

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

IM BANN DER BILDER: ROM UNTER AUGUSTUS*

(mit 32 Abbildungen im Tafelteil)

Die Beiträge dieses Kolloquiums kreisen um antike und nachantike Formen der Macht, um unterschiedliche zeit- und kulturspezifische Optionen ihrer Konstruktion, Repräsentation und Rezeption. Die dabei verhandelten Machtfragen sind vorrangig aus der Perspektive der Texte entwickelt. Ich möchte den Blick auf ein anderes Medium und damit auf andere Formen von Machtdiskursen lenken: auf die zentrale Rolle, die Bilder in den ideologischen Entwürfen, in der sozialen Vermittlung und in der gesellschaftlichen Wahrnehmung von politischer Macht gespielt haben. Im kulturellen Horizont der Antike läßt sich diese Rolle der Bilder besonders gewinnbringend für die Stadt Rom in der Zeit des Augustus untersuchen. Ausschlaggebend für diesen Fokus sind nicht nur die ungewöhnlich dichte Überlieferungs- und Forschungslage, sondern auch die komplexe politische Umbruchssituation von der Republik zum Principat.¹ Zwei methodische Vorbemerkungen sollen das spezifische Potential der Bilder im Horizont medialer Machtdiskurse umreißen.

Jeder Umgang mit gesprochenen, gesungenen und geschriebenen Texten gründet sich nicht nur auf, sondern generiert zugleich eine Vielzahl von Bildern: mentale und verbale, individuelle und kollektive, politische und ideologische Bilder.² Das gilt zugleich *vice versa*: Ohne Texte sind weder der Entwurf noch die Rezeption von Bildern möglich. In der sozialen Kommunikation sind Bild und Text bzw. Text und Bild wechselseitig aufeinander bezogen, als komplementäre Medien, die jeweils einer starken Eigengesetzlichkeit unterliegen. Berühmt ist das Wortspiel, das Plutarch Simonides von Keos über das reziproke Verhältnis beider Medien in den Mund gelegt hat. In seiner Schrift »Über den Ruhm der Athener«, in der er das Rangverhältnis zwischen Geschichtsschreibern, Dichtern, Rednern und Malern bespricht, schreibt Plutarch: »Simonides nennt Male-

* Herzlich danke ich Alexander Arweiler, Bardo Gauly, Konrad Heldmann und Josef Wiesehöfer für ihre freundliche Einladung nach Kiel, den Teilnehmern des Kolloquiums für anregende Diskussion sowie Luca Giuliani, Karl-Joachim Hölkeskamp und Susanne Muth für klärende Hinweise. Abbildungen stellten freundlicherweise zur Verfügung: Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Gertrud Platz); Archäologisches Institut der Universität Köln, Forschungsarchiv für Antike Plastik, Internet Photodienst Arachne (Reinhard Förtsch); die Photothek des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München sowie Bert Smith (Oxford).

¹ Vienneisel/Zanker (1979); Schneider (1986); Zanker (1987); *Kaiser Augustus* (1988); Raaflaub/Toher (1990); Wallace-Hadrill (1993); Bowman/Champlin/Lintott (1996); Favro (1996); Habinek/Schiesaro (1997); Kienast (1999); Haselberger (2002); Galinsky (2005); Schneider (2008).

² Hier und zum Folgenden grundlegend Mitchell (1986); Giuliani (2003) 9–37. Wichtig außerdem: Brandt (1999); Scholz (2000); Waldenfels (2001); Giuliani (2006); Elsner (2007); Hölscher (2007).

rei (ζωγραφίαν) stille Dichtung (ποίησις), Dichtung hingegen sprechende Malerei.³ Weniger beachtet, für meinen Zusammenhang aber genauso bedeutsam ist, was Plutarch kurz darauf betont, daß »derjenige Historiker der stärkste ist, der die Erzählung als Bild (γραφῆν) hervorbringt, wie ein Gemälde (εἰδωλοποίησας), mit Hilfe von Affekten und Personen.«⁴ Die medialen Eigengesetzlichkeiten von Text und Bild sind historisch deswegen wichtig, weil sie unterschiedliche Perspektiven auf die geschichtlichen Prozesse in einem bestimmten Kultur- bzw. Zeithorizont eröffnen. Grundsätzliche Voraussetzungen, die allein das Sehen betreffen, veranschaulicht die tragische Geschichte des 50-jährigen Patienten Vergil, über den der englische Neurologe Oliver Sacks berichtet. Vergil war 45 Jahre fast völlig blind, bis ihm 1991 operativ das Sehen ermöglicht wird. Er kann seine neuen optischen Eindrücke nur ganz partiell zuordnen, da ihm ein sinnstiftendes Seh-Training seit früher Kindheit fehlt.⁵ Nach anfänglichen Erfolgen verzweifelt Vergil schließlich an der Inkohärenz seiner optischen Wahrnehmungen, vor allem hinsichtlich der von ihm nicht mehr erlernbaren Korrelation von Objekten in Raum und Zeit. Die Erlösung für Vergil kommt erst durch seine zweite Erblindung, die diesmal final ist und ihn für immer vor der verwirrenden Welt der Bilder schützt.

Gegenüber dem Text zeichnet sich das Bild im Wahrnehmungsprozeß durch eine Reihe von besonderen Qualitäten aus.⁶ Bilder können auch jenseits ikonographischer Konventionen einen Sinn ergeben, während ein Text ohne Kenntnis von Vokabeln und grammatikalischen Regeln (weitgehend) unverständlich bleibt. Der Leser kann das Ende eines Textes in der Regel bestimmen und diesen wenigstens oberflächlich auch »zu Ende« lesen. Der Betrachter hingegen weiß nicht, wie er das »Ende« eines Bildes definieren soll und wo er einen finalen Punkt setzen kann. Die Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild bleibt ohne markierten Abschluß, sie ist trotz der formalen Begrenzung des Bildes grenzenlos. Darin liegt einer der Gründe, warum der Betrachter mit dem Medium des Bildes die Qualität subjektiver und kollektiver *Mehrdeutigkeit* verknüpft. Die Intentionalität des Bildes muß darunter nicht leiden, im Gegenteil, sie kann durch das weite Spektrum möglicher Assoziationen nachhaltig vermehrt werden. Stärker als am Text haftet am Bild also ein polyvalenter *Mehrwert*, der den Betrachter bei seiner Auseinandersetzung mit dem Bild in immer wieder neue ästhetische und semantische Diskurse lockt. Und: nur ein Bild kann im Bruchteil einer Sekunde wahrgenommen werden und sich dabei für immer in das Gedächtnis einbrennen – unabhängig davon, welche Bedeutung(en) der Betrachter eines Bildes mit ihm verknüpft. Dieser *Mehrwert* des Bildes erschließt je nach Kultur unterschiedlich weite Assoziationsräume, wirkt für und über den Betrachter enorm suggestiv – und eröffnet dem Historiker einen neuen Zugang zu den emotionalen und mentalen Strukturen einer Gesellschaft. Es sind diese medialen Qualitäten des Bildes, die es für die Wirkung und die Bedeutung der von mir angesprochenen Machtdiskurse zu berücksichtigen gilt.

³ Simon., *fragmenta* 190b (ed. Bergk); Plu. *moralia* (*de gloria Atheniensium* 346F). Zu Überlieferung und Bedeutung: Sprigath (2004).

⁴ Plu. *moralia* (*de gloria Atheniensium* 347A; Sprigath (2004) 6–7.

⁵ Sacks (1995) 102–144 (»To See and Not See«).

⁶ Giuliani (2006) 185–192; Elsner (2007).

Meine zweite Vorbemerkung gilt der Rolle der Bilder im Rahmen unserer historischen Rekonstruktions- und Interpretationsmodelle. Versuchen wir einmal für einen Moment uns vorzustellen, wir würden die urbanen Strukturen und Monumente von Rom allein aus der schriftlichen Überlieferung kennen – etwa so wie im Falle von Sparta, dessen urbanes Gesicht bis heute weitgehend unbekannt geblieben ist. Ein Vergleich zwischen den geringen antiken Resten Spartas sowie dem zwar möglichen, aber weitgehend hypothetischen Plan der berühmten Stadt erhellt schlaglichtartig: Ohne befundgestützte Bilder bleibt jede konkretere historische Vorstellung einer Stadt und ihrer Selbstdarstellung zwangsläufig dunkel.⁷

Für meinen Beitrag habe ich drei verschiedene Blickwinkel gewählt, um neue Entwürfe, neue Vermittlungsformen und neue Wahrnehmungsweisen der kaiserlichen Macht im augusteischen Rom aufzuzeigen: 1) die neuen Stadt-Bilder als Beispiel der imperialen Transformation der urbanen Lebensräume; 2) die neuen Kaiser-Bilder als Beispiel der gesellschaftlichen ›face to face‹ Kommunikation des Kaisers; und 3) die neuen Fremden-Bilder als Beispiel der kulturellen Selbstdarstellung Roms.

Die neuen Stadt-Bilder

Konkurrierende Projekte der Infrastruktur, der Architektur und der Bildausstattung hatten das Stadt-Bild von Rom seit vielen Jahrhunderten immer wieder verändert.⁸ Dieser urbane Formierungsprozeß wurde unter der Alleinherrschaft des Augustus neu definiert: In programmatischer Anlehnung an die radikalen Umbaupläne seines Adoptivvaters Caesar hat Augustus, genauer gesagt Imperator Caesar Augustus Divi filius, Rom so grundsätzlich umgestaltet wie kein anderer Politiker vor ihm (Abb. 1).⁹

Ein Brennpunkt der neuen Aktivitäten des Augustus war das Forum Romanum, seit Beginn der Republik das Zentrum der politischen und gesellschaftlichen Identität Roms (Abb. 1–3).¹⁰ Diesem Ort gab Augustus ein vollkommen neues Gesicht, indem er jeden einzelnen Forumsbau erneuern ließ (Abb. 3). Fast alle Bauten verwiesen nunmehr (namentlich) auf die kaiserliche *gens Iulia* als das neue dynastische Zentrum der Macht: die Curia Iulia, die Basilica Iulia, die Basilica (Aemilia) Paul(l)i mit der vorgeblendeten Porticus Caii et Lucii, die Tempel des Divus Iulius, der Dioskuren und der Concordia und die zwei in Folge errichteten Augustus-Bögen.¹¹ Eine scheinbar kleine Maßnahme

⁷ Luftaufnahmen von Sparta: Schoder (1975) 202–203. – Hypothetischer Stadtplan: Welwei (2001) 787–790.

⁸ Hölscher (1978); Zanker (1987) 15–41; Hölscher (1990); La Rocca (1990); Stambaugh (1992); Paterson (1992); Cornell (1995); Claridge (1998); Sehlmeier (1999); Coarelli (2000); Coulston/Dodge (2000); Kolb (2002); Hölscher (2004); Papini (2004); Hölkeskamp: *Konsenz* (2006).

⁹ Zanker (1987); *Kaiser Augustus* (1988); Wallace-Hadrill (1993); Favro (1996); Kienast (1999); Zanker: *City* (2000); Haselberger (2002); Wallace-Hadrill (2003); Galinsky (2005); Terio (2006); Schneider (2008).

¹⁰ Coarelli (1983); Coarelli (1985); Steinby II (1995) 325–336 s. v. Forum Romanum (Nicolas Purcell); Haselberger (2002) 129–130 s. v. Forum Romanum; Haselberger/Humphrey (2006) 163–182 (Bernhard Frischer et. al.); Hölscher (2006).

¹¹ Zu den einzelnen Bauwerken vgl. die entsprechenden Einträge bei Steinby I–VI (1993–2000); Haselberger 2002.

charakterisiert wie keine andere die neue Ideologie der Macht, die der Alleinherrscher Augustus mit seinem neuen Forums-Bild verband: die Neugestaltung der alten Rednerbühne, die kurz zuvor von Caesar in die Mitte des Forum Romanum verlegt worden war.¹² Um den außerordentlichen Charakter dieser Maßnahme zu verstehen, ist ein kurzer Blick in die Vergangenheit vonnöten. Im späteren 4. Jahrhundert v. Chr. wurde die Funktion der Rednerbühne als traditioneller Schauplatz republikanischer Politik entscheidend erweitert: durch die Vorderteile der Kriegsschiffe, die C. Maenius nach seinem Sieg über die latinische Hafenstadt Antium im Jahr 338 v. Chr. erbeutet und danach demonstrativ an der Rednerbühne befestigt hatte.¹³ Damit ging eine programmatische Umbenennung einher. Die römische Rednerbühne hieß fortan *rostra*, also »Schiffsschnäbel« (Abb. 2). Diese Bezeichnung pries allein die symbolische Funktion der Rednerbühne, als Plattform der Inszenierung der militärischen Macht Roms. Namentlich ausgeblendet wurde indes ihre primäre Funktion, als der Ort der öffentlichen Rede im politischen Leben der Stadt.¹⁴ Diese »Rhetorik der Schiffsschnäbel« ließ Augustus noch einmal neu inszenieren: die funktional gerundete Form der alten Rednerbühne wurde nun endgültig aufgegeben und in eine gerade Schaufassade für die Präsentation der berühmten *rostra* von Antium umgestaltet¹⁵ – und so der Blick der Öffentlichkeit auf die republikanische Vergangenheit der Stadt neu justiert (Abb. 3). Wie nachdrücklich diese augusteische Neujustierung geschah, zeigt die programmatische Anbringung von neuen *rostra* auf der gegenüberliegenden Seite des Forums. Dort, an der blickträchtigen Podiumsfront des Tempels des Divus Iulius, hatte der Caesar Divi filius die Schiffsschnäbel anbringen lassen, die er bei Actium in der Entscheidungsschlacht um die Alleinherrschaft über Rom erbeutet hatte (Abb. 3). Es war auf Dauer schwer, sich der Suggestionskraft solcher ideologischer Schau-Bilder zu entziehen.

Die Anlage zweier benachbarter Repräsentationsräume hing eng mit dem Forum Romanum zusammen: die Fertigstellung des unter Caesar begonnenen Forum Iulium (Abb. 1) und die Neuanlage des 2. v. Chr. eingeweihten Forum Augustum (Abb. 1, 4–8).¹⁶ Besonders das Forum Augustum spiegelte in immer neuen Brechungen zentrale Botschaften der Ideologie des Augustus.¹⁷ Schon der gewaltige Forumstempel war durch Größe, Material, Bildschmuck und Qualität ein einzigartiges Manifest der

¹² Steinby II (1995) 336–342 s. v. Forum Romanum (Nicolas Purcell); Haselberger 129–130 s. v. Forum Romanum (Carlos F. Noreña). Anschauliche (teilweise revisionsbedürftige) Rekonstruktionen bei Stambaugh (1988) 112 Abb. 8 (2. Jahrhundert v. Chr.), 115 Abb. 9 (1. Jahrhundert n. Chr.).

¹³ Hölscher (1978) 318–320; Steinby IV (1999) 212–214 s. v. Rostra età repubblicana (Filippo Coarelli).

¹⁴ Bezeichnenderweise ist uns der alte Name der Rednerbühne nicht überliefert.

¹⁵ Steinby IV (1999) 214–217 s. v. Rostra Augusti (Patrizia Verduchi); Haselberger (2002) 216 s. v. Rostra: Augustus.

¹⁶ Steinby II (1995) 299–306 s. v. Forum Iulium (Chiara Morselli); Haselberger (2002) 134–135 s. v. Forum Iulium.

¹⁷ Zanker (1969); Ganzert/Kockel (1988); Steinby II (1995) 289–295 s. v. Forum Augustum (Valentin Kockel); Spannagel (1999); La Rocca (2001); Haselberger (2002) 130–131 s. v. Forum Augusti; Ungaro (2002) 109–121; Haselberger/Humphrey (2006) 127–130, 183–190; Ungaro (2007) 118–169.

Kaisermacht Roms.¹⁸ Er war dem Mars Ultor geweiht, der hier eine neue komplexe Definition erfuhr.¹⁹ Einerseits wurde er, wie der Pater Augustus, als der uralte Vatergott verehrt, der die Römer nach der Bürgerkriegszeit wieder geeint hatte. Andererseits war er der neue schreckliche Rächergott, den alle zu fürchten hatten, die sich gegen Rom und seinen neuen Alleinherrscher erhoben. Noch anspielungsreicher waren die (mindestens sieben) Marmorstatuen, die ursprünglich auf der über 20 m breiten und bis zu 4 m hohen Giebel-Bühne des Tempels standen: handlungslos, aber in strenger formaler und ideologischer Hierarchie interpretiert (Abb. 5).²⁰ In der Mitte stand Mars Ultor, der alle anderen Figuren überragte. Auf seiner rechten Seite, d. h. auf derselben Seite wie die kolossale Aeneas-Gruppe in der nordwestlichen Exedra, folgten zwei Repräsentanten der *gens Iulia*: Neben Mars stand Venus, seine Geliebte und die Stammutter des iulischen Geschlechts; daneben saß, bartlos und in orientalischer Tracht, ihr trojanischer Enkel Iulus-Ascanius, ausgezeichnet mit dem Knotenstock des Hirten.²¹ Hinter beiden lagerte eine Personifikation auf einem Fels, die entweder den iulischen Palatin oder den trojanischen Ida verkörperte. Auf der linken Seite von Mars Ultor, d. h. auf derselben Seite wie die kolossale Romulus-Statue in der südöstlichen Exedra, folgten zwei Repräsentanten Roms: neben Mars stand die neue römische Göttin Fortuna Redux, daneben saß Roma auf dem Waffenhauten. Hinter ihr lagerte die Personifikation des Flusses Tiber.

Auf dem Forum selbst wurde der Machtanspruch des Augustus durch ein dichtes Bild-Programm untermalt, das ihn aus unterschiedlichen Perspektiven rühmte und legitimierte. In den Portiken und Exedren des Forums standen die Statuen der *principes viri*, herausragende Gestalten der mythischen und historischen Vergangenheit Roms (Abb. 8). Diese waren so ausgewählt, daß durch sie die neue Alleinherrschaft des Augustus als Vollendung der über siebenhundert-jährigen Geschichte der Stadt gefeiert wurde.²² Die Inszenierung kulminierte in der Bildnis-Statue des Augustus mitten auf seinem Forum: Absolut herausgehoben stand der Kaiser in der Triumphal-Quadriga (Abb. 8).²³ Bedeutungsvoll waren ferner die Bilder in der Attikazone der seitlichen Portiken. Hier standen in langer Reihe überlebensgroße Marmorstatuen von Karyatiden, die das verkröpfte Gebälk des Dachstuhls trugen (Abb. 6). Zwischen sie waren in qua-

¹⁸ Ganzert/Kockel (1988); Ganzert (1996); Ganzert (2000).

¹⁹ Scholz (1970); Siebler (1988); Simon (1990) 135–145; Spannagel (1999) 41–78.

²⁰ Ein Relief aus claudischer Zeit an der Gartenfassade der Villa Medici in Rom zeigt (die) verlorene(n) Giebelfiguren des Mars Ultor-Tempels. Das zumeist im Gipsabguß veröffentlichte Relief bildet die Grundlage der Rekonstruktion: Azevedo (1951) 37–38 Nr. 3; Koeppl (1983) 98–101, 116 (ältere Lit.); Spannagel (1999) 195; gute Abbildungen bei Azevedo (1951) Taf. II; Zanker (1969) Abb. 46; Simon (1990) 140 Abb. 174.

²¹ Grundlage für meine Benennung ist die einzige vor dem Original erfolgte (und nicht auf eine bestimmte Deutung zielende) Beschreibung dieser Figur durch Matz/Duhn (1881) 29 Nr. 311: »... Anchises(?) im gegürteten Chiton mit kurzen(?) Ärmeln und Chlamys, [n.r. sitzend]: er trägt phrygische Hosen und die phrygische Mütze, die R. ruht nachlässig auf dem Hirtenstab, mit der L. stützt er nachdenklich den Kopf.« Die übliche Deutung auf Romulus scheidet wegen der Orientaleltracht aus. Nur ein Trojaner kommt hier in Frage, nicht Anchises (so vorsichtig auch Spannagel [1999] 195 mit Anm. 700), sondern wegen der Bartlosigkeit Iulus-Ascanius (so ohne Begründung schon Torelli [1982] 77).

²² Ganzert/Kockel (1988) 184–194; Spannagel (1999) 10–11 (Lit.), 210 Anm. 811; 339–340.

²³ *r. gest. div. Aug.* 35; Zanker (1969) 12; Spannagel (1999) 341–342.

dratische Bildfelder eingespannte Clipei aus Marmor gesetzt, abwechselnd geschmückt mit Köpfen des Iuppiter Ammon und einer fremdländischen bärtigen Gottheit(?).²⁴ Zu Beginn der Alleinherrschaft des Augustus erklärt Vitruv die Geschichte der Karyatiden zum historischen Grundwissen eines jeden Architekten.²⁵ Danach mußten die verheirateten Karyatiden anstelle von Säulen das Gebälk öffentlicher Gebäude tragen, um in ewiger Knechtschaft für das Verhalten ihrer nicht dargestellten Männer zu büßen. Diese waren allesamt getötet worden, weil sie mit den persischen Feinden kollaboriert hatten. Für die Karyatiden des Forum Augustum wurden maßgleiche Kopien der Korenstatuen bestellt, die im späten 5. Jahrhundert v. Chr. am Erechtheion auf der Athener Akropolis aufgestellt waren.²⁶ Mit dem klassischen Bild-Zitat waren in Rom neue, politische Botschaften verbunden. Auf dem Forum Augustum dienten die »klassischen« Karyatiden nicht nur als Sinn-Bilder der Bestrafung von politischen Verschwörern, sondern auch der Integration von Feinden und Fremden in die neue Ordnung des Augustus.²⁷ Einen wichtigen Akzent setzte hier der sakrale Habitus der kopierten Vorbilder: Gerade er stellte den Aspekt der Teilhabe der Karyatiden an der Herrschaft des Augustus betont heraus.²⁸ Durch das klassische Bild-Zitat wurde auf dem Forum Augustum eine neue Ideologie gleichzeitiger Abgrenzung und Einbindung von Nicht-Römern propagiert, die richtungsweisenden Charakter besaß.

Ein anderes Projekt von gigantischem Ausmaß war der weitgehende Umbau des Circus Maximus (Abb. 1, 9a).²⁹ Begonnen von Caesar übergab Augustus dem römischen Volk die größte Arena der antiken Welt: Nunmehr ungefähr 620 m lang und 120 m breit bot sie etwa 150 000 Zuschauern Platz. In das Zentrum der neuen Anlage wurde ein gewaltiger Obelisk gestellt, der dafür eigens aus Ägypten abtransportiert war.³⁰ Die enge Verbindung von Kaisermacht und Circusvergnügen war im Stadt-Bild von Rom unübersehbar bezeichnet: über den Circus erhob sich die neue Residenz des Augustus auf dem Palatin, in direkter Nachbarschaft zur legendären Urbs quadrata aus der Frühzeit Roms (Abb. 1).³¹ Die Residenz bestand aus einem lockeren Ensemble mehrerer, teilweise älterer Häuser, vielleicht eingebettet in eine Grünanlage.³² Der Wohnsitz des Augustus war von drei Tempeln umgeben: im Südosten, direkt mit ihm verbunden, von dem 28 v. Chr. eingeweihten Neubau für Apollo Palatinus, den persönlichen Schutzgott

²⁴ Schmidt (1973) 7–19; Ganzert/Kockel (1988) 184–194; Steinby II (1995) 289–295 s.v. Forum Augustum (Valentin Kockel); Ungaro (2007) 151–159.

²⁵ Vitr. 1,1,5. Zu Überlieferung und Kontext: Schneider (1986) 103–108; Schneider (1990) 258–259; King (1998) 275–289; Schneider (2007) 74–75.

²⁶ Lauter (1976); Scholl (1998).

²⁷ Die kopierten Vorbilder verwiesen dabei auch an die alte Praxis der öffentlichen Aufstellung griechischer Beutestatuen in Rom: Schneider (1986) 107–108 (mit Lit.).

²⁸ Dieser Aspekt (zu) monokausal privilegiert von Scholl (1998); Spannagel (1999) 286–287.

²⁹ Humphrey (1986) 56–294; Steinby I (1993), pp. 272–277 s.v. Circus Maximus (Paola Ciancio Rossetto); Haselberger 2002, 87–89 fig. 9 s.v. Circus Maximus.

³⁰ Schneider (2004) 162–164.

³¹ Steinby IV (1999) 207–209 s.v. Roma Quadrata (Filippo Coarelli); Krause (2004) 46–48.

³² Nuccio/Ungaro (2002) 437–445 (Patrizio Pensabene/Maria Antonietta Tomei); Tomei (2004).

des Kaisers;³³ im Norden von dem Tempel der Victoria³⁴ sowie dem 3 n. Chr. restaurierten Tempel der Mater Deum Magna Idaea.³⁵ Nicht nur die römische Siegesgöttin, sondern auch die kleinasiatische Mutter der Götter besaßen für Augustus besondere Aktualität, kristallisierte sich doch in dieser die Erinnerung an die trojanischen Urahnen der Römer.³⁶ Wie schon Caesar, so reklamierte Augustus diese Abstammungslegende auch für sich: über den Trojaner Aeneas, den legendären Sproß des Anchises und der iulischen Venus, sowie den Sohn des Aeneas, Ascanius. Nur er, der jüngste Trojaner, erhielt in augusteischer Zeit den Familiennamen des Augustus. Als neuer ›Iulus-Ascanius‹ wurde er sowohl genealogisch als auch ideologisch aktualisiert.³⁷ Mit diesen Bau- und Sinnbezügen war ein Anspruch formuliert, den der Kaiser durch die neue Verbindung von Tempel, Residenz und Circus bis heute in das Stadt-Bild Roms eingebrannt hat.

Ein weiterer Fokus augusteischer Baupolitik galt dem Marsfeld (Abb. 1). Auch dort gelang es Augustus, mit höchst ambitionösen Maßnahmen das Stadt-Bild für immer zu verändern.³⁸ Offenbar noch vor seiner Alleinherrschaft hatte der spätere Augustus im nördlichen Marsfeld die Fundamente für sein riesiges Mausoleum legen lassen (Abb. 1).³⁹ Darauf wurde ein für Rom bis dahin einzigartig dimensionierter und ausgeschmückter Grabbau errichtet. Dieser maß etwa 90 m im Durchmesser, d. h. etwa doppelt soviel wie die Kultanlage des augusteischen Pantheons, und ragte annähernd 50 m hoch auf (Abb. 10a–b).⁴⁰ Der Eingang des Mausoleums wurde wohl um 10 v. Chr. durch außergewöhnliche Bildzeichen gerahmt, zunächst zwei pharaonische Obeliskens aus dem fernen Ägypten, später zwei Bronzepfeiler mit den kaiserlichen *Res Gestae Divi Augusti*. An der Schwelle der neuen Augustuszeit formulierte der vielleicht schon 28 v. Chr. eingeweihte Mausoleumbau in äußerster Höhenlage das Monopol des späteren Kaisers auf die Alleinherrschaft über Rom und die Welt. Diese in Rom bisher singuläre Form der Selbstdarstellung wurde durch zwei weitere Bauvorhaben des Augustus flankiert, die buchstäblich im Schatten seines Mausoleums lagen: das Horologium Augusti und die Ara Pacis Augustae, die beide im Jahre 9. v. Chr. geweiht worden sind (Abb. 1, 10–11).

³³ Steinby I (1993) 54–57 s. v. Apollo Palatinus (Pierre Gros); Haselberger (2002) 46–47 s. v. Apollo, Templum (Palatium); Balensiefen (2004).

³⁴ Steinby V (1999) 149–150 s. v. Victoria, Aedes (Patrizio Pensabene); Pensabene/Alessio (2006).

³⁵ Hoffmann/Wulf (2004) 18–31 (Patrizio Pensabene).

³⁶ Wiseman (1984).

³⁷ Spannagel (1999) 105–107; Erskin (2001) 22–23; Schneider (2007) 65.

³⁸ Zu den baulichen Aktivitäten des Agrippa auf dem südlichen und des Augustus auf dem nördlichen Marsfeld: Steinby I (1993) 220–224 s. v. Campus Martius (Timothy Peter Wiseman); Favro (1996) 206–208, 257 fig. 103; Haselberger (2002) 74–77 s. v. Campus Martius; Rehak (2006); Tietz (2006).

³⁹ Hesberg/Pancieri (1994); Steinby III (1996) 234–237 s. v. Mausoleum Augusti: Das Monument (Henner von Hesberg); Buchner (1996); Buchner (2000); Haselberger (2002) 166–167 s. v. Mausoleum: Augustus; Ortolani (2004); Schneider (2004) 166–167; Hesberg (2006); Rehak (2006) 31–66.

⁴⁰ Zum augusteischen Pantheon: Grüner (2004), dort die ältere Lit.

Das Horologium Augusti war wahrscheinlich die größte Anlage ihrer Art der Antike, deutlich größer als der heutige Petersplatz in Rom (Abb. 1, 10a–b).⁴¹ In seinem Zentrum stand ein ägyptischer Obelisk: ein einzigartiges Beutemal aus ägyptischen Rosengranit, zugleich seiner neuen Funktion als gigantischer Zeiger augusteischer Zeitvorstellungen unterworfen. Augustus war der erste Herrscher der Antike, der pharaonische Obelisken aus Ägypten nach Rom abtransportieren ließ. Damit hatte Augustus etwas unternommen, das in jeder Beziehung beispiellos war. Augustus ließ insgesamt vier ägyptische Obelisken aus Rosengranit nach Rom transportieren: neben zwei kleineren Obelisken für sein Mausoleum (H 14,7 m) zwei Kolosse von jeweils etwa 22 m Höhe und 230 Tonnen Gewicht.⁴² Diese ließ er gleichzeitig (10/9 v. Chr.) an Orten mit höchster Publikumswirkung aufstellen: den einen, wie gesagt, als Zeiger des neuen Horologium Augusti (Abb. 1, 10a–b), den anderen als Markpunkt des von ihm erneuerten Circus Maximus (Abb. 1, 9a). Zwei gleichlautende lateinische Inschriften unterstrichen den synchronen Charakter dieser Maßnahme und die herausragende Bedeutung beider Beutedenkmäler für das augusteische Rom (Abb. 9b):

»Der Imperator Caesar, der Sohn des göttlichen Caesar, / Augustus / ..., nachdem Ägypten in die Macht / des römischen Volkes gebracht worden war, / hat (dieses Monument) dem Sonnengott als Geschenk gegeben.«⁴³

Durch die kosmische Semantik des Horologium Augusti war der Sieg Roms über Ägypten auf die Ideologie von kosmischer Ordnung und zeitlicher Gesetzmäßigkeit bezogen, als das Ergebnis des ewigen Kreislaufs der Zeit. Nobilitiert als Goldene Zeit wurde sie unter Augustus zum erstenmal für die Zeitgenossen sichtbar gemessen und von ihnen hautnah erlebt.⁴⁴ In der imperialen Rhetorik der Obelisken-Inschriften war der Adressat dieser unerhörten Botschaft der Macht denn auch das römische Volk: als das Publikum, das zuvorderst von den epochalen Taten des neuen Kaisers profitieren sollte.

Zum ersten Mal in der Geschichte Roms ließ der Senat mit einer Ara für Pax die siegreiche Rückkehr eines Feldherren feiern: die Rückkehr des Augustus von militärischen Kampagnen in Spanien und Gallien (Abb. 1, 11).⁴⁵ Nie zuvor war in der politischen Ikonographie Roms militärischer Sieg so dezidiert auf ein Friedens-Programm bezogen wie hier.⁴⁶ Der von Reliefbildern aus Marmor überzogene Friedensaltar formulierte auf höchstem handwerklichen und semantischen Niveau die neuen ideologischen Standards der Kaiserherrschaft (Abb. 11): mit Bildern römischer Götter und mythischer Vorfahren, mit Darstellungen von Opferritualen, religiösen Symbolen und öffentlichen Prozessionen, mit dem phantastischen Dekor einer symmetrisch wachsenden Natur

⁴¹ Buchner 1982; Schütz (1990); Steinby III (1996) 35–37 s. v. Horologium Augusti (Edmund Buchner); Schneider (2004) 163–164; Rehak (2006) 62–95.

⁴² Schneider (2004) 161–167.

⁴³ CIL VI, 701 & 702.

⁴⁴ Schneider (1997) 109–110.

⁴⁵ Simon (1967); Castriota (1995); Steinby IV (1999) 70–74 s. v. Pax Augusta, Ara (Mario Torelli); Haselberger (2002) 189 s. v. Pax Augusta, Ara; La Rocca (2002); Pollini (2002); Rehak (2006) 96–137; Rossini (2006).

⁴⁶ Zur augusteischen Ideologie von Krieg und Frieden: Rich (2003); Muth (2006).

als Metapher der Segnungen des von Augustus herbeigeführten Goldenen Zeitalters.⁴⁷ Die Macht des Kaisers gipfelt in den ideologischen Bildentwürfen einer neuen Epoche, für die Frieden, Ordnung und Wohlstand versprochen wurde.

Augustus transformierte das Stadt-Bild Roms durch zahllose weitere Maßnahmen, besonders solche der Infrastruktur. So wurde etwa die Wasserzufuhr der Stadt nahezu verdoppelt, nach der Reparatur bestehender und dem Bau zwei neuer Wasserleitungen, der Aqua Iulia und der Aqua Virgo.⁴⁸ Das hatte weitreichende Folgen, für die Wahrnehmung von der Stadt und das Leben in ihr. Neben privaten haben öffentliche Parkanlagen den Stadtkern wie ein grüner Gürtel umzogen und damit der *Roma imperialis* ein neues farbiges Gesicht verliehen. Noch spektakulärer waren die Bilder der neuen römischen Marmor-Kultur. Niemals war Marmor bisher in solchen Quantitäten und Qualitäten nach Rom geschafft worden.⁴⁹ Nicht nur hinsichtlich des reichen Spektrums polychromer Marmorarten setzte die augusteische Marmor-Revolution neue Maßstäbe. Zum ersten Mal in der Geschichte der Mittelmeerkulturen avancierte fremdländischer Buntmarmor zur Standardausstattung großer öffentlicher Neubauten einer Stadt. In Rom zählten dazu der Tempel des Apollo Palatinus, des Apollo Sosianus, der Bellona, des Mars Ultor (Abb. 4) und der Concordia, die Basilica Paul(l)i und das Forum Augustum (Abb. 4–8).⁵⁰ Die neuen Buntmarmore liefern wichtige historische Informationen, da sie in ihrer Herkunft meist eindeutig identifizierbar sind (Abb. 12). Ungeachtet aller Schwierigkeiten und Kosten hatten der Princeps und die politische Elite Roms fremdländischen Buntmarmor aus weit entfernten Provinzen herbeischaffen lassen, um daraus ein neues Symbol römischer Lebenskultur und Kaisermacht zu formen. Ausgemeißelt und poliert zu höchster Perfektion wurde bunter Marmor seit Augustus systematisch dazu verwandt, um aller Welt den Anspruch Roms auf absolute Überlegenheit vor Augen zu stellen. Darauf nimmt auch Sueton Bezug, wenn er die Marmorisierung des römischen Stadt-Bilds als Ausdruck der neuen *maiestas imperii* interpretiert:

»Rom, nicht *pro maiestate imperii* geschmückt, hat Augustus in so hervorragendem Maße verschönert, daß er sich zu Recht rühmen durfte, eine Stadt aus Marmor zu hinterlassen, obwohl er eine aus Backsteinen vorgefunden habe.«⁵¹

Die radikalen Veränderungen im Stadt-Bild von Rom reichten bis zur kompletten Neuorganisation der städtischen Verwaltungsbezirke. Im Jahre 7 v. Chr. ließ Augustus die Stadt in vierzehn neue Regionen aufteilen, die ihrerseits in sog. *vici*, wohl mehr als 320 Kleinbezirke untergliedert wurden.⁵² Rom hatte sich dadurch zumindest symbolisch

⁴⁷ Wallace-Hadrill (2004).

⁴⁸ Aquadukte und Gärten: Favro (1996) 101, 111, 134–135, 176–180; Haselberger (2002) 49–51 s. v. Aqueducts, Water Supply and Population Density; 141–147 s. v. Horti; Noreña (2006).

⁴⁹ Schneider (1986) 139–165; Maischberger (1997) 13–31, 102–103; Schneider (1999); Schneider (2001); Schneider (2002).

⁵⁰ Zusammenfassend: Schneider (2001); Nuccio/Ungaro (2002), 108–121, 146–157, 446–462; Schneider (2002).

⁵¹ Suet. *Aug.* 28.

⁵² Favro (1996) 135–138; Steinby IV (1999) 199–204 s. v. Regiones Quattuordecim (Domenico Palombi); Haselberger (2002) 215 s. v. Regiones Quattuordecim; Wallace-Hadrill (2003) 194–206.

verdoppelt. Die republikanische Stadt der sieben Hügel wurde von der augusteischen Metropolis der vierzehn Regionen überlagert (Abb. 13). Die politische Neuorganisation von Rom war eng verbunden mit der sakralen Transformation eines besonders von den unteren Schichten des Volkes getragenen Kults. Seit 7 v. Chr. wurde der alte Kult der Lares Compitales gleichgesetzt mit dem neuen Kult der Lares Augusti.⁵³ Die Lares compitales waren die volkstümlichen Schutzgeister der Straßenkreuzungen in den neuen stadtrömischen Vici. Die Lares Augusti hingegen verkörperten den Genius des Kaisers, konkret seine göttlichen Schutz- und Wesensmächte. Der Kaiserkult der Lares Augusti zielte auf die unteren Segmente der Bevölkerung, da er von Freigelassenen und Sklaven ausgeübt wurde. Ihnen war in diesem Kontext die öffentliche Aufstellung von Kultaltären aus Marmor erlaubt, die häufiger durch Reliefbilder ausgezeichnet waren. Neben Larenfiguren und politischen Symbolen wurden dafür Darstellungen von Opferhandlungen ausgewählt, in denen sich die Freigelassenen und Sklaven selbst stark herausstellten. Eine gewisse Eigenständigkeit dieser Bilder manifestiert sich in der lebendigen Rezeption offizieller Vorlagen. Diese konnten innerhalb bestimmter Spielräume ausgesucht und verändert werden. Der 2/3 n. Chr. geweihte Altar vom Vicus Aesclati in Rom ist dafür ein gutes Beispiel (Abb. 14). Er überliefert in kondensierter Form das öffentliche Opfer für den Genius Augusti, unter Hervorhebung der beteiligten Freigelassenen und Sklaven. Die neuen Larenaltäre sind in mehrfacher Hinsicht wichtige historische Zeugnisse. Sie belegen nicht nur eine gezielte politische und kultische Einbindung der unteren Bevölkerungsschichten in die Herrschaftsordnung des Augustus, sondern auch Reaktionen der Betroffenen auf diese Maßnahme. Die Altäre der Lares Augusti zeigen, wie auf Bildern unterhalb der Ebene der offiziellen Politik zentrale Themen der neuen Herrschaftsideologie aufgegriffen und in diesem sozialen Horizont weitergegeben worden sind. Und sie weisen auf die bedeutsame Rolle der Bilder, um in Rom eine breit gestreute Atmosphäre der Zustimmung zu der neuen Kaiserherrschaft zu schaffen. Aus einer weiter gesetzten Perspektive war dieser Prozeß zugleich in eine radikale Neuformierung der sakralen Landschaft Roms eingebunden. Allein im Jahr 28 v. Chr. befahl Augustus die Erneuerung von nicht weniger als 82 Heiligtümern der Stadt.⁵⁴

Die neue urbane Bilderwelt von Rom änderte das Leben in und die Wahrnehmung von der kaiserlichen Metropolis in nahezu jeder Hinsicht. Die grundlegende Umprägung von Rom war nicht nur ein Ausdruck der neuen Selbstdarstellung seiner Kaisermacht, sondern schuf auch neue Formen der Identität für die stadtrömische Bevölkerung. Trotz Sklaventums und extremer gesellschaftlicher Hierarchien bot das frühkaiserzeitliche Rom Angehörigen aller sozialer Klassen neue Möglichkeiten, an der urbanen Lebenskultur teilzuhaben. Die *Roma imperialis* avancierte rasch zum Vorbild römischer Städte im gesamten Mittelmeerraum.⁵⁵ Jedoch: Rom war unter Augustus

⁵³ Zanker (1970–1971); Hölscher (1984) 27–30; Zanker (1987) 135–140; Wallace-Hadrill (2003) 197–206.

⁵⁴ *r. gest. div. Aug.* 20; Favro (1996) 105–110.

⁵⁵ Urbanistische Entwicklung römischer Städte unter Augustus: Kienast (1999) 408–449. ›Empire imagery‹ Roms unter Augustus: Hingley (2005) 77–87. Zu gesellschaftlichen Funktionen und Formen von Wahrnehmung römischer Architektur: Hesberg (2005) 233–252.

nicht die Bilderbuchstadt, die uns moderne Rekonstruktionen immer wieder suggerieren, sondern eine riesige Baustelle, die extrem schmutzig und unangenehm war. Dies wurde, im Gegensatz zu unserer Zeit, von vielen Menschen offenbar akzeptiert. Der imperiale Umbau von Rom muß so gut wie alle Menschen in der Region grundsätzlich betroffen haben, garantierte er für sie doch neue Formen von Arbeit, Einkommen und Teilhabe. In dieser Hinsicht war die Erschaffung der neuen Stadt-Bilder nicht nur ein Demonstration der neuen Kaisermacht des Augustus, sondern zugleich eine kollektive Leistung, vollbracht von der und, wenigstens teilweise, auch für die Bevölkerung von Rom.

Die neuen Bilder des Augustus

Die Praxis der öffentlichen Ehrenstatue mit Porträtzügen war im republikanischen Rom seit Jahrhunderten in Gebrauch. Im letzten Jahrhundert v. Chr. war das altersdurchfurchte Gesicht eine bevorzugte Form der bildlichen Selbstdarstellung.⁵⁶ Dieser Tradition stellten die Bildnisse des Augustus ein neues Gesicht gegenüber. Augustus war der erste, der eine jugendlich unterlegte Alterslosigkeit als neuen Standard in das römische Porträt eingeführt hat.⁵⁷ Er war der erste Römer, der sich in der Öffentlichkeit in mindestens drei verschiedenen Porträttypen darstellen ließ. Er war der erste, dessen Porträts in riesiger Zahl im ganzen Reich verbreitet worden sind. Er war der erste, dessen Porträts in jeder Bildgattung und in jedem Lebenskontext gegenwärtig gewesen ist. Und er war der erste, der durch sein Porträt alle normativen Körper-Bilder Roms besetzt und damit neu definiert hat. Unter Augustus entwickelte sich das Kaiserporträt zu einem neuen Ausdrucks-Bild römischer Macht, das in seiner chronologischen Konstanz, physischen Präsenz und ideologischen Dichte bis heute ohne Parallele ist.

Gegenwärtig kennen wir etwa 220 rundplastische Kopien von Augustus-Bildnissen, vornehmlich solche aus Marmor.⁵⁸ Die meisten von ihnen gehen auf drei verschiedene Prototypen zurück, die heute verloren sind (Abb. 15a-c). Da uns schriftliche Nachrichten über den Entstehungsprozeß römischer Kaiserporträts fehlen, möchte ich kurz umreißen, was wir aus der archäologischen Evidenz erschließen können.⁵⁹ Am Anfang haben der Kaiser und/oder seine Berater allgemeine Vorgaben hinsichtlich des gewünschten Erscheinungsbildes und der intendierten Botschaft eines neuen Kaiserporträts bestimmt. Diese Vorgaben wurden, vielleicht in einer Art Ausschreibung, an konkurrierende Werkstätten weitergeleitet, die auf dieser Grundlage ein neues Kaisergesicht entworfen haben. Von den vorgelegten Entwürfen wurde mindestens einer akzeptiert und möglicherweise weiter verfeinert. Aus diesem Entwurf entstand schließlich der Prototyp des neuen Kaiserporträts, gefertigt wahrscheinlich aus Edelmetall,

⁵⁶ Giuliani (1986); Giuliani (1990); Kockel (1993) bes. 62-76; Zanker (1995); Zanker (1997); Tanner (2000); Schneider (2003) 61; Papini (2004).

⁵⁷ Vierneisel/Zanker (1979); Boschung (1993); Smith (1996); Fejfer (1998); Schneider (2003) 60-63; Fejfer (2008).

⁵⁸ Boschung (1993).

⁵⁹ Cain (1993) 116-119; Fejfer (1998) 47; Schneider (2003) 74-75.

vorzugsweise Gold oder Silber. Dieser Prototyp diente als Modell für Gipsabgüsse, die ihrerseits von Werkstätten im ganzen Reich kopiert wurden.

Das Haarschema über der Stirn avancierte zum kohärentesten Merkmal der Bildnisse des Augustus und zugleich aller ihm nachfolgenden Kaiser. Vor allem das distinktive Arrangement der Locken über der Stirn half der Forschung, eine verlässliche Typologie und Chronologie für die römischen Kaiserporträts zu entwickeln – und damit ihre Identifizierung nachprüfbar zu sichern (s.u.). Welche entscheidende Rolle Frisuren in der Wahrnehmung und bei der Wiedererkennung von Personen jenseits typologischer Modelle bis heute spielen, machen wir uns nur selten bewußt. Aufschlußreich dafür ist das raffinierte Werbebild, das eine Münchner Bank wenige Wochen vor der Bundestagswahl von 2002 überregional verbreiten ließ (Abb. 16).⁶⁰ Auf zwei Regalen stehen fünf gesichtslose Kunstköpfe, die allein durch ihre Perücken individualisiert sind. Unterschiedliche Farben markieren die Sockel. Die Kunstköpfe werden von einem Mann mit Halbglatze betrachtet, der durch seine Rückansicht anonym bleibt. Auch jenseits des Kontextes der Bundestagswahl von 2002 erlauben es die Frisuren, die Farbe der Haare und die farblich differenzierten Sockel, in den Gesichtslosen die (damaligen) Vorsitzenden der wichtigsten politischen Parteien zu erkennen. Von links nach rechts sehen wir auf dem oberen Regal: Gerhard Schröder, Edmund Stoiber und Gregor Gysi, auf dem unteren Regal Joschka Fischer und Guido Westerwelle.

Die zahllosen Bildnisse des Augustus sind vielleicht ähnlich wahrgenommen worden: zunächst wurden sie wohl über die Inschrift und/oder den Kontext identifiziert, allmählich jedoch immer stärker auch über die Frisur. Uns sind die Inschriften und Kontexte der Augustusporträts bis heute indes kaum bekannt.⁶¹ Wie aber können wir ein Porträt des Kaisers Augustus erkennen? Wir sind dabei auf die Hilfe der kaiserlichen Münz-Bilder angewiesen. Seit Augustus bestimmen Bildnis und Name des Kaisers das Standardmotiv der Vorderseite.⁶² Gewöhnlich zeigen die Münzen die unterschiedlichen Kurzhaarfrisuren der drei Porträttypen des Augustus nur in allgemeiner Anlage. Einige wenige Vorderseitenstempel geben jedoch den jeweiligen Frisurentypus genau wieder. Dazu zwei Beispiele. In den 30er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. hatte der Imperator Caesar bzw. Caesar Divi filius, wie der spätere Augustus damals offiziell genannt wurde, auflagestarke Denar-Serien mit seinem Bildnis in Umlauf bringen lassen.⁶³ Auf den besten Exemplaren ist der Frisurentypus so genau dargestellt⁶⁴, daß sich daran eine Gruppe von knapp 30 rundplastischen Bildnissen aus dem ganzen Reich anschließen läßt.⁶⁵ Diese überliefern den ersten Porträttypus des Augustus, wie ihn der qualitätvolle Marmorkopf in Alcudia (Pollentia) auf Mallorca zeigt (Abb. 15a).⁶⁶ Besonders gute

⁶⁰ Werbe-Faltblatt der Hypo-Vereinsbank München: »Jetzt Rendite wählen: die HVB 13/3 Anleihe.«

⁶¹ Grundlegend jetzt Fejfer (2008).

⁶² Wallace-Hadrill (1986); Trillmich (1988) 485–528; Mannsperger (1991); Wolters (1999) 266.

⁶³ Giard (1976) Nr. 19–86; Trillmich (1988) 508–510 Nr. 327–332; Mannsperger (1991) 363–375; Boschung (1993) 59–61.

⁶⁴ Giard (1976) 67 Nr. 24 Taf. 3; Boschung (1993) 60 Taf. 238,4–7.

⁶⁵ Boschung (1993) 11–22, 110–123 Nr. 6–33.

⁶⁶ Boschung (1993) 110 no. 6 Taf. 7–8 & 28,3; Smith (1996) 37.

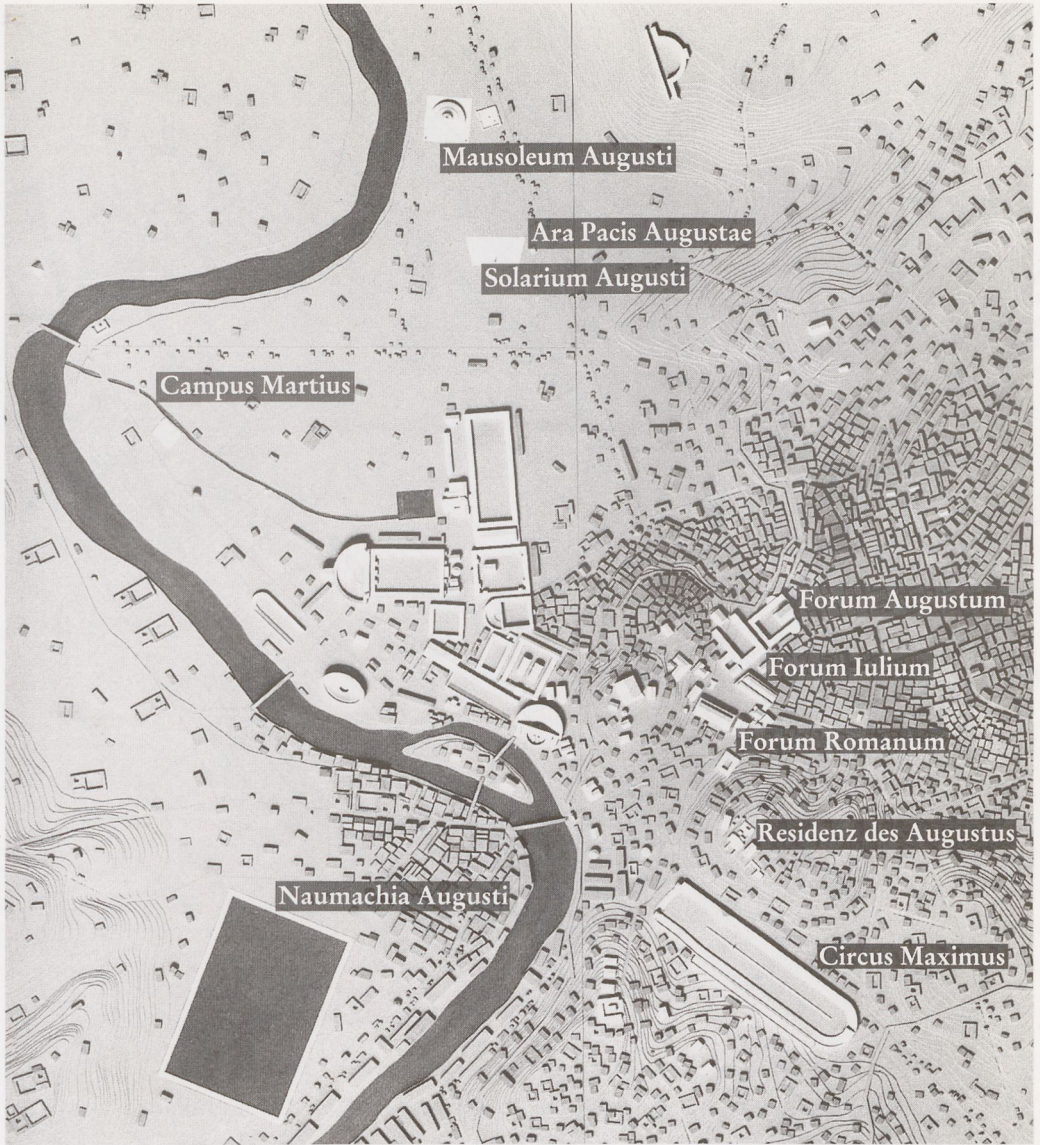


Abb. 1: Rom, Modell der Stadt unter Augustus (Ausschnitt). Berlin, Abguss-Sammlung antiker Plastik

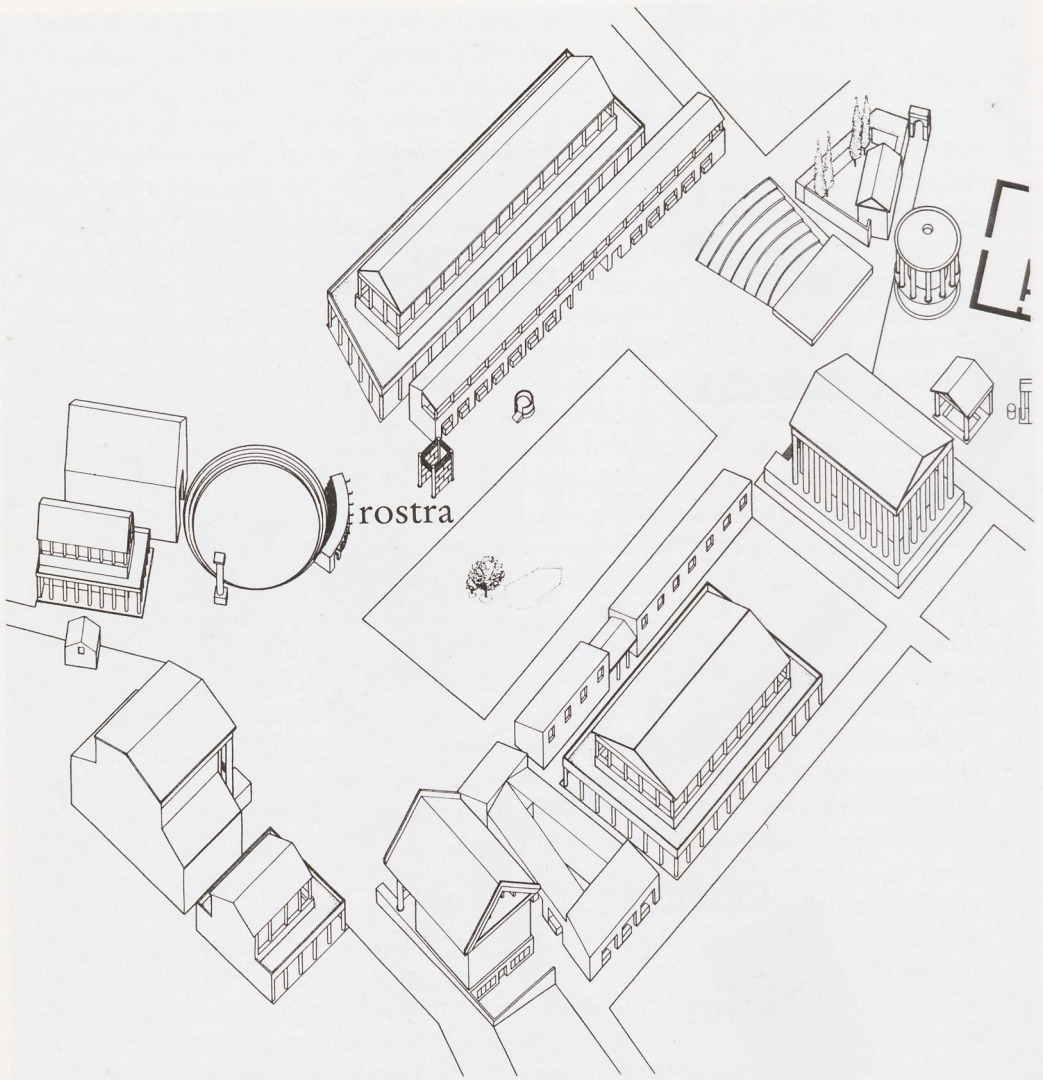


Abb. 2: Rom, Forum Romanum im 2. Jahrhundert v.Chr. Rekonstruktion

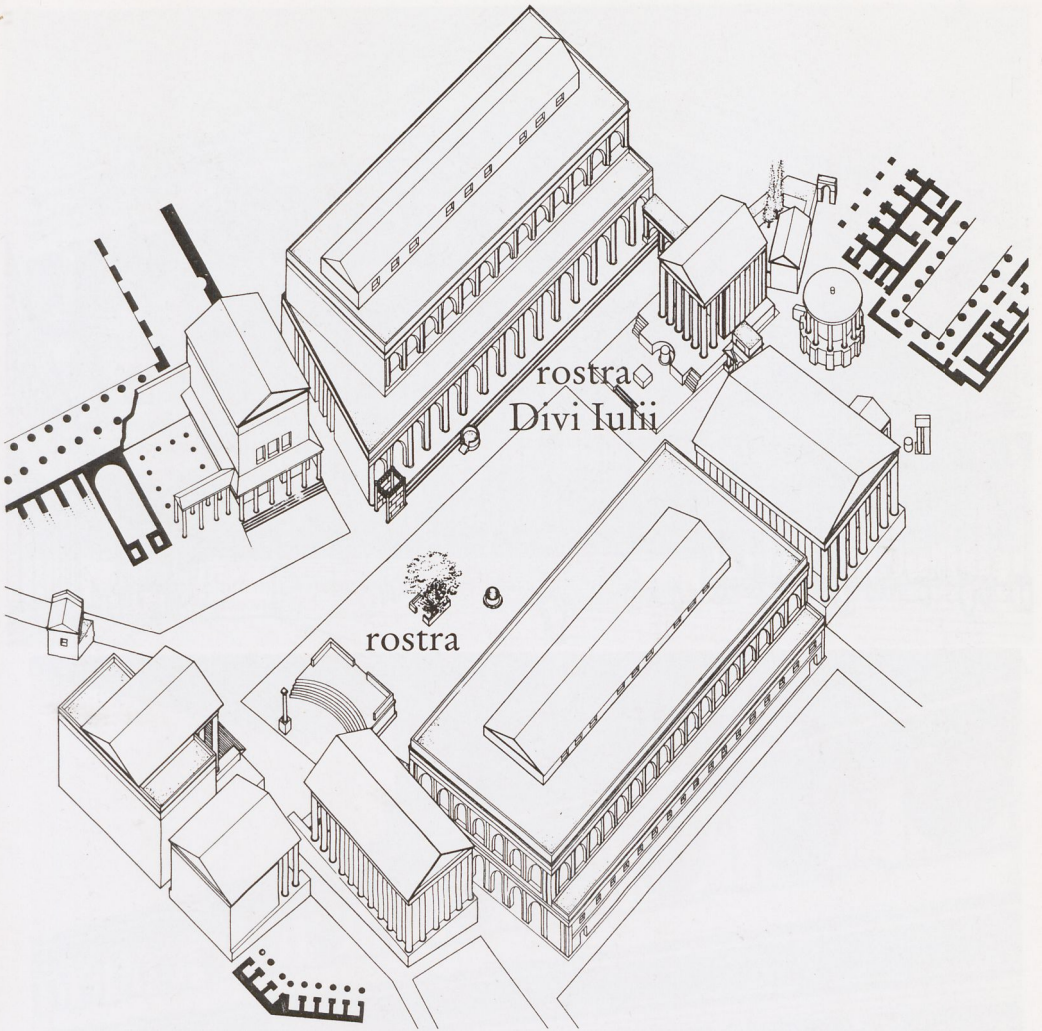


Abb. 3: Rom, Forum Romanum unter Augustus. Rekonstruktion

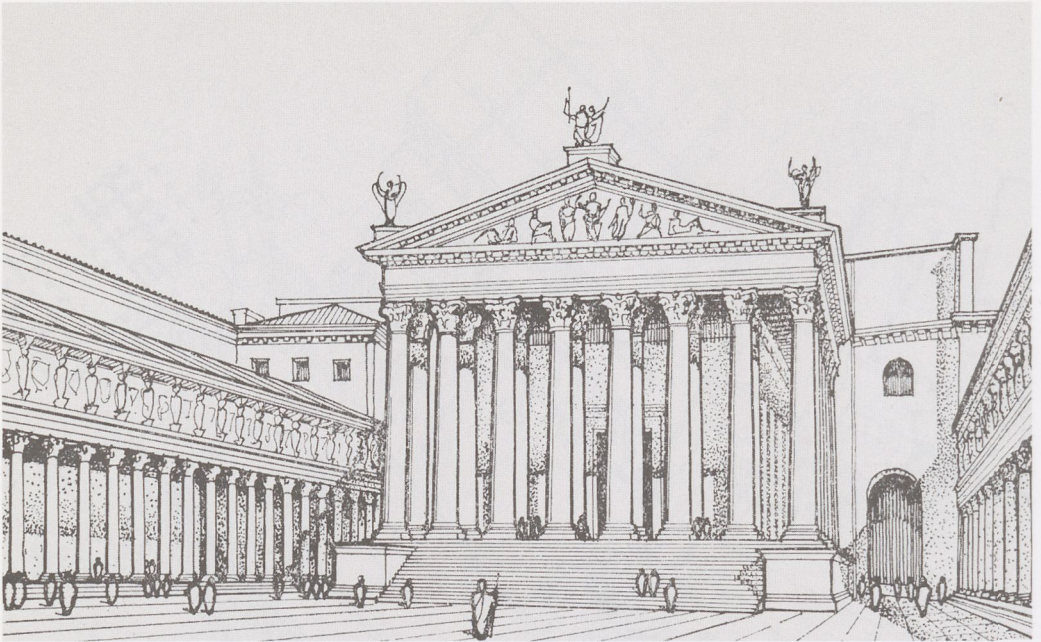


Abb. 4: Rom, Tempel des Mars Ultor auf dem Forum Augustum. 2 v.Chr. Rekonstruktion



Abb. 5: Rom, Relief mit Giebelfiguren des Mars Ultor-Tempels (Ausschnitt). Um 50 n.Chr. Rom, Villa Medici

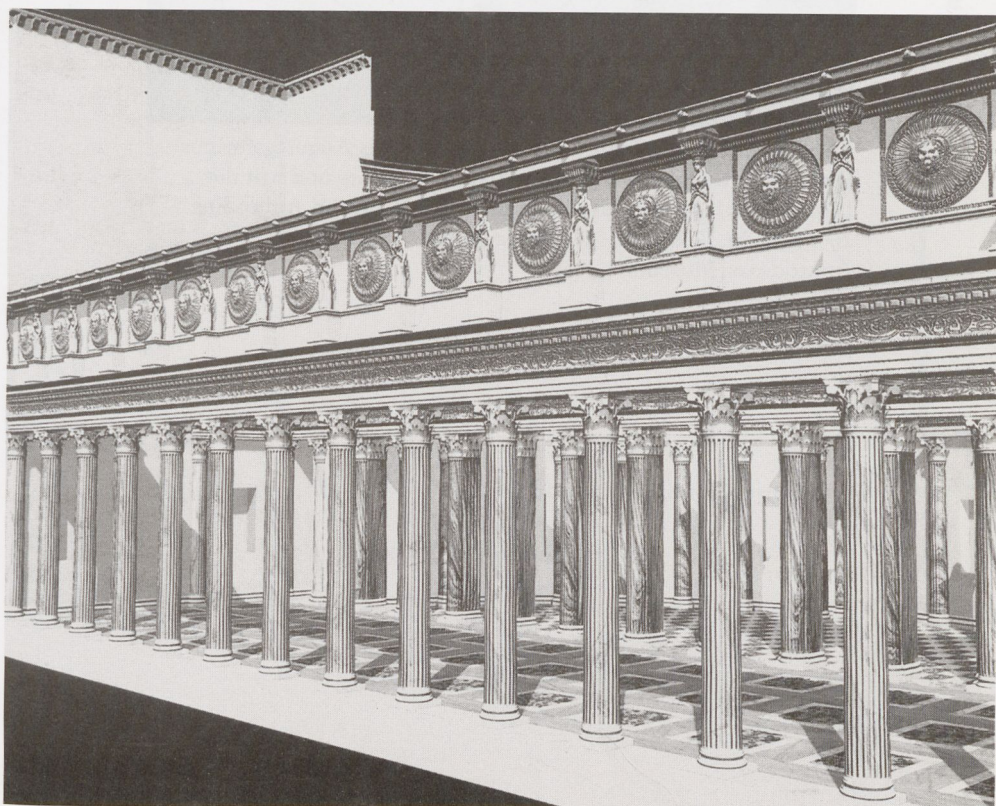


Abb. 6: Rom, Forum Augustum. Südöstliche Porticus mit Exedra sowie Statuen der Karyatiden und bärtigen Köpfen auf Clipei in der Attikazone. 2 v.Chr. Rekonstruktion



Abb. 7: Marmorrelief mit der Aeneasgruppe des Augustusforums (siehe Abb. 8). Aeneas trägt seinen Vater Anchises und hält die Hand seines Sohnes Iulus-Ascanius, im Hintergrund Aphrodite. 20–60 n.Chr. Gefunden im Sebasteion von Aphrodisias. Aphrodisias, Museum

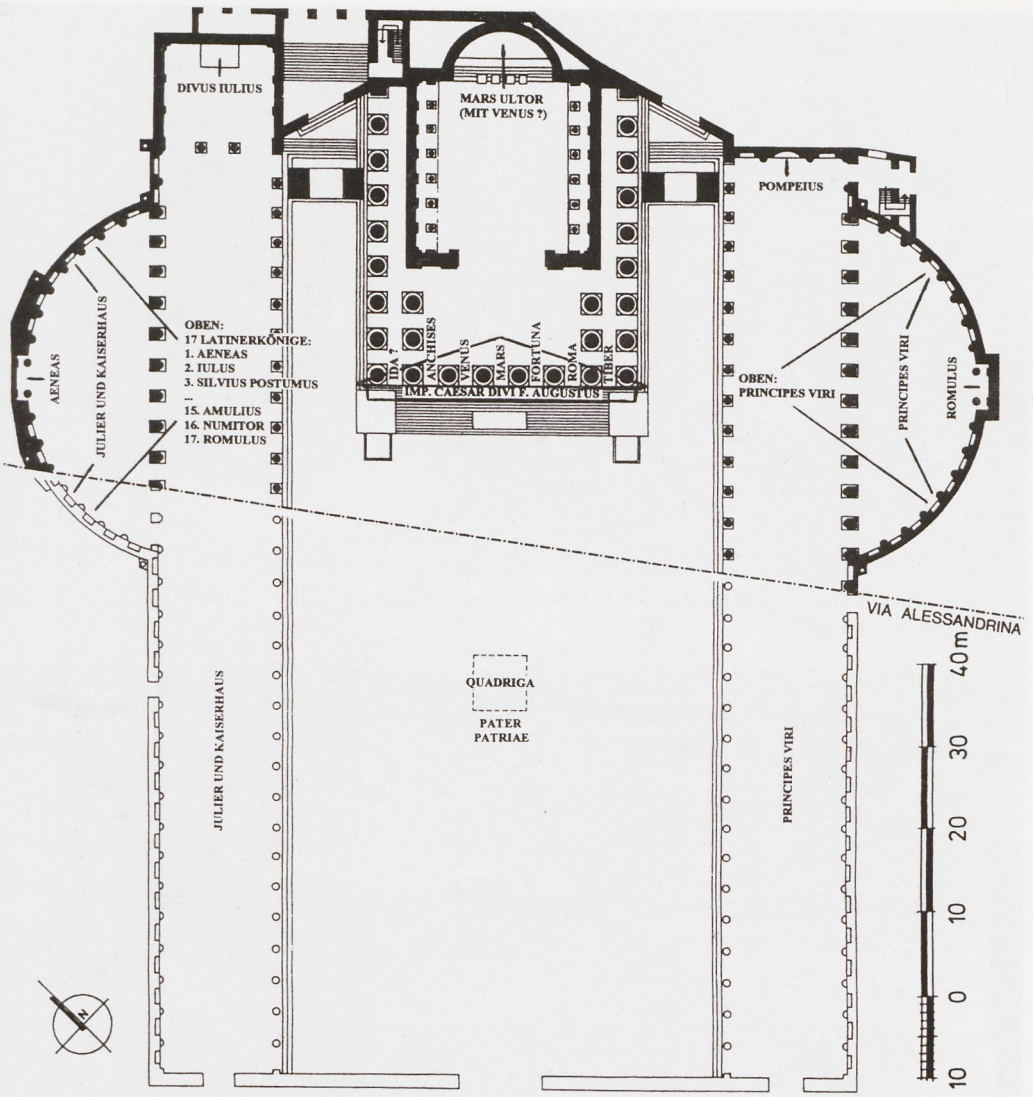


Abb. 8: Rom, Plan des Forum Augustum. 2 v.Chr. Rekonstruktion



Abb. 9a: Rom, Circus Maximus mit dem Obelisken des Augustus. 3. Jahrhundert n.Chr. Rekonstruktion

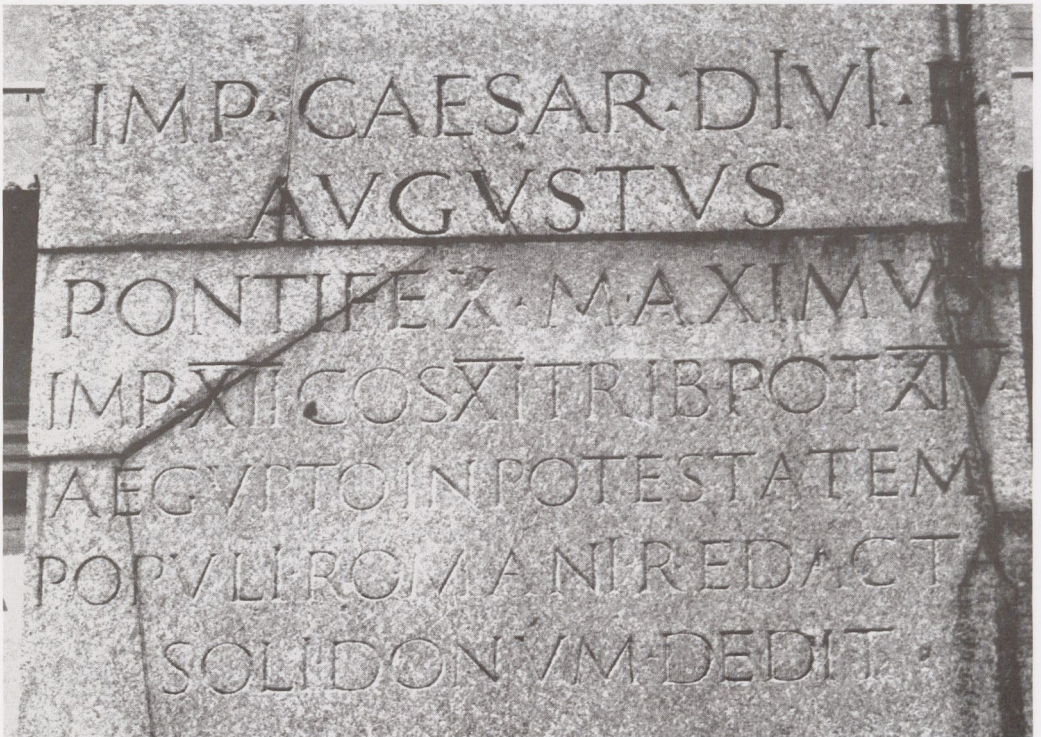


Abb. 9b: Inschrift des Obelisken auf dem Campus Martius (siehe Abb. 10a–b)

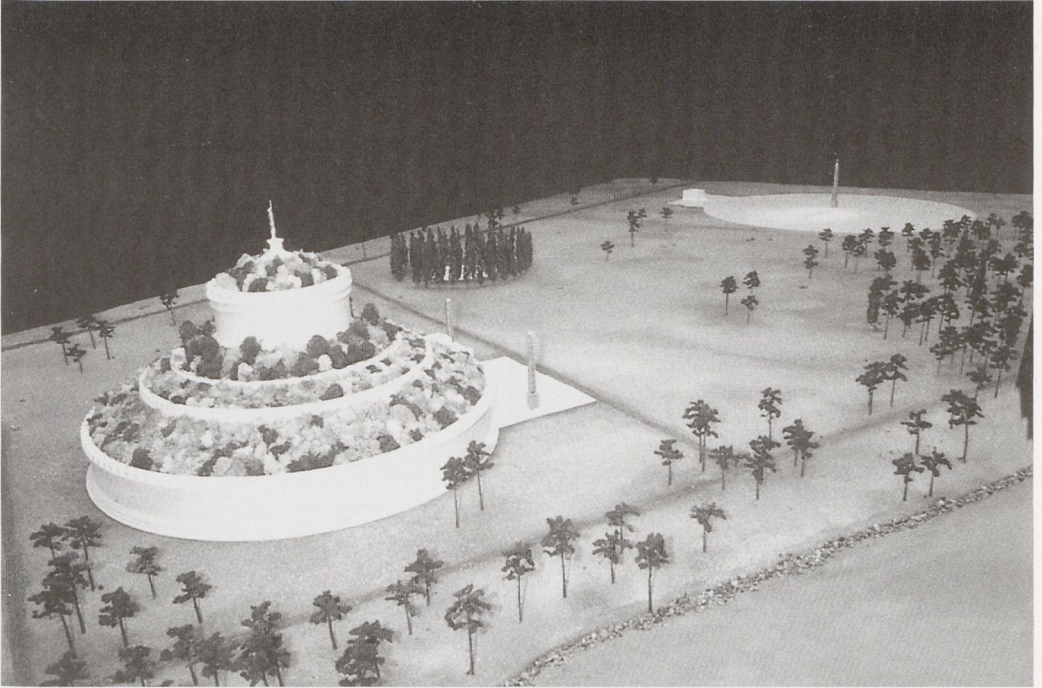


Abb. 10a: Rom, Modell des nördlichen Campus Martius von Nord-Westen. Mausoleum Augusti (um 28 v.Chr.) und Horologium Augusti mit Obelisken als Schattenwerfer und Ara Pacis (10/9 v.Chr.). Rom, Museo dell'Ara Pacis

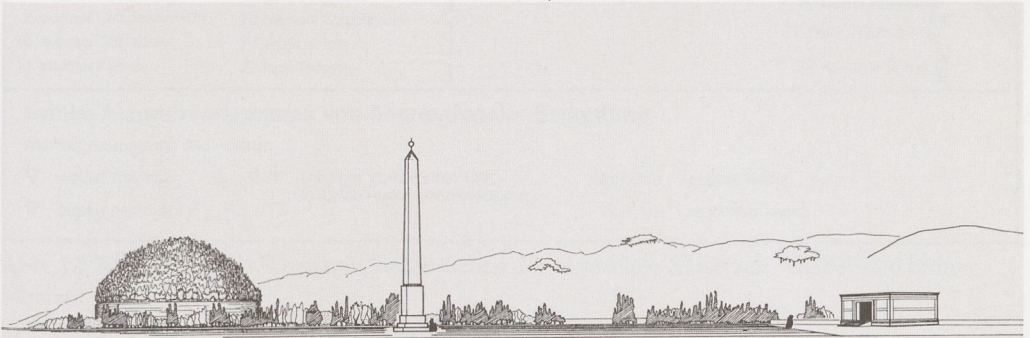


Abb. 10b: Rom, Rekonstruktion des nördlichen Campus Martius von Süden. Mausoleum Augusti (um 28 v.Chr.), Horologium Augusti mit Obelisken als Schattenwerfer und Ara Pacis (10/9 v.Chr.). Rom, Museo dell'Ara Pacis



Abb. 11: Rom, Ansicht der Ara Pacis von Westen. 13-9 v.Chr.

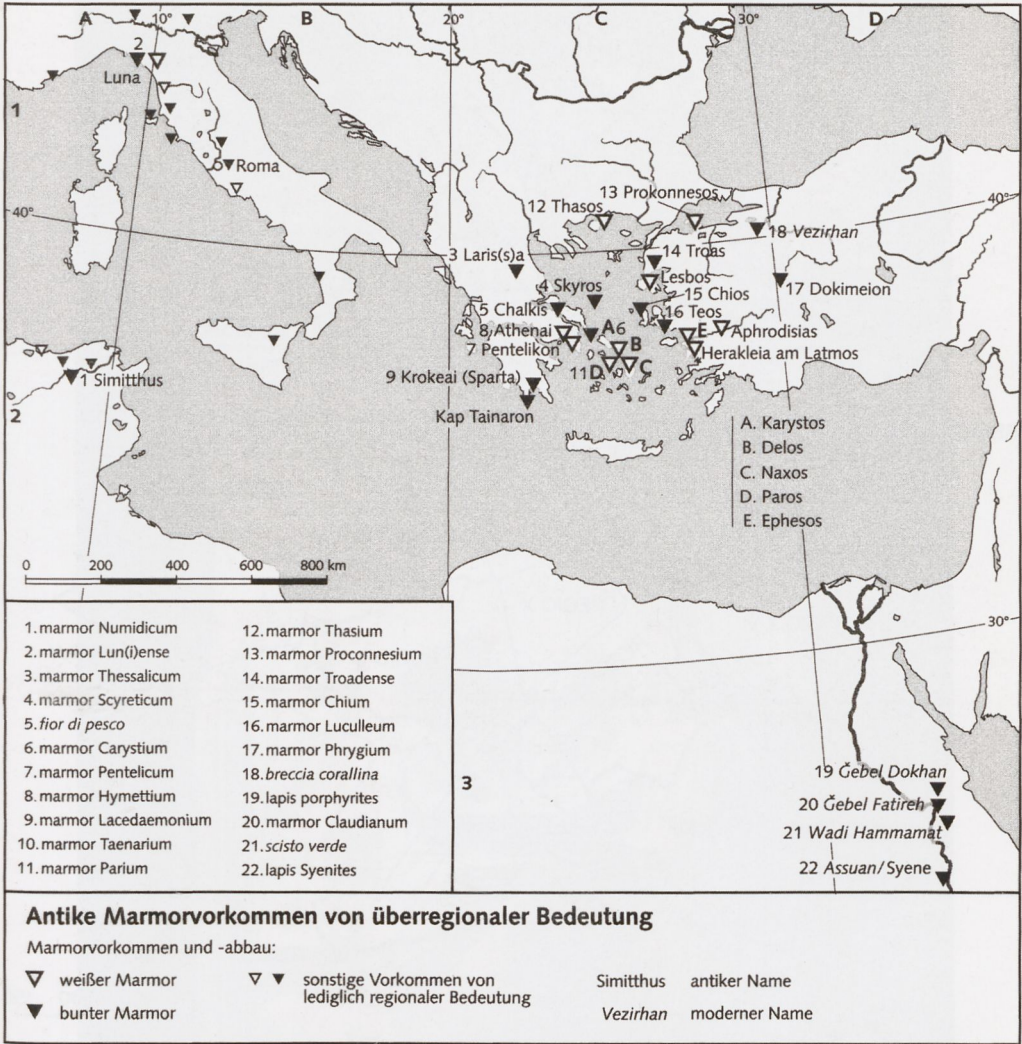
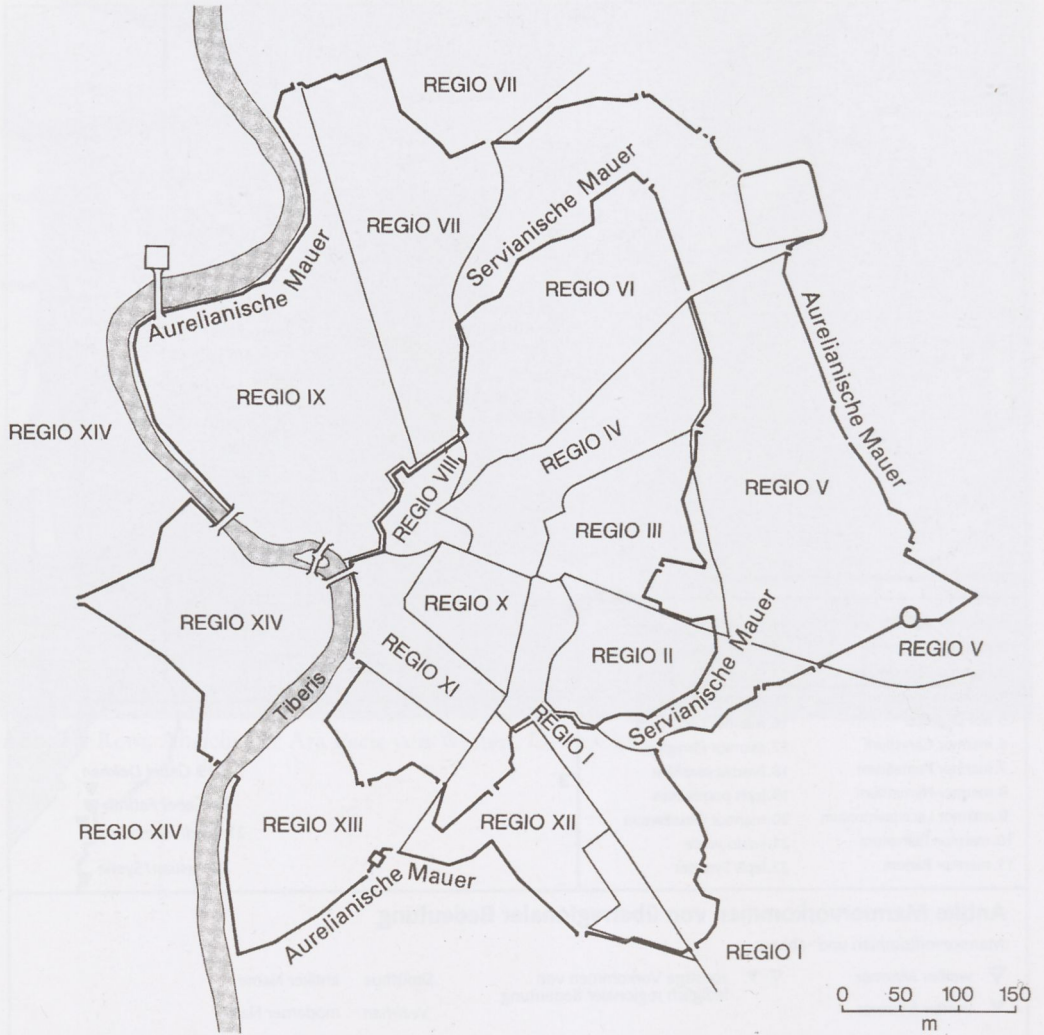


Abb. 12: Karte mit den wichtigsten Steinbrüchen der römischen Kaiserzeit. Weißer und bunter Marmor



Die vierzehn augusteischen Regionen

I Porta Capena; II Caelemontium; III Isis et Serapis; IV Templum Pacis; V Esquiliae; VI Alta Semita; VII Via Lata; VIII Forum Romanum

et Magnum; IX Circus Flaminius; X Palatium; XI Circus Maximus; XII Piscina Publica; XIII Aventinus; XIV Transtiberim

Abb. 13: Rom, Karte mit den 14 Regionen unter Augustus



Abb. 14: Rom, Larenaltar vom Vicus Ascleti. Vorbereitung des Stieropfers der Vicomagistri an den Genius Augusti. 2/3 n.Chr. Rom, Palazzo dei Conservatori

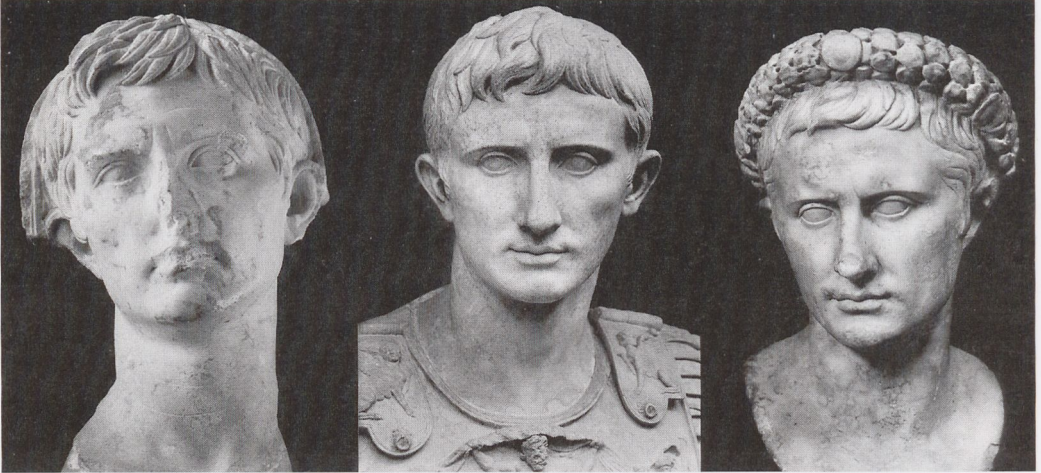


Abb. 15a-c: Die drei wichtigsten Bildnistypen des Augustus mit Umzeichnung des Frontlocken-Schemas

a): Erster Typus. Nach 40 v.Chr. Marmorkopf mit übergezogener Toga in La Alcudia (Mallorca, Privatbesitz)

b): Zweiter Typus (Haupttypus). 30-27 v.Chr. Marmorkopf der Augustusstatue von Prima Porta (siehe Abb. 22) in Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo

c): Dritter Typus. Nach 30 v.Chr. Marmorkopf mit Kranz in Rom, Museo Capitolino

Abb. 16: Die Haarperücken der Vorsitzenden der fünf großen Parteien vor der Bundestagswahl 2002 (oben: Gerhard Schröder, Edmund Stoiber, Gregor Gysi – unten: Joschka Fischer, Guido Westerwelle). Werbebroschüre der Hypo-Bank München

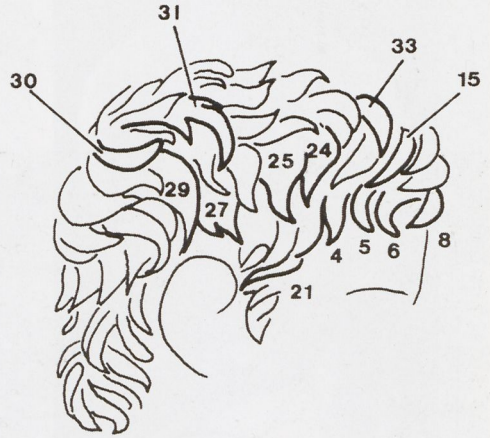


Abb. 17: Links Cistophor mit Augustusporträt im Haupttypus, rechts Umzeichnung des Lockenschemas. Geprägt in Kleinasien (nach) 27 v.Chr.

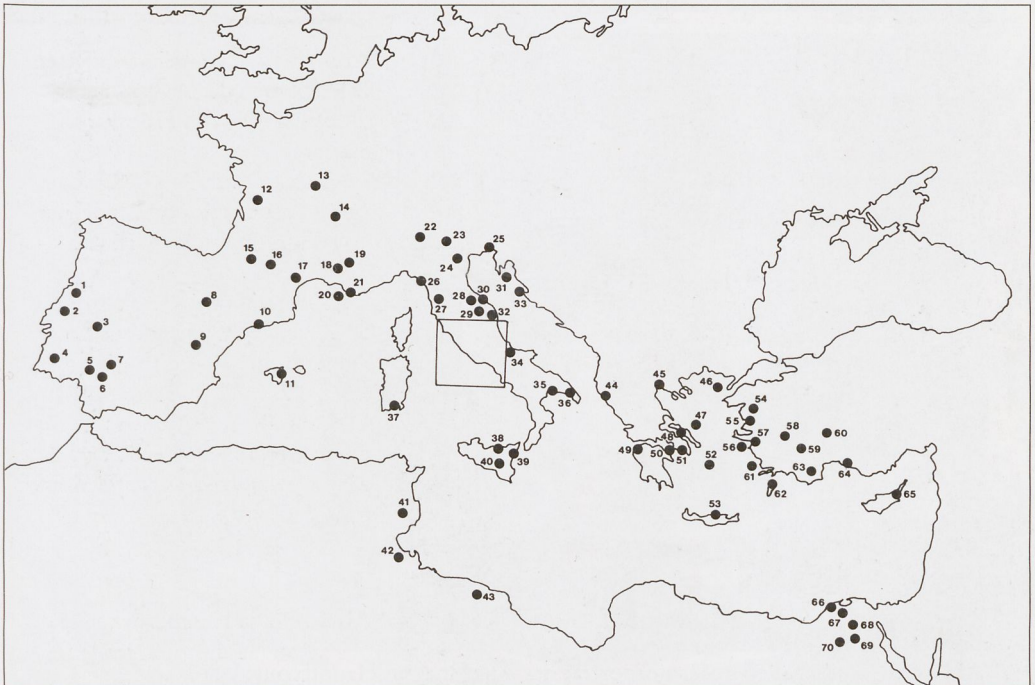


Abb. 18: Fundkarte der Porträts des Augustus

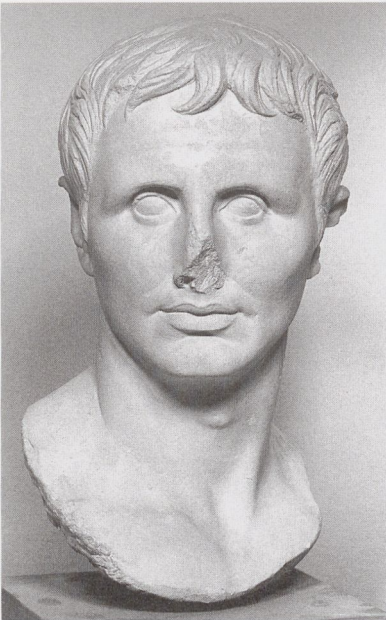
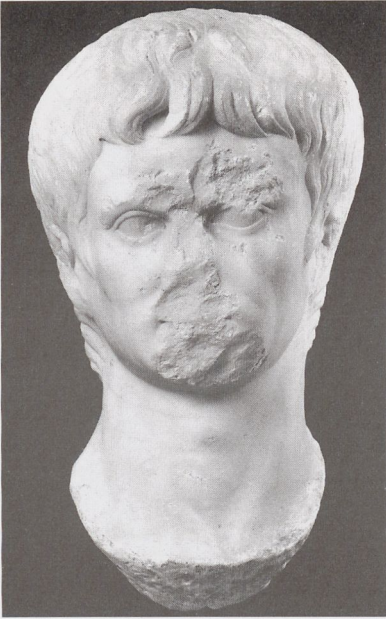


Abb. 19: Umgearbeitetes Marmorporträt des Augustus im Haupttypus. Um 50 n.Chr. Lissabon, Museu Nacional Arqueologia e Etnologia

Abb. 20: Marmorporträt des Augustus im Haupttypus. 20 v. bis 10 n.Chr. Pythagorion (Samos), Rathaus

Abb. 21: Bronzestatue eines parthischen Häuptlings von Shami (Khuzistan). 1. Jahrhundert vor oder nach Chr. Teheran, National Museum



Abb. 22: Panzer der Augustusstatue aus der Villa der Livia bei Prima Porta (Ausschnitt).
Um 17 v.Chr. Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo



Abb. 23: Rekonstruktionsskizze des statuarischen Schemas der Orientalenstatuen der Basilica Paul(i)i auf der Grundlage erhaltener Fragmente (siehe Abb. 26)



Abb. 24: Wandbild des stiertötenden Mithras. Um 170 n.Chr. Marino, Mithraeum

Abb. 25: Kopf in weißem Marmor mit antiken Bemalungsresten, von einer Orientalenstatue der Basilica Paul(l)i (siehe Abb.26). Nach 14 v.Chr. Rom, Antiquario Forense



Abb. 26: Gewandtorso in Marmor Phrygium, von einer Orientalenstatue der Basilica Paul(l)i. Nach 14 v.Chr. Rom, Antiquario Forense





Abb. 27: Statue eines knienden Orientalen in Marmor Phrygium aus Rom. 20–10 v.Chr. Neapel, Museo Archeologico Nazionale

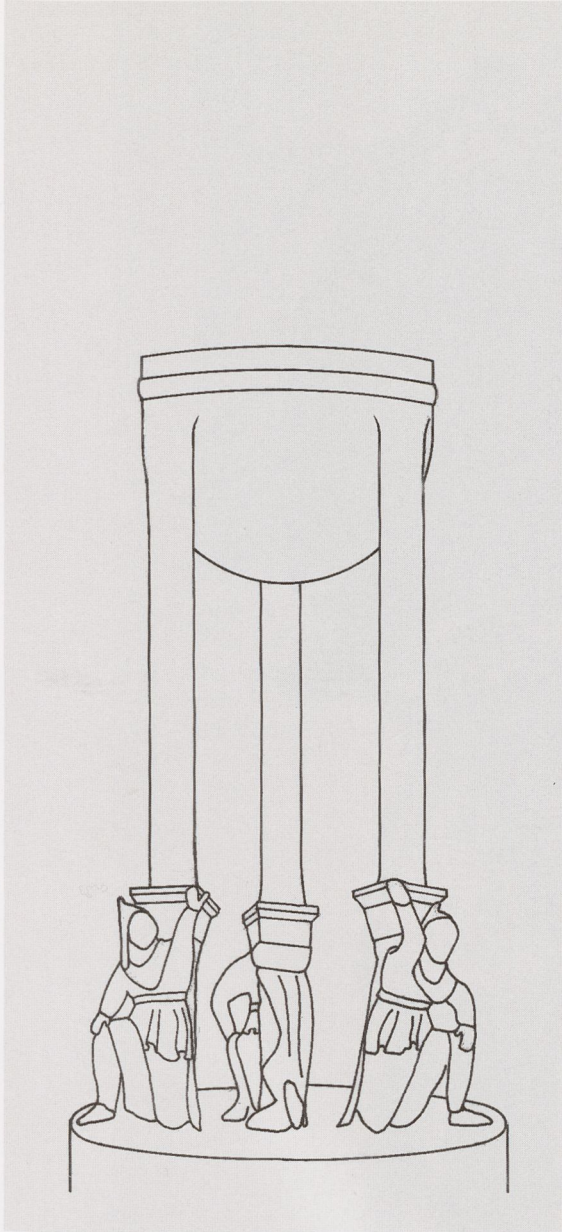


Abb. 28: Drei kniende Orientalen (siehe Abb. 27) tragen einen Dreifuß. Siegesmonument des Augustus in Rom und Athen (Gesamthöhe mindestens 4 m). Errichtet nach dem Parthererfolg von 20 v.Chr. Rekonstruktion

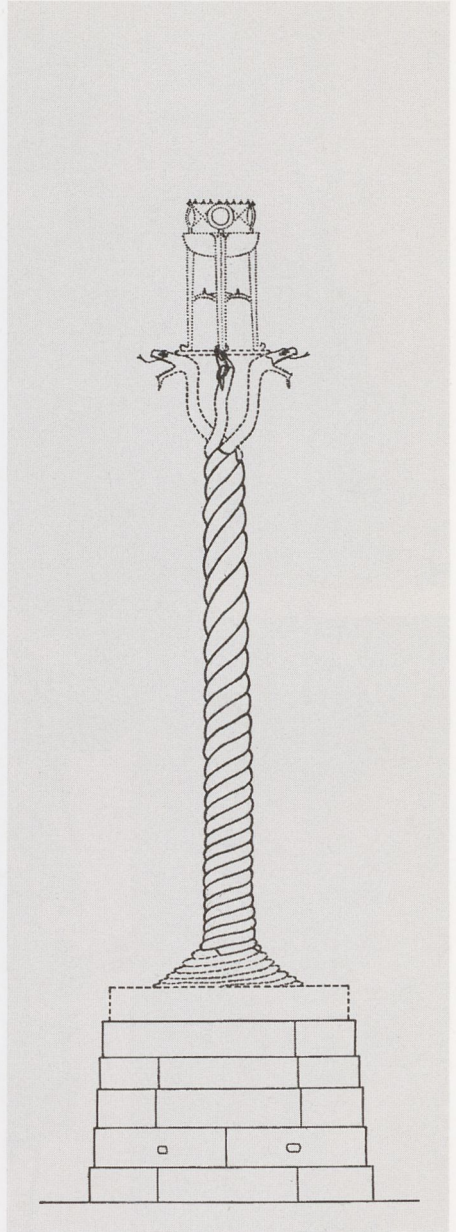


Abb. 29: Sieges-Dreifuß von Plataiai. 479 v.Chr. von griechischen Städten in das Apollon-Heiligtum von Delphi geweiht. Rekonstruktion



Abb. 30: Statuengruppe des Ganymed mit Adler in Marmor Phrygium. 20 v. – 10 n.Chr. Gefunden vor dem Grottentriklinium der Villa von Sperlonga, Museo Archeologico

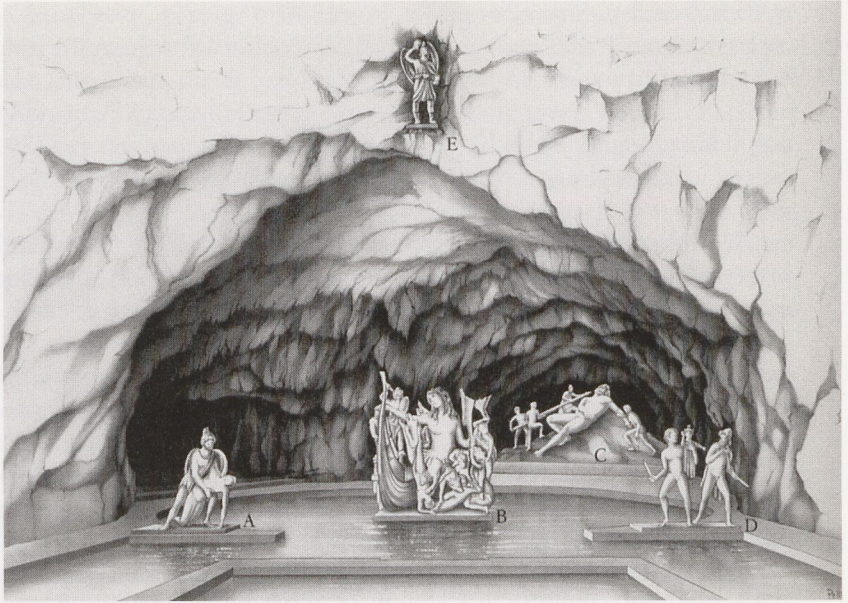


Abb. 31: Ansicht des Grotten-Trikliniums der Villa in Sperlonga vom Meer aus. Aufstellung der Ganymed-Gruppe (siehe Abb. 30) über dem Eingang und der vier ›Troja-Gruppen‹ in der Grotte. Rekonstruktion



Abb. 32: Orientalischer Tischdiener als römischer Tischfuß aus Marmor. 50–70 n.Chr. Gefunden in Pompei, Casa del Camillo (VII.12.22–27, Raum »e«). Neapel, Museo Archeologico Nazionale

Stempel von Cistophoren, geprägt entweder 27 v. Chr. oder unmittelbar danach in einer kaiserlichen Münzstätte Kleinasiens (vielleicht Pergamon oder Ephesos), zeigen Locke für Locke eine Frisur, die den zweiten Porträttypus des Augustusporträts charakterisieren (Abb. 17).⁶⁷ Er wird Haupttypus genannt, da er uns in über 150 Repliken überliefert ist.⁶⁸ Einer der besten Marmorkopien ist der Kopf der Augustusstatue von Prima Porta (Abb. 15b).⁶⁹ Der dritte Porträttypus des Augustus wurde vielleicht zu derselben Zeit wie der Haupttypus entworfen, also um oder bald nach 30 v. Chr.⁷⁰ Wir kennen von ihm rund 30 Repliken, darunter den zuverlässigen Marmorkopf mit Kranz im Museo Capitolino (Abb. 15c).⁷¹ Dieser Typus wurde für die Darstellung des Augustus auf dem Südfries der Ara Pacis gewählt, wo er sich zum ersten Mal nachweisen läßt.⁷²

Die drei Porträttypen überliefern die drei offiziellen Gesichter des Augustus; sie wurden später weder geändert noch ersetzt (Abb. 15a–c). Im Gegenteil, sie repräsentierten den Kaiser bis zu seinem Tod im Alter von 78 Jahren – und blieben die gesamte römische Kaiserzeit über verbindlich. Die drei Porträttypen des Augustus waren mit unterschiedlichen ideologischen Botschaften verbunden, die je nach Kontext und Zeitstellung weiter ausformuliert worden sind. Der erste, in den 30er Jahren v. Chr. verbreitete Porträttypus stellt den jungen Caesar Divi filius in der expressiven Ikonographie hellenistischer Herrscher dar (Abb. 15a). Charakteristische Merkmale dieser Ikonographie sind neben gerunzelter Stirn, kontrahierter Nasenwurzel und Tränensäcken die nach vorne »geworfenen« Frontlocken, eine emphatisch durchmodellerte Epidermis sowie die energische Drehung des Kopfes nach rechts. In dem ersten Bildnistypus stilisiert sich Caesar Divi filius als charismatische Führungsfigur Roms, betont seine Dynamik und seine Macht. Auf andere Botschaften ist der zweite Porträttypus hin konzipiert. Hier ist jede Form von Dynamik und Altersangabe vermieden (Abb. 15b). Die Gesichtszüge sind geglättet, die Frisur ist geordnet, die Locken über der Stirn sind feierlich inszeniert. Klassische bzw. klassizistische Bildformeln geben nunmehr den stilistischen Entwurfsrahmen für das Augustus-Bildnis vor.⁷³ Im Bild tritt der Kaiser, wie die Götter, vor sein Publikum in altersloser Vollkommenheit und grenzenloser Autorität. Eine ähnliche Botschaft scheint auch für den dritten Porträttypus intendiert gewesen zu sein, der sich jedoch, wie vor ihm der erste, nur partiell durchgesetzt hat (Abb. 15c).

Die neue ideologische Programmatik der Augustusporträts zeigt sich in vier Aspekten: seiner Präsenz in allen Bildgattungen, den unterschiedlichen Formaten und Materialien, den unterschiedlichen Darstellungsformen – und seiner Verbreitung im ganzen Reich (Abb. 18).⁷⁴ Das Augustusporträt eroberte alle Bildmedien, Skulptur, Relief

⁶⁷ Giard (1976) 146 Nr. 927 Taf. 36; Boschung (1993) 61 Taf. 239,4 & Beilage 8 Skizze 80 (Zeichnung mit Angabe der einzelnen Haarlocken, hier Abb. 17).

⁶⁸ Boschung (1993) 38–50, 139–195 Nr. 64–217.

⁶⁹ Boschung (1993) 179–181 Nr. 171 Taf. 1,5; 69–70; 82,1; 148,1; 213.

⁷⁰ Pfanner (1989) 208–213; Boschung (1993) 27–37, 124–138 Nr. 34–63; Smith (1996) 37–38.

⁷¹ Boschung (1993) 129–131 Nr. 45 Taf. 38; 225,2; 226,1.

⁷² Boschung (1993) 134–135 Kat.-Nr. 56 Taf. 59,1–2; Conlin (1997) Abb. 39 & 187 (beste Abb.).

⁷³ Smith (1996) 41–45.

⁷⁴ Fejfer (2008).

und Malerei ebenso wie militärisches Gerät, Münzen, Kameen, Gemmen, Ringe und Geschirr.⁷⁵ Das Augustusporträt okkupierte jeden Maßstab, von extrem klein bis zu kolossalem Format. Das Augustusporträt bemächtigte sich aller Materialien, darunter Gold, Silber, Bronze, weißem und buntem Marmor, Halbedelstein, Glas, Knochen, Terrakotta, Holz, Gips und Wachs. Das Augustusporträt annektierte alle Rollen-Bilder der öffentlichen Selbstdarstellung: nicht nur als Feldherr zu Pferd bzw. im Panzer zu Fuß sowie (wohl am häufigsten) als Bürger, Magistrat, Priester und Triumphator in der Toga, sondern auch im ikonographischen Habitus mythischer Heroen und olympischer Götter. Das Augustusporträt expandierte in alle Räume des römischen Lebens. Es bevölkerte nicht nur die Fora (Abb. 3-4, 8), die Basiliken, die Heiligtümer, die Ehren- und Triumphbögen, die Theater, die Thermen, die Circusanlagen (Abb. 9a) und die Stadttore, sondern auch die Geschäfte, die Häuser und die Villen. Kurzum: Die Bildnisse des Augustus waren omnipräsent – und insofern unausweichlich, wo immer man sich auch befand.

Die reichsweite Rezeption des Kaisers im Bild wurde durch die faszinierende Verschiedenartigkeit lokaler Stile und Bildhauertechniken weiter zugespitzt, wie es exemplarisch jeweils ein Porträtkopf in Lissabon (Abb. 19) und Pythagorion (Abb. 20) zeigen. Von dem in Rom entworfenen Proto-Bildnis des Kaisers gab es ein mehr oder weniger getreues Abbild, das so gut wie überall verfügbar gewesen sein dürfte. Dieses Abbild wurde an seinen jeweiligen Aufstellungs-Kontext angepaßt, in Hinblick auf lokale Bedürfnisse, lokale Stiltraditionen, lokale Werkstätten.⁷⁶ Nur das Schema der Frontlocken blieb dabei resistent. Um die Dichte der Wahrnehmung und Wirkung des Augustusporträts in den lokalen Kontexten besser einschätzen zu können, brauchen wir Zahlen. Durch antike Texte und Statuenbasen wissen wir, daß in jeder römischen Stadt (viele) rundplastische Augustusporträts zur Aufstellung kamen, in öffentlichen wie häuslichen Räumen. Augustus nennt dazu in seinem Tatenbericht eine bezeichnende Zahl: Allein die silbernen Porträtstatuen von ihm in Rom, allesamt wahrscheinlich noch vor 28 v. Chr. errichtet, sollen sich auf nicht weniger als 80 summiert haben.⁷⁷ Michael Pfanner hat überzeugend dargelegt, daß wir für das römische Reich leicht auf die Zahl von 50.000 Bildnissen des Augustus kommen – und das nur in der Rundplastik.⁷⁸ Auch wenn diese Zahl zwangsläufig hypothetisch bleibt, so gibt sie uns doch eine anschauliche Vorstellung von der Größenordnung, mit der wir hier zu rechnen haben. Überwältigend war auch die Omnipräsenz der Augustusporträts im Geldverkehr. Unter Augustus begannen plötzlich mehr als 200 Städte im römischen Reich, Münzen mit dem Bildnis des neuen Kaisers zu prägen.⁷⁹ Wenn wir dazu noch die riesige Zahl der Augustusporträts rechnen, die unterhalb der kaiserlichen Bildmedien in Umlauf kamen – etwa auf kleinen gemalten Bildern und Objekten des täglichen Lebens, so stehen wir vor einem Phänomen, das in der Geschichte der Herrscherrepräsentation

⁷⁵ Hier und zum Folgenden: Vierneisel/Zanker (1979); Zanker (1979).

⁷⁶ Zanker (1983); Smith (1996) 34–35, 40–41; Rosso (2006); Fejfer (2008).

⁷⁷ *r. gest. div. Aug.* 24.

⁷⁸ Pfanner (1989) 178–179.

⁷⁹ Howgego (1995) 84.

auf lange Zeit unerreicht blieb. Keine andere Zivilisation machte bis zum 20. Jahrhundert einen so exzessiven Gebrauch vom Bildnis des Herrschers wie die Kultur des kaiserzeitlichen Roms. Die unausweichliche und über Jahrhunderte andauernde Omnipräsenz des römischen Augustus im Bild war eines der wirkungsvollsten Instrumente der gesellschaftlichen ›face to face‹ Kommunikation des Kaisers – und damit zugleich seiner medialen Macht.⁸⁰

Die neuen Bilder des Orientalen

Das römische Kaiserreich war in vieler Hinsicht auf nichtrömische Kulturen bezogen. Es legitimierte sich durch Kriege über äußere Feinde. Es monopolisierte den Anspruch auf Weltherrschaft. Es dominierte riesige geographische Räume. Es integrierte zahllose Volksgruppen von höchst unterschiedlicher Mentalität und Zivilisation. Und es kommunizierte mit Völkern und Staaten jenseits seiner Reichsgrenzen.⁸¹ Ein solches Imperium konnte nur dauerhaft überleben, indem es Identifikationssymbole von großer Breitenwirkung schuf.⁸² Eine Möglichkeit, die kulturelle Identität Roms zu schärfen, bot die Schaffung kultureller ›Gegen‹-Bilder, komplementär zur ›Selbst‹-Darstellung des Kaisers. Ein Musterbeispiel kultureller ›Gegen‹-Bilder waren Darstellungen von Nicht-Römern, d.h. topische Bilder derer, die nach Aussehen, Habitus und Tracht als Fremde charakterisiert waren.⁸³ Die Fremden-Bilder waren in Rom mehrschichtige Spiegel-Bilder des kulturellen Selbst, oder anders gesagt: Schlüssel-Bilder für eine genauere Bewertung der politischen Identität Roms. Je nach Zeit, Ort und Funktion oszillierten die Fremden-Bilder in Rom zwischen so unterschiedlichen Polen wie Verachtung und Faszination, Abgrenzung und Identifikation. Die Forschung hat diese ideologische Vielschichtigkeit in den Entwürfen römischer Fremden-Bilder bisher eher selten reflektiert.⁸⁴ Eine differenzierte Sichtweise ermöglichen hier die unter Augustus eingeführten Bilder der Orientalen. Zwei Bild-Typen sind in augusteischer Zeit besonders aktuell: die barbarisch angelegte Ikonographie des Parthers als Repräsentant der neben Rom mächtigsten Kultur (Abb. 22) und die idealtypisch angelegte Ikonographie des schönen Orientalen als Repräsentant aller historischer und mythischer Figuren des Ostens (Abb. 23–27, 30, 32).

⁸⁰ Die Inszenierung von Staatsoberhäuptern in öffentlichen Bildnissen ist bis heute ein machtvoll Instrument der Selbstdarstellung geblieben; vgl. dazu aufschlußreiche Zusammenstellung von den 191 amtierenden Staatsoberhäuptern der bei den Vereinten Nationen akkreditierten Länder (Stichtag 13.9.2004): Zwangsleitner (2004).

⁸¹ Zum Verhältnis zwischen Rom und Nicht-Römern: Mattern (1999); Ferris (2000); Noy (2000); Burns (2003).

⁸² Dazu auch Beard (1994) 185–187.

⁸³ Schneider (1992a) 913–944; Hölscher (1999); Zanker: *Gegenwelt* (2000) 410–419; Heitz (2003); Krierer (2004); Heitz (2005/2006).

⁸⁴ Schneider (1986) 162; Schneider (1998); Landskron (2005); Rose (2005); Scheid (2005); Schneider (2007).

Was wissen wir über die historischen Voraussetzungen? Der politische Kontakt zwischen Römern und Parthern war zunächst friedlich.⁸⁵ Eine radikale Änderung führte hier der römische Feldherr Marcus Licinius Crassus herbei. Ohne Kriegserklärung griff er die Parther 54 v. Chr. an und wurde von diesen ein Jahr später vernichtend geschlagen. Die Folgen: der Feldherr und ein großer Teil seiner Soldaten verloren das Leben, sakrosankte römische Feldzeichen fielen in Feindeshand, viele römische Soldaten gerieten in parthische Gefangenschaft. Caesar nahm die Niederlage des Crassus zum Anlaß, die Römer zur Rache an den Parthern zu verpflichten – begleitet von Vorbereitungen zu einem neuen Krieg. Damit war ein ›nationales‹ Anliegen geschaffen und ein zentraler ideologischer Programmpunkt formuliert, der die Selbstdarstellung Roms in den folgenden Jahrhunderten grundlegend bestimmt hat. Im Jahr 20 v. Chr. gelang es Augustus, die Parther ohne Waffengang zur Rückgabe ihrer prestigeträchtigen Beute zu bewegen, von über hundert römischen Feldzeichen und mehreren tausend römischen Gefangenen. Schnell verbreitete und verfestigte sich die offiziell vertretene Auffassung, damit sei die nationale Schmach der Römer gesühnt und die gerechte Rache an den Parthern vollzogen. Der friedlich erreichte Erfolg wurde nicht nur durch Denkmäler in Rom, sondern im ganzen Reich wie ein epochaler Sieg der römischen Welt über die fernen Räume des Ostens gefeiert (Abb. 27–28).⁸⁶ Der sog. Parthererfolg war das am meisten herausgestellte außenpolitische Ereignis in der ideologischen Selbstdarstellung des Augustus. Augusteische Dichter gaben dem Parthererfolg sogar eine kosmische Dimension: Sie machten ihn zur Voraussetzung für das Goldene Zeitalter, dessen Beginn Augustus auf das Jahr 17 v. Chr. festgelegt hatte.⁸⁷

Im Kontext dieser extremen politischen Ideologisierung entstanden die ersten Parther-Bilder der römischen Kunst.⁸⁸ Eine der frühesten Darstellungen überliefert das Panzerrelief der Augustusstatue von Prima Porta (Abb. 22).⁸⁹ Sie wurde um 17 v. Chr. geschaffen und in der Villa der Kaiserin Livia nördlich von Rom gefunden. Geographische, kosmische und göttliche Figuren sind um das Zentrum des Panzerreliefs geordnet und ›erklären‹ die zwei Hauptfiguren in der Mitte: ein Parther hält einem militärischen Repräsentanten Roms ein römisches ›Feldzeichen‹ entgegen, das ein Legionsadler und zwei (ursprünglich drei) Phalerae schmücken.⁹⁰ Von allen Figuren auf dem Panzer sind es nur diese beiden, die stehen und miteinander interagieren, wenn auch in bezeichnen-

⁸⁵ Zur römischen Partherpolitik: Timpe (1962); Ziegler (1964) 20–51; Timpe (1975); Schippmann (1980) 31–47; Malitz (1984); Sonnabend (1986) 159–227; Campbell (1993) 213–228; Butscher (1994) 447–453; Kienast (1999) 342–347; Ball (2000) 8–15; Wheeler (2002); Brosius (2006) 92–101.

⁸⁶ Schneider (1986) 29–97, 114–120, 128–130; Sonnabend (1986) 197–221; Zanker (1987) 188–196; Campbell (1993) 220–228; Rich (1998); Schneider (1998); Landskron (2005) 102–151; Rose (2005); Schneider (2007).

⁸⁷ Schneider (1986) 31–32, 36, 71; Wallace-Hadrill (2004).

⁸⁸ Mögliche Parther-Bilder vor Augustus: Schneider (1998) 95.

⁸⁹ Kähler (1959); Zanker (1987) 192–196; Simon (1991); Boschung (1993) 179–181 Nr. 171 (Lit.); Schneider (1998) 97–99; Wiesehöfer (2002); Rose (2005) 25–27.

⁹⁰ Rose (2005) 25–26 möchte in dem Repräsentanten Roms nicht Mars Ultor (*opinio communis*), sondern Roma erkennen, wegen des attischen Helms, der unter dem Helm hervorquellenden ›weiblichen‹ Haarlocken, der ›weiblichen‹ Anatomie des Körpers und des Hundes (alle diese Argumente sind m. E. nicht eindeutig). Wir können die Identität der Figur ikonographisch bisher nicht sicher zu bestimmen.

der Asymmetrie. Links steht, größer und in Seitenansicht dargestellt, der gepanzerte Repräsentant Roms, der die rechte Hand ausstreckt, um das Feldzeichen einzufordern bzw. zu empfangen; rechts steht, kleiner und hauptsächlich frontal dargestellt, der Repräsentant der Parther, dessen Kopf zum Legionsadler hin erhoben ist. Die Figur überliefert die differenzierteste Darstellung eines Parthers in der römischen Kunst. Ursprünglich war er durch seine rekonstruierbare Bemalung noch stärker betont.⁹¹ Der Kopf des Parthers ist charakterisiert durch wildes, nackenlanges Haargelock, gehalten von einem flachen Band oder Diadem, eine flache, tief eingesattelte Nase, vorstehende Wangenknochen, scharfe Nasolabialfalten und einen wuchernden Vollbart mit weit in die Wangen gezogenem Moustache. Der Parther trägt weiche Schuhe, lange Hosen und ein gegürtetes Ärmelgewand mit tiefem V-Ausschnitt. Er ist zudem bewaffnet. Ein Bogen steckt in einem parthischen Gorytos (Futeral für Pfeil und Bogen), der an einem über die linke Schulter laufenden Riemen hängt.⁹² In der griechischen und römischen Ikonographie sind gegürtetes Ärmelgewand, lange Hosen und weiche Schuhe generell Kleidungsstücke, die Angehörige verschiedener östlicher Volksstämme charakterisieren. Typisch parthisch ist allein das Ärmelgewand mit großem V-Ausschnitt, für das es zahlreiche Parallelen in der parthischen Kunst gibt.⁹³ Das bekannteste Beispiel ist die Bronzestatue eines parthischen Häuptlings aus Shami im Iran Bustan Museum von Teheran, hergestellt entweder im 1. Jahrhundert vor oder nach Chr. (Abb. 21).⁹⁴ Ansonsten weicht die römische Parther-Ikonographie jedoch signifikant von der Physiognomie und Tracht der Bronzestatue aus Shami ab.⁹⁵

Das in vieler Hinsicht typisierte Bild des Parthers in Rom führt mich zu der Frage: Was wissen wir über direkte Kontakte zwischen Römern und Parthern unter Augustus? Östliche Herrscher und parthische Geiseln, die mit ihrem orientalischen Gefolge im augusteischen Rom lebten, traten häufig in der römischen Öffentlichkeit auf. Allein für die Zeit zwischen 30 v. und 9 n. Chr. sind fünf parthische Gesandtschaften für die Metropole belegt.⁹⁶ Das öffentliche Aufsehen, das die exotischen Parther in Rom erregt haben, muß groß gewesen sein.⁹⁷ In diesem Zusammenhang berichtet Sueton über einen Besuch des Augustus im Circus Maximus:

»An einem Aufführungstag ließ er die Geiseln der Parther, die damals zum erstenmal nach Rom gesandt worden waren, als Schaustück (*ad spectaculum*) mitten durch die Arena führen und ihnen über seiner eigenen Loge auf dem zweiten Rang Plätze anweisen.«⁹⁸

⁹¹ Liverani (2003) 186–197 mit einer neuen Rekonstruktion der antiken Farbigkeit der Statue.

⁹² Calmeyer (1980).

⁹³ Nachweise bei Schneider (1998) 98; Landskron (2005) 93–101.

⁹⁴ Mathiesen (1992) 166–167 Nr. 80; Invernizzi (2001) 230 Farbtaf; Landskron (2005) 95–96.

⁹⁵ Beispiele bei Schneider (1986); Schneider (1998); Landskron (2005) 102–151; Schneider (2007).

⁹⁶ Sonnabend (1986) 254–260; Nedergaard (1988); Spawforth (1994) 242.

⁹⁷ Welches Aufsehen (und vor allem: welche Folgen!) ausgefallene Gesandtschaften erregen können, zeigen die zeitgenössischen Schilderungen der ›Elefanten-Gesandtschaft, die der portugiesische König Manuel I 1514 an Papst Leo X nach Roma geschickt hatte: Bedini (2006) 53–100.

⁹⁸ Suet. *Aug.* 43,4 (Übersetzung: André Lambert); Nedergaard (1988) 108–109.

Es liegt auf der Hand, daß solche direkten Möglichkeiten der Kommunikation breitere Diskurse zwischen Römern und Parthern eröffnet haben als die, die im Horizont der kaiserlichen Ideologie und Ikonographie propagiert wurden.⁹⁹ Die in Rom bekannten Parther belegen zudem, daß weder die Auftraggeber noch die Werkstätten der Hauptstadt daran interessiert waren, die parthischen Fremden im Bild ethnographisch genau wiederzugeben. Im Gegenteil: die römischen Werkstätten folgten den traditionellen Standards der griechischen Ikonographie, um die Fremden aus dem Osten in Rom darzustellen.¹⁰⁰

Insgesamt waren die faktischen Kenntnisse über das Land und die Kultur der Parther in Rom gering.¹⁰¹ Auch jenseits der Ikonographie war das Parther-Bild der Römer wesentlich durch das Perser-Bild der Griechen geprägt. Topische Ansichten über das Perser-, das Alexander- und das Seleukidenreich lieferten den Römern einen geeigneten ideologischen Rahmen, in den sich auch das Reich der Parther einordnen ließ. Nach der Lösung der Partherfrage im Jahr 20 v. Chr. entwickelte sich in Rom zudem die Vorstellung von der ›anderen‹ Welt der Parther, von einer fremden Sphäre in sagenhafter Ferne zu Rom. Autoren wie Florus, Pompeius Trogus, Manilius und Tacitus bezeichnen die jenseitige Welt der Parther als *alius orbis* und *orbis alter*.¹⁰² Der parthische *orbis alter* bestand jenseits des *orbis Romanus* und geriet von daher mit dem Anspruch Roms auf Weltherrschaft nicht in Konflikt. Das Modell zweier Welten basierte auf zwei Prämissen, die in ihrer Gegensätzlichkeit eng aufeinander bezogen gewesen sind: einerseits einer starken Asymmetrie zwischen Rom und dem (parthischen) Orient, andererseits einem vitalen Interesse Roms an dem Orient als Heimat seiner mythischen Urahnen sowie als kultureller Raum von herausragender politischer, ökonomischer und militärischer Bedeutung.

Unter den römischen Bildern von dem östlichen *orbis alter* war das Bild des schönen Orientalen das suggestivste, da der antike Betrachter mit ihm ein weites Spektrum an Deutungen verband. Das Bild des schönen Orientalen wurde gleichzeitig mit dem Bild des Parthers in die römische Kunst eingeführt.¹⁰³ Dieser Bildentwurf machte es möglich, alle Figuren östlicher Provenienz unter einer Ikonographie zusammenzufassen: Repräsentanten gegenwärtiger und vergangener Völker ebenso wie Personifikationen und mythische Figuren. Ein anschauliches Zeugnis liefert das farbenprächtige Wand-Bild des Mithras aus dem Mithräum bei Marino, östlich von Rom (Abb. 24).¹⁰⁴

⁹⁹ Sonnabend (1986) 188, 241; Spawforth (1994) 260–263; Krumeich (2001) 88–92; Rose (2005) 36–37.

¹⁰⁰ Zur griechischen Ikonographie der Orientalen: Vos (1963); Raeck (1983) 10–66; Hall (1988); Schneider (1992) 902–905; Miller (1997); Barringer (2004); Ivanchik (2005), die das konventionelle Modell athenischer ›Skythomanie‹ mit guten Argumenten bezweifelt; Muth (2008).

¹⁰¹ Sonnabend (1986) 235–246, 264–272, 282–286; Campbell (1993) 216–220; Wiesehöfer (1996) 123–124; Schneider (1998) 103.

¹⁰² Flor. *epit.* 1,40,31: *Sic Pompeio duce populus Romanus totam [...] Asiam pervagatus, quam extremam imperii habebat provinciam mediam fecit. Exceptis quippe Parthis [...].* – Pomp. Trog. *hist.* 41,1,1 *divisione orbis.* – Manil. 4,674–675 *orbis alter.* – Tac. *ann.* 2,2,2 *alio ex orbe.* Dazu Sonnabend (1986) 202–220.

¹⁰³ Schneider (1986); Schneider (1998) 104–110; Schneider (2002) 84–86, 433–436 Nr. 136–138 (Jane Fejfer); Landskron (2005) 57–92.

¹⁰⁴ Andreae (1973) Taf. 105; Vermaseren (1982); Ghini (1994); Mielsch (2001) 176–177 Abb. 209 (Datierung).

Durch seine späte Entstehung um 170 n. Chr. belegt es die Konstanz der kaiserzeitlichen Ikonographie des schönen Orientalen seit Augustus. Im Gegensatz zu der stärker ethnographisch fokussierten Darstellung des Parthers ist das Bild des schönen Orientalen in Rom durch folgende Merkmale charakterisiert: Bartlosigkeit, jugendlich-schöne Gesichtszüge und reiches Haar, das in kunstvoll frisierten Locken nimbusartig unter der phrygischen Mütze hervorquillt.¹⁰⁵ Wie der Parther trägt der schöne Orientale weiche Schuhe und lange Hosen. Die Oberkleidung des schönen Orientalen ist indes raffinierter drapiert, durch das knielange Ärmelgewand mit Überfall und doppelter Gürtung (einem sichtbaren Über- und unsichtbaren Unter-Gürtel) und den langen, in den Rücken fallenden Mantel, der normalerweise auf einer Schulter gefibelt ist. Kurzum: jugendliche Schönheit, reiche Tracht und intensive Farbigkeit charakterisieren das Bild des schönen Orientalen in Rom. Die jeweilige historische oder mythische Identität des schönen Orientalen wurde durch Attribute, Haltungsmotive und/oder den Darstellungskontext näher erklärt. Auch Parther konnten in dieser Ikonographie auftreten.

Unter Augustus wurden zwei Statuen-Motive des schönen Orientalen in die Bildwelt Roms eingeführt: solche, die im Gestus des Stützens entweder knien oder stehen (Abb. 23, 25–27).¹⁰⁶ Diese Orientalenstatuen waren häufig überlebensgroß und aus buntem Marmor gemeißelt, bevorzugt aus Marmor Phrygium und Marmor Numidicum.¹⁰⁷ Moderne Ergänzungen haben das antike Erscheinungsbild dieser Statuen allerdings nachhaltig verfremdet. Unter dem Einfluß eines seit der Renaissance ausgreifenden Exotismus wurden die fehlenden Köpfe und Hände gerne in schwarzem Marmor ergänzt sowie nach neuzeitlichen Barbarenklischees geformt: falsch, aber bis heute ungemein suggestiv (Abb. 27).¹⁰⁸ Ganz anders waren die augusteischen Orientalenstatuen aus buntem Marmor charakterisiert, durch schöne, unbärtige Köpfe und Hände, beide angestückt in weißem Marmor: So zeigen es uns die überlebensgroßen Statuen eines Orientalen der Basilica Paul(l)i (Abb. 25) und des Ganymed in Sperlonga (Abb. 30).

Eine Galerie von mindestens 18 Statuen stehender Orientalen wurde unter Augustus in der Basilica (Aemilia) Paul(l)i am Forum Romanum aufgestellt (Abb. 23, 25–26).¹⁰⁹ Die erhaltenen Fragmente der Orientalenstatuen lassen sich stilistisch mit der schriftlich überlieferten Restaurierung der Basilica Paul(l)i verbinden, die nach 14 v. Chr. begann. Da Augustus und Freunde des Lucius Aemilius Paullus diese Erneuerung finanziert haben,¹¹⁰ spielten die Orientalenstatuen vielleicht auch auf den Parthererfolg von 20 v. Chr. an. Die Orientalenstatuen folgen einem einheitlichen Entwurf: durch die spezifische Korrelation der Arm- und Beinhaltung, die hier außergewöhnlich reiche orientalische Tracht, das überlebensgroße Format und den bunten (zumeist phrygischen)

¹⁰⁵ Phrygische Mütze: Hinz (1974) 790–792; Seiterle (1985); Schneider (1986) 19–20, 98–99, 123–124; Schneider (1998) 104; Rose (2005) 34–35.

¹⁰⁶ Schneider (1986); Schneider (2002) 84–88, 433–436 Nr. 136–138 (Jane Fejfer).

¹⁰⁷ Vgl. unten Anm. 147.

¹⁰⁸ Schneider (1986) 166–186.

¹⁰⁹ Schneider (1986) 98–125; Bitterer (2007).

¹¹⁰ D. C.: *Romaike Historia* 54,24,3; Schneider (1986) 116–117.

Marmor.¹¹¹ Erhaltene Arm- und Handfragmente sowie ikonographische Parallelen sichern die Rekonstruktion der Orientalenstatuen als vorgeblendete Architekturfiguren: der eine Arm war in einem ausgreifenden Stützgestus erhoben, der andere in der Hüfte eingestemmt (Abb. 23).¹¹² Der manierierte Stützgestus – der nur virtuell, nicht aber real »stützt« – sowie das stark ponderierte Standmotiv bezeichnen die ambivalente Semantik, die der Ikonographie des stehenden Orientalen konzeptionell zugrunde lag. Das Ergebnis ist ein hochgradig ideologisiertes Bild, das in das römische Motiv des östlichen Dieners westliche Vorstellungen von exotischer Schönheit und faszinierender Fremdheit eingeschrieben hat. Erhellend ist hier eine Notiz bei Plinius dem Älteren über die drei schönsten Bauwerke, die die Welt je gesehen hat: die Basilica Paul(i), das Forum Divi Augusti und das Templum Pacis Vespasiani. Allein die Basilica Paul(i) rühmt er gesondert, wegen ihrer Säulen und (Statuen der) Orientalen, die er mit dem schillernden Begriff »Phryges« beschreibt.¹¹³ Das Ethnikon »Phryx« oszillierte in der frühen Kaiserzeit zwischen so gegensätzlichen Polen wie Sklave und Mythenfigur – vorrangig jedoch bezeichnete es die legendären Urahnen der Römer, die Trojaner¹¹⁴.

Das römische Bild vom schönen, aber unterworfenen Orient und seinen wichtigsten politischen Repräsentanten, den Parthern, wurde auch noch auf einer anderen ideologischen Ebene hochstilisiert: durch den Vergleich mit den legendären Perserkriegen der griechischen Klassik. Im Horizont römischer Politik geschah das zum erstenmal unter Augustus. Nach dem Parthererfolg von 20 v. Chr. wurde die Gleichsetzung der Parther mit den Persern zu einem zentralen Programmpunkt der römischen Kaiserideologie erklärt.¹¹⁵ Danach gipfelte die schon von Griechen postulierte Überlegenheit des Okzidents über den Orient in Rom – und den neuen Bildern seiner Herrschaft über den Osten. Eine höchst spektakuläre Inszenierung erfuhr diese Ideologie durch die Seeschlacht, Naumachia Augusti, die zur Einweihung des Forum Augustum 2. v. Chr. aufgeführt wurde. Für das monumentale Schauspiel war ein riesiges Wasserbecken von nahezu 20 Hektar Fläche (540 × 360 m!) ausgehoben worden, das von einem eigens angelegten Aquadukt gespeist wurde (Abb. 1). Neben einer unbekanntem Zahl von Schiffen und Ruderern kamen etwa 3000 Kämpfer zum Einsatz, die den legendären Seesieg der Athener über die Perser bei Salamis (480 v. Chr.) aufzuführen hatte.¹¹⁶ Nicht weniger anspruchsvoll waren zwei parallele Siegesdenkmäler von mindestens 4 m Höhe, die in Reaktion auf den Parthererfolg bald nach 20 v. Chr. errichtet wurden, das eine in Rom, das andere in Athen.¹¹⁷ Das Siegesdenkmal als Ganzes ist nicht mehr erhalten. In seiner Grundstruktur läßt es sich jedoch wiedergewinnen: durch eine Erwähnung bei Pausa-

¹¹¹ Bitterer (2007) 545–550.

¹¹² Schneider (1986) 115–125; Schneider (1998) 108–110; Rose (2005) 62–63; Bitterer (2007); *contra* Landwehr (2000) 75–76; Freyberger/Ertel (2007) 514–518.

¹¹³ Plin. *nat.* 36,102: *basilicam Pauli columnis et Phrygibus mirabilem*; Schneider (1986) 120–125.

¹¹⁴ Schneider (1986) 123–124; Schneider (2008) 63–70; s. unten auch Anm. 126.

¹¹⁵ Schneider (1986) 58–67; Spawforth (1994) 237–243; Schneider (1998) 110–113; Spannagel (1999) 75–77, 206–223, 226–230; Rose (2005) 45–53.

¹¹⁶ *Res Gestae Divi Augusti* 23; Schneider (1998) 112–113; Coleman (1993) 51–54; Spannagel (1999) 15; Rose (2005) 45–47. Zur Seeschlacht bei Salamis: Wallinga (2005).

¹¹⁷ Schneider (1986) 18–97 Taf. 9; Schneider (2002) 82 Abb. 1 (in den Einzelheiten hypothetisch).

nias und drei überlebensgroße Statuen kniender Orientalen aus Rom, die nach Format, Ikonographie, Stil und dem phrygischen Marmor zusammen aufgestellt gewesen sein müssen (Abb. 27).¹¹⁸ Danach bestanden die Siegesdenkmäler in Rom und Athen aus je einem Satz von drei Statuen kniender Orientalen mit vorkragenden Konsolen im Rücken. Die Konsolen dienten als Basis für einen großen Dreifuß aus Bronze (Abb. 28). Das Bild eines von Orientalen getragenen Dreifußes ermöglichte dem Betrachter verschiedene Konnotationen. Historisch erinnerten die neuen Dreifuß-Denkmäler an den berühmtesten Dreifuß der Antike. Dieser war von griechischen Städten als monumentales Siegeszeichen in das Heiligtum des delphischen Apollon geweiht, nachdem sie gemeinsam die Übermacht der Perser bei Plataiai geschlagen hatten (Abb. 29).¹¹⁹ Die Dreifuß-Denkmäler in Rom und Athen waren zugleich eng mit den ideologischen Grundlagen der neuen Kaisermacht des Augustus verknüpft (Abb. 28): als traditionelles Zeichen des Sieges über die und der Rache an den (mit den Persern gleichgesetzten) Parther(n) – und als aktuelles Symbol des augusteischen Konzepts der Pietas.¹²⁰

Die Mehrdeutigkeit der Ikonographie des schönen Orientalen manifestiert sich besonders deutlich in den Bildern orientalischer Tischdiener als Schmuck römischer Tischfüße.¹²¹ Ein bezeichnendes Beispiel ist die frühkaiserzeitliche Dienerfigur mit Weinkelle aus der Casa del Camillo in Pompei (Abb. 32).¹²² Dargestellt ist ein exotischer Luxusklave aus dem Orient: jung, schön, bartlos und in reicher orientalischer Tracht. Die Weinkelle in seiner *linken* Hand charakterisiert ihn als einen Mundschenken, der ergeben auf Anweisungen wartet. In einer 25 v. Chr. verfaßten Ode, die Horaz seinem Freund Iccius widmet, bestätigt der Dichter das Begehren der römischen Elite nach solchen orientalischen Edelknaben. Horaz konfrontiert Iccius mit der verlockenden Aussicht auf sagenhaften Reichtum und unbeschwerten Lebensgenuß, wenn er von seinen Siegen über die Araber, die Parther und vielleicht sogar über die Chinesen nach Rom zurückkehrt:

»Wird dir bald eine exotische Jungfrau
dienen, nachdem du ihren Bräutigam getötet hast?
Wird dir bald ein (fernöstlicher) Fürstenknabe mit schön gesalbtem Haar
zum Mundschenken bestimmt sein?«¹²³

Das römische Bild des schönen Schenkknaben aus dem Orient war untrennbar mit dem des Ganymed verbunden, dem schönsten Mundschenken überhaupt.¹²⁴ Ganymed war ein trojanischer Prinz, gleichermaßen in Troja und dem benachbarten Phrygien

¹¹⁸ Paus. 1,18,8; Schneider (1986) 18–97; Schäfer (1998) 67–70; Schneider (2002) 82, 84–85, 433–436 Nr. 136–138 (Jane Fejfer).

¹¹⁹ Schneider (1986) 58. Zum delphischen Dreifuß: Steinhart (1997) mit der älteren Lit.

¹²⁰ Schneider (1986) 67–72; Dräger (1994) 73–96.

¹²¹ Schneider (1992b); Schneider (1998) 107–109; Landskron (2005) 65–66.

¹²² Tran (1975) 288 Abb. 252; Dwyer (1982) 64–65 Taf. 21 Abb. 80; Schneider (1992b) 303–304 Abb. 5; Pugliesi Carratelli (1997) 540–564 (Casa del Camillo, VII,12,22–27, Raum »e«); Schneider (1998) 107–108.

¹²³ Hor. *carm.* 1,29,5–8.

¹²⁴ Kempter (1980); Sichtermann (1988); Schwarzenberg (2001–2002); Turnheim (2004).

beheimatet.¹²⁵ Um seine außerordentliche Schönheit zu zeigen, ist Ganymed in der antiken Kunst bis auf einen Schultermantel und die phrygische Mütze gewöhnlich nackt dargestellt. Die phrygische Mütze spielte wahrscheinlich auf seine trojanische Herkunft an, da ›trojanisch‹ und ›phrygisch‹ seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. synonym verwendet wurden.¹²⁶ Zur antiken Ikonographie des Trojaners Ganymed gehört der Adler des Zeus. Nach der mythischen Überlieferung hatte dieser den schönen Prinzen in den fernen Olymp entführt, damit er den Göttern als reizvoller Schenkknabe diene.¹²⁷ Der edle Schenkknabe des Zeus war der mythische Prototyp des schönen Tischsklaven aus dem Orient – und, wie jener, ein begehrtes Motiv für Tischfüße in römischen Villen.¹²⁸ Die Bilder beider Figuren verweisen auf das Vergnügen der römischen Elite an der Verfügbarkeit über alle Ressourcen der Welt und der mit diesen Diskursen verbundenen Bestätigung ihres sozialen Prestiges.¹²⁹

Neue Perspektiven auf das Verhältnis zwischen Rom und dem Orient lassen sich durch die Statuengruppe des Ganymed aus phrygischem Marmor in Sperlonga erschließen (Abb. 30): Sie ist nicht nur die früheste römische Darstellung des schönen Trojaners, sondern auch die einzige, die ihn in orientalischer Tracht auftreten läßt.¹³⁰ Die überlebensgroße Skulptur zeigt Ganymed, die Beine weit gespreizt, in den Fängen eines mächtigen Adlers, der den Jüngling hinten überragt. Geschaffen wurde sie in augusteischer Zeit für die herrschaftliche Villa bei Sperlonga.¹³¹ Sie liegt direkt am Meer, etwa 110 km südlich von Rom. Aufgestellt war die Statuengruppe über dem Eingang einer riesigen Felsgrotte, die als Speisesaal der Villa hergerichtet war (Abb. 31).¹³² Eingelassen in den schieren Fels über der Grotte stand Ganymed, betont nach vorne gekippt, in einer spektakulären Position:¹³³ hoch über dem Meer, so als ob der Adler mit dem Mundschenken gerade vom Olymp herbeigeschwebt sei. Alles in dieser Statuengruppe war exzeptionell: das Material, die handwerkliche Qualität, die Ikonographie, der Kontext, die Inszenierung – und die Interpretation des römischen Orientalismus. In Sperlonga war Ganymed nicht klein, sondern überlebensgroß, stand nicht innerhalb des Hauses, sondern als Blickfang im Freien, kam nicht nackt einher, sondern reich gewandet, als bunter Orientale. In Sperlonga war Ganymed nicht aus gewöhnlichem Marmor gemeißelt, sondern aus prunkendem phrygischem Stein. Allein der Kopf und die ver-

¹²⁵ Kempter (1980) 5; Sichtermann (1988) 154–155; Visser (1998); Schwarzenberg (2001/02) 166; Hertel (2003) 157, 296. – Genealogie des Ganymed: Scheer (1997) 318.

¹²⁶ Pani (1975) 74; Schneider (1986) 123; Hall (1988); Wilhelm (1988); Rose (2002a) 332; Dench (2005) 248; Schneider (2007) 63. – Phrygische Mütze: oben Anm. 105.

¹²⁷ Dazu Bremmer (1990) 141.

¹²⁸ Neudecker (1988) 46–47; Schneider (1992b). Kaiserliche Mundschenken mit Namen ›Ganymed‹: Mart. 9,36; Cain (1993) 86–87.

¹²⁹ Veblen (1899) 35–67; Bourdieu (1974) 159–201 (Erstveröffentlichung: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, in: *Les arts dans la société*, *Revue internationale des sciences sociales* 20 Nr. 4 [1968] 640–664).

¹³⁰ Schneider (1986) 154 Anm. 1166 (ältere Lit.); Andrae (1994) 113–120; Andrae (1995) 115–134; Schneider (1998) 108; Schwarzenberg (2001/2002) 176.

¹³¹ Mielsch (1987) 108–110; Neudecker (1988) 220–221 Nr. 62.

¹³² Ulisse (1996) 68 Abb. 23.

¹³³ Andrae (1994) 113–120; Andrae (1995) 115–134.

lorenen Händen waren aus weißem Marmor gefertigt. Der exzeptionelle Charakter des Bildes und seiner Inszenierung hing mit der besonderen Bedeutung der Statuengruppe in Sperlonga zusammen. Da die orientalische Tracht für Ganymed außergewöhnlich war, betonte sie programmatisch seine trojanische Abkunft, weithin sichtbar für jeden Besucher der Villa.¹³⁴

Mit Troja waren aber auch die vier großen Marmorgruppen in der Felsengrotte verbunden, Bilder von äußerstem Unterhaltungswert, die ausgesuchte Episoden der Ilias und Odyssee interpretierten (Abb. 31).¹³⁵ Zwei Gruppen waren als ideologische Programm-Bilder am Grotteingang aufgestellt und betonten die Größe von Troja bzw. Rom: auf der linken Seite barg Ajax die Leiche von Achill, des schlimmsten Feindes der Trojaner; auf der rechten Seite raubten Diomedes und Odysseus das heilige Palladium aus Troja, das später Rom zum Unterpfand seiner Herrschaft erklärte. Zwei weitere Gruppen waren im Inneren der Grotte plaziert, thematisch geschickt auf ihre Umgebung, Fels und Wasser, bezogen und zeigten Abenteuer des Odysseus gegen schreckliche Monster: hinten, in einer gut sichtbaren Felsennische, blendete der Held den schlafenden Riesen Polyphem, vorne, inmitten des Wassers, kämpfte Odysseus auf seinem Schiff gegen den Angriff der übermächtigen Skylla. Im Kontext der augusteischen Troja-Ideologie verwiesen die dramatisch inszenierten Bilder der Grotte auf den inneren Zusammenhang zwischen dem Untergang von Troja und der Gründung von Rom. Für die Besucher der Villa eröffnete sich über diese (und weitere) Bilder ein nahezu unerschöpfliches Unterhaltungsangebot.¹³⁶ Ihre thematische Auswahl, konzeptionelle Umsetzung, handwerkliche Ausführung und exklusive Aufstellung sollten allen Besuchern vor Augen führen, wie singulär die kulturellen Leistungen und ideologischen Ansprüche waren, die die römische Elite für sich reklamierte – und im Medium lebensnaher Bilder aus Marmor physisch zu realisieren verstand.¹³⁷

Wie programmatisch die trojanischen Urahnenn der Römer in der Ikonographie des schönen Orientalen verbreitet waren, ist der Forschung bisher entgangen.¹³⁸ Unter Augustus schmückten Bilder der Trojaner die Ara Pacis (Abb. 11), das Forum Augustum (Abb. 5, 7–8) und vielleicht auch die Basilica Paul(i) (Abb. 23, 25–26). Das Bild des schönen Orientalen wurde vorrangig für den jungen Iulus-Ascanius gewählt. Er war als Enkel der Venus und Sohn des Aeneas der jüngste Trojaner und damit einer der zentralen mythischen Gründergestalten Roms. Besonders herausgehoben war sein Bild

¹³⁴ Zur römischen Ikonographie von Trojanern in Oriententracht: Grassinger (1999) 57–63, 207–209 Nr. 34–40 (Auslösung von Hektor); Rose (2005) 34, 44. Vgl. außerdem die Einträge Aeneas, Alexandros, Askanios, Anchises, Hektor, Paridis Iudicium, Priamos und Troilos, in: *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae I–VIII*, Zürich/München 1981–1997.

¹³⁵ Neudecker (1988) 220–223 Nr. 62 (Liste aller Skulpturenfunde der Villa); Kunze (1996) 159–223 (stilistische Datierung; ältere Lit.); Andreae (1999) 177–223; Green (2000); Weis (2000); Andreae (2001) 121–131 Taf. 98–102; Squire (2007).

¹³⁶ Squire (2007).

¹³⁷ Die mythischen Skulpturen-Bilder mit ihrer vielschichtigen Semantik weisen nicht so eindeutig (und monokausal) auf Tiberius als den Besitzer der Villa, wie es (vor allem) Bernhard Andreae vertritt. Ebenso wenig sind sie ein eindeutiges Manifest einer ›tiberischen‹ Ideologie.

¹³⁸ Schneider (2007) 60–79.

durch eine kolossale Statuengruppe auf dem Augustusforum (Abb. 7–8): aufgestellt im Zentrum der östlichen Exedra, der mächtigen Statue des Romulus gegenüber, der die *Spolia opima* geschultert hatte. Die dynastische Trojaner-Gruppe zeigte in der Mitte Aeneas, der seinen Vater Anchises aus dem brennenden Troja trug und dabei seinen Sohn Iulus-Ascanius an der Hand mitführte. Obwohl die Trojaner-Gruppe des Augustusforums verloren ist, erlauben es die mehr als 160 erhaltenen Wiederholungen, ihr Aussehen in allgemeinen Zügen zu rekonstruieren. Ein Relief im karischen Aphrodisias überliefert die Gruppe fast vollständig (Abb. 7).¹³⁹ Ursprünglich gehörte es, wie zahllose weitere Reliefs mit mythisch-historischen Themen, zum Dekor des Sebasteion der Stadt. Das Sebasteion war als eine monumentale Anlage für kultische Prozessionen konzipiert (etwa 14 × 90 m), die an den zwei Langseiten von einer Art dreigeschossigen Porticus eingefasst war. Diese Anlage wurde etwa zwischen 20 und 60 n. Chr. errichtet und war gemeinschaftlich römischen Kaisern und der Stadtgöttin Aphrodite geweiht. In Aphrodisias sind die drei Trojaner jeweils mit einem eigenen kulturellen Körper-Bild verbunden. Aeneas ist als römischer Feldherr im hellenistisch-römischen Muskelpanzer dargestellt; nur sein altertümlicher Bart erweist ihn als mythischen Helden. Sein alter Vater Anchises trägt östliche und westliche Kleidungsstücke, Hosen, Tunika und Mantel. Der junge Iulus-Ascanius ist hingegen einheitlich als schöner Orientale wiedergegeben. Dadurch personifiziert er besonders nachdrücklich den trojanischen Ursprung Roms. Hinter der dynastischen Trojaner-Gruppe steht Aphrodite, die göttliche Liebhaberin, Mutter und Großmutter. Im Kontext des Kaiserkults betonte die Göttin nicht nur das Loyalitätsverhältnis zwischen Aphrodisias und Rom, sondern auch die einzigartige Bedeutung des Trojamythos für den Anspruch des römischen Kaisers auf Weltherrschaft, gerade gegenüber dem Osten.

Unter Augustus wurde eine neue, orientalische Identität Roms entworfen, durch den aktualisierten Trojamythos¹⁴⁰ – und die Bilder der Trojaner als Orientalen. Als Weltreich mit mythischen Urwurzeln sowohl im Orient als auch im Okzident konnte Rom neue ideologische Besitzansprüche formulieren und auf seine selbstverständlichen »Eigentumsrechte« gerade dem Osten gegenüber verweisen. Das wohl bemerkenswerteste Zeugnis dieser Ideologie ist ein Epigramm von Germanicus, dem Schwiegersohn des Augustus. Dieser hat das Gedicht 18 n. Chr. in Ilium verfaßt, während einer Inspektionsreise durch östliche Provinzen (die unerwartet mit seinem Tod endete).¹⁴¹ Das Epigramm ist Hektor gewidmet, dem größten Helden der Trojaner, getötet von Achill, dem größten Helden der Griechen:¹⁴²

Abkömmling von Mars, Hektor, unter tief(st)er Erde
 (Wenn es dir erlaubt ist, meine Worte zu hören),
 Atme auf, denn ein Rächer ist zu dir gekommen als Erbe,

¹³⁹ Erim (1986) 118 mit Abb.; Smith (1987) 132–133 (Lokalisierung); Smith (1990) 97–98 Abb. 9; Galinsky (1992) 462–463 Abb. 6; Spannagel (1999) 371 Nr. A 17.

¹⁴⁰ Zanker (1987) 204–215 (Aeneas und Romulus); Gruen (1992) 6–51; Spannagel (1999) 162–177; Erskine (2001); Mavrogianis (2003) 15–83; Hölkeskamp (2004) 201–204; Dench (2005) 248–253; Walter (2006).

¹⁴¹ Ilium in der frühen Kaiserzeit: Rose (2002b).

¹⁴² Zum Grab Hektors: Erskine (2001) 109; Hertel (2003) 179–180.

Der für immer den Ruhm deines Vaterlands vermehren möge.
 Siehe! Das berühmte Ilium erhebt sich wieder, ein Geschlecht bewohnt es,
 Dir Mars unterlegen, aber dennoch ein Freund des Mars.
 Sage, Hektor, dem Achill, daß die Myrmidonen sämtlich untergegangen sind
 Und Thessalien unter der Herrschaft der großen Abkömmlinge des Aeneas steht.¹⁴³

Hektors Rächer ist kein anderer als Rom.¹⁴⁴ Rom hat durch die Eroberung von Thessalien, der Heimat des trojanischen Erzfeindes Achill, die Zerstörung von Troja endlich gerächt. In dem Gedicht ist die Herrschaft Roms auf den Untergang von Troja gegründet. Nachdrücklich ist dieses Diktum in der neu postulierten Abkommenschaft des Hektor von Mars formuliert: der Gott ist zum Stammvater beider erklärt, der Römer wie der Trojaner.¹⁴⁵ Mit unterschiedlichen Formulierungen weisen der Text des Epigramms und das Bild des schönen Orientalen auf zentrale Aspekte der (früh)kaiserzeitlichen Identität Roms: seine mythische Abkunft vom östlichen Troja und seinen in Urzeiten begründeten Anspruch auf Herrschaft über den Orient.

Unter Augustus avancierten die Bilder des barbarisch charakterisierten Parthers und des schönen Orientalen zu einem zentralen Thema der öffentlichen Repräsentation Roms, nicht nur des Kaisers, des Senats und der römischen Eliten, sondern auch sozialer Schichten unterhalb davon. Die Rezeption der Bildentwürfe erfolgte im ganzen Reich und in fast allen Bildgattungen, von der repräsentativen Großplastik bis hin zur seriellen Kleinkunst. Das breite Rezeptionsverhalten bezeugt eine bemerkenswerte strukturelle Konstante in der ideologischen Stilisierung Roms, da es auch jenseits der Kriege zwischen Römern und Parthern angehalten hat. Mit diesem neuen Orientalismus korrespondierte die neue Schaustellung fremdländischer Buntmarmore in Rom. Sie wurden unter Augustus zum ersten Mal systematisch eingeführt und in der Skulptur zunächst bevorzugt für die überlebensgroßen Statuen kniender und stehender Orientalen verwendet, genauer gesagt deren östlich eingekleideten Körper.¹⁴⁶ Gewählt wurden die teuersten und exklusivsten Buntmarmore der augusteischen Zeit, das gelbgrundige Marmor Numidicum und das weißgrundige Marmor Phrygium.¹⁴⁷ Trotz unterschiedlicher Herkunft sind beide Materialien in ihren Farbmustern Pendant. Sie gleichen sich bis auf den andersfarbigen Grundton fast ganz, durchzogen von einem tiefroten bis dunkelvioletten Adernetz. Die fremdartige Farbigkeit der kostbaren Steine und ihr herauspolierter Glanz verliehen dem römischen Bild des Orientalen eine Intensität und Bedeutung, die in der antiken Kunst einzigartig war.¹⁴⁸ In der extremen ›Färbung‹ des Orientalen-Bilds unter Augustus konkretisierten sich Vorstellungen von östlichem Kleiderprunk und dem orientalischen *orbis alter*, die Rom allein für sich beanspruchte – und

¹⁴³ Anth. 708 (ed. Riese): *Martia progenies, Hector, tellure sub ima / (Fas audire tamen si mea verba tibi) / respira, quoniam vindex tibi contigit heres, / qui patriae famam proferat usque tuae. / Ilios, en surgit rursus inclita, gens colit illam / te Marte inferior, Martis amica tamen. / Myrmidonas perisse omnes dic Hector Achilli, / Thessalam et magnis esse sub Aeneadis.* Pani (1975) 74–78; Hertel (2003) 280–281; Walter (2006) 89–90.

¹⁴⁴ Rächer ist Rom, nicht Augustus (so irrig Hertel [2003] 281).

¹⁴⁵ Zur sowohl römischen als auch orientalischen Tracht der Trojaner bei Vergil: Dench (2005) 276–277.

¹⁴⁶ Siehe oben Anm. 106.

¹⁴⁷ Gnoli (1971) 139–144; Schneider (1986) 140–144.

¹⁴⁸ Schneider (1986) Farbtaf. 1–2; Schneider (2002) 86–87 Farbb. 2 & 4, 433–436 mit Farbb. (Jane Fejfer).

in einer neuen materiellen Ikonographie verwirklichte. Damit haftete an dem römischen Bild des bunten Orientalen eine neue Ideologie von Fremdheit, Farbe und Macht, die ein wesentliches Element der imperialen Identität Roms bezeichnete.¹⁴⁹ Um den Kaiser und die römische Elite mit buntem Marmor zu versorgen, mußte die kaiserliche Verwaltung eine komplexe Infrastruktur aufbauen, zumal die Steinbrüche in weit entfernten Provinzen lagen (Abb. 12).¹⁵⁰ Auch aus dieser Perspektive also geriet bunter Marmor zu einem singulären Symbol imperialer Macht, vor allem der exklusiven Verfügungsgewalt und Leistungsfähigkeit, derer Rom sich reichsweit rühmte. Durch die bunten Barbaren prunkte im augusteischen Rom Beute, die es zuvor weder dort noch an irgendeinem anderen Ort gegeben hatte. Die Präsentation von so spektakulärer Beute legte dem antiken Betrachter einen Vergleich besonders nahe: den mit dem römischen Triumph.¹⁵¹ Er wußte, daß mit dem Ritual des Triumphs die mitgeführte Beute, fremde Völker und fremdes Vermögen, in aller Öffentlichkeit zum rechtmäßigen Besitz Roms erklärt wurde.

Das Bild des schönen Orientalen bezeichnete im augusteischen Rom in einer betont einheitlich gehaltenen Darstellungsweise also höchst unterschiedliche Aspekte. Dort war der schöne Orientale nicht nur ein bedrohlicher Feind, sondern auch ein begehrter Luxusdiener, ein exotisches Mythenbild, ein legendärer Gründerheros und eine römische Identifikationsfigur. Als thematische Pole derselben Ikonographie waren die Bilder der feindlichen Parther, der schönen Fremden, der exotischen Götter (Attis, Mithras, Orpheus) und der trojanischen Urahnen dicht ineinander verwoben. Gerade in ihrer polyvalenten Konstruktion, vielfältigen Rezeption und selbstverständlichen Integration entwickelten sich die römischen Bilder des schönen Orientalen zu einem vitalen Referenzpunkt der Identität Roms. Das Ergebnis ist in der Tat überraschend: In den erstaunlich engen Wechselbeziehungen zwischen römischen Bildentwürfen der eigenen Abkunft (Trojaner) und des orientalischen Fremden (Parther, Diener, Götter) manifestiert sich ein spezifischer Zug des kulturellen Selbst-Verständnisses von Rom in der Kaiserzeit. Die römischen Bilder des schönen Orientalen erhellen diese strukturelle Wechselbeziehung im Identitätsdiskurs jenseits des Mediums historischer Texte und damit jenseits einer bis heute vorherrschenden geschichtlichen Perspektive, die sich vor allem über schriftlich aufgezeichnete Ereignisse definiert. Die Ikonographie des schönen Orientalen ließ sich gerade nicht in so (vermeintlich) klare Kategorien wie Freund und Feind aufspalten.¹⁵² Im Gegenteil, erst die zwischen den komplementären Polen von Freund *und* Feind oszillierenden Diskurse umrissen den Kontext, in dem römische Identität definiert wurde: Seit Augustus war »römisch« für Rom synonym für »Welt«. Ein Nicht-Römer konnte durchaus Römer werden bzw. sich als solcher fühlen, ohne dabei

¹⁴⁹ Marmor und Farbe: Mark Bradley, *Colouring in: concepts of colour in ancient Rome*, Ph.D. Cambridge 2004 (erscheint bei Cambridge University Press).

¹⁵⁰ Schneider (1999) 928–932; Schneider (2001) 3–7.

¹⁵¹ Künzl (1988); Östenberg (1999); Östenberg (2003); Flaig (2003) 32–40; Irgenshorst (2005); Hölkeskamp (2006b); Hölkeskamp (2008). Zur »triumphalen« Schaustellung von (akklimierenden?) Parthern auf dem sog. Partherbogen des Forum Romanum, errichtet nach 20 v. Chr.: Rich (1998) 97–115; Rose (2005) 28–36.

¹⁵² Schneider (2007).

seine eigene kulturelle Identität aufgeben zu müssen.¹⁵³ Die unterschiedlichen Rollenbilder des Orientalen in Rom werfen somit neues Licht auf eine spezifische Dynamik der römischen Kultur: daß das, was als »römisch« galt, im konkreten gesellschaftlichen Kontext immer wieder neu verhandelt wurde – auch jenseits bürgerrechtlicher Vorstellungen. Gerade die polyvalenten Einstellungen Roms gegenüber dem Orient erlauben es, die polykulturelle Struktur seiner Identitätsdiskurse neu zu bestimmen.¹⁵⁴

Wir verstehen jetzt besser, welche ‚bewegende‘ Rolle Bilder in allen Bereichen der gesellschaftlichen Kommunikation Roms gespielt haben. Und wie Bilder unter Augustus mit der nur ihnen eigenen suggestiven Wirkungskraft auf allen sozialen Ebenen dazu beigetragen haben, eine neue Atmosphäre des Consensus in der römischen Gesellschaft zu erzeugen. Erst in einer solchen Atmosphäre konnte sich in Rom die so folgenreiche Ideologie von der Kaisermacht und Weltherrschaft des Augustus (weiter) entwickeln und verfestigen. Eine ernsthafte Alternative dazu gab es in Rom offenbar nicht – auch wenn dieser Gedanke für uns unerträglich ist. Ein schwacher Trost bleibt: Glücklicherweise ist es keiner anderen Kultur der Antike gelungen, ihre Bilder ideologisch so dicht, so konsequent und so erfolgreich einzusetzen, wie wir es für die (früh)kaiserzeitliche Gesellschaft Roms beobachtet haben. Das haben, unter ganz anderen politischen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen sowie mit verheerendem Erfolg, erst wieder die bildermächtigen Diktaturen im 20. Jahrhundert geschafft.

Bibliographie

- Andreae, Bernard: *Römische Kunst*, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1973.
- Andreae, Bernard: *Praetorium Speluncae. Tiberius und Ovid in Sperlonga*, (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 12), Stuttgart 1994.
- Andreae, Bernard: *Aeneas oder Julius in Sperlonga*, in: Rößler, Detlef/Stürmer, Veit (Hrsg.): *Est modus in rebus: Gedenkschrift für Wolfgang Schindler*, Berlin 1995, 93–95.
- Andreae, Bernard: *Praetorium Spelunca. L'antro di Tiberio a Sperlonga ed Ovidio*, Soveria Mannelli 1995.
- Andreae, Bernard: *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, (Haus der Kunst München, 1. Oktober 1999 bis 9. Januar 2000) Mainz 1999.
- Andreae, Bernard: *Skulptur des Hellenismus*, (Aufnahmen Albert Hirmer und Irmgard Ernstmeier-Hirmer), München 2001.
- Azevedo, Cagiano de: *Le antichità di Villa Medici*, Rom 1951.
- Balensiefen, Lilian: *Bibliotheca Palatina – Die Apollo-Bibliothek*, in: Hoffmann, Adolf/Wulf, Ulrike (Hrsg.): *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 100–111.
- Ball, Warwick: *Rome in the East. The Transformation of an Empire*, London 2000.

¹⁵³ Beard (1994); Woolf (1994).

¹⁵⁴ Das gilt auch für Roms Verhältnis zu der zweiten großen Kulturmacht des Ostens, dem (römischen) Ägypten, für dessen Präsenz in Rom signifikant andere Bilder gewählt worden sind: Schneider (2007) 78–79.

- Barringer, Judith M.: *Scythian Hunters on Attic Vases*, in: Marconi, Clemente (Hrsg.): *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*, (Proceedings of the Conference sponsored by The Center for Ancient Mediterranean at Columbia University, 23–24 March 2002), Leiden 2004, 13–25.
- Beard, Mary: *The Roman and the Foreign: The Cult of the Great Mother in Imperial Rome*, in: Thomas, Nicholas/Humphrey, Caroline (Hrsg.): *Shamanism, History and the State*, Ann Arbor 1994, 164–190.
- Bedini, Silvio A.: *Der Elefant des Papstes*, Stuttgart 2006 (Erstveröffentlichung: *The Pope's Elephant*, Manchester 1997).
- Bitterer, Tobias: *Die Orientalenstatuen*, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 113 (2007) 535–551.
- Bourdieu, Pierre: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt am Main 1970 (Erstveröffentlichung: *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, in: Les arts dans la société, Revue internationale des sciences sociales 20 Nr. 4 [1968] 640–664).
- Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Augustus* (Das römische Herrscherbild, I. Abteilung), Berlin 1993.
- Bowman, Alan K./Champlin, Edward/Lintott, Andrew (Hrsg.): *The Cambridge Ancient History. X. The Augustan Empire, 43 B.C.–A.D. 69*, Cambridge 1996.
- Brandt, Reinhard: *Die Wirklichkeit des Bildes*, München 1999.
- Bremmer, Jan N.: *Adolescents, Symposion, and Pederasty*, in: Murray, Oswyn (Hrsg.): *Symptica: A Symposium on the Symposion*, Oxford 1990, 135–148.
- Brosius, Maria: *The Persians: An Introduction*, London/New York 2006.
- Buchner, Edmund: *Die Sonnenuhr des Augustus*, (zuerst publiziert: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung [1976] 319–365 & [1980] 355–373), Mainz 1982.
- Buchner, Edmund: *Ein Kanal für Obeliskten. Neues vom Mausoleum des Augustus in Rom*, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 27 (1996) 161–168.
- Buchner, Edmund: *Rom unter Augustus – Sonnenuhr und Mausoleum*, in: Archäologische Entdeckungen. Die Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts im 20. Jahrhundert, Mainz 2000, 179–183.
- Butcher, Kevin: *A Vast Process: Rome, Parthia, and the Formation of the Eastern Client States*, in: Journal of Roman Archaeology 7 (1994) 447–453.
- Cain, Petra: *Männerbilder neronisch-flavischer Zeit*, München 1993.
- Calmeyer, Peter: *Köcher. B. Archäologisch*, in: Reallexikon für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie VI, Berlin 1980, 45–51.
- Campbell, Brian: *War and Diplomacy: Rome and Parthia, 31 BC – AD 235*, in: Rich, John/Shipley, Graham (Hrsg.): *War and Society in the Roman World*, London 1993, 213–240.
- Castriota, David: *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995.
- Clarke, Katherine: *Between Geography and History: Hellenistic Constructions of the Roman World*, New York 1999.
- Coarelli, Filippo: *Rom. Die Stadtplanung von Caesar bis Augustus*, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988), Mainz 1988, 68–80.
- Coarelli, Filippo: *Il Foro Romano 1. Periodo arcaico*, Rom 1983.
- Coarelli, Filippo: *Il Foro Romano 2. Periodo repubblicano e augusteo*, Rom 1985.
- Coarelli, Filippo: *Roma*, (Guide archeologiche Laterza 6) Rom 2000.
- Claridge, Amanda: *Rome. An Archaeological Guide*, Oxford 1998.
- Coleman, Kathleen M.: *Launching into History: Aquatic Displays in the Early Empire*, in: The Journal of Roman Studies 83 (1993) 48–74.

- Conlin, Diane Atnally: *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture*, Chapel Hill/London 1997.
- Cornell, Tim J.: *The Beginnings of Rome. Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic Wars (c. 1000–264 B.C.)*, London/New York 1995.
- Coulston, Jon/Dodge, Hazel (Hrsg.): *Ancient Rome. The Archaeology of the Eternal City*, Oxford 2000.
- Dench, Emma: *Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford 2005.
- Dodge, Hazel/Ward-Perkins, John Bryan: *Marble in Antiquity. Collected Papers of J.B. Ward-Perkins* (Archaeological Monographs of the British School at Rome), Rom 1992.
- Dräger, Olaf: *Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 33. Ergänzungsheft), Mainz 1994.
- Dwyer, Eugene J.: *Pompeian Domestic Sculpture. A Study of Five Pompeian Houses and their Contents*, Rom 1982.
- Elsner, Jas: *Roman Eyes. Visuality & Subjectivity in Art & Text*, Princeton/Oxford 2007.
- Erim, Kenan T.: *Aphrodisias. City of Venus Aphrodite*, London 1986.
- Erskine, Andrew: *Troy between Greece and Rome. Local Tradition and Imperial Power*, Oxford 2001.
- Favro, Diane: *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge 1996.
- Fejfer, Jane: *The Roman Emperor Portrait. Some Problems in Methodology*, in: Ostraka. Rivista di Antichità 5 (1998) 45–56.
- Fejfer, Jane: *Roman Portraits in Context* (ICON 2), Berlin 2008.
- Flaig, Egon: *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom*, Göttingen 2003.
- Freyberger, Klaus Stefan/Ertel, Christine: *Neue Forschungen zur Basilica Aemilia. Ein Arbeitsbericht*, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 113 (2007) 493–524.
- Galinsky, Karl: *Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae*, in: American Journal of Archaeology 96 (1992) 457–475.
- Galinsky, Karl: *The Cambridge Companion to the Age of Augustus*, Cambridge 2005.
- Ganzert, Joachim/Kockel, Valentin: *Augustusforum und Mars-Ulter-Tempel*, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988), Mainz 1988, 149–199 Farbtaf. 1–3.
- Ganzert, Joachim: *Der Mars-Ulter-Tempel auf dem Augustusforum in Rom*, Mainz 1996.
- Ganzert, Joachim: *Im Allerheiligsten des Augustusforums. Fokus ›oikoumenischer Akkulturation‹*, Mainz 2000.
- Ghini, Giuseppina: *Il mitreo di Marino: considerazioni sul culto e sull'iconografia*, in: Devoti, Luigi (Hrsg.): *Il Mitreo di Marino*, Marino 1994, 51–84.
- Giard, Jean-Baptiste: *Bibliothèque Nationale. Catalogue des monnaies de l'empire romain I. Auguste*, Paris 1976.
- Giuliani, Luca: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986.
- Giuliani, Luca: *Zur republikanischen Bildniskunst. Wege und Abwege der Interpretation antiker Porträts*, in: Antike und Abendland 36 (1990) 103–115.
- Giuliani, Luca: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.

- Giuliani, Luca: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Eine frisch gewaschene Schürze und die gemordeten Mamelucken*, in: Maar, Christa/Burda, Hubert (Hrsg.): *Iconic World. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln 2006, 185–204.
- Gnoli, Raniero: *Marmora Romana*, Rom 1971.
- Grassinger, Dagmar: *Die mythologischen Sarkophage, 1. Teil: Achill – Adonis – Aeneas – Aktaion – Alkestis – Amazonen* (Die antiken Sarkophagreliefs 12.1), Berlin 1999.
- Green, Peter: *Pergamon and Sperlonga. A Historian's Reactions*, in: Grummond, Nancy Thomson de/Sismondo Ridgway, Brunhilde (Hrsg.): *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, Berkeley/Los Angeles 2000, 166–190.
- Gruen, Erich S.: *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca 1992.
- Grüner, Andreas: *Das Pantheon und seine Vorbilder*, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 111 (2004) 495–512.
- Habinek, Thomas/Schiesaro, Alessandro (Hrsg.): *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997.
- Hall, Edith: *When did the Trojans Turn into Phrygians? Alcaeus 42.15*, in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 73 (1988) 15–18.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Empire*, London 2000.
- Haselberger, Lothar et al.: *Mapping Augustan Rome*, (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 50), Ann Arbor 2002.
- Haselberger, Lothar/Humphrey, John (Hrsg.): *Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination* (Proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture held at the American Academy in Rome, the British School at Rome, and the Deutsches Archäologisches Institut, Rome, on May 20–23, 2004 – Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 61), Ann Arbor 2006.
- Heitz, Christian, *Nördliche ›Barbaren‹ in der römischen Bildkunst: die Guten, die Bösen und die Häßlichen* (unpublizierte Dissertation, Seminar für Klassische Archäologie, Institut für Altertumswissenschaften, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Heidelberg 2003.
- Heitz, Christian: *Des Kaisers neue Kinder. Romanitas und Barbarentum am Trajansbogen von Benevent*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 112 (2005/2006) 207–224.
- Hertel, Dieter: *Die Mauern von Troia. Mythos und Geschichte im antiken Ilion*, München 2003.
- Hesberg, Henner von: *Die Veränderung des Erscheinungsbildes der Stadt Rom*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988), Mainz 1988, 93–115.
- Hesberg, Henner von/Pancieri, Silvio: *Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften* (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Abhandlungen, Neue Folge, 108), München 1994.
- Hesberg, Henner von: *Römische Baukunst*, München 2005.
- Hesberg, Henner von: *Das Mausoleum des Augustus – der Vater des Vaterlandes und sein Grabmal*, in: Stein-Hölkeskamp, Elke/Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, 340–361.
- Hingley, Richard: *Globalizing Roman culture. Unity, diversity and empire*, London/New York 2005.
- Hinz, Walther: *Tiara*, in: Pauly's Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Supplementband XIV, München 1974, 786–796.
- Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Römische ›gentes‹ und griechische Genealogien*, in: ders.: *SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS. Die politische Kultur der Republik – Dimensionen und Deutungen*, Stuttgart 2004, 199–217 (Erstveröffentlichung in: Vogt-Spira, Gregor/Rommel, Bettina

- (Hrsg.): *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, 3–21).
- Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Konsenz und Konkurrenz. Die politische Kultur der römischen Republik in neuer Sicht*, in: *Klio. Beiträge zur alten Geschichte* 88 (2006) 360–396 (= 2006a).
- Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Der Triumph – »erinnere Dich, daß Du ein Mensch bist«*, in: Stein-Hölkeskamp, Elke/Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, 258–276 (= 2006b).
- Hölkeskamp, Karl-Joachim: *Hierarchie und Konsens. Pompae in der politischen Kultur der römischen Republik*, in: Arweiler, Alexander/Gauly, Bardo (Hrsg.): *Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht (Interdisziplinäres Kolloquium in Kiel, 3.–5. November 2005, aus Anlaß des 65. Geburtstages von Konrad Heldmann)*, Stuttgart 2008.
- Hölscher, Tonio: *Die Anfänge römischer Repräsentationskunst*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 85 (1978) 315–357.
- Hölscher, Tonio: *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom* (Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen 9), Konstanz 1984.
- Hölscher, Tonio: *Alle Welt für Trajan. Beobachtungen zu Darstellung von Fremdvölkern an traianischen Staatsdenkmälern*, in: Blanc, Nicole/Buisson, André (Hrsg.): *Imago antiquitas. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris 1999, 281–289.
- Hölscher, Tonio: *Provokation und Transgression als politischer Habitus in der späten römischen Republik*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 111 (2004) 83–104.
- Hölscher, Tonio: *Das Forum Romanum – die monumentale Geschichte Roms*, in: Stein-Hölkeskamp, Elke/Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, 100–122.
- Hölscher, Fernande & Tonio (Hrsg.): *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück*, Heidelberg 2007.
- Hopkins, Anthony G. (Hrsg.): *Globalization in World History*, Norton 2002.
- Howe, Stephen: *Empire. A Very Short Introduction*, Oxford 2002.
- Howgego, Christopher: *Ancient History from Coins*, London/New York 1995.
- Humphrey, John: *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Berkeley 1986.
- Invernizzi, Antonio: *Die Kunst der Partherzeit*, in: Seipel, Wilfred (Hrsg.): *7000 Jahre persische Kunst: Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran* (Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und des Iranischen Nationalmuseums in Teheran, Kunsthistorisches Museum, 22. November 2000 bis 25. März 2001), Mailand 2001, 231–261.
- Itgenshorst, Tanja: *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik*, (Hypomnemata 161) Göttingen 2005.
- Ivanchik, Askold I.: *Who were the »Scythians« Archers on Archaic Attic Vases?*, in: Braund, David (Hrsg.): *Scythians and Greeks: Cultural Interactions in Scythia, Athens and the Early Roman Empire (sixth century BC – first century AD)*, Exeter 2005, 100–113.
- Kähler, Heinz: *Die Augustusstatue von Primaporta*, Köln 1959.
- Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988), Mainz 1988.
- Kempton, Gerda: *Ganymed. Studien zur Typologie, Ikonographie und Ikonologie*, Köln/Wien 1980.
- Kienast, Dietmar: *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt 3 1999.
- King, Dorothy: *Figured supports. Vitruvius' Caryatids and Atlantes*, in: *Numismatica e Antichità Classiche* 27 (1998) 275–305.

- Kockel, Valentin: *Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz 1993.
- Koepfel, Gerhard M.: *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit I*, in: *Bonner Jahrbücher* 183 (1983) 61–144.
- Kolb, Frank: *Rom. Geschichte der Stadt in der Antike*, München 2002.
- Krause, Clemens: *Die Domus Tiberiana – Vom Wohnquartier zum Kaiserpalast*, in: Hoffmann, Adolf/Wulf, Ulrike (Hrsg.): *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 32–58.
- Krierer, Karl Reinhard: *Antike Germanenbilder* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 318), Wien 2004.
- Krumeich, Ralf: *Dokumente Orientalischen Selbstbewusstseins in Rom: Die Weibreliefs des Iuppiter Dolichenus-Priesters parthischer Herkunft M. Ulpius Chresimus*, in: *Bonner Jahrbücher* 201 (2001) 69–92.
- Künzl, Ernst: *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- Landskron, Alice: *Parther und Sasaniden: Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit*, Wien 2005.
- Landwehr, Christa: *Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II. Idealplastik: Männliche Figuren*, Mainz 2000.
- La Rocca, Eugenio: *Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana*, in: Carratelli Pugliese, Giovanni (Hrsg.): *Roma e l'Italia. Radices Imperii*, Mailand 1990, 289–495.
- La Rocca, Eugenio: *La nuova immagine dei Fori Imperiali*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 107 (2000) 184–195.
- La Rocca, Eugenio: *Silenzio e compianto dei morti nell'Ara Pacis*, in: *Αρχαία ελληνική γλυπτική. Αφιέρωμα στη μνήμη του γλύπτη Στέλιου Τριάντη*, Athen 2002, 269–313.
- Lauter, Hans: *Antike Plastik 16. Die Koren des Erechtheion*, Berlin 1976.
- Liverani, Paolo: *Der Augustus von Prima Porta*, in: Brinkmann, Vinzenz/Wünsche, Raimund (Hrsg.): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*, (Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlung und Glyptothek München, 16. Dezember 2003 bis 29. Februar 2004), München 2003, 186–197.
- Malitz, Jürgen: *Caesars Partherkrieg*, in: *Historia* 23 (1984) 21–59.
- Maischberger, Martin: *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit* (Palilia 1), Wiesbaden 1997.
- Mannspenger, Dietrich: *Die Münzprägung des Augustus*, in: Binder, Gerhard (Hrsg.): *Saeculum Augustum 3. Kunst und Bildersprache*, Darmstadt 1991, 348–399.
- Mathiesen, Hans Erik: *Sculpture in the Parthian Empire: A Study in Chronology*, Aarhus 1992.
- Matz, Friedrich/Duhn, Friedrich von: *Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen 3*, Leipzig 1881.
- Mavrogiannis, Theodoros: *Aeneas und Euander. Mythische Vergangenheit und Politik im Rom vom 6. Jh. v. Chr. bis zur Zeit des Augustus*, Neapel 2003.
- Mielsch, Harald: *Buntmarmor aus Rom im Antikenmuseum Berlin*, Berlin 1985.
- Mielsch, Harald: *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001.
- Mitchell, W. J. Thomas: *Iconology. Image, text, Ideology*, Chicago/London 1986.
- Motyl, Alexander J.: *Imperial Ends: The Decay, Collapse and Revival of Empires*, New York 2001.
- Muth, Susanne: *Pax Augusta: die Politisierung des Friedens im antiken Rom*, in: *Bibel und Kirche* 61 (2006) 138–143.
- Muth, Susanne: *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, (ICON 1), Berlin/New York 2008.

- Nedergaard, Elisabeth: *The Four Sons of Phraates IV in Rome*, in: Fischer-Hansen, Tobias (Hrsg.): *East and West: Cultural Relations in the Ancient World* (Danish Studies in Classical Archaeology, Acta Hyperborea 1), Kopenhagen 1988, 102–115.
- Neudecker, Richard: *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.
- Noreña, Carlos F.: *Water distribution and the residential topography of Augustan Rome*, in: Haselberger, Lothar/Humphrey, John (Hrsg.): *Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination* (Proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture held at the American Academy in Rome, the British School at Rome, and the Deutsches Archäologisches Institut, Rome, on May 20–23, 2004 – Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 61), Ann Arbor 2006, 91–105.
- Noy, David: *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*, London 2000.
- Nuccio, Marilda De/Ungaro, Lucrezia (Hrsg.): *I marmi colorati della Roma imperiale* (Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 – 19 gennaio 2003), Venedig 2002.
- Ortolani, Giorgio: *Ipotesi sulla struttura architettonica originaria del Mausoleo di Augusto*, in: *Bullettino della Commissione Comunale di Roma* 105 (2004) 197–222.
- Östenberg, Ida: *Demonstrating the conquest of the World. The Procession of Peoples and Rivers on the Shield of Aeneas and the Triple Triumph of Octavian in 29 B.C. (Aen. 8.722–728)*, in: *Opuscula Romana. Annual of the Swedish Institute in Rome* 24 (1999) 155–162.
- Östenberg, Ida: *Staging the World. Rome and the Other in the Triumphal Procession*, Lund 2003.
- Pani, Mario: *Troia resurgens. Mito troiano e ideologia del principato*, in: *Annali della Facoltà di lettere e filosofia. Università degli studi, Bari* 18 (1975) 63–85.
- Papini, Massimiliano: *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a.C.* (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Supplementi 13), Rom 2004.
- Patterson, John R.: *The City of Rome: From Republic to Empire*, in: *The Journal of Roman Studies* 82 (1992) 186–215.
- Pensabene, Patrizio: *Le vie del marmo. I blocchi di cava di Roma e di Ostia: Il fenomeno del marmo nella Roma antica* (Itinerari Ostiensi VII), Rom 1995.
- Pensabene, Patrizio: *Das Heiligtum der Kybele und die Untergeschoßbauten im Südwesten des Palatin*, in: Hoffmann, Adolf/Wulf, Ulrike (Hrsg.): *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 18–31.
- Pensabene, Patrizio/Alessandro D'Alessio: *L'immaginario urbano: spazio sacro sul Palatino tardo-repubblicano*, in: Haselberger, Lothar/Humphrey, John (Hrsg.): *Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination* (Proceedings of the Third Williams Symposium on Classical Architecture held at the American Academy in Rome, the British School at Rome, and the Deutsches Archäologisches Institut, Rome, on May 20–23, 2004 – Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 61), Ann Arbor 2006, 31–49.
- Pfanner, Michael: *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989), 157–257.
- Pollini, John: *Frieden-durch-Sieg-Ideologie und die Ara Pacis Augustae. Bildrhetorik und die Schöpfung einer dynastischen Erzählweise*, in: *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter*, (Internationales Kolloquium im Schloss Haindorf, Langenlois 29.–30. Juli 1997), Wien 2002, 137–159.
- Pugliesi Carratelli, Giovanni (Hrsg.): *Pompei. Pitture e Mosaici VII*, Rom 1997.
- Raaflaub, Kurt A./Toher, Mark (Hrsg.): *Between Republic and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate*, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1990.

- Raeck, Wulf: *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.*, (Habelts Dissertationsdrucke, Reihe Klassische Archäologie 14), Bonn 1981.
- Rehak, Paul: *Imperium and Cosmos. Augustus and the Northern Martius*, Madison/Wisconsin 2006.
- Rich, John W.: *Augustus's Parthian Honours, the Temple of Mars Ultor, and the Arch in the Forum Romanum*, in: Papers of the British School at Rome 66 (1998) 71–128.
- Rich, John W.: *Augustus, War and Peace*, in: Blois, Lukas de/Erdkamp, Paul/Hekster, Olivier/Kleijn, Gerda de/Mols, Stephan (Hrsg.): *The representation and perception of Roman imperial power* (Proceedings of the Third Workshop of the International Network »Impact of empire. Roman empire, c. 200 B.C. – A.D. 476«, Netherlands Institute in Rome, March 20–23, 2002), Amsterdam 2003, 329–357.
- Rizzo, Silvana: »*Indagini nei fori imperiali. Oroidrografia, foro di Cesare, foro di Augusto, Templum Pacis*«, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung, 108 (2001), 215–244.
- Robinson, Olivia F.: *Ancient Rome. City Planning and Administration*, London/New York 1992.
- Rose, Charles Brian: *Bilingual Trojan Iconography*, in: Aslan, Rüstem/Blum, Stephan W./Kastl, Gabriele/Schweizer, Frank/Thumm, Diane (Hrsg.): *Mauerschau: Festschrift für Manfred Korfmann I*, Remshalden-Grumbach 2002, 329–350 (= 2002a).
- Rose, Charles Brian: *Ilion in the Early Empire*, in: Berns, Christof/Hesberg, Henner von/Vandeput, Lutgarde/Waelkens, Marc (Hrsg.): *Patris und Imperium: Kulturelle und politische Identität in den Städten der römischen Provinzen Kleinasiens in der frühen Kaiserzeit*, Kolloquium Köln, November 1998, (Bulletin antieke beschaving, Supplement 8), Leuven/Paris/Dudley 2002, 33–47 (= 2002b).
- Rose, Charles Brian: *The Parthians in Augustan Rome*, in: American Journal of Archaeology 109 (2005) 21–75.
- Rossini, Orietta: *Ara Pacis*, Mailand 2006.
- Rosso, Emmanuelle: *L'image de l'empereur en Gaule romaine. Portraits et inscriptions*, Paris 2006.
- Sacks, Oliver: *An Anthropologist on Mars. Seven Paradoxical Tales*, New York 1995.
- Scheer, Tanja: *Damaidai*, in: Der Neue Pauly 3, Stuttgart/Weimar 1997, 318–319.
- Scheid, John: *Fremde Kulte in Rom: Nachbarn oder Feinde?*, in: Riemer, Ulrike/Riemer, Peter (Hrsg.): *Xenophobie – Philoxenie. Vom Umgang mit Fremden in der Antike*, Stuttgart 2005, 225–240.
- Schippmann, Klaus: *Grundzüge der parthischen Geschichte*, Darmstadt 1980.
- Schmidt, Erika E.: *Antike Plastik 13. Die Kopien der Erechtheionkoren*, Berlin 1973.
- Schneider, Rolf Michael: *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986.
- Schneider, Rolf Michael: *Augustus und der frühe römische Triumph*, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 105 (1990) 167–205.
- Schneider, Rolf Michael: *Barbar II (ikonographisch)*, in: Reallexikon für Antike und Christentum, Supplementum I, Stuttgart 1992, 895–962 (= Schneider 1992a)
- Schneider, Rolf Michael: *Orientalische Tischdiener als römische Tischfüsse*, in: Archäologischer Anzeiger (1992) 295–305 (= Schneider 1992b).
- Schneider, Rolf Michael: *Roma Aeterna – Awea Roma: Der Himmelsglobus als Zeitzeichen und Machtsymbol*, in: Assmann, Jan/Hess-Lüttich, Ernest W.B. (Hrsg.): *Kult, Kalender und Geschichte. Semiotisierung von Zeit als kulturelle Konstruktion* (Special Issue of Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics, 20 Nr. 1/2), Tübingen 1997, 103–133.
- Schneider, Rolf Michael: *Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom*, in: Wiesehöfer, Josef (Hrsg.): *Das Partherreich und seine Zeugnisse* (Beiträge des internationalen Colloquiums, Eutin 27.–30. Juni 1996 – Historia Einzelschriften 122), Stuttgart 1998, 95–146.

- Schneider, Rolf Michael: *Marmor*, in: Der Neue Pauly 7, Stuttgart/Weimar 1999, 928–938.
- Schneider, Rolf Michael: *Coloured marble. The splendour and power of imperial Rome*, in: Apollo. The International Magazine of the Arts (Juli 2001) 3–10.
- Schneider, Rolf Michael: *Nuove immagini del potere romano. Sculture in marmo colorato nell'impero romano*, in: Nuccio, Marilda De/Ungaro, Lucrezia (Hrsg.): *I marmi colorati della Roma imperiale* (Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 – 19 gennaio 2003), Venedig 2002, 82–105.
- Schneider, Rolf Michael: *Gegenbilder im römischen Kaiserporträt: Die neuen Gesichter Neros und Vespasians*, in: Büchsel, Martin/Schmidt, Peter (Hrsg.): *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, Mainz 2003, 59–76.
- Schneider, Rolf Michael: *Nicht mehr Ägypten, sondern Rom: Der neue Lebensraum der Obelisken*, in: Städel Jahrbuch (Neue Folge) 19 (2004) 155–179.
- Schneider, Rolf Michael, *Friend and Foe: the Orient in Rome*, in: Sarkhosh, Vesta/Stewart, Sarah (Hrsg.): *The Age of the Parthians. The Idea of Iran Series 2*, London 2007, 50–86.
- Schneider, Rolf Michael: *Image and Empire: The Shaping of Augustan Rome*, in: Mutschler, Fritz-Heiner/Mittag, Achim (Hrsg.): *Concepts of Empire in Ancient China and Rome. An Intercultural Comparison* (International Colloquium at the Kulturwissenschaftliches Institut, Essen, 20–23 April 2005), Oxford 2008 (im Druck).
- Schoder, Raymond V.: *Das antike Griechenland aus der Luft*, Bergisch Gladbach 1975 (Erstveröffentlichung: *Ancient Greece from the Air*, London 1974).
- Scholl, Andreas: *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis. Frauen für den Staat*, Frankfurt am Main 1998.
- Scholz, Oliver Robert: *Bild*, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden 1, Stuttgart/Weimar 2000, 618–669.
- Scholz, Udo Werner: *Studien zum altitalischen und altrömischen Marskult und Marsmythos*, Heidelberg 1970.
- Schütz, Michael: *Zur Sonnenuhr des Augustus auf dem Marsfeld*, in: Gymnasium 97 (1990) 432–457.
- Schwarzenberg, Erkinger: *Ganymède*, in: Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Gebiete 19–20 (2001–2002) 159–201.
- Schlmeyer, Markus: *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins*, (Historia Einzelschriften 130), Stuttgart 1999.
- Seiterle, Gérard: *Die Urform der phrygischen Mütze*, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 16 (1985 Nr. 3) 2–13.
- Sichtermann, Helmut: *Ganymedes*, in: Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae IV, Zürich/Stuttgart 1988, 154–170 Taf. 75–97.
- Siebler, Michael: *Studien zum augusteischen Mars Ultor*, München 1988.
- Simon, Erika: *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967.
- Simon, Erika: *Die Götter der Römer*, München 1990.
- Simon, Erika: *Altes und Neues zur Statue des Augustus von Primaporta (Originalbeitrag 1983)*, in: Binder, Gerhard (Hrsg.): *Saeculum Augustum 3. Kunst und Bildersprache*, Darmstadt 1991, 204–233.
- Smith, Roland R.R.: *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, in: The Journal of Roman Studies 77 (1987) 88–138.
- Smith, Roland R.R.: *Myth and Allegory in the Sebasteion*, in: Roueché, Charlotte/Erim, Kenan T. (Hrsg.): *Aphrodisias Papers. Recent Works on Architecture and Sculpture, Including the Papers given at the Second International Aphrodisias Colloquium held at King's College London on 14 November 1987* (Journal of Roman Archaeology, Supplement Series 1), Ann Arbor 1990, 89–100.

- Smith, Roland R.R.: *Typology and diversity in the portraits of Augustus*, in: *Journal of Roman Archaeology* 9 (1996) 30–47 (Rezension von Boschung 1993).
- Sonnabend, Holger: *Fremdenbild und Politik: Vorstellungen der Römer von Ägypten und dem Partherreich in der späten Republik und frühen Kaiserzeit*, Frankfurt am Main/Bern/New York 1986.
- Spannagel, Martin: *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums* (Archäologie und Geschichte 9), Heidelberg 1999.
- Spawforth, Anthony: *Symbol of Unity? The Persian-Wars Tradition in the Roman Empire*, in: Hornblower, Simon (Hrsg.): *Greek Historiography*, Oxford 1994, 233–269.
- Sprigath, Gabriele K.: *Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36 (2004) 243–280 (zitiert nach = <http://www.phil-humren.uni-muenchen.de/php/Sprigath/Simonides.pdf> (= S. 1–34).
- Squire, Michael: *The motto in the grotto: inscribing illustration and illustrating inscription at Sperlonga*, in: Newby, Zahra/Leader-Newby, Ruth (Hrsg.): *Art and Inscription in the Ancient World*, Cambridge 2007, 102–127.
- Stambaugh, J.E.: *The Ancient Roman City*, Baltimore² 1990.
- Stein-Hölkeskamp, Elke/Hölkeskamp, Karl-Joachim (Hrsg.): *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* I, Rom 1993.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* II, Rom 1995.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* III, Rom 1996.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* IV, Rom 1999.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* V, Rom 1999.
- Steinby, Eva Margareta (Hrsg.): *Lexicon Topographicum Urbis Romae* VI, Rom 2000.
- Steinhart, Matthias: *Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des plataischen Weihgeschenks*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 121 (1997), 33–69.
- Tanner, Jeremy: *Portraits, power, and patronage in the Late Roman Republic*, *The Journal of Roman Studies* 90 (2000) 18–50.
- Terio, Simonetta: *Der Steinbock als Herrschaftszeichen des Augustus*, Münsetz 2006.
- Tietz, Werner: *Die Bautätigkeit des Agrippa auf dem Marsfeld (27–25 v. Chr.): Bestand und Programm*, in: Ronning, Christian (Hrsg.): *Einblicke in die Antike. Orte – Praktiken – Strukturen* (Berichtsband des 9. Münchner Kontaktstudiums für Geschichtslehrerinnen und -lehrer, München 28.9.–30.9.2005), München 2006, 181–202.
- Timpe, Dieter: *Die Bedeutung der Schlacht von Carrhae*, in: *Museum Helveticum* 19 (1962) 104–129.
- Timpe, Dieter: *Zur augusteischen Partherpolitik zwischen 30 und 20 v. Chr.*, in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaft, Neue Folge* 1 (1975) 155–169.
- Tomei, Maria Antonietta: *Die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit*, in: Hoffmann, Adolf/Wulf, Ulrike (Hrsg.): *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, Mainz 2004, 6–17.
- Torelli, Mario: *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Jeromy Lectures, Fourteenth Series), Ann Arbor 1982.
- Tran, Vincent Tam Tinh: *Les problèmes du culte de Cybèle et Attis à Pompéi*, in: Andreae, Bernhard/Kyrieleis, Helmut (Hrsg.): *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuviusausbruch verschütteten Städten*, Recklinghausen 1975, 279–290.
- Trillmich, Walter: *Münzpropaganda*, in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, (Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni – 14. August 1988), Mainz 1988, 474–528.
- Turnheim, Yehudit: *Visual Art as Text. The Rape of Ganymede*, in: Fano Santi, Manuela (Hrsg.): *Studi di archeologia in onore di Gustavo Traversari II*, Rom 2004, 895–905.

- Ulisse. *Il mito e la memoria*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 febbraio – 2 settembre 1996), Rom 1996.
- Ungaro, Lucrezia: *Il Foro di Augusto*, in: Nuccio, Marilda De/Ungaro, Lucrezia (Hrsg.): *I marmi colorati della Roma imperiale* (Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002 – 19 gennaio 2003), Venedig 2002, 109–121.
- Ungaro, Lucrezia (Hrsg.), *The Museum of the Imperial Forums in Trajan's Market*, Rom 2007.
- Veblen, Thorstein: *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York 1899.
- Vermaseren, Marten J.: *Mithraica III. The Mithraeum at Marino* (Etudes préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain 16), Leiden 1982.
- Vierneisel, Klaus/Zanker, Paul (Hrsg.): *Die Bildnisse des Augustus* (Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München), München 1979.
- Visser, Edzard (1998): *Ganymedes*, in: Der Neue Pauly IV, Stuttgart/Weimar 1998, 781–782.
- Vos, Maria F.: *Scythian Archers in Archaic Attic Vase Painting*, Groningen 1963.
- Waldenfels, Bernhard: *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Homo Pictor* (Colloquium Rauricum 7), München/Leipzig 2001, 14–31.
- Wallace-Hadrill, Andrew: *Image and authority in the coinage of Augustus*, in: Journal of Roman Studies 76 (1986) 66–87.
- Wallace-Hadrill, Andrew: *Augustan Rome*, Bristol 1993.
- Wallace-Hadrill, Andrew: *The streets of Rome as a representation of imperial power*, in: Blois, Lukas de/Erdkamp, Paul/Hekster, Olivier/Kleijn, Gerda de/Mols, Stephan (Hrsg.): *The representation and perception of Roman imperial power* (Proceedings of the Third Workshop of the International Network »Impact of empire. Roman empire, c. 200 B.C. – A.D. 476«, Netherlands Institute in Rome, March 20–23, 2002), Amsterdam 2003, 189–206.
- Wallace-Hadrill, Andrew: *The golden age and sin in Augustan ideology*, in: Osborne, Robin (Hrsg.): *Studies in ancient Greek and Roman society*, Cambridge 2004, 159–176.
- Wallinga, Herman Tammo: *Xerxes' Greek Adventure: The Naval Perspective*, (Mnemosyne, Supplementum 264), Leiden/New York 2005.
- Walter, Uwe: *Die Rache der Priamos-Enkel? Troia und Rom*, in: Zimmermann, Martin (Hrsg.): *Der Traum von Troia: Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München 2006, 89–103, 233–234.
- Weis, Harriett Anne: *Odysseus at Sperlonga: Hellenistic Hero or Roman Heroic Foil?*, in: Grummond, Nancy Thomson de/Sismondo Ridgway, Brunhilde (Hrsg.): *From Pergamon to Sperlonga: Sculpture and Context*, Berkeley/Los Angeles 2000, 111–165.
- Welwei, Karl-Wilhelm: *Sparta*, in: Der Neue Pauly II, Stuttgart/Weimar 2001, 784–795.
- Wheeler, Everett L.: *Roman Treaties with Parthia: Völkerrecht or Power Politics?*, in: Freeman, Philip et al. (Hrsg.): *Limes 18. Proceedings of the XVIIIth International Congress of Roman Frontier Studies held in Amman, Jordan, September 2000*, British Archaeological Reports, International Series 1084 (II), Oxford 2002, 287–292.
- Wiesehöfer, Josef: *Ancient Persia from 550 BC to 650 AD*, London/New York 2¹⁹⁹⁶ (1996).
- Wiesehöfer, Josef: *Die »Sklaven des Kaisers« und der Kopf des Crassus. Römische Bilder des Ostens und parthische Bilder des Westens in augusteischer Zeit*, in: Freeman, Philip et al. (Hrsg.): *Limes 18. Proceedings of the XVIIIth International Congress of Roman Frontier Studies held in Amman, Jordan, September 2000*, British Archaeological Reports, International Series 1084 (II), Oxford 2002, 293–300.
- Wilhelm, Robert McKay: *Cybele. The Great Mother of Augustan Order*, in: Vergilius. The Journal of the Vergilian Society of America 34 (1988) 77–101.
- Wiseman, Timothy Peter: *Cybele, Vergil and Augustus*, in: Woodman, Thomas (Hrsg.): *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge 1984, 117–128.

- Wolters, Reinhard: *Nummi Signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft* (Vestigia. Beiträge zur Alten Geschichte 49), München 1999.
- Wolf, Greg: *Becoming Roman, staying Greek. Culture, identity and the civilizing process in the Roman East*, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 40 (1994) 116–143.
- Zanker, Paul: *Forum Augustum. Das Bildprogramm*, Tübingen 1969.
- Zanker, Paul: *Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre und damit zusammenhängende Probleme der Interpretation*, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 82 (1970–1971) 147–155.
- Zanker, Paul: *Prinzipat und Herrscherbild*, in: *Gymnasium* 86 (1979) 353–368.
- Zanker, Paul: *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellungen des Princeps*, (Bayrische Akademie der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Abhandlungen 10), München 1983.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- Zanker, Paul: *Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik*, in: *Archäologischer Anzeiger* (1995) 473–481.
- Zanker, Paul: *Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik*, in: Bouzek, Jan/Ondřejová, Iva (Hrsg.): *Roman Portraits. Artistic and Literary* (Acts of the Third International Conference on Roman Portraiture in Prague, 25–29 September 1989), Mainz 1997, 9–15.
- Zanker, Paul: *The city as symbol. Rome and the creation of an urban image*, in: Fentress, Elizabeth (Hrsg.): *Romanization and the City. Creation, Transformations, and Failures* (Proceedings of a conference held at the American Academy in Rome to celebrate the 50th anniversary of the excavations at Cosa, 14–16 May, 1998 – *Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series*, vol. 38), Ann Arbor 2000, 25–41.
- Zanker, Paul: *Die Gegenwelt der Barbaren und die Überhöhung der häuslichen Lebenswelt, Überlegungen zum System der kaiserzeitlichen Bilderwelt*, in: Hölscher, T. (Hrsg.): *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München/Leipzig 2000, 409–433.
- Zwangsleitner, Klaus: *Official Portraits. The Executive Heads of State of the 191 member states of the United Nations Organisation*, Berlin 2004.

Photonachweise

- Abb. 1: Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung (Photo: Johannes Laurentius). – Abb. 2–3: Stambaugh (1990) 112 Abb. 8 & 115 Abb. 9. – Abb. 4: Axel Boëthius / John Brian Ward-Perkins, *Etruscan and Roman Architecture*, Harmondsworth 1970, 190 Abb. 85. – Abb. 5, 9b, 11, 14, 15a–c, 19, 20, 30, 32: Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München. – Abb. 6: Ungaro (2002) 111 Abb. 3. – Abb. 7: Bert Smith (Oxford). – Abb. 8: Spannagel (1999) Taf. 1 Abb. 2. – Abb. 9a: Hazel Dodge / Peter Connolly, *Die antike Stadt: Das Leben in Athen & Rom*, Köln 1998, 181. – Abb. 10a: Buchner (2000) 182 Abb. 204. – Abb. 10b: Buchner (1976 / 1982) 353 Abb. 14. – Abb. 12: Anne-Marie Wittke / Eckart Olshausen / Richard Szydlak, *Historischer Atlas der antiken Welt*, Der Neue Pauly, Suppl. 3, Stuttgart/Weimar 2007, 84. – Abb. 13: Filippo Coarelli, *Rom. Ein archäologischer Führer*, Basel/Wien 1975, 14. – Abb. 16: Hypo-Bank München, Flyer 2002. – Abb. 17: Boschung (1993) Taf. 239,4 & Beilage 8 Skizze 80. – Abb. 18: Boschung (1993) 206. – Abb. 21: Invernizzi (2001) 230 Farbtaf. – Abb. 22: Archäologisches Institut der Universität Köln, Forschungsarchiv für Antike Plastik (Photo: FA-S4984-03). – Abb. 23: Zeichnung Alfons Neubauer (München). – Abb. 24: Ghini (1994) 55 mit Farbtaf. – Abb. 25: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, BA-3132-01. – Abb. 26–28: Verfasser (München). – Abb. 29: Steinhart (1997) 36 Abb. 1. – Abb. 31: Nigel Spivey / Michael Squire, *Panorama of the Classical World*, London 2004, 128 Abb. 212. – Abb. 32: Tran (1975) 288 Abb. 252.