

Rolf Michael Schneider

49 Römische Bilder ägyptischer Obelisken (Kat. 335–343)

Im Horizont der Fragen nach gesellschaftlicher Kommunikation und kultureller Identität spielt das Medium der Bilder eine entscheidende Rolle¹. Gerade in den bilderreichen Kulturen der Antike sind ikonographische Grundlagen entwickelt worden, die durch eine intensive Rezeption bis heute nachwirken. Neben der Auseinandersetzung mit der Ikonographie gerieten in den letzten Jahrzehnten zunehmend die antiken Lebens- und Wahrnehmungsräume der Bilder in den Blickwinkel der Klassischen Archäologie. Nur wenig Interesse hat indes die umgekehrte Frage gefunden, die ich zur Einstimmung auf die römischen Bilder ägyptischer Obelisken stellen möchte: Wie ist die Kultur Roms im Medium der Bilder mit der Darstellung ihrer eigenen Lebensräume umgegangen, vor allem ihrer Architektur und den darin ausgestellten Monumenten?

Die Ausgangssituation ist günstig, da solche Darstellungen seit langem bekannt und vielfach behandelt sind, besonders in den Gattungen der römischen Reliefs und Münzbilder². Gewöhnlich steht hier jedoch die Frage nach dem Verhältnis der dargestellten Artefakte zu ihren realen Vorbildern im Vordergrund³. Das ist zweifellos eine nützliche Perspektive – wenigstens zunächst. Sie verhalf zu der wichtigen Erkenntnis, daß römische Architekturbilder unsystematisch und im besten Fall partiell auf die Wirklichkeit realer Bauten rekurrieren. Freilich: so brauchbar dieser Ansatz auch erscheinen mag, letztlich führt er unweigerlich in eine hermeneutische Sackgasse. Denn es liegt in der vermittelnden Natur des Bildes, daß es physische Realität niemals getreu illustrieren kann, sondern immer inszenieren und interpretieren muß. Je nach kulturellem Kontext spielen mediale Konventionen und ideologische Einstellungen dabei in unterschiedlicher Komplexität zusammen.

Römische Darstellungen ägyptischer Obelisken sind ein ideales Untersuchungsfeld für Fragen nach der kommunikativen und identitätsstiftenden Funktion von Bildern – und das gleich aus mehreren Gründen. Obelisken sind genuin unrömisch und sind im Bild

immer eindeutig erkennbar. Obelisken sind mit unterschiedlichen Darstellungsthemen verbunden, in beinahe allen Gattungen vertreten und bis zur Spätantike durchgängig verbreitet. Und: Obelisken im Bild eröffnen wichtige Vergleichsmöglichkeiten zum Umgang mit und zur Wahrnehmung von realen Obelisken in Rom⁴. Im Rahmen dieser Ausstellung möchte ich zwei Aspekte einer ersten Analyse unterziehen: den ikonographischen Umgang mit Obelisken in römischen Bildern sowie die historischen Konsequenzen, die sich aus dieser Perspektive für die Wahrnehmung der ägyptischen Obelisken in Rom ergeben.

Obelisken auf nicht-kaiserlichen Bildern

Römische Bilder von Obelisken sind jenseits der staatlichen Repräsentation in überraschender Vielfalt belegt. Diese Vielfalt äußert sich auf verschiedenen Ebenen: der chronologischen Streuung der Bilder, ihrer Quantität und Qualität, dem Themenspektrum und den unterschiedlichen Darstellungsträgern. Obelisken auf römischen Bildern reichen von Augustus bis in das 5. Jahrhundert n. Chr. Zwei thematische Schwerpunkte lassen sich hier feststellen, die sich bezeichnenderweise beide unter Augustus entwickelt haben: Bilder von Obelisken im Circus Maximus und solche im Kontext ägyptisierender Darstellungen.

Ägyptisierende Motive hatten sich seit dem Sieg Roms über Ägypten im Jahr 30 v. Chr. rasch und weit verbreitet. Die spektakulärsten Zeichen der neuen römischen Herrschaft über Ägypten waren zweifellos die Obelisken⁵. Augustus war der erste Herrscher der Antike, der riesige Obelisken aus Rosengranit über die Grenzen Ägyptens hinaus abtransportieren und sie in Rom aufstellen ließ. Und zwar nicht nur einen, sondern gleich vier davon. Zwei etwa 22 m hohe und 230 t schwere wurden von Augustus in Rom 10/9 v. Chr. der Öffentlichkeit übergeben. Er ließ die sensationellen Kolosse zudem *gleichzeitig* einweihen, wenn auch sicher in zeitlich voneinander getrennten Ritualen: den einen als Mittelpunkt des gerade erweiterten Circus

Maximus, den anderen als Schattenwerfer der neuen Sonnenuhr auf dem Marsfeld. Beide Anlagen waren die größten ihrer Art, die wir aus der Antike kennen. Der programmatische Charakter dieser beispiellosen Maßnahme manifestiert sich auch darin, daß beide Obelisken mit identischen Inschriften versehen worden sind:

»Imp[erator] Caesar Divi f[i]lius / Augustus / Pontifex Maximus / Imp[erator] XII, Co[n]s[ul] XI, tribuniciae potestatis XIV / Aegypto in potestatem / populi Romani redacta / Soli donum dedit«⁶.

In Übersetzung:

»Imperator Caesar Augustus, der Sohn des göttlichen Caesar [...] hat, nachdem Ägypten in die Macht des römischen Volkes gebracht worden war, dem Sonnengott [den Obelisken] zum Geschenk gemacht.«

Die beiden Obelisken waren also höchst anspruchsvolle Symbole für Rom, deren ideologische Bedeutung durch den formalen und inhaltlichen Gleichklang ihrer Kaiserinschriften zusätzlich hervorgehoben ist. Sie waren einzigartige Beutemale Ägyptens, das der römische Kaiser zum Wohle des römischen Volkes besiegt hatte. Sie waren einzigartige Weihgeschenke für den im Herrscherkult so wichtigen Sonnengott. Und sie waren einzigartig in ihrer Funktion als identitätsstiftende Denkmäler, betont volksnah inszeniert und in zentrale Räume des Lebens der römischen Hauptstadt integriert.

So verwundert es kaum, Obelisken auch im Horizont römischer Bilder mit ägyptisierenden Motiven zu finden. Den Umgang mit Obelisken in diesem Kontext machen zwei Bilder besonders anschaulich. Beide zeigen, und zwar in wechselseitiger Verknüpfung, ägyptische und griechisch-römische Figuren aus der Welt des Mythos. Das eine Bild überliefert eine große frühkaiserzeitliche Lampe aus Italien (Kat. 335). Auf dem Lampenkörper erscheint Herakles als Sieger über den Löwen von Nemea, während auf dem Griff zwei ägyptische Figuren um einen zentral platzierten Obelisken dargestellt sind.



Abb. 1 Flasche aus weiß-blauem Kameo-Glas. Etwa 20 v. – 20 n. Chr. Malibu, J. Paul Getty Museum

Das zweite Bild erscheint auf einer kleinen bauchigen Flasche aus kostbarem Kameoglas in Malibu; sie stammt vielleicht aus dem türkischen Eskişehir und wurde wohl in augusteischer Zeit hergestellt (Abb. 1–2)⁷. Das Reliefbild der Flasche ist in opakweißem Glas abgesetzt und ganz um den dunkelblauen Gefäßgrund herumgezogen. Was zeigt es uns? Ein Obelisk mit nicht sinnvoll lesbaren Hieroglyphen sowie ein knorriger Baum markieren entweder das Ende des Reliefbildes oder rahmen es ein. Zwei nackte Knaben erscheinen



Abb. 2 Abrollung der Flasche aus Kameo-Glas (Abb. 1)

im rechten Profil; sie tragen jeweils eine Girlande. Der rechte ist zusätzlich mit einem aufgeblähten Schultermäntelchen bekleidet. Beide erinnern ikonographisch an Erosen, sind jedoch flügellos. Der linke Knabe tritt von rechts vor eine gesockelte Basis, die das Bild eines Ibis schmückt. Auf der Basis hockt der in linker Seitenansicht wiedergegebene Gott Thot, erkennbar an seiner Affengestalt. Der rechte Knabe hält vor einem Hörneraltar mit dem Relief einer Uräusschlange inne. Zwischen Obelisk und Hörneraltar steht eine männliche Figur in linker Profilansicht sowie ägyptischer Schrittstellung, Tracht und Doppelkrone. Dargestellt ist ein Pharao. In der linken Hand hält er ein Gefäß, in der rechten eine Art Krummstab, vielleicht die ägyptische Jahreshieroglyphe⁸.

Ein narrativer Zusammenhang läßt sich aus den Figuren und Gegenständen verschiedener Kulturkreise, die gleichförmig aneinandergereiht sind, kaum plausibel machen. M. Söldner hat überzeugend vorgeschlagen, die einzelnen Motive im Kontext der augusteischen Kaiserideologie zu deuten: die Knaben als Sinnbilder des neuen Goldenen Zeitalters, den Obelisk als mit der Sonne verbundenes Herrschaftssymbol, den Altar als Zeichen der Pietas und Thot als Gott, der vielleicht auf die Gesetzmäßigkeit der neuen Kaiserordnung verweist⁹. Der neben dem Obelisk stehende Pharao und die wie Trabanten der (iulischen) Venus auftretenden Knaben sprechen in der Tat dafür, das Reliefbild nicht nur als unterhaltsame Darstellung exotischer Ägyptika, sondern auch von den ideologischen Grundlagen der neuen Kaiserherrschaft des Augustus her zu verstehen. Es dürfte damals in aller Munde gewesen sein, daß es Augustus war, der zum ersten Mal in der Antike mehrere riesige Obelisk von Ägypten nach Rom hatte bringen lassen. Zudem sind die erotischen Knaben die einzigen aktiven Figuren. Sie sind es, die den statischen Charakter der ägyptischen Motive in spielerischem Kontrast beleben. Durch die Darstellungen auf der kostbaren Flasche (Abb. 1–2) und der großen Lampe (Kat. 335) ist die fremde Welt ägyptischer Ikonen gezielt in römische Bildentwürfe und Wirkungsräume integriert. Unter dieser römischen Perspektive geraten nicht nur ideologische und exotische, sondern auch ästhetische und unterhaltsame Aspekte in einen neuen lebendigen Kontakt. Bisher kennen wir Bilder von Obelisk im Verein mit ägyptischen Motiven allein aus der frühen Kaiserzeit. Das ist vielleicht kein Zufall. Hat doch Augustus durch seine beispiellose Vereinnahmung dieser fremden Obelisk das Thema Ägypten in einer für Rom völlig neuen Weise besetzt und im Horizont römischer Selbstdarstellung zugleich fest verankert.

Mit der von Augustus ausgelösten Obelisk-Mode hängt der zweite Themenbereich eng zusammen. Gemeint sind die Bilder des ägyptischen Obelisk im römischen Circus Maximus¹⁰. Buchstäblich in seinem Zentrum, das heißt mitten auf der Spina, der podiumartigen Mittellinie plaziert, entfaltete er in der Arena seine machtvolle Wirkung: auf bis zu 150.000 Zuschauer, die immer wieder neu von emotional so hochfliegenden Veranstaltungen wie den römischen Wagenrennen angelockt und begeistert worden sind. Und genau darauf sind die römischen Bilder mit dem Obelisk des Circus Maximus fokussiert: Sie zeigen den Obelisk fast ausschließlich im Kontext von Wagenrennen. Die Ikonographie von Wagenrennen war bereits früher entwickelt; in sie ist der Obelisk nun als neues distinktives Element des Circus Maximus eingesetzt worden¹¹. Römische Bilder ägyptischer Obelisk zeigen ihn in dieser thematischen Konstellation mit Abstand am häufigsten. Die Darstellungen setzen gleich nach der Aufstellung des Circus-Obelisk unter Augustus ein und reichen bis weit in die Spätantike.

Bei den Circus-Darstellungen mit Obelisk sind zunächst die verschiedenen Bildgattungen und ihre chronologischen Laufzeiten aufschlußreich. In der frühen Kaiserzeit sind die Circus-Bilder mit Obelisk vor allem auf kleinformatige Bildträger wie Glaspasten, Gemmen und Lampen konzentriert, das heißt auf solche Medien, die breites gesellschaftliches Interesse und große soziale Durchschlagskraft bezeugen¹². Ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. greift das Circus-Thema mit Wagenrennen und Obelisk über den Horizont dieser Bildgattungen hinaus und erobert nun auch zwei weitere zentrale Räume des römischen Lebens: einerseits den Sepulkralbereich durch Grabreliefs und Sarkophage, andererseits den Wohnbereich durch Mosaikbilder am Boden¹³. Es ist hier nicht möglich, auf diese vielschichtige Überlieferung näher einzugehen. Ich muß mich auf wenige Bemerkungen zu den Bildern des Katalogs beschränken. Ein Grabrelief im Vatikan aus den früheren 2. Jahrhundert n. Chr. veranschaulicht zum ersten Mal, wie fraglos und wirkungsbetont der Obelisk in die Selbstdarstellung eines verstorbenen Römers aufgenommen wurde (Kat. 336). Dieser ist mit Porträtzügen ausgezeichnet und wird am Grab als verdienter Bürger geehrt, der sich bei der Organisation der Wagenrennen im Circus Maximus hervorgetan hat. Als zentrales Wahrzeichen der berühmten Anlage wirkt der Obelisk hier in zwei Richtungen: Das Bild nutzt ihn als bedeutsame Landmarke für den römischen Circus – und bestätigt damit zugleich seine herausragende Symbolfunktion für Rom.

In der ikonographischen Tradition der Wagenrennen mit Obelisk lassen sich zwei bezeichnende Varianten

beobachten: zum einen Wagenrennen in beziehungsweise vor der architektonischen Kulisse des Circus Maximus, zum anderen solche, die als Ortsangabe allein den Obelisk zeigen. Vor allem durch die zweite Variante gewinnt dieser im Bild eine ganz neue Präsenz. Entsprechende Beispiele auf Gemmen und Glaspasten kennen wir aus der frühen wie hohen Kaiserzeit¹⁴. Besonders raffiniert ist ein kleiner Kameo in London konzipiert, welcher vielleicht noch aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammt: Sein Bild wird von dem nun auch farblich abgesetzten Obelisk vollkommen beherrscht (Kat. 337). Die Darstellungen veranschaulichen, wie abstrakt im Horizont dieser Bilder formuliert werden konnte und wie verständlich solche abstrakten Entwürfe gewesen sein müssen, waren doch neben den Gemmen vor allem die billigen Glaspasten massenhaft verbreitet¹⁵. Solche Bilder sind für die römische Wahrnehmung des ägyptischen Obelisk besonders aufschlußreich. Sie zeigen zum einen, daß der riesige Komplex des römischen Circus Maximus in einem einzigen (unrömischen!) Bildzeichen zusammengefaßt werden konnte. Und sie dokumentieren zum anderen, wie der Obelisk in seiner Qualität als Wahrzeichen ikonographisch immer schärfer profiliert und gesellschaftlich immer breiter rezipiert worden ist: als Symbol sowohl für den Circus Maximus als auch für seine neue Heimatstadt Rom.

Nicht weniger aufschlußreich sind die ungleich häufigeren Bilder mit Wagenrennen in beziehungsweise vor der Kulisse des Circus Maximus, die zumeist von oben her wiedergegeben ist. Gerade bei detaillierteren Darstellungen wie einem Münzbild des Traian (Kat. 338), dem etwa gleichzeitigen Grabrelief im Vatikan (Kat. 336) oder einem später entstandenen Ringstein in Genf (Kat. 339) ist der Blickwinkel auf den Circus Maximus beziehungsreich gewählt: aus der Perspektive des Kaiserpalastes auf dem Palatin; der zentrale Blickfang dieses imperialen Blickwinkels ist der Obelisk. Eines der detailliertesten Bilder des Circus Maximus findet sich auf dem kleinen Ringstein in Genf, der wohl um 200 n. Chr. entstand (Kat. 339). Hier ist, was eher selten vorkommt, das Wagenrennen durch das blutige Schauspiel der Tierhatz ersetzt¹⁶. Minutiöse Schilderung der Architektur und äußerster emotionaler Nervenkitzel in der Arena evozieren selbst noch im Miniaturformat etwas von der einzigartigen Atmosphäre, die rund um den Obelisk im Circus Maximus geherrscht haben muß.

Wie weit die Diffusion solcher Circus-Bilder reicht und wie lange sie beliebt geblieben sind, manifestiert sich vielleicht am deutlichsten in dem tönernen Brotmodell aus Teurnia, das gewöhnlich dem 4. Jahrhundert n. Chr. zugewiesen wird (Kat. 340). Sein Motiv

eines Wagenrennens vor dem Circus-Obelisk hat die populären Brotfladen geschmückt, die zu den jährlichen Kaiserfesttagen in einer lokalen Arena verschenkt worden sind. Dadurch sind die Wagenrennen in der Provinz zugleich auch auf die hauptstädtischen Circusspiele in Rom bezogen. Die identitätsstiftende Kraft des Circus Maximus mit seinem mächtigen Obelisk hat gerade über solche Bilder und Bildträger weite Bevölkerungskreise erreicht und so bis in die Randzonen des riesigen Imperiums gestrahlt.

Der spezifisch römische Bedeutungshorizont des ägyptischen Obelisk im Circus Maximus läßt sich aber auch noch auf einer anderen Ebene greifen. Erst durch ihn nämlich avancierte der Obelisk überhaupt zum begehrten Ausstattungsmerkmal römischer Circusanlagen – und zwar nicht nur in Rom, sondern auch fernab in der Provinz. In Rom sind ägyptische Obelisk nach Augustus gleich für mehrere Circusanlagen überliefert: Caligula ließ einen in dem neuen Circus Vaticanus errichten; einer der Kaiser nach Augustus wohl einen im Hippodrom der kaiserlichen Villa in den sogenannten Gärten des Sallust; ein späterer Kaiser, vielleicht Elagabal, den Obelisk des Antinoos im Circus Varianus des Sessorium, der neuen Kaiservilla der severischen Kaiser; Maxentius einen im Circus seiner Kaiserresidenz an der Via Appia; Constantius II. schließlich einen zweiten im Circus Maximus, den größten erhaltenen Obelisk überhaupt¹⁷. In der Provinz kennen wir Obelisk aus ägyptischem Rosengranit in den römischen Circusanlagen von Caesarea Maritima, Constantinopel, Tyros, vielleicht auch Antiochia am Orontes¹⁸. Sogar Nachbildungen ägyptischer Obelisk sind hier belegt, wie für die Circusanlagen von Arles und Vienne¹⁹.

Diese breite Vereinnahmung ägyptischer Obelisk in kaiserzeitlichen Circusanlagen innerhalb und außerhalb von Rom wird auch ihre Wahrnehmung im Medium der Bilder betroffen haben. Zumindest in späteren Bildern wurde offenbar nicht nur auf den ersten Obelisk im Circus Maximus, sondern auch auf seine zahlreichen Nachfolger angespielt, die von Rom aus bis in die Grenzgebiete des gewaltigen Imperiums vordrangen. Dennoch: der Obelisk des Circus Maximus dürfte in diesem Spiel wohl auch weiterhin als prominentester Referenzpunkt gegolten haben. Es waren offenbar vor allem die kleinen, mobilen Bilder, die den ägyptischen Obelisk als Symbol für den berühmtesten Circus und die mächtigste Stadt der damaligen Welt im ganzen Reich bekannt gemacht haben.

Zwei weitere Darstellungen können schlaglichtartig erhellen, wie vielschichtig die Rezeption ägyptischer

Obelisk im Horizont der römischen Bildkultur gewesen ist. Das eine Bild ist auf einer kleinen Spielmarke der frühen Kaiserzeit überliefert, die vielleicht in Alexandria produziert worden ist (Kat. 341). Hier erscheint ein Obelisk im Ensemble einer tempelartigen Architektur. Sie steht auf hohem Podium und wird von einer zentralen Freitreppe erschlossen. Es handelt sich wohl um die Darstellung einer Anlage entweder in einer Stadt oder einem Heiligtum. Obwohl wir nicht wissen, welche Einrichtung damit konkret gemeint ist, läßt die pointierte Zusammenstellung keinen Zweifel daran, daß ägyptische Obelisk auch außerhalb des römischen Circus gezielt mit römischer Repräsentationsarchitektur verbunden worden sind.

Das andere Bild eröffnet noch weiter reichende Dimensionen. Es gehört zu dem singulären Himmelsglobus in Mainz, der wohl dem fortgeschrittenen 2. Jahrhundert n. Chr. angehört (Kat. 342). Nach der überzeugenden Annahme von E. Künzl bekrönte dieser ursprünglich die Spitze eines etwa 2 m hohen Obelisk. Diese Funktion des Himmelsglobus macht wahrscheinlich, daß der (verlorene) Obelisk ursprünglich als Zeiger einer Sonnenuhr gedient hat. Zitiert wurde also das Vorbild der berühmten Sonnenuhr des Augustus in Rom²⁰. Als möglicher Kontext der verkleinerten Nachbildung kommen eine Villa oder auch ein Heiligtum in Frage. Der Himmelsglobus mit 48 Sternbildern, dem astronomischen Koordinatensystem und der vollständigen Wiedergabe der Milchstraße läßt erahnen, auf welcher visuellen und intellektuellen Höhenlage mit der römischen Sonnenuhr gespielt wurde. Wieder stand ein Obelisk im Zentrum der Wahrnehmung. Diesmal war er der Mittelpunkt von Diskursen, die um globale Konzepte kreisten: von der kosmischen Ordnung im Himmel bis zu ihrem ideologischen Abbild auf Erden, der weltumspannenden Kaiserherrschaft Roms.

Obelisk auf Bildern der staatlichen Repräsentation

Im Horizont der Ikonographie des Kaisers und der höchsten Amtsträger des Staates kommen Obelisk zwar nur selten vor, dafür aber in Zusammenhängen, die thematisch und historisch weitere Bezüge erkennen lassen. Die ersten uns bekannten Darstellungen erscheinen auf Sesterzen des Kaisers Traian, die zwischen 103 und 111 n. Chr. von der Staatsmünze in Rom geprägt worden sind (Kat. 338). Mächtig steht der gesockelte Obelisk im Zentrum des Münzbildes, das den Circus Maximus in vielen Einzelheiten erfaßt. Ich gehe hier nur auf ein Detail ein, den Tempel des

Sol, der direkt neben dem Obelisk wiedergegeben ist. Das ist aus mehreren Gründen bedeutsam. Der Circus Maximus war der Ort eines alten Sol-Kultes, nach Tertullian sogar grundsätzlich dem Sonnengott geweiht: »Soli principaliter consecratur«²¹. In Ägypten waren Obelisk von Anbeginn mit dem Herrscher- und Sonnenkult verbunden, das heißt mit dem Pharaos sowie Re und Amun-Re. In Rom war der Obelisk des Circus Maximus, wie sein Zwillings auf dem Marsfeld, von Augustus ausdrücklich dem Sonnengott als Geschenk gegeben worden: »Soli donum dedit«²². Auf den Sonnengott wies zugleich die Farbigkeit des für die Obelisk gewählten Materials, des feurigbunten Rosengranits von Assuan.

Wie schon der ägyptische Pharaos, so war auch der Kaiser von Rom eng mit dem Sonnengott assoziiert, ideologisch und religionspolitisch. Auch Traian wurde mit dieser Tradition verbunden²². Er war es auch, der den Circus Maximus nach einer Feuersbrunst grundsätzlich hat erweitern und restaurieren lassen²³. Zur Feier dieser Maßnahme ist das Münzbild des Circus Maximus unter Traian entstanden, das in mehrfacher Hinsicht neue Maßstäbe setzt (Kat. 338). Es überliefert die erste Darstellung des Circus Maximus im Kontext der Staatskunst – und die erste Darstellung der riesigen Anlage in ihrer Gesamtheit. Es ist zudem aus der Perspektive des Kaiserpalastes auf dem Palatin gestaltet, die für die nachfolgenden Circus-Bilder einen ideologischen Fixpunkt formuliert. Das Neue dieser Münzdarstellung manifestiert sich aber auch darin, daß sie ausschließlich auf Elemente der Architektur und einzelne Monumente des Circus Maximus konzentriert ist. Das mit römischen Circus-Bildern so fest verbundene Thema des Wagenrennens ist auf dieser Emission bewußt ausgeblendet, im Gegensatz zu motiv- und zeitgleichen Sesterzen anderer Prägeserien (Abb. 3)²⁴. Das Münzbild der Ausstellung bezeugt damit eine seltene Ausnahme. Nicht die Funktion der riesigen Vergnügungsarena ist das primäre Anliegen der Darstellung (Kat. 338), sondern die konsequente Fokussierung des Blicks auf die Architektur und Ausstattung der Circusanlage. Damit wurde ein Repräsentationsbild entworfen, das Höchstleistungen der römischen Infrastruktur inszeniert²⁵. Das neue Circus-Bild Traians zirkulierte auf Sesterzen, der verbreitetsten Münzeinheit der römischen Kaiserzeit. Im Horizont der Münzen und Medaillen formulierte es zugleich einen neuen ikonographischen Standard, der bis in die Spätantike gültig blieb. Beispiele sind die um 213 n. Chr. ausgegebenen Bronze- und Goldmünzen des Caracalla sowie große Serien von stadtrömischen Kontorniaten des 4. und 5. Jahrhunderts n. Chr.²⁶. Die genaue Funktion der medail-



Abb. 3 Sesterz des Traian (Rückseite). Circus Maximus. Rom, 103–111 n. Chr. Berlin, Münzkabinett



Abb. 4 Kontorniat mit Traian (Rückseite). Circus Maximus. Rom, 3. Viertel des 4. Jahrhunderts n. Chr. Berlin, Münzkabinett

lonartigen Kontorniaten ist unbekannt. Allgemein wird angenommen, führende Magistrate hätten sie an die Zuschauer der Spiele verteilt, die sie bei ihrem Amtsantritt im Circus Maximus veranstalteten. Das hier besonders häufig belegte Circus-Thema ist durch zwei Bildtypen vertreten, die immer mit Wagenrennen kombiniert sind. Der eine schließt an die Architekturmodelle der kaiserzeitlichen Münzen an, der andere lenkt den Blick hingegen auf die um die Spina rasenden Viergespanne (Abb. 4).

Eines ist beiden Bildtypen freilich gemeinsam: Selbst die spätesten Exemplare zeigen immer nur einen Obelisk. Dabei war der Circus Maximus seit 357 n. Chr. der einzige Circus der Welt, dessen Spina zwei ägyptische Obelisk geschmückt haben; eine Maßnahme, die Constantius II. verfügt hatte²⁷. Der neue Obelisk

übertraf seinen alten Konkurrenten, den fast 22 m hohen Obelisk des Augustus, um mehr als 12 m! Es unterstreicht die mediale Eigengesetzlichkeit der Bilder, daß die spätantiken Circus-Darstellungen auf diese spektakuläre Veränderung im Circus Maximus nicht reagiert haben. Wiedergegeben ist allein ein Obelisk: entweder der alte des Augustus oder der neue des Constantius II.

Das berühmte Elfenbein-Diptychon der senatorischen Lampadii aus dem früheren 5. Jahrhundert n. Chr. weicht in mehrfacher Hinsicht von den bisherigen Circus-Bildern ab (Abb. 5)²⁸. Erst in der Gattung der spätantiken Diptychen war es üblich, den Spielgeber selbst darzustellen, und zwar in vollem Ornat.



Abb. 5 Elfenbein-Diptychon der Lampadii. Um 430 n. Chr. Brescia, Musei Civici d'Arte e Storia

Er sitzt im Zentrum des reich ausgestalteten Tribunals, das die darunter wiedergegebenen Circusspiele dominiert. Der Bau des Circus Maximus ist auf das Bild der Spina reduziert. Wie auf früheren Bildern ist sie von drei konisch aufsteigenden Wendemarken auf eigenen Sockeln flankiert und wird von vier Quadriren in rasender Fahrt umrundet. Ungewöhnlich ist jedoch die einseitige thematische Ausrichtung der Denkmäler auf der Spina. Sie ist nun ausschließlich von Monumenten geschmückt, die keinen funktionalen Bezug zum Wagenrennen erlauben: dem riesigen Obelisken im Zentrum und je einem Tropaeum mit kauern den Barbaren zu seinen Seiten. Letztere sind zwar auch auf anderen Circus-Bildern der Spätantike dargestellt, nie jedoch in so isolierter Herausstellung²⁹. Die betonte Selektion von Siegesdenkmälern auf der Spina bedarf einer Erklärung. Hier hilft uns eine Notiz des senatorischen Schriftstellers Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus weiter. Er vermittelt dem Leser im 3. Buch seiner 537 n. Chr. veröffentlichten *Variae* die Bedeutung einzelner Teile des Circus Maximus, darunter auch der Mittellinie. Er schreibt dazu:

»*spina* bezeichnet insofern alle unglücklichen Gefangenen, als die Heerführer der Römer, indem sie über die Rücken [*supra dorsa*] ihrer Feinde gehen, sich freudige Genugtuung für ihre Taten verschafften«³⁰.

Cassiodorus spielt bewußt mit dem lateinischen Begriff »*spina*«, der eigentlich »Dorn« beziehungsweise »Rückgrat« bedeutet. Die mit Tropaea und besiegten Barbaren geschmückte »*spina*« des Circus Maximus ließ in der Spätantike also auch an die zu Boden geworfenen Gegner Roms denken. Gerade in der Arena vergnügte man sich buchstäblich auf dem Rücken seiner Feinde. Der Obelisk des Augustus fügt sich gut in diese ideologische Panegyrik ein, ist er doch selbst in seiner lateinischen Inschrift als ägyptisches Beutemal deklariert. Im Bild des Diptychon der Lampadii sind allein die prominentesten Sieges- und Wahrzeichen Roms auf der Spina versammelt, der ägyptische Obelisk und römische Tropaea.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf ein Defizit zu sprechen kommen, das bisher noch kaum diskutiert worden ist: Die Abwesenheit solcher Bilder auf den großformatigen Staatsreliefs, sofern diese Lücke nicht auf dem Zufall der Überlieferung beruht. Dazu nur soviel: Vielleicht haben es die römischen Kaiser vermieden, dieses so populäre Thema im Medium der großformatigen Staatsbilder der imperialen Wirkungsmacht zu unterwerfen. Es fällt jedenfalls auf, daß die

Vergnügungskultur Roms, besonders die publikumswirksamen Veranstaltungen des Kaisers im Circus und Amphitheater sowie die öffentlichen Thermenbauten in den großformatigen Staatsreliefs gar nicht und auf den Münzbildern offenbar nur vereinzelt angesprochen worden sind.

In einen anderen ideologischen Zusammenhang – und zu einem anderen Obelisken – führt uns das Staatsrelief am Sockel der Apotheose-Säule des Antoninus Pius und seiner Frau Faustina (Abb. 6)³¹. Das Denkmal wurde bald nach dem Tod des Kaisers (161 n. Chr.) auf dem Marsfeld in Rom errichtet. Dargestellt ist die



Abb. 6 Marsfeld, Rom. Sockelrelief der Apotheose-Säule des Antoninus Pius und seiner Frau Faustina. Bald nach 161 n. Chr. Vatikanische Museen

vom römischen Senat beschlossene Apotheose des Kaiserpaars. Es thront mit den Insignien der Herrschaft auf dem Rücken einer geflügelten Jünglingsfigur. Begleitet von zwei Adlern steigt die Figur mit dem Kaiserpaar in den Himmel auf. Der Ort des festlichen Zeremoniells ist auf dem Relief durch zwei Figuren bezeichnet: Rechts sitzt auf Waffen Roma, die machtvolle Göttin der Stadt; links lagert die Personifikation des Marsfeldes, das heißt des Areals, auf dem der Kaiser im Rahmen des Apotheose-Rituals verbrannt wurde. Die gelagerte Jünglingsfigur ist durch ein einziges Attribut erklärt, das sie in leichter Gebärde umgreift: den ägyptischen Obelisken der augusteischen Sonnenuhr und damit das Wahrzeichen des gesamten Marsfeldes. Auf dem Sockelrelief bezeugen zwei Figuren, die sitzende Stadtgöttin und die gelagerte Personifikation des Campus Martius, die Apotheose des rö-

mischen Kaisers. Selbst bei einem der höchsten römischen Staatsakte ist der Obelisk im Bild präsent, als selbstverständliches Symbol nicht nur der Topographie, sondern, weitergehend, auch der Identität und Ideologie Roms.

Eine nochmals neue ideologische Perspektive eröffnen die Bilder am Sockel des Obeliskens, den Theodosius I. im Hippodrom von Constantinopel um 390 n. Chr. aufstellen ließ. Drei Neuerungen sind wichtig. Zum ersten Mal in der römischen Geschichte war der Sockel eines ägyptischen Obeliskens nicht mehr allein durch die Stifterinschrift, sondern auch durch Reliefbilder in Besitz genommen. Die großen oberen Bilder der Nordwestseite feiern die Allmacht des übergabenbringenden Untertanen aus aller Welt thronenden Kaisers³². Die kleinen unteren der Nordostseite zeigen hingegen den Obeliskens selbst, und zwar im Kontext der komplizierten Vorbereitungen seiner Aufrichtung (Abb. 7)³³. Zum ersten Mal erscheint eine solche Maßnahme auf römischen Bildern. Gefeiert wurden einzigartige Leistungen der römischen Infrastruktur, die der Kaiser in Constantinopel damit für sich reklamiert. Und – wieder zum ersten Mal – nimmt darauf die lateinische Inschrift der Obeliskens-Basis unmittelbar Bezug. In panegyrischer Tonlage preist sie die alle Schwierigkeiten überwindende Macht des Kaisers:

»Ich [der Obelisk], der ich früher Schwierigkeiten bereitet hatte, heiteren Herrschern zu gehorchen, und [jetzt] den Auftrag erhielt, nach dem Sturz des Tyrannen die Siegespalme zu tragen [Sieg des Kaisers über Magnus Maximus und Flavius Victor 388 n. Chr.] – unter Theodosius und seinen Nachkommen ist nichts

unmöglich –, wurde in 30 Tagen besiegt und bezwungen, und unter der Leitung des Proklos zu den hohen Lüften erhoben«³⁴.

Dieses Kaiserlob verkündete der ägyptische Obelisk nun sogar selbst, in der ihm ›fremden‹ lateinischen Sprache. Damit setzte er hinter die jahrhundertlange Aneignung dieser Denkmäler durch Rom ein besonders deutliches Ausrufezeichen. Es ist kein Zufall, daß dies ausgerechnet in der spätantiken *Roma nova* von Constantinopel geschah.

Der Obelisk als Symbol für Rom

Die entscheidende Rolle der Bilder bei der Rezeption ägyptischer Obeliskens in Rom wird noch deutlicher, wenn man den sozialen Horizont der Darstellungen und ihrer Bildträger in den Blick nimmt. Von Augustus bis zum Regierungsantritt Traians kennen wir nur kleinformatige Obeliskens-Bilder, die jenseits der römischen Staatskunst entstanden sind. Es waren nicht die Bilder des Kaisers, sondern seines Publikums, die das fremde Monument für die römische Ikonographie erschlossen und in diese dauerhaft eingebunden haben. Die von Augustus nach Rom verschleppten Obeliskens wurden im Medium der Bilder zunächst also nicht von oben, sondern von unten her wahrgenommen und weitergegeben. Diese Praxis ist ein Musterbeispiel dafür, wie selbstläufig sich der Applaus des Publikums auf kaiserliche Maßnahmen eingestellt hat – auch und gerade in der Kommunikation mit Bildern. So gesehen tragen die Obeliskens-Bilder mit dazu bei, die komplexen Vorgaben zu erhellen,



Abb. 7 Hippodrom, Istanbul. Sockelrelief des Theodosius-Obeliskens. Um 390 n. Chr.

unter denen Bilder in der frühen Kaiserzeit Roms ausgeprägt und verbreitet worden sind.

Aber auch nach Traian waren es vor allem die zahlreichen nicht-kaiserlichen Darstellungen, die eine intensivere Auseinandersetzung mit den ägyptischen Obeliskens Roms, vorrangig dem des Circus Maximus, im ganzen Reich bezeugen. Die wenigen sicheren kaiserlichen Bilder, in Rom allein einige Münzen (Kat. 338) und ein Staatsrelief³⁵, bestätigen zwar die selbstverständliche Umdeutung der ägyptischen Obeliskens als wirkungsmächtiges Symbol für Rom, scheinen die Ikonographie der römischen Obeliskens-Darstellungen aber nur partiell bestimmt zu haben. Wichtig ist ferner, daß es nicht der Obelisk der Sonnenuhr, sondern der des Circus Maximus war, der im Mittelpunkt des Bildinteresses stand. Das lag vor allem daran, daß der Circus Maximus mit dem ägyptischen Obeliskens der Locus Classicus für das so populäre Schauspiel der Wagenrennen war. Wollte man also ein Wagenrennen im Circus Maximus darstellen, so war der Obelisk dafür in einzigartiger Weise prädestiniert: nicht nur durch seine klare und distinktive Form, sondern vor allem als das herausragende Wahrzeichen der ganzen Anlage. Die große Beliebtheit von Wagenrennen im Horizont der nicht-kaiserlichen Ikonographie garantierte dem Obeliskens des Circus Maximus einen geradezu einmaligen Grad an Bekanntheit – und eine nicht minder beispiellose Symbolfunktion für Rom. Diese wurde dadurch noch verstärkt, daß es nicht die öffentlichen Räume der kaiserlichen Repräsentation, sondern die Lebensräume der Bürger und der Eliten waren, in denen das Circus-Thema über das Medium des Bildes immer wieder neu angesprochen wurde.

Wie stark das Bedürfnis nach solchen Darstellungen war, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß die Rezeption eines der größten Denkmäler Roms auf seinen kleinsten und mobilsten Bildträgern, den Gemmen und Glaspasten, besonders intensiv erfolgt ist. So überrascht es uns jetzt vielleicht weniger, daß kein anderer Bau und kein anderes Monument Roms im Bild so oft dargestellt wurde wie der Circus Maximus mit dem Obeliskens in seiner Mitte: Er blieb bis in die Spätantike das am weitesten verbreitete und am besten bekannte Monument Roms.

Das hatte vielfache Folgen. Eine davon war, daß kein anderes Denkmal unrömischen Ursprungs auch nur ansatzweise so rasch und selbstverständlich in den Horizont der römischen Ikonographie aufgenommen worden ist wie der ägyptische Obelisk. Eine weitere Folge war, daß ägyptische Obeliskens in unterschiedlichsten Bildzusammenhängen aktualisiert worden sind, etwa als Wahrzeichen des Circus, als Landmar-

ke für den Ort der Kaiser-Apotheose und als Objekt singulärer Leistungen der römischen Infrastruktur. Es gab in Rom keine anderen Bildzeichen von vergleichbarer Fremdheit, Symbolkraft und Monumentalität; und schon gar nicht solche, die im Medium der Bilder so strahlend und vielschichtig auf Rom verwiesen haben wie der exotische Obelisk. Es waren vor allem die römischen Bilder und ihre Bildträger, die dazu beigetragen haben, den ägyptischen Obeliskens in fast alle Räume des römischen Lebens einzuziehen zu lassen: als das vielleicht spektakulärste Symbol der Identität und Ideologie des kaiserlichen Roms.

Anmerkungen

Für die Durchsicht des Manuskripts danke ich Luca Giuliani und Susanne Muth, für Anregungen außerdem Michael Alram und Bernhard Woytek.

1 W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986); R. Brandt, *Die Wirklichkeit des Bildes* (1999); O. R. Scholz, *Bild*, in: *Ästhetische Grundbegriffe* 1, 2000, 618–669; B. Waldenfels, *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes*, in: G. Boehm (Hrsg.), *Homo Pictor* (2001) 14–31; L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (2003) 9–19.

2 G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit* (1969); *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen, Ausstellung der Staatlichen Münzsammlung München*, 16. Okt. – 2. Dez. 1973 (1973) 7–88 [H. Kütthmann – B. Overbeck]; M. J. Price, *Coins and their Cities. Architecture on the ancient coins of Greece, Rome, and Palestine* (1977); F. Prayon, *Projektierte Bauten auf römischen Münzen*, in: B. von Freytag gen. Löringhoff (Hrsg.), *Praestant interna. Festschrift für Ulrich Hausmann* (1982) 319–330; Ph.V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types* (1989); D. Quante-Schöttler, *Darstellung von Architektur in römischen Reliefs* (2002).

3 Historisch weiter ausgreifend: M. R.-Alföldi, *Die Bildersprache der römischen Kaiser und die Bauten Roms im Münzbild*, in: *Numismatica e antichità classiche. Quaderni Ticinesi* 30, 2001, 209–227.

4 R. M. Schneider, *Nicht mehr Ägypten, sondern Rom. Der neue Lebensraum der Obeliskens*, in: P. C. Bol – G. Kaminski – C. Maderna (Hrsg.), *Fremdheit – Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis*, *Städel-Jahrbuch N. F.* 19 (2004) 155–179.

5 Hier und zum folgenden: Schneider a. O. (s. vorige Anm.) 161–167.

6 *Corpus Inscriptionum Latinarum* VI 701 f.

7 H. Jucker, »Promenade archéologique«. Durch die Ausstellung der Sammlung Kofler im Kunsthau Zürich, in: *Antike Kunst* 8, 1965, 46–53 Abb. 5; 6 (Abrollung) Taf. 15; 16,4; D. B. Harden (Hrsg.), *Glas der Caesaren, Ausstellungskatalog Köln, Römisch-Germanisches Museum* (1988) 83 f. Nr. 36 mit Farbbabb. [D. B. Whitehouse]; Kleopatra. Ägypten um die Zeitenwende, *Ausstellungskatalog München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung*, 16. Juni – 10. Sept. 1989 (1989) 266–268 Nr. 107 mit Farbbabb. [R. S. Bianchi]; M. Söldner, *Ägyptische Bildmotive im augusteischen Rom*, in: H. Felber – S. Pfisterer-Haas (Hrsg.), *Ägypten – Griechen – Römer, Kanobos. Forschungen zum griechisch-römischen Ägypten* 1 (1999) 108–111 Abb. 8 (Abrollung).

8 Jucker a. O. (s. o. Anm. 7) 49.

9 Söldner a. O. (s. o. Anm. 7) 110.

10 Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 162–164.

11 Noch ohne Obeliskens: M.-L. Vollenweider, *Deliciae Leonis. Antike geschnittene Steine und Ringe aus einer Privatsammlung* (1984) 98 Nr. 155 mit Abb. (mehrschichtiger Kreisachat; 1. Jh. v. Chr.).

12 Glaspasten und Gemmen: E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen*

- in deutschen Sammlungen II. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, Berlin (1969) 178 Nr. 483 Taf. 85 (roter Jaspis; 1. Jh. n. Chr.); P. Zazoff (Hrsg.), Antike Gemmen in deutschen Sammlungen IV. Hannover, Kestner-Museum. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (1975) 204 Nr. 1020 Taf. 137 (roter Jaspis; 1.-2. Jh. n. Chr.); 204 Nr. 1021 Taf. 137 (gelblicher Karneol; 1. Jh. n. Chr.); E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II (1979) 59 f. Nr. 772 Taf. 32 (hellgrüne, durchscheinende Glaspaste; 1. Jh. n. Chr.); dies., Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien III (1991) 64 Nr. 1703 Taf. 16 (orangefarbener Karneol; 1. Jh. n. Chr.). Lampen: A. Leibundgut, Die römischen Lampen in der Schweiz. Eine kultur- und handelsgeschichtliche Studie (1977) 171 Nr. 241 (mit weiteren Parallelen) Taf. 43 (2. Drittel 1. Jh. n. Chr.); D. M. Bailey, A Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman lamps made in Italy (1980) 56 f. 173 f. Nr. Q 920 Taf. 16 (ca. 30-70 n. Chr.); J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for chariot racing (1986) 186-188; A. Alföldi - E. Alföldi, Die Kontorniat-Medaillons II (1990) 186 Taf. 266,5-7.
- 13 Beispiele bei G. Rodenwaldt, Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 55, 1940, 12-29; Humphrey a. O. (s. vorige Anm.) 176-254; Alföldi - Alföldi (s. vorige Anm.) 184-186 (zu Rs. Nr. 136-145) Taf. 262-266.
- 14 M.-L. Vollenweider, Catalogue raisonne des sceaux, cylindres, intailles et camees II. Les portraits, les masques de théâtre, les symboles politiques. Un contribution à l'histoire des civilisations hellénistique et romaine. Musées d'art et d'histoire de Genève (1976) 364 Nr. 410 Taf. 112 (Kornalin; wohl 2. Jh. n. Chr.); Zwierlein-Diehl a. O. (1991) (s. o. Anm. 12) 64 Nr. 1703 Taf. 16 (orangefarbener Karneol; 1. Jh. n. Chr.). Obelisk als das dominierende Monument des Circus Maximus: Zwierlein-Diehl a. O. (1979) (s. o. Anm. 12) 59 f. Nr. 772 Taf. 32 (hellgrüne, durchscheinende Glaspaste; 1. Jh. n. Chr.).
- 15 Dazu im ideologischen Kontext der frühen Kaiserzeit: C. Maderna-Lauter, Glyptik, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Berlin, Martin-Gropius-Bau, 7. Juni - 14. Aug. 1988 (1988) 441-473.
- 16 Dazu: Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) bes. 180-186.
- 17 Nachweise bei: Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 168.
- 18 Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 455; 458 (Antiochia am Orontes); 471-476 Abb. 233 f. (Tyros); 478-481 Abb. 236-238; 484-489 Abb. 241-243 (Caesarea Maritima); Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 168-170 Abb. 20-22 (Konstantinopel).
- 19 Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 402-404 Abb. 189; M. Droste, Arles. Gallula Roma - Das Rom Galliens (2003) 27 Abb. 33; 85 (Stein aus einem kleinasiatischen Steinbruch).
- 20 Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 161-167.
- 21 Tertullianus, *De spectaculis* VIII 1. Dazu: Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 164 mit Anm. 52.
- 22 M. Bergmann, Die Strahlen des Herrschers. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit (1998) 243.
- 23 Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 102-115.
- 24 Diese folgenreiche Differenz ist bisher undiskutiert. Auf gleichzeitig edierten Sesterzen anderer Prägeserien ist der Circus vollbesetzt und jagen von rechts her Viergespanne in die Rennbahn. Vgl.: P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jhs. I. Die Reichsprägung zur Zeit Traians (1931) 145-147 Taf. 6; W. Weiser, Kaiserliche Publizistik in Kleinformat. Die Münze der Epoche des Kaisers Traian, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchszeit? (2002) 153 Abb. 151; 158.
- 25 Zur Bedeutung des Bildthemas der Infrastruktur unter Traian: T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95, 1980, 290-297; Nünnerich-Asmus a. O. (s. o. Anm. 24) passim.
- 26 A. Alföldi, Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum (1943) 125 f. Nr. 195-204; A. Alföldi - E. Alföldi, Die Kontorniat-Medaillons I (1976) 206 f. Nr. 136-145; Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 115 f. 129-131; Alföldi - Alföldi a. O. (1990) (s. o. Anm. 12) 184-186 Taf. 262,1-10; P. F. Mittag, Alte Köpfe in neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten (1999) 86-93. 136-146 Taf. 26,136-27,145.
- 27 Schneider a. O. (s. o. Anm. 4) 161.
- 28 W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz. Kataloge der Vor- und Frühgeschichtlichen Altertümer VII (1976) 50 f. Nr. 54 Taf. 28; J. Elsner, Imperial Rome and Christian Triumph (1998) 38 f. Abb. 15; E. Köhne - C. Ewigleben (Hrsg.), Caesaren und Gladiatoren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom, Begleitbuch zur Ausstellung Speyer, Historisches Museum der Pfalz, 9. Juli - 1. Okt. 2000 (2000) 37 Farbabb. 14.
- 29 Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 239-241 Abb. 120; 252-254 Abb. 128; 281; 565.
- 30 Cassiodorus, *Variae* III 51, 8: »spina infelicium captivorum sortem designat, ubi duces Romanorum supra dorsa hostium ambulantes laborum suorum gaudia perceiverunt.« Vgl. Humphrey a. O. (s. o. Anm. 12) 175.
- 31 L. Vogel, The Column of Antoninus Pius (1973) 5-55 Abb. 3-8; M. Oppermann, Römische Kaiserreliefs (1985) 146-151 Abb. 31; G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VI. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit, in: Bonner Jahrbücher 189, 1989, 60-62. 70 (Lit.) Abb. 23; E. M. Steinby (Hrsg.), Lexicon Topographicum Urbis Romae 1 (1993) 298-300 s. v. Columna Antonini Pii [S. Maffei]; P. Zanker, Die Apotheose der römischen Kaiser. Carl Friedrich von Siemens Stiftung München (2004) passim.
- 32 G. Bruns, Der Obelisk und seine Basis auf dem Hippodrom zu Konstantinopel, Istanbul Forschungen 7 (1935) 36-43 Abb. 36-43; J. G. Deckers, Der erste Diener Christi. Die Prokynese der Kaiser als Schlüsselmotiv der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sofia (Istanbul), in: N. Bock et al. (Hrsg.), Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Age, Actes du colloque de 3^e Cycle Romand de Lettres Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000 (2002) 11 f. Abb. 1 (Lit.); E. Mayer, »Rom ist dort, wo der Kaiser ist«. Untersuchungen zu den Staatsdenkmälern des dezentralisierten Reiches von Diocletian bis zu Theodosius II (2002) 115-130 Taf. 16.
- 33 Bruns a. O. (s. o. Anm. 32) 47-53 Abb. 51-61; Th. Hänseroth, Transport und Versetzen schwerer Lasten von frühesten Zeiten bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, in: D. Conrad (Hrsg.), Domenico Fontana. Die Art, wie der vatikanische Obelisk transportiert wurde. Übersetzung und Kommentare I (1987) 71 f. mit Abb.
- 34 In der Übersetzung folge ich: A. Effenberger, Überlegungen zur Aufstellung des Theodosius-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel (mit einem Beitrag von Karl-Heinz Priese), in: B. Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike, Kolloquium Basel, 6.-7. Mai 1994 (1996) 209 Anm. 9 (nach P. Speck); 223 f.
- 35 Siehe oben Anm. 31.

49 Römische Bilder ägyptischer Obelisken



49.335

335 Tonlampe mit Bildern einer Herculestat und ägyptisierenden Motiven

L mit Ergänzungen 35,3 cm, Dm 15,6 cm
 London, British Museum Inv. GRA 1836.2-24.455
 Um 40-90 n. Chr.

Die repräsentative Lampe ist auf der italischen Halbinsel hergestellt. Ergänzt sind die zwei Ausgüsse, Teile der Lampenoberseite bis zu den Füßen des Herakles und der rückwärtige Teil der weiblichen Gestalt oben links am Griff. Die Unterseite ist durch einen antiken Gefäßboden neuzeitlich verschlossen.

Die ungewöhnlich große, aus einer Form gewonnene Lampe schmücken zwei Bildfelder mit mythischen Figuren. Das eine dekoriert den dreiecksförmigen Griff. Es zeigt eine ägyptisierende Szene. Im Zentrum steht ein gesockelter Obelisk mit verblaßten Gravuren von Hieroglyphen und der Kartusche eines Pharao (un-

ten). Zwei ägyptische Gottheiten im Dreiviertelprofil flankieren den Obelisken. Links steht eine langgewandete Göttin, die eine Haube trägt – vielleicht in Geierform. Sie umgreift mit der Linken einen großen Palmzweig; vom Handgelenk hängt ein Gefäß herab. Die rechte Hand hält einen Gegenstand von länglicher Schlaufenform. Weder die Ikonographie noch die Attribute liefern wirklich stichhaltige Argumente für die bisherige Deutung der Figur auf Seschat. Rechts vom Obelisken steht ein nackter Kindgott, wahrscheinlich Harpokrates. Daumen und Zeigefinger der rechten Hand berühren Nase und Mund. In der linken Hand hält er die königlichen Symbole Ober- und Unterägyptens, Krummstab und Wedel. Eine einzelne lange Locke ziert das kahle Haupt. Auf dem Kopf trägt er eine symmetrisch aufgebaute Götterkrone: in der Mitte die Sonnenscheibe, gerahmt von je einer Feder und einem geschwungenen Tierhorn (Kuh oder Widder). Hinter Harpokrates steht, auf hohem Fuß, eine Art Altar mit aufgetürmten runden Früchten (?). Unter dem Obelisken erscheint ein nach rechts gewandter Geier (kein Falke) mit zunächst ausgebreiteten, dann aber abgesenkten Flügeln. Drei Lotusblumen schmücken den Steg zwischen Lampe und Griff.

Das zweite Bild ist auf dem Lampenrund plaziert. Es zeigt die ponderierte Figur des Herakles, die bis auf einen nach hinten fallenden Schultermantel nackt ist. Die linke Hand hat er hinter den Rücken genommen; in seiner vorgestreckten Rechten hält er, schräg nach unten, die Keule. Ihre Spitze sitzt beherrschend auf dem Kopf eines am Boden liegenden Löwen. Er ist unproportional klein und schaut nur zur Hälfte aus einer Felshöhle am linken Bildrand hervor. Dargestellt ist also Herakles als Sieger über den Nemeischen Löwen, gleichermaßen entspannt, tatbereit und überlegen.

Der pharaonische Obelisk auf dem Henkel beherrscht das Zentrum des Bildes. Flankiert ist er von zwei sich gegenüberstehenden Gottheiten Ägyptens. Ihr segensreiches Wirken ist durch eine Vielzahl von Attributen angedeutet. Dieses exotische Bild ist wohl kaum zufällig mit der Darstellung der ersten Heraklestat kombiniert. Zwei mächtige Kulturleistungen sind in diesen Bildern komplementär aufeinander bezogen, der außergewöhnliche Heldenmut des griechischen Löwenbezwingers und die einzigartigen Segnungen des nunmehr römischen Ägypten. Die Darstellungsmodi beider Bilder wie der Protagonisten beider Kulturen sind dabei von bezeichnender Unterschiedlichkeit. Das griechische Bild entwickelt sein Potential über die narrative Kraft des Mythos, die additiv zusammengestellten Motive Ägyptens spielen hingegen die Stärken einer primär symbolhaltigen, d.h. typisch römischen

Darstellungsweise aus. Die vertraute Figur des siegreichen Herakles und die fremde Welt ägyptischer Ikonen sind auf der Ebene der Bilder in eine neue römische Relation gebracht, die ideologische, ästhetische und unterhaltsame Aspekte gleichermaßen vereint. Die Lampe als Träger der Darstellung belegt, wie geläufig solche Bildvorstellungen im italischen Raum der frühen Kaiserzeit gewesen sein müssen.

W. H. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie IV (1909–1915) 714–724 s. v. Seschat [G. Roeder]; D. M. Bailey, A Catalogue of the Lamps in the British Museum II. Roman lamps made in Italy (1980) 211 Nr. Q 1021; Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae IV (1988) 439 f. Nr. 374 Taf. 263 s. v. Harpokrates [V. Tran Tam Tinh]; S. Walker – P. Higgs (Hrsg.), Cleopatra of Egypt. From history to myth, Exhibition Catalogue London, British Museum (2001) 318 f. Nr. 336 mit Farbbabb. [D. M. Bailey]; D. Budde, Die Göttin Seschat, Kanobos. Forschungen zum griechisch-römischen Ägypten 1 (2000) 29–56 (Ikonographie).

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

336 Grabrelief mit Bild des Circus Maximus

B 104 cm, H 58 cm, T unten 16 cm, T oben 12,5 cm

Marmor

1828 in Rom erworben

Rom, Musei Vaticani Inv. 9556

Frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

Das Relief ist tief aus dem Marmorblock herausgemeißelt. Eine nach rechts rasende Rennquadriga beherrscht die vordere Bildebene. Der Wagenlenker trägt eine Trikothose, eine kurze Tunika (von der im Nacken ein Stück abgebunden ist), einen breiten Leibgürtel und einen verzierten Helm. Links von der Quadriga steht die Hauptfigur des Bildes. Als einzige erscheint sie konsequent in Vorderansicht und beansprucht die volle Höhe des Reliefs. Dargestellt ist ein Mann mit Porträtzügen, der eine kurze Toga und Bürgerstiefel (*calcei*) trägt. In der Linken hält er eine Schriftrolle, die Rechte hat er seiner deutlich kleiner wiedergegebenen Frau gereicht, mit der er im Handschlag der *dextrarum iunctio* verbunden gewesen ist (heute teilweise weggebrochen). Beide sind dadurch als verheiratetes Paar charakterisiert. Die Frau am linken Bildrand ist in knappem Dreiviertelprofil gezeigt. Da sie auf einer Basis steht, ist sie wie eine Statue hervorgehoben. Bekleidet ist sie mit einem langärmeligen Chiton. Er ist aufwendig geknüpft und schmiegt sich teilweise durchsichtig an den Körper. Ihr linke Hand liegt vertraulich auf dem rechten Unterarm des Mannes, was zusammen mit der *dextrarum iunctio* die faktische Deutung der Figur als Statue ausschließt. Rechts vor den Pferden erscheint ein kurzgewandeter



49.336

Sklave, der den sandigen Rennbahnboden mit Wasser besprengt (*sparsor*). Der zum rechten Bildrand sprengende Reiter hat den Rennwagen je nach Situation zu beschleunigen (*hortator*) oder zu verlangsamen (*morator*). Im Hintergrund sind ausgewählte Monumente und Baustrukturen des Circus Maximus angegeben. Das hohe Podium der Spina (sichtbar unter den Vorderläufen der Quadriga) ist jeweils von drei Metäe begrenzt, die niedriger gesockelt zu sein scheinen. Im Zentrum ragt der Obelisk des Augustus bis zum oberen Bildrand auf. Sowohl seine Basis als auch der Pinienzapfen auf seiner Spitze sind dargestellt. Links von ihm steht ein ihm zugewandter Wagenlenker, der in seiner Rechten eine Siegespalme hält. Rechts vom Obelisken sind zwei Säulen wiedergegeben. Auf jeder steht die Figur einer Göttin, die rechte unzweifelhaft Victoria. Zwischen den Säulen erhebt sich ein imposanter Aufbau mit den runden zählenden Delphinen. Am rechten Bildrand ist die aufwendige Architektur der Startboxen (*carcares*) dargestellt, und zwar in schräger Vogelperspektive, wie vom Kaiserpalast auf dem Palatin her gesehen: große säulengestützte Arkaden mit vorgeblendeten Hermen und gemusterten Holztüren. Im Hintergrund erscheint das prächtige östliche Eingangstor des Circus.

Wahrscheinlich war das Relief ursprünglich in bzw. an einem Grabbau vermauert. Die in die Stirn gekämmten Haare des Mannes und die streng gescheitelte Frisur mit Zopfreif und Flechtnest der Frau zeigen Frisuren aus der Zeit des Kaisers Traian (98–117 n. Chr.), was einer etwas späteren Entstehung des Reliefs freilich nicht widersprechen muß. Auffällig sind die eher bescheidenen Dimensionen des Reliefs sowie die detaillierte Wiedergabe eines kompletten Rennteams, des Rundenzählers und der Startboxen im Circus Maximus. Wegen des kleinen Reliefformats möchte ich mit F. Sinn in dem *togatus* nicht einen Vorsit-

zenden, sondern einen Funktionär mittleren Ranges der *factiones* erkennen, der mit der Organisation der Wagenrennen im Circus Maximus betraut war. In der Repräsentation am Grab sind Bilder des römischen Circus bekannt. Selbst im sepulkralen Raum, d.h. auf einer der zentralen Bühnen römischer Selbstdarstellung, ist der Obelisk als das Wahrzeichen des Circus Maximus präsent gewesen.

E. Gerhard, *Antike Bildwerke* (1828) 374 Taf. 120,2; O. Benndorf – R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des lateranensischen Museums* (1867) 22 Nr. 34; G. Rodenwaldt, *Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 55, 1940, 12–21 Abb. 1–7 Taf. 1; J. H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (1986) 138 f. Abb. 59; 177 Abb. 78; 263 f. Abb. 130; F. Sinn, *Die Grabdenkmäler I. Reliefs, Altäre, Urnen*. Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Laterano. Katalog der Skulpturen I 1 (1991) 37–39 Nr. 4. 14 Abb. 35–39 (mit weiterer Lit.); P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response* (2003) 104–108 Abb. 20.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER



49.337

337 Ringstein mit Bild eines Wagenrennens und Obeliskens

H 16 mm, B 13 mm
Kameo aus Sardonyx
London, British Museum Inv. Gem 2129
1. – 2. Jahrhundert n. Chr.

Der kleine Kameo wird beherrscht von einem gewaltigen Obeliskens, der in mehrfacher Hinsicht aus dem

Rahmen fällt: durch seine riesenhafte Größe, durch seine Position im Zentrum und durch eine eigene helle Steinschicht, die sich in Hochrelief über dem dunklen Bildgrund erhebt.

Der Obelisk ist geschmückt durch drei in ihn eingravierte Motive: oben ein Sistrum (ägyptische Kultrasel), in der Mitte eine Schlange, unten einen Ibis. In die dunkle Bildschicht des Hintergrunds sind drei jeweils von zwei Pferden gezogene Rennwagen detailliert eingegraben. Sie werden von ihren Wagenlenkern um den Obeliskens gejagt, ein Zweigespann links, zwei rechts von ihm.

In dem Bild ist die materielle Anlage des römischen Circus ganz auf sein bedeutendstes Wahrzeichen konzentriert, den ägyptischen Obeliskens, der seit Augustus das Zentrum der Spina bezeichnet. Ausgerechnet in dem kleinsten Bildmedium der römischen Kunst ist die überdimensionale Sprengkraft des riesigen Obeliskens besonders wirkungsvoll inszeniert. Er verkörpert wie kein anderes fremdländisches Symbol die unvergleichliche Größe und absorbierende Identität Roms, die gerade im Kontext der hochgereizten Unterhaltungskultur der Circusspiele immer wieder neu aktualisiert und erfahren wird.

H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman*, in the British Museum (1926) 221 Nr. 2129 Taf. 26; J. H. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing* (1986) 204 f. Abb. 104.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

338 Sesterz des Traian mit Bild des Circus Maximus

Gewicht: 29,812 g – Stempelstellung: 6 Uhr
Messinglegierung
Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. MK 8287
103–111 n. Chr. (Rom)

Das Rückseitenbild zeigt den Circus Maximus schräg von oben aus der Perspektive vom Kaiserpalast auf dem Palatin her. Im Vordergrund erhebt sich die unter Traian errichtete westliche Längsfront der Arena mit zweistöckigem Obergeschoß über einer Arkadenstellung. Sie ist nach rechts hin durch ein Eingangstor mit bekrönender Quadriga abgeschlossen. Dahinter erscheint das östliche Eingangstor, auf dem ebenfalls eine Quadriga steht. Eine solche schmückt auch den Bogen am linken Bildrand. Er wurde vom Senat und Volk für Titus 80/81 n. Chr. errichtet, um die jüdischen Siege des Kaisers zu feiern. Rechts davon ist ein viersäuliger Tempel wiedergegeben, der in die höher gelegene und nur angedeutete östliche Arena einge-



49.338

bunden erscheint. Er ist dem Sol geweiht, da sein First von einer Büste des Gottes im Strahlenkranz geschmückt ist. In der Mitte des Circus sieht man die Spina, begrenzt durch jeweils zwei Metae.

Das Zentrum des Bildes beherrscht der riesige Obelisk, der durch seine quadratische Basis zusätzlich hervorgehoben ist. Zwei Monumente flankieren den Obelisk, links die auf einem Löwen reitende Cybele, rechts ein Gestell mit zwei Delphinen. Das Münzbild ist umschrieben mit S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) OPTIMO PRINCIPI S(enatus) C(onsulto). Auf dem kaiserlichen Münzbild spielt der Obelisk als Wahrzeichen des Circus Maximus eine herausragende Rolle. Gerahmt von der stadtrömischen Circus-

Architektur markiert er den zentralen Mittel- und Bezugspunkt der gesamten Anlage. In einem zentralen Punkt weicht das Münzbild von der römischen Circus-Ikonographie freilich ab: Es ist ausschließlich auf die Wiedergabe von Architektur und Ausstattung des Circus Maximus fokussiert. Bezeichnenderweise fehlen hier die sonst immer mitdargestellten Aufführungen, zumeist Wagenrennen, bisweilen Tierhatzen.

P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jahrhunderts I. Die Reichsprägung zur Zeit Traians (1931) 145-147 Taf. 6; H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum III. Nerva to Hadrian (1936) 180 Nr. 853 Taf. 32.2; J. P. C Kent - B. Overbeck - A. U. Stylow, Die römische Münze (1973) 110 Nr. 259 Taf. 69; J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing (1986) 103-105 Abb. 42; P. V. Hill, The Monuments of Rome as Coin Types (1989) 47 f. Abb. 72; M. R.-Alföldi, Die Bildersprache der römischen Kaiser und die Bauten Roms im Münzbild, in: Numismatica e antichità classiche, in: Quaderni Ticinesi 30, 2001, 220. 226 Abb. 11; W. Weiser, Kaiserliche Publizistik in Kleinformat. Die Münze der Epoche des Kaisers Traian, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchszeit? (2002) 153 Abb. 151; 158; R. M. Schneider, Nicht mehr Ägypten, sondern Rom. Der neue Lebensraum der Obelisk, in: P. C. Bol - G. Kaminski - C. Maderna (Hrsg.), Fremdheit - Eigenheit. Ägypten, Griechenland und Rom. Austausch und Verständnis, Städel-Jahrbuch N. F. 19 (2004) 163 f. Abb. 13; B. Woytek, Moneta Imperii Romani XIV. Traianus (98-117 n. Chr.), Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien (in Druckvorbereitung).

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

339 Ringstein mit eingeschnittenem Bild des Circus Maximus

H 1,35 cm, L 1,8 cm

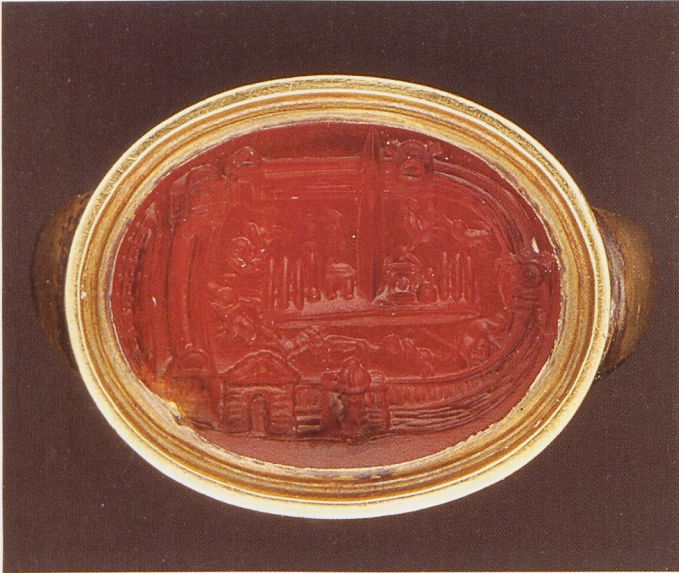
Kornalin

Genf, Musées d'art et d'histoire de Genève Inv. 7217

Um 200 n. Chr. (?)

Folgende Elemente sichern die Identifizierung der Darstellung: im Zentrum der Spina der mächtige Obelisk, an ihren Eckpunkten die drei dicht gestellten konischen Wendemarken, am oberen Rand links neben dem Obelisk der Tempel des Sol (vgl. Kat. 338) sowie am rechten Rand die *carcares*, Räume zum Abstellen der Rennwagen.

Dargestellt ist also der Circus Maximus in Rom. Trotz der winzigen Bildfläche gelingt dem Gemmenschneider eine erstaunlich komplexe Wiedergabe der riesigen Arena (ca. 620 × 180 m!) – vom grandiosen Raumeindruck her bis hin zu den Details der Architektur, der Ausstattung und des blutigen Spielgeschehens. Um diese ebenso minutiöse wie selektive Vielschichtigkeit im Bild zu ermöglichen, zeigt der Gemmenschneider den Circus Maximus schräg von oben, und zwar so, daß er sich im Abdruck gleichsam aus



49.339



49.340

der herrscherlichen Perspektive des Kaiserpalasts auf dem Palatin präsentiert.

Von allen aufgeführten Denkmälern ist der Obelisk am auffälligsten betont; er dominiert wie kein anderes Monument die Darstellung. Aber auch real war er ein ungeheurer Koloß, ein Monolith aus feuerbuntem Rosengranit von Assuan, 21,8 m hoch und mindestens 230 t schwer. Im Horizont der Rezeption ägyptischer Obelisken in Rom betont das Gemmenbild vor allem zwei Aspekte. Zum einen macht es unmißverständlich klar, daß der Obelisk nicht nur im Circus Maximus selbst, sondern auch für seine Wahrnehmung von außen einen neuen wirkungsmächtigen Fixpunkt römischer Identität markiert – gewaltig, faszinierend und fremdartig zugleich. Zum anderen zeigt es durch das lebendig dargestellte Spektakel der Tierhatz, daß die Massen des römischen Volkes (bis zu 150.000 Zuschauer) das identitätsstiftende Potential des Obelisken in einer Atmosphäre erfahren haben, die vor allem eines sollte: äußerste Emotionen und höchste Unterhaltung im Publikum hervorrufen. Kollektive Entspannung und politischer Applaus waren dadurch gezielt aufeinander bezogen. In dieser Stimmung galt es, den großzügigen Spielgeber öffentlich zu feiern – den direkt über dem Circus residierenden römischen Kaiser. Wie weit diese Botschaft trug, zeigt der als Ring getragene Siegelstein, der selbst im Kleinstformat die gesellschaftliche Bedeutung der Vergnügungskultur der Circusspiele so eindrücklich vor Augen zu stellen versteht.

M.-L. Vollenweider, *Catalogue raisonné des sceaux, cylindres, intailles et camees II. Les portraits, les masques de théâtre, les sym-*

boles politiques. Un contribution à l'histoire des civilisations hellénistique et romaine. Musées d'art et d'histoire de Genève (1976) 361 f. Nr. 407 Taf. 112; J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing (1986) 92. 121 f. 173 Abb. 77.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

340 Brotmodel mit erhabenem Bild des Circus Maximus

Dm 12,2 cm

Ton

1971 gefunden im römischen *municipium* Teurnia (Kärnten/Österreich), vor der Westseite des Hauses von H. Zlattinger
St. Peter in Holz, Römermuseum Teurnia
4. Jahrhundert n. Chr. (?)

Die Darstellung ist in zwei ungleiche Bildhälften gegliedert, eine kleinere obere und eine größere untere Zone. Der Betrachter sieht verschiedene Bildregister, die zumeist in Seitenansicht flächig übereinander gestaffelt sind. In der oberen Bildhälfte sind typische Elemente römischer Circus-Architektur konzentriert. Dem Bildrund am Rand folgt die Arena in Oberansicht; kleine Punkte bezeichnen die Zuschauer, die in mehreren aufsteigenden Reihen plaziert sind. Darunter ist eine langgestreckte Spina dargestellt, flankiert von jeweils drei konisch zulaufenden Metae, die auf eigenständigen Basen stehen.

Das Zentrum der Spina markiert ein gewaltiger Obelisk, flankiert von je einer Göttin auf einer Säule, die linke eine Statue der Victoria mit vorgestrecktem Kranz.

Neben der Victoria steht ein Gestell mit drei (statt realiter sieben) Delphinen als Rundenzähler, zu Seiten der anderen Säulenstatue ist ein Standbild der auf einem Löwen reitenden Cybele wiedergegeben. Die Ansichtseite der Spina trägt die Inschrift HIC·MVNVS·HIC·CIRCVS, was soviel heißt wie »hier das Geschenk (oder auch das spektakuläre Vergnügen), hier der Circus«. Die Monumente der Spina erklären das Bild als Darstellung des Circus Maximus in Rom. Die größere untere Bildhälfte ist für die Darstellung der Circusspiele reserviert. Hier erscheinen vier nach rechts rasende Rennquadrigen mit gerüsteten Wagenlenkern, davon drei in einer oberen und eine in einer unteren Zone. Hinter dieser sprengt ein gerüsteter Reiter, der die Aufgabe hatte, den Lauf der Wagenpferde je nach Situation entweder zu beschleunigen oder zu verlangsamen (*hortator* bzw. *morator*). Vor der unteren Quadriga läuft ein behelmter Mann, der vielleicht einen Palmzweig trägt. Die verschiedene Helmzier der Wagenlenker unterscheidet die vier *factiones* im Circus.

Das Tonmedaillon diente entweder zur Herstellung von Brotmodellen oder selbst als repräsentativer Bildträger, der von einem Brotmodell abgeformt worden ist. Mit den Motiven dieser Modelle wurden in der römischen Kaiserzeit Brotfladen geschmückt. Die Brotfladen wurden an das Publikum der Circusspiele verschenkt, die zu den jährlichen Kaiserfesttagen am 1. und 3. Januar veranstaltet wurden. Solche Circusspiele sind wohl auch für Teurnia anzunehmen. Die Bindung der in Noricum gelegenen Landstadt an Rom betont das Bild des Tonmedaillons auf mehreren Ebenen: durch die Szenerie des Circus Maximus, die den lokalen Spielbetrieb in die Tradition des berühmten Vorbilds in Rom stellen, oder durch den immensen Aufwand der Spiele, die im Namen des Kaisers zum Vergnügen des Volkes ausgetragen wurden.

Das eindrucklichste Monument des Bildes ist zweifellos der gewaltige Obelisk im Zentrum, den Augustus 10/9 v. Chr. im Circus Maximus hatte aufstellen lassen. Mehr als jedes andere Denkmal war der ägyptische Obelisk das Wahrzeichen des Circus Maximus, und zwar im gesamten Römischen Reich. Sein Bild adelte sogar noch die Brotfladen, die in der Provinz bei Circusspielen zu Ehren des Kaisers ausgeteilt worden sind.

A. Hönle - A. Henze, Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele (1981) 75 Abb. 44; F. Glaser, HIC·MVNVS·HIC·CIRCVS. Ein Tonmedaillon aus Teurnia, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien 52, 1978-1980, 115-120; J. H. Humphrey, Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing (1986) 250-252 Abb. 126; F. Glaser, Teurnia: Römerstadt und Bischofssitz, Ein Führer zu den Ausgrabungen und zum Museum in St. Peter in Holz sowie den Fundorten im Stadtgebiet von Teurnia (1992) 29 f. Abb. 8; 71 f.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER



49.341

341 Spielmarke mit Bild eines Tempels (?) und Obeliskens

Dm 3,1 cm

Bein

Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. AS V 1033

1. Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Das Bildrund ist durch einen umlaufenden Randwulst betont. Unten erscheint ein hohes längliches Podium mit doppelt profilierter Kante. Seine ungeschmückte Ansichtseite unterbricht ein horizontal verlaufender Schlitz. Auf dem Postament steht ein mächtiger Obelisk, dessen feine Gravurlinien offenbar Hieroglyphen andeuten. Links neben und etwas über dem Podium erhebt sich eine tempelartige Architektur, die in Vorderansicht dargestellt ist. Sie ist in voller Breite von einer beidseitig gesäumten Treppe erschlossen. Diese führt zu einer annähernd quadratisch angelegten Doppeltür mit Quergliederung. Der Türrahmen ist durch die anstoßenden Außenwände und den Architrav eng umfaßt. Ein steil aufsteigender Giebel mit eingeritztem »V« bekrönt den Bau. In die Rückseite des Bildrunds ist auf drei Zonen von oben nach unten III / ΝΙΚΟΠΟΛΙΣ / Δ eingraviert.

Das kleine Rundbild gehört zu einer Gruppe von mehreren hundert vergleichbaren Gegenständen, die aus Elfenbein oder Knochen bestehen. Die Serie beginnt offenbar um 45 v. Chr. mit Bildnissen der letzten Ptolemäer (entweder Ptolemaios XIII. oder Ptolemaios XIV.) und zeigt dann römische Kaiser bzw. Mitglieder der kaiserlichen Familie bis einschließlich Nero, außerdem Gottheiten, berühmte Athleten oder Hetären (?), Architekturen, Altäre, Monumente oder auch agonistische Kränze. Da keiner der Kaiser nach Nero wie-

dergegeben ist, ist die Produktion offenbar spätestens 68 n. Chr. eingestellt worden.

Aufgrund der zahlreichen Motive, die inschriftlich auf Alexandria zu weisen scheinen, verbindet man die Herstellung der Rundbilder mit dieser Stadt. Die Verbreitung der Rundbilder ist indes weit gestreut. Als Fundorte sind neben Alexandria etwa Syrien, Kleinasien, Kreta und Athen, ferner Pompeji, Bolsena und Vindonissa überliefert. Die Funktion der Rundbilder ist nicht überliefert. Wegen der rückwärtig eingravierten Zahlen von I bis XV wird allgemein angenommen, daß es sich um Marken eines bisher unbekanntes Spiels handelt.

Das Bild der Spielmarke in Wien hat E. Alföldi-Rosenbaum als Darstellung des ägyptischen Forum Iulium gedeutet, das sie wegen der rückwärtigen Inschrift nicht in Alexandria, sondern im nahegelegenen Nikopolis lokalisiert; eine Stadt, die 30 v. Chr. nach dem römischen Sieg über Ägypten als Legionslager gegründet worden ist. Der Obelisk auf der Spielmarke, so folgert sie weiter, meine den, der unter dem späteren Augustus 30 v. Chr. auf dem Forum Iulium aufgestellt und unter Caligula nach Rom abtransportiert worden sei. Das ist indes nicht nur aus chronologischen Gründen unmöglich. G. Alföldy hat deutlich gemacht, daß das auf dem Obelisken genannte Forum Iulium nur in Alexandria gelegen haben kann. Von den zwei anderen motivgleichen Spielmarken aus Nikopolis zeigt die aus der Sammlung De Clercq anstelle der tempelartigen Architektur zudem eine auf hoher Basis liegende Sphinx. Wie unspezifisch die Darstellung der Wiener Spielmarke ist, erweist ein anderes motivgleiches Exemplar, dessen Inschrift III / AΛ-ZOC / Γ nun auf eine Örtlichkeit in Alexandria, wohl eine Art Park anzuspielen scheint. Außerdem ist hinlänglich bekannt, wie zeichenhaft bzw. realitätsfern Architekturangaben im Medium der Bilder oftmals eingesetzt worden sind. Und gerade in dieser zeichenhaften Qualität entwickelt sich die eigentliche Bedeutung der Wiener Spielmarke. Sie macht deutlich, wie intensiv im Horizont der Bilder und ihrer Benutzer mit dem Thema des Obelisken bereits in der frühen römischen Kaiserzeit gespielt worden ist.

H. Lamer, *Lusoria Tabula*, in: *Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, neue Bearbeitung, begonnen von G. Wissowa (1893 ff.) XXVI (1927) 2013–2015; A. Alföldi, *Die Kontorniaten. Ein verkanntes Propagandamittel der stadtrömischen heidnischen Aristokratie in ihrem Kampfe gegen das christliche Kaisertum* (1943) Taf. 60,12 (im Text nicht erwähnt); E. Alföldi-Rosenbaum, *Alexandriaca. Studies on Roman Game Counters III*, in: *Chiron* 6, 1976, 213. 220 f. 234 Taf. 26 Abb. 62 (Alsos: 213 f. 229 Taf. 18 Abb. 15); M. Clauss, *Alexandria. Eine antike Weltstadt* (2003) 132 f. Abb. 28.

ROLF MICHAEL SCHNEIDER



49.342

342 Römischer Himmelsglobus auf (ergänzt) Obelisk

H 32 cm, B 14 cm, T 14 cm

Messinglegierung

Aus dem westlichen Kleinasien?

Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Inv. 42695

Um 150–220 n.Chr.

In der Ausstellung moderne Kopie

Der in seiner Art singuläre Himmelsglobus besteht aus einer Messinglegierung, die in der römischen Kaiserzeit üblich war (80,96 % Kupfer, 17,81 % Zink, dazu geringe Anteile von Zinn, Silber, Arsen und Antimon). Gebildet ist er aus zwei gleich großen, wahrscheinlich gegossenen Halbkugeln. Sie stoßen genau auf der Äquatorlinie zusammen und waren ursprünglich wohl zusammengelötet. Die Wandstärke schwankt zwischen 0,5 mm und 3 mm. Am Nordpol sind eine quadratische Öffnung von 8 × 8 mm, am Südpol ein kreisrundes Loch von 39 mm Durchmesser ausgespart. Die Himmelsbilder sind sämtlich zisiliert. Sie waren offenbar durch Emailfarbe, vielleicht in dunklem Blau, von dem Goldgrund des Himmelsglobus abgesetzt. Der Fundkontext des Himmelsglobus ist unbekannt; angeblich stammt er aus dem westlichen Kleinasien.

Nach Gravurvergleichen ist er in der zweiten Hälfte des 2. oder dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. entstanden.

Der Himmelsglobus zeigt 48 Sternbilder, eine Zahl, die seit dem Astronomen Claudius Ptolemaeus (2. Jahrhundert n. Chr.) kanonisch war: die 12 Tierkreisbilder sowie 19 Sternzeichen in der nördlichen Hemisphäre (Equuleus und Triangulum fehlen) und 17 in der südlichen – hier kommen zwei unbekannte Sternbilder am Rande des Südpols hinzu. Nach antiker Vorstellung sind die Sternbilder vom Zentrum des Globus aus an seine Innenschale projiziert, d.h. in der Außenansicht entsprechend seitenverkehrt wiedergegeben. Das Koordinatensystem des Globus bezeichnet weitere astronomische Einzelheiten: den Himmelsäquator, die Ekliptik mit den drei Parallelkreisen, die Äquinoktienkoluren der Tagundnachtgleiche im Frühling und Herbst, die Soltitienkoluren der Sommer- und Wintersonnenwende, den Wendekreis des Krebses (Norden) und den des Steinbocks (Süden). Der Globus überliefert außerdem die einzige komplette Darstellung der Milchstraße aus der Antike – zugleich die älteste, die wir bis heute kennen. Sie zieht sich als schmales Band über den Himmel, beidseitig begrenzt durch jeweils kleinste eingepunzte Halb- oder Teilkreise. Insgesamt überrascht die relative Genauigkeit der astronomischen Angaben, vor allem, weil der Himmelsglobus kein wissenschaftliche Präzisionsinstrument, sondern ein funktionsbestimmter Bildträger ist.

E. Künzl hat überzeugend vorgeschlagen, den Himmelsglobus aufgrund der Öffnungen an beiden Polen als Bekrönung eines Obelisken von etwa 2 m Höhe zu deuten. Die nächste Parallele dazu ist der 21,8 m hohe Obelisk, den Augustus von Ägypten nach Rom hatte verschleppen lassen, um ihn hier einer ganz neuen, eben römischen Funktion zu unterwerfen: Nach Aufsetzen einer bronzenen Sphaira hatte der Obelisk als Zeiger der riesigen Sonnenuhr des Kaisers zu dienen. Die römische Aneignung des ägyptischen Obelisken betont der ihn bekrönende Himmelsglobus besonders nachdrücklich. Dieser ist eine der bedeutungsstärksten Insignien des römischen Kaisers, die den engen Zusammenhang zwischen der kosmischen Gesetzmäßigkeit im Himmel und der politischen Ordnung auf Erden symbolisiert. Der kleine Obelisk mit dem Himmelsglobus könnte als Zeiger einer ambitiösen Sonnenuhr entweder im Kontext einer reichen Villa oder eines Heiligtums gedient haben. Die ideologische Vereinnahmung des Obelisken und der Verweis auf die berühmten Sonnenuhr des Augustus in Rom ist in beiden Zusammenhängen aufschlußreich. Auch fernab der Hauptstadt waren ägyptische Obelisken bei den Eliten offenbar begehrt, um mit ihnen römi-

schen Lebensstil und politische Loyalität dem Kaiser gegenüber zu demonstrieren.

E. Künzl, Sternenhimmel beider Hemisphären. Ein singulärer römischer Astralglobus der mittleren Kaiserzeit, in: *Antike Welt* 27, 1996, 129-134; ders., Ein römischer Himmelsglobus der mittleren Kaiserzeit, in: *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 47, 2000, 495-594 (Lit.).

ROLF MICHAEL SCHNEIDER