

# Consensus universorum – Die Akzeptanz der Herrschaft des Augustus in Bau- und Bildwerken, öffentlich und privat

von Tonio Hölscher

Die Monarchien der griechischen und römischen Welt unterschieden sich grundsätzlich von denen des Vorderen Orients und Ägyptens dadurch, dass sie vor dem Hintergrund funktionierender Republiken errichtet wurden. Die Königreiche des Ostens wurden auf die Gründung eines Ur-Königs zurückgeführt, der «von Anbeginn» die Tradition einer monarchischen Herrschaft begründet hatte. Alexander der Große dagegen musste seine Herrschaft teils in

der Nachfolge, teils in der Konkurrenz der griechischen Poleis und Bünde errichten, Augustus hatte das Erbe der republikanischen *res publica* anzutreten. Die vorausgehenden griechischen Stadtstaaten und die römische Republik hatten die politischen Verhaltensformen und Erwartungen der Bürger so stark geprägt, dass jeder Herrscher sich daran messen lassen musste, wie weit er diese Vorgaben berücksichtigte, d. h.: zumindest psychologisch unangetastet ließ.

## Macht und Konsens

Alexander – und nach ihm, wenn auch in meist begrenzterem Maß, die hellenistischen Herrscher – stützte sich in erster Linie auf sein einzigartiges Charisma als heldenhafter Feldherr; im Übrigen machten sie es den Untertanen leicht, indem sie nur die Reichspolitik beanspruchten und darunter die Institutionen und Lebensformen der Poleis, sogar ihrer Residenzstädte, weitgehend bestehen ließen. Diese Option hatte Augustus nicht, denn seine Herrschaft konnte nur auf die alleinige Macht in Rom selbst begründet werden. Sein Grund-Konzept, die politische Ordnung der Republik der Form nach weiterzuführen und seine Macht *innerhalb* dieses Systems zu

etablieren, hat in der Forschung unterschiedliche Beurteilungen erfahren: einerseits als kaum verdeckte gewaltsame Durchsetzung gegen alle Widerstände, andererseits als Rücksicht auf Gegnerschaften und Aushandlung der Macht mit anderen politischen Kräften. Jedenfalls musste Augustus nach dem Scheitern Caesars im höchsten Maß daran gelegen sein, breite Zustimmung zu seiner Herrschaft zu gewinnen. Bekanntlich hat er bereits vor Actium die Bevölkerung ganz Italiens durch einen Treueid auf einen *consensus universorum* eingeschworen. Akzeptanz wurde zum Grundkonzept und zum zentralen Ziel der kaiserlichen Politik.<sup>1</sup>



Abb. 2 ⇨  
Marmorkopie des goldenen Schildes (*clupeus virtutis*) in Arles.

Unter den Manifestationen der Herrschaft des Augustus sind in neuerer Zeit, am umfassendsten in den Arbeiten von Paul Zanker, die Bau- und Bildwerke besonders in den Blick getreten. In der öffentlichen Bautätigkeit zeigt sich, wer die Zuständigkeit besitzt oder den Anspruch durchsetzt, die Gebäude und Anlagen der politischen Gemeinschaft zu errichten; in der Errichtung öffentlicher Denkmäler wird deutlich, wer über das politische Gedächtnis der Gemeinschaft bestimmt und wer Gegenstand dieses Gedächtnisses ist; in der Ausstattung privater

Wohnsitze und Grabanlagen können politische Optionen zum Ausdruck gebracht werden. Öffentliche Bauwerke und Denkmäler besetzen die gemeinschaftlichen Lebensräume mit dem Anspruch der Bauherren und der geehrten Personen, Bildwerke in den Häusern prägen die Formen des privaten Lebens. Im öffentlichen wie im privaten Bereich wird das reziproke Zusammenspiel zwischen dem Kaiser und den anderen Kräften der *res publica* sichtbar. Dabei geht es nicht zuletzt um das Verhältnis von *push through* versus *negotiate*.<sup>2</sup>

## Demonstrative Reziprozität

**E**in besonders sensibles Feld war die Errichtung öffentlicher Denkmäler. Nach republikanischer Tradition konnten solche Denkmäler einerseits zum Ruhm der Gemeinschaft der *res publica*, andererseits zu Ehren führender Männer aufgestellt werden. Die Alleinherrschaft des Augustus nach dem Sieg über Antonius bei Actium wurde aber mit einem höchst bedeutungsvollen Akt der Reziprozität zwischen Octavian/Augustus und den Instanzen der Gemeinschaft begründet. Octavian stiftete 29 v. Chr., nach dem Triumph für den Sieg bei Actium und die


Eroberung von Alexandria, eine Statue der Victoria auf einem Globus in die Curia des Senats: Damit gab er symbolisch die von ihm errungene Weltherrschaft in die Verfügung des Senats zurück (Abb. 1). Der Senat und das Volk ihrerseits stellten 27 v. Chr., bei der Übertragung «monarchischer» Vollmachten an Augustus, zu Füßen der Victoria einen goldenen Schild auf, dessen Inschrift die *virtus, clementia, iustitia* und *pietas* des *princeps* pries (Abb. 2). Das war sicher nicht nur eine Ehrung für Verdienste in der Vergangenheit, sondern auch eine Festlegung auf einen Kanon von politischen Verhaltensformen für die Zukunft. Die beiden Denkmäler wurden in enger Beziehung zueinander konzipiert und wahrgenommen: Die Anerkennung des Senats durch den Machthaber einerseits und dessen Verpflichtung für die Zukunft durch Senat und Volk andererseits entsprachen und ergänzten einander komplementär. Es war eine Art Konkordat.

Gleichzeitig wurden neue reziproke Formen entwickelt, in denen die Rolle des Kaisers ausgehandelt und definiert wurde: Senat und Volk trugen ihm außergewöhnliche Ehrungen an, dieser lehnte sie in einem Akt demonstrativer Bescheidenheit ab, und man traf sich an einem Punkt der Balance in der Mitte. In den Jahren 27 bis 25 v. Chr. errichtete Agrippa das Pantheon als «Pilotprojekt» für die Erhebung des Augustus in eine übermenschliche Sphäre (Abb. 3). In den hellenistischen Städten wurden Kultstätten für «alle Götter» eingerichtet, um den Herrscher in diesem Kreis zu verehren. Als aber Agrippa vorschlug,



Abb. 1  
Victoria auf einem Globus. Darstellung auf einem Denar des Octavian





SEI NATVS  
POPVLVSQVE ROMANVS  
IMP CAESAR I DIVI AVGVS TO  
COS VIII DEDIT CIVPEVM  
VIRTVTIS CLEMENTIAE  
IUSTITIAE PIETATIS ERGA  
DEOS PATRIAMQVE



Abb. 3 ⇨  
Pantheon. Neubau  
Hadrians mit Inschrift  
für M. Agrippa.



Abb. 4  
Die Ara Pacis Augustae.





ein Bildnis des Kaisers unter die Statuen der Götter zu stellen, schlug dieser die Ehre aus, und man setzte Bildnisse von ihm und Agrippa in die Vorhalle, als Vorgabe für eine künftige Erhöhung nach dem Tod. Der Vorgang ist gewiss nicht als Zeichen mangelnder Koordination zu verstehen, sondern als demonstrativer Akt, der öffentlich präsentiert werden sollte: Zwischen dem maximalistischen Konzept des Agrippa und der minimalistischen Zurückhaltung des Augustus wurde eine Zwischenposition gefunden, in der die Rolle des Kaisers definiert wurde (Cass. Dio 53, 27, 2–4).<sup>3</sup>

In ähnlicher Weise wurden Ehrungen des Kaisers durch den Senat ausgehandelt. Als Augustus 13 v. Chr. aus Gallien und Spanien nach Rom zurückkehrte, trug ihm der Senat exzeptionelle Ehren an, darunter einen Altar zu seiner eigenen Verehrung in der Curia und Straffreiheit für alle, die sich ihm näherten. Wieder nahm er nichts davon an, und man einigte sich auf die indirekte Ehrung durch den Altar für die Göttin seines Friedens, Pax Augusta (Abb. 4; vgl. Abb. 16. 17). Durch die öffentliche Aushandlung erhielt die Definition der Herrschaft ihre breite Akzeptanz.

## Öffentliches Bauen

Augustus soll sich bekanntlich am Ende seines Lebens gerühmt haben, zu Beginn seiner Herrschaft Rom als Stadt von Ziegeln übernommen zu haben, sie nun dagegen als Stadt aus Marmor zu hinterlassen (Suet. Aug. 28). Im Endergebnis trifft das tatsächlich in gewissem Maß zu, jedenfalls was die Bauten der öffentlichen Räume betrifft. Allerdings hat Augustus von den Bauwerken der augusteischen Zeit nur einen Teil selbst errichtet, viele andere Gebäude und Anlagen wurden von anderen Bauherren gestiftet.<sup>4</sup>

### Forum

Am Forum hat der *princeps* drei Bauten in seine Verantwortung genommen. Die Curia des Senats, deren Vorgängerbau Caesar für die Anlage seines neuen Forums abgerissen hatte, errichtete er mit neuer Ausrichtung und dedizierte sie 28 v. Chr. unter dem Namen «Curia Iulia». Die Rednerbühne des Comitiums, die ebenfalls von Caesar beseitigt worden war und an anderer Stelle neu gebaut wurde, vollendete er in der endgültigen Form (Abb. 5). Und den Tempel des Divus Iulius, der auf Beschluss des Senats von 42 v. Chr. von den Triumvirn Antonius, Octavian und Lepidus errichtet werden sollte, stellte er allein fertig und weihte ihn im Anschluss an seinen dreifachen Triumph 29 v. Chr. (Abb. 7). Mit dem Versammlungsbau für den Senat, der Bühne für die Ansprachen an das Volk und dem Tempel für seinen vergöttlichten Vater hat der neue Machthaber sich gleich zu Beginn seiner Alleinherrschaft den drei wichtigsten

politischen Mächten erkenntlich gezeigt, auf denen seine Herrschaft beruhte.

Alle übrigen Bauten des Forums wurden von anderen Bauherren errichtet, wieder in einer bezeichnenden Auswahl. L. Munatius Plancus, der 42 v. Chr. noch als Parteigänger des Antonius den Neubau des Tempels des Saturn begonnen hatte, vollendete ihn

Abb. 5  
Die Curia Iulia auf dem  
Forum Romanum.









Abb. 6  
Digitale Rekonstruktion  
des Forum Romanum  
um 14 n. Chr.





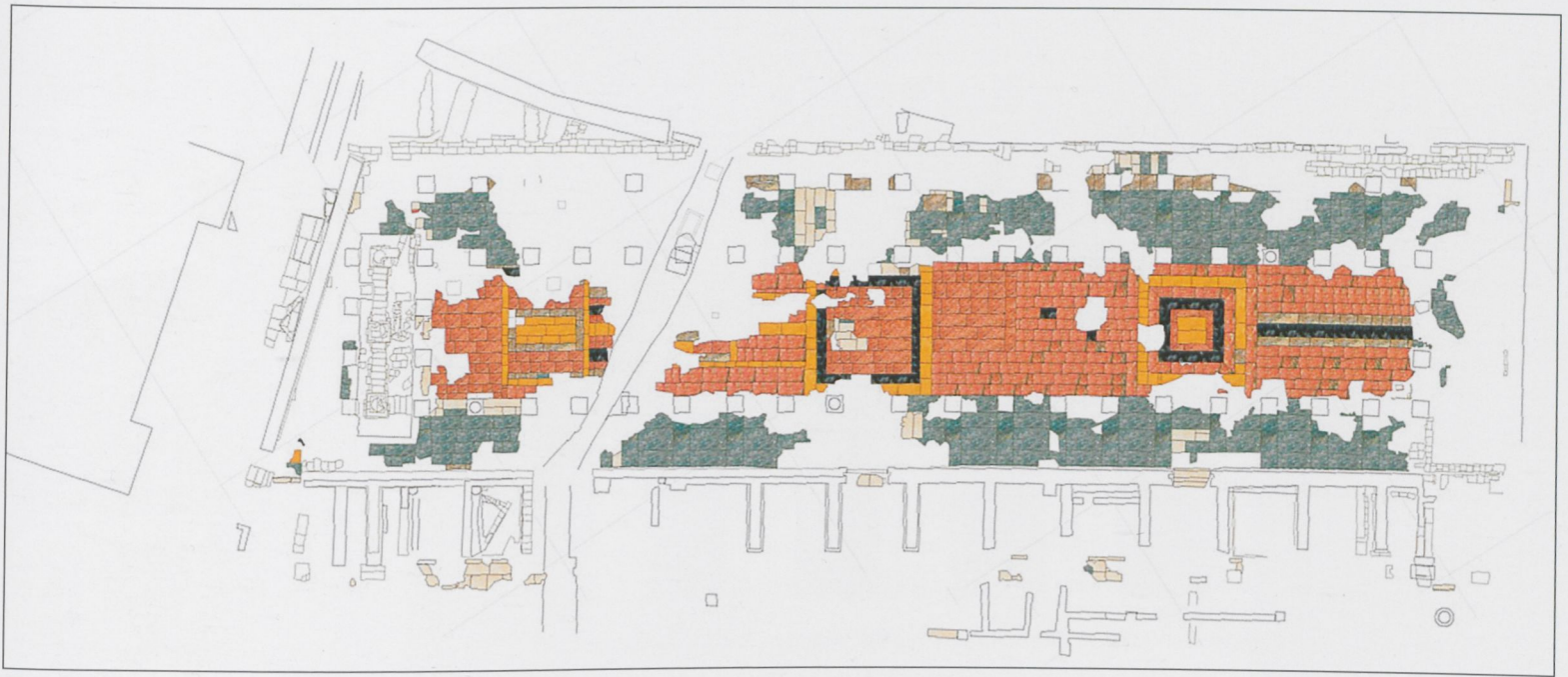


Abb. 7 ↑  
 Reste des Tempels des  
 Divus Iulius auf  
 dem Forum Romanum.



Abb. 8  
 Tempel des Saturn,  
 spätantike Phase.





nach seinem Wechsel zu Octavian mit einem Bildschmuck von Tritonen im Giebel, die auf dessen Sieg bei Actium verwiesen (Abb. 8). Cn. Domitius Calvinus, ein alter militärischer Gefolgsmann Octavians, errichtete ab 36 v. Chr. die Regia neu, zu der Octavian selbst Bildwerke als Schmuck beisteuerte. Ein Mitglied der Familie der Aemilier, die während der späten Republik die Basilica Aemilia errichtet und später erneuert hatte, übernahm nach einem Brand 14 v. Chr. einen völligen Neubau, für den er von Freunden und von Augustus selbst finanziell unterstützt wurde (Abb. 9); der Schmuck mit Figuren von Orientalen aus buntem phrygischem Marmor machte Augustus' Erfolge im Osten gegen die Parther zum Thema. Wohl bald darauf stiftete L. Naevius Surdinus, ein Mann aus dem Ritterstand, eine neue Pflasterung des Forums aus Travertin. Sogar ein besonders angesehenes Berufs-Collegium, die *scribae librarii et praecones*, richtete seinen Vereinssitz wohl in augusteischer Zeit an einem unbekanntem Ort am Forum ein. In späteren Jahren wurden dann die jüngeren Mitglieder des Kaiserhauses in die Neugestaltung des Forums einbezogen. Augustus errichtete einen Neubau der Basilica Iulia sowie eine Porticus im Namen seiner Adoptivöhne und vorgesehenen Nachfolger Caius und Lucius. Gleichzeitig unternahm Tiberius, auch im Namen seines verstorbenen Bruders Drusus, den Neubau des Tempels des Castor, der zusammen mit seinem Bruder Pollux ein vornehmes Modell für den Bauherrn und seinen Bruder darstellte (Abb. 10);

ferner den des Tempels der Concordia, den er mit griechischen Bildwerken ausstattete, die in einem

Abb. 9  
Die Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum.



Abb. 10  
Tempel des Castor.





Abb. 11 Marcellustheater mit dem Apollotempel in circo im Vordergrund.

Abb. 12 Porticus Octaviae, severische Phase.





umfassenden Konzept die Glück bringende Macht Roms priesen. Nicht zuletzt übernahmen Senat und Volk, den neuen Herrscher mit expliziten Ruhmesdenkmälern zu ehren: einem Bogenmonument für Actium, an unbekanntem Standort, sowie einem zweiten Ehrenbogen für die Rückgewinnung der Feldzeichen von den Parthern, neben dem Tempel des Divus Iulius.

Aus der Verteilung der Bauaktivitäten am Forum ist das Bemühen offensichtlich, viele einflussreiche Gruppen, selbst frühere Gegner, demonstrativ am Neubau der Stadt Rom zu beteiligen. Dem standen Senat und Volk gegenüber, die mit ihren Denkmälern die Rolle des konsensuellen Applauses zu den Manifestationen des Kaisers spielten: Der *clupeus virtutis* in der Curia und die Ehrenbögen neben dem Tempel des Divus Iulius sind rühmende Antworten auf die architektonischen Manifestationen des Herrschers. Eine eigenständige Bauaktivität haben der Senat, wie auch die Inhaber der traditionellen Magistraturen, nicht mehr entwickelt.

### Circus Flaminius

Ein ähnlich demonstrativer Pluralismus des öffentlichen Bauens ist in anderen Stadtteilen Roms zu beobachten. In der «triumphalen» Gegend des Circus Flaminius, wo die Triumphzüge sich vor dem Einzug in die Stadt formierten, schuf Augustus selbst mit dem von Caesar übernommenen Theaterbau, später nach seinem Neffen Marcellus benannt, ein neues Zentrum der Lebenskultur, samt dem Apollotempel *in circo*, den ein ehemaliger Gefolgsmann des Antonius, C. Sosius, prachtvoll vollenden durfte (Abb. 11). Wohl am anderen Ende des Circus Flaminius errichtete gleichzeitig ein anderer früherer Feldherr des Antonius, Cn. Domitius Ahenobarbus, den Neubau eines Tempels für Neptun, der nach dem Seesieg bei Actium eine besondere Aktualität erhielt.

Zwischen diesen Tempeln der früheren Gegner, als repräsentative Fassade am nördlichen Rand des Circus selbst, errichteten Angehörige des Kaisers aus seiner väterlichen Familie der Octavier eine Reihe von großartigen Hofheiligtümern in hellenistischem Stil. Augustus' Schwester Octavia gab dem Neubau der Porticus Metelli mit den Tempeln des Iuppiter Sator und der Iuno Regina den Namen Porticus Octaviae (Abb. 12). Daneben umgab Augustus' Schwager L. Marcius Philippus den Tempel des Hercules und der Musen mit der Porticus Philippi. Daran anschließend erneuerte Augustus selbst die Porticus Octavia,

beließ ihr aber den alten Namen, der an den ursprünglichen Bauherrn und ersten Konsul aus seiner Familie erinnerte. Die Bauten der ehemaligen Gegner rahmten die der Octavier ein. Offenbar waren alle diese Tempelbezirke reich ausgeschmückt, zum einen mit Trophäen von Augustus' Siegen, zum anderen mit griechischen Bildwerken, deren Themen beziehungsreich auf den Kaiser umgedeutet wurden. Diese Referenz wurde zusätzlich dadurch hervorgehoben, dass die Gründungs- und Festtage der Tempel des Iuppiter Sator, der Iuno Regina, des Apollo und des Neptun sowie eines nahe gelegenen Tempels des Mars auf den Geburtstag des Kaisers am 23. September verlegt wurden: eine ehrende Maßnahme, die bezeichnenderweise nicht bei einem von ihm selbst errichteten Bau, sondern an Stiftungen von anderer Seite initiiert wurde.<sup>5</sup>

### Campus Martius

Wieder eine andere Rolle erhielt Agrippa, der das modernste Stadtviertel Roms, das Marsfeld, neu gestaltete.<sup>6</sup> Im Zentrum stand das ambitionöse religionspolitische Projekt des Pantheon (Abb. 13; vgl. Abb. 3), das von weitläufigen Anlagen attraktiver Lebenskultur, etwa den Thermen des Agrippa, gerahmt wurde: Der hellenistisch geprägte Kult, der die Apotheose des Augustus antizipierte, ergänzte sich mit den Anlagen für das hauptstädtische Volk und seine kollektiven wie individuellen Lebensbedürfnisse.

Diese Anlagen Agrippas schlossen sich nach Norden zu einer gemeinsamen Fassadenfront zusammen, die sich auf zwei große Monumente des Augustus selbst bezog. Zunächst korrespondierte das Pantheon mit dem hoch aufragenden Mausoleum, das Octavian schon vor Actium begonnen hatte, als Demonstration gegen Antonius und als Zeichen seines Willens, an Rom als Hauptstadt festzuhalten (Abb. 14); der Kultbau, in dem die Erwartung der Vergöttlichung des Herrschers zum Ausdruck gebracht wurde, war die Antwort auf seine eigene Grab- und Gedächtnisstätte. Später wurde die Verbindung der beiden Bauten durch die monumentale Sonnenuhr mit dem originalen ägyptischen Obelisken als Zeiger gestaltet, die dem Sonnengott als Zeichen der Herrschaft über Zeit und Ewigkeit geweiht war (Abb. 15).

In diesem Kontext haben Senat und Volk ihre Rolle besonders markant gespielt: mit dem Bau der Ara Pacis, die sich beziehungsreich auf die Sonnenuhr bezog. Der einzigartig reiche und komplexe





Abb. 13  
Plan des Marsfelds.

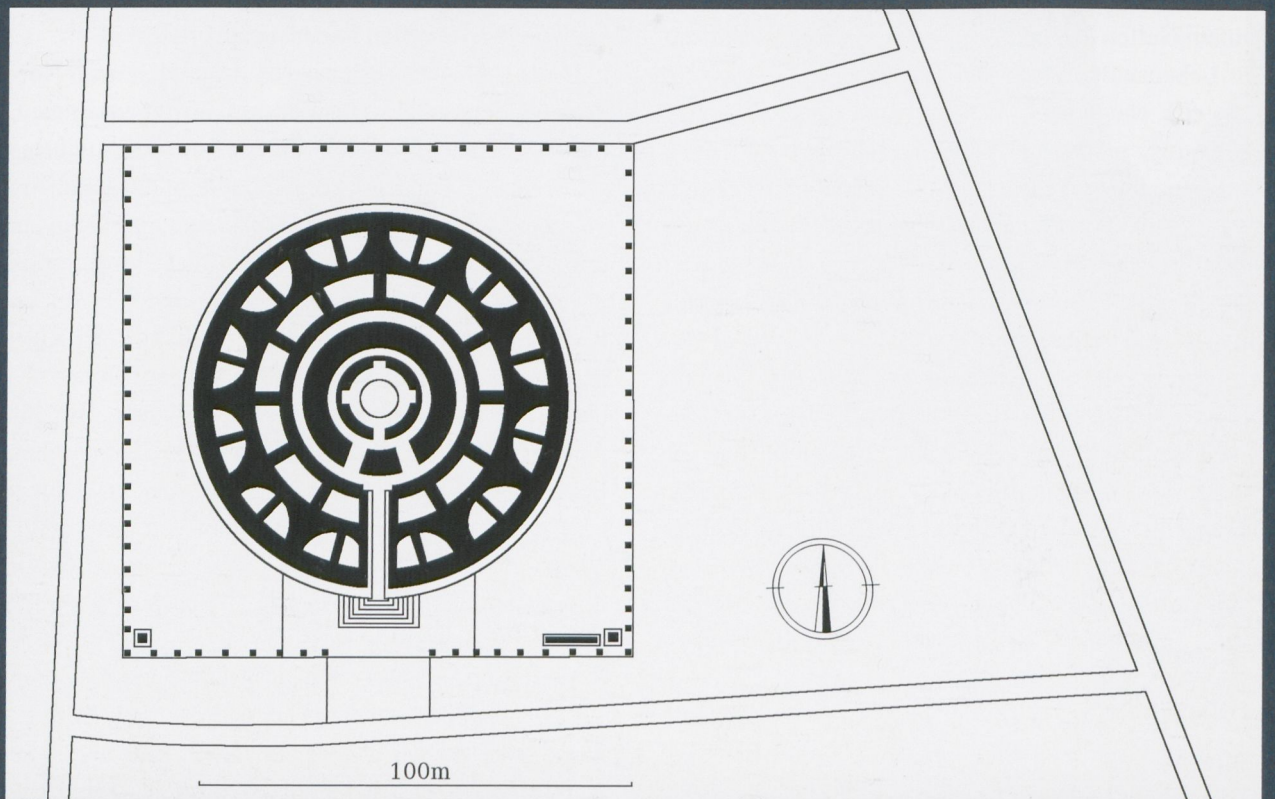


Abb. 14  
Das Mausoleum des  
Augustus, Grundriss.



Reliefschmuck dieses Baues ist ein herausragendes Dokument der Anerkennung des Kaisers aus der Perspektive der senatorischen Elite, die stark auf dessen Einbindung in die Strukturen der *res publica* ausgerichtet ist: mit der Hervorhebung seiner Anknüpfung an Aeneas und dessen *pietas*, der Betonung seiner Zugehörigkeit zu den großen Priesterschaften Roms, und der Herausstellung seiner großen Familie als Muster für die Gesamtheit der römischen Bürger (Abb. 16; vgl. Abb. 4). Gegenüber den überschwänglichen Konzepten von Mausoleum, Pantheon und Horologium hat der Senat hier eine komplementäre Sicht des Herrschertums zum Ausdruck gebracht, die an traditionelle Vorstellungen vom *primus inter pares* anschließt.<sup>7</sup>

### Gesamte Stadt

In allen diesen Aktivitäten des öffentlichen Bauens wird eine implizite Systematik deutlich, die sich vor allem in der Durchdringung der städtischen Räume zeigt. Eine solche Systematik prägt auch die gesamte Bautätigkeit des Kaisers selbst. Wie er hier die Akzente setzen wollte, hat er in den *res gestae* deutlich



⇐ Abb. 15  
Der Obelisk des Horologium.



Abb. 16  
Priesterschaften an der Ara Pacis.





Abb. 17  
Lupercal-Szene an der  
Ara Pacis.

Abb. 18  
Der Circus Maximus  
unterhalb des Palatin.

zum Ausdruck gebracht, wo er in klarer Gliederung die von ihm selbst verantworteten Bauten nennt, die ihm wichtig waren (R. Gest. div. Aug. 19–21).

Allgemein hat Augustus außerhalb des Forums zwei große Schwerpunkte gesetzt. Zum einen restaurierte er die Kultstätten mit genuin römischer Tradi-

tion: Lupercal (Abb. 17), Tempel der Penaten und der Laren; zum anderen machte er sich verdient um die großen Versammlungs- und Vergnügungsstätten für das Volk: Theater des Marcellus, Horologium, Circus Maximus (Abb. 18).

Besonders zielgerichtet hat Augustus die wichtigen Hügel Roms mit Tempeln besetzt. Auf dem Kapitol wurde der Tempel des Iuppiter Feretrius erneuert und ein Tempel für Iuppiter Tonans neu gebaut. Hinzu kam der Tempel für Iuventas: neben Iuppiter als Gott der erwachsenen Krieger steht die Göttin der heranwachsenden Jugend. Als Gegenpol zu diesen Gottheiten der Gemeinschaft der Bürger hat Augustus auf dem Palatin den neuen Tempel für seinen persönlichen Schutzgott Apollo gegründet.<sup>8</sup>

Ebenso bewusst sind die Akzente auf den anderen großen Hügeln der Stadt gesetzt. Zentrale Bedeutung haben der Quirinal, der Sitz der Sabiner, die als kompletäres Element in die römische Bürgerschaft integriert worden waren, und der Aventin, das Reservat der Plebs. Auf beiden Hügeln errichtete Augustus Tempel der Herrschaft: auf dem Quirinal für Quirinus, den obersten Gott der Sabiner; auf dem Aventin für Iuppiter Libertas, Iuno Regina und Minerva, gewissermaßen eine alternative Version der Kapitolinischen Trias. Die Tempelbauten waren Akte der Integration von Teilen der Bürgerschaft, deren Zugehörigkeit seit





der Frühzeit problematisch war. Dagegen wurde der Esquilin an Livia übertragen, die dort im Zentrum die Porticus Liviae mit einem Tempel für Concordia errichtete, also nicht Herrschaft, sondern Eintracht betonte. Die beiden übrigen Hügel, Viminal und Caelius, hatten für die städtische Religion geringere Bedeutung, hier hat Augustus sich nicht engagiert.

Auf den «wichtigen» Hügeln aber war der Kaiser markant tätig. Doch auch hier gab es eine Aufteilung der Rollen. Behauptete Augustus auf Kapitol und Palatin anscheinend eine gewisse Monopol-Stellung des Bauens, wirkten auf anderen Hügeln Gefolgsleute wie C. Asinius Pollio mit dem Atrium Libertatis auf dem Sattel vom Quirinal zum Kapitol oder L. Cornificius mit dem Diana-Tempel auf dem Aventin, Projekten aus der Zeit vor Actium, als die Macht noch nicht so ausschließlich bei Octavian konzentriert war. Doch in der Folgezeit standen sie als Zeugen einer Kooperation vor Augen, die im Konsens der Anhänger die Macht des Herrschers gesichert hatte.

Insgesamt dauerte diese Phase der Interaktion zwischen dem Kaiser und seinen Gefolgsleuten noch etwa zwei Jahrzehnte nach Actium: Das Theater des C. Cornelius Balbus ist der letzte eigenständige Bau eines Stifters, der nicht dem Kaiserhaus angehörte. Danach treten außer dem Kaiser nur noch Angehörige des Kaiserhauses auf.

In pointierter Weise wird die Interaktion zwischen Augustus und Vertretern der Bevölkerung in den Kulturen der 265 *vici* deutlich, der Bezirke, in die er ab 7 v. Chr. die Stadt Rom einteilte. Der Kaiser selbst gab die Organisation vor, mit Kultstätten für die *Lares Augusti* und den *Genius Augusti* an den zentralen Straßenkreuzungen; die für die administrativen und kultischen Pflichten verantwortlichen Kollegien stifteten über die Grundeinrichtung der Heiligtümer hinaus weitere Altäre, die in ihrem Reliefschmuck ihre Verehrung für den Kaiser und zugleich das Prestige ihres Amtes hervorhoben (Abb. 19). Dabei ist einerseits auffällig, dass selbst bei einem vom Kaiser eingerichteten Kult die Manifestationen nicht fixiert wurden: Die Altäre wurden offenbar nicht von allen, sondern nur von einzelnen, besonders aktiven Kollegien errichtet, in verschiedenen Jahren und mit unterschiedlichem Bildschmuck, etwa den Kultbeamten, dem *Genius* des Kaisers, der Kaiserfamilie oder Symbolen der augusteischen Herrschaft (Lorbeerbäume, *corona civica*). Die Variationen demonstrieren die eigene Initiative. Andererseits aber ist es bezeichnend, dass doch die meisten Bildmotive einem be-



Abb. 19  
Larenaltar des vicus  
Aesclieti. Rom, Museo  
della Civiltà Romana.

grenzten Repertoire kaiserlicher und magistratischer Szenen und Symbole entnommen sind. Die Pluralität der Manifestationen schließt zwar ein Unisono aus, mündet aber doch in eine relativ starke Homogenität der öffentlichen Repräsentation.

Als Fazit ergibt sich: Die konsequente Systematik der interaktiven Baupolitik unter Augustus folgt deutlich übergreifenden Konzepten, die kaum von einer anderen Seite als vom Kaiser und seinen Beratern entwickelt worden sein können. Doch führt es in die Irre, wenn in der Forschung vielfach die Vorstellung vertreten wird, Augustus habe «eigentlich» doch ganz Rom neu gebaut. Dem widersprechen die zahlreichen Nachrichten über andere Bauherren: Sie sind Zeugnisse eines baupolitischen Pluralismus, der für die Herrschaftsform des Augustus zentral ist. Sie zeigt das öffentliche Bauen als ein vielstimmiges Konzert der Zustimmung zur Herrschaft des Kaisers. Das lässt sich auf die gesamte politische Ordnung unter Augustus übertragen: Auch hier ist es irreführend, wenn die «republikanischen» Elemente dieser Herrschaftsordnung als «Fassade» oder «Verbrämung» der «eigentlichen» Machtverhältnisse gewertet werden. Die Fassade und die Inszenierung gehören zum Wesen dieser Herrschaft.



## Die Bildnisse des Kaisers

Eine besonders wirkungsvolle Form, in der Augustus in der Stadt Rom präsent war, waren seine Bildnisstatuen. Ubiquität der Präsenz führender oder beliebter Personen in Form von Bildnissen war damals nicht ganz neu (z. B. Demetrius von Phaleron in Athen, Caesar in Rom). Bei Octavian setzte schon früh die Ehrung mit massenhaften Bildnisstatuen ein, wie die Nachricht bezeugt (R. Gest. div. Aug. 24), dass er bereits 28 v. Chr. 80 Standbilder von sich aus Silber einschmelzen und daraus Dreifüße für Apollo arbeiten ließ; es waren Ehrungen von anderer Seite gewesen, denn Augustus vermerkte an den Dreifüßen die Namen der ehemaligen Stifter. Wie viele Bildnisse aus anderen Materialien stehen blieben, kann man kaum abschätzen – und das war nur der Anfang: Im Lauf seiner Regierung müssen seine Ehrenstatuen sich unermesslich vermehrt haben.

Dabei wurden bekanntlich sukzessiv drei Typen von Bildnissen des Augustus ausgebildet, die ein jeweils aktuelles Herrscher-Ideal zum Ausdruck brachten: noch in den 40er Jahren der Octavians-Typus des

dynamischen Feldherrn (Abb. 20), wohl 29 v. Chr. der Typus Louvre 1280 (Abb. 21), der den auftrumpfenden Habitus dämpft und die zivilen Züge des *princeps* betont, und 27 v. Chr. der Typus Prima Porta (Abb. 22), der in klassischen Formen den Anspruch autoritativer *dignitas* und *maiestas* vor Augen stellt.<sup>9</sup> Alle erhaltenen Bildnisse des Augustus, in Rom und im ganzen Reich, folgen einem dieser drei Grundtypen, mit denen das Spektrum des herrscherlichen Habitus gewissermaßen «systematisch» abgedeckt war: energische *virtus*, bürgernahe *civilitas*, und herrscherliche *auctoritas*. Diese Typen wurden nebeneinander in massenhafter Verbreitung verwendet, als ein relativ statisches System von Aspekten des Herrschertums.

Die Bildnisse der Herrscher wurden in aller Regel nicht von diesen selbst, sondern von anderen für sie errichtet. Andererseits wird man kaum daran zweifeln, dass die Typen mehr oder minder der Selbstauffassung des Kaisers entsprachen. Die Urbilder der drei Typen werden als Schöpfungen einzelner Bildhauer bzw. Werkstätten zu bestimmten Gelegenheiten entstanden sein, in Absprache mit den betreffenden



Abb. 20 (li.)  
Porträt im sog. Octavians-Typus. Rom, Musei Capitolini.



Abb. 21 (re.)  
Porträt im sog. Typus Louvre 1280. Paris, Musée du Louvre.



Auftraggebern und in selbstverständlicher Antizipation eines vom Kaiser vertretenen Konzepts des Herrschertums. In diesem Sinn sind die Bildnistypen und ihre Verbreitung nicht als «Selbstdarstellung» und «Propaganda», sondern als Zeugnisse loyaler Anerkennung der Herrscher zu verstehen.<sup>10</sup>

Umso mehr aber ist es dann auffällig, wie stark die Rezeption sich doch in engen vorgegebenen Bahnen hielt: Es wurden nicht ständig neue Bildnistypen geschaffen, und die vorhandenen Typen wurden auch nur selten und sehr zurückhaltend dem fortschreitenden Alter des Kaisers angepasst. Dem entsprechend folgten auch die Körper, auf denen die Köpfe aufsaßen, einer begrenzten Typologie, durch die bestimmte Grund-Aspekte des Herrschertums zum Ausdruck gebracht wurden: mit der Toga des römischen Bürgers, mit der Verhüllung des Kopfes als Tracht religiöser Kulte, im Panzer des Kriegsherrn, dazu in der idealen Erscheinung mit halb oder ganz entblößtem Körper, schließlich in stehender oder sitzender Pose wie der Herrschergott Iuppiter. Auch beim Herrscherbild spielte sich in der Vielfalt der Manifestationen «von unten» bald ein relativ einheitliches Repertoire von leitbildhaften Aspekten ein, in denen der Kaiser in Rom und im Reich präsent gemacht wurde.<sup>11</sup>

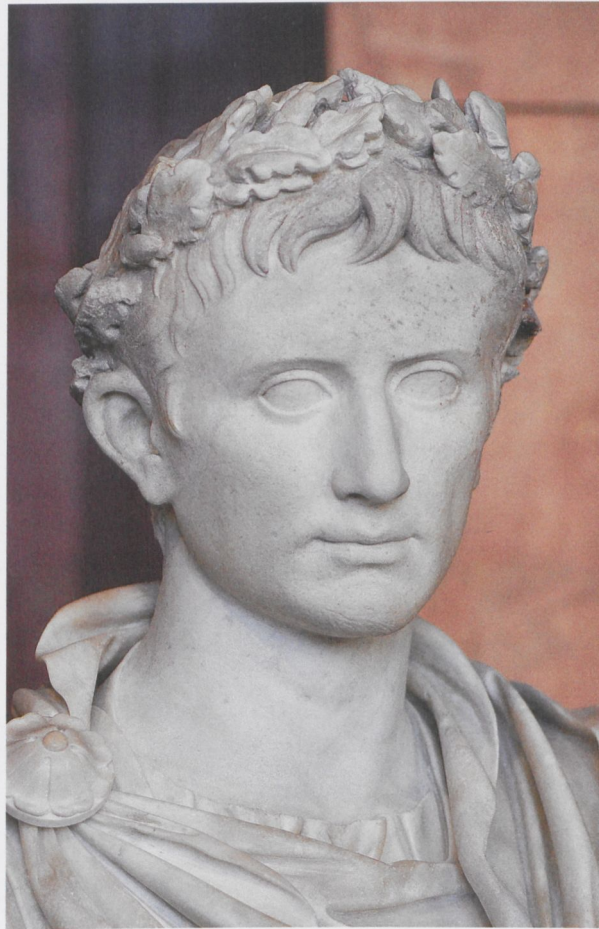


Abb. 22  
Typus Prima Porta. Paris,  
Louvre.

## Bildmotive zum Verbreiten: Die privaten Lebensräume

Ein weitgehend neues Phänomen der Zeit des Augustus war das Eindringen von «politischen» Bildmotiven in die Bereiche des persönlichen Lebens – weit stärker als etwa im klassischen Griechenland oder noch in der römischen Republik. Die privaten Wohnsitze wurden nach außen wie nach innen mit vielfachem bildlichem Dekor geschmückt, in den mehr oder minder explizite Motive der visuellen Pannegyrik auf den Kaiser und die von ihm begründete neue Glückszeit eindringen.<sup>12</sup>

### Bildformeln

Eine einzigartige Stärke der Zeit des Augustus bestand in der Konzipierung großer einfacher Bildzeichen, die die Herrschaft des Kaisers in den verschiedensten Kontexten wie Emblemen zur Wirkung bringen

konnten. Der Sieger von Actium brachte sowohl an seinem Siegesmonument bei Nikopolis als auch an der Rednertribüne vor dem Tempel des Divus Iulius erbeutete Schiffssporne der Flotte des Antonius an. Nachahmungen solcher *rostra* in Bronze und Stein fanden weite Verbreitung als Schmuck von anderen öffentlichen, vielleicht auch privaten, Bauten und Denkmälern der Hauptstadt. Mit dem Bild der Victoria auf dem Globus in der Curia, 29 v. Chr., wurde ein schlagkräftiges Motiv der Weltherrschaft geschaffen. Der *clupeus virtutis* evozierte 27 v. Chr. zur Begründung der kaiserlichen Macht in lapidarer Weise den gültigen Kanon von Herrschertugenden. Gleichzeitig verlieh der Senat dem Kaiser zwei weitere Ehrungen von starker visueller Wirkung: Man schmückte die Fassade des kaiserlichen Palasts mit der *corona civica* aus Eichenlaub, als Auszeichnung *ob cives servatos*,





Abb. 23  
Augustus mit der *corona  
civica*. Sog. Augustus  
Bevilacqua, Glyptothek  
München.

für die Rettung der Bürger und des Vaterlands, aus der Not der Bürgerkriegszeit (Abb. 23); und man pflanzte zu den Seiten des Eingangs zwei Lorbeerbäume, als Zeichen für Triumph, Frieden und Schutz durch seinen göttlichen Patron Apollo. Schließlich propagierte Octavian/Augustus selbst seit seiner frühen Zeit den Capricorn als Sternzeichen seiner glückbringenden



Abb. 24  
Capricorn mit Globus  
zwischen den Vorder-  
läufen, einem Steuerruder  
unterhalb des Bauches  
und einem Füllhorn über  
dem Rücken, Denar des  
Augustus.

Geburt zum Heil Roms und des Reiches (Abb. 24). Alle diese Zeichen und Motive seiner herausragenden Macht besaßen eine eingängige visuelle Form. Sie ließen sich leicht als Bildmotive dekorativ vervielfältigen, zu emblemartigen Konstellationen kombinieren und als bedeutungsvoller Dekor von Architektur und Gegenständen der gehobenen Lebenskultur einsetzen.

### Bildwerke in Marmor

Zum Schmuck vornehmer Wohnsitze wurden seit der späten Republik Reliefbilder aus Marmor zum Einfügen in die Wände von Innenräumen produziert, die meist mythische Themen zeigten. In augusteischer Zeit wurden mehrere neue Kompositionen entwickelt, die sich auf den Kaiser bezogen: Ein Typus zeigt Victoria mit einem Schiffsheck im Arm, die ein Tropaeum mit einem östlichen Halbmondschild schmückt, in deutlichem Bezug auf den Seesieg von Actium; ein anderer Typus stellt Victoria mit Schiffsheck und einen kriegerischen Heros dar, zu Seiten eines Athena-Bildes auf einer Säule, wahrscheinlich ein Hinweis auf die Schlacht von Salamis, die als Vorbild für den Sieg von Actium gegen östliche Gegner gefeiert wurde. Beliebt war eine Komposition Apollo, gefolgt von Diana und Latona, dem Victoria ein Libationsopfer einschenkt; im Hintergrund ein reich geschmückter Tempel, mit Tritonen im Giebel und Eroten beim Wagenrennen im Fries, als Verweise auf Seeherrschaft und Siegesspiele. Der politische Bezug wird hier nicht explizit gemacht, die Gottheiten des Kaisers rufen in einer gepflegten archaischen Formensprache eine allgemeine sakrale Siegesstimmung hervor. In anderen Schmuckreliefs wird eine Atmosphäre «augusteischer» Religiosität von anonymen «frommen Frauen» in rituellen Handlungen evoziert: Sie führen einen Stier zum Opfer oder schmücken eine Herme, bewegen sich in einer Prozession zu einem Tempel oder sind in kultischen Tänzen begriffen.<sup>13</sup>

Verwandt ist die Gattung der Marmorkandelaber, ebenfalls bereits in spätrepublikanischer Zeit einsetzend, die in vornehmen Wohnsitzen zu einer sakral wirkenden Beleuchtung dienten. Seit augusteischer Zeit klangen im Reliefschmuck der dreiseitigen Basen auch Themen der kaiserlichen Religion an (Abb. 25). Ein exzeptionelles Exemplar mit *corona civica*, Lorbeerbaum und Opfergefäßen ist durch Inschriften als Gerät eines privaten (?) Kaiserkults gesichert. Häufiger erscheinen die charakteristischen Gottheiten des Augustus: Apollo, Latona und Diana wie auf





Abb. 25  
Archaistische Kandelaber-  
basis mit apollinischer  
Trias und Greifen. Konser-  
vatorenpalast, Rom,  
Musei Capitolini.



den Schmuckreliefs; Apollo mit Victoria und einem Priester; Venus, als Ahnherrin des Kaisers und Göttin seiner Siege, mit Victorien; Eros, der Trabant der Venus, mit den Waffen des Mars; Eros aus Ranken wachsend, als Symbol der Glückszeit; Iuppiter, Mars und Neptun als Zeichen der Weltherrschaft zu Land und zur See, entsprechend den Tempeln am Circus Flaminius, deren Festtage am Geburtstag des Kaisers gefeiert wurden. Da Augustus fast die ganze Götterwelt in seine Staatsideologie eingesetzt hat, ist es oft schwer zu bestimmen, wie weit noch politische Assoziationen beabsichtigt sind. Aber gerade dieser diffuse atmosphärische Charakter der Bilder förderte wohl das erfolgreiche Eindringen in die privaten Lebensräume.

Gelegentlich erscheinen Themen mit politischen Anklängen auch an anderen Gegenständen vornehmer Ausstattung. Beliebt waren Dreifüße, als Attribute des «augusteischen» Apollo, auf dreiseitigen marmornen Postamenten, häufig mit religiösen Motiven des «goldenen Zeitalters» im Reliefschmuck.<sup>14</sup>

### Bildwerke in Terrakotta

Weniger anspruchsvoll, aber ebenfalls vornehm waren die Terrakotta-Reliefs der so genannten Campana-Gattung, die zum Schmuck von Gebäuden an

den Außenseiten wie in den Innenräumen verwendet wurden. Hier lässt sich seit frühaugusteischer Zeit die Verbreitung «augusteischer» Bildmotive vom öffentlichen Bereich zu den privaten Wohnsitzen verfolgen. Eine Schlüsselstellung nimmt dabei das Heiligtum des Apollo auf dem Palatin ein, für dessen Ausstattung neue Typen von Verkleidungsplatten geschaffen wurden, mit geschlossenen Bildmotiven, die rapportartig zu Friesen gereiht werden konnten. Ein Typus zeigt den Streit zwischen Apollo, dem Gott des Augustus, und Hercules, dem Patron des Antonius, um den delphischen Dreifuß, in einer statischen Komposition, die zugleich auf die Versöhnung der Parteien vorausweist. «Fromme Frauen» vollziehen rituelle Handlungen an einem Baitylus, dem Kultmal des Apollo (Abb. 26), oder an einem Weihrauchständer. Alle diese Bildmotive wurden in die Produktion der Terrakotta-Reliefs für öffentliche Gebäude und private Häuser übernommen, für die das Repertoire dann stark erweitert wurde. Durch den Schmuck mit diesen Motiven erhielten die Räume eine ‚augusteische‘ Atmosphäre von religiöser Festlichkeit.<sup>15</sup>

Hinzu kommen Themen des Sieges und Triumphs, etwa Bildmotive eines Triumphzuges, oder Greifen als Repräsentanten römischer Macht, die Amazonen als Vertreterinnen barbarischer Gegner überfallen. Noch häufiger sind reine Bilder der Göttin Victoria als Ausdruck der Sieghaftigkeit des Kaisers und Roms.

Weiterhin wurden Stirnziegel, die die Dächer der Gebäude nach außen schmückten, seit frühaugusteischer Zeit mit dem neuen Motiv der geflügelten Siegesgöttin geschmückt, die sich zwar auf keinen bestimmten Sieger bezieht, jedoch vielleicht aus dem architektonischen Kontext einen Bezug auf Octavian/Augustus zu erkennen gab. Nach Actium wurde dann ein neuer Typus der weit ausschreitenden Victoria geschaffen, die ein Tropaeum trägt und von zwei Capricornen symmetrisch flankiert wird. Später in augusteischer Zeit wurde dieser Typus durch einen Globus unter den Füßen der Göttin bereichert und zu einem Emblem charismatischer Sieghaftigkeit ausgestaltet. Ebenfalls in spätaugusteischer Zeit scheint ein Typus mit einem Tropaeum auf einem Schiffssporn entstanden zu sein, das auf den Gründungssieg des Prinzipats bei Actium zurückweist. Dasselbe gilt für einen Typus mit Neptun auf einem frontalen Wagen, der von Hippokampen über das Meer gezogen wird. Ein gleichzeitig entstandener Typus zeigt die Ankunft der Magna Mater, der Göttin der Ursprünge Roms in Kleinasien, auf einem Schiff, wohl ausgelöst durch



Abb. 26  
Zwei Mädchen, die einen  
Baitylus schmücken.  
Campana-Platte vom  
Apollo-Palatinus-Tempel.  
Rom, Antiquario Palatino.



den Neubau ihres Tempels neben dem Wohnsitz des Kaisers auf dem Palatin.<sup>16</sup> In der Höhe der Dächer müssen die Bilder der Stirnziegel sich zu eindrucksvollen Serien politischer Embleme gereiht haben.

### Lampen und Gefäße aus Ton

Wirkungsvolle Träger vielfältiger Bildmotive waren weiter die Lampen aus Ton. In dieses Repertoire wurde aus der großen politischen Kunst das Bild der Victoria auf dem Globus übernommen, wohl nicht mehr mit spezifischem Bezug auf Actium, sondern als allgemeine Bildformel der römischen Weltherrschaft. Daneben erscheint Victoria mit den großen Herrschaftssymbolen des Augustus verbunden, etwa der *corona civica*, darin die Beischrift *ob cives servatos*. In vielen Varianten erscheinen Siegesgöttinnen mit einem Schild, der zunächst wohl den *clupeus virtutis* wiedergeben soll, dann aber ebenfalls durch die Aufschrift *ob cives servatos* auf die Rettung des Staates bezogen wird; mit dieser Formel wurde der Typus besonders erfolgreich als Glücksmotiv auf Lampen gesetzt, die zu Neujahr verschenkt wurden. Hinzu kommen schließlich auf den Lampen zwei zentrale Themen der augusteischen Religiosität: die Lorbeerbäume vor dem Haus des Augustus, die ihn mit Apollo verbanden, und die Altäre für die Laren, die implizit den Kult des Genius Augusti einschlossen. Alle diese Motive wurden in vielfacher Weise miteinander kombiniert und in dem Kreis der Lampenspiegel zu formelhaften Emblemen konfiguriert. In der Beleuchtung durch die Flamme müssen diese Bilder in dem umgebenden Dunkel zu suggestiver Wirkung gebracht worden sein.<sup>17</sup>

Insgesamt tendierte die augusteische Ausstattungskunst, vor allem in ihren vornehmsten Produkten, zu Bildern, in denen Politik nicht mit präzisen historischen Aussagen, sondern mehr als ideale, religiös-politische Atmosphäre und Stimmung evoziert wird. Diese zeitenthobene Feierlichkeit scheint den Intentionen und der Mentalität der Oberschicht besonders zugesagt zu haben.

### Kameen und Gemmen

Ein letzter großer Bereich der Rezeption kaiserlicher Motive waren die Produkte der Glyptik: Kameen, Gemmen aus (Halb-)Edelsteinen, bis hin zu preiswerten Glasgemmen, als Träger von figürlichem Bildschmuck. Von Prunkkameen wie der Gemma Augustea (Abb. 27) und Siegeln aus wertvollsten Steinen



Abb. 27  
Gemma Augustea.  
Wien, Kunsthistorisches  
Museum.

aus dem Umkreis des Kaisers ging starker Einfluss auf die Bilderwelt von Ringen, Schmuckstücken etc. aus, die in verschiedenen sozialen Schichten Verwendung fanden. Dabei wurde ein ungemein reiches Repertoire von figürlichen und symbolischen Bildmotiven entwickelt, die in immer wieder neuen Kombinationen zu einprägsamen Formeln der Zustimmung zur Macht und Herrschaft des Kaisers komponiert wurden.<sup>18</sup>

Bereits zu Beginn seiner Laufbahn, vor Actium, erscheint der junge Octavian auf sehr zahlreichen Edelstein- und Glasgemmen als Kopfbildnis, umgeben von bedeutungsvollen Symbolen: dem Siegelring Caesars als Zeugnis der legitimen Nachfolge, Globus und Füllhorn als Versprechen der glücklichen Weltherrschaft, verschränkte Hände als Beschwörung der Eintracht, Capricorn als Zeichen seiner glückbringenden Geburt.

Außerordentlich vielfältig ist die Bilderwelt des Sieges von Actium. Octavian selbst wird als Sieger in der Gestalt des Neptun präsentiert. Die Götter seines Triumphs, neben Neptun vor allem Apollo, Mars und Victoria, werden mit Attributen des Seesieges, etwa Schiffsspornen oder Globus, auf den neuen Machthaber bezogen. Später wird in einer einprägsamen Allegorie die Rückgabe der römischen Feldzeichen durch die Parther an die Victoria auf dem Globus dargestellt. Victoria, die einen Stier tötet, verweist auf die



Siegesopfer. Alle Figuren und Bildzeichen können in vielen Variationen zu Allegorien des goldenen Zeitalters verbunden werden: Apollo mit dem *caduceus* des Mercur, Venus mit dem Füllhorn, Victoria mit Trauben, Mars mit Schiffssporn, Adler und Globus, dazu Füllhorn und Ähren. Auch der Capricorn des Kaisers und der Adler Iuppiters werden mit Symbolen von Sieg, Frieden und Glück verbunden.

Das Spektrum dieser Produkte der Glyptik ist in verschiedener Hinsicht aufschlussreich. Sehr unterschiedlich sind Aufwand und Größe. Den höchsten Anspruch bezeugt ein Cameo mit dem Kaiser als Seesieger, wie Neptun in einer Quadriga über das Meer fahrend, gezogen von Tritonen, die die Embleme seiner Macht in die Höhe halten: auf der einen Seite den *clupeus virtutis*, eingefasst von der *corona civica* und gestützt von zwei Capricornen; auf der Gegenseite Victoria auf dem Globus (vgl. Abb. 8 auf S. 95). Am anderen Ende der Skala steht die Masse der Glasgemmen, die mit einfachen, schlagkräftigen Bildformeln geschmückt sind. Hier werden soziale Unterschiede der Benutzer deutlich. Darüber hinaus sind auf den verschiedenen sozialen Stufen divergierende politische Vorstellungen zu erkennen: Neben dem Cameo mit den Emblemen der Herrschaft steht ein vorzüglich geschnittener Sard, auf dem Augustus ebenfalls in der Gestalt des Neptun auf einer Quadriga von Pferden mit

Fischschwanz über die Wellen rauscht, und unter dem Gespann treibt Antonius hilflos durch die Fluten (vgl. Abb. 9 auf S. 96). Ebenso große Unterschiede finden sich auf den preiswerten Glasgemmen: Das Porträt Octavians kann mit verherrlichenden Symbolen des Sieges und Glückes den einzigartigen Anspruch auf Herrschaft zum Ausdruck bringen, es kann aber auch mit dem Kopf des Antonius verbunden werden und die Kooperation der beiden Konkurrenten propagieren.

In der Forschung wurden die Produkte der Glyptik lange Zeit mehr oder minder eng als Medien der kaiserlichen «Propaganda» gedeutet: Die wertvollen Steine mit komplexen Botschaften seien zumindest im Umkreis des Kaisers konzipiert, die billigen Glasgemmen als Geschenke an Anhänger und Klienten ausgegeben worden. Eine Begründung für ein solches zentralistisches Prinzip ist kaum zu geben; die große, heterogene Vielfalt und Variabilität der Bilder spricht eher dagegen. Jedenfalls aber trugen die zahlreichen Besitzer aus unterschiedlichen sozialen Schichten die Ringe, Amulette und Schmuckstücke als ihren eigenen Besitz und zeigten damit die Bilder als Ausdruck ihrer eigenen Vorstellungen vom Kaiser, seiner Rolle und seiner Wirkung. Niemand war gezwungen, solche Gegenstände zu verwenden: Sie sind besonders vielfältige Zeugnisse der demonstrativen Zustimmung zur Herrschaft des Augustus.

## Schluss: Pluralität des Konsenses

Die hier zusammenfassend betrachteten Phänomene sind demonstrative Manifestationen eines breiten Konsenses mit der Herrschaft des Augustus. Die Begriffe einer zentral vom Kaiser oder dem «Hof» gesteuerten «Propaganda» oder «Selbstdarstellung», die vielfach noch immer zur Beschreibung der Phänomene eingesetzt werden, sind fehl am Platz. Es handelt sich um Demonstrationen von verschiedenen Seiten *an* und *für* den Kaiser.<sup>19</sup>

Selbstverständlich war dies kein Ausdruck «freier» Entscheidungen für die Herrschaft des neuen Machthabers. Es gab ohne Zweifel einen allgemeinen diffusen Druck, sich hier und dort im Sinne des Kaisers zu äußern. Und die Äußerungen entsprachen in vieler Hinsicht dem Bild, in dem der Kaiser sich selbst

öffentlich präsentierte. Aber in der konkreten Praxis handelt es sich um «freiwillige» Aktionen der Zustimmung und Ehrung. Sie entsprechen dem spezifischen Konzept der römischen Monarchie, die treffend als ein «Akzeptanz-System» – vielleicht genauer: als Konsens-System – beschrieben wird.<sup>20</sup>

Der *consensus universorum* zur Herrschaft des Augustus in Bildwerken war in dreifacher Hinsicht ungewöhnlich deutlich und wirkungsvoll. Zum einen war er so stark wie in keinem anderen Herrschaftssystem der Antike: Nie zuvor war es in der Politik des öffentlichen Bauens zu einer so dichten Kooperation der politischen und sozialen Akteure mit einem Herrscher gekommen. Zum Zweiten waren die Manifestationen des Konsenses so ubiquitär wie nie:



Nirgends waren die Bilder politischer Leistungen und Ideologien nicht nur im öffentlichen Raum, sondern auch im privaten Leben so präsent wie in Rom unter Augustus. Zum Dritten erreichten die Bilder der politischen Sphäre nie zuvor und danach eine derart breite soziale Streuung: In der Öffentlichkeit waren sie für jedermann gleichermaßen sichtbar, und im privaten Bereich gab es ein weites Spektrum von kostbaren Reliefs aus Marmor und Kameen aus Edelstein bis zu preiswerten Lampen aus Ton und gegossenen Gemmen aus Glas.

Entsprechend unterschiedlich waren die Formen und Inhalte des Konsenses. Die Gefolgsleute des Kaisers demonstrierten in den Bauten von Tempeln und anderen öffentlichen Gebäuden eine enge Kooperation mit ihm; die früheren Gegner taten sich besonders stark mit Motiven seiner Verherrlichung hervor. Agrippa schuf einen ganzen Stadtteil der modernen Lebensqualität mit allen Göttern und Augustus im Zentrum. Tiberius stattete einen Tempel mit einem umfassenden Bildprogramm göttlicher Macht in griechischen Formen aus. Der Senat, als Sprecher des «Volkes», setzte Denkmäler für den Kaiser, als Antwort auf dessen Projekte, aber zugleich als Einforderung traditioneller Werte und Verhaltensweisen: *Clupeus virtutis* und Ara Pacis binden Augustus in römische Bürgertugenden ein.

Ebenso vielstimmig waren die Manifestationen in den Bereichen des privaten Lebens. Die dekorative Ausstattung der Wohnsitze in Marmor und Terrakotta rief eine allgemeine Atmosphäre «augusteischer» Religiosität, Moral und kontrollierter Verhaltensnormen hervor; spezifische Bezüge zu Themen der Politik waren die Ausnahme. Dadurch erklärt sich, dass die «politischen» Bildthemen sich nicht grundsätzlich abhoben von den Bildern der allgemeinen Lebenskultur: Man konnte die Trias Apollo, Diana und Latona auch als Gottheiten jenseits der Politik verstehen; und die Victoria auf dem Globus konnte von der Göttin von Actium zur Garantin von Glück und Erfolg auf Neujahrslampen werden.

Diese Phänomene entfalteten sich in besonderer Dichte und in charakteristischen Formen in der hauptstädtischen Szene von Rom. Anders liegen die Dinge



in Italien und den Provinzen, unterschiedlich auch im Osten und Westen, und von Ort zu Ort. Das kann hier nicht weiter verfolgt werden. In Rom aber war dies eine spezifische Entwicklung unter Augustus: Schon unter seinen Nachfolgern ließ die Kooperation des öffentlichen Bauens ebenso wie die Präsenz kaiserlicher Bildmotive in den privaten Lebensräumen stark nach. Beides waren Phänomene der Begründung der Kaiserherrschaft, die besonders explizite Demonstrationen des *consensus universorum* erforderte.

Schließlich wird es vielfach auch zu Überdruß an den ständigen Manifestationen politischer Konformität gekommen sein. Ein Villenbesitzer in Stabiae ließ sich die Gruppe von Aeneas mit Anchises und Ascanius, in der sattem bekannten Form der Statuen auf dem Augustus-Forum, auf eine Wand malen – mit Köpfen von Hunden (Abb. 28)!<sup>21</sup>

Abb. 28  
Lithographie von  
A. Delvaux (1836) nach  
einem Fresko aus Stabiae.



**Consensus universorum – Die Akzeptanz der Herrschaft des Augustus in Bau- und Bildwerken, öffentlich und privat.**

- Albers (2013) = J. Albers, Campus Martius. Die urbane Entwicklung des Marsfeldes von der Republik bis zur mittleren Kaiserzeit, Wiesbaden 2013.
- Alföldi (1973) = A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus, Bonn 1973.
- Bergmann (2000) = M. Bergmann, Repräsentation, in: A. H. Borbein / T. Hölscher / P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 166–188.
- Boschung (1993) = D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993.
- Bravi (2014) = A. Bravi, *Griechische Kunstwerke im politischen Leben Roms und Konstantinopels*, Berlin 2014.
- Coarelli (1983) = F. Coarelli, *Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romolo*, in: *Città e architettura nella Roma imperiale*, 1983, 41–46.
- Coarelli (2012) = F. Coarelli, *Palatium, Il Palatino dalle origini all'impero*, Roma 2012.
- Dally (2007) = O. Dally, *Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie – oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?*, in: *JdI* 122, 2007, 223–258.
- Flaig (1992) = E. Flaig, *Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im Römischen Reich*. Frankfurt / New York 1992.
- Flaig (1999) = E. Flaig, *Wider die Verdinglichung des Kulturbegriffs*, in: G. Vogt-Spira / B. Rommel (Hrsg.), *Rezeption und Identität*, Stuttgart 1999, 81–112.
- Goette (1984) = H.-R. Goette, *Corona spicea, Corona civica und Adler. Bemerkungen zu drei römischen Dreifussbasen*, in: *AA*, 1984, 573–589.
- Grüner (2009) = A. Grüner, *Das Pantheon des Agrippa. Architektonische Form und urbaner Kontext*, in: G. Graßhoff / M. Heinzelmann / M. Wäfler (Hrsg.), *The Pantheon in Rome*, Bern 2009, 41–67.
- Haselberger (2007) = L. Haselberger, *Urbem adornare. Die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus*, Portsmouth 2007.
- von Hesberg (1988) = H. von Hesberg, *Die Veränderung des Erscheinungsbildes der Stadt Rom unter Augustus*, in: W. D. Heilmeyer / E. La Rocca / H. G. Martin (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin 7. Juni–14. August 1988, Mainz 1988, 93–115.
- Hölscher (1965) = T. Hölscher, *Ein römischer Stirnziegel mit Victoria und Capricorni*, in: *JbRGZM* 12, 1965, 59–73.
- Hölscher (1967) = T. Hölscher, *Victoria Romana*, Mainz 1967.
- Hölscher (1984) = T. Hölscher, *Actium und Salamis*, in: *JdI* 99, 1984, 187–214.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Augustus und die Macht der Archäologie*, in: A. Giovannini (Hrsg.), *La révolution romaine après Ronald Syme. Bilans et perspectives*, Vandeuvers / Genève 2000, 237–281.
- Hölscher (2007) = T. Hölscher, *Fromme Frauen um Augustus*, in: f. Hölscher / T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten*, Heidelberg 2007, 111–131.
- Hölscher (2009) = T. Hölscher, *Denkmäler und Konsens*, in: K.-J. Hölkamp (Hrsg.), *Eine politische Kultur (in) der Krise?*, München 2009.
- Hölscher (2014) = T. Hölscher, *Monumente der Geschichte – Geschichte als Monument?*, in: O. Dally u. a. (Hrsg.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin 2014, 254–284.
- Maderna-Lauter (1988) = C. Maderna-Lauter, *Glyptik*, in: W. D. Heilmeyer / E. La Rocca / H. G. Martin (Hrsg.), *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, Berlin 7. Juni–14. August 1988, Mainz 1988, 441–473.
- Muth (2014) = S. Muth, *Digitales Forum Romanum der Humboldt-Universität Berlin*: [www.digitales-forum-romanum.de](http://www.digitales-forum-romanum.de).
- Pensabene / Sanzi Di Mino (1983) = P. Pensabene / M. R. Sanzi Di Mino (Hrsg.), *Museo Nazionale Romano, Le Terrecotte III 1: Le antefisse*, Roma 1983.
- Pollini (2012) = J. Pollini, *From Republic to Empire. Rhetoric, Religion and Power in the Visual Culture of Ancient Rome*, Norman 2012.
- La Rocca (1987) = E. La Rocca, *L'adesione senatoriale al «consensus»: i modi della propaganda augustea e tiberiana nei monumenti «in circo Flaminius»*, in: *L'Urbs. Espace urbain et histoire*, Rom 1987, 347–372.
- Simon (2012) = E. Simon, *Ara Pacis Augustae*, Dettelbach 2012.
- Strazzulla (1990) = M.-J. Strazzulla, *Il principato di Apollo*, Rom 1990.
- Wolters (1999) = R. Wolters, *Nummi signati. Untersuchungen zur römischen Münzprägung und Geldwirtschaft*, München 1999.
- Zanker (1987) = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- Zanker (2013) = P. Zanker, *La costruzione dell'immagine di Augusto*, in: E. La Rocca u. a. (Hrsg.), *Augusto. Ausstellungskatalog Rom 2013*, Mailand 2013, 153–163.



## ANMERKUNGEN

### ***Consensus universorum – Die Akzeptanz der Herrschaft des Augustus in Bau- und Bildwerken, öffentlich und privat***

- <sup>1</sup> Grundsätzlich Flaig (1992).
- <sup>2</sup> Hölscher (2009), 161–165 und allgemein (2014); dagegen Flaig (1999).
- <sup>3</sup> Zum Pantheon s. Coarelli (1983); Grüner (2009).
- <sup>4</sup> Zur Neugestaltung Roms unter Augustus aus der umfangreichen Literatur etwa: von Hesberg (1988); Haselberger (2007); Muth (2014). – Für das Konzept eines pluralistischen Bauens s. La Rocca (1987); Hölscher (2000).
- <sup>5</sup> Zu den Bauten: La Rocca (1987). Zu den Bildwerken: Bravi (2014), 147–149, 149–163.
- <sup>6</sup> Zusammenfassend z. B. Albers (2013), 119–131.
- <sup>7</sup> Zur Ara Pacis zuletzt: Pollini (2012), 204–270; Simon (2012).
- <sup>8</sup> Coarelli (2012), 249–282.
- <sup>9</sup> Boschung (1993); Zanker (2013).
- <sup>10</sup> S. etwa Dally (2007).
- <sup>11</sup> Sehr ähnlich präsentiert sich der Befund hinsichtlich der Münzprägung, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann, s. Wolters (1999).
- <sup>12</sup> Zur Rezeption augusteischer Bildmotive in die Bereiche des privaten Lebens s. allgemein Zanker (1987) passim.
- <sup>13</sup> Zu Victoria und Seesiegen: Hölscher (1984); zur Apollinischen Trias: Zanker (1987), 70–72, zu frommen Frauen: Hölscher (2007).
- <sup>14</sup> Goette (1984).
- <sup>15</sup> Strazzulla (1990).
- <sup>16</sup> Hölscher (1965); Pensabene / Sanzi Di Mino (1983), 541–565, 873–884, 885–907 (Victoria auf Globus, Capricorni), 958–965 (Tropaeum



auf Prora), 966–973 (Magna Mater auf Schiff),  
974–979 (Neptun auf Quadriga).

<sup>17</sup> Hölscher (1967); Alföldi (1973).

<sup>18</sup> Eindringliche Darstellung: Maderna-Lauter  
(1988).

<sup>19</sup> S. allgemein Bergmann (2000).

<sup>20</sup> Flaig (1992).

<sup>21</sup> Zanker (1987), 212.



***Consensus universorum – Die Akzeptanz der Herrschaft des Augustus in Bau- und Bildwerken, öffentlich und privat***

*Die Abbildungen sind nicht vom Autor selbst, sondern seitens des Verlags ausgewählt worden.*

Abb. 1, 24: bpk / Münzkabinett, SMB / Reinhard Saczewski; 2: M. Lacanaud, Musée Départemental Arles Antique; 3, 7: Foto L. Sbardella; 4: Foto A. van Loon; 5: Foto Jensens; 6: © digitales-forum-romanum, Projekt am Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin in Kooperation mit den Exzellenzcluster TOPOI ([www.digitales-forum-romanum.de](http://www.digitales-forum-romanum.de)), Leitung Susanne Muth, 3D-Modell Armin Müller; 8: Foto Bertold Werner; 9: Aufnahme