

## IV. BILDPROPAGANDA

Tonio Hölscher

### Historische Reliefs

Augustus hat Rom durch eine Bau- und Denkmalpolitik größten Ausmaßes nicht nur völlig neu gestaltet, sondern hat das Stadtbild in plakativer Weise als Ausdruck seiner politischen Ansprüche und Machtmittel inszeniert. Dabei hat er auch die Bildkunst zielbewußt eingesetzt.

Die Stellung Roms als Zentrum der antiken Welt kam in der späten Republik und in der Kaiserzeit durch eine immer größere Zahl von aufwendigen Bauten, Plätzen und Denkmälern zum Ausdruck. Andere Städte des Reiches ahmten das bald nach. Die Wirkung dieser Repräsentationsarchitektur wurde vielfach noch durch prunkvolle Bildwerke gesteigert. Fassaden und Innenräume wurden mit Statuen und Reliefs geschmückt, die sich oft zu umfassenden Bildprogrammen zusammenschlossen. Unter den Themen solcher Bildausstattungen nahmen die des öffentlichen und politischen Lebens bald einen vorrangigen Platz ein. Insbesondere die Gattung des Reliefs wurde an öffentlichen und privaten Bauten eingesetzt, um den Ruhm des Römischen Reiches und vor allem die Verdienste mehr oder minder prominenter Personen für Staat und Mitbürger zu verherrlichen. Der Begriff des «historischen Reliefs» formuliert den Charakter dieser Denkmäler nicht ganz angemessen: Es handelt sich um Reliefs, die in repräsentativer oder propagandistischer Absicht Themen des öffentlichen Lebens vor Augen stellen. Notwendigerweise ergibt sich aus dieser Definition, daß die Grenzen des «historischen Reliefs» nach Inhalt und Form nicht ganz scharf zu ziehen sind.

Da das architektonische Relief die Möglichkeit zu umfangreichen Figurenkompositionen bietet, ist es von allen Gattungen der Bildkunst diejenige, in der die umfassendsten Aussagen über den Staat und seine führenden Männer formuliert wurden. Aus diesem Grund hat der Übergang von der Republik zum Prinzipat auf Reliefs einen besonders deutlichen und vielfältigen Ausdruck gefunden.

#### Voraussetzungen in Griechenland und Italien

Politische Kunst, auch in der Form des Reliefs, war schon von den großen Reichen des Vorderen Orients und Ägyptens in reicher Vielfalt ausgebildet worden. Auf Rom haben einerseits Griechenland und die hellenistischen Reiche, andererseits die benachbarten Kulturen in Süditalien, Sizilien und Etrurien Einfluß gehabt. In Griechenland war seit Beginn der klassischen Zeit (5. Jh. v. Chr.) eine historische Kunst entstanden, die in öffentlichen Denkmälern die großen Ereignisse der Geschichte und die Leistungen der bedeutendsten Politiker verherrlichte: Berühmte Beispiele sind die Statuengruppe von Aristogeiton und Harmodios, Tyrannenmörder und Protagonisten der attischen Demokratie, auf der Agora von Athen; und gleich daneben das Gemälde der Schlacht von Marathon in der «Bunten Halle». Darin kommt eine Auffassung zum Ausdruck, die die Geschichte als einen dynamischen Verlauf von Entscheidungen unter der Leitung einzelner großer Persönlichkeiten versteht. Es war eine Auffassung, die von den Herrschern der hellenistischen Großreiche sehr gut übernommen und weitergebildet werden konnte. Zeugnis dafür ist das Alexander-Mosaik aus Pompeji, Kopie eines Gemäldes mit dem entscheidenden Sieg Alexanders des Großen gegen die Perser. Diese politische Kunst Griechenlands wurde seit dem späten 4. Jh. v. Chr. insbesondere über Apulien und Sizilien an Mittelitalien und Rom vermittelt. – In Etrurien selbst dagegen hatte sich seit dem 4. Jh. v. Chr. eine Tendenz zur Repräsentation sozialen Ranges herausgebildet, die insbesondere in den



Gräbern der vornehmen Familien, in Wandgemälden und Sarkophagreliefs, ihren Platz fand. Vor allem die Ehre öffentlicher Ämter wurde durch ausführliche Darstellung von Zeremonien, Tracht und Insignien dokumentiert. Daraus wird eine Vorstellung von öffentlichem Leben deutlich, die von Griechenland stark abweicht: Die Leistung für die Gemeinschaft erfüllt sich in der möglichst gewissenhaften Führung der politischen und religiösen Ämter, sie ist an traditionellen Institutionen orientiert und bewahrt einen mehr statischen Charakter.

In Griechenland wie in Etrurien war diese Entwicklung dadurch verursacht, daß historische Veränderungen zu einem neuen Bewußtsein vom Staat, von Politik und von der Rolle des einzelnen für die Gemeinschaft geführt hatten. In Rom sind die Anfänge einer politischen Repräsentationskunst durch Schriftquellen und wenige archäologische Denkmäler für das späte 4. und das 3. Jh. v. Chr. bezeugt; öffentliche Beutedenkmäler wie die Schiffsschnäbel (*rostra*) von Antium an der Rednerbühne am Comitium; Ehrenstatuen, etwa für C. Maenius, der diese *rostra* beim Sieg gegen die Latiner 338 v. Chr. errungen hatte; historische Gemälde, etwa aus den Samnitenkriegen. Damals, als die Außenpolitik durch die Expansion Roms die Dimensionen einer Großmacht angenommen und die innere Verfassung nach den Ständekämpfen durch die Ausbildung der neuen Nobilität einen neuen Charakter bekommen hatte, sind Staat, Politik und persönliche Leistung als zentrale Faktoren der Gemeinschaft bewußt geworden. Dies ist die geschichtliche Situation für die Entstehung politischer Denkmäler in Rom. Dabei erwiesen sich die kollektiven Kräfte des Staates zunächst noch als relativ stark: Es waren die entscheidenden Siege, die bedeutendsten Politiker und die Götter und Heroen der gesamten Gemeinschaft, die in den Denkmälern gefeiert wurden.

Die Krise der Republik nach dem 2. Punischen Krieg und besonders nach dem Scheitern der Reformversuche der Gracchen hat zu einer hektischen Zuspitzung der politischen Repräsentation geführt, wie sie bis dahin völlig unbekannt war. Die Energien der führenden Politiker richteten sich nun, nach der Niederwerfung der letzten großen Feinde, weniger nach außen als nach innen: Die großen Heerführer Marius, Sulla, Pompeius und Caesar strebten zunehmend nach einer Ausnahmestellung innerhalb des Staates; dadurch wurde die Form der Republik immer mehr zersetzt und in die Richtung auf ein monarchisches Staatswesen getrieben. Zur Legitimation solcher Ansprüche waren Reliefs an öffentlichen Gebäuden und Denkmälern hervorragend geeignet. Das Denkmal des Bocchus für Sulla (Kat. 214) und später die Basis für Antonius aus Praeneste (Kat. 198) zeigen exemplarisch, daß damals neue, komplexe Ideologien und Bildprogramme zur Begründung des politischen Führungsanspruchs ausgebildet wurden. Darüber hinaus wird am Bocchus-Denkmal die unerbittliche Konkurrenz zwischen den Protagonisten der verschiedenen politischen Gruppen deutlich: Marius fühlte sich durch das Monument in seinem Ruhm so beeinträchtigt, daß er es zu zerstören versuchte; und in der Tat war es eine polemische Replik auf ein ähnliches Denkmal des Marius, das später sogar von Sulla abgerissen, von Caesar dann wieder errichtet wurde. Alles kam darauf an, eine monopolartige Machtposition zu demonstrieren. Es entstand ein regelrechter Denkmälerkrieg, der bis in die letzten Jahre der Republik weitergeführt wurde: Noch das Denkmal für Antonius in Praeneste (Kat. 198) und das große Grabmal seines Feldherrn P. Ventidius Bassus von der Via Appia (Kat. 199) sind als provozierende Projekte der Antonianer im Zentrum des Machtbereichs des Octavian zu verstehen. Von den großen Feldherren griff das Bestreben, die eigene Leistung und *dignitas* in den Denkmälern zu rühmen, rasch auf andere Kreise über: zunächst auf untergeordnete Militärs (Kat. 199) und normale Amtsträger (s. u.), schließlich auf Männer, die in den verschiedensten Berufen zu Reichtum und Ansehen gekommen waren.

Diese Repräsentationskunst blieb bis zum Ende der Republik fast völlig auf Rom und seinen engsten Umkreis beschränkt. Nur selten finden sich Staatsdenkmäler dieser Epoche an anderen Orten des Reiches, etwa auf den Schlachtfeldern siegreicher Kriege, in den Zentren und an den Grenzen der unterworfenen Länder. Erst für Caesar wurde ein Beschluß gefaßt, seine Bildnisse in allen Städten Italiens aufzustellen. Im wesentlichen aber blieben die Denkmäler noch auf die Hauptstadt konzentriert: das Imperium war aus einem Stadtstaat entstan-



den und wurde immer noch von dorthier begriffen; in Rom war die Macht versammelt, hier mußte man seine Ansprüche anmelden.

### Der allgegenwärtige Herrscher und die Atmosphäre der Zustimmung

Augustus fand also eine verbreitete Praxis der Aufstellung politischer Denkmäler vor, an die er anknüpfen konnte. Er hat diese Möglichkeiten mit virtuoser Konsequenz ausgeschöpft und seinen Bedürfnissen entsprechend weitergebildet.

Zunächst ist gegenüber der Republik eine starke Vermehrung repräsentativer Bildwerke eingetreten. Darin wird ein wichtiges Motiv augusteischer Selbstdarstellung deutlich. Mit dem berühmten Ausspruch, er habe Rom von einer Stadt aus Ziegeln in eine Stadt aus Marmor verwandelt, unterscheidet Augustus sich grundsätzlich von allen Vorgängern: Jene konnten sich rühmen, der Stadt mit diesem oder jenem Gebäude einen Glanzpunkt geschenkt zu haben – Augustus hat ganz Rom neu gestaltet. Neben dem Kaiser, dem wichtigsten Bauherrn, traten Senat und Volk zur Erfüllung seiner Vorstellung als Auftraggeber auf, etwa bei der Ara Pacis (vgl. S. Settis, Ara Pacis). Weiter legte Augustus besonderen Wert darauf, auch reiche Angehörige der politischen Führungsschicht für die architektonische Neugestaltung der Hauptstadt zu gewinnen: etwa die vornehmen Aemilier, die seit alter Zeit die Verantwortung für die Basilica Aemilia übernommen hatten und jetzt, nach einem Brand, für einen Neubau sorgten; daneben gerade auch alte Anhänger des Antonius, wie C. Sossius, der sich nach Actium an Octavian angeschlossen hatte und dann mit dem Neubau des Apollotempels *in circo* betraut wurde.

Mit der völligen Neugestaltung der Stadt erfuhr auch die politische Bildkunst eine starke Verbreitung. Schon die Bildmotive der Schlacht von Actium waren an allen Ecken der Stadt zu sehen (Kat. 200.201), und im Lauf der weiteren Regierungszeit wurde das Stadtbild zu einem vielstimmigen bildlichen Panegyricus auf Augustus inszeniert. Dabei waren gerade auch die Bauten und Denkmäler, die vom Senat und Volk oder von reichen Privatpersonen errichtet worden waren, besonders stark auf die Verherrlichung des *princeps* ausgerichtet, oft deutlicher als seine eigenen Projekte. Der Kaiser war omnipräsent und unausweichlich, die Monopolisierung der Macht war abgeschlossen. Und die meisten hatten sich daran beteiligt.

Noch bezeichnender für die neue Situation ist, daß die kaiserlichen Bildmotive nun von der Bevölkerung in großem Umfang aufgenommen wurden. Eine solche breite Resonanz auf die Bildaussagen der führenden Politiker hatte es früher nicht gegeben. Die Rezeption reicht von der luxuriösen Wohnausstattung der Oberschicht (Kat. 202.203) bis zu den Freigelassenen und Sklaven, Handwerkern und sogar Frauen, die in den vielen Kultkollegien eine Möglichkeit fanden, an der Staatsreligion teilzunehmen (Kat. 217–225). Insbesondere die Altäre der Compital-Heiligtümer in den 265 Stadtbezirken Roms, die dem Kult für die Laren und den Genius des Kaisers dienten, sind ein wichtiger Verbindungspunkt für die Übermittlung kaiserlicher Bildmotive an mittlere und untere Schichten gewesen. Schließlich aber drang die Herrscherideologie auf die verschiedensten Gegenstände der Kleinkunst und des täglichen Lebens vor: von Stirnziegeln privater Gebäude (Kat. 201.207.211) über vornehmes Silbergeschirr (Abb. 23.24), Gemmen und Kameen bis hin zu Ringsteinen aus billigem Glasfluß und Tonlampen (vgl. Beitrag C. Maderna-Lauter). Zusammen mit den Münzen haben solche Produkte des Kunsthandwerks die Prinzipatsideologie massenweise in den privaten Lebensbereich getragen.

Dabei waren, im Gegensatz zur staatlichen Münzprägung, die übrigen Gattungen nicht einmal von einem offiziellen Zentrum aus gesteuert. Der Kaiser, Senat und Volk traten zwar selbst als Auftraggeber öffentlicher Denkmäler auf; aber es gab offensichtlich keine staatliche Institution, die darüber hinaus die Verbreitung kaiserlicher Bildmotive verordnet und organisiert hätte. Deren Rezeption im privaten Bereich war, genaugenommen, eine ‚freiwillige‘ Anerkennung und Loyalitätsbekundung durch die Untertanen. Das entsprach der offiziellen Ideologie, daß die beherrschende Stellung des *princeps* auf allgemeinem ‚consensus‘ beruhte. Tatsäch-



lich blieb in einem Staat, der eine republikanische Tradition hatte, kaum eine andere Möglichkeit, als ‚spontane‘ Zustimmung zu einem ‚Retter‘ zu provozieren. Die Suggestionskraft des *princeps* muß groß gewesen sein.

Dieses Ausgreifen der Repräsentation betrifft nicht nur Rom und seine verschiedenen Bevölkerungsgruppen, sondern immer weitere Bereiche des Imperium. Schon die Schlacht von Actium ist auf Denkmälern bis zu den östlichen Grenzen hin gefeiert worden. Die Basis von Sorrent (Kat. 208) und der *clupeus virtutis* von Arles (Kat. 216) bezeugen neben vielen anderen Denkmälern, wie vielfältig die Ausstrahlung der verschiedensten kaiserlichen Bildthemen auf das Reich gewesen ist. Die Vermittlung dieser Motive scheint insbesondere durch eine neue Gruppe von sozialen Aufsteigern, oft Freigelassenen, getragen worden zu sein, die von der neuen Prosperität profitierten und in Händlerkollegien oder im Kaiserkult eine geachtete Position erringen konnten. Dabei ist es bezeichnend, daß die Denkmäler durchweg sehr stark an stadtrömischen Vorbildern orientiert sind: Das Reich begriff sich weiterhin stark von Rom her; aber es wurde, wie die Denkmäler zeigen, vom Kaisertum in einer neuen Weise integrierend durchdrungen.

Gewiß ist dies nicht alles ein rein spontaner Applaus für den Herrscher. Die Mittel augusteischer Meinungslenkung waren offensichtlich subtiler als direkte Verordnungen: indem durch Anerkennung und Förderung von oben eine Atmosphäre geschaffen wurde, in der die allgemeine Zustimmung sich wie ‚von selbst‘ einstellte. Wieweit dabei Opportunismus und wieweit echte Anerkennung, Dankbarkeit und Verehrung zum Ausdruck kommen, ist den Denkmälern nicht zu entnehmen. Und noch weniger konnte sich der Widerstand in Bildern artikulieren – allenfalls mag ein Larenaltar in Ostia (Kat. 222) als versteckter Hinweis dafür verstanden werden, daß man sich dort dem Anspruch der offiziellen Staatsreligion entzog und prononciert einen republikanischen Kult fortführte. Insgesamt aber wird deutlich, daß Augustus mit einer beträchtlichen Unterstützung rechnen konnte, die gewiß nicht immer Herzenssache oder innere Überzeugung war, aber de facto seine Stellung festigte.

Darin kommt aber nicht nur die Überlegenheit des Augustus gegenüber seinen Gegnern zum Ausdruck. Sondern diese privaten Proklamationen politischer Zustimmung haben überhaupt erst mit dem Übergang von der Republik zum Prinzipat in solchem Umfang begonnen und in der frühen Kaiserzeit einen Höhepunkt erreicht. Die Bereitschaft zu dieser Akklamationshaltung ist wohl eines der ernsthaftesten Symptome dafür, wie zersetzt die republikanische Staatsform war. Die ‚Rettung‘ des Staates war mit Verlusten verbunden.

## Die Monumente

Die historischen Reliefs waren Teile größerer Denkmäler oder Bauwerke. Sie schmückten und interpretierten die Monumente und erhöhten deren Wirkung; andererseits erhielten sie ihre Wirkung von dem architektonischen Kontext, zu dem sie gehörten.

Allgemeine Voraussetzung war die Aufnahme der neuesten griechischen Steinarchitektur seit dem 2. Jh. v. Chr. statt der alten einheimischen Bauweise mit Holz und Terrakotta. Erst qualitativvoller Stein, vor allem Marmor, war ein Material, das den Anspruch auf glänzenden Ruhm und dauerndes Andenken angemessen zum Ausdruck bringen konnte. Mit dieser Architektur waren verschiedene Möglichkeiten des architektonischen Reliefs verbunden, die man für die eigenen Aussagen einsetzen konnte.

In der ausgehenden Republik waren es besonders die traditionellen Typen der großen Staatsarchitektur, die mit politischen Themen geschmückt wurden: Tempel, Basiliken u. ä. Dazu traten im privaten Bereich die verschiedenen Typen der Grabarchitektur. Hier kamen die alten griechischen Bauordnungen mit vielfältigen Varianten zur Anwendung, und mit ihnen die verschiedenen Möglichkeiten der Bauskulptur: vor allem Friese, Giebel, Akrotere (Kat. 212). Auch in augusteischer Zeit wurden diese Formen des Bauschmucks, gerade für politische Themen, noch vielfältig benutzt. Besonders die Giebelplastik erfuhr an den Tempeln des



Augustus einen neuen Aufschwung (Kat. 209.210), und sogar Dachziegel an öffentlichen und privaten Bauten wurden mit Bildmotiven der Prinzipats-Ideologie geschmückt (Kat. 201. 207. 211). Doch im Lauf der Zeit erwiesen sich Frieze und Giebel, Akrotere und Antefixe wegen ihrer hohen Anbringung und ihrer ungünstigen Bildformate als immer weniger geeignet zur wirkungsvollen Darstellung vielgestaltiger Themen; man begnügte sich mehr und mehr mit einfacherem Dekor oder ließ Fries und Giebel ganz glatt, im Vertrauen auf großflächige Fassadenwirkung. Statt dessen traten neue Aufgaben für das Relief in den Vordergrund.

Schon im Laufe des Hellenismus hatten die traditionellen Gesetze, nach denen das Relief auf wenige Punkte innerhalb der architektonischen Ordnung beschränkt war, sich stark gelockert. Das führte schließlich dazu, daß Reliefs wie Bilder frei auf die Wand gesetzt werden konnten. In der späten Republik ist diese Möglichkeit vielfach an Grabbauten eingesetzt worden (Kat. 199). Damit war eine Reliefform geschaffen worden, die in sehr variablen Proportionen verwirklicht, zu großem Format gesteigert, und in den verschiedensten architektonischen Zusammenhängen deutlich sichtbar verwendet werden konnte. Die repräsentativen Möglichkeiten, die hier lagen, wurden in augusteischer Zeit klar erkannt. In der Ara Pacis (vgl. S. Settis) wurde aus älteren Vorstufen eine neue Form des Monumentalaltars mit großen Relieffeldern geschaffen; und der Parther-Bogen am Forum (vgl. E. Nedergaard, Zur Problematik der Augustusbögen auf dem Forum Romanum) mit den Victorien in den Zwickeln ist das erste Beispiel dieses Denkmaltypus, das Reliefschmuck aufweist. Beide Denkmaltypen sollten eine lange Tradition haben; das monumentale historische Reliefbild, das in augusteischer Zeit seine volle Ausprägung erhielt, ist in seiner weiteren Geschichte eng mit diesen beiden Denkmaltypen verbunden geblieben. Im Bereich der privaten Wohnkultur muß schon in der späten Republik die Sitte bekannt gewesen sein, Reliefs als Schmuck in die Wände einzulassen. In augusteischer Zeit ist auch diese Gattung des Schmuckreliefs für politische Themen genutzt worden (Kat. 202. 203).

Hinzu kamen Aufgaben an kleineren Monumenten. Seit alter Zeit waren in Griechenland gelegentlich die Basen von Statuen und Statuengruppen mit Reliefs geschmückt worden. Diese Möglichkeit wurde in der späten Republik für politische Denkmäler aufgegriffen (Kat. 198. 214) und auch in der frühen Kaiserzeit fortgeführt (Kat. 208). Weiterhin wurde Reliefschmuck zunehmend für Altäre verwendet (Kat. 217–223). Sofern die Kulte in besonderem Maß staatlicher oder sozialer Repräsentation dienten, konnte das in den Bildthemen zum Ausdruck kommen: ein Zeichen dafür, wie stark die politischen Aspekte dieser Religion z. T. geworden waren. Es ist charakteristisch, daß die meisten Altäre mit öffentlichen Themen aus der Zeit des Augustus oder bald danach stammen: Damals wurde die Begründung des Staates auf der Religion mit besonderem Nachdruck betrieben. Schließlich ist, aus hellenistischen und republikanischen Vorstufen, unter Augustus und seinen Nachfolgern die Gattung der reliefgeschmückten Panzerstatue zu ihrer reichsten Ausprägung geführt worden: Die Kaiserstatue von Prima Porta (Kat. 215) bezeugt die außerordentliche Souveränität, mit der das Relief jetzt für die verschiedensten Aufgaben eingesetzt wurde.

Dabei sind weder die einzelnen Bautypen und Denkmälergruppen noch die verschiedenen Arten des Reliefs (Fries, Wandbild etc.) auf bestimmte Themen des Bildschmucks festgelegt. Die Verbindung von Denkmal und Bildschmuck ist jeweils durchdacht, bleibt aber flexibel. Das Motiv des Triumphs erscheint etwa auf einem Tempelfries, einem Silberbecher und auf Münzen (vgl. oben Beitrag La Rocca zum Apollo-Sosianus-Tempel; Abb. 23. 24), die Sage von Romulus auf dem Fries der Basilica Aemilia, in zwei Tempelgiebeln, einer rundplastischen Statue, einer Reliefplatte der Ara Pacis, einem Gemälde und auf zwei Altären (Kat. 209.212. Abb. 177). Die Themen der historischen Reliefs sind daher zwar zu inhaltlichen Gruppen zu ordnen, aber nicht in strenger Responson zu den zugehörigen Denkmälertypen zu betrachten.

Gerade dies macht aber die Wirkungsmöglichkeiten dieser Staatskunst aus: Hier stand ein Instrument der Herrscherpropaganda zur Verfügung, das mit großer Flexibilität für die verschiedensten Aufgaben eingesetzt werden konnte.



## Die Themen

Promotoren der politischen Repräsentationskunst waren in der späten Republik zunächst die mächtigen Feldherren. Ihre Macht beruhte auf dem Heer, das ihnen persönlich ergeben war, und auf den vielfach außerordentlichen Vollmachten, die der Senat ihnen übertragen hatte. Militärischer Erfolg und Ruhm ist daher das wichtigste Motiv spätrepublikanischer Staatsdenkmäler. Das Denkmal, das Bocchus von Mauretanien auf dem Kapitol für Sulla errichtet hat (Kat. 214), und das Denkmal des Antonius in Praeneste (Kat. 198) lassen die Vielfalt der Möglichkeiten ahnen: Hier ein Fries mit Waffen, die emblemartig die Bilder siegverleihender Gottheiten und andere Siegesmotive zeigen; dort eine glanzvolle Parade der verschiedenen Truppengattungen. Hinzu kam vor allem die alte Tradition der Schilderung von Kampfhandlungen, die in Rom seit langem in Tafelgemälden, später aber auch in Reliefs und freiplastischen Gruppen gepflegt wurde; ferner die Darstellung des Triumphs in Wandgemälden, Grabfresken, auf Tempelfriesen und Münzen; schließlich die allegorische Überhöhung des Sieges durch den Mythos, wie auf dem berühmten Censoren-Denkmal in München und Paris, wo der Hochzeitszug des Neptun die souveräne Beherrschung der Meere anzeigt.

Die Denkmäler des Sulla und des Antonius machen aber zugleich deutlich, daß einfache Siegesmotive vielfach nicht mehr ausreichten. Da die großen Imperatoren eine persönliche Ausnahmestellung im Staat anstrebten, die den Rahmen der Republik mehr und mehr sprengte, bedurften sie einer außergewöhnlichen Legitimation. In diesem Sinne entwickelt das Bocchus-Denkmal ein umfassendes ideologisches Konzept: Die berühmte Gefangennahme des Jugurtha durch Sulla, die in vergoldeten Statuen dargestellt war, wurde von einem Sockel getragen, auf dem der oberste Staatsgott Iuppiter, die persönliche Schutzgöttin Venus und weitere göttliche Repräsentanten seines politischen Kurses als Fundament seiner außerordentlichen Ambitionen dienten (Kat. 214). In ganz anderer Weise wurde Antonius auf der Basis von Praeneste als Herr über ein Heer mit sämtlichen Truppengattungen in der Nachfolge Alexanders des Großen proklamiert (Kat. 198). Untergeordnete Feldherren haben bezeichnenderweise keine derart umfassenden Bildprogramme entwickelt.

Neben der militärischen Macht traten andere Themen während der späten Republik in den Hintergrund. Aus alter italischer Tradition wurde die Repräsentation von ehrenvollen Ämtern aufgenommen und mit neuen Bildmotiven weitergeführt. Daneben führte die stark religiöse Begründung des römischen Staates dazu, daß die Bekundung von *pietas* in Opferszenen und anderen Riten immer mehr Bedeutung erhielt. Beide Themenbereiche, die sich vielfach überschneiden, sind sowohl an öffentlichen Denkmälern wie an Grabmälern zur Darstellung gekommen.

Die politischen Bildthemen des Augustus lassen deutlich die Etappen seiner Machtbildung erkennen. Eine erste Phase, bis zur Rückgewinnung der verlorenen Feldzeichen von den Parthern 20 v. Chr., ist geprägt von der Demonstration militärischer Stärke. Von Caesar hatte Octavian die Vorstellung einer Siegesgöttin übernommen, die ihm persönlich zugeordnet war; darum konnte er die Victorien am Fries des Tempels des Divus Iulius seit der Einweihung 29 v. Chr. auch auf die eigene Person beziehen (Kat. 206). Nach Actium wurde das verfügbare Arsenal von Bildmotiven in seiner ganzen Breite mobilisiert. Der dreifache Triumph des Jahres 29 v. Chr. von Illyrien, Actium und Alexandria wird anscheinend auf dem Fries des Apollotempels *in circo* geschildert (vgl. o. La Rocca, Apollo-Sosianus-Tempel). Unter den Gottheiten ist es vor allem Victoria, die unaufhörlich proklamiert wird: angefangen mit der Statue in der Curia Iulia, die auf einem Globus stand und Octavians Übermacht mit der Weltherrschaft Roms verband (Kat. 207); über die Münzprägung, die nicht nur dies berühmte Bildwerk wiedergab, sondern auch den hellenistischen Typus der Siegesgöttin auf einem Schiffsbug aufgriff (Abb. 167); bis zu den tönernen Stirnziegeln privater Bauten (Kat. 207) und den Schmuckreliefs vornehmer Wohnsitze (Kat. 202). Dazu wurde die ruhmreiche Geschichte Griechenlands aktualisiert, indem man die Schlacht von Salamis als Exempel des eigenen Sieges gegen die



„barbarischen“ Feinde aus dem Osten verherrlichte (Kat. 203). Darüber hinaus wurde der Sieger Octavian in der Kleinkunst sogar als neuer Neptun gefeiert, der in der Quadriga von Hippokampen über das Meer stürmt, über den hilflos in den Wellen schlingernden Antonius hinweg (Gemme Boston: Kat. 247).

Weit verbreitet war schließlich die Verwendung von Schiffstrophäen als Symbole des Sieges von Actium. Die Motive sind bereits von griechischen Seesieg-Denkmalern bekannt, haben aber auf dem capitolinischen Fries eine neue und prägnante Form gefunden (Kat. 200). Die hellenistische Tradition des Waffenfrieses ist hier raffiniert für Schiffsteile aufgegriffen und zugleich auf religiöse Attribute übertragen worden. Damit ist erstmals der für Augustus so typische Gedanke formuliert, daß militärische Macht und Verehrung der Götter, *virtus* und *pietas*, sich verbinden müssen, um den Frieden unter der Herrschaft Roms zu sichern. Diese Symbolsprache war so einprägsam, daß sie rasch weite Verbreitung fand: Die Grabmäler der Teilnehmer an Octavians siegreichen Seekriegen haben vor allem mit diesen Bildmotiven ihren Beitrag zur neuen Staatsordnung gerühmt.

Mit der Rückgewinnung der römischen Feldzeichen von den Parthern, die durch Diplomatie erreicht, aber wie ein militärischer Sieg gefeiert wurde, ließ sich noch einmal an den Gründungssieg des Prinzipats anknüpfen. In diesem Sinne hat der Parther-Bogen am Forum den älteren Actium-Bogen ersetzt (vgl. E. Nedergaard). Ein Problem waren die Parther damals nicht, aber sie wurden als Gefahr beschworen, um die Herrschaft im Inneren zu sichern.

Auf die Dauer reichte diese Legitimation aber schwerlich aus. Die zweite Phase augusteischer Propaganda wird beherrscht von dem Gedanken des Goldenen Zeitalters, das seit langem sehnsüchtig erwartet und von Weissagungen prophezeit worden war und schließlich von Augustus 17 v. Chr. mit den Saecularspielen feierlich eingeläutet wurde. Erst dadurch ist die Ideologie von Herrscher und Staat zu einem universalen System ausgebaut worden. Die Augustusstatue von Prima Porta (Kat. 215) und die Ara Pacis (vgl. S. Settis) sind die wichtigsten Zeugnisse dafür, wie damals die Vision einer befriedeten und glücklichen Welt proklamiert wurde. In beiden Monumenten sind zwar immer noch unterworfenen Völkerschaften, also militärische Siege, die unabdingbaren Voraussetzungen für den Frieden – bis heute ist den Regierenden nicht viel Besseres zu diesem Thema eingefallen. Aber dieser Friede wird auf dem Reliefpanzer in die Obhut der persönlichen Schutzgötter des Kaisers gestellt; und er erhält kosmische Dimensionen, die von der Erde bis in den Himmel reichen und einen Bogen von der glücklichen «saturnischen» Vorzeit bis zur Gegenwart schlagen. In anderer Weise ist an der Ara Pacis ein umfassendes Konzept des römischen Staates gezeichnet: Als tragende Säulen der *res publica* sind Kaiserhaus und große Adelsgeschlechter einander gegenübergestellt. Sie verbinden sich in einer gemeinsamen religiösen Handlung, der Einweihung des heiligen Bezirks der Pax Augusta. Die rituelle Permanenz des Kultes wird am kleinen Fries des Opferaltars durchgeführt. Dazu bringen die mythischen Protagonisten, der *pious Aeneas* und die Mars-Söhne Romulus und Remus, die Dimension einer exemplarischen Vorzeit in das Konzept; und mit Tellus und Roma kommt als weitere Dimension die Polarität von wehrhaftem Zentrum und friedlich-fruchtbarem Reich hinzu.

Die Heroen der Vorzeit, Aeneas und Romulus, waren seit langem die wichtigsten mythischen Identifikationsfiguren Roms. In der Staatskunst sind sie auch früher einander gegenübergestellt worden: an der Basilica Aemilia, also im Umkreis Caesars (Kat. 212). Caesar und Augustus konnten als Nachkommen des Aeneas besondere Ansprüche geltend machen: Der anerkannte Held der Gemeinschaft war ihnen genealogisch verbunden. Auf dem Augustusforum verkörperte Aeneas, mit Anchises auf der Schulter, als jugendlicher Held die *pietas* gegen den Vater (Abb. 88), an der Ara Pacis als Vaterfigur die Verehrung der Götter: Als Sohn des vergöttlichten Caesar (*Divi filius*) einerseits und als «Vater des Vaterlandes» (*pater patriae*) andererseits vereinigte Augustus diese beiden Aspekte auch in eigener Person. Der Vergleich mit Romulus, dem ersten König Roms, war nicht ungefährlich, weil er die Anhänger republikanischer Staatsform provozieren konnte; gleichwohl mußte das Exempel des Stadtgründers,



des ersten Triumphators und der ersten Apotheose eines Römers für Augustus eine solche Wirkung haben, daß er in den wichtigsten augusteischen Staatsmonumenten, an der Ara Pacis, im Augustusforum und in anderen Bildprogrammen (Kat. 208. 209. 223) einen zentralen Platz erhielt.

Fundament des neuen Staates sollte die Verehrung der Götter sein. Sie gehörte von Anbeginn zum Programm des Augustus (Kat. 200), trat aber seit 12 v. Chr. durch die Position als Pontifex maximus stärker in den Vordergrund und wurde in vielen Denkmälern gepriesen. Vor allem in spät- und nachaugusteischen Reliefs ist dies der vorherrschende Aspekt des Augustus. Im Vordergrund stand zunächst Apoll, der als jugendlicher Gott des aufgehenden Lichts genau der Rolle entsprach, die der junge Octavian bei seinem kometenhaften Eintritt in die Politik spielen wollte. Seit der Konsolidierung des Prinzipats 27 v. Chr. gewann Mars, zusammen mit Venus, immer mehr Bedeutung. Wie Aeneas hatte er den doppelten Aspekt des Jugendlichen Kriegers, etwa an der Panzerstatue von Prima Porta (Kat. 215), und des bärtigen Vaters, wie an der Ara Pacis (vgl. S. Settis) und im Tempel des Augustusforums (Abb. 150. 151), vielleicht auch schon in der Statue des augusteischen Pantheon von 25 v. Chr. Als Vater des römischen Volkes und Partner der julischen Venus verkörpert Mars den genealogischen und patriarchalischen Aspekt, den die Herrschaft des Augustus nach ihrer endgültigen Festigung annehmen mußte. Andere Gottheiten schlossen sich an: etwa Vesta, mit der Augustus als Pontifex maximus von Amts wegen verbunden war (Kat. 208); oder Magna Mater, die die kleinasiatische Heimat des Aeneas und zugleich, als Gemahlin des Kronos-Saturn, die wiederkehrende Goldene Zeit verkörperte (Kat. 210. 211. 215). Hinzu kamen die vielen göttlichen Personifikationen seiner politischen Leitbegriffe: allen voran Pax, die die unlösliche Verknüpfung der Person des *princeps* schon in dem Beinamen Augusta zeigt; dazu etwa Concordia und Salus publica, denen er zusammen mit Pax 11 v. Chr. Statuen aufstellte. Nahezu die gesamte Götterwelt wurde in die staatliche Loyalitätsreligion integriert und auf den Kaiser als Mittelpunkt ausgerichtet. Die Basis von Sorrent bringt das besonders prägnant zum Ausdruck (Kat. 208). Auch in dieser Hinsicht wurde Augustus unausweichlich: Man konnte kaum eine Gottheit verehren, in der man nicht zugleich auch den Kaiser mitverehrt hätte.

In den Denkmälern der Jahre nach dem Parthererfolg und der Saecularfeier sind im Prinzip die wichtigsten Themen entfaltet worden, die dann bis zum Ende der Regierung Gültigkeit behielten. Dennoch brachten die beiden letzten Jahrzehnte des Augustus noch einmal eine neue Entwicklung. Erst jetzt nahm die Verbreitung kaiserlicher Bildthemen auf Werken der Kleinkunst und auf Denkmälern im ganzen Reich jenes Ausmaß an, das eine wirkliche Konsolidierung der Herrschaft dokumentiert. Augustus selbst hatte dazu viel beigetragen durch zwei Projekte, die wohl eine ungleich größere Breitenwirkung hatten als seine früheren Denkmäler: die Einrichtung des Kults der Laren und des Genius Augusti in den 265 Bezirken (*vici*) der Stadt Rom 7 v. Chr., mit dem er die mittleren und unteren Schichten der Bevölkerung ansprach; und die Anlage des Augustusforums 2 v. Chr., das die Majestät Roms und des Kaiserhauses in höchster Prachtentfaltung zur Wirkung brachte.

Das Bewußtsein sicherer Herrschaft, das aus solchen Projekten spricht, hat auch dazu geführt, daß ein Thema zur Sprache kommen konnte, welches einige Gefahr barg: das Problem der Thronfolge, der Dynastie. An der Ara Pacis trat noch die ganze kaiserliche Familie auf, als allgemeine Garantie für den Bestand der *gens Iulia*. Später aber wurden die ausersehenen Nachfolger sehr deutlich herausgestellt: zunächst die Enkel und Adoptivöhne des Kaisers, C. und L. Caesar, später Tiberius und Germanicus (Kat. 204). Es ist bezeichnend für die Grundlagen kaiserlicher Macht, daß dies Verhältnis zwischen *princeps* und Thronfolger vor allem als eine Frage der militärischen Befehlsgewalt dargestellt wurde: Auf der Gemma Augustea und den Silberbechern von Boscoreale (Kat. 204. Abb. 23. 24) erscheint der Kaiser als oberster Feldherr und Weltherrscher, kraft seines *imperium proconsulare maius* und seines Rechts, die Auspicien durchzuführen; der Prinz dagegen fungiert als ausführender Feldherr. Die Position



des Kaisers wird als unanfechtbar dargestellt: Von hier aus konnte auch die Thronfolge ein öffentliches Thema werden.

Die akklamierende Reaktion breiter Kreise auf diese Inszenierung kaiserlicher Machtfülle hatte weitere Folgen für die Thematik. Auf den Altären der Bezirksheligtümer, aber auch auf solchen von anderen Berufs- und Kultkollegien (Kat. 217–219. 221) drängten immer stärker die Kultbeamten selbst in den Vordergrund, um so ihre Verbundenheit mit dem Kaiserhaus zu demonstrieren. Aber auch die Verherrlichung des Augustus selbst änderte sich. Da es vielfach bescheidene Denkmäler und Gebrauchsgegenstände waren, die mit Hinweisen auf den Kaiser geschmückt werden sollten, wählte man unter den verfügbaren Motiven immer mehr die einfachen Bildsymbole aus: die Victoria auf dem Globus (Kat. 207); den *clupeus virtutis* in der Curia Iulia, mit der Aufzeichnung seiner wichtigsten Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* (Kat. 223); die *corona civica*, die über dem Eingang zum Kaiserpalast zum Dank für die Rettung der Bürger aus der politischen Not der Bürgerkriege angebracht worden war (Kat. 208. 217. 220); und die beiden Lorbeerbäume, die neben der Palasttüre als Zeichen für Triumph, Frieden und Apoll-Verehrung gepflanzt worden waren (Kat. 217. 220. 223). Alle diese Symbole des augusteischen Prinzipats waren bereits in den ersten Jahren der Regierung geprägt worden; in spätaugusteischer Zeit hat man, im Bedürfnis nach massenhafter Verbreitung, verstärkt wieder nach diesen chiffrhaft einfachen Symbolen gegriffen.

### Ideologie und Geschichtsauffassung

Die römischen ‚historischen‘ Reliefs sind nicht einfache Beschreibung von Ereignissen oder Hinweise auf politische Realität, sondern zielen auf Programme und Ideologien. Eine theoretische Grundlegung monarchischer Herrschaft war bereits von der hellenistischen Philosophie erarbeitet worden. Mit der Übernahme griechischer Bildung war auch im spätrepublikanischen Rom die politische Praxis den Forderungen theoretischer Ideale unterworfen worden. Die Münzprägung der späten Republik ist voll von Personifikationen politischer Leitbegriffe wie *Virtus*, *Honos*, *Fides*, *Concordia*, *Pietas* und *Libertas*; und die monumentale Repräsentationskunst wies in Kampfszenen, Amtshandlungen, Vertragsschlüssen und religiösen Zeremonien auf diese Verhaltensmuster hin.

Unter Augustus ist hier eine bezeichnende Klärung herbeigeführt worden: Auf dem *clupeus virtutis*, den Senat und Volk ihm 27 v. Chr. in der Curia Iulia aufgestellt haben, waren vier dieser Tugenden zu einem lapidaren Konzept zusammengestellt: *virtus*, militärische Tüchtigkeit; *clementia*, Milde; *iustitia*, Gerechtigkeit; und *pietas*, religiöse Pflichterfüllung (Kat. 207). Ein sehr ähnliches Konzept steht hinter den realen Szenen der beiden Silberbecher von Boscoreale (Abb. 23. 24): Augustus ist auf der einen Seite der *rector orbis*, der Weltherrscher, dessen wichtigste Tugend *iustitia* ist; auf der Gegenseite beweist er *clementia* gegen die Feinde. Tiberius als opfernder und triumphierender Feldherr fügt *pietas* und *virtus* hinzu. Die Szenen sind kaum eine bewußte Umsetzung des *clupeus virtutis* – um so mehr bezeugen sie die allgemeine Geltung dieser politischen Leitbegriffe.

Insbesondere die Eckpfeiler des *clupeus virtutis*, *virtus* und *pietas*, wurden auf augusteischen Denkmälern in der verschiedensten Weise proklamiert. Auf dem Fries im Museo Capitolino sind Seetrophäen und Priesterattribute als Symbole für *virtus* und *pietas* zusammengeordnet (Kat. 200). Ebenso sind die beiden Protagonisten der sagenhaften Frühzeit jetzt ganz auf diese Aspekte zugeschnitten: Romulus als Vorbild römischer *virtus*, Aeneas als Muster der *pietas* gegen den Vater wie gegen die Götter (Kat. 223. Abb. 88). Dazu kamen andere Tugenden: Die Gruppe der Angehörigen des Augustus auf der Ara Pacis soll zweifellos auch die *concordia*, Eintracht, innerhalb der kaiserlichen Familie, die Verbindung von Mars und Venus im Tempel des Mars Ultor die *concordia* zwischen der Kaiserfamilie und dem römischen Volk bezeichnen. In der Figur der Tellus mit den Putten an der Panzerstatue von Prima Porta, an der Ara Pacis und auf der Gemma Augustea (Kat. 204. 215) klingt der Gedanke an die *felicitas*,



den glücklichen Zustand des Goldenen Zeitalters an; der Sonnengott des Panzerreliefs verkörpert zugleich die *aeternitas*, die Ewigkeit des Römischen Reichs. Mit der *corona civica* wurden Vorstellungen wie *clementia*, Milde, und *salus publica*, öffentliches Wohl, assoziiert; die Lorbeerbäume vor dem Kaiserpalast wurden als Zeichen für Triumph, also *virtus*, und *pax*, Friede, verstanden.

Maßstab der Repräsentationskunst war eine umfassende Staats- und Herrscherideologie, in deren Zentrum der Kaiser stand. Die geschichtlichen Ereignisse und politischen Konstellationen sollten die Realisierung dieser Leitvorstellungen vor Augen führen; symbolische Gegenstände sollten schlagwortartig darauf hinweisen; die Götter sollten dies ideelle Wertesystem verkörpern und garantieren.

Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Auffassung von Politik und Geschichte. Politisches Handeln und historische Ereignisse wurden vor allem unter dem Gesichtspunkt betrachtet, wie weit sie die ideellen Leitbegriffe des öffentlichen Lebens zur Evidenz brachten. Darum wurden aus der vielfältigen Realität der Politik solche Szenen für die Repräsentation ausgewählt, die diesen demonstrativen Charakter hatten. Bezeichnenderweise sind es nicht so sehr die entscheidenden politischen Vorgänge, sondern die großen Staatszeremonien: Opfer, Vertragsschlüsse, Ansprachen, Auszug und Rückkehr, Unterwerfungen und Triumph. Damit steht die römische Kunst in diametralem Gegensatz zur griechischen: Deren Historienbilder hatten durchweg die epochalen Ereignisse der Geschichte, insbesondere die großen Schlachten zum Thema; Geschichte war dabei als eine dynamische Folge von einschneidenden Wendepunkten begriffen worden. Dagegen zeigten die vielen Denkmäler für Actium nie die Schlacht selbst, sondern durchweg den Triumphzug bzw. Allegorien und Symbole des Triumphs (Kat. 200–203). Abstrakte politische Begriffe und Konzepte ließen sich kaum faktisch berichten, sondern nur zeremoniell inszenieren. Im Sinne einer solchen Schauausstellung wurden Triumphzüge als Beweis von *virtus*, die Entgegennahme freiwilliger Unterwerfung von Gegnern als Zeichen von *clementia*, Prozessionen und Opferhandlungen als Hinweis auf *pietas* gezeigt. Und diese Auffassung beherrschte nicht nur die Staatskunst, sondern auch die Realität: Das politische Leben selbst ist in Rom immer mehr in feierlichen Auftritten des Herrschers stilisiert worden, mit denen ideelle Vorstellungen in der Öffentlichkeit sichtbar gemacht werden konnten. Grundsätzlich wird hier eine Tradition deutlich, die schon früh in Etrurien ausgebildet war und auch dort zur Betonung zeremonieller Auftritte geführt hatte. Diese Tradition hat aber in Rom eine neue ideologische Begründung von griechischer Provenienz erhalten.

Von diesen Bedingungen wurde weiter die Auffassung vom Handeln der historischen Personen geprägt. Der Kaiser bestimmt auf den Bildwerken den Staat nicht nur durch persönliche Aktivität, sondern durch rituellen Vollzug von Staatsakten. Statt der Dynamik, mit der etwa Alexander der Große auf dem Mosaik von Pompeji eine weltgeschichtliche Entscheidung herbeiführt, repräsentiert der römische Herrscher eine festgefügte Staatsordnung.

Alle diese Phänomene schließen sich zu einer statischen Auffassung von Geschichte zusammen. Das ideologische System, das die Repräsentationskunst bestimmte, hatte eine solche Allgemeingültigkeit, daß man jede einzelne geschichtliche Aktion immer wieder als Realisierung derselben alten Prinzipien der Politik ansah. Dies ist der Grund dafür, daß die Themen der Staatsmonumente durch die ganze Kaiserzeit hindurch sich nur wenig änderten: ein sprechender Ausdruck für das Ideal der Ewigkeit des Reiches (*aeternitas imperii*). Die Grundlage für diese Verfestigung wurde gleich zu Beginn der Kaiserzeit unter Augustus gelegt. Damals entwickelte der Staat in seiner Repräsentation jene statische Monumentalität, die so oft als eindrucksvolle Leistung gefeiert worden ist, nach den Erfahrungen unseres Jahrhunderts aber wohl eher Beklemmung hervorruft.



## Bildsprache und Stil

Die römischen Künstler hatten grundsätzlich drei Möglichkeiten zur Verfügung, politische Themen im Bild zu gestalten, zum einen die Wiedergabe realer Vorgänge und Personen, für die sie auf griechische wie auf einheimisch-italische Vorbilder zurückgreifen konnten; dazu die Darstellung von Göttern und allegorischen Personifikationen sowie schließlich von zeichenhaften Symbolen, beides in der griechischen Kunst ausgeprägt. In der späten Republik war aus diesen Elementen eine vielfältige, flexible Bildsprache entwickelt worden, mit der das große Spektrum politischer Themen zum Ausdruck gebracht werden konnte. Die augusteische Zeit hat hier nicht grundsätzliche Veränderungen gebracht, sie hat aber dieser Bildersprache eine neue, lapidare Schlagkraft gegeben. Einige Beispiele können das verdeutlichen.

Der neue Typus des bärtigen Mars Ultor war eine so überzeugende Schöpfung, daß er eine weite und anhaltende Verbreitung fand (Kat. 209). Ähnliches gilt für die Victoria auf dem Globus (Kat. 207). Für die beiden Helden der Vorzeit wurden aus der etwas diffusen Bildtradition zwei Typen herausdestilliert, die die Aussage auf das Wesentliche konzentrierten: Aeneas mit Anchises auf der Schulter und Ascanius-Iulus an der Hand, Romulus mit Tropaeum auf der Schulter (Abb. 88). Besondere Prägnanz wurde mit symbolischen Motiven entwickelt. Die Motive der *corona civica*, der Lorbeerbäume und des *clupeus virtutis* sind zu höchst einprägsamen, klaren Kompositionen geordnet worden (Kat. 223). Diese lapidare Bildersprache entspricht der gedanklich abgeklärten Herrscherideologie der augusteischen Zeit. Mit solchen eingängigen Bildmotiven hat die Staatskunst eine neue Schlagkraft erhalten, die eine wesentliche Voraussetzung für ihre räumliche und zeitliche Verbreitung war.

Auch im plastischen Figurenstil sind bezeichnende Veränderungen zu beobachten. In republikanischer Zeit waren im wesentlichen zwei Stilrichtungen für die großen Staatsmonumente maßgebend. Vielfach folgte man einem höchst artifiziellen, aus dem hellenistischen Osten übernommenen Stil: einer Mischung von archaischen und spät- bis nachklassischen Formen, wie sie damals als *dernier cri* in Griechenland ausgebildet worden war. Das Bocchus-Denkmal (Kat. 224) und der Fries vom Tempel des Divus Iulius (Kat. 206) zeigen, daß dieser Stil vor allem im Umkreis der führenden Imperatoren gepflegt wurde, offenbar als Ausdruck eines intellektuell gebildeten Habitus. Dieser Stil war jedoch nur für mythische und allegorische Themen, nicht für solche des realen Lebens ausgebildet worden. Für Szenen der politischen Wirklichkeit griff man darum zu Vorbildern verschiedenster Art, aus der griechischen wie aus der einheimisch-italischen Kunst, die dann oft wenig überzeugend zu größeren Kompositionen zusammengestellt wurden. Das Censoren-Denkmal München–Paris, mit seiner Diskrepanz zwischen dem schwungvollen Hochzeitszug des Poseidon und der hölzernen zusammengesetzten Census-Szene, ist ein anschauliches Beispiel für diese kunsthistorische Situation.

In augusteischer Zeit wurden die verschiedenen Möglichkeiten scharf gegeneinander abgesetzt und geklärt. Schon um 27 v. Chr., offenbar unter dem unmittelbaren Einfluß des Kaisers, wurde der neue Bildnistypus des Augustus geschaffen, der auch für die Statue von Prima Porta verwendet ist (Kat. 215); er ist orientiert an Formen der griechischen Hochklassik, insbesondere des Polyklet, und gibt der *gravitas*, *sanctitas* und *auctoritas*, der feierlich religiös überhöhten Würde des *princeps* Ausdruck. An der Ara Pacis ist dann für die Darstellung der großen Prozession zum ersten Mal ein Reliefstil ausgebildet worden, der an den Fries des Parthenon anknüpft und den Staatsakt mit der Vorbildlichkeit der klassischen Form adeln soll. Es ist ein Stil des «law and order», der die verlorenen Aktionsmöglichkeiten durch eine feierliche Würde ersetzt. Daneben wurde an der Ara Pacis in den mythologischen und allegorischen Reliefplatten die Tradition des hellenistischen Landschaftsreliefs fortgesetzt, als Ausdruck der idyllischen Zustände in der mythischen Vorzeit und in der erhofften *aurea aetas*. Und schließlich wird am kleinen Fries um den Altarkörper selbst der alljährliche Opferritus in einer additiven, dokumentarischen Kompositionsweise geschildert, die ältere einheimische Wurzeln hat und die traditionsverbundene Sorgfalt römischer Religion anschaulich macht. Der Reliefstil ist also



vom Thema abhängig. Das vornehmste Thema aber, die Szene mit dem Kaiser, seiner Familie und den hohen Würdenträgern, zeigt den neuen klassizistischen Stil, der die abgeklärte Würde der neuen Staatsauffassung zum Ausdruck bringt. Insofern ist dieser Klassizismus in der Nachfolge der griechischen Hochklassik zwar nicht die einzige formale Möglichkeit der augusteischen Zeit, aber doch die wesentliche Form ihrer Selbstdarstellung. Daraus ist die Tradition eines ‚großen Repräsentationsstils‘ entstanden, der bis ins 3. Jh. n. Chr. für Staatsmonumente Geltung behielt.

### Das Publikum

In der späten Republik stellten die großen Denkmäler der führenden Staatsmänner einen ungewöhnlich hohen Anspruch an die Betrachter. Das Bocchus-Denkmal auf dem Kapitol entfaltete mit seinen verschiedenartigen Figuren und seinen abstrakten Ideenverbindungen ein kompliziertes ideologisches Konzept, das gegenüber der bisherigen Bildsprache ganz neue intellektuelle Voraussetzungen für das Verständnis erforderte (Kat. 224). Und noch nach Caesars Tod bezeugt der Fries vom Tempel des Divus Iulius, auf dem die Rankengöttinnen die Verbindung von Venus und Victoria symbolisieren, diesen pointiert intellektualistischen Habitus (Kat. 206). Solche Denkmäler rechnen auf ein beträchtlich gebildetes Publikum. Offensichtlich wurde die Oberschicht der Stadt Rom als der wichtigste Faktor im Staat angesehen, vor dem man seine Ansprüche formulierte.

In den großen Denkmälern der augusteischen Zeit wurde dieses intellektuelle Niveau vielfach beibehalten. Die Reliefkomposition der Panzerstatue von Prima Porta setzt die historische Rückgabe der Feldzeichen durch die Parther in das Zentrum eines äußerst vielschichtigen Ideengebäudes. Ähnlich komplex ist die Verflechtung der verschiedenen Szenen der Ara Pacis. Diese und andere Denkmäler setzen für ein volles Verständnis eine geübte Fähigkeit des Deutens von Kunstwerken voraus: Auch jetzt war offenbar die gebildete Oberschicht der Hauptstadt noch der wichtigste Partner, vor dem die Stellung des *princeps* zu legitimieren war. Diese Oberschicht ist greifbar in den Schmuckreliefs ihrer vornehmen Wohnsitze, auf denen die Erfolge des Augustus gegen Antonius und die Parther in Parallele gesetzt sind zu den klassischen Siegen Athens gegen die Perser (Kat. 202. 203). Hier ist eine Orientierung am Zentrum der klassischen Bildung und ein historisches Bewußtsein deutlich, die zeigen, auf welchem Niveau die Oberschicht anzusprechen war.

Den Gegenpol bilden die schlagwortartig einfachen Hoheitszeichen der augusteischen Herrschaft: Victoria auf dem Globus, *clupeus virtutis*, *corona civica* und Lorbeerbäume; weiterhin die Typen des Aeneas und Romulus, die zu gängigen Bildchiffren geronnen waren; und schließlich manche einfach lesbare realistische Repräsentationsszene. Diese Motive hatten z. T. ihren Ursprung in durchaus anspruchsvoller geistiger Höhenlage, etwa der *clupeus virtutis*; sie waren aber durch die Reduzierung zu knappen Bildsymbolen in formelhafter Weise vereinfacht worden. Auf diese Weise wurden sie leicht verständlich und eigneten sich zur Verbreitung in massenhafter billiger Vervielfältigung für alle Gruppen der Untertanen.

Zwischen den Extremen der vielschichtigen und komplizierten Bildprogramme anspruchsvoller Monumente wie der Ara Pacis auf der einen Seite und den chiffrenhaften Bildsymbolen mit weiter Verbreitung auf der anderen hatte die augusteische Zeit eine breite Palette von Möglichkeiten zur Verfügung. Entscheidend ist, daß damit ein weites Spektrum von Untertanen erreicht werden konnte, von der exklusiv gebildeten Oberschicht bis hin zu den Freigelassenen und Sklaven. Die Breitenwirkung, die hier erzielt wurde, mag nicht nur auf Begeisterung, sondern vielfach auch auf realistischer Einschätzung der Machtverhältnisse und auf Opportunismus beruht haben: Jedenfalls ist sie eine wichtige Basis für die Konsolidierung des Prinzipats.

Wie immer man dies aber einschätzt – jedenfalls wird man sich durch die rapide Zunahme und Ausbreitung politischer Bildmotive nicht täuschen lassen: Sie ist alles andere als ein Zei-



chen steigender politischer Vitalität, sondern im Gegenteil eine Demonstration politischer Claqueurhaltung und insofern ein Verlust an politischer Substanz.

Literatur: A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (1973). – W. Hermann, Römische Götteraltäre (1961). – T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, *JdI* 95, 1980, 265 ff. – Ders., Römische Kunst als semantisches System, *Abh-Heidelberg* 1987, 3. – Ders., Staatsdenkmal und Publikum, *Xenia* 9 (1984). – P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (1954). – G. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kai-

serzeit I, *BJb* 183, 1983, 61 ff. – M. Oppermann, Römische Kaiserreliefs (1985). – G. Ch. Picard, Les trophées romains (1957). – J. Pollini, Studies in Augustan 'Historical' Reliefs (1978). – I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, *MemAmAc* 22, 1955. – M. Torelli, Typology and Structure of Roman Historical Reliefs (1982). – Ders., Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre, *BullCom* 82, 1970–71, 147 ff.

### 198.199 Die militärische Grundlage Der Gegner: Marcus Antonius

#### 198 Reliefblock mit Kriegsschiff und Reitern

Wahrscheinlich von einem Denkmal für Marcus Antonius

Rom, Musei Vaticani

Aus Praeneste, Heiligtum der Fortuna Primigenia

Marmor

H 0,74 m, B 1,10 m, T 0,40 m

Um 37–32 v. Chr.

Der Block stammt vom Sockel eines verlorenen Denkmals, der auf mindestens drei Seiten mit Reliefs geschmückt war. Gegenüber der früheren Deutung als Denkmal des Octavian für den Sieg bei Actium scheint die Verbindung mit seinem Gegner Marcus Antonius besser begründet zu sein. Die Reliefs feiern ihn als Herrn einer kombinierten Land- und Seemacht: Ein schweres Kriegsschiff mit wachsamer Mannschaft, das mit einem Krokodil geschmückt ist, gehört zur ägyptischen Flotte des Antonius; nach dem Rest eines zweiten Kriegsschiffes am rechten Bruchrand muß es sich um eine Flottenparade handeln. Die links anschließende Seite zeigt einen Reiterzug; eine weitere Seite muß die Infanterie dargestellt haben. Der Gedanke, in verschiedenen Bildabschnitten die einzelnen Truppengattungen in Paradeformation vorzuführen, ist offenbar vom Leichenwagen Alexanders des Großen abgeleitet (*Diod.* 18,26 ff.). Das Vorbild Alexanders ist für die hellenistischen Herrscher wie für die großen Feldherren der späten römischen Republik bestimmend gewesen. Insbesondere Antonius hat diese Tradition als Herr des Ostens aufgegriffen.

Der Fundort des Reliefs, im Fortuna-Heiligtum von Praeneste, macht deutlich, welche Anhängerschaft Antonius noch zur Zeit seiner engen Verbindung mit Kleopatra (seit 37 v. Chr.), also während seiner Tätigkeit im Osten, auch in Italien selbst hatte. Nicht nur sein Feldherr konnte damals in Rom mit einem Staatsbegräbnis geehrt werden (*Kat.* 199), sondern er selbst konnte in unmittelbarer Nähe der Hauptstadt ein höchst anspruchsvolles Denkmal erhalten. Praeneste war schon früher eng mit der Partei des Antonius verbunden gewe-

sen; das Denkmal zeigt, daß es noch bis kurz vor Actium als Stützpunkt der Gegner Octavians eine Rolle spielte. In seinem kräftigen plastischen Stil ist es noch frei von dem programmatischen Klassizismus der augusteischen Zeit.

Literatur: Amelung, *Vat.Kat.* II 65 ff. Nr. 22. – R. Heidenreich, *RM* 51, 1936, 337 ff. – P. Mingazzini, *RendPontAcc* 29, 1956/57, 63 ff. – Helbig<sup>4</sup> I Nr. 489 (E. Simon). – B. M. Felletti Maj, *La tradizione italica nell'arte romana* (1977) 226 ff. – T. Hölscher, *AA* 1979, 342 ff. – Alexander-Nachahmung des Antonius: D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius, *Collection Latomus* 94, 1967, 109 ff. – O. Weippert, Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit (1972) 193 ff.

#### 199 Fragmente von der Grab-Exedra eines Feldherrn, vielleicht des P. Ventidius Bassus

Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2449 (1), 8908 (2), 2702 (3), 2704 (4)

Aus Rom, Piazza Numa Pompilio–Via Druso

Lunensischer Marmor

H der Blöcke ca. 0,59 m

Um 35 v. Chr.

Die konkaven Blöcke 1, 2 und 4 stammen von der Nische an der Front, der gerade Block 3 von der rechten Nebenseite eines aufwendigen Grabbaus (Rekonstruktion Abb. 165). Die Nische muß im wesentlichen von einer verschlungenen Schlachtszene ausgefüllt gewesen sein (Block 2; ergänzte Länge des Frieses ca. 4,40 m). Der Feldherr, zweifellos der Grabherr, beobachtete das Geschehen in herrscherlicher Pose aus der Distanz (Block 1); er ist umgeben von militärischem Gefolge und einer jugendlichen Idealfigur mit Lanze, am ehesten Honos, der Verkörperung der – in diesem Fall: militärischen – Ehre. Auf der Nebenseite weisen Barbaren, in gefesselter und bittflehender Haltung, durch Physiognomie bzw. orientalische Mütze und Ärmelgewand auf östliche Kriegsschauplätze hin. Zur Entstehungszeit des Monuments kommt am ehesten P. Ventidius Bassus als Grabherr in Frage, Feldherr des Antonius und Sieger über die Parther, der 38 v. Chr. in Rom den Triumph feierte und bald darauf nach seinem Tod





Kat. 198

Kat. 198



mit einem Staatsbegräbnis geehrt wurde. Die vornehme Lage des Grabes am Beginn der Via Appia paßt zu dieser Deutung ebenso wie die Verwendung des damals noch ungewöhnlichen lunensischen Marmors. Im architektonischen Typus wie in den Stilformen der Reliefs steht die Grabanlage in anspruchsvoller hellenistischer Tradition; die Bildsprache mit der Einfügung idealer Figuren in das reale Geschehen weist auf das Niveau der führenden Politiker. Das Denkmal muß zu den provozierenden Projekten in den Auseinandersetzungen zwischen Octavian und Antonius gehört haben.

Literatur: W. v. Sydow, *JdI* 89, 1974, 187 ff.

## 200–204 Der Sieger

### 200 Fragment von einem Fries mit Seetrophäen und Priesteremblemen

Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2426

Aus Rom, mittelalterlicher Turm in der Porticus Octaviae

Lunensischer Marmor

H 0,59 m, B 0,78 m, T 0,125 m

Augusteisch

Der Seesieg gegen Antonius bei Actium (31 v. Chr.), mit dem Octavian seine Alleinherrschaft begründete, wurde in Rom an den verschiedensten öffentlichen Bauten und Monumenten verherrlicht. Als Beispiel kann



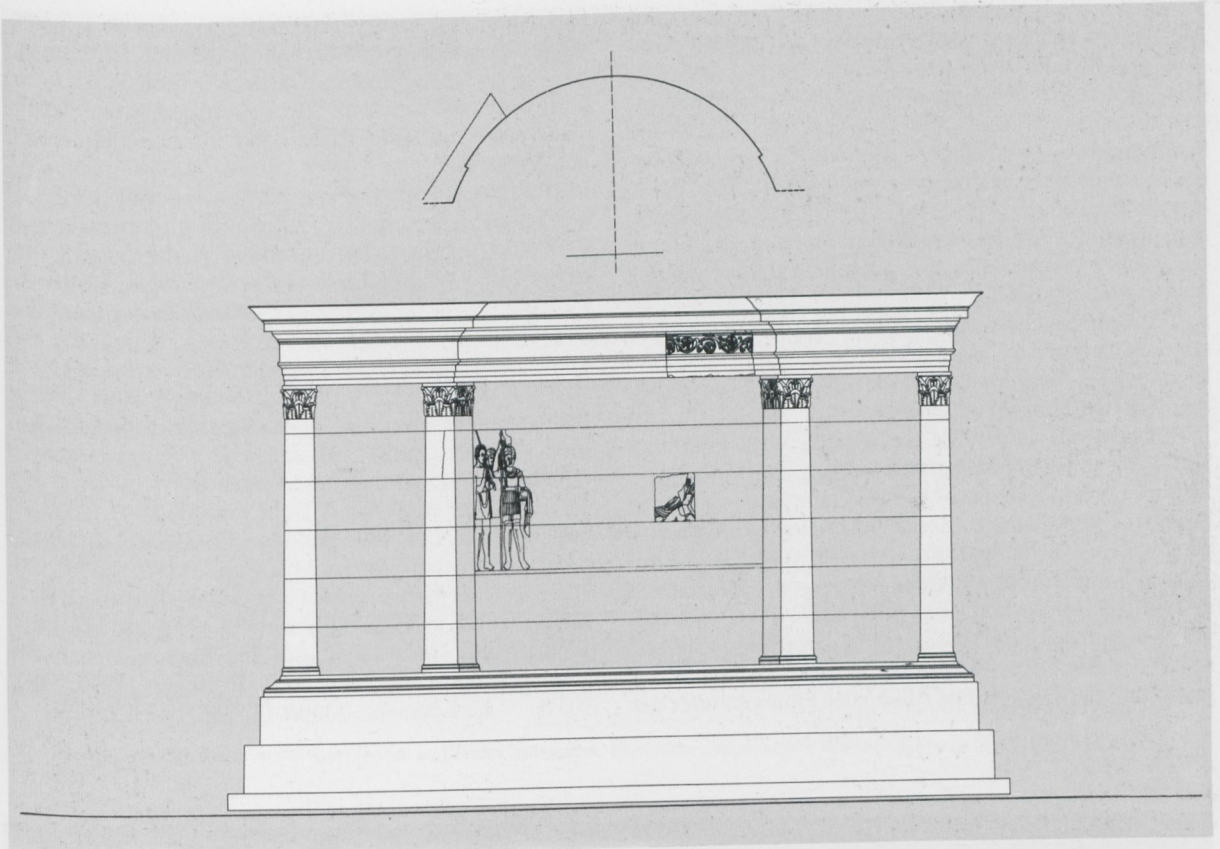


Abb. 165 Rekonstruktion des Grabmonuments (n. Jdl 89, 1974, Abb. 17)



Kat. 199



der Actiumbogen am Forum genannt werden, ferner der Fries vom Apollotempel beim Circus Flaminius, der wohl den dreifachen Triumph des Octavian für Illyrien, Actium und Alexandria von 29 v. Chr. darstellt. Aus der großen Münzserie nach Actium kommt etwa das prägnante Bild der Victoria auf einem Schiffsbug (*prora*)

hinzu, das aus der hellenistischen Staatskunst übernommen ist (Abb. 167).

In einer eindrucksvollen Symbolsprache wird das Thema von einem höchst qualitätvollen Fries im Museo Capitolino formuliert (Abb. 166a–p), zu dem das hier gezeigte Fragment gehört. Darauf sind erhalten: das



Vorderteil eines Kriegsschiffes mit architektonischen Aufbauten, ein Steuerruder, das geschwungene Ende eines Schiffsbugs (*cheniscus*), ferner eine Binde von einem Stierschädel (*bucranium*). Von den weiteren Teilen des Frieses im Museo Capitolino sind vier Blöcke mit Schiffstrophäen, zwei Blöcke mit verschiedenen Opfergeräten und Priesterattributen geschmückt. Die Tradition hellenistischer Friese mit ungeordnet durcheinandergeworfenen Waffen von Freund und Feind ist hier in kunstvoller Weise auf Schiffsteile und Priesterembleme übertragen. Sie sind in Abschnitten zusammengefaßt, von Bukranien und Kandelabern gegliedert und in strenger Symmetrie einander so zugeordnet, daß die Trophäen im Zentrum stehen, die religiösen Gegenstände den Rahmen bilden (Abb. 166).

Die Schiffsteile sind nicht ausschließlich als erbeutete Trophäen zu verstehen, sondern wegen ihres figürlichen Schmuckes mindestens teilweise auf den Sieger selbst zu beziehen: Minerva und Mercur (Abb. 166 m.n) gehören zu Augustus' Schutzgöttern; zwei Porträtköpfe (Abb. 166 l.o) weisen wohl auf seine Vorfahren. Desgleichen deuten die Priesterembleme die religiöse Welt des Siegers an; mit der Schöpfkelle (*simpvium*) der Priesterschaft der Pontifices, dem Krummstab (*lituus*) der Auguren und der Lederkappe (*apex*) der Flamines oder der

Salier könnten sogar Funktionen angedeutet sein, die Augustus selbst ausgeübt hat. Insgesamt ist deutlich, daß die realen Gegenstände hier zu Symbolen der *virtus* und *pietas*, militärischer Tüchtigkeit und Frömmigkeit, abstrahiert sind, der wichtigsten ideellen Leitbegriffe des Augustus.

Von welchem Bau der Fries stammt, ist unbekannt; wegen seiner ornamentalen Einfassung wird er nicht zum Gebälk über einer Säulenstellung gehört haben, sondern in eine Wand eingelassen gewesen sein. Nach dem Fundort scheint er zu einem Gebäude in der Zone um den Circus Flaminius gehört zu haben, in dem die Triumphzüge begannen und dessen Umgebung seit alter Zeit von siegreichen Feldherren ausgeschmückt worden war. Augustus hat diese ganze Gegend bald nach Actium völlig neu aufgebaut; der neue *princeps* zeigte damit, daß er nun der einzige Sieger war.

Literatur: A. M. Colini, BullCom 68, 1940, 262 f. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1664 (E. Simon). – Friesblöcke im Museo Capitolino: Stuart Jones, Mus.Cap. 258 ff. Nr. 99, 100, 102, 104, 105, 107. – J. M. Crous, RM 55, 1940, 65 ff. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1382 (E. Simon). – F. Coarelli, DArch 2, 1968, 191 ff. – Chr. F. Leon, Die Bauornamentik des Traiansforums (1971) 225 f. – T. Hölscher, JdI 99, 1984, 205 ff. – L. Leoncini, Xenia 13, 1987, 13 ff.

Kat. 200





Ipotesi ricostruttiva

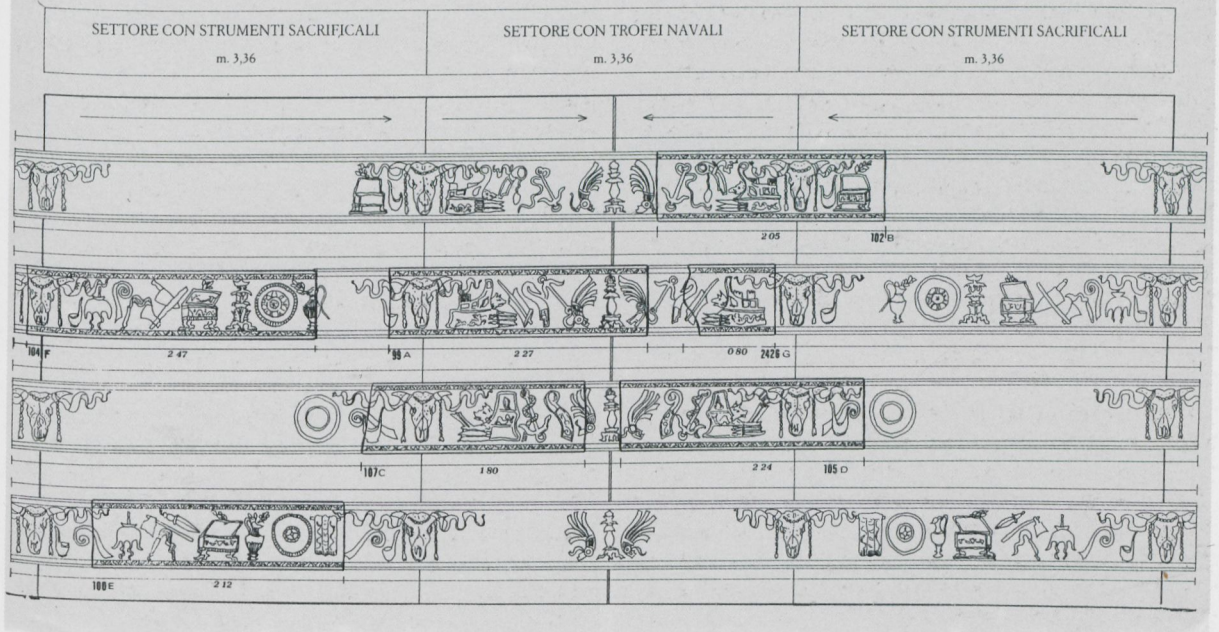


Abb. 166 Ausschnitte von Fries mit Seetrophäen und Priesteremblemen, Rom Mus. Capitolini und Rekonstruktion (n. Xenia 13, 1987, 14 Abb. 1)



Abb. 166 a



Abb. 166 b

Abb. 166 c



Abb. 166 d







Abb. 166e



Abb. 166f

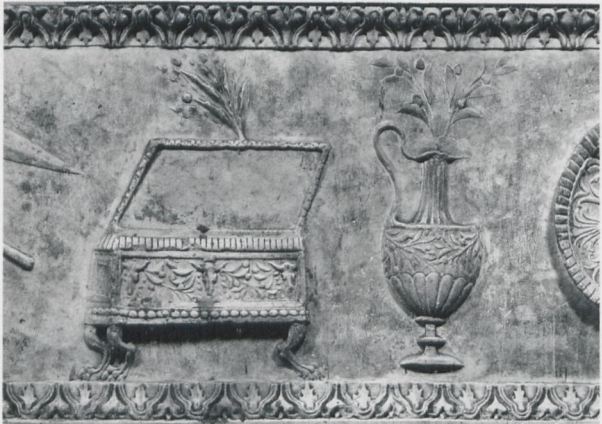


Abb. 166g

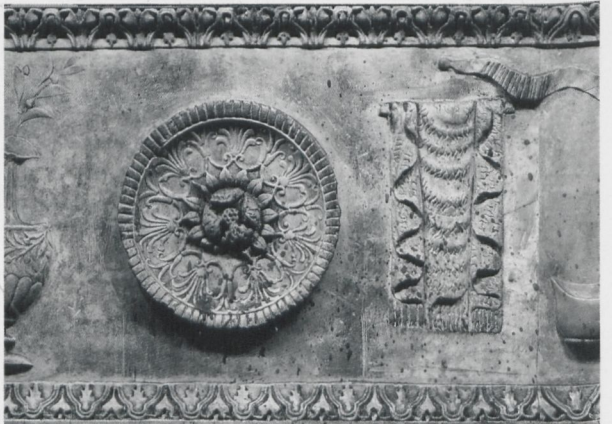


Abb. 166h

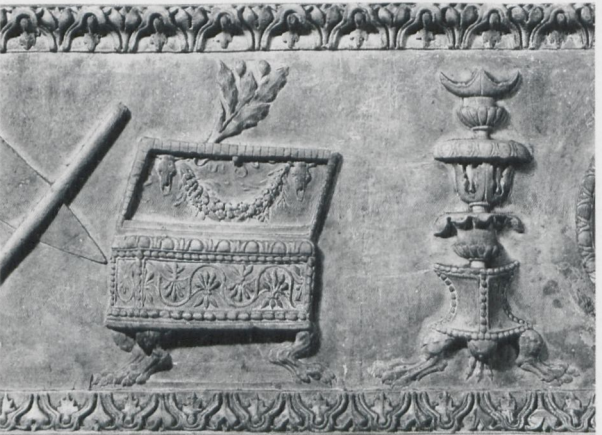


Abb. 166i

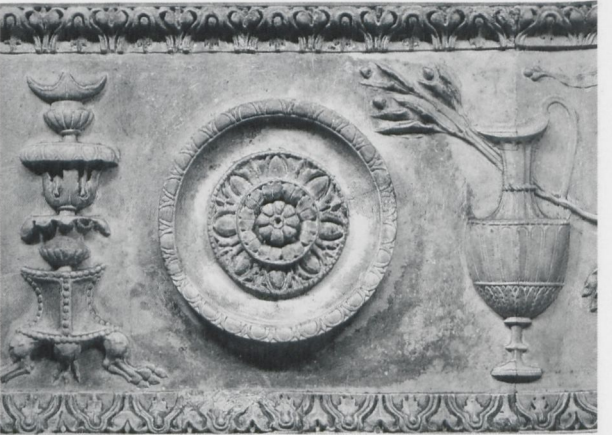


Abb. 166k



Abb. 166l



Abb. 166m



Abb. 166n



Abb. 166o





Abb. 166p

**201 Stirnziegel mit Schiffstropaeum**

Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 4511

Aus Rom, vom Tiber

Terrakotta

H 0,215 m

Typus augusteisch, einzelne Exemplare z. T. später  
In augusteischer Zeit ist zum ersten Mal zu beobachten, daß Bildmotive des führenden Politikers weite Verbreitung im privaten Bereich fanden. Das gilt bereits für die Verherrlichung der Schlacht von Actium. Besonders verbreitet ist die Serie von Stirnziegeln (Dachziegel mit Schmuckplatte an der Traufseite) mit einem Tropaeum auf einem Schiffsbug (*prora*), flankiert von Delphinen. Es ist nicht auszuschließen, daß der Typus auf ein verlorenes Vorbild (aus Marmor) zurückgeht, das ein öffentliches Gebäude schmückte: Jedenfalls begegnen sehr ähnliche Tropaea auf Münzen des Octavian, die die Schlacht von Nauchochos gegen seinen Rivalen Sex. Pompeius 36 v. Chr. feiern. Die Exemplare aus Terrakotta aber sind anscheinend später entstanden und beziehen sich zweifellos vor allem auf Actium, die bedeutendste und entscheidende Seeschlacht des Augustus. Sie müssen von verschiedenen, wohl meist privaten Bauwerken stammen; entsprechend zeigen kleine Abweichungen untereinander, daß sie nicht aus einer einzigen Negativform vervielfältigt sind. Wie bei den Stirnziegeln mit Victoria (Kat. 207) und Magna Mater (Kat. 211) handelt es sich um eine Massenproduktion aus der Hauptstadt und ihrer Umgebung, die es auch Privatleuten erlaubte, ihre Loyalität zum Herrscher in der Öffentlichkeit zur Schau zu stellen.

Literatur: K. Woelcke, BJB 120, 1911, 152 ff. – G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 257 ff. – F. Coarelli, DArch 2, 1968, 196 ff. – H. Mielsch, *Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971) 24 f. 48. – L. Anselmino, *Terrecotte architettoniche dell'Antiquarium*

Comunale di Roma 1. – Antefisse (1977) 109 f. Nr. 132–34. Vgl. S. 39, 42 f. – P. Pensabene – M. R. Sanzi Di Mino, Museo Nazionale Romano, *Le Terrecotte III 1 Antefisse* (1983) Nr. 958–965 (ausgestellt Nr. 962).

Kat. 201







Kat. 202

### 202 Fragment eines Reliefs mit Victoria und Tropaeum

Röm, Museo Nazionale Romano, Inv. 125890

Aus Rom, vom Quirinal

Griechischer Marmor

H 0,55 m, B 0,44 m, T 0,04 m

Frühaugusteisch

Die Siegesgöttin trägt ein *aplustre*, die Heckzier eines Schiffs, sie feiert also einen Seesieg. Das Tropaeum, das sie mit einer Binde schmückt, weist mit seinem charakteristischen Schild auf östliche Gegner hin. Links ist eine weitere Figur, Pendant zur Victoria, verloren. In augusteischer Zeit, in der das Relief nach seinem Stil entstanden ist, kann ein Seesieg über den Osten nur die Schlacht von Actium (31 v. Chr.) sein. Dieser Sieg über Antonius und Kleopatra, der die Alleinherrschaft Octavians begründete, wurde vielfach nicht als Erfolg über einen römischen Gegner, sondern als Niederwerfung östlicher Barbaren ausgegeben, die hier durch den exotischen Schild bezeichnet sind.

Eine weitgehend übereinstimmende Replik des Reliefs in Liverpool zeigt, daß es sich nicht um ein singuläres politisches Denkmal handelt, sondern um eine breite Produktion. Offensichtlich waren solche Reliefs zum Schmuck vornehmer Privathäuser bestimmt. Das hier gezeigte Relief stammt dementsprechend aus einer hochvornehmen Wohngegend auf dem Quirinal. Die eleganten Stilformen, in denen sich archaische und klassizistische Elemente mischen, entsprechen dem elitären Geschmack der Oberschicht. Dieser Geschmack war bereits in dem spätrepublikanischen Bocchus-Denkmal (Kat. 214) ausgeprägt und kam in der Frühzeit des Augustus zu neuer Blüte.

Während in der späten Republik politische Themen fast ausschließlich in öffentlichen Denkmälern formuliert worden waren, haben unter Augustus zum ersten Mal die Leistungen des führenden Staatsmannes eine gewisse Breitenwirkung im privaten Bereich erzielt. Das Relief mit der Siegesgöttin von Actium zeigt, daß der neue Herrscher sich in der Oberschicht auf eine beträchtliche Zustimmung stützen konnte.

Literatur: B. M. Felletti Maj, NSe 8, ser. 11, 1957, 328 f. – T. Hölscher, JdI 99, 1984, 187 ff.

### 203 Relief mit Krieger und Victoria bei einem Athena-Bild

Berlin, Antikensmuseum, SMPK, Inv. 1987. 9

Marmor

H 0,39 m, B 0,42 m

Frühaugusteisch

Ein siegreicher Krieger ist in demütiger Haltung zu einem Athena-Bild auf einer Säule herangetreten. Auf der anderen Seite steht Victoria, die die Schlange der Göttin füttert und in der linken Hand (wie auf dem Relief Kat. 202) ein *aplustre* hält, also einen Seesieg feiert. Nach dem Typus des bärtigen Kriegers ist kein Ereignis der augusteischen Zeit, sondern ein berühmter Sieg der älteren griechischen Geschichte gemeint: offensichtlich die klassischen Seesiege gegen die Perser, die noch nach Jahrhunderten als Vorbild für die Abwehr von Barbaren aktuell waren. Augustus hat 2 v. Chr., im Rahmen der Feiern zur Einweihung des Augustusforums, in einer großen Inszenierung die Schlacht von Salamis auf-führen lassen; sie sollte als klassisches Muster für die eigenen Siege über Antonius und Kleopatra bei Actium und Alexandria (31 und 30 v. Chr.) sowie für die Demütigung der Parther (20 v. Chr.) gelten. Die Reliefkomposition bezeugt diesen Gedanken schon in frühaugusteischer Zeit. Dabei erstreckt sich der Vergleich zwischen Rom und Athen auch auf das Bild der Athena, das die Form des altertümlichen Kultbilds (Palladium) hat: Wie seinerzeit das Kultbild der Stadtgöttin Athens

Kat. 203







Kat. 204

vor den Persern gerettet worden war, so gab sich Augustus als Bewahrer des römischen Palladium, das den Bestand des Staates garantieren sollte. Selbst die Schlange, ursprünglich das heilige Tier der Athena, gewinnt im römischen Kontext als Zeichen des öffentlichen Wohls (*salus publica*) eine zweite Bedeutung. Ob der Krieger der athenische Feldherr Themistokles, ein anonymer Grieche oder etwa ein beistehender Heros wie Aias ist, muß offenbleiben.

Der Relieftypus ist in mehreren Repliken und Varianten überliefert; wie Kat. 202 ist er in klassizistischen Werkstätten zum Schmuck vornehmer Wohnsitze produziert worden. Ob die beiden Kompositionen z. T. als unmittelbare Pendants verwendet wurden, ist unklar. Jedenfalls ist die Darstellung ein Zeugnis für die gebildete Oberschicht, die Athen als geistiges Zentrum der damaligen Welt verehrte und die über die intellektuelle und historische Bildung verfügte, um die griechische Vergangenheit mit der römischen Gegenwart in Paral-

lele zu setzen. Von der Zustimmung dieser Schicht hing die Herrschaft des Augustus in hohem Maße ab.

Literatur: E. Q. Visconti in: F. de Clarac, Description des antiques au Musée Royal (1820) 84 f. Nr. 175. – V. Poulsen, Berytus 2, 1935, 51 ff. – T. Hölscher, JdI 99, 1984, 194 ff.

#### 204 Gemma Augustea (Foto)

Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. IXa 79. Zuerst nachweisbar 1246 in St.-Sernin, Toulouse  
Sardonyx

H 0,19 m, B 0,23 m

Wohl 10 n. Chr.

Neben den monumentalen Steinreliefs in architektonischem Zusammenhang war die Gattung der großen Kameen besonders beliebt für Darstellungen politisch-ideologischer Themen. Es handelt sich um Prunkstücke aus reichem Privatbesitz; die Gemma Augustea gehörte wohl sogar zum Schatz des Kaiserhauses. Dieser nicht-



offiziösen Funktion entspricht zumeist eine panegyrische Thematik und eine poetisch gesteigerte Bildersprache.

Thema der komplexen Darstellung ist die militärische Weltherrschaft des Augustus. Der Kaiser sitzt auf einem Bisellium zusammen mit Roma, ähnlich wie in den vielen Heiligtümern des Kaiserkults, in denen beide zusammen verehrt wurden. Vor dem Kopf des Kaisers erscheint auf einer Scheibe in ganz flacher Ritzung das *sidus Iulium*, der Stern der Apotheose Iulius Caesars; darüber in Relief der *capricornus*, das glückliche Sternzeichen des Augustus: beide zusammen ein astrales Emblem der Vorausbestimmung zum Retter der Menschheit. Ergänzend sitzt zu seinen Füßen der Adler als Hinweis darauf, daß der Kaiser auf Erden eine ähnliche Stellung einnimmt wie Iuppiter im Himmel. Die räumliche und zeitliche Ausdehnung seiner Macht wird in seinem Rücken von drei Idealfiguren bezeichnet: Tellus, Göttin der Erde, mit dem Füllhorn der Fruchtbarkeit und zwei Knaben, die vielleicht fruchtbringende Jahreszeiten verkörpern; über ihr wohl Chronos, Gott der Ewigkeit, gleichgesetzt mit Kronos-Saturn, dem Gott des Goldenen Zeitalters; im Hintergrund Oikumene, die dem Kaiser die *corona civica ob cives servatos* über das Haupt hält (vgl. Kat. 216), Repräsentantin der bewohnten Welt, die Augustus als väterlichen Retter aus den Wirren der Bürgerkriegszeit verehrt.

Diese Macht beruht auf militärischen Siegen, von denen die übrigen Teile der Darstellung berichten. Augustus ist durch den *lituus*, den Krummstab der Auguren, als oberster Kriegsherr ausgezeichnet, unter dessen *auspicium* alle Kriege durchgeführt wurden. Leitender Feldherr ist Tiberius, der von einem Zweigespann absteigt, welches von einer Victoria gelenkt wird. Die Szene ist hier unvollständig erhalten und nach einer Abarbeitung in nachantiker Zeit mit einem Goldrahmen eingefasst worden; man erkennt noch Reste einer Figur, die Tiberius die Hand reichte und ihn vom Wagen leitete, zuletzt als Venus gedeutet. Im Zentrum steht jedoch ein gepanzerter Prinz, die Hand in Paradehaltung an den Schwertknauf legend, durch ein Pferd als Anführer der vornehmen Jugend (*princeps iuventutis*) ausgezeichnet. Er war lange Zeit die umstrittenste Figur der Szene. In der älteren Forschung wurde er häufig als C. Caesar angesehen, der Enkel und Adoptivsohn des Augustus. Die Situation wäre dann die des Jahres 7 v. Chr., als Tiberius den Triumph über die Germanen feierte, der viel jüngere C. Caesar aber immer mehr als vorgesehener Nachfolger des *princeps* in den Vordergrund gerückt wurde. In neuerer Zeit setzt sich aber die Einsicht durch, daß die ganze Konstellation der Hauptpersonen auf einen späteren Zeitpunkt, nach dem frühen Tod des C. Caesar weist, als Tiberius von Augustus zum Nachfolger bestimmt war (seit 4 n. Chr.). Tiberius trägt dasselbe Knaufzepter wie Augustus; in der ursprünglichen Komposition waren beide als Gegengewichte aufeinander bezogen; inhaltlich sind sie durch Motive hervorgehoben, die sich jeweils entsprechen: Victoria und *corona civica*, Wagen und Thron. Dieser hohe Rang ist nur bei dem offiziellen Nachfolger möglich. Tiberius kommt also von seinen Siegen in Pannonien (6–9

n. Chr.) oder in Germanien (10–12 n. Chr.) an. Der Prinz in der Mitte ist dann Germanicus, den Tiberius 4 n. Chr. seinerseits als Nachfolger adoptiert hatte.

Die untere Zone bestätigt diese historische Deutung, bleibt allerdings in vielem rätselhaft. Ein Tropaeum wird errichtet, besiegte Barbaren hocken am Boden, andere flehen um Gnade und werden in Besitz genommen. Die Sieger sind jedoch mindestens teilweise nicht reale Soldaten, sondern Idealfiguren, die freilich schwierig zu deuten und stark umstritten sind. Eine gerüstete Frau und ein Mann mit hutartiger Kopfbedeckung, die von rechts ein Barbarenpaar heranzuführen, müssen allgemein zu den Göttern oder Personifikationen der imperialen Politik Roms gehören; die Deutung als Diana und Mercur bleibt wegen der ungewöhnlichen Ikonographie hypothetisch. Ebenso müssen die halbnackten Jünglinge, die links am Tropaeum zupacken, Götter oder Heroen sein; sie wurden zuletzt als Dioskuren gedeutet, ihre gerüsteten Genossen als Mars und Quirinus. Wie dem auch sei, deutlich ist jedenfalls, daß die untere Szene der oberen Zone zugeordnet ist: Genau unter Tiberius erscheint auf dem Schild des Tropaeums sein Nativitätsgestirn, der Skorpion. Weiterhin lassen die Waffen eine genauere Bestimmung der besiegten Gegner zu: Der Schild am Tropaeum hat östliche Form, Köcher und Bogen darunter (wegen der Abarbeitung nur halb erhalten) weisen auf balkanische Reitervölker, mit denen Tiberius auf den Feldzügen in Pannonien (6–9 n. Chr.) zu tun bekam. Nichts deutet hingegen darauf hin, daß auch der folgende Feldzug in Germanien schon durchgeführt ist. Es ergibt sich also eine Datierung ins Jahr 10 n. Chr.: Tiberius ist vom pannonischen Kriegsschauplatz zurückgekehrt, aber die Siegesgöttin hält den Wagen schon wieder startbereit zum Aufbruch nach Germanien, wo die katastrophale Niederlage im Teutoburger Wald wettgemacht werden muß.

Wichtiger als diese historische Fixierung ist jedoch das allgemeine Thema der Szene: das Verhältnis des Kaisers zu den nächsten Männern seines Hauses. Der eine Aspekt dieses Verhältnisses ist militärisch: Die oberste Befehlsgewalt über fast alle Truppen lag auf Grund seines *imperium proconsulare maius* beim Kaiser, unter dessen *auspicium* die verschiedenen Feldherren kämpften. Ihre Siege gehörten deshalb dem Augustus. Diese

Kat. 205







Kat. 206

verfassungsrechtliche Konstruktion und die daraus resultierende Monopolisierung des Sieges sind die entscheidende Begründung der Macht des *princeps*. Der andere Aspekt ist dynastisch: Die Szene bringt die Nachfolgeregelung des Augustus zur Anschauung, die anscheinend über Tiberius bis zu dem jungen Prinzen führt. Es ist bezeichnend, daß diese wesentlichen Aussagen bei den verschiedenen vorgeschlagenen Benennungen der Figuren unverändert bleiben: Die Struktur des Prinzipats führte, trotz wechselnder personeller Besetzung, immer wieder zu ähnlichen Grundsituationen. Die Gemma Augustea führt dies ideologisch-verfassungspolitische Konzept in kosmischen Dimensionen, mit astrologischer Begründung und in einer panegyrisch-allegorischen Bildsprache vor Augen.

Sehr ähnlich ist das Verhältnis von Augustus und Tiberius auf zwei berühmten silbernen Reliefbechern aus Boscoreale, wohl aus spätaugusteischer Zeit.

Der eine Becher zeigt Augustus als allgemeinen Welt herrscher mit dem Globus in der Hand; von links naht Venus und verleiht ihm die Herrschaft in Gestalt einer kleinen Victoria, gefolgt von Honos und Virtus, den Göttern der Ehre und der kriegerischen Tüchtigkeit; von rechts führt Mars die Personifikationen von sieben Provinzen heran (Abb. 23). Auf der Gegenseite nimmt Augustus die freiwillige Unterwerfung nördlicher Barbaren entgegen. Der zweite Becher ergänzt dies mit der Darstellung des Tiberius beim Opfer vor dem Feldzug (Abb. 24) und beim Triumphzug nach dem Sieg. Augustus hat die Herrschaft kraft seines übergeordneten *imperium*, Tiberius erscheint als sein ausführender Feldherr, gleichzeitig als zweiter Mann im Staat und vorgehener Nachfolger. Die politische Konstellation entspricht den Jahren seit 4 n. Chr., die dargestellten Szenen weisen noch zurück auf den Germanienfeldzug 8–7 v. Chr., nicht auf die Kriege in Pannonien und Germanien seit 6 n. Chr.: Bald nach der Ernennung des Tiberius zum Thronfolger müssen die Szenen konzipiert sein.

Literatur: F. Eichler – E. Kris, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum Wien (1927) 52 ff. Nr. 7. – H. Kähler, Alberti Rubeni Dissertatio de gemma Augustea (1968). – E. Simon, MainzZ 71–72, 1976–77, 101 ff. –

Dies., NumAntCl 15, 1986, 179 ff. – Dies., Augustus (1986) 156 ff. – Silberbecher aus Boscoreale: H. de Villefosse, Mon Piot 5, 1899, 134 ff. – H. Kähler, Rom und seine Welt (1958–60) 225 ff. Taf. 144 f. – T. Hölscher, JdI 95, 1980, 281 ff. – H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalsszenen (1984) 127 ff. – E. Simon, Augustus (1986) 143 f.

## 205–211 Die Götter des Kaisers

### 205 Elfenbeinplatte von einem Opferkästchen (*acerra*)

Rom, Antiquarium Comunale, Inv. 17321

Aus Rom, Via Marsala

Elfenbein

H 0,07 m, B 0,11 m

Augusteisch

*Pietas*, Frömmigkeit gegen die Götter, ist von Augustus selbst als zentrale Herrschertugend realisiert und den Untertanen als politische Tugend nahegelegt worden (vgl. Kat. 216). Gleichsam als Symbol dafür kann eine Elfenbeinplatte dienen, die überzeugend als Vorderseite eines Opferkästchens für Weihrauchkörner (*acerra*) erklärt worden ist. Sie zeigt in Relief zwei Priester mit verhülltem Haupt beim Opfer. Der eine streut Weihrauch auf einen tragbaren Altar (*foculus*), während ein Opferdiener (*camillus*) von rechts einen Korb mit Früchten herbeiträgt. Die Handlung des zweiten Priesters auf der linken Seite ist nicht ganz klar: entweder wäscht er sich die Hände in einer Schale, die ein *camillus* hält und mit Wasser füllt; oder er opfert selbst aus der Schale, in die der *camillus* die Opferflüssigkeit gießt. Das Erscheinen zweier priesterlicher Figuren in derselben Opferszene ist auffällig. Man könnte darin denselben Priester bei zwei verschiedenen Opferhandlungen sehen; wahrscheinlicher ist es, daß zwei Beamte oder Priester – die heute nicht mehr sicher bestimmt werden können – beim gemeinsamen Opfer gemeint sind. Dabei ist nur ein unblutiges Opfer dargestellt. Das kann mit der Eigenart des Kults zusammenhängen, in dem die *acerra* benutzt worden ist; vielleicht war aber auch ein Tieropfer auf der Gegenseite des Kästchens angebracht; oder man hat nur die spezifische Opferhandlung dargestellt, zu der die *acerra* diente. Nach der Haartracht der *camilli* und der Form der Toga dürfte das Kästchen noch in augusteischer Zeit entstanden sein. Die Reliefs der Ara Pacis zeigen, daß man sich die Opfergeräte bei den großen religiösen Staatszeremonien in der Art dieses Exemplars vorstellen kann.

Literatur: E. La Rocca, BollMC 23, 1976, 1 ff.

### 206 Fragment vom Fries des Tempels des Divus Iulius

Rom, Antiquarium Forense, Inv. 3690

Aus Rom, Forum Romanum

Lunensischer Marmor

H 0,58 m, B 0,80 m, T 0,20 m

42–29 v. Chr.

Die wichtigste ideologische Legitimation für den politischen Aufstieg des jungen Octavian war die Rolle als





Abb. 167 Denar des Octavian, Victoria auf Prora (n. BMC I Taf. 15,6)



Abb. 168 Terrakottafries, Victoria und Ranken; Paris, Louvre (n. v. Rohden-Winnefeld, *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit* [1911] 206 Abb. 419)

Erbe seines Adoptivvaters Caesar. Zunächst haben auch Antonius und Lepidus, die sich mit Octavian zu einem Dreimännerkollegium (Triumvirat) zusammengeschlossen hatten, das politische Vermächtnis Caesars fortgeführt; gemeinsam haben die Triumvirn 42 v. Chr. den Tempel des zum Gott erhobenen Caesar (Divus Iulius) am Forum begonnen. Aber es konnte nicht ausbleiben, daß der Sohn des Gottgewordenen (Divi filius) eine exklusivere Verbindung zu seinem Adoptivvater entwickelte; und als er den Tempel nach der Erringung der Alleinherrschaft, wenige Tage nach dem Triumph für den Sieg bei Actium, am 18. August 29 v. Chr. einweihte, war es zugleich ein Ruhmesdenkmal für ihn selbst.

Die stärkste faktische Grundlage seiner Herrschaft war damals der militärische Erfolg. Hier konnte er unmittelbar an Caesar anknüpfen. Auf dem umlaufenden Fries des Tempels sind in fortlaufender Reihung Flügelfrauen dargestellt, die in Akanthusblätter und Spiralranken auslaufen. Es ist das Motiv der alten orientalischen Ve-

getationsgottheit, das hier in einem neuen religionspolitischen Sinn aktuell geworden ist. Die Flügeltöttinnen sind einerseits Victorien; entsprechend können sie auf Terrakottareliefs Tropaea tragen (Abb. 168). Andererseits weist der vegetabile Charakter der Gestalten auf Venus. Damit entsprechen die Figuren einem Konzept Caesars, der seine militärische Schutzgöttin Venus Victrix zugleich als seine göttliche Ahnherrin Venus Genetrix verehrte und sie überdies mit seiner persönlichen Siegesgöttin Victoria Caesaris identifizierte. Diese Ideologie konnte Octavian auf sich selbst übertragen: als Zeichen seiner eigenen Abstammung von Venus, seiner Rolle als Divi filius und seiner Eigenschaft als charismatischer Sieger.

Literatur: M. Floriani Squarciapino, *RendLinc* 12, 1957, 270 ff. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 2057 (E. Simon). – T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 155. – M. Montagna Pasquinucci, *MonAnt* 48, 1973, 255 ff. – H. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti* (1985) 260 f.

Kat. 207



### 207 Stirnziegel mit Victoria und capricorni

Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 62653

Aus Rom, vom Tiber

Terrakotta

H 0,25 m

Typus augusteisch, einzelne Exemplare z. T. später  
Die Göttin des militärischen Sieges hatte für Augustus hohe Bedeutung. Unter dem Namen Victoria Augusta oder Augusti wurde sie in exklusiver Weise mit dem Herrscher verbunden. Das entsprach seiner Stellung als Oberbefehlshaber fast sämtlicher Truppen und der Ideologie, daß alle Siege letzten Endes ihm gebührten (vgl. Kat. 204).

Eine große Zahl von Stirnziegeln, d. h. Dachziegeln mit Schmuckplatte an der Traufseite, zeigt Victoria in Verbindung mit zwei capricorni, Mischwesen aus Ziege und Fisch. Damit ist das Horoskop des Kaisers – wahrscheinlich nicht seiner Geburt, sondern seiner Zeugung – bezeichnet: das Sternbild der steigenden Sonne, das





Abb. 169 Denar, Capricorn und Globus (n. BMC I Taf. 5,15)



Abb. 170 Denar, Victoria und vexillum (n. BMC I Taf. 14,14)



Abb. 171 Denar, Victoria und signum (n. BMC I Taf. 9,18)



Abb. 172 Sesterz des Commodus: Kaiser, Victoria auf Säule (BMC IV 110,11)

Sieg, Frieden und eine neue Glückszeit ankünden soll (vgl. Abb. 169). In der Krise der späten Republik hatten die verzweifelten Heilserwartungen zu einer mächtigen Blüte der Astrologie geführt. Augustus hat dem von Anbeginn entsprochen und ist als Retter des Staates aufgetreten, der durch die Sterne seiner Geburt zum Heils- und Friedensbringer prädestiniert war. Monumentales Zeugnis dafür ist seine Sonnenuhr. Ein früher Typus der Stirnziegel zeigt Victoria vor einer Palmette im Hintergrund, mit geschultertem Tropaeum ausschreitend und von den *capricorni* flankiert. Später erhielt sie einen Globus unter den Füßen. Durch die Zuhilfenahme des Globus ist der Typus der berühmtesten Victoriafigur Roms angeglichen worden: einer aus Tarent stammenden Victoria, die Octavian gleich zu Beginn seiner Herrschaft, wenige Tage nach dem Triumph für den Sieg bei Actium 29 v. Chr., in dem von ihm neu geweihten Senatgebäude, der Curia Iulia, aufgestellt hatte. Als einprägsames Bildzeichen der römischen Weltherrschaft erscheint die Figur mit verschiedenen Attributen (also nicht als genaue Kopie) auf augusteischen Münzen: mit dem Kranz (Kat. 329), mit der Schiffsflagge des Feldherrn Agrippa (Abb. 171), später mit einem der von den Parthern zurückgewonnenen Feldzeichen. Derselbe Typus bekrönte den Giebel der Kurie, wie sie auf augusteischen Münzen wiedergegeben ist (Kat. 332). Die Statue selbst muß man sich auf einer Säule stehend vorstellen (vgl. die Münze des Kaisers Commodus, Abb. 172), vor der Stirnwand des Senatssaales, hoch über der Versammlung schwebend. Sie war eines der charakteristischen ambivalenten Bildzeichen des Augustus: Von den Anhängern der alten Republik konnte sie zunächst als Symbol der Weltherrschaft Roms verstanden werden, die der Kaiser in die Hände des Senats gelegt hatte, für Realisten konnte jedoch kein Zweifel sein, daß diese Weltherrschaft von der Macht des höchsten Heerführers und einzigen Siegers, also des Kaisers, nicht getrennt werden konnte. Jeder Senator wurde auf dieses Thema bereits beim Betreten der Kurie hingewiesen, wenn er an dem berühmten Victoriaaltar das vorgeschriebene Opfer darbrachte. Die Stirnziegel, die eine weite Verbreitung in Rom und Mittelitalien fanden, gehören zu den unzähligen Bildwerken, in denen die Bevölkerung sich im öffentlichen wie im privaten Bereich mit der Idee der vom Kaiser getragenen Weltherrschaft identifizierte.

Literatur: K. Woelcke, *BJb* 120, 1911, 161 ff. – G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 263 f. – T. Hölscher, *JbZMusMainz* 12, 1965, 59 ff. – H. Mielsch, *Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971) 24 Nr. 34; 46 f. – L. Anselmino, *Terrecotte architettoniche dell'Antiquarium Comunale di Roma 1: Antefisse* (1977) 73 f. Nr. 8; 110 ff. Nr. 135–138. – P. Pensabene – M. R. Sanzi Di Mino, *Museo Nazionale Romano. Le Terrecotte III 1, Antefisse* (1983) Nr. 885–907 (ausgestellt Nr. 885). – Zur Victoria in der Kurie: T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 6 ff., 180 ff. – U. Hausmann in: *Silvae*, Festschrift E. Zinn (1970) 55 f. Anm. 20. – P. Zanker, *Forum Romanum* (1972) 9 ff. – Zum Capricorn: K. Kraft, *JNG* 17, 1967, 17 ff. – G. Radke in: *Antike und Universalgeschichte*, Festschrift H. E. Stier (1972) 257 ff. – E. J. Dwyer, *RM* 80, 1973, 59 ff.

## 208 Statuenbasis mit Darstellung kaiserlicher Schutzgottheiten

(Gipsabguß)

Rom, Museo della Civiltà Romana

Original: Sorrent, Museo Correale

Aus Sorrent

Lunensischer Marmor

H 1,17 m, B 0,72 m (Block 1) 0,68 m (Block 2); rek. 1,94 m, T 1,00 m

Spätaugusteisch

Von der reich geschmückten Statuenbasis sind zwei Blöcke erhalten, die erkennen lassen, daß auf den vier Seiten bedeutende religionspolitische Maßnahmen des Augustus zusammengefaßt waren. Die Frontseite zeigt den Kult der Vesta: Rechts Vesta selbst auf hohem Thron, flankiert von zwei stehenden Göttinnen unklarer Bedeutung (man hat an Ceres und Libera oder Flora gedacht); gegenüber fünf Vestalinnen. Im Zentrum muß Augustus als Pontifex maximus gestanden haben. Der Schauplatz wird durch eine monumentale Staatsarchitektur im Hintergrund charakterisiert: Hinter Vesta erscheint ihr Tempel auf dem Forum mit dem altehrwürdigen Kultbild der Athena aus Troia, dem Palladium; die anschließende Porticus weist anscheinend, ohne strikte topographische Kohärenz, auf die Verbindung zum Kaiserpalast hin. Als Augustus 12 v. Chr. die Funktion des Pontifex maximus übernahm, war damit die Leitung des Vesta-Kults mit den heiligsten Symbolen des Staates





Kat. 208 a-d

verbunden. Die Szene stellt den *princeps* in der höchsten institutionellen Würde der Staatsreligion dar. Die übrigen Seiten der Basis zeigen Gottheiten, die der Kaiser persönlich besonders verehrte, ohne daß er dabei selbst in repräsentativer Funktion dargestellt ist. Auf der rechten Seite erscheinen Apollo, Latona und Diana, nachgebildet den Statuen im Apollotempel, den er 28

v. Chr. auf dem Palatin geweiht hatte. Dabei wurden als Kultbilder drei Werke berühmter griechischer Bildhauer in Zweitverwendung aufgestellt: ein Apollon des Skopas, eine Leto des Kephisodot d. J. und eine Artemis des Timotheos. Als klassische Meisterwerke repräsentierten diese Figuren die Würde des neuen, griechisch geprägten Kults. Mit dieser Verehrung der Apol-





Abb. 173 Relief mit apollinischer Trias und Victoria, Villa Albani Inv. 1014

linischen Trias hat Augustus eine breite Strömung von Hoffnung aufgegriffen, die sich in den Wirren der ausgehenden Republik immer stärker auf eine neue Glückszeit im Zeichen des Apoll richtete. Ein Orakel der Sibylle von Cumae wurde in diesem Zusammenhang zum Hinweis auf Augustus als künftigen Herrscher genommen: Diese Sibylle ist zu Füßen der Latona eingefügt, gestützt auf eine Urne mit den Weissagungen, die Augustus dann im Sockel der Kultbilder deponierte. Dem Schutz dieser Gottheiten verdankte Octavian vor allem die militärischen Erfolge, die seinen politischen Aufstieg sicherten: Nach dem Sieg von Nauchochos (36 v. Chr.) feierte er Diana, nach Actium (31 v. Chr.) Apollo als göttliche Helfer. Damals muß ein Relieftypus geschaffen worden sein, der in vielen Repliken zum Schmuck vornehmer Wohnsitze von Parteigängern des *princeps* benutzt wurde: Die Apollinische Trias mit Victoria beim Siegesopfer; im Hintergrund ein Tempel, der wohl auf den neuen Kult auf dem Palatin hinweisen soll (Abb. 173). Wie die Reliefs Kat. 202. 203 bezeugt dieser Typus die Verehrung des Augustus in der vornehmen Oberschicht. Noch unmittelbarer auf Augustus weist die linke Neben- seite der Basis, die die Front des kaiserlichen Hauses auf dem Palatin zeigt. Über der Tür wird von zwei Putten ein Eichenkranz, die «*corona civica*» gehalten, die

dort 27 v. Chr. als Ehrung «für die Rettung der Bürger» angebracht worden war. Davor thront eine Figur mit Füllhorn, die gewöhnlich, aber wegen des kurzen Gewandes wohl zu Unrecht, als Genius des Kaisers gedeutet wird. Offenbar ist es Romulus, der mythische Stadtgründer, der im Giebel des Quirinstempels sehr ähnlich dargestellt ist. Augustus verehrte Romulus, den mythischen Stadtgründer und ersten Triumphator, als politisches Vorbild und betonte diese Kontinuität durch die Wahl seines Wohnsitzes unmittelbar neben dessen urtümlicher, sorgsam gepflegter Strohütte auf dem Palatin. Die Deutung wird bestätigt durch die göttlichen Ahnen Roms und des Kaiserhauses, die die Figur flankieren: rechts Mars, Vater des Romulus, durch Amor als glückbringend charakterisiert; links zweifellos Venus zu ergänzen, die Mutter des Aeneas. Es sind die beiden Götter des Augustus-Forums, wie dort mit Romulus verbunden, hier vor die Fassade des Kaiserpalastes versetzt.

Auf der Rückseite erscheint, als Gegenpol zur römischen Vesta, die kleinasiatische Magna Mater, zwischen Löwen thronend und wild umtanzt von einem ihrer Kultdiener (Korymbanten). Die Deutung der Göttin zur Linken und die Ergänzung der Szene sind unklar. Magna Mater repräsentiert die Ursprünge der Römer und insbesondere des Aeneas, des Ahnherrn der Kaiserfa-



milie, aus Troja; zugleich weist sie als Gemahlin des Kronos-Saturn auf die Wiederkehr der „saturnischen“ goldenen Zeit unter Augustus hin. Ihren Tempel unmittelbar neben seinem Palast hatte der Kaiser 3 n. Chr. erneuert.

Die vier Szenen vereinigen Gottheiten, die Augustus teils wirklich, teils ideell um seinen Wohnsitz auf dem Palatin versammelt hatte. Er selbst erscheint auf der Front als Pontifex maximus: de facto als frommer Verehrer seiner Götter, ideologisch dagegen als Hauptfigur des Konzepts. Kein anderes Denkmal zeigt besser, daß die Haltung der Götterverehrung (*pietas*) den Herrscher nicht in eine dienende Position drängte, sondern ihn sogar mehr und mehr in den Mittelpunkt der römischen Staatsgötter rückte.

Literatur: G. E. Rizzo, *BullCom* 60, 1932, 7ff. – A. Degrassi, *RM* 62, 1955, 144ff. – I. Scott Ryberg, *Rites of the state religion in Roman art. MemAmAc* 22, 1955, 49ff. – M. Guarducci, *RM* 71, 1964, 158ff.; *RM* 78, 1971, 89ff. – H.-G. Kolbe, *RM* 73–74, 1966–67, 94ff. – N. Degrassi, *RendPontAcc* 39, 1966–67, 97ff.

### 209 Relief-Fragment mit der Front des Tempels des Mars Ultor

(Gipsabguß)

Rom, Museo della Civiltà Romana

Original: Rom, Villa Medici. Aus Sammlung Della Valle

Lunensischer Marmor

H 1,55 m, B 1,22 m

Claudisch (41–54 n. Chr.)

Die Frömmigkeit (*pietas*) des Augustus ist auch für seine Nachfolger ein verpflichtendes Vorbild gewesen. Eine monumentale Reliefserie aus der Zeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.), die im Arcus novus, einem Ehrenbogen des Kaisers Diocletian an der Via Lata (303–304 n. Chr.), als Spolien wiederverwendet wurde, gibt dieser Ideologie Ausdruck: Dargestellt sind feierliche Staatsopfer vor stadtrömischen Tempeln, die Augustus für Götter errichtet hatte, welche er besonders verehrte. Der genaue Anlaß dieser Opfer ist bisher nicht zu bestimmen. Ebenso stößt die Zuweisung der Reliefs an einen bestimmten Bau auf Schwierigkeiten: Die zumeist genannte Ara Pietatis hat es anscheinend nie gegeben; die jüngst vorgeschlagene Verbindung mit der Ara gentis Iuliae bedarf noch der Begründung.

Der prächtigste der dargestellten Tempel ist der des Mars Ultor auf dem Augustusforum. Besonders wirkungsvoll ist die figürliche Komposition des Giebels, die auf dem Relief wiedergegeben ist. Im Zentrum steht Mars, nicht nur als Gott des Krieges, sondern als mächtiger Vater der Römer. Links neben ihm repräsentiert Venus, die Ahnherrin der *gens Iulia*, die unlösbare Verbindung der Kaiserfamilie mit dem ganzen Volk, entsprechend der Kultbildgruppe im Inneren des Tempels. Fortuna auf der anderen Seite weist auf das glückliche Geschick hin, das Rom zur Macht geführt und das insbesondere Caesar und Augustus begünstigt hat. Die Genealogie des Mars wird in der linken Giebelecke fortgeführt durch Romulus, der im Hirtengewand auf einem Felsen sitzt, wie beim Gründungsaugurium Roms; ne-



Kat. 209

ben ihm der gelagerte Mons Palatinus, der Gott des Hügel, auf dem die Stadt ihren Ursprung gehabt hatte. Von Romulus soll der Betrachter die Linie zu Augustus ziehen, der sich nach dem Muster des Helden als Neugründer der Stadt fühlte, der auf dem Palatin neben der uralten Hütte des Romulus wohnte und der nach verbreiteter Meinung nach seinem Tod wie der Stadtgründer zu den Göttern aufsteigen würde. Dieser Hinweis auf den Kaiser wird jedoch in dem Giebel nicht explizit ausgeführt: Als Pendants in der rechten Giebelecke sind Roma und der gelagerte Flußgott Tiberis dargestellt. Die Komposition ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Augustus, ohne seine Person in den Vordergrund zu stellen, seine eigene Position als Sache des gesamten Staatswesens zu formulieren verstand. Die Gottheiten und Heroen, derer er sich dabei bediente, bilden hier keine konkrete mythische Situation: so ist Venus zwischen Mars und Romulus aus dem Mythos nicht verständlich. Die Figuren sind zu einem Komplex abstrakter Ideen zusammengefügt. Dem entspricht die parataktische Komposition, die die Gestalten nicht in realer Aktion miteinander verbindet, sondern in eine gedankliche Hierarchie zwingt.

Literatur: M. Cagiano de Azevedo, *Le Antichità di Villa Medici* (1951) 37f. Nr. 3. – P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit* (1954) 22ff. – P. Zanker, *Forum Augustum* (1968) 14. – E. Simon, *MarbWPr* 1981, 13ff. – M. Torelli, *Typology and structure of Roman historical reliefs* (1982) 77f. – G. Koepfel, *BJb* 183, 1983, 98ff. Nr. 12. – H. Hänlein-Schäfer, *Veneratio Augusti* (1985) 121f. – E. Simon, *Augustus* (1986) 48ff. – Zur ‚Ara Pietatis‘ und Ara gentis Iuliae zuletzt: Torelli a.O. 70ff. – G. Koepfel, *RM* 89, 1982, 453ff.



## 210 Relief-Fragment mit der Front des Tempels der Magna Mater

(Gipsabguß)

Rom, Museo della Civiltà Romana

Original: Rom, Villa Medici. Aus Sammlung Della Valle

Lunensischer Marmor

H 1,55 m, B 1,05 m

Claudisch (41–54 n. Chr.)

Aus demselben Reliefzyklus wie das Fragment mit dem Tempel des Mars Ultor (Kat. 209) stammt die Darstellung eines Opfers vor dem Tempel der Göttin Magna Mater. Augustus hatte diesen Tempel, der sich unmittelbar neben seinem Wohnsitz auf dem Palatin befand, 3 n. Chr. nach einem Brand neu errichtet. Im Giebel, den das Relief wiedergibt, wird die Mitte von einem feierlichen Sitz eingenommen, der auf einem ausgebreiteten Gewand die Mauerkrone der Magna Mater trägt. Dies Symbol der Tempelherrin wird flankiert von ihren Trabanten: von zwei *galli*, den Dienern der Göttin, die nach orientalischem Kultbrauch auf eine Trommel (Tympanon) gestützt am Boden liegen; dazu zwei Löwen, die den berausenden Wein aus Krateren schlürfen. Der orgiastische Charakter des Kults wird durch den rechts erhaltenen Dachschmuck betont: einen weiteren *gallus*, links entsprechend zu ergänzen, der in wildem Tanz begriffen ist. Der Kult der Magna Mater, der im 2. Punischen Krieg (204 v. Chr.) aus Pessinus in Kleinasien nach Rom importiert worden war, hatte für Augustus in zweierlei Hinsicht Bedeutung: Zum einen erinnerte er

Kat. 211



Kat. 210

an die trojanischen Ursprünge Roms durch den julischen Ahnherrn Aeneas; zum anderen war die Göttin, mit Rhea gleichgesetzt, Gemahlin des Saturn, des Gottes des Goldenen Zeitalters, das Augustus wieder heraufführen wollte. Die orientalische Herkunft dieses mit utopischen Zügen ausgestatteten Kults klingt noch in der Ikonographie des Giebels mit feierlichen religiösen Symbolen und exotischen Tieren, Trachten und Bräuchen an.

Literatur: M. Cagiano de Azevedo, *Le Antichità di Villa Medici* (1951) 40 Nr. 11. – P. Hommel, *Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit* (1954) 30ff. – J. A. Hanson, *Roman Theatre-Temples* (1959) 14ff. – H. Herter, *WSt* 79, 1966, 563f. – G. Koepfel, *BJb* 183, 1983, 101ff. Nr. 13.

## 211 Stirnziegel mit Magna Mater zu Schiff

Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano

Terrakotta

H 0,25 m

Typus augusteisch, einzelne Exemplare z. T. später  
Als gegen Ende des 2. Punischen Krieges der Kult der Göttin Kybele, römisch Magna Mater, aus Kleinasien nach Rom übertragen wurde, holte man deren heiligen Stein zu Schiff bis in den Tiberhafen ein. Unter Augustus, als der Kult zu neuer Blüte kam (Kat. 208, 210), wurde das Bild der Göttin unter der Erscheinungsform der Ankunft über das Meer ein beliebter Typus. Der Stirnziegel, ein Dachziegel mit Schmuckplatte an der Traufseite, zeigt die Göttin selbst auf dem Schiff, in frontaler Epiphanie, flankiert von ihren heiligen Löwen und überdacht von dem gerafften Segel wie von einem Baldachin. Der Typus, von dem viele Exemplare erhalten sind, ist zweifellos in augusteischer Zeit entstanden. Er läßt besonders klar die Verbreitungswege solcher Bildmotive erkennen: Ein Exemplar stammt aus unmittelbarer Nähe des Tempels der Magna Mater auf dem Palatin. Vielleicht wurde der Typus dieser Terrakotta-



Stirnziegel überhaupt für ein kleineres Gebäude dieses heiligen Bezirks geschaffen; möglicherweise trug sogar der Tempel selbst Stirnziegel aus Stein mit diesem Bildmotiv. Von hier aus fand der Typus Verbreitung an öffentlichen Gebäuden und reichen Privathäusern in Rom und Umgebung (vgl. Kat. 201. 207). Es entwickelte sich eine reiche Produktion, die bis ins 2. Jh. n. Chr. greifbar ist.

Literatur: I. Jucker, *MusHelv* 16, 1959, 59 ff. – Helbig<sup>4</sup> I Nr. 1034 (E. Simon). – H. Mielsch, *Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn* (1971) 47 f. – M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque III. Italia – Latium*, *EPRO* 50 (1977) 136 f. Nr. 431 ff. – P. Pensabene – M. R. Sanzi Di Mino, *Museo Nazionale Romano, Le Terrecotte III* 1 (1983) Nr. 966–973.

## 212.213 Die Heroen des Kaisers

### 212 Teil vom Fries der Basilica Aemilia mit dem Raub der Sabinerinnen (Foto)

Rom, Antiquarium Forense, Inv. 3/176

Aus Rom, von der Basilica Aemilia

Pentelischer Marmor

H 0,74 m, L 1,87 m

55–34 v. Chr.

Als die Basilica Aemilia am Forum Romanum nach einem Brand unter Augustus 14 v. Chr. neu errichtet wurde, verwendete man im Inneren über der Säulenstellung des Mittelschiffs einen langen Figurenfries wieder, der aus dem Vorgängerbau von 55–34 v. Chr. stammte. Dieses spätrepublikanische Gebäude, bereits der dritte Neubau der immer wieder beschädigten Basilica, war

Abb. 174 a. b







Kat. 212

anscheinend von L. Aemilius Paulus mit Beutegeldern Caesars begonnen und von seinem Sohn vollendet und geweiht worden. Der Fries, ursprünglich ca. 184 m lang, zeigt in fortlaufender Erzählweise Szenen aus der Vorgeschichte Roms. Einigermaßen gut erhalten ist der Raub der Sabinerinnen, die von den zielstrebig vorgehenden Römern ereilt werden. Eine rechts anschließende Szene mit der Schmückung eines Maultiergepans durch Frauen (Kat. 212) gibt den Anlaß und den Ort des Geschehens an: das Fest der Consualia im Tal des späteren Circus Maximus, bei dem der Raubüberfall ausgeübt wurde. Die theatralisch-pathetischen Gebärden der Frauen bezeugen hellenistische Tradition; der Stil der Marmorarbeit führt bereits zu einer klassizistischen Abklärung der Form: Hier sind die Tendenzen greifbar, die dann zu den harten und klar abgesetzten Formen des augusteischen Klassizismus führten. Andere Fragmente zeigen die Aussetzung der Zwillinge Romulus und Remus; die Bestrafung der Tarpeia (Abb. 174b); anschließend die Beratung der Römerfrauen über Wege zur Beendigung der Kämpfe; also weitere Szenen aus der Sage des Romulus. Dagegen ist die Enthüllung eines zylindrisch gebildeten Gegenstands durch priesterlich gekleidete Frauen (Abb. 174a)

kaum auf den Stadtgründer zu beziehen: Nach dem Reif um die Mitte handelt es sich nicht etwa um den Altar des Consus, sondern am ehesten um das Behältnis mit den heiligen Gegenständen, die Aeneas aus Troja gerettet hatte und die hier von Vestalinnen aufgedeckt wurden. Trifft diese Deutung zu, so hat der Fries nicht nur die Sage des Romulus, sondern die ganze Vorzeit Roms mit Aeneas- und Romuluszyklus umfaßt. Die Familie der Aemilier, aus der der Bauherr stammte, behauptete genealogisch mit Romulus wie mit Aeneas verbunden zu sein. Ebenso verehrte Caesar nicht nur Aeneas, sondern auch Romulus als Ahnherrn und politisches Leitbild. Die beiden Vorzeitheroen sind hier zu ideologischen Protagonisten gemacht, in der politischen Situation der ausgehenden Republik, als noch mehrere führende Politiker ihre Ansprüche – konkurrierend oder sich verbündend – nebeneinander formulierten. Als breite Erzählung der Gründungssage greift der Fries die Tradition hellenistischer Bilderfolgen, etwa des Telephos-Frieses am Zeusaltar von Pergamon, auf: Rom löst, geleitet von seinen führenden Politikern, auch in den äußeren Repräsentationsformen die Hauptstädte der hellenistischen Reiche ab. Augustus hat es verstanden, diese Ansprüche exklusiv





Kat. 213

mit seiner eigenen Person zu verbinden. Schon früh hat er auf seinen Münzen das Motiv des Aeneas mit seinem Vater Anchises von Caesar übernommen (Abb. 175. 176). Später sind Aeneas und Romulus die Eckpfeiler seiner wichtigsten Bildprogramme geworden. Auf der Ara Pacis erscheint Aeneas in seiner friedentiftenden Frömmigkeit (*pietas*) gegen die Götter, während Romulus und Remus in der idyllischen Behütung durch die Wölfin unter dem Schutz des göttlichen Vaters Mars dargestellt sind. Noch lapidarer waren die beiden Helden auf dem Augustusforum ins Zentrum gerückt: In den Exedren der Hallen, die den Platz zu beiden Seiten rahmten (vgl. Beitrag M. Hofter, *summi viri*), stand Romulus als Archeget unter den großen Politikern der Republik, Aeneas als Ahnherr unter den Vorfahren der Kaiserfamilie. Zwei pompejanische Wandbilder geben eine Vorstellung dieser berühmten Bildwerke: Romulus erscheint gerüstet, auf der Schulter ein Tropaeum mit den *spolia opima*, die er eigenhändig dem gegnerischen Heerführer abgenommen hat und nun dem Iuppiter Feretrius weihen wird (Abb. 88); Aeneas trägt seinen Vater Anchises mit den trojanischen *sacra* auf der Schulter und führt seinen Sohn Iulus-Ascanius an der Hand in die neue Heimat. Die beiden Helden sind hier pointiert zu *exempla der virtus und pietas* stilisiert, den beiden wichtigsten politischen Idealen des Augustus. Mit dieser ideologischen Klärung haben die Bilder des Romulus und Aeneas eine lapidare Schlagkraft erhalten, die eine große Breitenwirkung ermöglichte.



Kat. 213

Literatur: A. Bartoli, BdA 35, 1950, 289 ff. – G. F. Carrettoni, RIA 10, 1961, 5 ff. – H. Furuhausen, OpRom 3, 1961, 139 ff. – Helbig<sup>4</sup> I Nr. 1008; II Nr. 2062 (E. Simon). – R. Bianchi Bandinelli – M. Torelli, Etruria Romana (1976) Scheda 49. – Aeneas und Romulus in den Exedren des Augustus-Forums und auf pompejanischen Wandbildern: P. Zanker, Forum Augustum (1968) 16 ff. – C. Dulière, Lupa Romana (1979) I 90 ff.

### 213 Rundbasis mit Aeneas und Göttern

Civita Castellana, Kathedrale

Wahrscheinlich aus dem Gebiet von Falerii novi

Lunensischer Marmor

H 1,04 m, Dm 0,70 m

Um 40 v. Chr.

Die Repräsentationskunst der führenden Politiker war vor Augustus im wesentlichen auf die Hauptstadt beschränkt geblieben. In einzelnen Fällen begann jedoch in den letzten Jahren der Republik eine Verbreitung politischer Bildthemen, wie sie dann in der frühen Kaiserzeit üblich wurde. Die Rundbasis von Civita Castellana, die wohl ein Tropaeum getragen hat, stammt wahrscheinlich aus Falerii novi. Das umlaufende Relief zeigt einen Feldherrn, bekränzt von Victoria, der ein Opfer für die Götter Mars, Venus und Vulcan darbringt. Nach der Barttracht und der damals nicht mehr gebräuchlichen Helmform ist es ein mythischer Held. Man hat an Romulus gedacht, der jedoch kaum mit vollem Bart neben seinem unbärtigen Vater Mars stehen könnte. Of-





Kat. 213



Kat. 213

fenbar ist es Aeneas, der den Göttern seines Sieges dankt.

Deutlich sind hier religionspolitische Ideen der Hauptstadt wiedergegeben: Die Verehrung des Aeneas wie der drei Gottheiten weist in den Umkreis Caesars, der damit zugleich wegweisend für Augustus wurde (s. Kat. 208). Dazu paßt die untere Begrenzung des Reliefs aus den steif angeordneten Blättern des römischen Triumphkranzes, der für den Dictator als ständiges Attribut besonders kennzeichnend war. Für Caesar oder den jungen Octavian muß das Denkmal errichtet worden sein. Die Anhänger der caesarischen Partei, die in die-

sem Denkmal stadtrömische Bildmotive übernommen haben, werden aus dem Kreis der Veteranen stammen, die damals anscheinend in Falerii novi angesiedelt worden sind.

Literatur: R. Herbig, *RM* 42, 1927, 129 ff. – I. Scott Ryberg, *Rites of the state religion in Roman art. Mem-AmAc* 22, 1955, 27. – G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 248 ff. – St. Weinstock, *Divus Julius* (1971) 86; 129. – B. M. Felletti Maj, *La tradizione italiana nell'arte romana* (1977) 190 f. – M. Torelli in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Abhandl. Akad. Wiss. Göttingen* 97, 1976, 101.

Abb. 175 Denar von Caesar mit Aeneas  
(n. Crawford Nr. 458/1)



Abb. 176 Denar des Octavian mit Aeneas  
(n. Crawford Nr. 494/3)



Abb. 177 Denar des Faustus Sulla  
(n. Crawford Nr. 426/1)





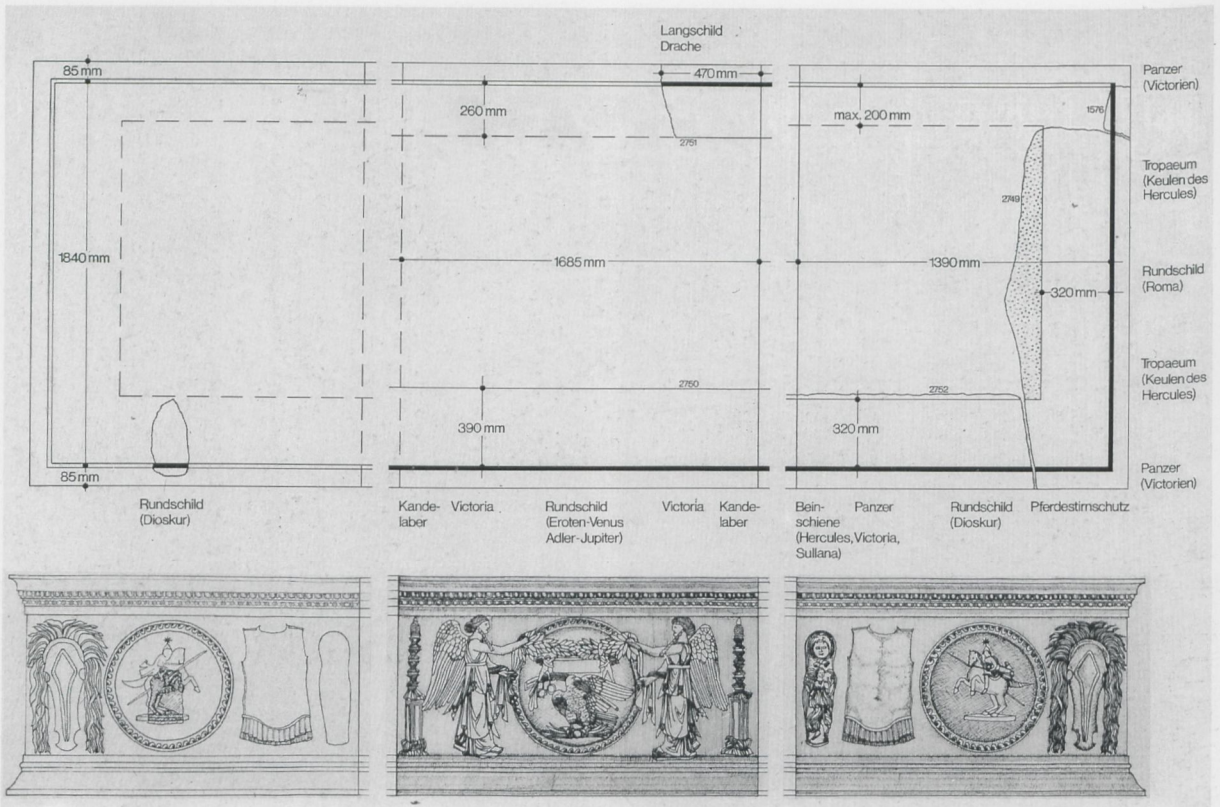


Abb. 178 Rekonstruktion des Bocchus-Denkmals (Zeichnung: W. Meyer)

## 214–216 Die großen ideologischen Programme

### 214 Sockel vom Denkmal des Bocchus von Mauretanien für Sulla

Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2749–52; Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 1576

Aus Rom, Area sacra di S. Omobono, gefunden in Sturzlage

Dunkelgrauer Marmor

H ca. 0,91 m, B 1,65 m (1), 1,05 m (2), 1,685 m (3), 0,47 m (4)

91 v. Chr.

Plutarch berichtet von einem berühmten Denkmal, das König Bocchus von Mauretanien 91 v. Chr. auf dem Kapitol in Rom für den römischen Feldherrn und Staatsmann Sulla errichten ließ (Plut. Mar. 32; Sull. 6). Es stellte in goldenen Statuen die Szene dar, wie Bocchus 15 Jahre vorher den großen Feind Jugurtha an Sulla ausgeliefert hatte. Dieser Erfolg, den er unter dem Oberbefehl des Feldherrn Marius im Jugurthinischen Krieg errungen hatte, war für Sulla so wichtig, daß er ihn auf seinem Siegelring darstellen ließ. Ein Nachklang der Statuengruppe ist auf Münzen erhalten, die Sullas Sohn Faustus etwa drei Jahrzehnte später prägen ließ (Abb. 177). Für Sullas politischen Gegner Marius, der den Sieg über Jugurtha für sich selbst beanspruchte, war dies Denkmal eine solche Herausforderung, daß er es abzureißen versuchte und nur durch den Ausbruch eines

Krieges mit den römischen Bundesgenossen in Italien daran gehindert wurde.

Vom Sockel dieses Denkmals sind anscheinend vier Blöcke erhalten, die wohl aus dem Heiligtum der Göttin Fides auf dem Kapitol stammen. Sie zeigen einen reichen Fries von Waffen, deren figürlicher Schmuck ein ganzes ideologisches Konzept des Sulla entfaltet (Rekonstruktion und thematische Übersicht: Abb. 178). Im Zentrum der Vorderseite stehen Motive der Siegesfeier: Kandelaber und zwei Siegesgöttinnen (Victorien), die einen Prunkschild mit einer Lorbeergirlande schmücken. Dieser trägt einen Adler mit Palmzweig und zwei kleinen Siegeskränzen als Zeichen für Iuppiter, den Herrn des Sieges; darüber wird eine Inschrifttafel, auf der der Name des Siegers aufgeschrieben war, von zwei Eroten getragen, die auf Sullas persönliche Schutzgöttin Venus hinweisen. Auf den Rüstungsstücken, die dies Zentrum rahmen, erscheinen weitere Gottheiten, denen Sulla eng verbunden war: Eine Beinschiene zeigt Victoria, der er später unter dem Namen Victoria Sullana alljährliche Spiele eingerichtet hat; darüber der Kopf des Hercules, den er als Vorbild der Tüchtigkeit verehrt, dem er den Tempel am Circus Flaminius erneuert und eine Statue auf dem Esquilin errichtet hat; weiter außen – auf der Gegenseite symmetrisch zu ergänzen – ein Schild mit einem der Dioskuren, die für den konservativen Sulla als Patrone des patrizischen Reiteradels besondere Bedeutung hatten. Auf der einen Schmalseite





Kat. 214 (1-4)

Kat. 214a

steht ein Schild mit Roma im Zentrum als Zeichen für die Hauptstadt des Reiches, die in Sullas Politik starken Vorrang hatte; zur Rückseite gehört ein fremdländischer Schild mit einem exotischen Flügeldrachen, der auf Untertanen an den Grenzen des Reiches hinweist. Die imperiale Thematik wird ergänzt durch die Verwendung des auffälligen dunkelgrauen Marmors, der offenbar aus den Brüchen der nordafrikanischen Stadt Thala stammt und die Verfügung Roms über die Ressourcen seiner unterworfenen Gegner demonstriert.

Das Denkmal ist zwar von Bocchoris gestiftet, aber sicher in enger Verbindung mit Sulla selbst entworfen worden. Die Komposition wird beherrscht von einer hierarchischen Ordnung, die mit rigoroser Strenge durchgeführt ist. Im Zentrum stehen der oberste Staatsgott und Sullas persönliche Schutzgöttin; ihnen sind Iuppiters Söhne, Hercules und die Dioskuren, sowie die Siegesgöttin als Geschenk der zentralen Gottheiten seitlich zugeordnet; auf der Schmalseite wird der Mittelpunkt, auf der Rückseite die Ausdehnung der Herrschaft bezeichnet. Eine



derart umfassende, auf einen führenden Politiker zugeschnittene ideologische Konzeption war damals neu in Rom. Sie wurde nötig in einer historischen Situation, als die großen Feldherren eine dauerhafte Machtposition beanspruchten, die über das jährlich wechselnde Beamtentum der Republik entschieden hinausging. Die ideologische Legitimation, die dabei ausgebildet wurde, steht am Beginn einer Entwicklung, die unmittelbar zur römischen Monarchie geführt hat. Entsprechend sind die programmatischen Grundzüge des Bocchusdenkmals sehr ähnlich noch am Reliefpanzer der Augustusstatue von Prima Porta (Kat. 215) zu erkennen.

Literatur: G. Ch. Picard, MEFRA 71, 1959, 263 ff. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1650 (E. Simon). – M. E. Bertoldi, Quaderni dell'Istituto di topografia antica 5, 1968, 39 ff. – C. F. Giuliani, ebenda 55 ff. – Th. Schäfer in: H. G. Horn – Chr. B. Rüter (Hrsg.), Die Numider (1979) 243 ff. – T. Hölscher in: Tainia, Festschrift R. Hampe (1980).

#### 214a Fragment vom Denkmal des Bocchus von Mauretanien

Christoph Reusser

Rom, Musei Capitolini, Inv. 3517

Vom Verfasser in den Substruktionen des Marcellustheaters gefunden. Stammt wahrscheinlich aus den Grabungen von 1939 in der Via della Consolazione (heute Vico Iugario), nahe der Kirche S. Omobono. Graue *caementicium*-Reste auf den Bruchflächen zeigen, daß das Fragment – wahrscheinlich im Mittelalter – wiederverwendet worden war

H 0,31 m, B 0,215 m, T 0,33 m, L des Standstreifens 0,175 m

Der ungewöhnliche Stein – ein grauer bis dunkelgrauer Kalkstein mit weißen Kalzitadern und fossilen Einschlüssen – und die Reliefreste eines auf einem schmalen Standstreifen nach rechts sprengenden Reiters erweisen die Zugehörigkeit des Fragments zu der bekannten Basis eines sullanischen Siegesmonuments vom Kapitol. Der Reiter, der als Dioskur zu deuten ist, entspricht in symmetrischer Weise einem Pendant auf dem Rundschild des rechten Eckblocks des Denkmals. Die beiden Figuren sind eng verwandt, in den Details aber nicht streng spiegelbildlich. Der Faltenwurf der Gewänder stimmt nicht genau überein. Unser Dioskur legt den sichtbaren Arm um den Hals des Pferdes, während sein Bruder ihn in Hüfthöhe stark angewinkelt hat. Das kurze Schwert scheint bei beiden auf der linken Seite befestigt zu sein; es ist auf dem größeren Block gut erkennbar, wird hier aber vom Körper fast vollständig verdeckt. Die Reliefhöhe des neuen Blocks ist größer, der Standstreifen stärker abgehoben. Einzelheiten wie der schmale Gürtel und die hohen Stiefel mit umgelegtem oberen Rand und spitzen Laschen sind besser erhalten. Das wiedergefundene Fragment bestätigt die oben vorgeschlagene Rekonstruktion der Basis. Es bildete mit dem links anschließenden Pferdestirnschutz sowie dem rechts zu ergänzenden Brustpanzer und der Beinschiene den linken Eckblock ihrer Vorderseite.

#### 215 Augustusstatue von Prima Porta

Rom, Musei Vaticani, Braccio Nuovo, Inv. 2290

Aus der Villa der Livia bei Prima Porta

Marmor

H 2,04 m

Bald nach 17 v. Chr.

Die Augustusstatue von Prima Porta ist für die Kenntnis der römischen Staatskunst ein einzigartiger Glücksfall: Sie zeigt von allen römischen Kaiserstatuen den reichsten programmatischen Schmuck, gibt auf Grund ihres Fundortes mit Sicherheit Anschauungen des Kaiserhauses wieder und ist dazu hervorragend erhalten. Sie stand auf einer Gartenterrasse in der Villa der Livia *ad gallinas albas*, nördlich von Rom über dem Tal des Tiber, einem Ort, von dem in der Kaiserzeit die Triumphatoren den Siegeslorbeer pflückten. Entsprechend erscheint Augustus als *imperator*; in der rechten, erhobenen Hand wurde zuletzt eine Lanze, Zeichen der Befehlsgewalt, in der linken ein Lorbeerzweig ergänzt. Den Körper deckt ein Panzer, dessen Reliefschmuck die Segnungen römischer Militärmacht preisen soll.

Die Komposition des Panzerreliefs zeigt im Zentrum die berühmte Rückgabe der römischen Feldzeichen, die die römischen Heerführer Crassus und Antonius eingeüßt hatten, durch die Parther, die großen Gegner im Orient, im Jahr 20 v. Chr. Sie werden von König Phraates IV. an einen Vertreter Roms übergeben. Dieser kann nach den Locken, die an den Schläfen hervorquellen, keine historische Person, sondern wohl nur Mars sein, als Repräsentant der römischen Militärmacht. Die Wiedergewinnung der Feldzeichen, die schon Caesar geplant hatte und an der Antonius gescheitert war, wurde von Augustus mit großem Propagandaaufwand als säkularer Erfolg gegen den Erzfeind inszeniert; die Durchsetzung des römischen Anspruchs mit rein diplomatischen Mitteln wurde als Leistung der neuen Friedenspolitik ausgegeben.

Der Parthererfolg ist jedoch nur der Anlaß für ein weit umfassenderes Konzept. Die Mittelzone wird von zwei trauernden Personifikationen unterworfenen Völkern gerahmt. Rechts ist nach der keltischen Eberstandarte am ehesten *Gallia*, links nach dem ausge-

Kat. 214(5)





streckten Schwert vielleicht *Hispania* zu erkennen: Der gedemütigte Osten und die Repräsentanten des bezwungenen Westens fügen sich zu einem Schaubild der römischen Weltherrschaft zusammen.

Nichtmittelbar darunter erscheinen die persönlichen Schutzgottheiten des Augustus: Apoll, der Gott der Schlacht von Actium gegen Antonius (31 v. Chr.), und Diana, die Helferin bei Naulochos gegen Sex. Pompeius (36 v. Chr.). Beide bedeuten zugleich mehr als nur historische Reminiszenzen: Diana mit Fackel ist eine Göttin der Nacht; Apoll entsprechend ein Gott des Lichts, auf dem Greifen reitend, so wie er nach dem Ende des Winters in Delphi einzog. Als Lichtgott hatte Apoll die Hoffnungen der erlösungsbedürftigen späten Republik auf sich gezogen: Ein Orakel der Sibyllinischen Bücher kündigte damals ein neues Goldenes Zeitalter an, das unter der göttlichen Herrschaft des Sonnengottes stehen sollte, und dieser wurde mit Apoll gleichgesetzt. Kurz nach dem Parthererfolg, 17 v. Chr., hat Augustus darum das neue *saeculum aureum* mit den Saecularspielen zu Ehren des Apoll und der Diana feierlich eingeleitet.

Die Segnungen dieser Vision werden aus der gelagerten Figur am Grund deutlich: Tellus, die Göttin der Erde, mit Ähren bekränzt, ein Füllhorn haltend, im Schoß zwei spielende Kinder bergend. Durch ein Tympanon zu ihren Füßen ist sie zugleich als die kleinasiatische Muttergöttin Kybele – Magna Mater bezeichnet. In diesem Aspekt weist sie zum einen auf die trojanischen Ursprünge Roms und insbesondere der Kaiserfamilie hin; zum anderen auf ihren Gemahl Kronos, römisch Saturnus, den Herrscher der ältesten Glückszeit, deren Wiederkehr für Italien – die „Saturnia Tellus“ – ersehnt wurde (vgl. Kat. 204.210).

Als Gegenpol zu den irdischen Gestalten erscheinen in der oberen Zone himmlische Mächte. Sol, im Viergespann aufsteigend, ist wie Apoll ein ankommender Gott, Verheißung der anbrechenden Glückszeit. Vor ihm trägt Aurora, aus einer Kanne Morgentau spendend, Venus durch den Himmel: Die göttliche Ahnherin der Iulier ist durch die Fackel als Lichtgöttin, d. h. als Morgenstern zu erkennen, so wie sie schon Aeneas vorausgeleuchtet hatte. Alles ist auf Morgen, aufgehendes Licht, Neubeginn gestimmt. Darüber breitet eine ehrwürdige Männergestalt ein breites Manteltuch. Sie wird gewöhnlich als der Himmelsgott *Caelus* gedeutet, ist aber nach einer neuen suggestiven Erklärung eher Saturnus, der Gott der wiederkehrenden glücklichen Urzeit.

Historische Voraussetzung für das Panzerrelief ist also nicht nur der Parthererfolg von 20 v. Chr., sondern auch die Saecularfeier von 17 v. Chr. Damals muß die Komposition des Panzerreliefs entstanden sein. Sie wurde allerdings kaum für die Statue von Prima Porta geschaffen; denn diese ist durch die Rückseite, auf der bei einem Tropaeum der Flügel einer nicht ausgearbeiteten Victoria erhalten ist, als Kopie eines vollständigeren Originals zu erkennen. Dieses war gewiß aus wertvollere Material, Gold oder Silber, gearbeitet und stand wohl an einem zentralen Platz in Rom. Die Marmorkopie für die Villa der Livia dürfte bald danach in Auftrag gegeben worden sein.

Von einem konkreten politischen Erfolg ausgehend, wird hier eine umfassende Vorstellung eines neuen Zeitalters entwickelt. Dieses Konzept steht in einer republikanischen Tradition, wie sie an dem sullianischen Denkmal vom Kapitol (Kat. 214) zu erkennen ist: Im Zentrum, statuarisch dargestellt, steht der historische Vorgang; auf der Vorderseite wird er umgeben von den hilfreichen Gottheiten des Geehrten. Neben- und Rückseiten bezeichnen Zentrum und Ausdehnung der Herrschaft. Allerdings ist die Komposition des Panzers noch vielschichtiger und anspruchsvoller, insbesondere durch die kosmische Dimension der Götter von Himmel und Erde, Licht und Nacht. Das offizielle Festlied, das der Dichter Horaz im Auftrag des Kaisers für die Saecularfeier gedichtet hat, ist dem Relief eng verwandt und kann den konzeptuellen Reichtum der Komposition verdeutlichen. Da es ein sehr abstraktes Gedankengebäude ist, sind die Figuren nicht in einem konkreten Aktionszusammenhang verbunden, sondern sind praktisch, nach ideellen Gesichtspunkten aufeinander bezogen.

Die Aussage des Reliefpanzers unterstreicht und erläutert die Bedeutung des Bildnistypus des Augustus, der für diese Statue gewählt wurde: In seiner versteinerten klassizistischen Klarheit strahlt der Kopf die *gravitas* und *sanctitas* des Kaisers aus, der als Friedensherrscher eine neue Zeit heraufführen wollte. In dem gesamten Bildprogramm dieser Figur hat die ideologische und zugleich emotionale Legitimation des römischen Herrschertums gleich zu Beginn einen neuen Höhepunkt erreicht.

Literatur: Ausführliche Bibliographie bei H. Jucker, Hefte ABern 3, 1977, 16 ff. – H. Kähler, Die Augustusstatue von Prima Porta (1959). – E. Simon, RM 64, 1957, 46 ff. – Dies., WürzbJbAltWiss N.F. 5, 1979, 263 ff. – Dies., Augustus (1986) 52 ff.

## 216 Ehrenschild für Augustus (*clupeus virtutis*)

Arles, Musée Archéologique

Aus Arles, Kryptoporticus

Marmor

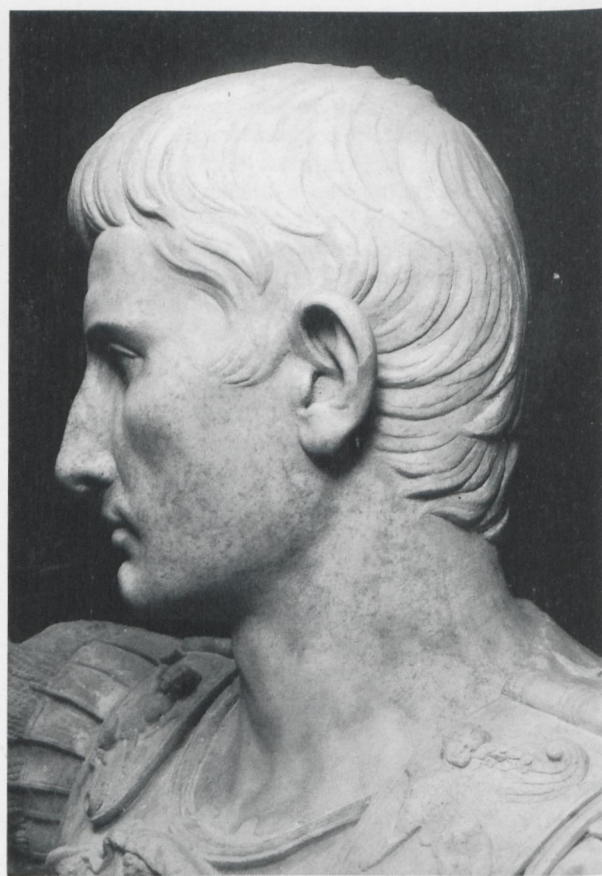
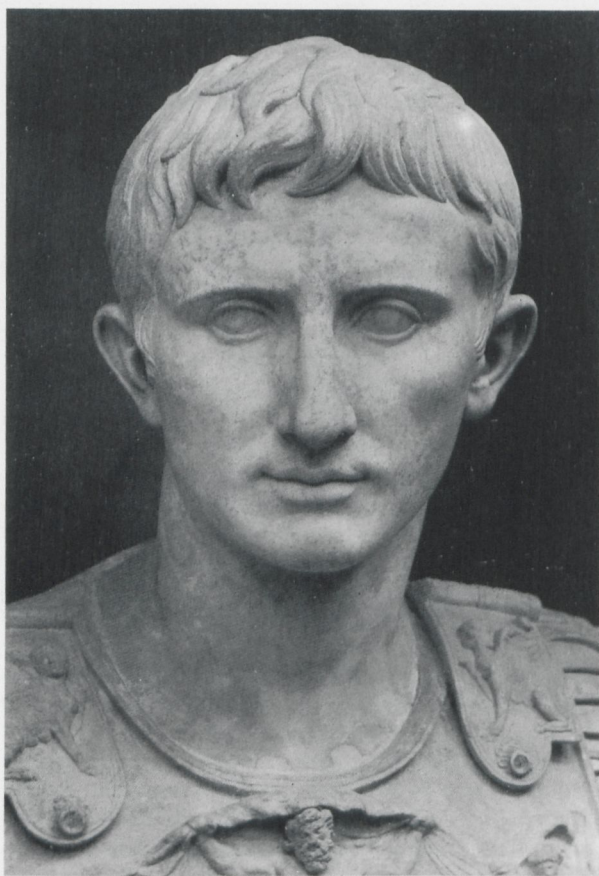
Dm 0,965 m

26 v. Chr.

Augustus nennt in seinem Rechenschaftsbericht (Mon. Ancyr. 34,2) mit besonderem Stolz die Ehrungen, die ihm am 13. und 16. Januar 27 v. Chr., bei der Einsetzung der neuen Prinzipatsverfassung, zuteil wurden: die Lorbeerbäume und den Eichenkranz (*corona civica*), mit denen sein Palasteingang geschmückt wurde, sowie den goldenen Schild, aufgestellt im Senatsgebäude, der Curia Iulia, «dessen Inschrift bezeugt, daß der Senat und das römische Volk ihn mir verliehen haben wegen meiner Tapferkeit und Milde, meiner Gerechtigkeit und Frömmigkeit». Es waren Bezeugungen der Dankbarkeit dafür, daß Octavian seine außerordentlichen Vollmachten zurückgegeben und dadurch den Staat wieder in die Gewalt von Senat und Volk gegeben hatte, zugleich aber auch Ehrungen für den künftigen *princeps*.

In Arles (Gallia Narbonensis) hat sich im Heiligtum für den Kaiserkult auf dem Forum eine Marmorkopie des sog. *clupeus virtutis* gefunden, die die Inschrift des Ori-









Kat. 215

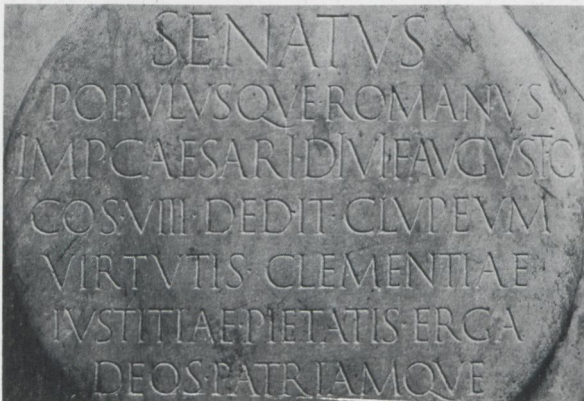


ginals offenbar weithin getreu wiedergibt; einzige Abweichung ist die Angabe des 8. statt des 7. Konsulats, offenbar weil die Kopie ein Jahr später, 26 v. Chr., beim Besuch des Kaisers in Arelate aufgestellt worden ist. Der Text stimmt mit Augustus' eigener Formulierung im wesentlichen überein: SENATVS / POPVLVSQVE ROMANVS / IMP(eratori) CAESARI DIVI F(ilio) AVGVSTO / CO(n)S(uli) VIII DEDIT CLVPEVM / VIRTVTIS CLEMENTIAE / IVSTITIAE PIETATIS ERGA / DEOS PATRIAMQVE (Senat und Volk von Rom hat dem *imperator* Caesar, dem Sohn des Gottes d. h. des Iulius Caesar, dem Augustus, Konsul zum achten Mal, den Ehrenschild der Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit und der frommen Pflichterfüllung gegen Götter und Vaterland verliehen).

Neben der Gunst und dem Schutz der Götter, die in vielen Monumenten des Augustus gepriesen wurden, repräsentieren die vier Tugenden des Schildes seine persönliche Leistung. Sie waren – in etwas anderer Ausprägung, und neben anderen Begriffen – bereits von der hellenistischen Philosophie als für einen guten Herrscher notwendig erkannt worden und spielten noch in der älteren Kaiserzeit eine bedeutende Rolle für die Legitimation des Herrschertums. Bei Augustus waren sie aber zugleich politisch aktuell: als Anerkennung vollbrachter Leistungen und als Programm für die Zukunft. *Virtus* ist die mannhafte Tüchtigkeit, die er vor allem bei der Überwindung des Antonius und in den anschließenden politischen Auseinandersetzungen gezeigt hatte. Mit *clementia*, die schon Caesar zum Programm erhoben hatte, ist die Milde gegen die politischen Gegner gemeint, mit der er nach Actium die Folgen der Bürgerkriege in einem nationalen Einigungsprogramm zu überwinden suchte. Darüber hinaus soll *iustitia* in einem ganz allgemeinen Sinn wieder Recht und Verfassungsmäßigkeit verbürgen. Und schließlich soll dies alles von *pietas* getragen sein: gegen die Götter, deren Tempel wiederaufgebaut und deren Kulte neu belebt werden sollten; und gegen das Vaterland, dessen Tradition und Macht gegen alle Feinde zu schützen waren.

Wie die Figuren auf dem Panzer von Prima Porta (Kat. 215) sich zu einem Kosmos göttlicher Schutzkräfte ordnen, so stellen die Tugenden des Schildes ein umfassendes Konzept ideeller politischer Leitbilder dar.

Kat. 216



Trotz ihrer vielschichtigen geistigen Verflechtungen sind die vier Begriffe aber so lapidar und eingängig zusammengestellt, daß der *clupeus virtutis* rasch zu einem weitverbreiteten Symbol des Prinzipats wurde (vgl. Kat. 233).

Literatur: F. Benoit, RA 39–40, 1952, 48 ff. – W. Seaton, CRAI 1954, 286 ff. – H. Kähler, Rom und seine Welt (1958–60) 188 f. Taf. 119 unten. – T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 102 ff. – P. Zanker, RM 76, 1969, 212 ff. – D. Kienast, Augustus (1982) 81 ff. – P. Gros, JdI 102, 1987, 346 ff.

### 217–224 Altäre für die Lares Augusti und den Genius Augusti, aus Compitalheiligtümern der Stadt Rom

Auf diesen Altären sind eine Reihe von Bildzeichen aufgenommen worden, in denen die Herrschaft des Augustus sehr prägnant und breitenwirksam formuliert worden war (vgl. Kat. 225). 27 v. Chr. war die *corona civica*, eine alte militärische Auszeichnung für die «Rettung der Bürger» (*ob cives servatos*), dem Augustus in einem umfassenden politischen Sinn als dem väterlichen Retter des Staates verliehen und über dem Eingang seines Palasts angebracht worden (Kat. 208). Gleichzeitig hatte man davor zwei Lorbeerbäume gepflanzt, zum Zeichen seiner Siege, des von ihm gebrachten Friedens und seiner Verehrung für Apollo (Ov. trist. 3,1,39 ff.; vgl. Kat. 217–220). Schließlich war ihm in der Curia Iulia, zu Füßen der berühmten Victoriastatue (Kat. 207), der goldene *clupeus virtutis* mit der Nennung seiner vier wichtigsten Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* aufgestellt worden (Kat. 216). Alle diese Herrschaftszeichen wurden in vielen Kunstgattungen in reichen Variationen miteinander kombiniert, insbesondere in der augusteischen Münzprägung. Die Larenaltäre dokumentieren mit der Aufnahme dieser Motive, daß der Kult an den *compita* im wesentlichen dazu diente, die unteren Schichten der hauptstädtischen Bevölkerung in religiöser Verehrung an den Kaiser zu binden.

Literatur: H. Jordan, AdI 1862, 300 ff. – G. Niebling, Historia 5, 1956, 303 ff. – I. Scott Ryberg, Rites of the state religion in Roman art. MemAmAc 22, 1955, 53 ff. – W. Hermann, Römische Götteraltäre (1961) 23 ff. – P. Zanker, RM 76, 1969, 205 ff. – Ders., BullCom 82, 1970–71, 147 ff. – A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (1973) 18 ff., 30 ff. – B. M. Felletti Maj, La tradizione italica nell'arte romana (1977) 257 ff. – J. Bleicken, RE VIII A 2, 2480 ff. s.v. vici magistri. – T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Xenia 9 (1984) 27 ff. – M. Hano in: ANRW 16,3 (1986) 2333 ff.

### 217 Altar für die Lares Augusti, vom Vicus Aesclati Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 855

Aus Rom, Via Arenula, Ecke Via S. Bartolomeo dei Vaccinari (in situ)

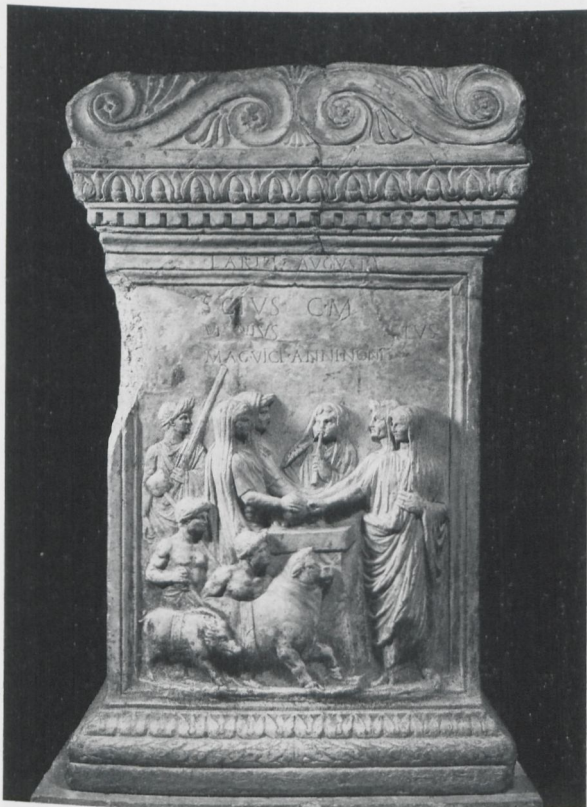
Lunensischer Marmor

H 1,05 m, B 0,66 m, T 0,66 m

2–3 n. Chr.

Der Altar wurde im 9. Jahr des Kults, also 2–3 n. Chr., von den vier *magistri* des *vicus Aesclati* geweiht. Er ver-





Kat. 217

einigt in seinem Bildschmuck die normalen Motive stadtrömischer Larenaltäre in relativ reicher Ausführung. Die Vorderseite zeigt das *collegium* der vier *magistri* bei der gemeinsamen Ausübung des Opfers, begleitet von Flötenmusik. Von links führen zwei Kultdiener den Stier für den Genius des Kaisers und das Schwein für die Laren heran. Die ganze Szene ist darauf angelegt, die Würde der *magistri* hervorzuheben: Ihr offizieller Rang wird durch den Lictor mit *fasces* bezeichnet; darüber hinaus muß die Toga, die nach römischem Opferritus über den Kopf gezogen ist, durch die ursprüngliche Bemalung als *toga praetexta* gekennzeichnet gewesen sein. Beide Insignien waren sonst den curulischen Ämtern vorbehalten und den unteren Schichten nur durch das Amt der *vicomagistri* zugänglich. Denselben Ziel dient die Komposition: Die Gruppe der Opfertiere ist unproportional klein in die Ecke gesetzt, um die Priester ins Zentrum zu rücken. Diese versinnbildlichen in ihren strengen Symmetrien und der Konzentration auf die gemeinsame Opferhandlung die Eintracht (*concordia*) im Zeichen imperialer Loyalitätsreligion. Auf den Kaiser sind auch die übrigen Themen des Altars zugeschnitten. Auf den Seiten erscheinen die Laren im üblichen Typus auf Sockeln stehend, d. h. als Statuetten, wie sie im Compitalkult verwendet wurden (Kat. 223). Als Attribut halten sie einen großen Lorbeerzweig, zum Hinweis auf die beiden Lorbeerbäume vor dem Haus des Augustus. Als Ergänzung dazu wird die Rückseite von der *corona civica* des Kaisers geschmückt. Auf dies Attribut, das aus Eichenlaub be-

stand, weisen auch die Eicheln hin, die in das obere Profil des Altars eingefügt sind.

Gegenüber den großen Staatsdenkmälern stellt dieser Altar in Komposition und Stil eine Reduktion für bescheidenere Ansprüche dar. Im Rahmen seiner Gattung ist er jedoch von einer Qualität, die beträchtlich über der verbreiteten Massenproduktion steht (vgl. Kat. 218, 219).

Literatur: Stuart-Jones, *Pal. Cons.* 74f. Nr. 2. – Mustilli 102f. Nr. 10. – I. Scott Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art. MemAmAc* 22, 1955, 59f. – W. Hermann, *Römische Götteraltäre* (1961) 89. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1741 (E. Simon). – A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus* (1973) 33. – CIL VI 30957.

### 218. 219 Zwei Altäre für die Lares Augusti

218 Rom, Palazzo dei Conservatori. Inv. 3352; früher Soriano, Palazzo Chigi

Lunensischer Marmor

H 0,82 m, B 0,73 m, T 0,66 m

Augusteisch

219 Rom, Palazzo dei Conservatori. Inv. 1276

Lunensischer Marmor

H 0,49 m, B 0,63 m, T 0,25 m

Augusteisch

Die beiden bescheidenen Altäre sind fast identisch geschmückt. Sie waren zweifellos den Lares Augusti geweiht, die jeweils auf den Seitenflächen im üblichen symmetrischen Typus dargestellt sind. Auf der Frontseite wird das Opfer von einem Mann in Toga stellvertretend für die vier *magistri* bei Flötenmusik ausgeführt. Von den Opfertieren erscheint nur der Stier, der dem Genius des Kaisers gilt: Der Herrscher ist gegenüber

Kat. 218







Kat. 219

den Laren ganz in den Vordergrund des Kults getreten. Entsprechend werden auf den Seiten die Laren von den Lorbeerbäumen des Augustus eingerahmt, und auf dem besser erhaltenen Altar (Kat. 218) wird die Rückseite von Würdezeichen des Kaisers geschmückt: *corona civica* mit *patera* im Zentrum, dazu *lituus* und *simpvium* als Hinweis auf seine Rolle als Augur und Pontifex maximus (vgl. den Denar Abb. 179 mit den Symbolen seiner Zugehörigkeit zu den vier großen Priestertümern). Die beiden Altäre müssen aus Compitalheiligtümern in Rom stammen und die einfache Variante jener Massenproduktion dokumentieren, die sich durch die plötzlichen Aufträge aus Hunderten von Stadtbezirken ergeben haben muß. Dabei wurden Bildelemente aus reichen Kompositionen, wie auf dem Altar vom *vicus Aescleti* (Kat. 217), zu einfachen Szenen zusammengefügt, die nur noch wenige wichtige Aussagen enthalten; selbst das Viererkollegium wird nur durch eine einzige Figur repräsentiert. Die Szenen sind durch Nebeneinanderreihung ohne Überschneidung, klare Frontal- und Profilstellungen (vgl. die Opferschale!) und Vergrößerung der Hauptperson einfach «lesbar» gemacht. Es ist eine Formensprache, die den Ansprüchen der Auftraggeber aus niedrigen Schichten genügte und die sich zugleich zu massenhafter Vervielfältigung eignete.

Literatur: C. Pietrangeli, *BullCom* 64, 1936, 13 ff. – P. Zanker, *BullCom* 82, 1970–71, 147 ff.

## 220 Altar für die Lares Augusti, vom Vicus Statae Matris

Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2144  
Aus Rom von der Via Claudia (Caelius)  
Lunensischer Marmor  
H 0,68 m, B 0,45 m, T 0,30 m  
2 v. Chr.

Die Inschrift besagt, daß der Altar den Lares Augusti im *vicus* der Stata Mater (Caelius) geweiht war. Die Dedikanten sind in diesem Fall nicht die *magistri*, sondern die *ministri* des Bezirks, die wie gewöhnlich aus dem Sklavenstand stammten: Felix, Florus, Eudoxsus, Po-



Abb. 179 Denar mit sakralen Emblemen (n. BMC I Taf. 3,18)

lyclitus. Sie übten ihr Amt im 6. Jahr des Kults aus, nach der Angabe der Konsuln im Jahr 2 v. Chr.; daraus ergibt sich für die Einrichtung des stadtrömischen Compitalkults das Jahr 7 v. Chr. Als Datum für die Weihung wählten die *ministri* den 18. September, den Schlußtag des Festes der *ludi Romani*.

Gewiß hat man nicht sechs Jahre gewartet, bis man dem Heiligtum einen Altar gab; auch werden die *magistri* dies kaum ihren Untergebenen überlassen haben. Der Altar muß daher eine zusätzliche Stiftung sein, mit der die vier Sklaven ihr kleines Amt nützten, um an eine begrenzte Öffentlichkeit zu treten. Der figürliche Schmuck ist bescheiden und vermeidet, mit den Kompetenzen der *magistri* in Konflikt zu geraten: Da der Kult vor allem Aufgabe der *magistri* war, war dies für die *ministri* kein Thema. Sie beschränkten sich daher auf allgemeine Symbole: *patera* und Lorbeerbäume; dazu auf der Front die kaiserliche Bürgerkrone (*corona civica*), die als Rahmen für ihren Namen dient und ihre Orientierung auf den Herrscher sinnfällig macht.

Literatur: Mustilli 169 f. Nr. 25. – Helbig<sup>4</sup> II Nr. 1750 (E. Simon). – CIL VI 36809 a–b.

## 221 Altar für die Laren, von Frauen geweiht

Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. 49481  
Aus Rom, vom Denkmal für Vittorio Emmanuele  
Lunensischer Marmor  
H 0,64 m, B 0,42 m, T 0,18 m  
Augusteisch

Der Altar war den Laren geweiht, die auf der Front in dem normalen Typus als Paar dargestellt sind. Er stammt jedoch nicht von dem offiziellen Kult der Compital-Heiligtümer; denn er ist von Frauen geweiht worden, die sich auf den Seiten beim Opfer haben darstellen lassen. Frauen haben im stadtrömischen Compitalkult anscheinend keine Rolle gespielt; dagegen konnten sie in den vielen privaten Kult- und Bestattungsvereinen, deren Mitglieder sich zumeist aus unteren Bevölkerungsschichten rekrutierten, eine Rolle spielen. In einem derartigen Kultverein für die Laren, wie sie sich in Rom und im ganzen Reich insbesondere aus Freigelassenen des Kaiserhauses gebildet hatten, werden die Frauen als *magistrae*, *ministrae* oder dergleichen eine offizielle Stellung errungen haben. Der Altar läßt erkennen, wie sehr das Streben nach sozialem Prestige bis zu den Frauen der unteren Schichten verbreitet war. Dieses konnte nirgends besser befriedigt werden als im Rahmen der Loyalitätsreligion, die den vom Kaiser geförderten Gottheiten galt.



Literatur: B. Candida, *Altari e cippi nel Museo Nazionale romano* (1979) 95 ff. Nr. 39. – T. Hölscher, *AA* 1984, 291 ff.

## 222 Rundaltar für die Lares vicin(ales?)

(Zeichnung der Abwicklung)

Ostia, Museo

Aus Ostia, Platz vor der Casa di Diana

Lunensischer Marmor

H 1,35 m, Dm 0,88 m

Augusteisch

Angesichts der bereitwilligen Einführung der augusteischen Loyalitätsreligion und ihrer Bildmotive an vielen Orten Italiens ist es erstaunlich, daß in Ostia der Kult der Lares Augusti, wohl zusammen mit dem des Genius Augusti, erst unter Claudius (41–54 n. Chr.) eingeführt wurde. Entsprechend ist der hier gezeigte Larenaltar aus augusteischer Zeit noch weitgehend frei von der neuen Typologie und Ideologie stadtrömischer Larenaltäre. Ein *magister* eines Compitalkults hat ihn, wie die Inschrift besagt, aus eigenen Mitteln aus Marmor anfertigen lassen und den Lares vicin(ales?) geweiht. Der Reliefschmuck zeigt im Zentrum Hercules mit einem Opferschwein an einem Altar, unter einem Baum, an dem

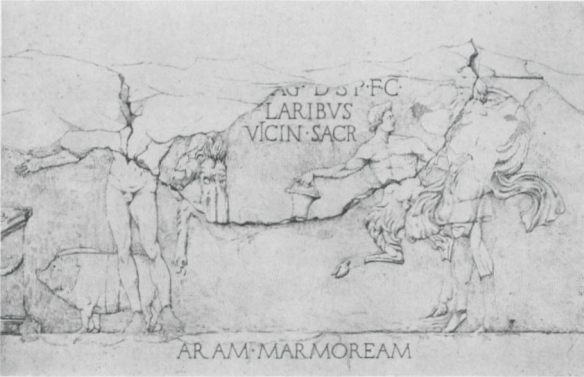
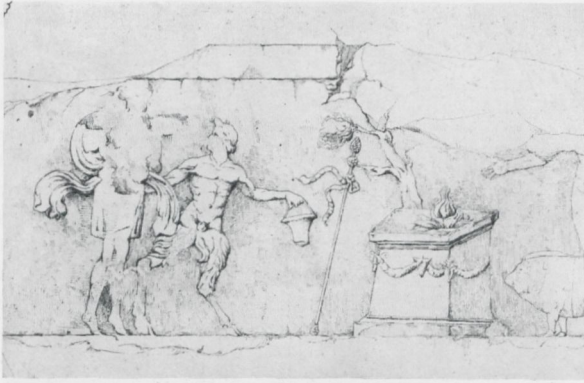
der Thyrsos des Bacchus lehnt. Von den Seiten tanzen die beiden Laren, jeweils von einem wilden Pan geführt, heran. Die Zweizahl der Laren zeigt, daß die augusteische Reform schon stattgefunden hat; doch mit dem ausgelassenen Tanz, dazu mit der Einführung des volkstümlichen Hercules und bacchischer Elemente ist noch der fröhliche Charakter ländlicher Kreuzwegfeste der Republik bewahrt. Nimmt man dazu die Rundform des Monuments, die Bezeichnung als Lares vicin(ales?) statt Lares Augusti und das Fehlen des Genius Augusti, so weicht der Altar sehr deutlich von der offiziellen Linie der Hauptstadt ab. Die Erfahrungen unseres Jahrhunderts haben uns gelehrt, daß darin sehr wohl eine Haltung absichtlicher Distanz zu der neuen Herrschaftsform zum Ausdruck kommen könnte. Dennoch dokumentiert der Altar in der stolz bezeugten Verwendung des Marmors wie in den eleganten und sensibel bewegten Stilformen ein beträchtliches Selbstbewußtsein des unbekanntenen Auftraggebers.

Literatur: G. Calza, *NSc* 1916, 145 ff. – M. Bulard, *La religion domestique dans la colonie italienne de Délos* (1926) 243, 332. – M. Floriani Squarciapino, *ArchCl* 4, 1952, 204 ff. – W. Hermann, *Römische Götteraltäre* (1961) 97 ff. – H. Bloch, *HarvTheolR* 55, 1962, 211 ff. – *CIL XIV Suppl.* 4298.

Kat. 220







Kat. 222

Kat. 221

**223 Altar mit kaiserlichen Bildmotiven**

Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano (früher Belvedere), Inv. 1115

Angeblich aus Rom, Palatin (zweifelhaft)

Marmor

H 0,95 m, B 0,97 m, T 0,67 m

12–2 v. Chr.

Der Altar feiert in einer besonders umfassenden Weise die Herrschaft des Augustus als Vollendung der ruhmreichen Geschichte Roms. Auf der Vorderseite wird die Macht des *princeps* mit den wichtigsten Bildzeichen seiner Regierung symbolisiert. Im Zentrum steht ein großer Schild, von einer schwebenden Victoria auf einen Pfeiler gestellt: eine Umsetzung der Victoriastatue und des goldenen *clupeus virtutis*, die zu Beginn der Herrschaft in der Curia Iulia aufgestellt worden waren (Kat. 207. 216). Die Inschrift bezieht sich nicht auf die Weihung des Altars, sondern auf die Aufstellung des *clupeus* 27 v. Chr.; sie ist jedoch in der Titulatur des Kaisers auf den Stand der Entstehungszeit des Altars 12–2 v. Chr. gebracht worden. Victoria erscheint hier als Garant der neuen Friedenszeit, in der die Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* herrschen sollen. Dazu kommen seitlich die beiden Lorbeerbäume des Kaisers, die ebenfalls für Triumph und Frieden zugleich stehen. Diese Zeichen der *virtus* werden auf der linken Schmalseite durch eine Szene der *pietas* ergänzt. Der Kaiser, hervorgehoben durch Größe und verhülltes Haupt,







Kat. 223



Kat. 223



Kat. 223



Kat. 223

gründet den Kult der Laren, indem er die Statuetten drei Kultbeamten überreicht. Diese müssen nach ihrer Tracht *ministri* sein, denen die Pflege der Götterbilder oblag. Ob die beiden Männer hinter dem Kaiser staatliche oder religiöse Würdenträger sind, bleibt unklar. Offensichtlich wird gezeigt, wie Augustus die Götterbilder für einen neu begründeten oder reorganisierten Kult

stiftet. Dieser kann jedoch kaum, wie meist angenommen wird, ein normaler Compitalkult in einem der Stadtbezirke sein; in diesem Fall müßten nicht die *ministri*, sondern die *magistri* hervorgehoben werden. Die Szene schildert vielmehr die Neueinsetzung des Larenkults in dem zentralen Larentempel auf der Velia (über dem Forum), den Augustus neu errichtet hatte. Er stif-



tete dabei nur die Kultbilder der Laren, die Figur seines eigenen Genius muß wohl von einer anderen Instanz (Senat?) zu seinen Ehren aufgestellt worden sein. Der zentrale Larenkult muß dann in seiner neuen Form das Muster für die Bezirkskulte gebildet haben (s. a. Kat. 224).

Die Leistungen des gegenwärtigen Herrschers sind präfiguriert in zwei Szenen der mythischen Vorgeschichte Roms. Dem Larenopfer steht Aeneas gegenüber, wie er die Sau von Lavinium findet, als Zeichen der Ankunft am Ziel seiner Fahrt in Latium. Auch hier deutet die Verhüllung des Hauptes auf das folgende Opfer: Aeneas wird die Sau den Penaten darbringen, so wie auch die Laren mit einem Schweineopfer verehrt wurden (Kat. 217). Eine schwer deutbare sitzende Gestalt mit einer Schriftrolle, jedenfalls eine zukunfts kündende Autorität, macht deutlich, daß die Rolle des Aeneas als Begründer der Geschichte von Latium und Rom der *providentia* der Götter entspringt. Sie weist zugleich voraus bis in die Gegenwart, wo der *pius Augustus* die Nachfolge des *pius Aeneas* antreten soll (vgl. die Ara Pacis).

Der Victoria Augusti mit dem *clupeus virtutis* ist eine Szene gegenübergestellt, die die Auffahrt eines vergöttlichten Helden im Panzer auf einer Quadriga von geflügelten Pferden darstellt. Er steigt in den Himmel, der durch Sol, einen kaum erkennbaren Adler als Tier der Apotheose sowie durch Caelus oder Iuppiter bezeichnet wird. Die Deutung der Hauptfigur ist umstritten. Man hat an Augustus, Agrippa, Caesar oder Aeneas gedacht; am wahrscheinlichsten ist es Romulus. Links erscheint Iulius Proculus als Zeuge der Himmelfahrt, rechts grüßt Romulus' Frau Hersilia den Aufsteigenden in Verehrung und weist mit den beiden Kindern auf die Zukunft des römischen Volkes voraus. Entsprechend der Gegenseite wird die Szene von Bäumen gerahmt: Links weist eine Palme mit künstlicher Basis auf den Ort der Himmelfahrt des Romulus beim Comitium (am Forum), wo ein Platz „zur goldenen Palme“ genannt wurde; rechts wird durch den Lorbeer des Apoll die Sphäre des augusteischen Schutzgottes in die Vorzeit projiziert. In der Gestalt des Romulus, der für Augustus stets ein Vorbild der *virtus* war, ist die Apotheose des Kaisers noch zu Lebzeiten vorausgebildet.

Aeneas und Romulus erscheinen hier als Archegeten der Kaiserfamilie und des römischen Volkes, und zugleich als Leitbilder von *pietas* und *virtus*. Sie sind wie auf anderen augusteischen Denkmälern (Ara Pacis; Augustus-Forum Abb. 175.176) einander gegenübergestellt; zudem sind sie über die Achse des Altars auf die betreffenden Tugenden des gegenwärtigen Herrschers bezogen: Aeneas auf die Gründung des Larenkults, Romulus auf Victoria mit dem *clupeus virtutis*. Augustus ist in den mythischen Helden präfiguriert, sein Vorbild Romulus hat die Apotheose erreicht. Er selbst überschreitet nirgends eindeutig die Grenzen zur Vergöttlichung, rückt hier aber doch in einen übermenschlichen Bereich.

Manche Motive des Bilderprogramms erinnern an die Compitalaltäre; doch die Szene des Larenkults scheint nicht aus der Perspektive der *magistri* aufgefaßt zu sein

(s. o.). Auch die komplexe inhaltliche Konzeption und die feine Marmorarbeit mit scharfgratigen flachen Formen übertrifft die gesicherten Beispiele dieser Gattung. Der Altar dürfte daher nicht aus einem *compitum* stammen, wohl aber in den weiteren Umkreis der Herrscherverehrung gehören. Auftraggeber und Kultgottheit sind nicht mehr zu bestimmen, doch dürfte es sich um einen öffentlichen Kult gehandelt haben.

Literatur: Amelung, Vat. Kat. II (1908) 242 ff. Nr. 87 b. – J. Carcopino, Virgile et les origines d'Ostia (1919) 716 ff. – L. Ross Taylor, AJA 29, 1925, 299 ff. – I. Scott Ryberg, Rites of the state religion in Roman art. MemAmAc 22, 1955, 56 ff. – G. Niebling, Historia 5, 1956, 310 ff. – Helbig<sup>4</sup> I Nr. 255 (E. Simon). – U. Geyer, Der Adlerflug im römischen Konsekrationszeremoniell (1967) 15 f. – P. Zanker, RM 76, 1969, 205 ff. – Ders., BullCom 82, 1970–71, 153 ff. – E. L. Harrison, RA 1971, 71 ff. – A. Frascetti, MEFRA 92, 1980, 957 ff. – Ders., Annali della Facoltà di Archeologia e storia antica di Napoli 6, 1984, 164 ff. – E. Simon, Augustus (1986) 96 f., 99 f., 226. – Demnächst R. Capelli, der ich für die Überlassung ihres Manuskripts danke. – CIL VI 876. – Deutung auf Romulus bei Geyer a. O.; demnächst ausführlich H. Prückner.

#### 224 Zwei Reliefblöcke eines Frieses, „Ara der vicomagistri“

Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano,  
Inv. 1156–1157

Aus Rom, unter dem Palazzo della Cancelleria (antikes Marmordepot, also nicht ursprünglicher Standort)

Marmor

H 1,04 m, B 1,76 m (Block 1); 2,96 m (Block 2); T 0,176 m  
Wohl tiberisch (14–37 n. Chr.)

Die religiöse Verankerung der Alleinherrschaft wurde von Augustus und seinen Nachfolgern vor allem durch die Gründung von Kulturen für Gottheiten politischer Leitbegriffe und des Kaiserhauses selbst gefördert. Ähnlich wie die Ara Pacis wurden monumentale Altäre für das Numen Augusti (das göttliche Wesen des Kaisers), Providentia Augusta (Voraussicht vor allem bei der Bestimmung des Nachfolgers), Pietas Augusta und Gens Augusta (Verehrung für die vergöttlichten Vorgänger in der Herrschaft) errichtet. An den großen religiösen Festen wurden, mit repräsentativer Beteiligung der verschiedenen großen Priesterschaften, programmatische kombinierte Opfer für mehrere dieser Gottheiten dargebracht. Die beiden großen Reliefblöcke stammen wohl von einem solchen Heiligtum, vielleicht vom Sockel eines Altars, jedenfalls von einer offiziellen Kultanlage etwa aus der Zeit des Kaisers Tiberius (14–37 n. Chr.), des Nachfolgers des Augustus. Sie schließen nicht aneinander an, ihr Verhältnis zueinander im architektonischen Kontext bleibt unklar, auch eine Zuweisung an einen bestimmten Bau ist nicht möglich. Die dargestellte Szene läßt jedoch, da die Nachfolger des Augustus ihre Religionspolitik ganz auf den Dynastiegründer bauten, zugleich dessen Maßnahmen erkennen. Der von präziösen Ornamenten eingefasste Fries stellt eine religiöse Prozession für verschiedene Gottheiten dar. Auf dem ersten Block werden zwei Stiere und eine





Kat. 224

Kuh von Opferdienern geführt; im Hintergrund tragen weitere Kulddiener Opfertgaben und Kultgerät. An der Spitze schreiten zwei vornehme Priester, begleitet von Lictoren mit Stäben, gefolgt von Kultpersonal und Trompetern, die den staatlichen Charakter des Vorgangs anzeigen. Von der Fortsetzung jenseits der Ecke ist noch der Fuß eines Metallgeräts, vielleicht eines tragbaren Altars, zu erkennen.

Während es bei den Tieren des ersten Blockes unklar bleibt, für welche Gottheiten sie geopfert werden, läßt der zweite Block genauere Bestimmungen zu. Eine Gruppe von vier jungen Männern ist durch kurze, ungegürtete Tunica, Fransentuch über dem Kopf und bloße Füße als Kultpersonal ausgezeichnet. Drei von ihnen tragen Statuetten der Laren und des Genius des Kaisers, der Gegenstand des vordersten, sicher keine Statuette, ist verloren. Zu ihnen gehören die folgenden vier Männer in der Toga und mit Senatorenschuhen, offenbar hochrangige Würdenträger. Um die Ecke folgt ein Opferdiener mit Griffschale, kleiner und in flacherem Re-

lief gebildet. Gewöhnlich erkennt man hier ein Kollegium von *vicomagistri*, Vorstehern des Kults der Laren und des Genius des Kaisers in den 265 Stadtbezirken Roms, mit ihren Dienern (*ministri*), denen die Statuetten anvertraut sind. Doch kann innerhalb der Staatszeremonie kaum ein beliebiger Bezirk mit seinen Vertretern, die aus den unteren Bevölkerungsschichten kamen, erscheinen. Offenbar sind es die Kultbeamten des zentralen Larenheiligtums der Hauptstadt, das von Augustus unter Einbeziehung seines Genius als Vorbild für die Bezirksheligtümer neu organisiert worden sein muß (vgl. Kat. 223). Dieser Kult ist als staatstragende Idee in die Zeremonie eingefügt. Sein gewiß vornehmes Kollegium ist der Feierlichkeit des Vorgangs angemessen. So verstanden, gibt der Fries einen wichtigen Einblick in die Verbreitungsmechanismen augusteischer Religionspolitik. Der Kaiser hat zunächst mit der Neuordnung des zentralen Heiligtums und seines Kultes das Muster formuliert, das dann in allen Teilen der Stadt bis in die unteren Schichten vervielfältigt werden konnte. Der



Kult der Laren und des Kaiser-Genius verkündete die Einheit von Gemeinwesen und Herrscher. Er war der breiteste Kanal zur Übermittlung der offiziellen Ideologie an die Masse der Bevölkerung.

Literatur: F. Magi in: Lippold, Vat.Kat. III 2, 505 ff. – I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art. MemAmAc 22, 1955, 75 ff. – H. Kähler, Rom und seine Welt (1958–60) 203 f. – Kr. Hanell, OpRom 2, 1960, 51 f. – Helbig<sup>4</sup> I Nr. 258 (E. Simon). – A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (1973) 28 f. – B. M. Felletti Maj, La tradizione italica nell'arte romana (1977) 283 ff. – M. L. Anderson, BMonMusPont 5, 1984, 33 ff. – T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum, Xenia 9 (1984) 27. – Neue technische Beobachtungen werden demnächst von P. Liverani vorgelegt werden, dem ich für Information und die Erlaubnis, sie zu verwenden, danke.

## 225 Das Compitum Acili

Henner v. Hesberg

Wie die Stadtviertel Roms im einzelnen aussahen, läßt sich nur schwer bestimmen. Gewiß wird ihnen der sterile Charakter moderner Massenquartiere gefehlt haben und in den Straßen ergaben sich aus der Folge ganz unterschiedlicher Häuser, Ladenzeilen und Speicherbauten abwechslungsreiche Bilder, von deren Eigenart vergleichbare Situationen in Pompeji oder Ostia zumindest eine Ahnung vermitteln können. Seit alters her lagen innerhalb solcher Viertel an den Endpunkten wichtiger Straßen kleine Heiligtümer (*compita*) für die Laren, die man als Schutzgottheiten des Ortes, d. h. des jeweiligen Stadtviertels (*vicus*) verstehen konnte. Die entsprechenden Feiern (*ludi compitalicii*) wurden von Vereinen (*collegia compitalicia*) ausgerichtet, denen vor allem Freigelassene und Sklaven angehörten. Auf diese Weise gewannen sie eine gewisse politische Bedeutung, und so fehlt es in der Zeit der späten Republik auch nicht an Versuchen, diese Gegebenheiten sich nutzbar zu machen bzw. zu reglementieren. Schon 64 v. Chr. und später unter Caesar wurden die Vereine sogar gänzlich verboten.

Unter Augustus entstand in den Jahren nach dem Tode Agrippas (12 v. Chr.) eine neue Ordnung der Binnenstruktur Roms, die die einzelnen Bezirke in ihrer Erstreckung ebenso festlegte wie die Aufgabe der Vereine und ihrer jeweiligen Leiter. Sie war im Jahr 7 v. Chr. abgeschlossen, teilte Rom in 14 Regionen und ihnen zugeordnet in 265 *vicis*. Jedem *vicus* präsidierten – jährlich neu zu wählen – vier *magistri*, die die Freigelassenen bestimmen konnten, und vier *ministri*, die der Gruppe der Sklaven entstammten. Mit dem Amt der *magistri* war als Ehre verbunden, an den Festtagen in der *toga praetexta* von zwei Lictoren begleitet aufzutreten. Auf diese Weise konnten die Freigelassenen für kurze Zeit in die Rolle eines gewählten römischen Magistraten schlüpfen. Zugleich kam ihnen die Aufgabe zu, die *compita*, d. h. die Bezirke mit den Larenkapellen und -altären, instandzuhalten, bei den Festen im Frühjahr

und Herbst mit Blumen zu schmücken und die entsprechenden Feierlichkeiten zu leiten.

Diese Umstände boten eine von allen Mitgliedern der Gesellschaft anerkannte Möglichkeit der Selbstdarstellung, denn in der Pracht der Ausstattung von Heiligtümern und Festen konnten sich die Freigelassenen, die ja gerade aus der Gruppe der Sklaven entlassen waren, und die Sklaven selbst hervortun. Da den Angehörigen dieser gesellschaftlichen Gruppen eine Reihe bzw. alle Rechte eines römischen Bürgers fehlten, sie aber dennoch vielfach über beträchtlichen Besitz verfügten, ließ sich der Mangel an sozialem Prestige auf diese Weise kompensieren. Die Denkmäler selbst vermitteln einen Eindruck davon, wie sehr diese Möglichkeit die Beteiligten beflügelte, wie schnell aber auch innerhalb der großen Zahl von 265 *vicis* sich ein bestimmtes Niveau der Ausstattung einpendelte. Denn die erhaltenen Altäre, die aus unterschiedlichen Bezirken und Jahren nach der Neuordnung des Kultes stammen, besitzen untereinander vergleichbare Dimensionen und ähnlichen Dekor. Möglicherweise wirkten hier kaiserliche Stiftungen normbildend, hatte doch Augustus selbst den altherwürdigen Tempel der Laren an der *Sacra via* erneuern lassen.

Ein *compitum* konnte wohl mehrere kleine Ädikulen umfassen, von deren Aussehen Reste aus dem Bezirk, der nach der *gens* der Acilier genannt wurde und nahe beim späteren Kolosseum lag, eine Vorstellung vermitteln. Das kleine Kultgebäude für die Bilder der Laren und des Genius des Kaisers, der seit der augusteischen Reform mit aufgenommen wurde, steht auf einem Podium hoch über der Gruppe von Altären, die ihn umgeben. Das Gebäude ist aus Marmor errichtet bzw. damit verkleidet, und man hat sich bemüht, auch sonst in den dekorativen Details monumentale Architektur nachzuahmen. Das zeigt besonders das Gebälk mit der Vereinfachung der Ornamente. Der Bau wurde von den *magistri vicis secundi*, d. h. den Inhabern der zweiten Amtsperiode nach der Reform, also im Jahr 6/5 v. Chr. errichtet. Da man kaum annehmen wird, daß die ersten *magistri* es versäumt hatten, einen entsprechenden Bau zu stiften, wird die Ädikula zu einer schon bestehenden Anlage hinzugekommen sein. Das legt auch die Position der Inschrift auf der linken Nebenseite nahe.

Zu den augusteischen *compita* gehörten ferner marmorne Altäre, die in ihrem Reliefschmuck die Bilder des Genius und der Laren, kaiserliche Ehrenzeichen und daneben häufig auch die *magistri* in ihrer neuen Würde zeigen. Offenbar weihten nun die Gruppen der *magistri* und *ministri* in ihrer Amtsperiode einen Altar oder eine Ädikula, denn es sind unterschiedliche Stiftungen aus den Jahren nach der Reform erhalten. Wenn es sich auch um handwerklich bescheidene Stücke handelt, so verraten die Reliefs doch gerade in ihrer unbeholfenen Ausführung viel von den Interessen, die die Freigelassenen mit diesem Amt verbanden. Sie konnten so als geachtete, fast wie freiebürgere Bürger angesehene Menschen auftreten. Zugleich prägte sich wiederum eine gewisse Hierarchisierung aus, denn auch die der Gruppe der Sklaven entstammenden *ministri* weihten Marmoraltäre. Sie aber blieben in den Abmessun-







gen wenig – aber doch deutlich spürbar – kleiner als die der *magistri*. In der Devotion für das Kaiserhaus fanden sich demnach diese beiden Gruppen der Gesellschaft ihren Unterschieden entsprechend wieder. Die Ausrichtung der Feste mit Prozessionen, Opfern und Spielen und der ephemere Schmuck der Heiligtümer boten weitere Gelegenheiten, sich dem vorgegebenen Rahmen entsprechend selbst darzustellen und in der Öffentlichkeit aufzutreten.

Auf diese Weise entstanden innerhalb der einzelnen Viertel kleinere Heiligtümer, die in ihrer Marmorausstattung und der Ornamentik etwas von dem Glanz der großen Prunkbauten und in ihren Festen etwas von dem Ritual der großen Staatsfeierlichkeiten widerspiegeln. Das Herrscherhaus war auf diese Weise in die alten, volkstümlichen Kulte integriert und an den vielfrequenzierten Straßenkreuzungen überall in Rom präsent. Da die *magistri* und *ministri* mit der Pflege betraut waren, konnte man auch sicher sein, daß die Kulte nicht vernachlässigt wurden. Die Freigelassenen und Sklaven waren gewiß mit den übrigen Bewohnern des Viertels stolz auf ihr *compitum* und waren auf seinen Erhalt und seine Ausschmückung bedacht. Zugleich bildete der Larenkult Vorbild für weitere entsprechende Institutionen, die offenbar ebenfalls vom Kaiserhaus gefördert wurden. Die Kultlokale der Handwerkercollegia waren ähnlich mit Altären ausgestattet, und das gleiche gilt sicherlich auch für Kasernen (*stationes*) und Stützpunkte (*excubatoria*) der neugegründeten Feuerwehr.

Daneben erhielten die einzelnen Quartiere von Augustus selbst noch kostbare Statuen geschenkt, die einzeln unabhängig von den *compita* in den Straßen aufgestellt wurden. Die Basis einer solchen Statue, in diesem Fall des Mercur, fand sich auf dem Esquilin und die Inschrift weist darauf hin, daß sie von Augustus aus einer Geldspende gestiftet wurde, die ihm das römische Volk in seiner Abwesenheit aus Italien dargebracht hatte. Da zugleich noch in den einzelnen Bezirken die Grundstücksverhältnisse geklärt wurden, wobei man z. B. zu Unrecht privat vereinnahmtes Gelände in den öffent-

lichen Besitz zurückführte und die neuen Grenzen bleibend fixierte, zeichnete sich selbst in diesen verwinkelten Wohnquartieren eine neue Ordnung ab, der in einer zweifachen *pietas* den Göttern und dem Herrscherhaus gegenüber ihr ideeller Sinn gegeben wurde.

Das Gebiet, in dem sich das *Compitum Acili* befand, wurde schon in der Antike häufig überbaut, u. a. durch die *Domus aurea* des Nero. Als man bei der Anlage der *Via dei Fori Imperiali* im Jahr 1932 die Reste einer *Ädikula* wiederfand, ließen sich deswegen aus der Grabung nur noch wenige Anhaltspunkte für die ursprüngliche Situation gewinnen. Vielleicht lag das *Compitum* am Ende des *vicus Sandaliarius*, wo er auf den *vicus Ciprius* (*Cyprius*), eine auf die *Carinae* hinaufführende Straße, stieß. Lage und Breite der Straßen bleiben in der Skizze ebenso hypothetisch wie das Aussehen des *Compitum* insgesamt.

Von der *Ädikula* selbst war bei der Auffindung noch das Podium mit Treppe und Reste der Marmorverkleidung vorhanden. Trotz dieser Zerstörung erlauben die erhaltenen Teile des Gebäudes, eine Säulentrommel und der Grundriß die Rekonstruktion. Die Inschrift im Fries des erhaltenen Gebäckstückes nennt die Konsuln des Jahres 5 v. Chr., Augustus und L. Cornelius Sulla, auf dem Architrav erscheinen in kleinerer Schrift die Namen von drei *magistri*, der vierte stand auf dem verlorenen Teil. Zur Ausstattung des Bezirkes gehört auch ein Marmoraltar mit Eichenkranz auf der Vorder- und Lorbeerzweigen auf den Nebenseiten. Er wurde von den *magistri* des 10. Jahres nach der Reform, d. h. 3/4 n. Chr., geweiht. Altäre muß es aber schon vorher gegeben haben, so daß es sich nur um einen späteren Zusatz handeln kann. Literatur: G. Niebling, *Historia* 5, 1956, 303 ff. (zum Larenkult und zur Reform des Augustus). – G. Gatti, *BullCom* 16, 1888, 221 ff. (zu einer Statuenstiftung des Augustus). – CIL VI Nr. 456–458 (weitere Stiftungen). – Helbig<sup>4</sup> II (1966) Nr. 1238 (E. Simon), (Minervaaltar für Handwerker). – A. M. Colini Tamassia, *BullCom* 77–78, 1959–62, 147 ff. – Nash I 290 f. (zum *Compitum Acili*).