwerfung (*submitio*). Insgesamt ergibt sich eine Folge typischer Szenen, zu denen wohl noch mindestens ein Opfer, entweder zur Reinigung (*lustratio*) am Beginn oder zum Dank beim Abschluß, sowie vielleicht ein feierlicher Aufbruch (*profectio*), als Pendant zur Rückkehr, zu ergänzen sind. Die Schilderung kann nicht so ausführlich wie an der Säule gewesen sein, aber sie ergibt eine Sequenz, in der die wichtigsten typischen Vorgänge eines Kriegszuges mindestens einmal vorkamen.

Der Fries ist das monumentalste Reliefwerk der Hauptstadt. Die erhaltenen und die sicher erschließbaren Partien addieren sich zu etwa 50 m Länge, die ursprüngliche Ausdehnung kann weit größer gewesen sein. Aus den Szenen Festungsbau – Schlacht – Adventus ist eine linksläu-

fige Folge abzulesen. Ihr muß, in einer symmetrischen Architekturanlage, eine rechtsläufige Folge von Szenen aus dem Beginn des Krieges gegenüber gestanden haben.

Im Vergleich zu der Säule ist der «Große Traianische Fries» weniger auf sachliche Dokumentation ausgerichtet. Mit dem *Adventus* in Rom ist ein feierliches Staatszeremoniell der Hauptstadt an die Kriegsszenen angeschlossen, überhöht durch ideale Personifikationen von Staatstugenden: ein Ton des panegyrischen Herrscherlobes, der an der Säule fehlt. Die Schlacht ist stärker auf heroische Energie ausgerichtet, der Blick wird ganz auf die Figuren gelenkt, mit massigen Körpern in fast rundplastischem Relief, die dicht geballt sind und gegenüber der Landschaft größere Proportionen haben. Aktionen und Bewegungen, Triumph und Untergang sind heftiger und expressiver. In den Gesichtern der Soldaten wird die Kampfeswut zum höchsten Wert erhoben. Die Daker, auf der anderen Seite, sind zu einem Gegenbild barbarischer Rohheit, Verzweiflung und Todesleere gesteigert, das für die Römer die höchste Verachtung bedeutete, heutige Betrachter aber in hohem Maß beeindrucken kann. Die Bildwerke haben ein Potential des Ausdrucks von Kämpfen und Leiden, das über die politische Botschaft von Sieg und Niederlage hinausgeht.

Die «Anaglypha des Traian»

Neben dem neuen Sieges-Forum hat Traian das alte Forum als Stätte traditioneller Regierungstätigkeit gepflegt. Kein Kaiser zuvor hat die politischen Räume so klar konzeptionell getrennt. Das pro-





130

grammatisch gute Verhältnis zum Senat mußte das Senatsgebäude, die *Curia Iulia*, am Forum zu einem ideologischen Kristallisationspunkt der Stadt erheben. Aber auch das Volk sollte auf dem ehrwürdigen Platz wieder sein Zentrum erhalten. Nachdem Domitian das Forum mit einem kolossalen Reiterstandbild symbolisch unter seine autokratische Kontrolle gebracht hatte, führte Traian dort sozialpolitische Maßnahmen zu Gunsten der ärmeren Schichten der Bevölkerung durch: Erlaß von Schulden an die Staatskasse und Verteilung von Geldspenden (*congiarium*). Wie bedeutungsvoll diese Maßnahmen mit dem alten Forum verbunden wurden, zeigt ein Paar großer doppelseitiger Reliefschranken, deren Funktion bisher rätselhaft ist, die aber eindeutig auf diesen Platz weisen: Denn sie stammen vom Forum und stellen Traians Aktivitäten auf dem Forum dar.

In einer feierlichen Ansprache verkündet der Kaiser seine große Geldspende an die versammelte Bevölkerung (Abb. 128). Die architektonische Inszenierung ist ungewöhnlich repräsentativ: Die Red-

nerbühne vor dem Tempel des vergöttlichten Caesar, anschließend die Tempel und Hallen an der Südseite des Forums, dazu in der Mitte des Platzes ein Denkmal, das die Fürsorge Traians für die kinderreichen Familien verherrlichte, offenbar an der Stelle des abgerissenen Reiterstandbildes des verhassten Domitian. Die Fortsetzung auf dem zweiten Relief (Abb. 129) schildert das Zusammentragen von Schuldtafeln und ihre Verbrennung durch eine Personifikation, vielleicht einen Repräsentanten der Lictoren (*Genius lictorum*). Hier wird die Kulisserie der Forums-Architektur weitergeführt und schließlich durch Reste einer Idealfigur auf der westlichen Rednerbühne abgeschlossen, offenbar Concordia, die Göttin der Eintracht, die dort ihren Tempel hatte. Beide Reliefs aber werden verbunden durch die Wiedergabe einer Statue des Satyrs Marsyas bei einem Feigenbaum, die seit den Zeiten der Republik als Symbol der Bürgerfreiheit galt. Die Idealfiguren erläutern die Perspektiven der Politik: finanzielle Erleichterungen und Zuwendungen an die breite Bevölkerung erscheinen als Grundlage

für Freiheit und Eintracht der Bürger. Eine bemerkenswert realistische Verwirklichung hoher politischer Ideale.

Traian war nicht der erste Kaiser, der Schulden erließ und Geldspenden verteilte. Aber er hat diese Politik offenbar als erster in öffentlichen Denkmälern gefeiert und sie damit von einer dankenswerten Notmaßnahme zu einem repräsentativen politischen Konzept erhoben.

Außerhalb der Hauptstadt – Der Ehrenbogen in Benevent

Die neue, programmatische Zuwendung Traians zu der Bevölkerung des ganzen Reiches ist von Senat und Volk aufgenommen worden. Seit der Zeit der Republik war die öffentliche Repräsentation der führenden Staatsmänner wie auch der Institutionen von Senat und Volk stark auf die Hauptstadt konzentriert gewesen. Seit Augustus hatten die Kaiser daneben eine gewisse Bautätigkeit in anderen Städten des Reiches entwickelt, und vor allem waren von den Städten und ihren lokalen Eliten Bauwerke und Denkmäler errichtet worden, in denen Bildthemen der Kaiser aus Rom rezipiert wurden. Senat und Volk aber waren hier zunächst zurückhaltender gewesen – darum bedeutete es einen markanten neuen Schritt, wenn sie in Benevent einen Ehrenbogen für den Kaiser errichteten, dessen Bildschmuck an Reichtum und ideologischer Komplexität sogar die Denkmäler übertrifft, die bisher in Rom selbst zu sehen waren (Abb. 130. 131).

Anlaß war nicht ein Krieg, sondern, bezeichnend für Traian, eine Maßnahme für die zivilisatorische Infrastruktur: der Bau der Via Traiana, einer Überlandstraße in Fortsetzung der Via Appia von Benevent nach Brindisi (*Brundisium*), die eine neue Verbindung von Rom mit dem Osten des Reiches herstellte. Unmittelbar nach dem Ende der Straßenarbeiten 109 n. Chr., an der Stelle wo die Straße die Stadt verließ, muß mit dem Bau des Bogens begonnen worden sein – schon fünf Jahre später, im Jahr 114 n. Chr., meldet die Inschrift die Weihung für Traian. Es ist die bekannte Rollenverteilung: Der Kaiser baut, Senat und Volk danken ihm mit einem Denkmal.

Abb. 130 Traiansbogen von Benevent: Stadtseite.

Abb. 131 Traiansbogen von Benevent: Landseite.

Der Bildschmuck, vor allem mit monumentalen Reliefplatten, nimmt die große Tradition der politisch-allegorischen Herrscherdenkmäler auf. Dabei werden aber Themen von sehr neuartigem, programmatischem Charakter in den Vordergrund gestellt.

Neu ist in den Reliefs zu Seiten des Durchgangs die Zuwendung zu den Belangen der Städte Italiens. Auf der einen Seite erscheint der Kaiser, wie er mit einem feierlichen Opfer, wohl in Benevent selbst, die von ihm angelegte Straße eröffnet. Sogar der römische Senat, in Gestalt seiner ehrwürdig bärtigen Personifikation, ist am Ort zugegen. Das Relief der Gegenseite schildert wiederum eine weitblickende sozialpolitische Maßnahme: die finanzielle Unterstützung für Familien mit Kindern in den Städten Italiens, hier repräsentiert durch die begünstigten Eltern mit ihren Söhnen und Töchtern sowie durch die Personifikationen der Städte mit Mauerkronen. Es sind die zentralen Herrschertugenden der planenden Voraussicht (*providentia*) und der frommen Pflichterfüllung (*pietas*) gegen die Götter wie gegen die Menschen, die hier im Vordergrund stehen.

Auch auf den beiden Frontseiten des Bogens sind administrative Maßnahmen und Verdienste Traians ein Hauptthema: Von den jeweils drei Zonen ist die mittlere diesen Themen gewidmet, differenziert nach der Ausrichtung zur Stadt bzw. zum Umland. Der Kaiser plant für die Kinder der nachwachsenden Generation, offenbar durch Anlage von Siedlungen, indem er Kinder einer Göttin zuführt, die mit einem Pflug auf den Gründungsritus neuer Städte hinweist. Er sorgt für die Erneuerung des Heeres, indem er der Aushebung junger Soldaten durch die Personifikation der militärischen Ehre (*Honos militaris*) beiwohnt. Auf der Außenfassade ergänzt er dies Programm mit der Versorgung von Veteranen durch Ansiedlung in neuen Kolonien in den Provinzen; ferner, in einer Szene von umstrittener Bedeutung, vielleicht mit der Förderung von Händlern und Unternehmern. Die *providentia* des Herrschers wird hier so umfassend wie in keinem früheren Denkmal geschildert: Sie schließt die wichtigsten Stützen der Gesellschaft ein, die Träger der Wohlfahrt wie auch der militärischen Stärke, die Altersgruppen von den Kindern über die aktiven Männer bis zu den Veteranen, und dies stellvertretend für das ganze Reich.

Dies Regierungsprogramm aber wird in einen weiten Rahmen gestellt: zum einen die Anfänge und Grundlagen der Herrschaft, zum anderen die gloriose Erfüllung der planenden Maßnahmen.

In der unteren Zone werden auf der Stadtseite die guten Beziehungen zwischen dem Kaiser und den traditionellen Instanzen der staatlichen Macht programmatisch vorgeführt. Nach den tiefen Zerwürfnissen zwischen Domitian und dem Senat hatte die Heilung dieses Verhältnisses für Traian absolute Priorität. Und darin wurden auch die anderen Gruppen der Bevölkerung eingeschlossen. Am Bogen von Benevent ist dies das Thema des ersten Einzugs in Rom 99 n. Chr.: Im Relief rechts vom Durchgang kommt Traian am Stadttor an, in der zugehörigen Szene zur linken Seite wird er von den Personifikationen des Senats, des Volkes und einer dritten Idealfigur von umstrittener Bedeutung empfangen. Die Instanzen der Hauptstadt werden zur Legitimation des neuen Herrschers aufgerufen.

Dem entspricht auf der landseitigen Fassade, ebenfalls in der unteren Zone, die Grundlegung des Verhältnisses zu den Fremdvölkern am Rand des Reiches. Hier ist der systematische Charakter des Konzepts aufgrund einer falschen Deutung nicht recht klar geworden. In der einen

Szene, das ist seit langem erkannt worden, schließt Traian einen Vertrag mit Vertretern eines Volkes jenseits der Grenzen, nach der Tracht offensichtlich Germanen. Auf dem zweiten Relief steht er einem Mann mit über den Kopf gezogenem Löwenfell gegenüber, den zwei römische Soldaten flankieren. Die schon früh vorgeschlagene Deutung als Hercules scheidet an seiner Bekleidung mit Tunica und Schuhen, die neuere Erklärung als Feldzeichen-Träger (*signifer*) am Fehlen eben des Feldzeichens. Gemeint ist offenbar ein Vertreter eines Fremdvolkes auf dem Balkan, das auf der Traianssäule in derselben Ausstattung mit Löwenfellen in der Seite der Römer kämpft. Damit wird die Konstellation deutlich: Die beiden Szenen der Landseite sind Exempel für die gesicherte Situation am Rand des Reiches: auf gegenseitiges Vertrauen gegründet mit den Fremdvölkern unter der römischen Herrschaft, durch Verträge gesichert mit den Nachbarn außerhalb der Grenzen.

Zusammen mit den Reliefs der Stadtseite ergibt sich ein geschlossenes Kon-



zept. Vertrauen (*fides*) und Eintracht (*concordia*) im Zentrum und an der Peripherie des Reiches: Dies sind die Fundamente, auf denen der Kaiser seine Herrschaft errichtet hatte. Und es ist nicht reine Ideologie: Denn in der Tat hatte Traian nach seiner Erhebung zum Kaiser zunächst an den nördlichen Grenzen, beim eigenen Heer wie bei den Nachbarn, für Vertrauen und Sicherheit gesorgt, bevor er 99 n. Chr. nach Rom einzog, das Verhältnis zum Senat herstellte und die Regierungsgeschäfte in die Hand nahm.

Eben hierauf antworten die Reliefs oben in der Zone der Attika. Hier sind die Siege gegen die Daker, dargestellt in einem schmalen Fries mit dem Triumphzug, die Grundlage des höchsten Ruhmes. In den Reliefs darüber, auf der Stadtseite, zieht Traian zum zweiten Mal in Rom ein, nun aber in panegyrisch-triumphaler Form: empfangen von den obersten Göttern Roms, Iuppiter Optimus Maximus, zusammen mit Iuno und Minerva, wie sie im Staatstempel auf dem Kapitol verehrt wurden. Es ist die Überhöhung der Rückkehr von den Dakerkriegen – und Iuppiter selbst reicht dem siegreichen Herrscher sein Blitzbündel. Traian soll, wie Plinius in seinem Panegyricus auf ihn sagt, an Stelle Iuppiters herrschen, auf Erden so wie jener im Himmel!

Entsprechend umfassend erscheint seine Herrschaft auf der Landseite: Dort wo in der unteren Zone die Sicherheit des Reiches auf gute Beziehungen zu den Fremdvölkern innerhalb und außerhalb des Reiches begründet wurde, erscheint oben an der Attika der Kaiser, wie er die Personifikation Italiens oder der ganzen bewohnten Welt aufrichtet, und wie er den vielen Göttern, die im ganzen weiten Reich verehrt wurden, gegenüber tritt. Durch die Siege gegen die (vermeintlich) letzten großen Feinde, die Daker, hat er sich, so sollen die Betrachter es verstehen, als göttergleicher Herrscher über den Erdkreis, den *orbis terrarum* erwiesen.

Vor einer Generation hat sich eine interessante Kontroverse aufgetan, ob die Reliefs des Beneventer Bogens als Schilderungen historischer Ereignisse oder als überhistorische Manifestationen ideolo-

gischer Begriffe zu verstehen seien. Das ist eine falsche Alternative. Alle Szenen verweisen auf reale Vorgänge: teils auf einmalige Ereignisse wie den Vertragsschluß mit Germanen oder die Ankunft in Rom, teils auf generelle Maßnahmen wie die Aushebung von Soldaten oder die Ansiedlung von Veteranen. Und doch sind die tatsächlichen Vorgänge so kalkuliert ausgewählt, daß sie ein klar gebautes ideologisches System ergeben. Das Gebäude entwickelt sich von unten nach oben: Grundlegung der Herrschaft – administrative Leistungen – sieghafte Erfüllung; oder ideologisch: *concordia* und *fides* – *providentia* und *pietas* – *virtus* und *gloria*. Es differenziert sich nach Stadt- und Landseite, innen und außen, Zentrum und Grenzen, und umfaßt damit das ganze Reich.

Realität und Ideologie sind hier nicht zu trennen: In den Reliefs verweisen die konkreten Ereignisse und Leistungen auf politische Leitbegriffe, und umgekehrt demonstrieren die Szenen, daß die ideologischen Konzepte durch den Kaiser Realität geworden sind.

Traian setzt politische Maßstäbe

Traians Staatsdenkmäler bezeugen in ihrem Bildschmuck in vieler Hinsicht neue politische Konzepte. Sie begründen die Herrschaft des Kaisers nicht mehr so weitgehend auf die sakrale Aura von Staatszeremonien, wie es seit Augustus üblich war, sondern auf konkrete administrative Leistungen. Sie stellen in den Bildwerken nicht mehr so vorwiegend die Vertreter der obersten Gesellschaftsschichten in den Vordergrund, sondern richten den Blick auch auf das Militär und die breiteren Mittelschichten als Träger und Ziel politischer Leistungen. Sie konzentrieren sich in den Bildthemen und auch in den Standorten nicht mehr so ausschließlich auf die Hauptstadt, sondern beziehen stärker Italien und die Provinzen mit ein. Damit wenden sie sich an ein Publikum, in dem nicht mehr die alte gebildete Oberschicht der Hauptstadt, sondern die neuen Gruppen der Administration und des Heeres und darüber hinaus

breitere Mittelschichten, in Rom wie in Italien und den Provinzen, den Ton angaben.

All dies hat Vorläufer in der Politik früherer Kaiser. Traian war nicht der erste, der sich um breitere Schichten der Bevölkerung und um die Weite des Reiches kümmerte. Aber er hat diese Politik mit ganz neuer Emphase zum Thema seiner öffentlichen Denkmäler gemacht. Dadurch hat er ihr einen expliziten programmatischen Charakter gegeben. Das ist mehr als Ideologie, es ist ein politischer Maßstab, der weiter wirkte.

Wie weit damit eine neue Epoche eröffnet wurde, ist aufgrund der Denkmäler allein nicht zu entscheiden. Nicht alle folgenden Herrscher konnten an die Monumente Traians anschließen. Der Nachfolger Hadrian, der Traians Politik der militärischen Expansion radikal beendete, konnte keine Siegesmonumente errichten. Seine Reichspolitik aber steht ganz in der Nachfolge Traians, und seine Denkmäler beziehen, zwar mit anderen Bildmotiven, aber ebenso bewußt alle Teile des Reiches mit ein. Das Traiansforum blieb jedoch, trotz der abgebrochenen Politik der Eroberungen, mit seiner triumphalen Inszenierung militärischer Macht der unbestrittene räumliche Rahmen kaiserlicher Politik: Hadrian wählte den Platz sogar für seine große Verteilung von Geldspenden an die Bevölkerung Roms (vgl. Beitrag Nünnerich-Asmus). Und sobald römische Kaiser wieder, gezwungen oder aus eigenem Impuls, Kriege führten, war die Traianssäule das große Muster der Verherrlichung: in der gesamten Struktur nachgeahmt in der Säule des Marc Aurel, im narrativen Stil der Schilderung von militärischen Aktionen umgesetzt in den Reliefplatten am Bogen des Septimius Severus.

Die Säule des Traian ist gewiß kein «Denkmal am Beginn der Spätantike», wie Karl Lehmann-Hartleben in einer problematischen (Über-)Bewertung der künstlerischen Formen behauptet hatte. Aber die Staatsdenkmäler Traians insgesamt bezeichnen wohl doch den Beginn einer neuen Epoche: wenn man in dem Begriff keine Wertung sieht, der «hohen Kaiserzeit».

geschlossenen Fugen im Inneren. Dann muß aber auch ein Tempel für Traian von Anbeginn vorgesehen gewesen und nicht erst nach seinem Tod angefügt worden sein, wie z. T. angenommen wurde.

- ⁴ Ergänzung gesichert (trotz neueren Widerspruchs) durch F. B. FLORESCU, *Die Trajanssäule* (1969).
- ⁵ Reliefs unter Hadrian zugefügt: A. CLARIDGE, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 5–22. Dagegen schon LA ROCCA a. O. (Anm. 2) 167 mit historischen Gründen.
- ⁶ Oft als Nachahmung von Buchrollen gedeutet und mit den *commentarii* des Traian über die Dakerkriege in Verbindung gebracht. Aber Buchrollen wurden um Stäbe in ganzer Länge gerollt, nicht in schmalen Spiralen. S. SETTIS (Hrsg.), *La colonna traiana* (1988) 86–93.
- ⁷ P. VEYNE, *Diogenes* 143 (1988) 2–22 hat das zum Anlaß für einen Frontalangriff auf die anspruchsvollen Untersuchungskriterien der Archäologen genommen: Der normale Betrachter habe die Bildwerke weder so genau noch so intensiv wahrgenommen, wie die Forschung voraussetze; darum müsse man die überzogenen komplexen Interpretationen durch grundsätzlich einfachere Anschauungen ersetzen. Dagegen, *Der Kaiser und sein Publikum*, in: J. ARROUYE u. a. (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* (1992) 40–52. S. zum Folgenden auch T. HÖLSCHER, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106 (1991) 262–263.

Literatur

Traianssäule:

- L. 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.
- M. BERGMANN, *Zur Forschung über die Traians- und Marcussäule von 1865 bis 1945*, in: E. GABBA / K. CHRIST (Hrsg.), *Römische Geschichte und Zeitgeschichte in der deutschen und italienischen Altertumswissenschaft während des 19. und 20. Jahrhunderts. II. L'Impero romano fra storia generale e storia locale* (1991) 201–224.
- R. BODE, *Der Bilderfries der Trajanssäule. Bonner Jahrbücher* 192 (1992) 123–174.
- K. CICHORIUS, *Die Reliefs der Trajanssäule. Tafelband 1–2, Textband II–III* (1896–1900).
- A. CLARIDGE, *Hadrian's Column of Trajan. Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 5–22.
- F. COARELLI, *La colonna Traiana* (1999).
- B. FEHR, *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule. Hephaistos* 7/8 (1985/86) 39–60.
- F. B. FLORESCU, *Die Trajanssäule* (1969).
- W. FROEHNER, *La Colonne Trajane* (1865).
- W. FROEHNER, *La Colonne Trajane* (1872–1874).
- W. GAUER, *Untersuchungen zur Traianssäule* (1977).
- T. HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 995 (1980) 265–321.
- G. M. KOEPPPEL, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Bonner Jahrbücher* 191 (1991) 135–198. Dasselbe IX. *Bonner Jahrbücher* 192 (1992) 61–122.
- K. LEHMANN-HARTLEBEN, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk am Beginn der Spätantike* (1926).
- F. A. LEPPER / S. FRERE, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes* (1988).
- E. PETERSEN, *Trajans dakische Kriege. Nach den Säulenreliefs erzählt* (1899–1903).
- L. ROSSI, *Trajan's Column and the Dacian Wars* (1971).
- S. SETTIS, *La colonne Trajane: invention, composition, disposition. Annales. Économies, Sociétés, civilisations* 40 (1985) 1151–1194.
- S. SETTIS (Hrsg.), *La colonna traiana* (1988).

S. SETTIS, *Die Trajanssäule: Der Kaiser und sein Publikum*, in: J. ARROUYE u. a. (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* (1992) 40–52.

K. STROBEL, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans* (1984).

Dekorative Friese des Traiansforums:

E. LA ROCCA, *I luoghi del consenso. Il foro di Augusto. Il Foro di Traiano* (1995).

Großer Traianischer Fries:

A. M. LEANDER TOUATI, *The Great Trajanic Frieze* (1987).

M. PALLOTTINO, *Il grande fregio di Traiano. Bullettino Comunale* 66 (1938) 17–56.

Anaglypha Traiani:

U. RÜDIGER, *Die Anaglypha Hadriani. Antike Plastik* 12 (1973) 161–173.

M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982) 89–118.

Traiansbogen Benevent:

F. J. HASSEL, *Der Traiansbogen in Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senats* (1966).

K. FITTSCHEN, *Das Bildprogramm des Traiansbogens von Benevent. Archäologischer Anzeiger* (1972) 742–788.

W. GAUER, *Zum Bildprogramm des Traiansbogens von Benevent. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89 (1974) 308–335.

T. HÖLSCHER, *Alle Welt für Traian*, in: *Imago antiquitatis. Religions et iconographie du monde Romain. Mélanges offerts à Robert Turcan* (1999) 281–291.

TH. LORENZ, *Leben und Regierung Trajans auf dem Bogen von Benevent* (1973).

E. SIMON, *Die Götter am Traiansbogen zu Benevent. Trierer Winckelmannsprogramm* (1979/80) 3–15.

Bilder der Macht und Herrschaft

Tonio Hölscher

¹ Zusammenfassend zu den dekorativen Friesen des Traiansforums: E. LA ROCCA, *I luoghi del consenso. Il foro di Augusto. Il Foro di Traiano* (1995) 196–197, 216–217, 220–223 (mit älterer Lit.) s. demnächst R. GRÜSSINGER, *Dekorative Friese in Rom und Latium* (Diss. Heidelberg 2001). Die neuere Forschung hat grundsätzlich zu Recht darauf hingewiesen, daß die «dekorativen» Motive solcher Friese durchaus Bedeutung haben: E. SIMON, *Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit*, in: *Latomus* 21 (1962) 749–780; A. H. BORBEIN, *Campanareliefs* (1968).

² Die lange Zeit gängige Rekonstruktion mit dem Tempel des Divus-Traianus im Nordwesten der Basilica scheint durch neue Untersuchungen im Gelände endgültig widerlegt zu sein: R. MENECHINI, *L'architettura del Foro di Traiano attraverso i ritrovamenti più recenti. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 105 (1998) 127–148 und E. LA ROCCA, *Il Foro di Traiano ed i fori tripartiti*, ebd. 149–173. Die Fragen und Schwierigkeiten, die sich daraus ergeben, können erst durch neue Grabungen gelöst werden. S. dazu A. NÜNNERICH-ASMUS in diesem Band S. 97 ff.

³ Sicher von Anbeginn geplant wegen der ge-

Beitrag T. Hölscher

Abb. 112: © Anne Stierlin.

Abb. 113: nach F. Coarelli, *La colonna traiana* (1999).

Abb. 114, 117–129: Photos DAI Rom, Inst. Neg. 60.696, 90.244 (Photo Anger), 41.1749, 41.1336, 41.1521, 41.1443, 41.1468, 41.1718, 41.1258, 37.329, 37.328, 68.2784 (Photo Felbermeyer), 68.2785.

Abb. 115: © T. Hölscher.

Abb. 116: DAI Rom.

Abb. 130. 131: aus F. J. Hassel, *Der Trajansbogen im Benevent. Ein Bauwerk des römischen Senates* (1966), Tafel 2, 3.