

TONIO HÖLSCHER

## FROMME FRAUEN UM AUGUSTUS

### Konvergenzen und Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt

#### 1. Einführung

Die Welt der Bilder, mit denen die Menschen sich umgeben, und die Welt des Lebens, in der sie sich einrichten und bewegen, stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander. In allen Kulturen vor der Entstehung des Museums als eines autonomen Raumes der ästhetischen Betrachtung haben Bildwerke grundsätzlich die Aufgabe, bedeutungsvolle Personen, Gegenstände und Vorgänge in bedeutungsvollen Situationen des Lebens präsent zu machen, in denen diese konkret nicht präsent sind. Auf die griechische und römische Antike bezogen, bedeutet das: Götter wurden in den Heiligtümern mit Standbildern für den Kult ‚gegenwärtig‘ gemacht; mythische Heroen wurden in öffentlichen Räumen als Exempel des Verhaltens und als Verkörperungen politischer Identität vor Augen gestellt; Staatsmänner der Vergangenheit und der Gegenwart wurden auf der Agora und dem Forum mit Ehrenstatuen als Maßstab politischer Leistung präsentiert; die Toten wurden auf den Gräbern mit Bildern im Gedächtnis gehalten.

Der Bezug der Bildwerke auf die Gemeinschaft der Lebenden ist dicht und konkret. Lebende Menschen und Bildwerke bilden zusammen eine konzeptuelle Gesellschaft. Lebensräume und Lebenssituationen erhalten durch sinnstiftende Bildwerke wie durch sinngestaltende Handlungen der Menschen ihre kulturelle Signifikanz.

Dabei haben die Bildwerke einen zweifachen Charakter. Zum einen haben sie die Funktion des Re-produzierens: Sie sollen Menschen und Götter, Gegenstände und Vorgänge ‚wiedergeben‘, die auch unabhängig von dem Bildwerk, in der Wirklichkeit oder in der Vorstellung, existieren. Dieser re-produzierende Aspekt gegenständlicher Bildkunst stand lange Zeit im Vordergrund eines populären Verständnisses von Kunst: Das Bild als Abbild. Heute ist dieser Aspekt in der professionellen Betrachtung von Kunst zumeist verpönt: Bildwerke werden nicht als Wiedergabe einer vorfindlichen Wirklichkeit, sondern als konzeptuelle Konstrukte ihrer Hersteller gesehen. Gleichwohl ist die Aufgabe des Re-produzierens in der vormodernen Kunst überall enthalten: In diesem Sinn schaffen die lebenden Menschen sich eine Bilderwelt, die die präzente Welt des Hier und Jetzt durch solche Gestalten und Vorgänge erweitert, die sie in Bildern aus räumlicher und zeitlicher Distanz hereinholen und mit denen sie eine konzeptuelle Lebenswirklichkeit schaffen.

Zum anderen haben die Bildwerke aber auch die Funktion des Produzierens: Sie geben den dargestellten Menschen, Gegenständen und Vorgängen an den Orten und in den Situationen des Lebens überhaupt erst eine visuell wahrnehmbare Form. Und diese Form bringt den ‚Sinn‘ zur Anschauung, den sie für die lebenden Menschen an diesen Orten und in diesen Situationen haben sollen. Dieser produzierende und gestaltende Aspekt von Kunst beherrscht heute im Zeichen des Konstruktivismus das Feld der kompetenten Kunstbetrachtung. In diesem Sinn leisten die Bildwerke den Entwurf einer Welt, die der ‚realen‘ Wirklichkeit als interpretierende ‚Sicht‘ und ‚Vision‘, als Gegen- und Über-, Traum- oder Schreckenswelt gegenübergestellt erscheint.

Um diese Antinomie zu bewältigen, scheint es sinnvoll, den Gegensatz zwischen Reproduktion der Wirklichkeit und Produktion von Sinnbildern in Frage zu stellen. Entscheidend ist dabei, dass einerseits die „Wirklichkeit“ nicht eine sinnfreie Tatsache, sondern ein kulturelles Produkt ist, und dass andererseits die Bildwerke nicht autonome Sinn-Konstrukte sind, sondern sich auf reale oder

imaginierte „Wirklichkeit“ beziehen. Die Lebenswelt, d. h. die gebauten Lebensräume und landschaftlichen Umwelten ebenso wie die darin vollzogenen Handlungen, werden von Menschen in visuellen Formen gestaltet, benutzt und wahrgenommen: Die Wirklichkeit ist ein Bild. Umgekehrt hatten die Bildwerke in der Antike eine spezifische Lebenskraft, sie repräsentierten die dargestellten Personen, Götter und mythischen Helden in den wirklichen Lebensräumen und erweiterten die Gesellschaft der lebenden Menschen zu einer Sinn-Gemeinschaft von wirklichen und imaginierten Gestalten: Die Bilder sind Wirklichkeit.

Die folgenden Beobachtungen und Überlegungen betreffen ein Phänomen der Bildkunst um Augustus, das bisher als solches keine Beachtung gefunden hat: Frauen in kultischen Handlungen. Dies Thema hat anscheinend die religiöse Atmosphäre der frühen Kaiserzeit stark geprägt. Dabei scheint es für die allgemeine Bedeutung der Bildkunst in der Lebenswelt bezeichnend zu sein, dass ein breites und kontinuierliches Spektrum zwischen der Wiedergabe von realen Kultformen einerseits und der Vision von enthobenen religiösen Über-Welten andererseits deutlich wird. Eindeutige Konvergenzen zwischen Bildern und der realen Welt stehen eben so deutlichen Divergenzen gegenüber.

Dabei kann die wissenschaftliche Betrachtung grundsätzlich entweder die Konvergenzen in den Vordergrund stellen: Dann wird man den Bildwerken zu entnehmen versuchen, welche Elemente von Realität sie tatsächlich überliefern und welche Sicht der betreffenden Gesellschaft auf die Realität sie ins Bild bringen. Oder man kann Divergenzen hervorheben und analysieren: Dann wird man darauf achten, wie weit die Bildwerke der Realität eine andere Welt gegenüber stellen und wie weit die Welten der Lebensformen und der Bilder voneinander abweichen, einander ergänzen und erweitern – oder zueinander in Widerspruch stehen.

## 2. Zwischen Wirklichkeit und Vision

Ein bekannter Typus von Schmuckreliefs, der in mehreren fragmentarisch erhaltenen Repliken überliefert ist, zeigt vier junge Frauen mit Opfergeräten und Gaben, die sich vor einer Porticus auf einen Tempel zu bewegen (Abb. 1)<sup>1</sup>. Ein Exemplar aus Ravenna lässt erkennen, dass die erste Figur, vom Rücken gesehen, wohl eine Fackel, die zweite eine Platte mit Früchten, die dritte ein rechteckiges Kästchen mit Weihrauch und die vierte ein Räuchergefäß hielt. Repliken aus Rom bezeugen rechts einen Rundtempel, teils mit geschlossener teils mit halb geöffneter Tür, auf einem Podium, daneben eine Eiche. Dieser Tempel mit dem Baum ist in einem Fragment in Florenz ganz überliefert<sup>2</sup>.

Diese und andere Fragmente müssen auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen, das wohl in Rom selbst entstanden ist. Da das Exemplar aus Ravenna aus einem Kontext claudischer Zeit zu stammen scheint und die Repliken in Rom und Florenz nach dem Stil wohl nicht wesentlich später

<sup>1</sup> Der Typus war lange aus fragmentarischen Repliken bekannt: W. Amelung, „Sopra un busto nemorense ed un rilievo Ravennate“, *Ausonia* 5 (1910) 109-117. G. M. A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture I* (1958) 168 Nr. 143. Die ganze Komposition wurde erstmals durch den Neufund zweier ebenfalls fragmentierter Exemplare aus der Gegend des Lateran in Rom bekannt: V. S. M. Scrinari, „Scavi sotto Sala Mazzoni all’Ospedale di San Giovanni in Roma“, *RendPontAcc* 41 (1968-69) 184-189. Danach: L. Beschi, „I rilievi ravennati dei ‚troni‘“, *Felix Ravenna* 127-130 (1984-85) 76-79. J. Maier, *Architektur im römischen Relief* (1985) 61-70. M. E. Micheli, „Rilievi con donne offerenti, danzanti e ghirlandofore a Ravenna e a Roma“, *Prospettiva* 51 (1987) 2-16. E. La Rocca, „Claudio a Ravenna“, *PP* 47 (1992) 282-291. C. Cecamore, „Apollo e Vesta sul Palatino fra Augusto e Vespasiano“, *BCom* 96 (1994-95) 21-23. M. E. Micheli, „Rilievi con donne offerenti, danzanti e ghirlandofore a Ravenna e Roma, 2“, *Prospettiva* 101 (2001) 41-50. D. Quante-Schöttler, *Ante Aedes. Darstellung von Architektur in römischen Reliefs* (2002) 278-290.

<sup>2</sup> C. Cecamore, a. O. (Anm. 1) weist auf geringfügige Unterschiede zwischen einzelnen Exemplaren hin und nimmt zwei verschiedene Ausprägungen an: einen Typus mit einer Prozession von Frauen zu einem Tempel mit geschlossener Tür und einen zweiten Typus mit geöffneter Tür, dessen figürliche Szene unbekannt bleibe. Dagegen m. E. überzeugend D. Quante-Schöttler, a. O. (Anm. 1) 280-281.



Abb. 1: Relief mit Prozession von Frauen. Rom, Museo Nazionale Romano



Abb. 2: Reliefbasis mit Kult der Vesta. Sorrento, Museo Correale

entstanden sind, dürfte das Original ein Werk der frühen Kaiserzeit gewesen sein. Kontext und genauere Bedeutung dieses originalen Werkes sind nicht mehr zu erkennen<sup>3</sup>.

Der Rundtempel erinnert an die *aedes Vestae* in Rom; wie genau dieser Tempel allerdings wiedergegeben ist, bleibt unklar, da der frühkaiserzeitliche Bau in severischer Zeit ersetzt wurde und nicht mehr erkennbar ist<sup>4</sup>. Die Verbindung dieses Tempels mit einer links anschließenden Porticus findet sich sehr ähnlich auch auf der bekannten Reliefbasis von Sorrent, die eine Szene des Vesta-Kults vor der Kulisse des hauptstädtischen Heiligtums schildert (Abb. 2): links die Vestalinnen, rechts die Göttin Vesta mit zwei weiteren weiblichen Gestalten, in der verlorenen Mitte zu ergänzen Augustus als Pontifex Maximus und Vorsteher der Vestalinnen<sup>5</sup>. Die Formen der Architektur stimmen zwar

<sup>3</sup> Claudisches Ensemble, offenbar für Kaiserkult: L. Beschi, a. O. (Anm. 1) 72-79. E. La Rocca, a. O. (Anm. 1) 265-312. Datierung des Fragments aus Rom: Von V. S. M. Scrinari, a. O. (Anm. 1) aufgrund haltloser Überlegungen zum Fundort in die Zeit des Marc Aurel gesetzt; nach dem Stil eher aus der frühen Kaiserzeit.

<sup>4</sup> Überzeugend für Identifizierung mit dem Tempel auf dem Forum: C. Cecamore, a. O. (Anm. 1) 21-28.

<sup>5</sup> G. E. Rizzo, „La base di Augusto“, *BCom* 60 (1932) 25-50. Zur umstrittenen Deutung des Rundtempels: A. Degrassi, „Esistette sul Palatino un tempio di Vesta?“, *RM* 62 (1955) 144-154. M. Guarducci, „Vesta sul Palatino“, *RM* 71 (1964) 158-169. N. Degrassi, „La dimora di Augusto sul Palatino“, *RendPontAcc* 39 (1966-67) 97-116. H.-G. Kolbe, „Noch einmal Vesta auf dem Palatin“, *RM* 73-74 (1966-67) 94-104. R. Capelli, „Augusto e il culto di Vesta sul Palatino“, *BA* 1-2 (1990) 29-33. A. Fraschetti, „Augusto e Vesta sul Palatino“, *Archiv für Religionsgeschichte* 1

nicht genau überein: auf der Basis hat die Porticus Säulen mit ionischen, in den Schmuckreliefs Pilaster mit korinthischen Kapitellen, auch bei dem Tempel sind Unterschiede zu erkennen. Aber eine allgemeine Ähnlichkeit ist kaum zu übersehen; sie muss wohl an einer tatsächlichen topographischen Realität orientiert sein. Wahrscheinlich gibt die Basis von Sorrent, mit den realen Repräsentanten des staatlichen Kultes, auch die Architektur wirklichkeitsnäher wieder, während die Schmuckreliefs eine Art Paraphrase geben<sup>6</sup>. Auch daraus ergibt sich jedoch keine sichere Deutung, da es bei der Basis von Sorrent ebenfalls umstritten ist, welcher Tempel dargestellt sein soll: die *aedes Vestae* auf dem Forum (m. E. wahrscheinlicher) oder ein neu errichteter Rundbau für dieselbe Göttin im Palast des Augustus auf dem Palatin. Unberührt von diesen Unsicherheiten bleibt jedoch die Folgerung, dass die Architektur auf den Schmuckreliefs auf den Kult der Vesta in Rom weist. Eine Verbindung zum Kaiser ergibt sich vielleicht durch die Eiche im Hintergrund, die als Hinweis auf die *corona civica* des Augustus verstanden werden kann<sup>7</sup>.

Die Frauen tragen Gaben und Geräte, die allgemein zum Kult der Vesta passen könnten: Früchte und Weihrauch entsprechen der Tatsache, dass sie keine blutigen Opfer empfing, die Fackel könnte auf einen nächtlichen Ritus weisen, der auch überliefert ist. Andererseits fehlt das Wasser, das bei Vesta eine zentrale Bedeutung hatte, und ebenso die charakteristischen Sonderformen der Gefäße ihres Kultes, die in den Schriftquellen beschrieben werden<sup>8</sup>. Einer Deutung auf Vestalinnen widerspricht vor allem die Tracht, die auf der Basis von Sorrent in ihrer charakteristischen Form erscheint. Eher könnte man an die Matronen denken, die am Fest der Vestalia den Tempel betreten durften; die teils geschlossene teils geöffnete Türe des Tempels wurde mit dem Ritus des Öffnens und Schließens der *aedes Vestae* bei den Vestalia in Verbindung gebracht<sup>9</sup>. Andererseits ist für die Matronen bei diesem Fest ausdrücklich Barfüßigkeit überliefert, während die Frauen der Reliefs Sandalen tragen<sup>10</sup>. Auch ihre Kleidung ist nicht die *stola* römischer Matronen, ihre Frisur entspricht nicht römischer Mode, beides ist von griechischen Frauenfiguren spätklassischer Zeit abgeleitet<sup>11</sup>. Ebenso weichen die individuellen Motive bewegten Schreitens von der gemessenen Ritualität römischer Prozessionen ab. Die ganze Komposition stellt also eine schwer auflösbare Mischung aus realen und idealen Motiven dar: ein Tempel mit anschließender Porticus, der an eine zentrale Kultstätte Roms erinnerte, dabei Frauen von völlig irrealen Charakter beim Vollzug von sakralen Handlungen, die nicht unpassend, aber auch nicht spezifisch für den betreffenden Kult sind. Das religiöse Umfeld, an

(1999) 171-183. C. Cecamore, „Le figure e lo spazio sulla base di Sorrento“, *RM* 111 (2004) 105-141. – Die Diskussion hat m. E. bisher keine zwingenden Argumente für die Existenz eines Rundtempels für Vesta auf dem Palatin erbracht. Nach wie vor scheint mir ein einfaches Heiligtum mit Kultbild und Altar im Haus des Augustus den Zeugnissen besser zu entsprechen: Zwischen dem 6. März 12 v. Chr., an dem Augustus zum Pontifex Maximus gewählt wurde, und dem 28. April desselben Jahres, für den die *Fasti Praenestini* die Dedikation des Heiligtums auf dem Palatin bezeugen, kann kein derart aufwendiger Rundbau errichtet worden sein. Die Annahme, es sei zunächst ein heiliger Hain mit dem Bild der Vesta geweiht und erst später ein Rundtempel errichtet worden (Cecamore, a. O.) scheint mir forciert; für Vesta, die Hausgottheit par excellence, wäre von Anbeginn ein Gebäude zu erwarten. Es bleibt m. E. am wahrscheinlichsten, dass die Kultstätte auf dem Palatin im Haus des Augustus eingerichtet wurde.

- <sup>6</sup> C. Cecamore, a. O. (Anm. 1) 22-23 deutet die Unterschiede als Hinweis auf zwei verschiedene Tempel, einen auf dem Forum, den anderen auf dem Palatin. Da m. E. ein Rundtempel der Vesta auf dem Palatin eher unwahrscheinlich ist (s. vorige Anm.), scheinen mir die Unterschiede der dargestellten Bauwerke eher durch den im ganzen weniger wirklichkeitsnahen Charakter der Reliefs mit der Frauenprozession bedingt zu sein.
- <sup>7</sup> E. La Rocca, a. O. (Anm. 1) 285. C. Cecamore, a. O. (Anm. 1) 22 hält einen erhaltenen pozzo neben der *aedes Vestae* für die Pflanzgrube der Eiche.
- <sup>8</sup> Zum Kult der Vesta: *RE* VIII A (1958) 1753-1760 s. v. „Vesta“ (C. Koch). – Nächtlicher Ritus: a. O. 1738. – Wasser: a. O. 1754-1755. – Sonderformen der Gefäße: a. O. 1754. A. V. Siebert, *Instrumenta sacra* (1999) 52-55. – Tracht: C. Koch, a. O. 1743-1744.
- <sup>9</sup> C. Cecamore, a. O. (Anm. 1) 22. Dazu C. Koch, a. O. (Anm. 8) 1739.
- <sup>10</sup> Ovid, *fasti* 6, 397. H. H. Scullard, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic* (1981) 150, der weiterhin aus Ovid, *fasti* 6, 310 schließt, dass die Matronen dabei nur eine Schale mit Opferspeisen darbrachten.
- <sup>11</sup> Zur Stola s. B. I. Scholz, *Untersuchungen zur Tracht der römischen matrona* (1992).



Abb. 3: Terracotta-Relief mit Tänzerinnen beim Palladion.  
Berlin, Staatliche Museen

das damit erinnert wird, ist der Kult der Vesta, und indirekt die religiöse Funktion des Kaisers. Dieser erscheint nicht selbst, ist aber implizit als Pontifex Maximus präsent.

Ein zweiter Typus, von dem ebenfalls eine Replik aus Ravenna stammt, zeigt Tänzerinnen mit einem Kalathiskos von Schilfblättern auf dem Kopf, Kopien nach einem berühmten Vorbild des klassischen Bildhauers Kallimachos, vor einer ähnlichen architektonischen Kulisse<sup>12</sup>. Hier weist kein Motiv auf einen römischen kultischen Kontext; Schilfkronen sind keine römische Ritualtracht, und insbesondere solche bein-

freien Tänze wurden in Rom zweifellos nicht aufgeführt. Aber auf einer Gruppe von beliebten und oft kopierten Terrakotta-Reliefs der Campana-Gattung bildet ein Palladion das kultische Zentrum eines solchen Tanzes von Mädchen mit Schilfkronen (Abb. 3)<sup>13</sup>. Hier ist eine Verbindung mit dem römischen Palladion, das Aeneas aus Troia mitgebracht hat, kaum zu leugnen. Die Entstehung dieses Bildtypus führt in die Zeit des Augustus, in der auf Campana-Reliefs auch andere Themen eingeführt wurden, die eine politisch-religiöse Atmosphäre evozieren. Das Palladion, das Symbol der Ewigkeit Roms, das von Augustus' Ahnherren Aeneas aus Troia mitgebracht worden war, wird hier von frommen Mädchen griechischen Stils umtanzt, deren Schilfkronen vielleicht zusätzlich auf den Kult des Apollo und der Diana, der besonderen Schutzgottheiten des Princeps, hinweisen<sup>14</sup>.

Auf dem Relief in Ravenna, wo das Götterbild fehlt, weist die Architektur im Hintergrund zumindest in den Bereich öffentlicher Kulte.

Die Fragmente in Ravenna stammen aller Wahrscheinlichkeit aus demselben Kontext des Kaiserkults, zu dem auch das bekannte Reliefdenkmal mit der kaiserlichen Familie sowie eine Serie von Reliefs mit Götterthronen, beide aus claudischer Zeit, gehörten. Das stadtrömische Vorbild muss ebenfalls, nach seiner weiten Wirkung, zu einem öffentlichen Denkmal gehört haben: Auch hier ist ein kaiserlicher Kontext wahrscheinlich.

Weibliche *pietas*, in eine ideale Sphäre gehoben, ist ein Leitthema der Bilderwelt in der frühen Kaiserzeit. Was hat das zu bedeuten?

### 3. Bildwerke: Darstellung kultischer Wirklichkeit

Mädchen und Frauen haben in den öffentlichen Kulturen Roms seit alter Zeit eine wichtige Rolle gespielt, aber unter Augustus wurden sie zu einem Thema der öffentlichen Repräsentation erhoben. In der Bildkunst werden zum Teil reale Ritualszenen, zum Teil ideale Kultkompositionen dargestellt.

An der Ara Pacis nehmen die sechs Vestalinnen an der Opferprozession auf dem kleinen Fries um den Altarkörper teil. Das kann zwar nicht im vollen Sinn als Wiedergabe ihrer Beteiligung

<sup>12</sup> M. E. Micheli, a. O. (Anm. 1, 1987) 8-9. L. Beschi, a. O. (Anm. 1) 77-79. E. La Rocca, a. O. (Anm. 1) 287-288. H.-U. Cain, in: *Forschungen zur Villa Albani, Kat. der antiken Bildwerke I* (1989) 296-299 Nr. 94.

<sup>13</sup> H. v. Rohden – H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (1911) 10-12. A. H. Borbein, *Campanareliefs, RM 14. Erg.-H.* (1968) 188-189. St. Tortorella, „Le lastre Campana. Problemi di produzione e di iconografia“, in: *L'art décoratif à Rome* (1981) 70-73. E. La Rocca, a. O. (Anm. 1) 287-288. R. Perry, *Kat. der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 4: Die Campanareliefs* (1997) 38-40 Nr. 19.

<sup>14</sup> E. La Rocca, a. O. (Anm. 1). Griechische Rituale mit Kalathiskos-Tänzerinnen: M. Tiverios, „Saltantes Lacaenae“, *ArchEph* (1981) 25-37. F. Brommer, „Antike Tänze“, *AA* (1989) 485-486. F. G. Naerebout, *Attractive Performances. Ancient Greek Dance: Three Preliminary Studies* (1997) 134-135.



Abb. 4: Ara Pacis Augustae, Ausschnitt aus dem Südfries. Rom

verstanden werden, denn eine der Vestalinnen musste immer beim Feuer in der *aedes Vestae* bleiben: Das Bild zeigt die Priesterschaft in idealer Vollständigkeit. Andererseits treten sie in ansteigender Größe und mit charakteristischen Kultattributen auf, offenbar dem konkreten Ritual entsprechend. Im Kontext der Ara Pacis vollziehen sie nicht das eigentliche Opfer, sondern geben allgemein dem Kult durch ihre Präsenz Gewicht, wie es vielfach überliefert ist. In diesem Sinn ist ihr Auftreten durch eine offizielle religiöse Funktion begründet<sup>15</sup>.

Auffälliger ist das Erscheinen von Frauen in den beiden großen Friesen, in denen die *supplicatio* der kaiserlichen Familie einen prominenten Raum im hinteren Teil der Prozession einnimmt (Abb. 4). Hier stehen die weiblichen Mitglieder im Vordergrund, über die die Familie und die Herrschaft des Augustus sich in die nächsten Generationen fortsetzen sollten: im Süden Livia, die beiden Antonien und vielleicht Octavia, im Norden Iulia und weitere weibliche Verwandte<sup>16</sup>. Durch lebhaftere Kommunikation mit Reden, Blicken und Gesten wird die *concordia* der kaiserlichen Familie hervorgehoben. Die Frauen sind durch körperbetonende Gewänder als blühende Mütter charakterisiert, eine von ihnen hebt, zusammen mit einem kleinen Mädchen, die Teilnahme an den religiösen Ritualen mit einem Lorbeerzweig in der Hand hervor. Gegenüber Denkmälern der Republik ist diese Hervorhebung von Frauen bei religiösen Ritualen in augusteischer Zeit neu. Da damals in der staatlichen Religion kaum neue offizielle Ämter für Frauen eingerichtet wurden, erscheinen sie hier in dem inoffiziellen Teil der *supplicatio*. Aber auch diese Betonung von Formen der Religion, die über die funktionalen Aufgaben von Opfer und Gebet hinausgehen und mehr die atmosphärischen Aspekte des Kultes hervorheben, ist bezeichnend für die neue Situation.

Im Hintergrund unterbrechen zwei offenbar anonyme, verhüllte Frauen den Zug, die die verhüllte Hand zum Mund erheben. Die Deutung der Geste, und damit der Frauen, ist umstritten: Nach einer alten Erklärung bedeutet sie das Gebieten von rituellem Schweigen, nach einem neueren Ansatz weist sie auf den Tod mehrerer Teilnehmer an der Zeremonie hin<sup>17</sup>. In den wenigen Schriftquellen, die den Brauch, bei öffentlichen Kulthandlungen Schweigen zu gebieten, im antiken Rom

<sup>15</sup> E. Simon, *Ara Pacis Augustae* (1963) 15. E. Zwierlein-Diehl, „Simpuvium Numae“, in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1980) 418-422. E. La Rocca, *Ara Pacis Augustae* (1983) 52.

<sup>16</sup> E. Simon, a. O. (Anm. 15) 18-22. M. Torelli, *Typology and Structure in Roman Historical Relief* (1982) 49-55. E. La Rocca, a. O. (Anm. 15) 24-39. Wichtig zu den Frauen an der Ara Pacis: D. E. E. Kleiner, „The Great Frieze of the Ara Pacis: Greek Sources, Roman Derivatives, and Augustan Social Policy“, *MEFRA* 90 (1978) 753-785.

<sup>17</sup> Schweigen gebieten: F. v. Duhn, „Sopra alcuni bassirilievi che ornavano un monumento pubblico romano dell'epoca di Augusto“, *AdI* 53 (1881) 321. H. Kähler, „Die Ara Pacis und die augusteische Friedensidee“, *JdI* 69 (1954) 78-80. F. Fless, *Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs* (1995) 33. Dagegen E. La Rocca, „Silenzio e compianto dei morti nell'Ara Pacis“, in: *Archaiia hellenike glyptike. Aphieroma ste mneme tou glypte Steliou Trianti* (2002) 269-313. – Kultdiener, die Schweigen gebieten: *RE* XXII (1953) 1195-1196 s. v. „Praeco“ (K. Schneider). S. auch die Lit. bei E. La Rocca, a. O. Anm. 8.

überliefern, kommt die Aufgabe männlichen Herolden, sog. *praecones*, zu; von Frauen ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede. Das muss allerdings nicht unbedingt heißen, dass diese Deutung von vornherein auszuschließen ist, zumal die alternative Erklärung als Zeichen der Trauer in diesem Zusammenhang problematisch ist<sup>18</sup>. Ehrfürchtiges Schweigen wurde auch außerhalb streng definierter kultischer Kontexte gefordert, und dabei müssen nicht unbedingt festgesetzte Amtspersonen zum Einsatz gekommen sein<sup>19</sup>. Wie dem aber auch sei, jedenfalls wird an der Ara Pacis ein religiöses Ritual geschildert, bei dem die beiden Figuren im Hintergrund mit ihren Gesten den angemessenen Habitus der Anteilnahme repräsentieren. Dabei ist es auffällig, dass es Frauen sind, die in dieser Rolle so stark hervorgehoben werden.

Damit ergibt sich an der Ara Pacis ein weites Spektrum weiblicher *pietas*, von den Repräsentantinnen des zentralen Staatskultes der Vesta bis zu den kaiserlichen und anonymen Teilnehmerinnen an der gewissermaßen ‚spontanen‘ *supplicatio*.

Ein ähnliches Spektrum weiblicher Präsenz in öffentlichen Kulturen findet sich an weiteren religiösen Denkmälern der frühen Kaiserzeit. Die Bedeutung der hochvornehmen Priesterschaft der Vestalinnen wird an der augusteischen Basis von Sorrent hervorgehoben, ebenso auf claudischen Reliefs in der Villa Albani und in Palermo<sup>20</sup>. Hier sind sie dem Kaiser selbst zugeordnet, der in seiner höchsten religiösen Rolle, als Pontifex Maximus, auftritt. Wenn er aber in dieser Funktion gerade als Vorsteher der Vestalinnen gezeigt wird, so ist damit seine Bedeutung für alle römischen Frauen gemeint; denn die Vestalinnen verkörpern, als weibliche Vertreterinnen der höchsten sozialen Klasse, allgemein die Frauen in der ‚Familie‘ der römischen Bürgergemeinschaft.

In eine ganz andere soziale Schicht führt ein Altar für die Laren im Thermen-Museum, auf dessen Nebenseiten Frauen beim Opfer dargestellt sind<sup>21</sup>. Daraus wird deutlich, dass Frauen auch in den Kollegien für die Verehrung der Lares Augusti und des Genius des Kaisers Initiativen ergreifen und Funktionen ausüben konnten. Wieder anders ist der religiöse Kontext auf einem claudischen Fragment im Vatikan, mit einem reich geschmückten Opfertisch, an dessen seitlichen Flächen Frauen mit verschleiertem Kopf und in Gebetshaltung dargestellt sind, die sich in Richtung auf einen großen Lorbeerkranz bewegen (Abb. 5)<sup>22</sup>. Wahrscheinlich gehören sie zu einer *supplicatio* im Rahmen des Kaiserkults.



Abb. 5: Fragment eines Staatsreliefs mit Kultszene. Musei Vaticani

<sup>18</sup> Die Deutung der Ara Pacis von E. La Rocca, a. O. (Anm. 17) ist so komplex, dass an dieser Stelle nicht darauf eingegangen werden kann. Nur wenige Punkte seien angemerkt, die mir problematisch erscheinen: Wenn die These, dass die beiden Frauen mit dem Finger am Mund sich auf während der Bauzeit verstorbene Teilnehmer(innen) der Prozession beziehen, dadurch ermöglicht wird, dass eine Frau auf dem Nordfries als Octavia benannt wird, so wird die Argumentation zirkulär. Bei der angeblich trauernden Frau neben Drusus müsste nachgewiesen werden, dass sie nach der Einweihung der Ara Pacis umgearbeitet worden sein kann. Die in der These implizierte Deutung eines Knaben in Tunica bei Agrippa als C. Caesar wird ohne ausreichende Begründung wieder gegen die gut begründete und heute vorherrschende Erklärung als Barbarenprinzen aktualisiert; die Behauptung, ein fremder Prinz passe nicht in das streng dynastische Konzept des Reliefs, setzt bereits ein Konzept voraus, das erst bewiesen werden müsste. Der entsprechende Knabe auf dem Nordfries wird ohne Begründung von dem angeblichen C. Caesar getrennt (nicht L. Caesar, aber auch kein anderer Vorschlag). Insgesamt wäre zu fragen, ob das Motiv der Trauer an einem derart zelebrativen Denkmal angemessen ist.

<sup>19</sup> s. das berühmte Gebot ‚*favete linguis*‘ bei Horaz, *carmina* 3, 1, 2.

<sup>20</sup> Sorrent: G. E. Rizzo, a. O. (Anm. 5). – Villa Albani: Rizzo, a. O. 43-44. H.-U. Cain, in: *Kat. Albani* a. O. (Anm. 12) 421-425. – Palermo: G. E. Rizzo, a. O. 41-43. R. Capelli, a. O. (Anm. 5).

<sup>21</sup> T. Hölscher, „Ein Larenaltar von Frauen“, *AA* (1984) 290-294. Ders., in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Kat. Ausstellung Berlin* (1988) 392-394 Nr. 221.

<sup>22</sup> T. Hölscher, „Ein ungewöhnliches Opferrelief im Vatikan“, *AA* (1988) 532-541.

Allgemein lassen diese Denkmäler erkennen, dass die Beteiligung von Frauen an religiösen Kult-handlungen vor allem bei Ritualen im Umkreis des Kaisers und für den Kaiser hervorgehoben wird.

#### 4. Bildwerke: Evozierung religiöser Festlichkeit

Neben solchen Wiedergaben realer Kultrituale stehen Bildwerke, deren Themen weit über die Wirklichkeit ausgeübter Kulte hinausgehen. Unter den Terrakotta-Platten, die das Heiligtum des Apollo auf dem Palatin schmückten, stehen neben verschiedenen mythischen Themen vor allem solche mit weiblichen Wesen bei Kulthandlungen. Eigens für diesen Kontext geschaffen ist ein Typus mit zwei Mädchen in schwingenden Gewändern, die einen *baitylos*, ein konisches Kultmal des Apollo, mit Binden schmücken (Abb. 6)<sup>23</sup>. Tatsächlich wurde Apollo mit Artemis und Leto in dem Tempel auf dem Palatin aber in anthropomorphen Kultbildern verehrt, dass es daneben einen Kult eines anikonischen Mals gab, wäre durchaus passend, ist aber wegen des Fehlens von entsprechenden Nachrichten unwahrscheinlich. Auch die Mädchen sind nach ihrer Kleidung und ihren Frisuren keine realen Kulddienerinnen, sondern gehören in eine ideale Welt religiöser Festlichkeit. Offenbar wird auf den Terrakotta-Platten der Kult im Bild über die Realität hinaus in weiteren möglichen Formen ausgespielt.

Noch weiter in dieser Richtung geht ein zweiter Typus von Terrakotta-Reliefs aus demselben Kontext: Zwei Mädchen, die Kultkörbe auf dem Kopf tragen, stehen symmetrisch zu Seiten eines Weihrauch-Ständers<sup>24</sup>. Korbträgerinnen wie Weihrauch haben in vielen Kulte, so auch in dem des Apollo, ihren Platz. Die Gestalten der Mädchen aber sind keiner bestimmten rituellen Wirklichkeit verbunden: Die flachen Körbe sind zwar allgemein eher von römischem Typus<sup>25</sup>, doch Kleider und Frisuren sind in altgriechischem Typus stilisiert. Darüber hinaus entspricht ihre achsialsymmetrische Anordnung keiner konkreten Kulthandlung, sondern stellt ein bildliches Spiel mit kultischen Motiven dar. Dasselbe gilt für einen dritten Typus mit zwei Mädchen in archaischen Kleidern, die einen Kandelaber mit Binden behängen<sup>26</sup>.

In allen drei Fällen wurden für diese Kult-Kompositionen ‚ideale‘ Mädchen-Typen in klassizistischen und archaischen Formen eingesetzt. Die Mädchen am *baitylos* wurden von der Forschung



Abb. 6: Terrakotta-Relief mit Mädchen am *Baitylos*. Rom, Antiquario del Palatino

<sup>23</sup> G. Carettoni, „Nuova serie di grandi lastre fitili «Campana»“, *BdA* 58 (1973) 75-87, bes. 78-80. M. J. Strazzulla, *Il principato di Apollo. Mito e propaganda nelle lastre «Campana» dal tempio di Apollo Palatino* (1990) 22-29. V. Fehrentz, „Der antike Agyieus“, *JdI* 108 (1993) 158-160. Versuchsweise Zuweisung an das Gebälk des westlichen Hofes vor dem Haus des Augustus: P. Pensabene, „Elementi architettonici dalla casa di Augusto sul Palatino“, *RM* 104 (1997) 149-192, bes. 162.

<sup>24</sup> G. Carettoni, a. O. (Anm. 23) 77. M. J. Strazzulla, a. O. (Anm. 23) 29-33.

<sup>25</sup> Für den Hinweis danke ich I. Krauskopf.

<sup>26</sup> G. Carettoni, a. O. (Anm. 23) 77-78. M. J. Strazzulla, a. O. (Anm. 23) 50-54. Dieser Typus ist weiter verbreitet, s. u. S. 122.

als Horen gedeutet, obwohl kein spezifisches Motiv dafür und ihre Zweizahl dagegen spricht<sup>27</sup>. Die Verwandtschaft mit den Mädchen beim Weihrauch-Ständer weist eher darauf, dass anonyme Kultdienerinnen gemeint sind, ohne spezifische mythische Identität oder reale kultische Funktion. Als solche verkörpern sie, in ihrem griechisch geprägten Habitus, die höchste Form religiöser Festlichkeit für den obersten Schutzgott des Herrschers.

In den großen architektonischen Anlagen des Augustus wurden mit solchen Mädchen-Figuren starke Wirkungen erzielt: Es war ein General-Thema dieser Zeit. Auf dem Forum des Augustus umstellte eine bekannte Serie von Mädchen-Figuren, sog. Karyatiden, über den Portiken den ganzen Platz, als bildlicher Reigen um das Denkmal des Augustus auf der Quadriga, das die Mitte des Areals bildete (Abb. 7)<sup>28</sup>. Ähnliche Karyatiden werden für das Pantheon des Agrippa überliefert, wo sie, in die Architektur eingefügt,

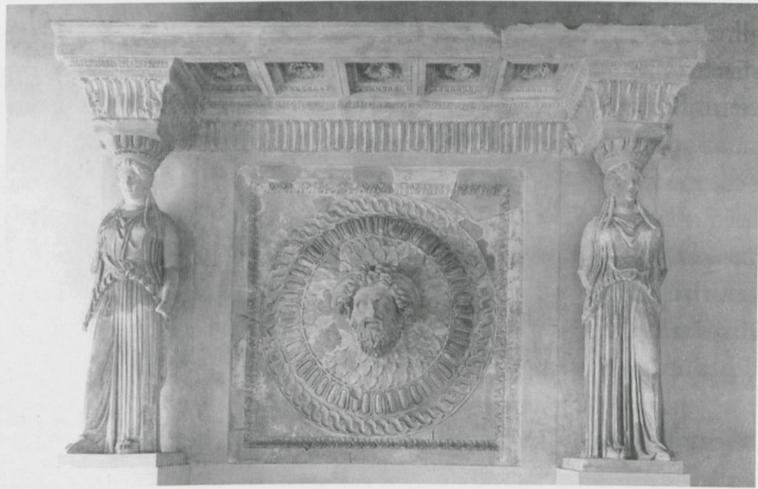


Abb. 7: Karyatiden und Reliefschilde vom Forum des Augustus. Rom

die Standbilder der großen Götter umgaben<sup>29</sup>. Nach Vitruv sind Karyatiden als *exempla servitutis* zu verstehen, Muster der dienenden Völkerschaften, die das römische Reich bildeten. Die Figuren des Augustus-Forums scheinen allerdings weit entfernt von Knechtschaft und Bestrafung, sie gleichen auch nicht den Vertretern oder Personifikationen unterworfenen Völker mit ihren charakteristischen Trachten und Attributen, die die römischen Triumphe und ihre Monumente schmückten, wie etwa in einer bekannten Serie aus der Zeit des Claudius: Dort umgeben sie den Kaiser in Haltungen, die noch viel von Unterwerfung und Wiederaufrichtung erkennen lassen<sup>30</sup>. Gleichwohl wird man das Zeugnis Vitruvs nicht rundum zurückweisen. Denn die Karyatiden sind gewiss nicht reine ‚Kunstwerke‘ im klassischen Stil, vielmehr wird ihre Bedeutung als Völkerschaften von den Reliefschilden mit Götterköpfen bestätigt, mit denen sie sich an den Portiken abwechseln: Hier steht ein Typus des Iuppiter Ammon für den Süden, ein anderer mit struppigem Haar und *torques* für den Norden des Reiches. In diesem Zusammenhang verkörpern die Mädchen überzeugend die Vielzahl der Völker des *orbis Romanus*, nicht in Unterjochung und Sklaverei, sondern in Gleichberechtigung integriert, als Träger der Architektur, die für das System des Reiches steht. Je weiter die Völker sich von Barbarentum, Widerstand und Demütigung entfernten, desto stärker wurden sie in

<sup>27</sup> E. Simon, „Apollo in Rom“, *JdI* 93 (1978) 219-220 deutet die Frauen als Horen. M. A. Tomei, „Le tre ‚Danaidi‘ in nero antico dal Palatino“, *BA* 5-6 (1990) 43 denkt an Danaiden. Die Deutung der beiden Figuren als Apollo und Diana bei B. Andreae, *Die Römische Kunst*, neubearb. u. erw. Aufl. (1999) Abb. 41 mit Legende, und V. Fehrentz, a. O. (Anm. 23) scheint mir nicht möglich zu sein: Die linke Figur ist wegen des Blütenkranzes im Haar sicher weiblich; einen *baitylus* zu schmücken ist auch kaum Aufgabe der großen Gottheiten Apollo und Diana.

<sup>28</sup> P. Zanker, *Forum Augustum* (1970) 12-13. B. Wesenberg, „Augustusforum und Akropolis“, *JdI* 99 (1984) 172-185. R.-M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 103-109. E. La Rocca, *I Fori imperiali* (1995) 113-116. Th. Schäfer, *Spolia et signa: Baupolitik und Reichskultur nach dem Parthererfolg des Augustus*, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, phil.-hist. Klasse (1998) Nr. 2, 104-106. H. v. Hesberg, *Römische Baukunst* (2005) 55 f. Die Deutungen in der Forschung gehen z. T. beträchtlich auseinander. Die hier vertretene Ansicht kann an dieser Stelle nur knapp umrissen werden.

<sup>29</sup> Plinius, *nat. hist.* 36, 38.

<sup>30</sup> H. P. Laubscher, *Arcus novus und arcus Claudii*, *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, phil.-hist. Klasse (1976) Nr. 3. T. Hölscher, „Zum claudischen Provinzendenkmal und verwandten Monumenten“, *AA* (1988) 523-531.

die Reichskultur eingliedert. Statt der verschiedenartigen, lokal geprägten Kleidungen, Trachten und Attribute wurde ein homogener Typus von universeller Schönheit gewählt, statt der Motive der Unterwerfung eine Haltung der Anmut und Würde; dem entsprechen die Stilformen der griechischen Hochklassik, die in Rom die höchsten ethischen Werte verkörperten. Das stärkste Motiv in dieser Richtung sind die Phialen, die die Mädchen in der Hand halten: Im Kult der gemeinsamen Götter schließen sie sich zur Gruppe zusammen.

Verwandt im Konzept ist ein Fries, der versuchsweise der Innenordnung des Tempels des Mars Ultor zugewiesen wurde, mit Mädchen in klassizistischen Gewändern, die Girlanden tragen (Abb. 8)<sup>31</sup>. Hier ist weder an unterworfenen Provinzen noch an reale römische Kultdienerinnen zu denken: Es sind reine Schöpfungen der Bildkunst, die die Sphäre der Religion über den realen Kult hinaus ausweiten.

Eine ähnliche architektonische Inszenierung hat Augustus bereits zu Beginn seiner Herrschaft im Heiligtum seines Schutzgottes Apollo auf dem Palatin ins Werk gesetzt, das er kurz nach dem Sieg gegen Antonius und Kleopatra vollendete und 28 v. Chr. einweihte. Eine berühmte Porticus war dort mit Statuen der fünfzig Töchter des mythischen Königs Danaos ausgestattet: Diese waren von ihren Freiern, den Söhnen ihres Onkels Aigyptos, bedrängt und verfolgt worden und hatten diese darum in der Hochzeitsnacht umgebracht, mit Ausnahme der Hypermnestra, die sich mit ihrem Bräutigam vereinigte; die übrigen Mädchen büßten nach ihrem Tod in der Unterwelt für den Mord, indem sie Wasser in ein löcheriges Fass füllen mussten. Mit großer Wahrscheinlichkeit wurden diese überlieferten Standbilder mit Hermen von Mädchenfiguren aus schwarzem Stein identifiziert, die offenbar Wassergefäße auf dem Kopf trugen<sup>32</sup>. Wahrscheinlich waren die Figuren in langer Reihe im Obergeschoss der Halle zwischen Säulen aus gelbem afrikanischem Marmor eingesetzt; die Freier waren offenbar nicht dargestellt. Die Bedeutung der Danaiden im Kontext der Staatsarchitektur ist allerdings stark umstritten. Auf der einen Seite werden die tragischen und düsteren Seiten des Mythos in den Vordergrund gerückt. Aus dieser Sicht werden die Mädchen, die ihre Vettern ermordet haben, als mythische Exempel für das von Verwandtenmord zerrissene ägyptische Königshaus der Ptolemäer erklärt, deren letzte Vertreter, Kleopatra mit ihrem Geliebten Antonius, Augustus besiegt hatte. In diesem Sinn wären der König Danaos mit dem Schwert des Aufrufs zum Mord und die Mädchen mit den Wassergefäßen der Buße vor Augen gestellt worden, als mythische Repräsentanten der besiegten Erzfeinde. Auf der anderen Seite: Wenn es im Mythos gerade die Söhne des Aigyptos sind, die mit Gewalt die Ehe erzwingen wollen, dann liegt in diesem politischen Horizont eher deren Gleichsetzung mit



Abb. 8: Fragment eines Frieses mit Mädchen und Girlande vom Forum des Augustus. Rom

<sup>31</sup> V. Kockel, „Beobachtungen zum Tempel des Mars Ultor und zum Forum des Augustus“, *RM* 90 (1983) 435 Taf. 115, 1. 5. 6; 116, 1. 2; Abb. 17.

<sup>32</sup> M. A. Tomei, a. O. (Anm. 27) 35-48. P. Zanker, „Der Apollontempel auf dem Palatin. Ausstattung und politische Sinnbezüge nach der Schlacht von Actium“, in: *Città e architettura nella Roma imperiale*, *AnalRom* Suppl. 10 (1983) 27-31. E. Lefevre, *Das Bild-Programm des Apollo-Tempels auf dem Palatin*, *Xenia* 24 (1989) 12-19. L. Balensiefen, „Überlegungen zu Aufbau und Lage der Danaidenhalle auf dem Palatin“, *RM* 102 (1995) 189-209. Dies., „The Greek-Egyptian Progeny of Io: Augustus' Mythological Propaganda“, in: N. Bonacasa et al. (edd.), *L'Egitto in Italia. Atti del III Congresso Internazionale Italo-Egiziano, Roma – Pompei 1995* (1998) 23-32. P. Pensabene, a. O. (Anm. 23). M. A. Tomei, in: *I marmi colorati della Roma imperiale. Mostra Roma* (2002) 440-442.

den Feinden vom Nil nahe; dass in der Inszenierung des Augustus nicht sie, sondern die zunächst bedrohten Mädchen den bösen Gegner repräsentieren, wäre wenig plausibel. Darum wird bei den Danaiden wohl eher die beherzte Gegenwehr gegen die bedrohlichen Freier im Blick stehen, als mythisches Paradigma für die gegenwärtige Abwehr der ägyptischen Gefahr. Aus dieser Sicht verkörpern sie eine exemplarische Haltung anmutig strenger *pietas*. Wenn sie dabei gleichwohl mit den Gefäßen ihrer Buße erscheinen, so entspricht das einem höchst aktuellen Konzept dieser Jahre: Denn so wie die Töchter des Danaos sich durch die Bedrohung zum Verwandtenmord hatten hinreißen lassen, so hatte Rom sich durch die Gefahr aus Ägypten zu einem Bürgerkrieg gezwungen gesehen. Das Blut, das dabei vergossen worden war, wurde durchaus als Schuld gesehen, und die *pietas*, die Augustus dem römischen Volk auferlegte, sollte gerade auch diese eigene Schuld tilgen. Apollo, der auch sonst für die Entsühnung vom blutigen Geschäft des Krieges zuständig war, bot sein Heiligtum den Mädchen, die hier ohne Waffen, nur mit Wassergefäßen erscheinen, in einem Typus, der häufig für Kultdienerinnen verwendet wird. In ihrer ‚unendlichen‘ Reihung erfüllten sie das Heiligtum mit einer Atmosphäre weiblicher Frömmigkeit.

Wie programmatisch eine solche Ausstattung gewirkt haben muss, geht aus dem Vergleich mit der Porticus des Pompeius auf dem Marsfeld hervor, dem größten Hallen-Komplex des republikanischen Rom, an dem alle folgenden Anlagen gemessen wurden. Dieser Porticus-Garten war, neben den Personifikationen besiegtter Länder, mit Standbildern von Dichterinnen erotischer Poesie, von berühmten Hetären sowie von mythischen Frauen, die monströse Unholde geboren hatten, geschmückt<sup>33</sup>. Diese Bildwerke trugen zu einem Milieu erotischer Reize bei, die ein Publikum von zweifelhaftem Charakter anzog. Gegen solche Lebensräume setzte Augustus die Atmosphäre frommer Sittsamkeit im Heiligtum des Apollo auf dem Palatin.

Von den Bildwerken der öffentlichen Anlagen Roms führt ein direkter Weg zu einer großen Zahl ‚dekorativer‘ Werke der Ausstattungskunst privater Wohnsitze und Gärten, die vielfach religiösen Charakter haben: Schmuckreliefs, die in die Wände eingelassen waren; Marmorkandelaber, deren dreiseitige Untersätze mit Relieffiguren geschmückt waren; Marmor-Kratere und Brunnenmündungen in den Gärten, die umlaufende Kompositionen in Relief trugen, und anderes mehr. In solchen Bilddarstellungen traten Götter und andere übermenschliche Wesen, wie Nymphen, Chariten und Mänaden, in Tanzreigen, Prozessionen und weiteren Konstellationen auf, die eine Atmosphäre von festlicher Religiosität evozierten<sup>34</sup>. Auch die frommen Mädchen auf den Terrakotta-Reliefs gehören in dies Umfeld. Hier scheint nun eine Botschaft im Sinn der Staatsreligion kaum mehr denkbar zu sein. Doch die Grenzen sind in einer bezeichnenden Weise fließend.

Die prachtvollen Marmor-Kandelaber, die vornehmen Wohnsitzen eine feierlich-religiöse Aura vermitteln sollten, sind an ihren dreiseitigen Untersätzen häufig mit entsprechenden Bildmotiven geschmückt. Beliebt war Apollo, der Schutzgott des Augustus, dem einmal ein ehrwürdiger bärtiger Priester und eine schöne junge Priesterin mit Opfergaben nahen, ein andermal eine Siegesgöttin und eine Priesterin ein Opfer ausrichten<sup>35</sup>. Auf anderen Exemplaren sind weibliche Kultdienerinnen dem Dionysos zugeordnet<sup>36</sup>. Das Überwiegen weiblichen Kultpersonals ist um so auffälliger, als die Frauen durchweg im Kult männlicher Gottheiten tätig sind. Offenbar konnten sie in

<sup>33</sup> Plinius, *nat. hist.* 7, 34. Tatianus, *contra Graecos* 33. F. Coarelli, „Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea“, *RendPontAcc* 44 (1971-72) 99-122. G. Sauron, *Quis deum?* (1994) 262-264.

<sup>34</sup> W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, *JdI* 20. *Erg.-H.* (1959) 20-41; 97-108. H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985) 205 Nr. 161. D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* (1991) 101-103. 110-115. O. Dräger, *Religionem significare*, *RM* 33. *Erg.-H.* (1994) 107-111. Th. M. Golda, *Puteale und verwandte Monumente* (1997) 58-59. – Zu den religiösen Aspekten s. O. Dräger, a. O. passim.

<sup>35</sup> H.-U. Cain, a. O. (Anm. 34) 179 Nr. 84; 164 Nr. 49; dazu 133f.

<sup>36</sup> H.-U. Cain, a. O. (Anm. 34) 152 Nr. 10; 154-155 Nr. 19; dazu 134-135. Priesterinnen für Dionysos schon auf zwei Marmor-Putealen aus spätrepublikanischer Zeit: Th. M. Golda, a. O. (Anm. 34) 100 Nr. 48; 104-105 Nr. 55.

der idealen Sphäre griechisch stilisierter Religion besonders überzeugend festliche Hochstimmung evozieren. Hier ist es allgemeine augusteische *pietas*, die von Frauen vollzogen wird.

Mädchen, die einen Räucherständer mit Binden behängen, sind ein weit verbreitetes Motiv auf den Terrakotta-Reliefs zur Ausstattung privater Wohnsitze, wo Themen der Staatsreligion in der Regel kaum zu erwarten sind<sup>37</sup>. Sie schmückten jedoch auch die Villa der Livia bei Prima Porta, deren politische Bedeutung durch das bekannte Standbild des Augustus bezeugt wird<sup>38</sup>. Hier kann eine Assoziation der religiösen Ideale des Kaiserhofes kaum ausgeblieben sein. Offenbar evozierten diese Bildmotive überall eine vergleichbare Atmosphäre festlicher Frömmigkeit, die allgemein als Habitus, Leitbild und Sehnsucht dieser Zeit angesehen werden, aber jederzeit implizit oder gar explizit von den Betrachtern auf den Kaiser bezogen werden konnte.

Ähnliche Mädchen sind auf den Reliefs in Reigentänzen dargestellt, und es bleibt vielfach offen, ob Chariten, Nymphen oder menschliche Wesen gemeint sind. Die Festlichkeit hat hier den Charakter allgemeiner jugendlicher Anmut, die sich in der religiösen Hochstimmung des gemeinsamen Tanzens zeigt<sup>39</sup>. Der visionäre Charakter solcher Szenen wird darin deutlich, dass nach altrömischer Tradition weiblicher Tanz nicht zu den akzeptierten religiösen Ritualen gehörte. Als in den letzten Jahrhunderten der Republik die Kunst des Tanzens aus Griechenland übernommen wurde, geriet sie wegen ihrer körperbetonten Eleganz in Gegensatz zum römischen *mos maiorum*; sie wurde von konservativer Seite nach Kräften von öffentlichen Veranstaltungen verdrängt und vor allem bei privaten Festen gepflegt. Wenn auf den Reliefs die jungen Frauen in idealer Gestalt und in griechischen Gewändern tanzen, so entspricht das einerseits der tatsächlichen Provenienz der Tanzkunst aus Griechenland, andererseits hebt es das Thema über die gesellschaftliche Wirklichkeit hinaus in eine irrealen Sphäre<sup>40</sup>. Zusätzliche Dignität erhält es dadurch, dass die Tänze in einen kultischen Kontext integriert und somit aus dem Bereich des privaten Lebensgenusses in den der öffentlichen Religion versetzt sind. Hier nehmen sie einen fast utopischen Charakter an – aber es ist eine Utopie, die die äußerste Steigerung jener religiösen Festlichkeit ist, in der Augustus tatsächlich seine Herrschaft begründen wollte.

Spezifisch politische Konnotationen kommen dabei in der Regel nicht zur Geltung. Doch auf drei Altären aus dem Theater von Cartagena sind jeweils drei weibliche Figuren, vielleicht Horen oder Chariten, in einem Reigentanz dargestellt, verbunden mit je einem Tier der Gottheiten der Capitulinischen Trias, dem Adler des Iuppiter, dem Pfau der Juno, der Eule der Minerva (Abb. 9)<sup>41</sup>. Ob auf den Altären tatsächlich Opfer ausgeführt wurden, und ob diese eventuell den drei Capitulinischen Göttern galten, muss offen bleiben, da Altäre häufig ohne konkrete Funktionen errichtet wurden. Auch dann aber handelt es sich nicht um rein ‚dekorative‘ Ausstattung ohne Bedeutung, sondern um sinngebende Zeichen ‚potentieller Religiosität‘, die die religiöse Atmosphäre des Ortes zum Ausdruck bringen. Das Theater von Cartagena ist durch Inschriften und Altäre eng mit der Verehrung des Augustus und seiner Enkel Caius und Lucius verbunden. Durch die Rundaltäre wird der Kult für die kaiserliche Familie um die Dimension der obersten Staatsgötter erweitert. Die Tänzerinnen verstärken, im Rahmen des Theaters, den festlichen Charakter dieser religiösen Stimmung.

Besonders ehrwürdige Feierlichkeit wird auf Schmuckreliefs in Prozessionen von Göttern entfaltet, die in verschiedenen Konstellationen auftreten. Die Produktion ist in ihren Anfängen um 100 v. Chr. auf Delos zu greifen, wo solche Reliefs sicher zum Schmuck von Privathäusern

<sup>37</sup> H. v. Rohden – H. Winnefeld, a. O. (Anm. 13) 212-214; vgl. 214-216. A. H. Borbein, a. O. (Anm. 13) 191-193.

<sup>38</sup> G. Messineo, *Ad gallinas albas* (2001) 113-114 nr. 68-70.

<sup>39</sup> Zum Folgenden s. besonders O. Dräger, a. O. (Anm. 34) 107-110.

<sup>40</sup> Treffend O. Dräger, a. O. (Anm. 34) 107: „Dabei lässt sich zeigen, dass der gräzisierung Form der Reliefbilder eine ähnliche Stilisierung im wirklichen Festgeschehen entsprach.“

<sup>41</sup> S. F. Ramallo Asensio, *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena* (1999) 51-102. Ders., „Drei neuattische Rundaltäre aus dem Theater von Carthago Nova“, *AA* (1999) 523-542.



Abb. 9: Rundaltar aus dem Theater von Carthago Nova. Cartagena

dienten<sup>42</sup>. Doch eine spektakuläre Rundbasis dieser Art wurde kürzlich in dem großen Siegesmonument des Octavian bei Nikopolis gefunden, das seinen Sieg bei Actium verherrlicht<sup>43</sup>. Die Funktion des Denkmals ist einstweilen noch unklar, aber es ist deutlich, dass das Thema hier die Unterstützung aller Götter für den neuen Sieger signalisieren muss. Ein viertel Jahrhundert später wurde in Ephesos eine Reliefbasis aufgestellt, die auf der einen Seite Minerva, Mars und Neptun, auf einer anderen Seite einen Zug der Nymphen zum Altar und der Grotte des Pan, auf der dritten Seite eine weitere Göttin zeigt<sup>44</sup>. Eine zugewiesene Inschrift bezeugt, dass dies Denkmal offenbar Augustus und seinen Enkeln C. und L. Caesar sowie Agrippa Postumus geweiht war. In beiden Fällen werden archaische Formen gewählt, um religiöse Feierlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Diese Bildwerke zeigen nicht ausschließlich weibliche Träger von religiösen Handlungen, sie bezeugen aber, dass diese Art von ‚dekorativer‘ Bildsprache alles andere als bedeutungsneutral war und darum immer wieder mit präziser Signifikanz für politische Denkmäler eingesetzt werden konnte.

Von daher wird bei einigen weiteren dekorativen Reliefs mit Frauen bei Kulthandlungen ein ‚offizieller‘ Charakter offensichtlich. Eine berühmte Szene der Nike-Balustrade auf der Athener Akropolis, die zwei Niken bei der Zähmung eines wilden Opferstieres zeigt, ist von Werkstätten römischer Schmuckreliefs in einer bezeichnenden Weise umgestaltet worden (Abb. 10)<sup>45</sup>: Den Siegesgöttinnen wurden die Flügel genommen, sie wurden dadurch zu idealen Mädchen; und der Stier wurde nicht ungestüm ausbrechend, sondern mit willig gesenktem Kopf dargestellt, wie die rituell besänftigten römischen Opferstiere. Gewiss wurde die Szene dadurch kein reales römisches Tieropfer-Ritual, das natürlich von männlichem Personal besorgt wurde, und entsprechend sind die Mädchen auch in ihrer Kleidung wie ihren Gesichtern und Frisuren über jede Realität hinausgehoben. Aber der Stier suggeriert ein großes Staatsopfer römischer Art, wie es für die großen Götter und vor allem den Kaiser dargebracht wurde. Dies Ritual wird hier in die irrealen Sphäre idealer ‚frommer Frauen‘ versetzt.

Ähnlich wurden andere Motive der Nike-Balustrade für römische Kontexte umgebildet. Ein Relief in München nimmt die Motive einer berühmten Platte der Balustrade auf, auf der links eine

<sup>42</sup> W. Fuchs, a. O. (Anm. 34) 48-50. J. Marcadé, *Au musée de Délos* (1969) 292-293. M.-A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du haut-empire* (1989) 89. 94. 97. 105 Nr. 170.

<sup>43</sup> Mir nur aus einem Artikel in der Zeitung *Ta Nea* vom 30. 5. 2001, S. 29 bekannt. Für den Hinweis danke ich P. Karanastassis.

<sup>44</sup> F. Eichler, „Ein augusteisches Denkmal in Ephesos“, *Wiener Studien* 79 (1966) 592-597. W. Oberleitner, *Funde aus Ephesos und Samothrake* (1978) 111-112 Nr. 152. M.-A. Zagdoun, a. O. (Anm. 42) 88. 202 Nr. 495. Allgemein zur Funktion ‚neuattischer‘ Bildwerke in öffentlichen Kontexten: L.-A. Touchette, „Un nuovo monumento con menadi dal Foro: Riflessioni sulla destinazione pubblica dei rilievi neoattici nel mondo romano“, *BCom* 99 (1998) 113-124.

<sup>45</sup> W. Fuchs, a. O. (Anm. 34) 12-17.



Abb. 10: Relief mit Frauen beim Stieropfer. Firenze, Galleria degli Uffizi



Abb. 11: Relief mit Frauen bei Herme. München, Glyptothek

Nike ein Tropaion ausstattet, während auf der anderen Seite eine weitere Siegesgöttin ihre Sandale löst. In der römischen Version erscheinen beide Gestalten ohne Flügel, als anonyme Mädchen: Die linke schmückt statt des Tropaions eine bärtige Dionysos-Herme mit einer Binde, die rechte ist mit weiteren Binden beschäftigt (Abb. 11)<sup>46</sup>. Es sind ‚fromme Frauen‘ bei generellen religiösen Handlungen, die durch griechische Gewänder und Frisuren einen allgemeinen idealen Charakter erhalten. Das Relief in München ist wohl in claudischer Zeit entstanden, aber eine Replik bezeugt die Entstehung des Typus spätestens zu Beginn der Kaiserzeit<sup>47</sup>. Die Veränderung des Themas, vom militärischen Sieg zur Atmosphäre der Frömmigkeit, entspricht dem Wandel der Funktionen: War die Nike-Balustrade ein öffentliches Monument des imperialen Athen gewesen, so schmückten die römischen Reliefs vornehme private Wohnsitze.

Etwas später, wohl in flavischer Zeit, ist eine weitere interessante Variante eines klassischen Originals entstanden: ein Relief in New York mit zwei Frauen bei einem Altar, in dessen Flamme eine von ihnen Weihrauch streut (Abb. 12)<sup>48</sup>. Das Vorbild, das bekannte große Relief aus Eleusis, zeigte die göttliche Trias Demeter, Persephone und einen jugendlichen Heros – in dem römischen Werk sind daraus zwei ‚ideale‘ Frauen geworden. Die linke Figur hat von dem Original ein Szepter übernommen, bei der rechten ist die Fackel der Persephone ebenfalls zu einem Szepter umgebildet: offenbar zum Zeichen priesterlichen Ranges. Durch den Habitus und die Stilformen der griechischen Klassik strahlen sie die Würde öffentlicher Religiosität aus.



Abb. 12: Relief mit Frauen bei Altar. New York, Metropolitan Museum of Art

<sup>46</sup> W. Fuchs, a. O. (Anm. 34) 7-12. L.-A. Touchette, „Two Nikai with a Trophy – Two Women with a Herm: Public and Private in Roman Copies of the Nike Parapet“, in: M. Cima – E. La Rocca (edd.), *Horti Romani* (1998) 315-331. M. Fuchs, *Glyptothek München, Kat. der Skulpturen*, Band VII: *Römische Reliefwerke* (2002) 30-33 Nr. 7. Angeblich in einer Villa in Posilippo bei Neapel gefunden.

<sup>47</sup> W. Fuchs, a. O. (Anm. 34) datiert die Replik im Museo Barracco späthellenistisch.

<sup>48</sup> L. Schneider, „Das große eleusinische Relief und seine Kopien“, *AntPl* 12 (1973) 118-120 Taf. 41. Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch die römischen Kopien des großen Reliefs von Eleusis: L. S. Schneider, a. O. 110-118. M. E. Micheli, „Il grande rilievo con la triade eleusina e la sua recezione in età romana“, *ASAtene* 80 (2002) 67-120.

Oft führt die Erscheinung frommer Frauen in ganz utopische Welten. Dieselben Mädchen, die auf Terrakotta-Reliefs einen *baitylus* oder einen Räucherständer schmücken, können auch zu Seiten eines großen Rankenbaumes stehen, gelassen darin sitzen oder verehrend daneben knien<sup>49</sup>. Hier wird noch einmal klar, dass kaum zwei der Horen gemeint sein können, die in der Regel in der Dreizahl gedacht wurden. Es sind Mädchen ohne Namen und Identität, die unbeschwert eine vegetabile Glückswelt nicht nur bevölkern, sondern auch dienend pflegen. Auch hier ist die Vorstellung einer von den Göttern geschenkten Fülle lebendig, die einer Art kultischer Pflege bedarf.

## 5. Literatur: Wirklichkeit und Vision

In der Realität der öffentlichen Kulte Roms hatten Frauen nur eng begrenzte Rollen. Insbesondere die politisch bedeutsamen Kulte wurden von männlichen Amtsträgern, in der Kaiserzeit vor allem vom Herrscher vollzogen. Welche Rolle spielen Frauen bei kultischen Ritualen der Staatsreligion<sup>50</sup>?

Grundsätzlich haben die Rituale der römischen Religion zwei Aspekte. Ein gewissermaßen juristischer Aspekt betrifft das Verhältnis zu der Gottheit, die in festgelegten Formen die Gaben und Ehren erhalten muss, welche ihr zustehen. Dies ist die Aufgabe der Amtspersonen, die die Verantwortung für den korrekten Kontakt zu der Gottheit hatten: männliche Magistrate und zumeist männliche Priester, daneben als weibliche Institution das Kollegium der Vestalinnen.

Ein anderer Aspekt betrifft die emotionale und atmosphärische Wirkung auf die Gemeinschaft der Menschen, die sich zum Kult und Götterfest versammeln. Diese psychologische Seite der Religion steht in bisherigen Forschungen gegenüber den institutionellen Aspekten noch stark im Hintergrund. Sie ist aber insbesondere für die Begründung und Akzeptanz der neu eingerichteten Herrschaft des Augustus von allerhöchster Bedeutung.

Bei den großen gemeinschaftlichen Götterfesten tritt ein weiter und rituell wenig festgelegter Kreis von festlichen Teilnehmern in Funktion. An den großen Prozessionen nahmen größere Teile der Bevölkerung teil; in der Form der *supplicatio* erhielt diese Beteiligung eine eigene Form der institutionalisierten Spontaneität<sup>51</sup>. Dabei spielten verschiedene Gruppen der Bevölkerung eine spezifische Rolle. Männliche Teilnehmer, in der feierlichen Toga-Tracht des Staatsbürgers, steigerten die öffentliche Dignität. Dagegen standen die weiblichen Teilnehmerinnen mehr für die emotionalen und atmosphärischen Wirkungen. Ihre Beteiligung wird in den Schriftzeugnissen oft besonders hervorgehoben. Gerade unter Augustus nahmen Supplicationen für den Kaiser als neuer Ausdruck des Konsenses zu seiner Herrschaft ein enormes Ausmaß an: Er selbst teilt in seinen *res gestae* stolz mit, dass für ihn während seiner Regierungszeit 55 Supplicationen über insgesamt 890 Tage veranstaltet worden seien<sup>52</sup>.

Frauen übten in öffentlichen Kulturen vor allem kollektive Funktionen aus. In der Form der Supplicationen nahm die Bevölkerung mit beiden Geschlechtern an großen Kultfeiern teil. Dabei traten Männer und Frauen zum Teil nach Familien, das heißt vermischt auf, wie die Kaiserfamilie an der Ara Pacis<sup>53</sup>; in anderen Fällen erschienen Frauen in geschlossenen Gruppen: So nennt Vitruv

<sup>49</sup> H. v. Rohden – H. Winnefeld, a. O. (Anm. 13) 207-212; vgl. Flügelfrauen mit Ranken, z. T. (kultische) Musik spielend: a. O. 198-207. A. H. Borbein, a. O. (Anm. 13) 193-195. R. Perry, a. O. (Anm. 13) 35-36 Nr. 17.

<sup>50</sup> Allgemein s. die ausgezeichnete Untersuchung von J. Scheid, „Die Rolle der Frauen in der römischen Religion“, in: P. Schmitt Pantel (Hg.), *Histoire des femmes en occident*, vol. I: *L'antiquité* (1991) 405-437. Dazu F. Prescendi, „Matralia und Matronalia. Feste von Frauen in der römischen Religion“, in: Th. Späth – B. Wagner-Hasel (Hgg.), *Frauenwelten in der Antike* (2000) 123-131 (für den Hinweis danke ich R. Bielfeldt).

<sup>51</sup> J. Marquardt, *Römische Staatsverwaltung* III<sup>2</sup> (1885) 48-55. *RE* IVA (1931) 942-951 s. v. „Supplicationes“ (G. Wissowa). L. Halkin, *La supplication d'action de graces chez les Romains* (1953) 100-101. 115-120. J. Gagé, *Matronalia* (1963) 106-111. J. Scheid, a. O. (Anm. 50) 421-424.

<sup>52</sup> *Res gestae Divi Augusti* 4, 1.

<sup>53</sup> s. o. Anm. 16.

als Nachteil der eng gestellten, pyknostylen und systylen Ordnung von Säulen, dass die Frauen dann nicht in geschlossenen Gruppen in den Pronaos treten können<sup>54</sup>. In solcher Ordnung müssen die weiblichen Teilnehmerinnen in dem sonst männlich dominierten Staatsritual besonders aufgefallen sein. Ihre spezifische Rolle bestand nicht in der leitenden Durchführung, sondern in einer kollektiven Emphasisierung der rituellen Handlung<sup>55</sup>. In den Prozessionen steigerten Frauen und Mädchen in der Schönheit ihrer Erscheinung und Kleidung die Festlichkeit der Kultgemeinschaft. Weiterhin gaben Frauen dem Gebet und den Wünschen an die Gottheit einen emotionalen Nachdruck: So sprachen 110 Matronen bei der Saecularfeier des Augustus kniend ein Gebet<sup>56</sup>. Dargestellt ist dieser Akt auf Münzen, die die Saecularfeier des Domitian zum Thema haben: Der Kaiser erscheint mit einer Buchrolle als Vorbeter, die Matronen sprechen das Gebet kniend und mit erhobenen Armen<sup>57</sup>. Ebenso macht das Relief-Fragment im Vatikan eine solche Emphase deutlich<sup>58</sup>. Auch sonst wirkten Frauen bei Ritualen von höchster Bedeutung mit, etwa bei der Entsühnung nach dem Brand von Rom 64 n. Chr.<sup>59</sup>: Nach dem Brand des Kapitols vollzogen Knaben und Mädchen, deren beide Eltern noch lebten, zusammen mit den Vestalinnen die rituelle Reinigung durch Besprengen mit Wasser<sup>60</sup>. Beim Begräbnis-Zeremoniell für Septimius Severus sang ein Chor von Frauen sowie ein Chor von Kindern Hymnen und Paiane auf den Verstorbenen<sup>61</sup>.

Darüber hinaus traten bei vielen großen Götterkulten junge Mädchen und Knaben, deren beide Eltern noch leben mussten, oft aus dem Senatorenstand, in Gruppen auf, um den festlichen Charakter zu erhöhen<sup>62</sup>. Ihre häufigste Rolle bestand im chormäßigen Singen von Kultliedern: Am bekanntesten sind die je 27 Knaben und Mädchen, die bei den Saecularspielen des Augustus das *carmen saeculare* des Horaz sangen<sup>63</sup>. Mit solchen Singchören ließen sich freilich kaum starke visuelle Wirkungen erzielen. Daneben aber war es die Aufgabe von *virgines ingenuae, patrimae, matrimae, cives*, das rituelle Gewand der Flaminica zu weben<sup>64</sup>. Eine solche Zuständigkeit für textilen Schmuck steht in der religiösen Tradition Griechenlands, und von hier aus öffnet sich ein weiter Bereich der Vorstellung von religiöser Festlichkeit: die Herstellung von Schmuckwerk, sakralen Binden, Girlanden usw., und die Schmückung von sakralen Räumen mit solchen festli-

<sup>54</sup> Vitruv, *De architectura* 3, 3, 3. Dazu Cassius Dio 75, 4, 5: Bei der Begräbnisfeier für Pertinax nahmen die Senatoren als Gruppe unter freiem Himmel, die Frauen im Schutz von Hallen teil. Weitere Schriftzeugnisse für Frauen-Gruppen bei G. Wissowa, a. O. (Anm. 51) 943.

<sup>55</sup> L. Halkin, a. O. (Anm. 51) 100: „Plus impressionables de leurs maris, plus pieuses aussi, les femmes romaines devaient facilement [...] se laisser entraîner à la pratique des rites de supplication, quelle qu'en fût la forme“. Dazu Cassius Dio 56, 43: Bei Augustus' Tod dauerte die gesetzliche Trauer bei den Männern einige Tage, bei den Frauen ein Jahr.

<sup>56</sup> B. Schnegg-Köhler, *Die augusteischen Saecularspiele*, *Archiv für Religionsgeschichte* 4 (2002) 41, Zeile 123-131 (Akten der Saecularfeier); 141-143 (Kommentar). Weitere Aktivitäten der Frauen: Akten Zeile 78-81 (kommen auf Kapitol zusammen); 100-102; 109; 138 (*sellisternia*), 111-114 (Trauer, aufgehoben). Zu Frauen bei späteren Saecularspielen s. J. Scheid, a. O. (Anm. 50) 422-424.

<sup>57</sup> F. Fless, a. O. (Anm. 17) 35.

<sup>58</sup> s. o. Anm. 22.

<sup>59</sup> Tacitus, *annales* 15, 44.

<sup>60</sup> Tacitus, *historiae* 4, 53, 2.

<sup>61</sup> Herodian 4, 2.

<sup>62</sup> J. P. Veraudau, *Etre enfant à Rome* (1984) 232-234.

<sup>63</sup> B. Schnegg-Köhler, a. O. 43, Zeile 147-149 (Akten); 146-147 (Kommentar). H. Wrede bringt einen verschollenen Fries, wohl aus Rom, damit in Verbindung: „Das Relief Casali – ein Monument der augusteischen Saecularspiele?“, in: *Rome et ses provinces. Hommages à Jean-Charles Balty* (2001) 259-280. – S. auch Sueton, *Augustus* 100: Vorschlag, dass bei Augustus' Begräbnisfeier Kinder beiderlei Geschlechts Trauerlieder singen sollten. Ferner Sueton, *Caius* 16, 4, dazu Cassius Dio 59, 16, 10: Ein Ehrenschild für Caligula sollte jedes Jahr auf das Kapitol getragen werden, dazu sollten vornehme Knaben und Mädchen Lieder singen, die seine Tugenden verherrlichten.

<sup>64</sup> Festus, *Pauli excerpta* 369, 1-4 (Lindsay).

chen Angebinden: auch dies traditionell eine Aufgabe von Frauen und Mädchen<sup>65</sup>. Hinzu kommt, als charakteristisch weiblicher Bereich, das kultische Tanzen<sup>66</sup>: Schon 209 v. Chr. führten 27 junge Frauen beim Fest der Iuno Regina singend und tanzend ein Lied des Livius Andronicus auf<sup>67</sup>. dass dies eine nicht ganz ungewöhnliche Vorstellung war, wird bei Horaz deutlich, der die Matrona beim Tanz zum Götterfest als offenbar leicht verständliche Metapher dafür anführt, dass auch die Tragödie durch das folgende Satyrspiel nicht von ihrem Ernst einbüßt<sup>68</sup>.

Wie stark seit der Zeit des Augustus die neue emphatische Bedeutung der Religion gerade auch die Frauen in ihren öffentlichen Rollen betraf, wird vor allem an den Damen des Kaiserhauses deutlich. Zur Zeit der Republik hatten die Frauen der Oberschicht kaum Möglichkeiten, in Rom eine Rolle von halbwegs öffentlicher Bedeutung zu spielen. Nicht zuletzt kommt das auch in dem fast völligen Fehlen von öffentlichen Ehrenstatuen für Frauen zum Ausdruck. Die Polemik des älteren Cato gegen Bildnisehrungen für weibliche Angehörige der Oberschicht bringt die Widerstände deutlich zur Sprache<sup>69</sup>. Das Bildnis für Cornelia, die Mutter der Gracchen, wenn es tatsächlich noch in der Republik entstanden ist, wäre die Ausnahme, die die Regel bestätigt<sup>70</sup>. Anders war das im hellenistischen Osten, wo Frauen vor allem als Priesterinnen öffentliche Stellungen erringen konnten und insbesondere in dieser Eigenschaft auch öffentliche Ehrenstatuen erhielten<sup>71</sup>. Als man in Rom seit Augustus der Gemahlin des Kaisers und den anderen Frauen seiner Familie eine öffentliche Rolle geben und diese auch in Ehrenbildnissen zum Ausdruck bringen musste, wählte man auch hier vielfach eine religiöse Definition. Livia, Antonia minor und Agrippina minor wurden zu Priesterinnen des vergöttlichten Kaisers erhoben; daneben erhielten Angehörige des Kaiserhauses die Ehrenrechte der Vestalinnen<sup>72</sup>. Ihnen, aber auch anderen Frauen der kaiserlichen Familie wurden Bildnisstatuen errichtet, die sie in kultischen Funktionen darstellten: mit Opferschalen, geknüpften Wollbinden, *infulae*, und im Gestus des Betens<sup>73</sup>. Die Religion, die von Augustus emphatisch in neuer Weise zur Grundlage des Staates gemacht wurde, war eine Sphäre, in der die neue öffentliche Rolle der Frauen des Kaiserhauses zum Ausdruck gebracht werden konnte.

Weit über diese Nachrichten zu den realen Verhältnissen und Ritualen hinaus führen aber die Dichter in ihren Visionen. Horaz nennt nicht nur immer wieder die gemeinsamen Gesänge und Tänze der *pueri* und *puellae* beim Götterfest, sondern hebt vor allem die sakralen Rollen der jungen *virgines* und der verheirateten *matronae* hervor. Für Augustus' Heimkehr aus Spanien evoziert er die festliche Atmosphäre eines Empfangs, bei dem vor allem weibliche Teilnehmerinnen die Emphase steigern: Livia, die Gemahlin, und Octavia, die Schwester des Kaisers, die ein Opfer darbringen sollen, dazu die Mütter der *virgines* und *iuvenes*, im kultischen Schmuck der Binden, schließlich

<sup>65</sup> Die Matronen brachten beim Fest der Matronalia Blumen: Horaz, *carmina* 3, 8, 2. Ovid, *fasti* 3, 253-254. Nach Cato, *De agricultura* 143, 1 sollte auf den Landgütern die *vilica* an den Kalenden, Nonen und Iden sowie an anderen Festtagen einen Kranz auf den Herd legen. Zum Binden von Girlanden als Aufgabe von Frauen s. demnächst P. Zanker.

<sup>66</sup> O. Dräger, a. O. (Anm. 34) 107-110. K. Gianotta, in: *ThesCRA* 2 (2004) 337-343 s. v. „Tanz“. Bei den Saecularspielen: J. Scheid, a. O. (Anm. 50) 424.

<sup>67</sup> Livius 27, 37, 7.15.

<sup>68</sup> Horaz, *ars poetica* 231-233.

<sup>69</sup> Plinius, *nat. hist.* 34, 31.

<sup>70</sup> F. Coarelli, „Cornélie“, in: *Le dernier siècle de la République romaine et le siècle augustéen* (1978) 13-26. M. Sehlmeier, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit* (1999) 187-189. M. Papini, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.* (2004) 389-395. Gegen Entstehung des Bildnisses der Cornelia in republikanischer Zeit B. Ruck, „Das Denkmal der Cornelia in Rom“, *RM* 111 (2004) 477-494. – Zu den (seltenen) Ehrenbildnissen für Frauen aus republikanischer Zeit s. vorläufig E. Bartman, *Portraits of Livia* (1999) 62-64. M. Sehlmeier, a. O. 82. 98-101. 126-128.

<sup>71</sup> J. C. Eule, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext* (2001), bes. 125-127.

<sup>72</sup> A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses* (2004) 17.

<sup>73</sup> A. Alexandridis, a. O. (Anm. 72) 74-87.

*pueri* und *puellae*, die dies Ereignis zu einem *dies vere festus* machen<sup>74</sup>. Die jungen Mädchen, die zusammen mit Knaben das *carmen saeculare* des Horaz singen, sollen sich dereinst, so die Erwartung des Dichters, als Ehefrauen an diesen festlichen Höhepunkt erinnern<sup>75</sup>. Mit dem Lobsingen geht der kultische Tanz zusammen, den er sich im Heiligtum der Venus am Albaner See vorstellt<sup>76</sup>. Die schöne und ehrbare Lycymnia träumt Horaz sich, wie sie im Kreis der *virgines* beim Tanz zum Fest der Diana alle ihre weiblichen Reize entfaltet – ganz entsprechend den tanzenden Gestalten auf römischen Schmuckreliefs, die in ihrer Verbindung von züchtiger Verhüllung und körperbetonter Anmut genau dies Idealbild vor Augen stellen<sup>77</sup>. Der griechische Hintergrund solcher idealer religiöser Rituale wird etwa bei Ovid deutlich, der beim Panathenäenfest in mythischer Vorzeit Jungfrauen mit Opferkörben auf dem Kopf zum Tempel ziehen lässt, ähnlich wie auf den Campana-Platten vom Apollo-Heiligtum auf dem Palatin<sup>78</sup>. Und wenn Horaz eine *Attica virgo*, die *cum sacris Cereris procedit*, eine attische Jungfrau, die mit den Opfertgaben für Ceres voranschreitet, als ein geläufiges Gleichnis für feierliches Offerieren benutzt, so entspricht dies Bild auch in seinem griechischen Charakter genau den bildlichen Visionen, die die Reliefs mit den jungen Frauen, die zum Tempel der Vesta ziehen, übermitteln<sup>79</sup>.

## 6. Realität und Bild, Ritual und Dekor

Das bedeutet in keiner Weise, dass die Bildwerke mit den ‚idealen‘ frommen Frauen lediglich als – wenn auch idealisierte – Wiedergabe von zeitgenössischer kultischer ‚Realität‘ zu verstehen wären. Für ein solches Verständnis sind die Divergenzen zwischen Bilderwelt und Lebenswelt zu groß. Das Auftreten von Frauen in öffentlichen Kulte stellt nur einen Ansatzpunkt in der Realität dar, von dem ausgehend in den Bildwerken eine ganz eigene Welt weiblicher Frömmigkeit ausgebildet und durchgespielt wird.

In der Realität des Kults treten Frauen und Mädchen als kollektive und anonyme Gruppen auf. Mit anmutiger Erscheinung und prächtiger Kleidung bereichern sie den Glanz der Prozessionen, mit der Emphase des Betens und Jubelns steigern sie die religiösen Emotionen, mit der Herstellung kultischer Textilien tragen sie zum Reichtum, mit Gesängen und Tänzen zur festlichen Atmosphäre der Rituale bei. Es ist eine Festlichkeit, die zum Teil auf das Ohr, in besonderem Maß aber auf das Auge wirkte.

Diese visuelle Festlichkeit wird in den Bildwerken weit über die Realität hinaus gesteigert und bildlich zur Vision hin ausgespielt. Die jungen Frauen und Mädchen in ihren archaischen und klassischen Trachten und Kleidern, mit ihren stilisierten Bewegungen, Gebärden und Aktionen, in ihren achsialsymmetrischen und bildparallelen Konstellationen lassen jede Wirklichkeit hinter sich und stellen eine Bilderwelt von ganz eigener atmosphärischer Suggestionskraft vor Augen.

‚Visuelle Festlichkeit‘ bedeutet eine ausgeprägt ‚dekorative‘ Funktion: ‚dekorativ‘ nicht im Sinn einer inhaltsarmen formalistischen Gefälligkeit, sondern in dem einer ‚passenden‘ ästhetischen Steigerung. Das Auftreten von Frauen und Mädchen bei den kultischen Ritualen der Lebenswelt war in einem hohen Sinn ‚schmückend‘: Sie selbst waren ein ‚Schmuck‘ der Kultgemeinschaften, und sie trugen durch reiche Stoffe, Gesang und Tanz zum ‚Schmuck‘, zum ‚Dekor‘ der gemeinschaftlichen Rituale bei. Bereits die realen Kultformen waren also wirkungsvolle ‚Bilder‘, in denen Frauen wichtige ‚dekorative‘ Faktoren darstellten. Insofern ist es im wesentlichen eine Steigerung dieser

<sup>74</sup> *carmina* 3, 14, 1-16. Singende Knaben und Mädchen auch *carmina* 1, 21, 1-2.

<sup>75</sup> *carmina* 4, 6, 29-44.

<sup>76</sup> *carmina* 4, 1, 25-28.

<sup>77</sup> *carmina* 2, 12, 17-20.

<sup>78</sup> Ovid, *Metamorphosen* 2, 711-713. Campana-Reliefs: s. o. Anm. 13.

<sup>79</sup> *Sat.* 2, 8, 10-15.

Funktion des ‚Schmückens‘, wenn ‚dekorative‘ Bildwerke über die bildliche Wirkung der realen Kultformen hinaus ‚ideale‘ Frauen als agierende Personen und Verkörperungen von glückvoller, traditioneller Festlichkeit in Szene setzen.

Die ‚dekorative‘ Struktur solcher Kompositionen unterscheidet sich grundsätzlich von der ‚narrativen‘ szenischen Darstellungsweise der großen religiösen Rituale und politischen Auftritte. Denkmäler wie der Traians-Bogen von Benevent, an denen beide Formen vereint erscheinen, können die Unterschiede deutlich machen<sup>80</sup>. Die Szenen der repräsentativen kaiserlichen Herrschafts-Taten und Rituale werden in hohen und breiten Relief-Bildern geschildert, die große Wandflächen bedecken und sich mit einer eigenständigen Aussage an den Betrachter wenden; die Bilder der ‚dekorativen‘ Motive dagegen, mit Kultdienern und stiertötenden Siegesgöttinnen, sind schmale Bänder, die die Architektur gliedern und die Relief-Bilder einrahmen, d. h. in jeder Hinsicht dem ganzen Denkmal integriert und untergeordnet sind. Die politischen Szenen entfalten sich mit komplexen Interaktionen der Figuren in einem Tiefenraum, der potentiell jede Art von Bewegung zulässt; die ‚dekorativen‘ Friese zwingen die Figuren in eine bildparallele Bühne mit strenger Achsialsymmetrie. Die repräsentativen Relief-Bilder stellen ein politisches ‚Programm‘ vor Augen; die ‚dekorativen‘ Motive vermitteln der Architektur und den Bildern eine reich orchestrierte Atmosphäre.

Die ersten Schritte in Richtung auf eine solche dekorativ-atmosphärische Ausstattung der öffentlichen Räume, besonders der großen Heiligtümer, waren in spätklassischer und hellenistisch-republikanischer Zeit getan worden<sup>81</sup>. Ein starker neuer Schub in diese Richtung ergab sich dann zu Beginn der Kaiserzeit, nicht nur in Friesen aus Marmor und anderen Steinen, sondern auch in der neuen Gattung der sog. Campana-Reliefs, die zu langen Fries-Folgen zusammengesetzt werden konnten. Eine konkrete Vorstellung von den Wirkungen solcher Ausstattungen ist dennoch schwer zu gewinnen, da der Kontext nur in den seltensten Fällen zu rekonstruieren ist. Der Höhepunkt ist sicher in der Staatsarchitektur Traians erreicht worden: Auf dem Traians-Forum wirken großformatige Friese mit einem schier unendlichen Rapport von Ranken-Eroten, die Löwengreifen füttern, Victorien, die Kandelaber schmücken und Stiere töten, Adlergreifen mit Krateren und Kandelabern zu einem ‚visuellen Sound‘ von unvergleichlicher Wirkung zusammen<sup>82</sup>.

Die ‚dekorativen‘ Bildwerke in ihren spezifischen Kontexten, in Heiligtümern, an öffentlichen Plätzen und Bauten, in ‚privaten‘ Wohnsitzen, übernehmen die Aufgabe, die Lebenswelt mit solchen visuellen Vorstellungen zu durchdringen, zu umstellen, zu ergänzen und zu bereichern, die in den Formen realen Handelns nicht oder nicht ausreichend darstellbar waren. Sie nimmt einen ‚dekorativen‘ Aspekt der Lebenswelt auf und spielt ihn in den weiten Raum der bildlichen Imagination hinein aus.

In dieser divergenten Spannung zwischen Lebenswelt und Bilderwelt liegt aber zugleich eine Aufforderung zur Konvergenz: Denn die Menschen, die sich im Rahmen dieser Bildwerke bewegten, müssen sie zugleich bei aller Divergenz als Maßstab auf sich selbst bezogen haben. Was sie selbst in diesem Rahmen taten und dachten, erhielt von dorther seinen Wert – oder Unwert. Angesichts der festlich-feierlichen Religiosität in den Bildern der ‚frommen Frauen‘ verbot sich in der realen Lebenswelt jede Frivolität, die Augustus so entschieden aus dem öffentlichen wie privaten Leben verbannen wollte. Das heißt: Lebenswelt und Bilderwelt stehen in einem reziproken Verhältnis zueinander. Einerseits sind es die lebenden Menschen, die ihre Ideal-, Wunsch- und Gegenbilder aus sich heraus in die Bilder projizieren; andererseits sind es die Bilder, die den Menschen ihre Ideale – oder auch Phobien – aufzwingen.

<sup>80</sup> F.J. Hassel, *Der Traiansbogen in Benevent* (1966).

<sup>81</sup> Das Thema bedürfte einer eingehenden Bearbeitung, Teilaspekte demnächst bei R. Grüßinger, *Dekorative Friese in Rom und Latium* (unpubl. Diss. Heidelberg 2001).

<sup>82</sup> Zusammenfassend: 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.). Demnächst R. Grüßinger, a. O. (Anm. 81).

Die imaginative Welt der ‚frommen Frauen‘, die zwischen glücklicher Frömmigkeit und frommem Glück oszilliert, ist gewiss keine ‚politische Propaganda‘, sondern stellt einen Erlebnisraum eigenen Charakters dar. Aber sie konnte jeweils durch bestimmte Bildzeichen oder durch den Kontext explizit auf den Herrscher bezogen werden. Die Bildwerke besitzen ein implizites politisches Potential, und das bedeutet, dass sie auch ohne spezifische Zeichen und in neutralen Kontexten von den Betrachtern als Quintessenz der politischen Verhältnisse und als Folge der Kaiserherrschaft gewertet werden konnten.

Von wie vielen Betrachtern, in welchen Situationen und mit welcher Intensität solche politischen Konnotationen tatsächlich mobilisiert wurden, ist im Einzelfall schwer zu erkennen. Denn die zweifellos recht unterschiedlichen Reaktionen und Urteile des antiken Publikums auf und über Bildwerke bleiben uns weithin verborgen. Die Forschung hat diese Schwierigkeit mit der theoretischen Konstruktion eines ‚konventionellen‘ Betrachters zu lösen versucht, der gewissermaßen eine Normal-Rezeption nach dem kollektiven kulturellen Habitus der betreffenden Zeit verkörpert. Damit gewinnt man zwar einen methodisch einigermaßen anwendbaren Parameter, verliert aber die Vielfalt möglicher Deutungen. Ergiebiger scheint es, von einem pluralen Potential an Bedeutungen auszugehen. Die Bildmotive der ‚frommen Frauen‘ wurden vielleicht in der Regel nicht als politische Botschaften verstanden – aber in manchen Kontexten, an Orten und in Situationen der imperialen Sphäre, muss die Assoziation nahe gelegen haben, dass diese religiöse Festatmosphäre dem Kaiser angemessen und von ihm zum Habitus seiner Herrschaft gemacht worden war.

Der Höhepunkt dieses Phänomens liegt in der frühen Kaiserzeit. Die Frage liegt nahe, ob und in welcher Weise das mit Augustus selbst zusammenhängt. Gewiss kann keine Rede davon sein, dass diese Bilder ein direkter intentionaler Ausdruck einer augusteischen ‚Ideologie‘ seien. Aber in einem weiteren und diffusen Sinn entsprechen sie doch Vorstellungen, die für Augustus zentrale Bedeutung hatten. Augustus hat offenbar neben der Wiederbelebung der traditionellen Institutionen römischer Religion in neuer Weise auf die Emphase und Emotion einer Atmosphäre der religiösen Festlichkeit gesetzt. Diese Emphase ist in den Bildwerken in extensiver Weise über die Realität der Kulthandlungen hinaus gesteigert worden. Dabei spielten ‚fromme Frauen‘ als Verkörperungen einer festlichen Atmosphäre eine zentrale Rolle.

Die Visionen von edlen jungen Mädchen und Frauen bei sakralen Handlungen, wie sie bei Horaz aufscheinen, bilden den Gegenpol zu der scharfen Kritik am Sittenverfall der eigenen Zeit, der bei demselben Dichter in der erotischen Disponibilität der Frauen kulminiert. Dies ist durchaus die Atmosphäre, in der die Gesetze des Augustus zur Ehe und zur ehelichen Moral entstanden sind. Insofern zeigen die bildlichen Visionen doch ein mentales Umfeld an, das mit der sozialen Wirklichkeit der augusteischen Zeit zusammenhängt. Freilich nicht im Sinn unmittelbarer Kausalitäten: weder als Folge noch als Voraussetzung kaiserlicher Maßnahmen. Nicht einmal eine Übereinstimmung zwischen den Bildern einerseits und der tatsächlichen ethischen Haltung der Auftraggeber und der angesprochenen Betrachter der Bildwerke andererseits ist vorauszusetzen: Die Bilder der ‚frommen Frauen‘ können zwar ein Spiegel ethischer Haltungen sein, aber ebenso auch imaginierte Kompensationen für einen konträren ethischen Habitus. Wie dem aber auch sei, die Bilder umstellen die Lebensräume der Oberschicht mit einem Bild der Frau, das – ob Spiegelung oder Vision – seine eigene Wirkung entwickelt haben muss: nicht intentional-programmatisch, sondern diffus-atmosphärisch, aber gerade dadurch sicher wirkungsvoll.

Potentiell, als mögliche Dimension der Bedeutung, war der Kaiser in diesen Bildern impliziert. Je mehr jedoch die Kaiserherrschaft sich konsolidierte, desto weniger wird die Mehrheit der Bevölkerung sie sich ständig als Quelle glücklicher Zustände vor Augen gehalten haben. Aber gerade in dieser Ablösbarkeit von der politischen Macht bestand wohl die mentale Kraft dieser Vorstellungen und Bilder.

**Abbildungsnachweis:**

- Abb. 1: nach *RendPontAcc* 41 (1968-69) 185 fig. 15.  
Abb. 2: DAI Rom, Neg. 77.1761.  
Abb. 3: nach H. v. Rohden – H. Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* (1911) Taf. XVIII.  
Abb. 4: Fototeca Unione, Neg. 3247 F.  
Abb. 5: Musei Vaticani, Neg. XXXIV-14-26.  
Abb. 6: nach M. J. Strazzulla, *Il principato di Apollo* (1990) Farbtafel 2.  
Abb. 7: DAI Rom, Neg. 61.1059.  
Abb. 8: DAI Rom, Neg. 82.938.  
Abb. 9: nach S. F. Ramallo Asensio, *El programa ornamental del teatro romano de Cartagena* (1999) 65.  
Abb. 10: DAI Rom, Neg. 56.1371.  
Abb. 11: nach M. Fuchs, *Glyptothek München, Kat. der Skulpturen*, Band VII (2002) 33, 10.  
Abb. 12: nach *Antike Plastik* 12 (1973) Taf. 41.