



**267. Rundmal mit fünf Tropaeum-Trägern**

*Taf. 33-41*

H mit Ergänzungen 97,5 cm, H des Antiken ca. 80 cm, Durchmesser oben ca. 46 cm, Durchmesser unten ca. 48,5 cm.

Marmor.

Ergänzt sind der gesamte, kapitellartige Aufsatz oberhalb des glattwandigen Marmorzylinders, der viereckige Postamentblock, von dem sich darüber erhebenden Standring die Ornamentzone des ›Laufenden Hundes‹ und zumeist etwa das untere Drittel des Kymationfrieses (unter dem Fuß der 2. sowie zwischen dem rechten der 3. und 4. Figur jeweils ganz). Die antiken Reliefreste sind gewöhnlich kräftig bestoßen und stark verrieben.

Ergänzungen Figur 1: der vordere Teil von Kopf und Hals (hinten ein breiterer mit dem Reliefgrund verbundener Streifen antik), der rechte Arm bald nach Ansatz, das rechte

Bein etwa ab Oberschenkelmittel (der in steiler Diagonale links davon auf den Reliefgrund hin fallende Schurzzipfel mit Zuggewicht antik), der rechte Fuß mit der vorkragenden Felsplatte; am Tropaeum der Pfahl mit der unteren Hälfte des sog. Lederpanzers, der rechte Schild, die obere Partie des linken Schildes und der Helm.

Ergänzungen Figur 2: die gesamte, etwa ihrem Umriß nach aus dem Reliefgrund herausgebrochene Figur bis auf den linken Arm (antik Ober- bis Mitte Unterarm), die drei Lorbeerblätter hinter der rechten Schulter und dem linken Unterschenkel mit der Kniezone; die unter dem rechten Fuß vorkragende Felsplatte; am Tropaeum der Pfahl bis auf ein großes Stück oberhalb des Panzers, von den Schilden im Vordergrund das obere Drittel des unteren und der rechte obere Rand des oberen Schildes, der größte Teil des Helmes (sein äußerer Kontur durch antik anstehende Reliefreste gesichert).

Ergänzungen Figur 3: die gesamte, etwa ihrem Umriß nach aus dem Reliefgrund herausgebrochene Figur bis auf den linken Unterschenkel mit Fuß; die unter dem rechten Fuß vorkragende Felsplatte; am Tropaeum der Pfahl bis auf ein kleines Stück oberhalb des Schuppenpanzers, der untere Rundschild und der größte Teil des Helmes (der äußere Kontur und die inneren Wangenränder durch antik anstehende Reliefreste gesichert).

Ergänzungen Figur 4: die gesamte, etwa ihrem Umriß nach aus dem Reliefgrund herausgebrochene Figur bis auf den linken Fuß und die Spitzen der drei obersten Lorbeerblätter; die unter dem rechten Pfahl vorkragende Felsplatte; am Tropaeum der Pfahl, der Helm und der Rundschild.

Ergänzungen Figur 5: Kopf und Hals, der rechte Arm mit Schulterzone und unmittelbar angrenzender Rückenpartie, etwa das letzte Drittel des linken Unterarms mit Hand und unterem Ende des Tropaeum-Pfahls (von diesem die auf der linken Schulter aufliegenden Partien mit starken Ausbrüchen antik), ein büstenförmiger Flicker in der Brustzone des sog. Lederpanzers, die Spitze des Tropaeum-Pfahls mit Helm (schmaler Reliefstreifen an seiner oberen Seite antik); etwa der vordere Teil der rechten Oberkörperhälfte (diagonaler Bruchverlauf von rechter Schulterkugel bis zur linken Hüfte, schmaler Rückenstreifen unter dem rechten Oberarm antik), fast der ganze Schurz (seine Seitenlänge jeweils durch antike, wenig über den glatten Marmorgrund hervorragende Reliefreste gesichert, links wie bei Figur 1 von einem Zuggewicht nach unten gezogen), das rechte Bein mit dem Fuß, die unter diesem vorkragende Felsplatte.

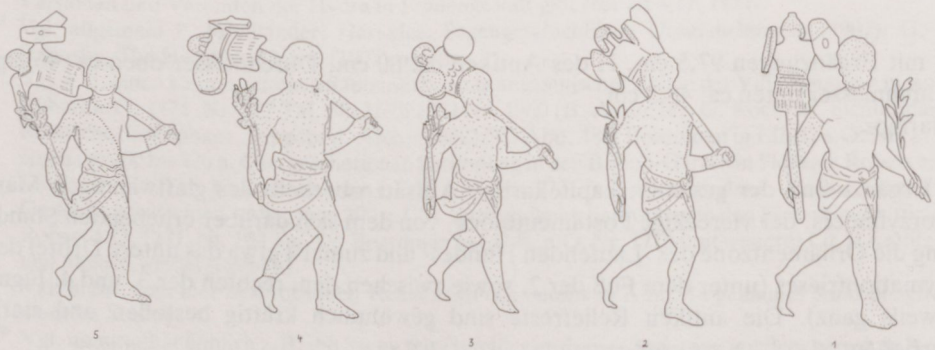


Abb. 1 Die Tropaeum-Träger des Rundmals. Die ergänzten Partien sind punktiert

*Inv.-Nr. 129*

Morcelli Nr. 79; Morcelli-Fea Nr. 80; Zoega 289 Nr. XX; Platner-Bunsen 478; Morcelli-Fea-Visconti Nr. 129; EA. 3563 a (P. Arndt-G. Lippold); A. J. Janssen, *Het antieke tropaion* (1957) 94; *Forschungen* 307. 350 Nr. A 79 (A. Allroggen-Bedel). 413 Nr. I 79 (C. Gasparri); R. M. Schneider, *Jahrb. d. Inst.* 105, 1990, 167 ff.

Ein sorgfältig geglätteter, schlank aufragender Marmorzylinder, der sich nach oben hin leicht verjüngt, bildet den Kern des in der Neuzeit stark restaurierten Denkmals. Unten schließt sich ein profilierter, aus demselben Block herausgemeißelter Stranding an. Fünf einander weitgehend entsprechende Hochrelieffiguren verteilen sich locker und gleichmäßig auf dem Marmorzylinder. Sie sind bis auf die erste Figur fast vollständig ergänzt. Dennoch lassen sich Anordnung, Haltungsmotive, Tracht und Attribute der Figuren im wesentlichen sichern. Die Figuren 2–5 folgen grundsätzlich dem Schema von Figur 1, wie die erhaltenen Relieffreste und die meist den Körperkontur bewahrenden Bruchflächen belegen. Figur 1 ist mit Ausnahme der Vorderseite von Kopf und Hals, des rechten Arms, des rechten Beins etwa ab Oberschenkelmitte, des rechten Fußes und stärkerer Bestoßungen vollständig überliefert. Alle Figuren tragen ein im Kern antik erhaltenes Tropaeum und in Analogie zu entsprechenden Resten von Figur 1, Figur 2 und Figur 4, auch einen Lorbeerzweig. Die Köpfe sind bis auf ein Fragment des barhäuptigen Hinterkopfes der ersten Figur, das mit dem Hals als breiterer Streifen am Reliefgrund stehen geblieben ist, verloren. Auf der Grundlage dieses Befundes erweist sich die Wiederherstellung der Relieffiguren in allgemeinen Zügen als zutreffend, in Einzelheiten jedoch als ungesichert und widersprüchlich. Dies betrifft besonders Wendung, Frisur und Physiognomie der ergänzten Köpfe, aber auch die Körperdrehung selbst, die genauen Haltungsmotive von rechtem Bein und Fuß, das differenzierte Erscheinungsbild der geschürzten Tracht, Details der Tropaea, Aussehen und Trageweise der ganz oder weitgehend weggebrochenen Lorbeerzweige. Der Fundort des Denkmals ist nicht bekannt. Es ist seit 1785 in der Sammlung des Kardinals Alessandro Albani bezeugt, die Provenienz aus Rom oder seiner unmittelbaren Umgebung daher wahrscheinlich.

Fünf Männer ziehen im Tanzschritt auf einer plastisch angegebenen Felsenleiste nach rechts, drehen sich dabei kontinuierlich nach hinten hin um. Bleibt das linke Bein noch im Profil, so erscheint der Oberkörper bereits in Dreiviertelansicht von rechts, blickte der herausgewendete Kopf nach Ausweis der antiken Relieffreste von Figur 1 offenbar leicht zurück. Das linke Bein ist deutlich eingeknickt und stark nach hinten gesetzt. Die Figur balanciert hier allein auf den Zehenspitzen des unnatürlich hochgezogenen Fußes. Das allen Figuren fehlende, aber wohl grundsätzlich richtig ergänzte rechte Bein löst sich in Höhe der geschürzten Tracht vom Reliefgrund und tritt bis zur jeweils restaurierten Standfläche der Felsplatte freiplastisch hervor. Ungeklärt bleiben hier vor allem die Drehung des Beines sowie die Haltung des Fußes. In Parallele zum einheitlich überlieferten Tanzmotiv des bei allen Figuren erhaltenen linken Fußes könnte man sich auch den rechten auf Zehenspitzen erhoben denken. Figur 1 und entsprechende Relieffreste von

Figur 5 legen nahe, daß alle Figuren nur mit dem Gewandschurz bekleidet gewesen sind. Seine ungewöhnliche Drapierung und reiche, dicke Stofflichkeit fallen besonders auf. Nach dem Vorbild von Figur 1 klappt der Gewandschurz vor dem linken Oberschenkel V-förmig auseinander. Sein Tuch ist im Hüftbereich eingerollt und unter dem Bauchnabel zusammengeknotet. Auf der rechten Seite schwingt der sich daraus lösende Stoff in steilem Bogen hinter die Oberschenkel. Der linke Gewandzipfel fällt vor der Knotung etwa vertikal herab und bedeckt das Geschlecht. Er reicht bei Figur 1 bis in Kniehöhe, ebenso weit der entsprechende, nur am Relieffgrund erhaltene Schurzrest von Figur 5. Ein Zuggewicht betont den Gewandfall gerade an dieser Stelle. Von den Figuren 2–5 ist Figur 1 durch die Schaustellung der getragenen Attribute deutlich unterschieden. Nur sie präsentiert ihr Tropaeum aufrecht im wohl auch ursprünglich nach hinten abgespreizten und dabei leicht eingewinkelten rechten Arm, hält in der schräg nach unten weisenden linken Hand den aufwärtsgerichteten Lorbeerzweig. Die anderen Figuren hingegen haben ihr Tropaeum auf der linken Seite geschultert, umfassen mit der Hand des zurückgenommenen, einst wohl ebenfalls leicht gebeugten rechten Arms den hochstehenden Lorbeerzweig. Die Tropaea der Figuren 4 und 5 sind flacher, die der Figuren 2 und 3 steiler geschultert.

Das Rundmal ist trotz seiner deutlich historisch bezogenen Thematik bis vor kurzem weitgehend unbeachtet geblieben. Sein ungewöhnlicher Figurenaufzug galt nach P. Arndt und G. Lippold »wohl (sc. als) . . . religiöser Tanz im Kult des Mars Victor pacifer«<sup>1</sup>. Eine davon abweichende Deutung des exzeptionellen Denkmals, das stilistisch in augusteische Zeit gehört, habe ich an anderer Stelle begründet.<sup>2</sup> Die dort erzielten Ergebnisse sollen hier kurz zusammengefaßt werden.

Die Tropaea schmücken ethnisch unspezifische Waffenteile. Zusammen mit den Lorbeerzweigen weisen sie, vor allem seit augusteischer Zeit, thematisch nicht nur unmittelbar auf Sieg und Triumph, sondern zugleich auf Frieden und Entsöhnung. Der große Lorbeerzweig in der einen und das Tropaeum in der anderen Hand bilden sowohl kompositorisch als auch semantisch Gegenstücke. Die eigenwillige Schurztracht und die strenge, musterhaft festgelegte Form des Waffentanzes der fünf Tropaeum-Träger führen ebenfalls in die Sphäre von Kampf, Sieg und kriegerischem Ritual. Die damit einhergehenden Bräuche reichen nach dem retrospektiven, stark von zeitgenössischen Gewohnheiten überlagerten Zeugnis späterer Quellen angeblich bis auf Romulus zurück. Dionysios von Halikarnassos überliefert unter ausschließlicher Berufung auf Quintus Fabius Pictor festliche Waffentänze schon für die jährlich wiederholten Siegesfeiern, die A. Postumius Albus nach seinem Sieg über die Latiner beim See Regillus in Rom gestiftet hatte.<sup>3</sup>

Zwei Waffentänzer auf dem der *toga picta* entsprechenden Purpurgewand des lorbeerbekränzten Triumphators Vel Saties aus der Tomba François können exemplarisch die ikonographische Tradition und inhaltliche Zuordnung der Pyrrhiche im Schema der fünf Tropaeum-Träger belegen. Seit spätrepublikanischer Zeit verbindet sich diese Form des Waffentanzes in der Bildkunst Roms

bezeichnenderweise mit Mars, der typologisch den Figuren des Rundmals unmittelbar vorausgeht und, wie diese, das Tropaeum trägt. Schon Romulus und die römischen Feldherren A. Cornelius Cossus und M. Claudius Marcellus sollen nach Plutarch die *spolia opima* der feindlichen Heerführer in der wohlgeordneten Form des (späteren) Tropaeum eigenhändig geschultert, sie im Triumphzug durch die Stadt getragen und dem Iuppiter Feretrius geweiht haben.<sup>4</sup> In ebenso anschaulicher wie zeichenhafter Prägnanz nennt Dionysos von Halikarnassos den Triumphzug des Romulus, Tullus Hostilius und Tarquinius Priscus eine τροπαιοφόρος πομπή.<sup>5</sup> Als mythischer Stadtgründer und legendäres Vorbild für alle nachfolgenden Triumphatoren ist der Darstellungstypus des Romulus den waffentanzenden Tropaeum-Trägern, hier besonders Mars, direkt angeglichen worden, offenbar zum erstenmal durch die berühmte Triumphalstatue des die *spolia opima* schulternden Heros auf dem Augustusforum in Rom. Die gedanklichen Grundlagen der engen Verbindung von Mars und Romulus, Vater und Sohn, von Conditor und Triumphator reichen bis in die Frühgeschichte Roms zurück. Die Feste von *equus October* und *ludi Capitolini* feiern schon seit der Königszeit am selben Tag Mars als Vater des Stadtgründers und Romulus als Stifter des römischen Triumphs, halten also die Erinnerung an die Grundlagen der römischen Staatsidee wach. Unter der Herrschaft des *Divi filius* wird in der augusteischen Epoche, der zweiten römischen ›Königszeit‹, die genealogisch verbürgte Einheit von Mars und Romulus, von Vater und Sohn, von Stadtgründung und Triumph neubelebt, immer wieder propagiert und zu einem zentralen Programmpunkt erhoben, der langfristig die Principatsideologie prägt.

Im Kontext dieser (legendären) Rituale und Traditionen erweist sich der Aufzug der fünf Tropaeum-Träger des Rundmals als retrospektives Idealbild einer Siegesprozession, die sich wesentlich an der späteren Überlieferung von dem sagenhaften Triumph des die *spolia opima* weihenden Romulus orientiert. Allein schon die Zahl der fünf hintereinander aufziehenden Tropaeum-Träger unterstreicht den artifiziellen bzw. realitätsfremden Wesenszug des Bildes, ebenso die unmittelbare typologische Angleichung der Relieffiguren an mythische Tropaeum-Träger der römischen Bildkunst wie Mars, Romulus und Hercules. Entsprechend läßt auch die Ausgestaltung des Aufzuges, der Attribute – vor allem der Tropaea –, der Typologie und Ikonographie der Teilnehmer kaum Bemühungen um eine konsequente, möglichst authentische Rekonstruktion der frühesten Siegesfeier in Rom erkennen. Trotz grundsätzlich retrospektiver Züge erklärt sich die Darstellung im ganzen eher als fiktive, stark von zeitgenössischen Bildelementen beherrschte Fassung des römischen Triumphs, als aktualisierte Umsetzung der Pompe Tropaiophoros in die Bildsprache der augusteischen Kunst. Ob der Zahl von fünf Tropaeum-Trägern dabei eine spezifisch symbolische oder geschichtliche Bedeutung zukommt und welche, bleibt einstweilen unserer Kenntnis entzogen. Vielleicht hat hier eine Rolle gespielt, daß es bereits im Schlußvers des uralten Tanzliedes der Arvalbrüder fünfmal *triumpe triumphpe triumphpe triumphpe triumphpe* heißt.<sup>6</sup>

Wie einst Romulus die *spolia opima* gestützt haben soll, so tragen auf dem

repräsentativen Rundmal ›Krieger‹ in altrömischen, kurz geschürztem Gewand mit der einen Hand die in der rechten Ordnung geschmückten Tropaea. Der große, in der anderen Hand gehaltene Lorbeerzweig ist Symbol der göttlich gewährten Entsühnung nach blutigem Kampf, Reinigungs-, Sieges- und Friedenszeichen in einem. In der bildkünstlerischen Idealrekonstruktion des frühen römischen Triumphs, der stark mit der Gründungsgeschichte Roms verbunden *pompa triumphalis*, werden Tropaea und Lorbeerzweige in der klassischen Form des seit altersher zum Siegesfest gehörigen Waffentanzes feierlich vorgeführt. Eine derart konstruierte und zugleich kunstvolle Inszenierung, die in freier Adaptation auf älteste und ehrenvollste Bräuche der Siegesfeier in Rom zurückgriff, entsprach nicht dem wirklichen Ablauf des römischen Triumphs, sondern stark idealisierten, wesentlich von den ideologischen und (religions-)politischen Grundlagen der Augustuszeit geprägten Vorstellungen über dieses Ritual.

Ob das auf Allsichtigkeit hin angelegte Rundmal als Altar oder Postament gedient hat, läßt sich ohne die (derzeit nicht mögliche) Autopsie der Oberseite des Marmorzylinders nicht klären. Die ursprüngliche Höhe von wenigstens einem Meter, der Reliefschmuck und seine triumphale staatspolitische Bedeutung scheinen eher auf eine Verwendung als Basis zu deuten.<sup>7</sup> Ihr geringer oberer Durchmesser von 46 cm spricht gegen die Annahme als Postament einer Statue, für die angesichts der Sockelhöhe mindestens Lebensgröße zu fordern wäre. Möglicherweise diente das Rundmal ursprünglich selbst als Träger eines monumentalen, inschriftlich erklärten Tropaeum, das vielleicht auf die vorbildliche Weihung der *spolia opima* des triumphierenden Stadtgründers Romulus anspielen sollte.

Vor dem bisher umrissenen Hintergrund scheinen Anlaß und Realitätscharakter der Reliefdarstellung des Rundmals Albani verständlicher zu werden. Der Principatsbegründer stützt seine Herrschaftskonsolidierung wesentlich auf ein restaurativ ausgerichtetes innenpolitisches Programm, in dem der altrömische Mars und der von ihm abstammende Romulus, das auch sonst zentrale Thema von Vater und Sohn eine Schlüsselrolle spielen. In der sagenhaften Person des Romulus kristallisiert sich die Geschichte Roms. Er hat nicht nur die Stadt gegründet, sondern als erster auch den Triumph gefeiert und so der historischen Entwicklung Roms den Weg gewiesen. In seiner Nachfolge steht Augustus, der seinem Vorbild folgt, seine Leistungen aber noch übertrifft. Er begründet nach dreifachem Triumph den Principat und verwirklicht die Friedenszeit des Saeculum Aureum. Die legendäre Vorgeschichte Roms gewinnt im Umfeld dieser Bezüge eine ganz neue, konkret historische Dimension, wird in einzigartiger Weise zur Herrschaftsbegründung des Augustus aktualisiert, manifestiert sich in zeitgenössischen Bildwerken gleichsam als greifbare Realität. Gerade in Figuren wie den Statuen des Pius Aeneas und des Romulus Tropaeophorus auf dem Augustusforum in Rom verbinden sich die retrospektive Darstellungsthematik und ihre von der Gegenwart geprägte Rezeption zu einem ebenso einprägsamen wie programmatischen Bild, das in seiner grundsätzlichen Aussage unmittelbar auf die eigene geschichtliche Wirklichkeit zielt. Unter diesen Voraussetzungen scheinen sich auch die Verständnismöglichkeiten für den bildlichen Aufzug der fünf Tropaeum-

Träger zu klären, tritt der wesentlich ideologisch bestimmte ›Realitätsanspruch‹ der ungewöhnlichen Darstellung deutlicher hervor, die eben nicht ein einmaliges historisches Ereignis oder die tatsächliche Neubelebung einer solchen Triumphprozession zu ›dokumentieren‹ sucht. Alle Bildelemente der Darstellung wie Waffentanz, Tracht, Tropaea und Lorbeer weisen inhaltlich auf politische Eckpunkte der sich konstituierenden Kaiserherrschaft. Die hier greifbare Synthese von Sieg und Frieden im Kontext jeweils ältester religiöser Rituale, festlicher Traditionen und triumphaler Herrschaftslegitimation charakterisiert ein Grundprinzip der Principatsideologie des Augustus.

<sup>1</sup> EA. 3563 a; A. J. Janssen, *Het antieke tropaeion* (1957) 94.

<sup>2</sup> R. M. Schneider, *Jahrb. d. Inst.* 105, 1990, 167ff. Der dort entwickelte und entsprechend belegte Argumentationszusammenhang wird hier kurz skizziert, nicht aber im einzelnen aufgerollt und begründet.

<sup>3</sup> Dion. Hal. 7, 71, 2–73, 5.

<sup>4</sup> Plut. Marc. 8, 1f.; Plut. Rom. 16, 5–8.

<sup>5</sup> Dion. Hal. 2, 34, 3 (Romulus); 3, 31, 6 (Tullus Hostilius); 3, 59, 3 (Tarquinius Priscus).

<sup>6</sup> Zu *triumpe* und dem Lied der Arvalbrüder mit weiterer Lit. E. Norden, *Aus altrömischen Priesterbüchern* (1939) bes. 115. 228; Schneider a.O. 187; H. Petersmann in: J. Assmann (Hrsg.), *Das Fest und das Heilige, Studien zur Religionsgeschichte und interkulturellen Hermeneutik* 1 (1991) im Druck.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. auch das ursprünglich offenbar als Basis dienende Rundmal mit Waffentänzern bei R. Santolini Giordani, *Antichità Casali. La collezione di Villa Casali a Roma, Studi Miscellanei* 27, 1978/79 (1989), 120 Nr. 63 Taf. 10 (hier irrtümlich als Altar gedeutet).

R. M. Schneider



Kat.-Nr. 267









Kat.-Nr. 267

Figur 5



Kat.-Nr. 267

Figur 4



Kat.-Nr. 267

Figur 3



Kat.-Nr. 267

Figur 2



Kat.-Nr. 267

Figur 1



Kat.-Nr. 267



Kat.-Nr. 267

Figur 1

Figur 1



Kat.-Nr. 267