

Rolf Michael Schneider

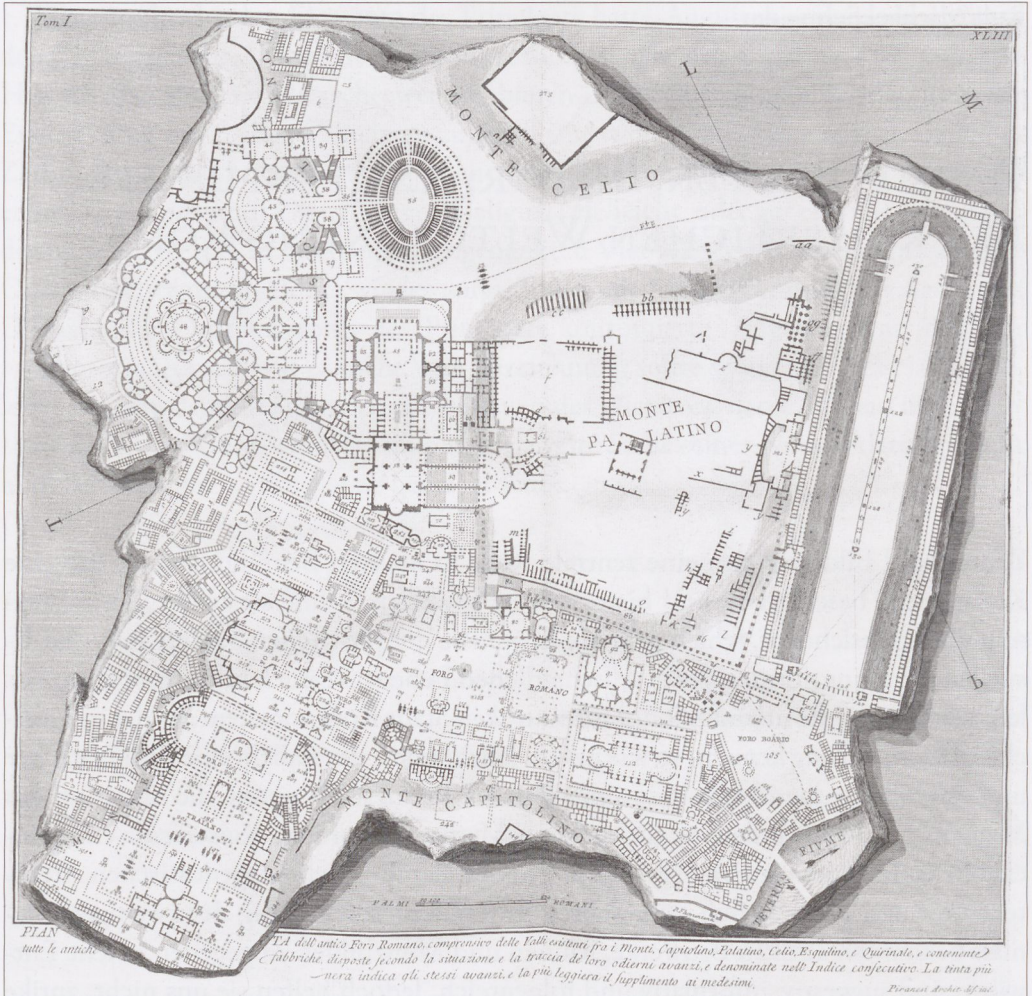
RÄUME, BAUTEN, BILDER: KNOTENPUNKTE DER KAISERLICHEN WELTORDNUNG ROMS¹

Bauten und Bilder spielen eine zentrale Rolle in unseren Bemühungen, vergangene Kulturen zu beschreiben und historisch zu bewerten. Ohne sie bleibt Geschichtsschreibung gesichtslos, fehlen primäre Zeugnisse der physischen, räumlichen und visuellen Ordnungsformen des gesellschaftlichen Lebens. Versuchen wir uns vorzustellen, wir würden die urbanen Räume der antiken Stadt Rom vor allem aus der schriftlichen Überlieferung kennen: so wie im 18. Jahrhundert der italienische Kupferstecher und Architekturtheoretiker Giovanni Battista Piranesi. Er nutzte die Situation des Mangels geschickt, indem er für die zum Mythos gewordene Kaiserstadt einen lückenlosen Idealplan entwarf (Abb. 1).² Piranesi hat ihn nach zeitgenössischen Architekturformen phantastisch ausgestaltet, unter Berücksichtigung der (wenigen) damals bekannten antiken Bauwerke, Ruinen und Münzbilder. Zugegeben, solche Entwürfe sind suggestiv, informativ und folgenreich. Jedoch helfen sie uns nicht, antike Räume, Bauten und Bilder von Rom nachprüfbar zu untersuchen und in Hinblick auf ihre eigene Wirkungsgeschichte zu deuten. Aber welche Qualitäten sind es, die Räume, Bauten und Bilder im Vergleich zu Texten historisch auszeichnen?

Gesprochene, gesungene und geschriebene Texte verwenden und stimulieren eine Vielzahl von Bildern: mentale und verbale, physische und räumliche, individuelle und

1 Herzlich danke ich den Herausgebern für die Einladung nach Magdeburg und den Teilnehmern des Kolloquiums für die anregende Diskussion. Im Folgenden stütze ich mich auf meinen Beitrag: *Im Bann der Bilder. Rom unter Augustus*, in: *Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht in Antike, Mittelalter und Neuzeit*, hg. von Alexander Arweiler/Bardo Maria Gauly, Stuttgart 2008, S. 149–186.

2 Giovanni Battista Piranesi, *Le antichità romane* 1, Rom 1756, Taf. 43.



- 1 Giovanni Battista Piranesi, Fiktiver Plan des Zentrums Roms, um 1756.
München, Bayerische Staatsbibliothek, ESlg/2 Arch. 191-1, Taf. 43.

kollektive, politische und ideologische.³ Das gilt auch umgekehrt. Ohne Sprache sind weder Entwurf noch Deutungsverhandlung eines Bildes möglich. Dabei fasse ich den Begriff des Bildes weit. Mit ihm bezeichne ich alle zwei- und dreidimensionalen Artefakte, also auch Räume, Bauten und Monumente. Der Bildentwurf gewinnt seine spezifische Form in ständiger Auseinandersetzung mit Material und Funktion des Bildträgers. Und: Bildentwürfe sind immer an Prozesse des kontextuellen Handelns und

3 Hier und zum Folgenden: William J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986; Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, S. 9–37; Michael Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009, S. 15–189.

der kontextuellen Beeinflussung gebunden.⁴ In der sozialen Kommunikation sind Bild und Text bzw. Text und Bild wechselseitig aufeinander bezogen, als sich sperrig ergänzende Ausdrucksformen, die in ihrer unterschiedlichen Struktur jeweils starken Eigengesetzlichkeiten unterliegen.

Gegenüber dem Text zeichnet sich das Bild durch eine Reihe von besonderen Qualitäten aus.⁵ Bilder können auch jenseits bildlicher Konventionen einen Sinn ergeben, während ein Text ohne Kenntnis von Vokabeln und grammatikalischen Regeln (weitgehend) unverständlich bleibt. Zudem kann der Leser Anfang und Ende eines Textes gewöhnlich klar bestimmen und diesen wenigstens oberflächlich auch zu Ende lesen. Anders der Betrachter. Er ist zumeist nicht in der Lage, Anfang und Ende eines Bildes zu definieren. Die Auseinandersetzung des Betrachters mit dem Bild bleibt ohne bestimmbareren Abschluss. Sie ist trotz der formalen Begrenzung des Bildes grenzenlos und entwickelt eigene Wirkmacht. Darin liegt einer der Gründe, warum der Betrachter mit dem Bild die Qualität subjektiver und kollektiver Mehrdeutigkeit verbindet. Die Intentionalität des Bildes muss darunter nicht leiden. Im Gegenteil, sie kann durch das weite, auch gegensätzliche Spektrum möglicher Assoziationen nachhaltig vermehrt werden. Am Bild haftet also ein vielschichtiger Mehrwert, der den Betrachter in ständig neue Formen ästhetischer und semantischer Debatten lockt. Und: Nur ein Bild kann im Bruchteil einer Sekunde wahrgenommen werden und sich dabei für immer in das Gedächtnis einprägen – unabhängig davon, welche Bedeutung(en) der Betrachter mit dem Bild verknüpft. Dieser Mehrwert des Bildes erschließt je nach Kultur unterschiedlich weite Assoziationsräume. Er wirkt für und über den Betrachter enorm suggestiv – und eröffnet dem Historiker jenseits von Texten neue Blickwinkel darauf, wer wo, wie, wann und warum ästhetische, emotionale und ideologische Einstellungen in einer Gesellschaft verhandelt hat.

Unter diesen Voraussetzungen werde ich über typische Räume, Bauten und Bilder der Kaiserstadt Rom sprechen (Abb. 2).⁶ Um dabei die historische Bodenhaftung nicht zu verlieren, beschränke ich mich auf eine bestimmte Periode, die des Imperator Caesar Augustus, des ersten Kaisers von Rom (27 v. – 14 n. Chr.). Unter seiner Herrschaft ist Rom radikal umgeformt worden.⁷ Welche neuen Formen kaiserlicher

4 Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt 2001, S. 130–230.

5 Luca Giuliani, *Macht und Ohnmacht der Bilder. Eine frisch gewaschene Schürze und die gemordeten Mamelucken*, in: *Iconic World. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, hg. von Christa Maar/Hubert Burda, Köln 2006, S. 185–192.

6 Hier und zum Folgenden: *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual*, hg. von Björn Ewald/Carlos Noreña (Yale Classical Studies 35), Cambridge 2010, S. 1–43.

7 Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987; *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 7. Juni–14. August 1988*, hg. von Mathias R. Hoffer, Mainz 1988; Andrew Wallace-Hadrill, *Augustan Rome*, Bristol 1993; Diane Favro, *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge 1996; *Mapping Augustan Rome*, hg. von Lothar Haselberger/Elisha A.

Ordnung lassen sich hier erkennen? Welche Formen der sozialen Kommunikation können wir nachzeichnen? Und welche davon könnten, trotz aller Unterschiede und der dazwischenliegenden historischen Brüche in der Überlieferung, die neue Herrschaftsordnung von Otto Imperator Augustus beeinflusst haben? Beim Abtasten dieser Fragen lasse ich mich von den thematischen Schwerpunkten leiten, die bereits dem Magdeburger Kolloquium als Leitfaden gedient haben. Es sind: 1) die neuen Räume kaiserlicher Macht; 2) die Allgegenwart des Kaisers im Bild; 3) das Verhältnis von Kaiser und Gott; 4) das Problem der Nachfolge; 5) kaiserliche Formen der Weltdeutung und Repräsentation; 6) das Fremde im Zentrum der Macht.

Kaisertum als gesteigerte Königsherrschaft: Räume kaiserlicher Macht

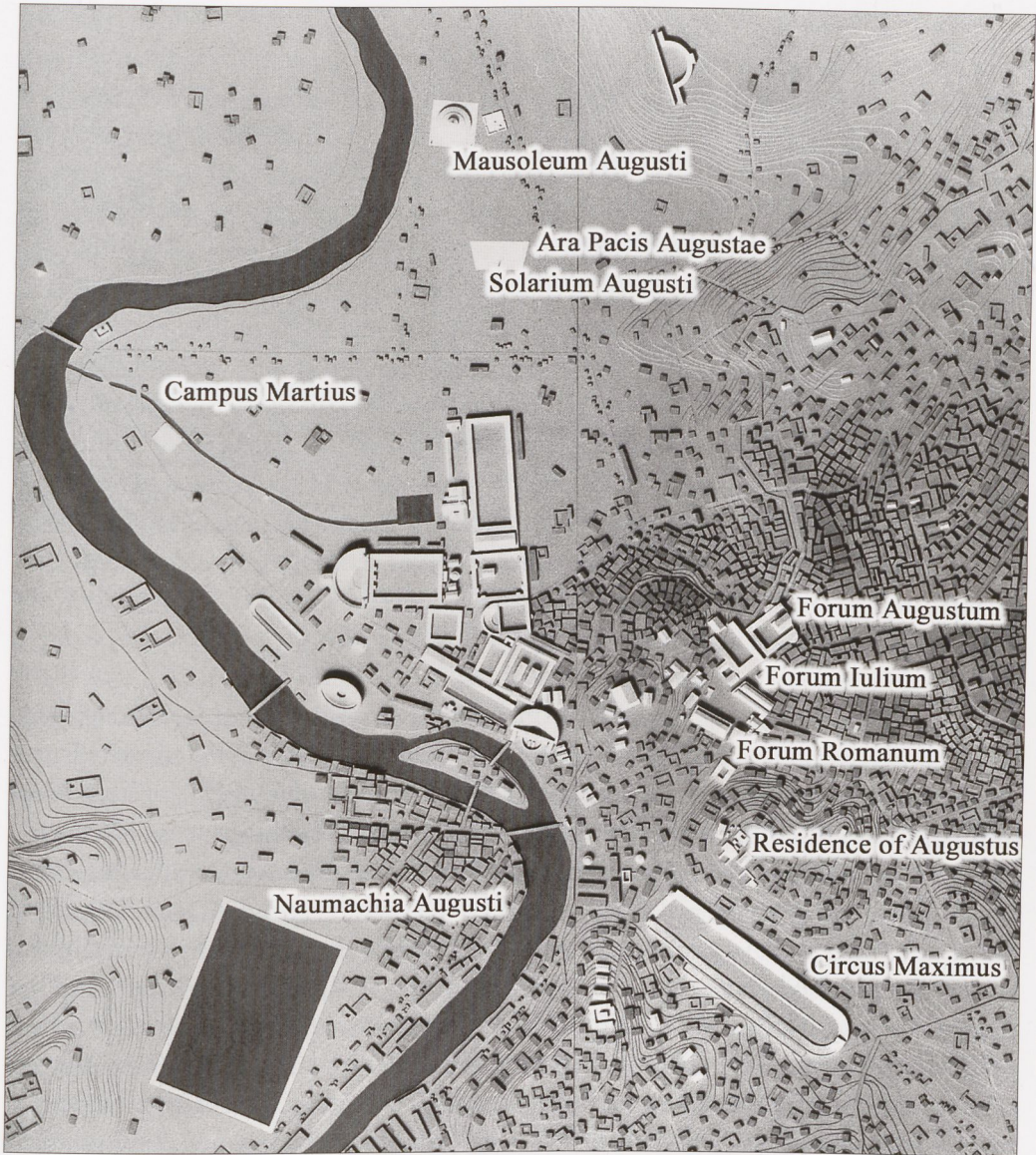
Konkurrierende Projekte der Infrastruktur, der Architektur und der bildlichen Selbstdarstellung haben Rom vom 6. bis zum 1. Jahrhundert v. Chr. immer wieder verändert.⁸ Außergewöhnlich war die Wende in der Stadtentwicklung, die Caius Iulius Caesar, der Adoptivvater des Augustus, ab etwa 55 v. Chr. eingeleitet hat. Er schuf wichtige Grundlagen für den systematischen Umbau der republikanischen *urbs* zur neuen Kaiserstadt.⁹ (Abb. 2) Zehn Jahre später, am 15. März 44 v. Chr., wurde Caesar ermordet und kurz darauf, als *Divus Iulius*, unter die Götter versetzt. Sein politischer Erbe war der *Divi filius*, der spätere Augustus. Er ging, vor allem seit seiner Alleinherrschaft im Jahr 31 v. Chr., weit über die Umbaupläne Caesars hinaus.¹⁰ Im Jahr 27 v. Chr. begründete er als *Imperator Caesar Augustus Divi filius* das (sogenannte) Kaisertum von Rom.

Dumser/Dorian Borbonus (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 50), Ann Arbor 2002; Karl Galinsky, The Cambridge Companion to the Age of Augustus, Cambridge 2005; Lothar Haselberger, Urbem Adornare. Die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 64), Ann Arbor 2007; Andrew Lintott, The Romans in the Age of Augustus, Malden 2010; John R. Patterson, The City of Rome Revisited. From Mid-Republic to Mid-Empire, in: The Journal of Roman Studies 100, 2010, S. 210–232.

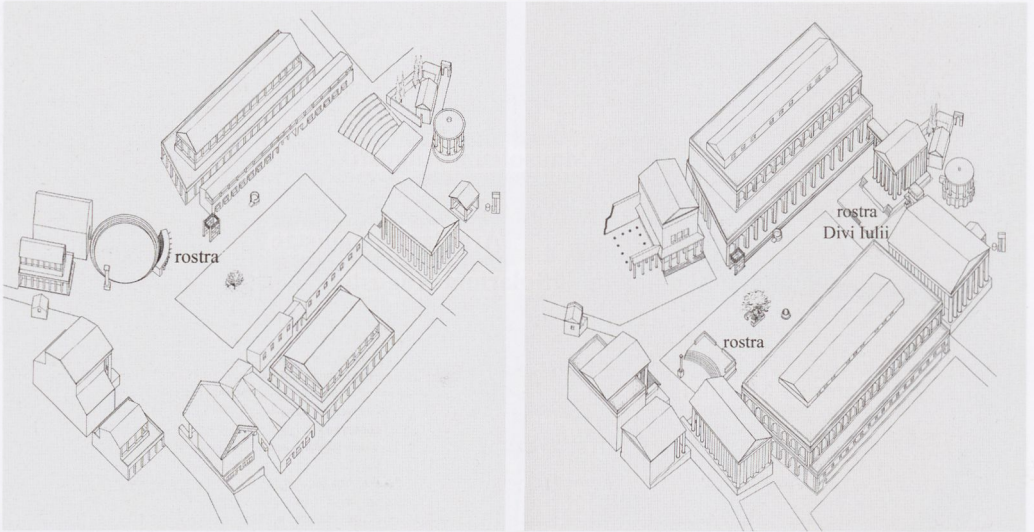
8 Tonio Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 85, 1978, S. 315–357; Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (wie Anm. 7), S. 15–41; Ancient Rome. The Archaeology of the Eternal City, hg. von Jon Coulston/Hazel Dodge, Oxford 2000; Tonio Hölscher, Provokation und Transgression als politischer Habitus in der späten römischen Republik, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 111, 2004, S. 83–104; Karl-Joachim Hölkeskamp, Reconstructing the Roman Republic. An Ancient Political Culture and Modern Research, Princeton 2010; Patterson, The City of Rome Revisited (wie Anm. 7), S. 210–232.

9 Haselberger, Urbem Adornare (wie Anm. 7), S. 49–53.

10 Am Besten veranschaulicht die Rekonstruktion der Baustelle im März 44 v. Chr. die radikale, von Caesar eingeleitete Umgestaltung des Forum Romanum: Jean-Claude Golvin/Catherine Salles, Voyage chez les empereurs romains, Arles/Paris 2006, S. 22–25 mit Abb.



2 Modellrekonstruktion der Stadt Rom unter Augustus (Ausschnitt), 27 v. – 14 n. Chr., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.



3 Rekonstruktion des Forum Romanum in Rom a) im 2. Jahrhundert v. Chr. und b) zur Zeit des Augustus.

Caesar folgend ließ der Kaiser das auf die römische Königszeit zurückreichende politische Zentrum der Stadt, das Forum Romanum, tiefgreifend verändern.¹¹ Unter Augustus wurde jeder Bau des altherwürdigen Platzes erneuert (Abb. 3).¹² Viele Neubauten waren (Mit-)Stiftungen der kaiserlichen Familie, die meisten verwiesen namentlich auf sie: die Curia Iulia, die Basilica Iulia, der der Basilica Aemilia vorgeblendete Porticus der Augustusenkel Caius und Lucius, der Tempel des Divus Iulius und die zwei in Folge für Augustus errichteten Bögen. Nur die Basilica Aemilia, die von seinem designierten Nachfolger Tiberius erneuerten Tempel der Dioskuren und der Concordia sowie einige uralte Kultmale behielten ihre republikanischen Namen. Mehr noch, Caesar und nach ihm Augustus ließen das Comitium zerstören, den altväterlichen Platz der Volksversammlung. Er wurde fortan von der Curia Iulia, der Tagungsstätte des Senats besetzt. Damit war zugleich die republikanische Rednerbühne überflüssig geworden. Auch sie wurde dem Erdboden gleichgemacht und mittig vor der nordwestlichen Schmalseite des Forums in anderer Form und anderer Funktion neu errichtet. Um den außerordentlichen Charakter dieser Maßnahme zu verstehen,

11 Nicolas Purcell, *Forum Romanum*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 2, hg. von Eva Margareta Steinby, Rom 1995, S. 325–336; Tonio Hölscher, *Das Forum Romanum – Die monumentale Geschichte Roms*, in: *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, hg. von Elke Stein-Hölkeskamp/Karl-Joachim Hölkeskamp, München 2006, S. 100–122; Klaus Stefan Freyberger, *Das Forum Romanum*, Mainz 2009, S. 55–83 (Caesar & Augustus).

12 John E. Stambaugh, *The Ancient Roman City*, 2. Aufl. Baltimore 1990, S. 115, Abb. 9.

müssen wir 300 Jahre zurückblicken. Im späteren 4. Jahrhundert v. Chr. wurde die Funktion der Rednerbühne entscheidend erweitert: durch die Vorderteile der sechs Kriegsschiffe, die Caius Maenius nach seinem Sieg über die latinische Hafenstadt Antium im Jahr 338 v. Chr. erbeutet und danach an der Rednerbühne hatte befestigen lassen.¹³ Damit ging eine folgenreiche Umbenennung einher. Die römische Rednerbühne hieß fortan *rostra*, „Rammsporne von Kriegsschiffen“ (Abb. 3).¹⁴ Dieser Name galt allein ihrer neuen Funktion. Er bezeichnete die Rednerbühne nicht mehr als den Ort der öffentlichen Debatte im politischen Leben der Stadt, sondern der Schau- stellung von außenpolitischen Siegen herausragender Römer: als Symbol der mili- tärischen Macht Roms.¹⁵ Ein so unerhörter Akt öffentlicher Selbstdarstellung eines Einzelnen war in Rom bis dahin beispiellos. Gute 300 Jahre später trieb Augustus die politische Semantik der von Caesar versetzten Rednerbühne auf die Spitze. Seine Rednerbühne zeigte nicht mehr die alte funktional gerundete Form, sondern eine gerade Schaufassade. Sie diente nicht mehr als Rednerpult für die gewählten Volks- vertreter, sondern als imperiale Bühne der berühmten Rostra von Antium (Abb. 3).¹⁶ Mit welcher rigorosen ideologischen Konsequenz dabei vorgegangen wurde, zeigt die gleichzeitige Anbringung von neuen Rostra an der gegenüberliegenden Schmalseite des Forums. Dort, vor der hohen Podiumsfront des Tempels für den *Divus Iulius*, hatte der *Divi Filius* neue Rammsporne anbringen lassen (Abb. 3). Sie stammten von den ägyptischen Kriegsschiffen, die er 31 v. Chr. in der Seeschlacht von Actium erbeu- tet hatte. Dieser Sieg sicherte ihm die Alleinherrschaft in Rom. Das Fazit ist bekannt. In nur wenigen Jahrzehnten war das alte Forum verschwunden. Das über Jahrhun- derte gewachsene politische Zentrum der römischen Republik hatte Platz zu machen für den römischen Kaiser. Fortan diente es in erster Linie ihm und der Inszenierung seiner Herrschaftsordnung in Rom.

Direkt hinter der Curia Iulia entstanden zwei weitere kaiserliche Repräsentations- räume, das von Augustus vollendete Forum Iulium (Abb. 2) und das von ihm in Auf- trag gegebene Forum Augustum (Abb. 2, siehe auch Abb. 8, S. 52). Das 2 v. Chr. eingeweihte Forum Augustum verkündete in vielfachen Brechungen die Botschaften der neuen Kaiser-Ideologie.¹⁷ Ihr Rückgrat war ein in außergewöhnlicher Dichte ge-

13 Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst (wie Anm. 8), S. 318–320; Filippo Coarelli, *Rostra età repubblicana*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 4, hg. von Eva Margareta Steinby, Rom 1999, S. 212–214.

14 Stambaugh, *The Ancient Roman City* (wie Anm. 12), S. 112, Abb. 8.

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

16 Patrizia Verduchi, *Rostra Augusti*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 4 (wie Anm. 13), S. 214–217.

17 Paul Zanker, *Forum Augustum*, Tübingen 1969; Valentin Kockel, *Forum Augustum*, in: *Lexicon Topogra- phicum Urbis Romae* 2 (wie Anm. 11), S. 289–295; Martin Spannagel, *Exemplaria Principis. Untersuchun- gen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums* (Archäologie und Geschichte 9), Heidelberg 1999; *The Museum of the Imperial Forums in Trajan's Market*, hg. von Lucrezia Ungaro, Mailand 2007.



4 Giebel des Mars Ultor-Tempels (Ausschnitt), Marmor, um 50 n. Chr. Rom, Villa Medici.

knüpftes Netz von Bauten und Bildern. In den Portiken und Exedren standen über 100 Bildnisstatuen von *principes viri*, ausgewählten Männern der historischen und mythischen Vergangenheit Roms (siehe Abb. 8, S. 52). Unter jeder Statue waren zwei Inschriften angebracht. Die eine nannte Name und Laufbahn des Geehrten, den *cursus honorum*. Die andere lobte in einem *elogium* besondere Verdienste um die Gemeinschaft. Unter ihnen ragten zwei kolossale Skulpturen durch Habitus, Größe, Thema und Ort heraus. Im Zentrum der nordwestlichen Exedra stand die Gruppe des trojanischen Helden Aeneas (Abb. 17), ihr gegenüber im Südosten die Statue des Romgründers Romulus. Das neue Kollektiv der Bildnisstatuen sollte die Alleinherrschaft des Augustus als selbstverständlichen Höhepunkt der über siebenhundertjährigen Geschichte Roms erscheinen lassen, konsequent, glanzvoll und einzigartig. Augustus selbst stand für sich allein: entrückt in einer Triumphal-Quadriga, mitten auf seinem Forum (Res Gestae Divi Augusti 35).

Ein gewaltiger Tempel beherrschte das Forum. Schon durch Größe, Material, Bildschmuck und handwerkliche Qualität war er ein einzigartiges Manifest der

S. 118–169; Joseph Geiger, *The First Hall of Fame. A Study of the Statues in the Forum Augustum* (Mnemosyne, Supplement 295), Leiden/Boston/Tokyo 2008; Roberto Meneghini, *I Fori Imperiali e i Mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli studi e degli scavi recenti*, Rom 2009, S. 59–78.

Kaisermacht Roms.¹⁸ Er war Mars Ultor (Rächer) geweiht, der hier eine neue komplexe Definition erfuhr.¹⁹ In Anspielung auf den neuen Pater Augustus wurde Mars als der uralte Vatergott aus der legendären Frühzeit Roms verehrt. Gemeinsam hatten Kaiser und Gott die Römer nach der Bürgerkriegszeit wieder geeint. Zugleich war Mars der schreckliche Rächer, den alle zu fürchten hatten, die sich gegen Rom und seinen neuen Alleinherrscher erhoben. Ähnlich anspielungsreich waren die Marmorstatuen, die ursprünglich auf der über 20 m breiten und bis zu 4 m hohen Giebelbühne des Tempels standen. Ein Marmorrelief der frühen Kaiserzeit in Rom überliefert uns die Grundzüge der Komposition (Abb. 4).²⁰ Es zeigt sieben handlungslose Figuren, die in strenger formaler und semantischer Hierarchie nebeneinander geordnet sind. In der Mitte steht, die anderen Figuren überragend, Mars, *pater* und *ultor* zugleich. Zu seiner Rechten, d. h. auf der Seite der Exedra mit der Gruppe des Aeneas, folgen zwei Repräsentanten der Familie des Augustus. Direkt neben Mars steht Venus, seine Geliebte und die göttliche Stammutter des iulischen Kaiserhauses (siehe unten). Daneben sitzt ihr trojanischer Enkel, der Aeneas-Sohn Iulus Ascanius, bartlos, in asiatischer Tracht und auf einen Hirtenstock gestützt. Im Zwickel hinter ihm lagert auf einem Fels die Personifikation eines Berges. Sie verkörpert entweder den iulischen Palatin oder die trojanische Ida. Zur Linken von Mars, d. h. auf der Seite der Exedra mit der Statue des Romulus, folgen zwei Repräsentanten Roms. Direkt neben Mars steht wieder eine Göttin, diesmal die augusteische Fortuna Redux mit Füllhorn und Steuerruder. Daneben sitzt, wie an der Ostseite der Ara Pacis Augustae, Roma auf einem Waffenhaufen. Im Zwickel hinter ihm lagert die Personifikation eines Flusses, wahrscheinlich des Tibers. Die politischen Botschaften der Giebelfiguren und der kolossalen Skulpturen im Zentrum der Exedren liegen eng beieinander. Beide verbinden die Ursprünge des römischen Volkes und seines Kaisers mit zwei antiken Macht- und Kulturzentren von legendärem Rang, der Genealogie vom östlichen Troja und der Lokalität vom italischen Rom.²¹ Die Aeneas-Gruppe verbürgt die Abstammung vom fernen Troja (Abb. 17), die Romulus-Statue die heimische Verwurzelung der Römer in Latium. Der augusteische Historiker Dionysios von Halikarnassos (*Rhomaïke archaiologia* I 76–79) berichtet, durch Mars seien beide Herkunftslinien miteinander vereint. Denn der Gott selbst soll mit der von Aeneas abstammenden Ilia, auch Rhea Silvia genannt, die Zwillinge Romulus und Remus

18 Joachim Ganzert, *Der Mars-Ultor-Tempel auf dem Augustusforum in Rom*, Mainz 1996; Joachim Ganzert, *Im Allerheiligsten des Augustusforums. Fokus ‚oikoumenischer Akkulturation‘*, Mainz 2000.

19 Spannagel, *Exemplaria Principis* (wie Anm. 17), S. 41–78.

20 Schneider, *Im Bann der Bilder* (wie Anm. 1), S. 153, Abb. 5 (mit Begründung der Deutung auf Iulus Ascanius). Gute Abb. bei Erika Simon, *Die Götter der Römer*, München 1990, S. 140, Abb. 174.

21 Egon Flaig, *Über die Grenzen der Akkulturation. Wider die Verdinglichung des Kulturbegriffs*, in: *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, hg. von Gregor Vogt-Spira/Bettina Rommel, Stuttgart 1999, S. 84–95; siehe unten Anm. 85.

gezeugt haben. Unter Augustus wurde die mythische Doppel-Genealogie von Rom in spektakulären Bildern vor Augen gestellt: an der Ara Pacis Augustae und auf dem Forum Augustum; für den von nicht-römischen Fremden durchsetzten *Populus Romanus* ebenso wie für den trojanischen Kaiser von Rom. Auf diesen Zusammenhang komme ich am Schluss noch einmal zurück.

Ein anderes Projekt von gigantischem Ausmaß war der umfassende Umbau des Circus Maximus.²² Wie das Forum Romanum, so hatte auch er seinen Ursprung in der römischen Königszeit. Nach Umbaumaßnahmen von Caesar übergab Augustus dem römischen Volk die größte Arena der antiken Welt. Nunmehr ungefähr 620 m lang und 120 m breit bot sie etwa 150.000 Zuschauern Platz. In das Zentrum der neuen iulischen Arena hatte er einen Obelisk aus Ägypten stellen lassen, einen frühzeitlichen Koloss, den einst Sethos I. und Ramses II. (1290–1213 v. Chr.) in Auftrag gegeben hatten (siehe unten).²³ Über der Nordostseite des Circus erhob sich die Residenz des Augustus auf dem Palatin. In ihrer Nachbarschaft glaubte man, die legendäre *urbs quadrata* aus der mythischen Urzeit des Romulus lokalisieren zu können (Abb. 2).²⁴ Die Residenz bestand aus einem lockeren Ensemble mehrerer, teilweise älterer Häuser, die vielleicht in eine Grünanlage eingebettet waren. Der Kaiser hatte sie mit höchstem Luxus ausstatten lassen.²⁵ Die Residenz des Augustus war von nicht weniger als drei Tempeln umstellt. Im Südosten, direkt neben ihr, erhob sich der 28 v. Chr. eingeweihte Neubau des Apollo Palatinus, des persönlichen Schutzgottes des Kaisers.²⁶ Im Norden lagen zwei republikanische Tempel. Der eine war der Victoria geweiht.²⁷ In dem anderen wurde seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. die *Mater Deum*

22 John Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, Berkeley 1986, S. 56–294; Paola Ciancio Rossetto, *Circus Maximus*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 1, hg. von Eva Margareta Steinby, Rom 1993, S. 272–277.

23 Rolf Michael Schneider, Nicht mehr Ägypten, sondern Rom. Der neue Lebensraum der Obelisk, in: *Städte Jahrbuch (Neue Folge)* 19, 2004, S. 162–164.

24 Filippo Coarelli, *Roma Quadrata*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 4 (wie Anm. 22), S. 207–209; Clemens Krause, *Die Domus Tiberiana – Vom Wohnquartier zum Kaiserpalast*, in: *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom. Das Zentrum der römischen Welt und seine Bauten*, hg. von Adolf Hoffmann/Ulrike Wulf, Mainz 2004, S. 46–48.

25 *I marmi colorati della Roma imperiale*, Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002–19 gennaio 2003, hg. von Marilda De Nucci/Lucrezia Ungaro, Venedig 2002, S. 437–445 (Beiträge von Patrizio Pensabene & Maria Antonietta Tomei); Maria Antonietta Tomei, *Die Residenz des ersten Kaisers – Der Palatin in augusteischer Zeit*, in: *Die Kaiserpaläste auf dem Palatin in Rom* (wie Anm. 24), S. 6–17.

26 Pierre Gros, *Apollo Palatinus*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 1 (wie Anm. 22), S. 54–57; Stephan Zink/Heinrich Piening, *Haec aurea templa. The Palatine Temple of Apollo and its Polychromy*, in: *Journal of Roman Archaeology* 22, 2009, S. 109–122.

27 Patrizio Pensabene, *Victoria, Aedes*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 5, hg. von Eva Margareta Steinby, Rom 1999, S. 149f.; Patrizio Pensabene/Alessandro D'Alessio, *L'immaginario urbano: spazio sacro sul Palatino tardo-repubblicano*, in: *Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination*, hg. von Lothar Haselberger/John Humphrey (*Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series* 61), Ann Arbor 2006, S. 31–49.



5 Diptychon der Lampadii mit Darstellung des Circus Maximus. Elfenbein, um 430 n. Chr. Brescia, Civici Musei d'Arte e Storia.

Magna Idaea verehrt. Ihren Tempel hatte Augustus 3 n. Chr. erneuern lassen.²⁸ Beide, die römische Siegesgöttin und die kleinasiatische Große Mutter der Götter, erlangten unter Augustus besondere Aktualität. Die Große Mutter der Götter erinnerte schon durch ihren trojanischen Beinamen *Idaea* an die trojanischen Urahnen der Römer.²⁹ Augustus leitete sich über die Gens Iulia von den berühmtesten Trojanern ab: dem Helden Aeneas, den sein Vater Anchises mit der iulischen Venus gezeugt haben soll; und von dem Sohn des Aeneas, dem trojanischen Prinzen Iulus Ascanius. Durch solche aufgeladenen Orts-, Bau- und Sinnbezüge schlossen sich Circus, Kaiserresidenz und Tempel als neues imperiales Ensemble im Bild der Stadt zusammen.³⁰ Sein sozialer und räumlicher Kristallisationspunkt war der Circus Maximus. Hier wurde, im Kontext strikter Hierarchie, entfesselter Leidenschaft und spontaner Kommunikation zwischen Kaiser, politischer Elite und Volk, die imperiale Ordnung Roms hautnah erfahren und dynamisch verhandelt. Ausschnitthaft und streng ritualisiert ist dieser Zusammenhang auf dem Mittelteil eines spätantiken Diptychons aus Elfenbein dargestellt (Abb. 5).³¹ Es zeigt oben das Tribunal des Circus Maximus. In seinem Zentrum sitzt der Spielgeber in imperialem Ornat mit Kranz und Adlerszepter. Die darüber erhaltene Inschrift weist ihn als Vertreter der senatorischen Familie der Lampadii aus. Unter dem Tribunal, in vertikaler Hierarchie, ist der Circus Maximus wiedergegeben: reduziert auf die Spina mit dem Obelisk des Augustus, zwei Siegeszeichen (*tropaea*) und den konischen Wendemarken, die vier Quadrigen in rasender Fahrt umrunden.

Ein weiterer Schwerpunkt augusteischer Baupolitik lag auf dem Marsfeld (Abb. 2). Auch dort gelang es Augustus und seinem obersten Feldherrn Agrippa, mit höchst ambitionösen Maßnahmen das Bild der Stadt für immer zu verändern.³² Während Agrippa die südlichen Areale des Marsfeldes bebauen ließ, hatte der spätere Augustus offenbar noch vor seiner Alleinherrschaft das nördliche Marsfeld für sich reklamiert und dort die Fundamente seines riesigen Mausoleums legen lassen (Abb. 6).³³ Darauf

28 Patrizio Pensabene, Das Heiligtum der Kybele und die Untergeschoßbauten im Südwesten des Palatin, in: Die Kaiserpaläste auf dem Palatin (wie Anm. 24), S. 18–31.

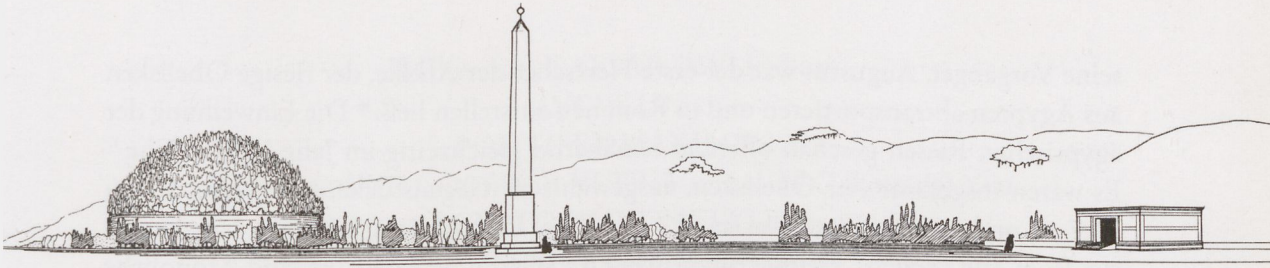
29 Timothy Peter Wiseman, Cybele, Vergil and Augustus, in: Poetry and Politics in the Age of Augustus, hg. von Thomas Woodman, Cambridge 1984, S. 117–128.

30 Weiterführend Allesandro Barchiesi, Phaeton and the Monsters, in: Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture, hg. von Philip Hardie, Oxford 2009, S. 170–188.

31 Rolf Michael Schneider, Römische Bilder ägyptischer Obeliskten, in: Ägypten Griechenland Rom. Abwehr und Berührung, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Ausstellung vom 26. November 2005 bis 26. Februar 2006, hg. von Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling, Frankfurt am Main 2005, S. 421f., Abb. 5.

32 Zu Agrippa: Andreas Grüner, Das Pantheon des Agrippa. Architektonische Form und urbaner Kontext, in: The Pantheon in Rome. Contributions to the Conference, Bern, November 9–12, 2006, hg. von Gerd Graßhoff/Michael Heinzlmann/Markus Wäfler, Bern 2009, S. 41–68. – Zu Augustus: Timothy Peter Wiseman, Campus Martius, in: Lexicon Topographicum Urbis Romae 1 (wie Anm. 22), S. 220–224.

33 Edmund Buchner, Ein Kanal für Obeliskten. Neues vom Mausoleum des Augustus in Rom, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 27, 1996, S. 161–168; Henner von Hesberg, Das



6 Horologium Augusti, Mausoleum Augusti und Ara Pacis Augustae in Rom um 9 v. Chr., Rekonstruktion.

wurde ein für Rom bis dahin einzigartig dimensionierter und geschmückter Grabbau errichtet. Er ragte annähernd 50 m hoch auf und maß etwa 90 m im Durchmesser, etwa doppelt so viel wie das Pantheon des Agrippa (siehe Abb. 5, S. 33). Er hatte es auf dem südlichen Marsfeld genau gegenüber vom Mausoleum Augusti und in enger Anbindung an den Kaiser erbauen lassen.³⁴ Der Eingang des Mausoleums wurde später durch außergewöhnliche Bildzeichen gerahmt. Wohl gegen 10/9 v. Chr. wurden dort zwei ägyptische Obelisken errichtet (siehe unten), danach zwei Bronzepefeiler mit den Res Gestae Divi Augusti, dem berühmten Tatenbericht des Augustus. An der Schwelle der neuen Augustuszeit formulierte das vielleicht schon 28 v. Chr. eingeweihte Mausoleum in äußerster Höhenlage das Monopol des späteren Kaisers auf Alleinherrschaft: in Rom und über die Welt. Diese in Rom bisher singuläre Form der Selbstdarstellung wurde durch zwei weitere Bauwerke flankiert, die im ideologischen Schatten des Mausoleums lagen, das Horologium Augusti und die Ara Pacis Augustae (Abb. 6). Beide waren im Jahr 9 v. Chr. geweiht.

Das Horologium Augusti ist die größte Anlage der Zeitmessung, die wir aus der Antike kennen. Es war deutlich größer als der Petersplatz in Rom.³⁵ In seinem Zentrum stand ein riesiger ägyptischer Obelisk. Er geht auf Pharao Psammetich II. (594–589 v. Chr.) zurück. Im Kontext des Horologium Augusti diente der Obelisk des Pharaos als gigantischer Zeiger einer neuen Zeit. Er maß die Goldene Zeit, die *aurea aetas*, die Augustus sich rühmte verwirklicht zu haben. Durch die Aneignung pharaonischer Obelisken in Rom stellte sich der neue Kaiser, wie ptolemäische Könige in Ägypten vor ihm, in die Tradition des ältesten bekannten Gottkönigtums der (römischen) Welt, das bereits seit über 3000 Jahren bestand. In einem Punkt aber übertraf er alle

Mausoleum des Augustus – der Vater des Vaterlandes und sein Grabmal, in: Erinnerungsorte der Antike (wie Anm. 11), S. 340–361.

34 Zum augusteischen Pantheon siehe oben Anm. 32.

35 Michael Schütz, Zur Sonnenuhr des Augustus auf dem Marsfeld, in: *Gymnasium* 97, 1990, S. 432–457; Edmund Buchner, *Horologium Augusti*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 3, hg. von Eva Margareta Steinby, Rom 1996, S. 35–37.

seine Vorgänger. Augustus war der erste Herrscher der Antike, der riesige Obelisken aus Ägypten abtransportieren und in Rom neu aufstellen ließ.³⁶ Die Einweihung der ägyptischen Riesen geschah offenbar annähernd gleichzeitig im Jahr 10/9 v. Chr.³⁷ Es waren insgesamt vier Obelisken, ausgewählt als Gegenstücke, zwei kleinere von 14,7 m und zwei größere von ca. 22 m Höhe. Durch diese Initiative hat Augustus Rom zur (neuen) Heimat ägyptischer Obelisken gemacht. Es sind Monolithe aus ägyptischem Rosengranit, einst herausgeschlagen in den Brüchen bei Assuan. In Rom verwiesen die Obelisken schon durch ihre Lage im Stadtbild pointiert auf Augustus. Die zwei kleineren standen vor seinem Mausoleum, neu aufgestellt als Paar (Abb. 5, S. 33), wie vormals die Obelisken der Pharaonen.³⁸ Die zwei Großen waren hingegen nach römischer Praxis als Einzeldenkmäler inszeniert. Der eine stand im gerade erneuerten Circus Maximus zu Füßen der kaiserlichen Residenz auf dem Palatin (Abb. 2), der andere im Zentrum des von Augustus gestifteten Horologium.³⁹ Der Circus Maximus und das Horologium Augusti waren Orte mit höchster Publikumswirkung. Diese räumliche und kommunikative Höhenlage bestimmte fortan die Wahrnehmung und Wirkung der Obelisken in Rom. Für immer eingebürgert in der neuen Kaiserstadt wurden die ägyptischen Fremdlinge zum wichtigsten Wahrzeichen von Rom.⁴⁰ Die zwei großen Obelisken waren, trotz ihrer räumlichen Trennung, in vielfacher Hinsicht Zwillinge. Sie waren Auftragsarbeiten von Pharaonen, kamen aus Ägypten, bestanden aus demselben exotischen Material, waren etwa gleich groß, wurden zur selben Zeit geweiht (10/9 v. Chr.), waren fest mit der Kaiserherrschaft des Augustus verbunden und trugen am Sockel zwei gleichlautende lateinische Inschriften. Sie unterstrichen den synchronen Charakter von Aufstellung und imperialer Botschaft der beiden Beutestücke in Rom:

36 Armin Wirsching, *Wie die Obelisken Rom erreichten*, in: *Gymnasium* 117, 2010, S. 255–73.

37 Armin Wirsching, *Wie die Obelisken um die Zeitenwende und im 4. Jahrhundert aufgerichtet wurden*, in: *Gymnasium* 113, 2006, S. 329–358.

38 Buchner, *Ein Kanal für Obelisken* (wie Anm. 33), S. 161–168; Edmund Buchner, *Rom unter Augustus – Sonnenuhr und Mausoleum*, in: *Archäologische Entdeckungen: Die Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts im 20. Jahrhundert*, hg. vom Deutschen Archäologischen Institut, Mainz 2000, S. 179–83, Abb. 204, 205.

39 Schneider, *Nicht mehr Ägypten, sondern Rom* (wie Anm. 23), S. 161–167; Barchiesi, *Phaeton and the Monsters* (wie Anm. 30), S. 183–188.

40 Rolf Michael Schneider, *Römische Bilder ägyptischer Obelisken*, in: *Ägypten Griechenland Rom* (wie Anm. 30), S. 416–425.

IMP(erator) CAESAR DIVI F(ilius)
 AVGVSTVS
 PONTIFEX MAXIMVS
 IMP(erator) XII CO(n)S(ul) XI TRIB(uniciae) POT(estatis) XIV
 AEGYPTO IN POTESTATEM
 POPVLI ROMANI REDACTA
 SOLI DONVM DEDIT

„Imperator Caesar Augustus, Sohn des göttlichen Caesar,
 [...] hat, nachdem Ägypten in die Macht
 des römischen Volks gebracht worden war,
 [den Obelisk] dem Sonnengott als Geschenk gegeben.“⁴¹

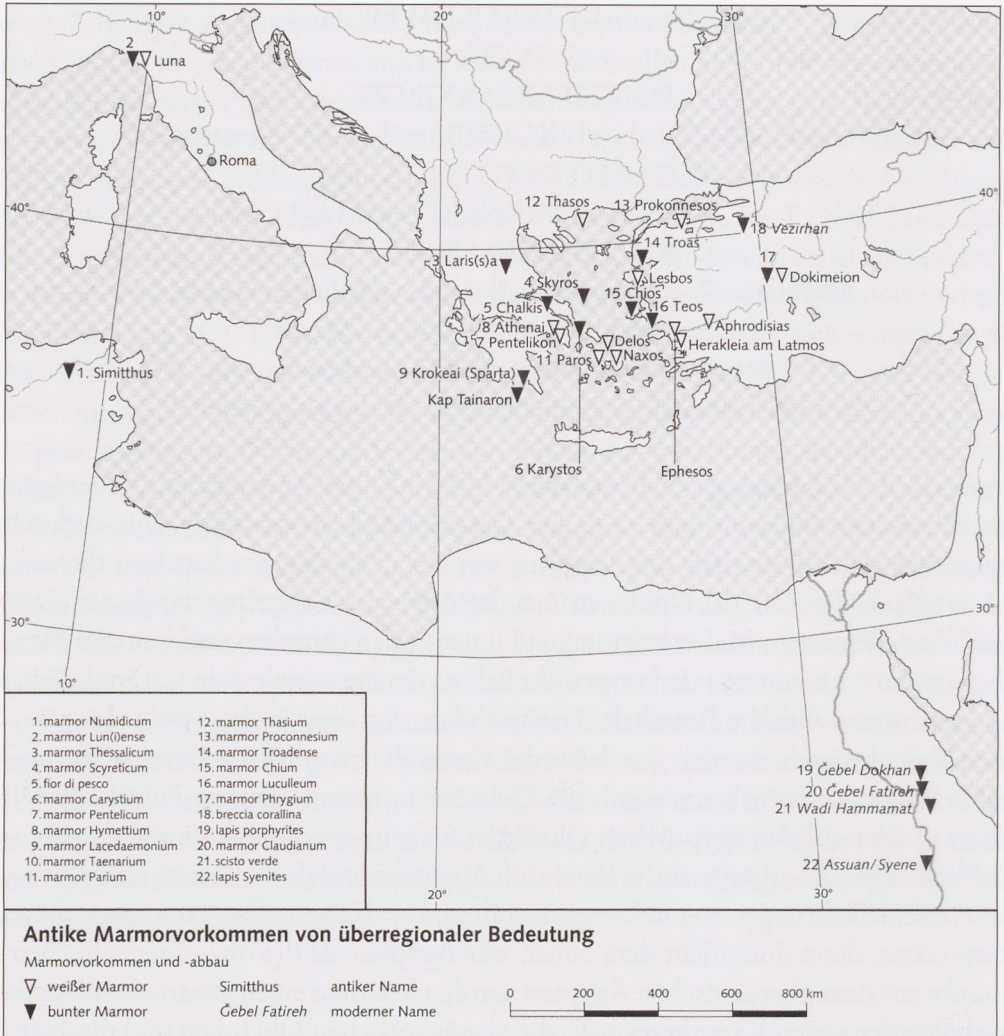
Durch das Horologium Augusti war der Sieg Roms über Ägypten in die Ideologie von kosmischer Ordnung und zeitlicher Gesetzmäßigkeit verwoben. Die dadurch begründete Alleinherrschaft des Augustus war das unabdingbare Ergebnis des ewigen Kreislaufs der Zeit, der Goldenen Zeit des Augustus. Unter ihm wurde die (Goldene) Zeit zum ersten Mal in kosmischen Dimensionen gemessen und von den Menschen erlebt.⁴² Ebenso neu und ungewöhnlich waren der soziale Adressat und die an ihn gerichtete politische Botschaft. Erst nachdem Ägypten in die Macht des römischen Volks gebracht worden war, hatte der Kaiser die beispiellosen Beutestücke aufstellen lassen. Augustus hatte damit die Zielrichtung seiner Ägypten-Politik offiziell erklärt und sie auf den ägyptischen Obelisk für immer verewigt. Es war das römische Volk, dem der unermessliche Reichtum Ägyptens und die von dorthier kommenden Getreidelieferungen zugutekommen sollten. Der Kaiser selbst garantierte dieses Versprechen, denn ihm, nicht dem Senat, war Ägypten als Provinz unterstellt. Beutestücke aus dem pharaonischen Ägypten wurden in Rom zu den ausdrucksstärksten Symbolen der neuen Kaiserherrschaft: die vier ägyptischen Obelisk und die ägyptischen Rostra auf dem Forum Romanum (Abb. 3).

Direkt neben dem Horologium Augusti ließ der Senat einen großen Altar für die Göttin des Friedens errichten, die Ara Pacis Augustae (Abb. 2).⁴³ Sie war entworfen, um die siegreiche Rückkehr des Augustus von militärischen Kampagnen in Spanien

41 Corpus Inscriptionum Latinarum VI, 701, 702.

42 Rolf Michael Schneider, *Roma Aeterna – Aurea Roma. Der Himmelsglobus als Zeitzeichen und Machtsymbol*, in: *Kult, Kalender und Geschichte. Semiotisierung von Zeit als kulturelle Konstruktion*, hg. von Jan Assmann/Ernest W. B. Hess-Lüttich (Special Issue of *Kodikas/Code, An International Journal of Semiotics* 20, 1/2), Tübingen 1997, S. 103–133, hier S. 109f.

43 Erika Simon, *Ara Pacis Augustae*, Tübingen 1967; David Castriota, *The Ara Pacis Augustae and the Imagery of Abundance in Later Greek and Early Roman Imperial Art*, Princeton 1995; Mario Torelli, *Pax Augusta, Ara*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 4 (wie Anm. 13), S. 70–74; Orietta Rossini, *Ara Pacis*, Mailand 2006.



7 Wichtige Marmorbrüche im Mittelmeerraum während der römischen Kaiserzeit.

und Gallien zu feiern. Die Ara Pacis Augustae besteht aus Marmor. Sie wurde 9 v. Chr. eingeweiht. Nie zuvor war in Rom militärischer Sieg so dezidiert auf die Botschaft des Friedens bezogen wie hier.⁴⁴ Der römische Friedensaltar ist von Reliefbildern überzogen, ist als regelrechter Bildträger konzipiert. Sie formulieren auf höchstem handwerklichen und ikonographischen Niveau die ideologischen Standards der neuen Kai-

⁴⁴ John W. Rich, Augustus, War and Peace, in: The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network Impact of Empire. Roman Empire, c. 200 B.C.–A.D. 476, Netherlands Institute in Rome, March 20–23, 2002, hg. von Lukas de Blois/Paul Erdkamp/Olivier Hekster/Gerda de Kleijn/Stephan Mols, Amsterdam 2003, S. 329–357.

serherrschaft. Die äußere Sockelzone ist mit symmetrisch wachsenden Wunderranken geschmückt, Sinnbilder der Segnungen des neuen Goldenen Zeitalters.⁴⁵ Darüber sieht man die Prozession der kaiserlichen Familie und römischer Würdenträger, außerdem römische Götter und mythische Vorfahren der Römer, an der Frontseite im Westen u. a. Mars sowie die trojanischen Fremden Aeneas und Iulus Ascanius. Marmorreliefs religiöser Symbole und ritueller Handlungen beherrschen den Dekor im Inneren.

Augustus transformierte das Stadtbild Roms durch zahllose weitere Maßnahmen, darunter auch solchen der Infrastruktur. So wurde das Volumen der Wasserzufuhr der Stadt nahezu verdoppelt, nach der Reparatur bestehender und dem Bau zweier neuer Wasserleitungen, der Aqua Iulia und der Aqua Virgo.⁴⁶ Das hatte weitreichende Folgen, für die Wahrnehmung von der Stadt und das Leben in ihr. Neben privaten haben öffentliche Parkanlagen den Stadtkern wie ein grüner Gürtel umzogen und den Bürgern neue Erlebnisräume erschlossen. Noch spektakulärer waren die Bilder der neuen römischen Marmor-Kultur. Niemals zuvor war Marmor in solchen Quantitäten und Qualitäten nach Rom geschafft worden.⁴⁷ Nicht nur hinsichtlich des reichen Spektrums mono- und polychromer Marmorarten setzte die augusteische Marmor-Revolution neue Maßstäbe. Zum ersten Mal in der Geschichte der Mittelmeerkulturen avancierte fremdländischer Buntmarmor zur Standardausstattung großer öffentlicher Neubauten. Im augusteischen Rom zählten dazu der Tempel des Apollo Palatinus, des Apollo Sosianus, der Bellona, des Mars Ultor, der Mater Magna und der Concordia, die Porticus der Danaiden, die Basilica Aemilia und das Forum Augustum. Die neuen Buntmarmore liefern wichtige historische Informationen, da ihre Herkunft in der Regel identifizierbar ist. Der Kaiser und die politische Elite Roms hatten die exotischen Materialien aus weit entfernten Provinzen herbeischaffen lassen, ungeachtet aller Schwierigkeiten und Kosten (Abb. 7). Ausgemeißelt und poliert zu höchster Perfektion, entwickelten Farbe und Marmor sich zu einem neuen Symbol römischer Lebenskultur und römischer Kaisermacht.⁴⁸

Die neuen Räume, Bauten, Bilder und Materialien änderten das Leben in und die Wahrnehmung von der kaiserlichen Metropole in nahezu jeder Hinsicht. Der Umbau von Rom zur Kaiserstadt war ein Vorgang, in dem imperiale Ordnung, kollektives

45 Andrew Wallace-Hadrill, *The Golden Age and Sin in Augustan Ideology*, in: *Studies in Ancient Greek and Roman Society*, hg. von Robin Osborne, Cambridge 2004, S. 159–176.

46 Carlos F. Noreño, *Water Distribution and the Residential Topography of Augustan Rome*, in: *Imaging Ancient Rome* (wie Anm. 27), S. 91–105; Grüner, *Das Pantheon des Agrippa* (wie Anm. 32), S. 49–53.

47 Rolf Michael Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986, S. 139–165; Martin Maischberger, *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit* (Palilia 1), Wiesbaden 1997, S. 13–31; S. 102–103; *I marmi colorati della Roma imperiale*, Roma, Mercati di Traiano, 28 settembre 2002–19 gennaio 2003, hg. von Marilda De Nuccio/Lucrezia Ungaro, Venedig 2002, S. 82–123 und passim.

48 Mark Bradley, *Colour and Meaning in Ancient Rome* (Cambridge Classical Studies), Cambridge 2009.

Können und politische Loyalität immer wieder neu miteinander verhandelt wurden. Trotz Sklaventums und extremer Hierarchien bot die frühkaiserzeitliche Gesellschaft Roms Angehörigen aller sozialen Klassen neue Formen der Teilhabe an der urbanen Lebenskultur. Zugleich wurde die Kaiserstadt (das) Vorbild der Stadtkultur im Mittelmeerraum.⁴⁹ Aber Rom war unter Augustus nicht die sterile Bilderbuchstadt, die uns moderne Rekonstruktionen vor Augen stellen, sondern eine gigantische Baustelle. Ihre Wirkung war, trotz aller Unannehmlichkeiten, vornehmlich positiv. Denn im Gegensatz zu unserer Zeit waren antike Baustellen ein zentraler Raum für öffentliche Debatten zwischen allen sozialen Schichten. Erfahren und verhandelt wurden hier nicht nur Bau- und Bildentwürfe, handwerkliche Fähigkeiten und spezifische Leistungen der Infrastruktur, sondern auch das Prestige der Auftraggeber sowie die politischen, sozialen und ökonomischen Folgen für alle daran Beteiligten. Der Umbau von Rom verschaffte nahezu allen Menschen in der Region, teilweise auch weit darüber hinaus, wirtschaftliche Vorteile. Er garantierte den Unternehmern, Bankiers, Architekten, Bauleuten, Handwerkern, Händlern, Transporteuren, Handlangern etc. neue Formen von Arbeit, Einkommen und Teilhabe. Der Umbau von Rom war also mehr als eine Demonstration kaiserlichen Vermögens. Er war das sichtbare Ergebnis einer kollektiven Leistung und eines gemeinsamen Könnens, getragen, vollbracht und erfahren von der Bevölkerung Roms.

Der Kaiser wird unausweichlich: Allgegenwart im Bild

Die Praxis der öffentlichen Ehrenstatue mit Porträtzügen war im republikanischen Rom seit Jahrhunderten in Gebrauch: als höchste Auszeichnung eines Einzelnen in der Öffentlichkeit.⁵⁰ Auf die bisher gepflegten Formen bildlicher Selbstdarstellung antwortete Augustus mit einem neuen Gesicht. Er war der Erste, der jugendlich unterlegte Alterslosigkeit als neuen Standard in das römische Porträt eingeführt hat.⁵¹ Er war der erste Römer, der sich in der Öffentlichkeit in mindestens drei verschiedenen Porträttypen hat darstellen lassen. Er war der Erste, dessen Porträts in riesiger Zahl im ganzen Reich verbreitet waren. Er war der Erste, dessen Porträts in jeder

49 Dietmar Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, 3. Aufl. Darmstadt 1999, S. 408–449.

50 Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986; Massimiliano Papini, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale tra IV e II secolo a. C.* (Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma, Supplementi 13), Rom 2004.

51 Die Bildnisse des Augustus, Sonderausstellung der Glyptothek und des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, hg. von Klaus Vierneisel/Paul Zanker, München 1979; Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild*, 1. Abteilung, Berlin 1993; Roland R. R. Smith, *Typology and Diversity in the Portraits of Augustus*, in: *Journal of Roman Archaeology* 9, 1996, S. 30–47.

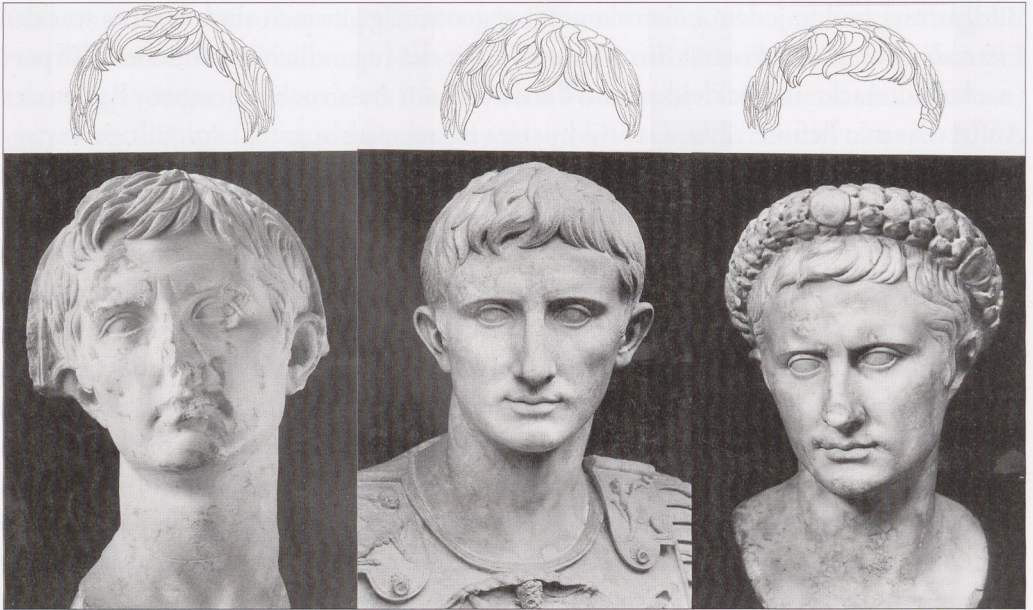
Bildgattung und in jedem Lebenskontext gegenwärtig gewesen sind. Und er war der Erste, der durch sein Porträt die ‚idealen‘ Bilder des jugendlich-männlichen Körpers (nackt, halbnackt und bekleidet) und die damit zum Ausdruck gebrachten Rollen des Auftretens neu definiert hat. Das Bildnis des Kaisers galt sogar als vollgültige Vertretung seiner selbst.⁵² Es bot Schutz vor rechtlicher Verfolgung und ausländische Könige unterwarfen sich (vor) ihm. Unter Augustus entwickelte sich das Kaiserporträt zu einem Ausdrucks- und Wirkungsbild römischer Kaisermacht, das in seiner chronologischen Konstanz, physischen Präsenz und ideologischen Dichte bis heute ohne Parallele ist.

Gegenwärtig kennen wir etwa 220 rundplastische Wiederholungen von Augustusbildnissen, vornehmlich solche aus Marmor. Die meisten von ihnen gehen auf drei verschiedene Prototypen zurück, die heute verloren sind (Abb. 8a–c). Sie lassen sich über Münzbilder sicher bestimmen. Unter Augustus eroberten das Bildnis und der Name des Kaisers die Münzvorderseite. Mit der neuen Koppelung von Bildnis und Name des Herrschers auf dem Avers wurde ein Standard gesetzt, der die Münzprägung bis in die Neuzeit bestimmt. Schriftliche Nachrichten über den Entstehungsprozess römischer Kaiserporträts fehlen. Was können wir darüber aus der archäologischen Überlieferung versuchen zu erschließen?⁵³ Am Anfang haben der Kaiser und/oder seine Berater offenbar allgemeine Vorgaben hinsichtlich des gewünschten Erscheinungsbilds und der intendierten Botschaft(en) eines neuen Kaiserporträts festgelegt. Diese Vorgaben wurden, vielleicht in einer Art Ausschreibung, an konkurrierende Werkstätten weitergereicht, die auf dieser Grundlage ein neues Kaisergesicht entworfen haben. Von den vorgelegten Entwürfen konnte (wenigstens) einer akzeptiert und möglicherweise weiter verfeinert werden. Schließlich gewann der Prototyp des neuen Kaiserporträts seine endgültige Form. Sie wurde wahrscheinlich in Gold oder Silber gefertigt. Dieser Prototyp diente als Modell für Gipsabgüsse, die ihrerseits von Werkstätten im ganzen Reich kopiert wurden.

Die Form der Haarlocken über der Stirn wurde zum kohärentesten und am besten kopierbaren Merkmal der Augustusporträts. Das spezielle Arrangement der Stirnlocken half der Forschung, eine verlässliche Typologie und Chronologie für die römischen Kaiserporträts zu entwickeln – und damit ihre Identifizierung nachprüfbar zu sichern (siehe unten). Welche Rolle Frisuren in der Wahrnehmung und bei der Wiedererkennung von Personen bis heute spielen, ist in der Forschung selten beachtet worden. Sie wird schlagartig klar, wenn wir das raffinierte Werbebild betrachten, das eine Münchner Bank wenige Wochen vor der Bundestagswahl im September 2002

52 Dietrich Boschung, *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses* (Monumenta Artis Romanae 32), Mainz 2002, S. 170f.

53 Jane Fejfer, *Roman Portraits in Context* (ICON 3), Berlin/New York 2008, S. 407–419.

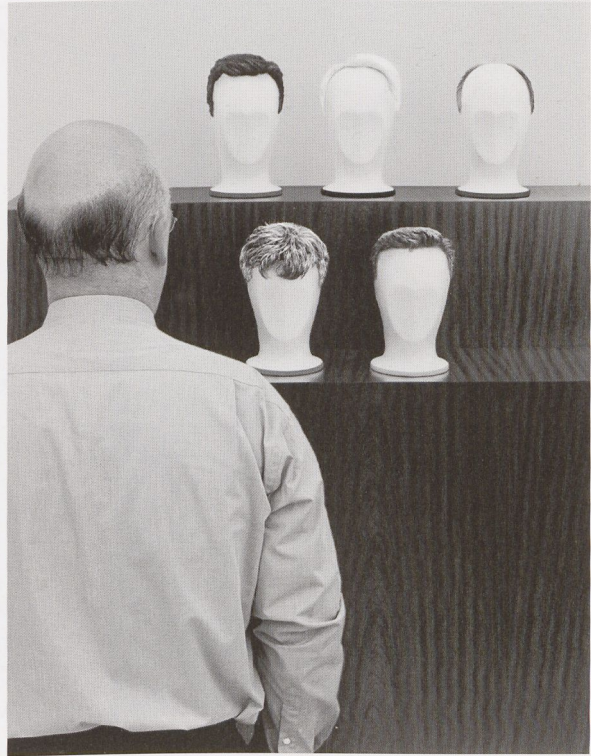


- 8 Die drei Bildnistypen des Augustus mit Umzeichnung des Schemas der Frontlocken:
- Erster Typus: Kopf mit übergezogener Toga, Marmor, nach 40 v. Chr. Mallorca, La Alcudia;
 - Zweiter Typus (Haupttypus): Kopf der Augustusstatue von Prima Porta, Marmor, ca. 30–27 v. Chr. Rom, Vatikan, Musei Vaticani, Braccio Nuovo;
 - Dritter Typus: Kopf mit Kranz, Marmor, nach 30 v. Chr. Rom, Musei Capitolini.

verbreiten ließ (Abb. 9).⁵⁴ Auf zwei Regalen stehen fünf gesichtslose Köpfe. Sie sind allein durch ihre Perücken individualisiert. Unterschiedliche Farben markieren ihre Sockel. Die Köpfe werden von einem Mann mit Halbglatze betrachtet, der durch seine Rückansicht anonym bleibt. Auch über den Kontext der Bundestagswahl von 2002 hinaus erlauben es die Frisuren, die Farbe der Haare und die farblich differenzierten Sockel, in den Gesichtslosen die damaligen Vorsitzenden der wichtigsten politischen Parteien zu erkennen. Von links nach rechts sehen wir auf dem oberen Regal Gerhard Schröder, Edmund Stoiber und Gregor Gysi, auf dem unteren Joschka Fischer und Guido Westerwelle. Nur der Kenner bemerkt hier eine der vielen witzigen Anspielungen im Bild. Die Stirnlocken von Joschka Fischer folgen nicht seiner üblichen Frisur, sondern dem ersten Bildnistypus des späteren Augustus (Abb. 8a)! Die zahllosen Bildnisse des Augustus sind vielleicht ähnlich wahrgenommen worden. Zunächst wurden sie wohl über die Inschrift und/oder den Kontext identifiziert, allmählich aber immer stärker auch über die Frisur.⁵⁵ Indes keine Regel ohne Ausnahme. Die

⁵⁴ Werbe-Faltblatt der Hypo-Vereinsbank München: Jetzt Rendite wählen: die HVB 13/3 Anleihe.

⁵⁵ Zu den Aufstellungskontexten: Fejfer, *Roman Portraits in Context* (wie Anm. 53), S. 384–389.



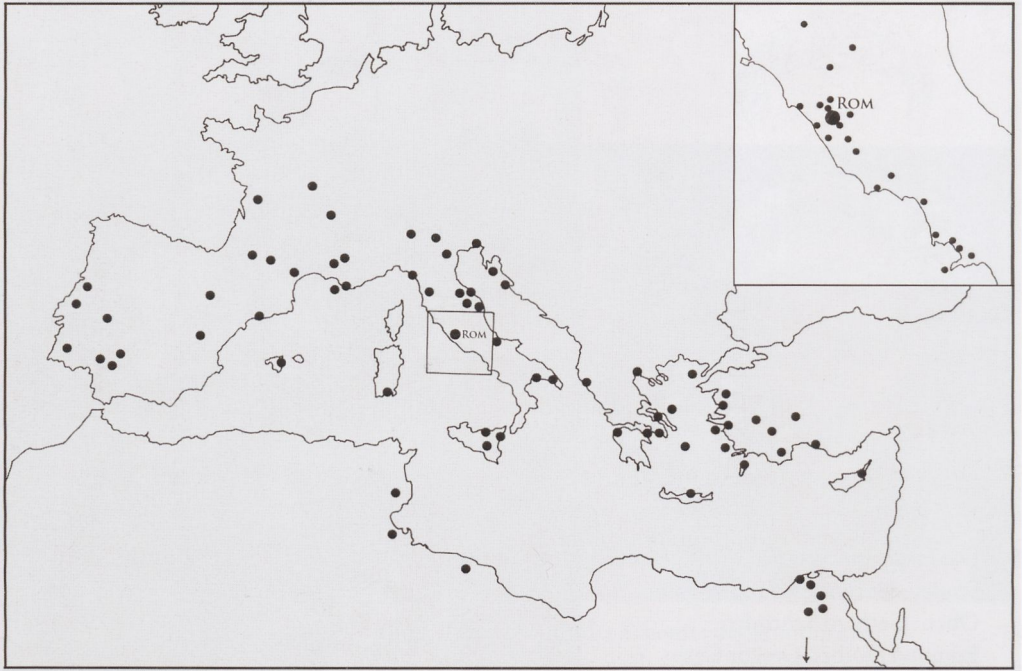
- 9 Die Haarperücken der Vorsitzenden der fünf großen Parteien. Oben: Gerhard Schröder, Edmund Stoiber, Gregor Gysi. Unten: Joschka Fischer, Guido Westerwelle. Werbebroschüre zur Bundestagswahl 2002.

Frisur des Augustus lässt sich auch jenseits seiner Bildnisse greifen. Ein verblüffendes und daher wohl übersehenes Beispiel ist das Porträt eines Freigelassenen auf einem augusteischen Grabrelief aus Rom.⁵⁶

Die drei Porträttypen überliefern die drei offiziellen Gesichter des Augustus. Sie wurden später weder geändert noch ersetzt (Abb. 8a–c). Im Gegenteil, sie repräsentierten den Kaiser bis zu seinem Tod im Alter von 78 Jahren – und blieben die gesamte römische Kaiserzeit über in Geltung. Die drei Porträttypen waren als Träger unterschiedlicher ideologischer Botschaften konzipiert, die je nach Kontext und Zeitstellung weitere Deutungsmöglichkeiten erlaubten. Der erste, etwa um 40 v. Chr. eingeführte Porträttypus stellt den jungen *Caesar Divi filius* in der expressiven Ikonographie hellenistischer Herrscher dar. Wir kennen ihn von knapp 30 rundplastischen Bildnissen aus dem ganzen Reich.⁵⁷ Ein guter Vertreter ist der qualitätvolle Marmorkopf in Alcudia

56 Valentin Kockel, *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts*, Mainz 1993, S. 151f., Nr. I 6, Taf. 64a, 64b, 64d; Flemming Johansen, *Katalog Römische Porträter 1. Ny Carlsberg Glyptotek*, Kopenhagen 1994, S. 270–73, Nr. 119 (S. 271, Abb. unten).

57 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie Anm. 52), S. 11–22, S. 110–123, Nr. 6–33.



10 Fundkarte der bekannten Porträts des Augustus aus Marmor und Bronze (Stand 1993).

(Pollentia) auf Mallorca (Abb. 8a).⁵⁸ Charakteristische Merkmale dieser Ikonographie sind neben gerunzelter Stirn, kontrahierter Nasenwurzel und Tränensäcken die nach vorne geworfenen Frontlocken, eine emphatisch durchmodellerte Epidermis sowie die energische Drehung des Kopfes nach rechts. In dem ersten Bildnistypus stilisiert sich *Caesar Divi filius* als charismatische Führungsfigur Roms, betont Dynamik und Individualität. Auf andere Botschaften ist der zweite Porträttypus hin ausgerichtet. Er entstand offenbar im Horizont der neuen Alleinherrschaft des späteren Augustus um oder bald nach 30 v. Chr. Er wird Haupttypus genannt, da er uns in über 150 Wiederholungen überliefert ist.⁵⁹ Eine der besten Marmorkopien ist der Kopf der Augustusstatue von Prima Porta (Abb. 8b).⁶⁰ Hier ist jede Form von Dynamik und individualisierender Altersangabe vermieden. Die Gesichtszüge sind geglättet, die Frisur ist geschönt, die Stirnlocken sind feierlich inszeniert. Zum ersten Mal in der römischen Bildniskunst geben klassische bzw. klassizistische Bildformeln den stilistischen Entwurfsrahmen für

58 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie Anm. 52), S. 110, Nr. 6, Taf. 7–8 und 28,3.

59 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie oben Anm. 52), S. 38–50, S. 139–195, Nr. 64–217.

60 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie oben Anm. 52), S. 179–181, Nr. 171, Taf. 1,5; S. 69–70; S. 82,1; S. 148,1; S. 213.



11 Augustus im Haupttypus (siehe Abb. 8b).
Marmor, 20 v. – 10 n. Chr. Pythagorion
(Samos), Rathaus.

das Porträt des Augustus vor.⁶¹ In Anlehnung an Götter- und Heldenbilder betont der Kaiser alterslose Vollkommenheit und grenzenlose Autorität. Eine ähnliche Botschaft stand offenbar auch bei dem Entwurf des dritten Porträttypus' Pate. Er kam vielleicht ebenfalls schon um 30 v. Chr. in Umlauf. Wir kennen ihn in rund 30 Wiederholungen, darunter den qualitätvollen Marmorkopf mit Kranz in Rom (Abb. 8c).⁶²

Die neue ideologische Bedeutung des Augustusporträts zeigt sich in vier Aspekten: seiner Präsenz in allen Bildgattungen; den unterschiedlichen Formaten und Materialien; den unterschiedlichen Darstellungsformen; seiner Verbreitung im ganzen Reich (Abb. 10).⁶³ Das Augustusporträt eroberte alle Bildgattungen, Skulptur, Relief und Malerei ebenso wie militärisches Gerät, Münzen, Kameen, Gemmen, Ringe und Geschirr.⁶⁴ Augustusporträts gab es in jedem Maßstab, von extrem klein bis kolossal. Augustusporträts bestanden aus allen Materialien, Gold, Silber und Bronze, weißem und buntem Marmor, Halbedelstein, Glas und Knochen, Terrakotta, Holz, Gips und Wachs. Die drei Typen des Augustusporträts bedienten ein weites Spektrum an Er-

61 Smith, *Typology and Diversity in the Portraits of Augustus* (wie Anm. 51), S. 41–45.

62 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie Anm. 52), S. 129–131, Nr. 45, Taf. 38; S. 225,2; S. 226,1.

63 Fejfer, *Roman Portraits in Context* (wie Anm. 53), S. 373–429.

64 Fejfer, *Roman Portraits in Context* (wie Anm. 53), S. 152–180.

wartungen, reichten vom charismatischen Herrscher in hellenistischer Pose bis hin zum alterslosen Kaiser in götternaher Stilisierung. Augustusporträts wurden mit allen Statuentypen verbunden, die für die öffentliche Selbstdarstellung zur Verfügung standen: als Feldherr zu Pferd (siehe Abb. 2, S. 20) und im Panzer zu Fuß; als Bürger, Magistrat, Priester und Triumphator in verschiedenen Formen der Toga; im Habitus mythischer Heroen und olympischer Götter (siehe Abb. 3, S. 158). Das Augustusporträt expandierte in alle Räume des römischen Lebens. Es schmückte die Fora, die Basiliken und die Heiligtümer, die Ehren- und Triumphbögen sowie die Stadttore, die Theater, die Thermen und die Circusanlagen, die Geschäfte, die Häuser und die Villen. Kurzum, die Bildnisse des Augustus waren allgegenwärtig und insofern unausweichlich, wo immer man sich auch befand.

Die faszinierende Verschiedenartigkeit lokaler Stile und Bildhauertechniken macht klar, wie lebendig die reichsweite Rezeption des Kaisers im Bild erfolgte. Eine der vielen Möglichkeiten, den römischen Haupttypus zu interpretieren, zeigt uns ein Porträtkopf in Pythagorion auf Samos (Abb. 11). Er wurde, wie die meisten anderen Kaiserbildnisse, an seinen jeweiligen Aufstellungskontext angepasst, in Hinblick auf lokale Bedürfnisse, lokale Stiltraditionen und lokale Werkstätten.⁶⁵ Nur das Grundschema der Frontlocken blieb dabei resistent. Um die Dichte der Wahrnehmung und Wirkung des Augustusporträts in den lokalen Kontexten besser einschätzen zu können, brauchen wir Zahlen. Von antiken Texten und Statuenbasen wissen wir, dass in jeder römischen Stadt mehrere rundplastische Augustusporträts zur Aufstellung kamen, in öffentlichen wie häuslichen Räumen. Augustus nennt dazu in seinem Tatenbericht eine bezeichnende Zahl. Allein seine Porträtstatuen aus Silber, die bis 28 v. Chr. in Rom errichtet worden waren, sollen sich auf nicht weniger als 80 summiert haben.⁶⁶ Michael Pfanner hat überzeugend dargelegt, dass wir für das Römische Reich leicht auf die Zahl von 50.000 Bildnissen des Augustus kommen – und das nur in der Rundplastik.⁶⁷ Auch wenn diese Zahl zwangsläufig hypothetisch bleibt, so gibt sie uns doch eine Vorstellung von der Größenordnung, mit der wir hier zu rechnen haben. Überwältigend war auch die Omnipräsenz der Augustusporträts im regionalen Geldverkehr. Unter Augustus begannen plötzlich mehr als 200 Städte im Römischen Reich, Münzen mit dem Bildnis des neuen Kaisers zu prägen.⁶⁸ Wenn wir dazu noch die riesige Zahl der Augustusporträts rechnen, die unterhalb der kaiserlichen Bildmedien zirkulierten – etwa auf kleinen gemalten Bildern und Objekten des täg-

65 Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (wie Anm. 52), *passim*.

66 *Res Gestae Divi Augusti*, 24.

67 Michael Pfanner, *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104, 1989, S. 178f.

68 Christopher Howgego, *Ancient History from Coins*, London/New York 1995, S. 84.

lichen Lebens –, so stehen wir vor einem Phänomen, das in der Geschichte der Herrscherrepräsentation auf lange Zeit unerreicht blieb. Keine andere Zivilisation machte bis zum 20. Jahrhundert einen so exzessiven Gebrauch vom Bildnis des Herrschers wie die Kultur des kaiserzeitlichen Roms. Die unausweichliche und über Jahrhunderte andauernde Allgegenwart der römischen Kaiser im Bild war eines der wirkungsvollsten Instrumente einer ideologischen ‚face to face‘-Kommunikation – und eines der eindrucklichsten Zeugnisse der medialen Macht des Kaisers.⁶⁹

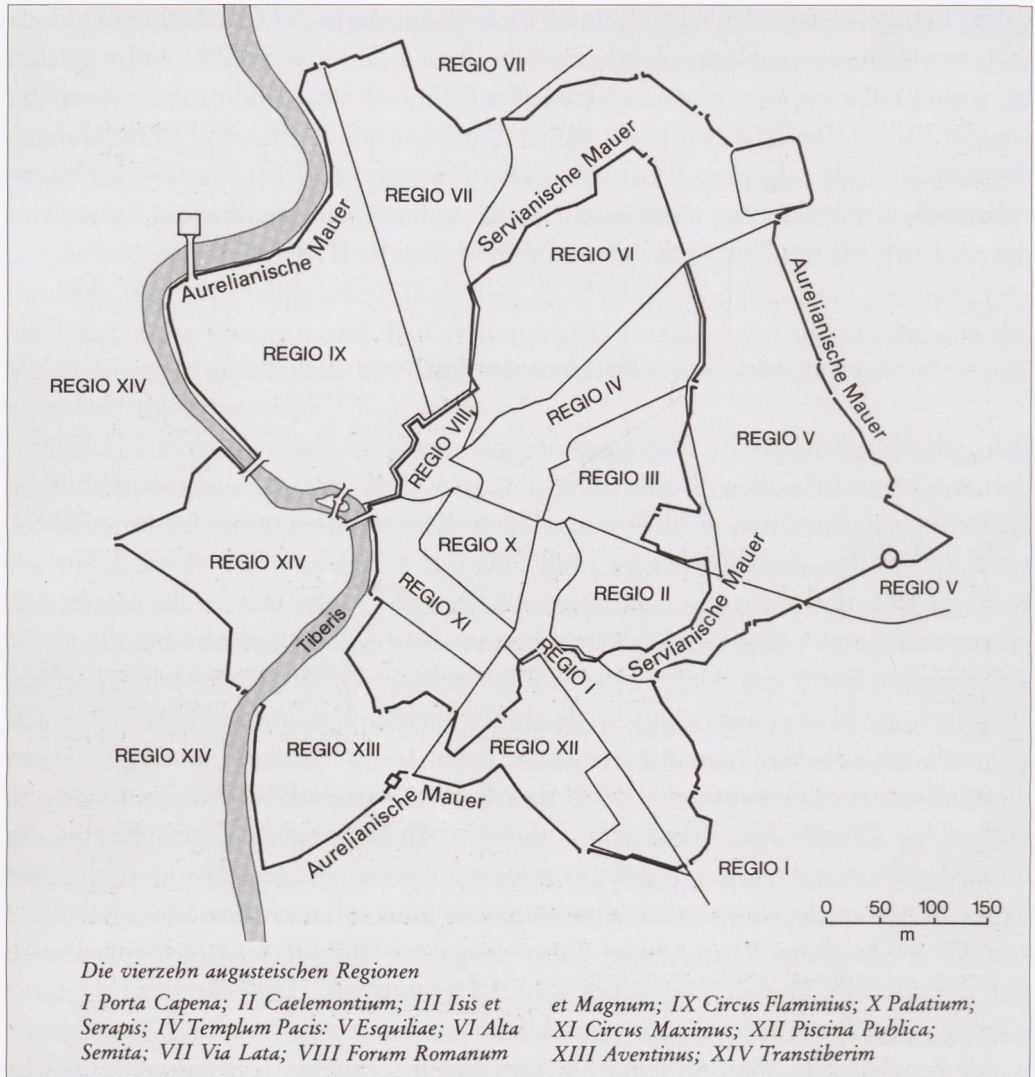
Kaiser und Gott: Formen der Nähe und Entrückung

Politische Machtträger Roms wurden im griechischen Osten seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. zu Lebzeiten als Götter verehrt. An diese Praxis schließt der römische Kaiserkult an, im Osten an dort ausgebildete Konventionen eines Gottmenschentums, im Westen eingebunden in Traditionen und Praktiken römischer Staatskulte.⁷⁰ Der Kaiserkult ist zuerst in Kleinasien belegt, als Doppelkult für die Götter Augustus und Roma (29 v. Chr.). Unter Augustus breitet er sich rasch über das ganze Reich aus, in Form von Altären, großen Tempeln und öffentlichen Anlagen (Abb. 10). Auch im Westen war Augustus gleichzeitig beides, Kaiser und Gott, wenn auch mit unterschiedlichen Akzentsetzungen je nach Rolle, Publikum und Kontext. In dieser ‚Doppelrolle‘ vermittelte der Kaiser flexibel zwischen beiden Einstellungen, ohne seine Göttlichkeit durch eine kohärente Theologie festzulegen. Bereits die offiziellen Namen des ersten Kaisers verwiesen auf seine göttliche Abstammung. Seit 42 v. Chr. trat er als (*Caesar* oder *Imperator*) *Divi filius* auf, nach dem Senatsbeschluss von 27 v. Chr. dann als *Imperator Caesar Augustus Divi filius*. Daraus entwickelte sich der offizielle Titel der römischen Kaiser. Der ungewöhnliche Beiname *Augustus* rühmte, ähnlich wie *divinus*, übermenschliche Formen von Erhabenheit. Konsequenterweise wurde der Beiname *Augustus* von 27 v. Chr. an auf römische Gottheiten und Personifikationen übertragen. Im Jahr 12 v. Chr. übernahm Augustus das oberste römische Priesteramt und wurde, wie fortan alle Kaiser, *pontifex maximus*. Diese Bezeichnung ging später auf das Amt des Papstes über.

Der Kaiserkult des Augustus ist u. a. eng mit einschneidenden Veränderungen im Stadtbild von Rom verknüpft. Wichtig ist hier die komplette Neuorganisation der

69 Die Inszenierung von Staatsoberhäuptern in öffentlichen Bildnissen wird bis heute gepflegt. Vgl. die Zusammenstellung von 191 amtierenden Staatsoberhäuptern (2004) bei Klaus Zwangslitner, *Official Portraits. The Executive Heads of State of the 191 Member States of the United Nations Organisation*, Berlin 2004.

70 Für den Osten: Simon R. F. Price, *Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge 1984. – Für den Westen: Manfred Clauss, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, Stuttgart/Leipzig 1999; Ittai Gradel, *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford 2002.



12 Karte Roms mit den 14 Regionen unter Augustus.

städtischen Verwaltungsbezirke. Im Jahre 7 v. Chr. ließ Augustus die Stadt in vierzehn neue Regionen aufteilen, die ihrerseits in *vici* untergliedert wurden (Abb. 12). Wahrscheinlich 265 solcher Kleinbezirke lassen sich unter Augustus nachweisen.⁷¹ Rom hatte sich dadurch zumindest symbolisch verdoppelt. Die republikanische Stadt der sieben Hügel wurde von der kaiserlichen Metropolis der vierzehn Regionen überlagert. Die politische Neuorganisation ging einher mit der sakralen Umwand-

71 Domenico Palombi, *Regiones Quattuordecim*, in: *Lexicon Topographicum Urbis Romae* 4 (wie Anm. 13), S. 199–204.

lung eines besonders von den unteren Schichten des Volkes getragenen Kults. Seit 7 v. Chr. wurde der alte Kult der Lares Compitales mit dem neuen Kult der Lares Augusti verschmolzen.⁷² Die Lares Compitales waren volkstümliche Schutzgeister der Straßenkreuzungen, göttliche Hüter der kommunikativen Knotenpunkte im Leben der Stadt. Ihre Funktionen wurden durch die Lares Augusti der göttlichen Schutz- und Wirkmacht des Kaisers, dem Genius Augusti unterstellt. Es waren vor allem Freigelassene (*vicomagistri*) und Sklaven (*ministri*), die den Kult des Genius Augusti in der Öffentlichkeit ausübten. In diesem Kontext war ihnen die Aufstellung von Kultaltären aus Marmor erlaubt, auch solchen mit Reliefschmuck. Neben Larenfiguren und politischen Symbolen wurden dafür häufiger Darstellungen von Opferhandlungen ausgewählt, in denen die Freigelassenen und Sklaven sich selbst stark herausstellten. Die Eigenständigkeit dieser Bilder manifestiert sich in der Vielfalt der Rezeption offizieller Vorlagen. Der im Jahr 2/3 n. Chr. geweihte Altar vom Vicus Aesclati in Rom ist dafür ein gutes Beispiel (Abb. 13).⁷³ Er überliefert in kondensierter Form das Opferritual für den Genius Augusti. Vier Vicomagistri mit über den Hinterkopf gezogener Toga zelebrieren das unblutige Voropfer über dem Altar. Der gleichförmige Habitus und die über dem Altar sich treffenden Hände betonen ihr einträchtiges Vorgehen. Weitere Figuren unterstreichen die strenge liturgische Ordnung: im Hintergrund, etwa gleichgroß, ein Musikant mit Doppelflöte und ein Liktör mit Rutenbündel; im Vordergrund, stark verkleinert, zwei Opfersklaven mit je einem zum Opfer herangeführten Stier und Schwein. Die neuen Larenaltäre sind wichtige historische Zeugnisse. Sie reichen weit über Rom hinaus und dringen bis in das Leben der Häuser. Sie belegen nicht nur die politische und kultische Einbindung der unteren Bevölkerungsschichten in die Herrschaftsordnung des Augustus, sondern auch Reaktionen der Betroffenen auf diese Maßnahme. Die Altäre der Lares Augusti zeigen, wie auf Bildern unterhalb der Ebene der offiziellen Politik zentrale Themen der neuen Herrschafts-ideologie aufgegriffen und in diesem sozialen Horizont verhandelt worden sind. Und sie weisen auf die bedeutsame Rolle der Bilder, um in Rom eine Atmosphäre der Zustimmung zu der neuen Kaiserherrschaft zu schaffen. In einer weiter gesetzten Perspektive war dieser Prozess zugleich mit einer radikalen Neuformierung der sakralen Topographie von Rom verknüpft.

72 Tonio Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom (Xenia, Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen 9), Konstanz 1984, S. 27–30; Gradel, Emperor Worship and Roman Religion (wie Anm. 70), S. 116–128; Andrew Wallace-Hadrill, Rome's Cultural Revolution, Cambridge 2008, S. 275–301.

73 Birgit Bergmann, Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie (ICON 6), Berlin/New York 2010, S. 16, Abb. 2; S. 308f., Nr. 30 (dort die ältere Literatur).



13 Larenaltar vom Vicus Asclei in Rom. Vorbereitung des Stieropfers der *vicomagistri* und *ministri* an den Genius Augusti, 2/3 n. Chr. Rom, Palazzo dei Conservatori.

Das Problem der Nachfolge: imperiale Ideologie und politische Pragmatik

Ein spannender Fall und ein zentrales Problem der (frühen) Kaiserordnung Roms war die Regelung der Nachfolge.⁷⁴ Die singuläre Stellung des Augustus schloss ein amtliches Verfahren aus. Denn welche Regel konnte es geben, um politische Einzigartigkeit fortzusetzen? Nur Augustus selber konnte seine Nachfolge anbahnen. Aber eine ausdrückliche Befugnis und ein anerkanntes Vorgehen fehlten dafür. Die Situation war also denkbar paradox. Einerseits war die Bestimmung eines Nachfolgers politisch lebenswichtig, andererseits war sie kein Gegenstand der Politik, über den man öffentlich hätte debattieren können. Die Folge: In der vitalen Angelegenheit der kaiserlichen Nachfolge gab es keine institutionelle Regelung. Vielmehr herrschte politische „Sprachlosigkeit“.⁷⁵ Diese empfindliche Lücke in der politischen Kommunikation haben, so scheint es, Bilder aus der Umgebung des Kaisers gefüllt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die Gemma Augustea, eine der größten Kameen, die wir aus der Antike kennen (siehe Abb. 3, S. 158).⁷⁶ Sie wurde wahrscheinlich zwischen 4 und 10 n. Chr. aus einem zweibändigen Achat geschnitten, bestimmt für den exklusiven Gebrauch am Kaiserhof. Blicken wir zunächst auf die große obere Zone. Den meisten Platz nimmt hier das Paar ein, das auf einem *bisellium* sitzt. Dargestellt sind die Göttin Roma und der Kaiser Augustus, er in der Pose des thronenden Iuppiter. Roma und Augustus wurden gemeinsam im Kaiserkult verehrt, überall im Mittelmeerraum, nur nicht in Rom.⁷⁷ Eine Göttin mit Mauerkrone (*Mater Deum Magna Idaea?*) bekrönt Augustus mit dem Eichenkranz (*corona civica*). Seine erhobene Linke stützt sich auf ein Knaufszepter. In der gesenkten Rechten hält er den Krummstab (*lituus*) der Auguren. Er ist das Zeichen des obersten Feldherrn, unter dessen *auspicium* alle Kriege durchgeführt werden (daraus entwickelt sich später das Insigne höchster kirchlicher Amtsträger). Neben Roma steht in militärischer Rüstung und Paradehaltung der junge Germanicus, Großneffe des Augustus. Links davon steigt ein Togatus von einem Gespann. Dargestellt ist Tiberius, einer der Adoptivöhne des Princeps. Tiberius trägt einen Lorbeerkranz und hält, wie Augustus, in der Rechten ein Knaufszepter. Hinter ihm steht seine Gespannführerin, die römische Victoria. Der Kameo ist hier am Rand modern beschnitten. Ursprünglich war er links etwa genauso breit wie die Zone mit den drei Figuren rechts von Augustus. Es handelte sich also um eine

74 Kienast, Augustus (wie Anm. 49), S. 136–150; Luca Giuliani/Gerhard Schmidt, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo, München 2010, S. 30–31.

75 Giuliani/Schmidt, Ein Geschenk für den Kaiser (wie Anm. 74), S. 31.

76 Erika Zwierlein-Diehl, Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum, Wien 2008, S. 98–123, Nr. 6; Bergmann, Der Kranz des Kaisers (wie Anm. 73), S. 55–58, S. 329–333, Nr. 43.

77 Heidi Hänlein-Schäfer, Veneratio Augusti. Eine Studie zu den Tempeln des ersten römischen Kaisers, Rom 1985.

annähernd symmetrische Zentralkomposition. In ihr waren zwei Gruppen und eine Einzelfigur besonders hervorgehoben: das sitzende Paar Augustus und Roma, das stehende Paar Tiberius und Victoria und, von ihnen gerahmt, der junge Germanicus im Panzer. Die untere Zone bleibt in Vielem rätselhaft. Das allgemeine Thema ist jedoch klar. Gefeiert werden römische Siege über Nicht-Römer. Dazu wird ein Tropaeum aufgerichtet.

Im Bild des Kameos geht es um die Regelung der Nachfolge des Augustus. Er hatte 4 n. Chr. Tiberius adoptiert und gleichzeitig veranlasst, dass dieser mit dem jungen Germanicus dasselbe machte. Offiziell ging mit der Adoption nur eine persönliche Erbfolge, nicht aber eine politische Nachfolgeregelung einher. Dennoch dürfte es den meisten Zeitgenossen klar gewesen sein, dass damit die Weichen für die Nachfolge der kommenden Kaiser gestellt waren. Im höfischen Bild konnte festgelegt werden, was der Sprache der Politik (zunächst) versagt blieb: die dynastische Regelung der auf Augustus nachfolgenden Kaiser. Die Regelung der Nachfolge des Kaisers stand unter dem Schutz der Götter. Ihre sichtbare Anwesenheit und Zuordnung im Bild war ungleich wirkmächtiger als ihre bloße Erwähnung in einem Text. Die Grundlage der neu gefestigten Kaiserherrschaft waren Siege über Feinde von Rom. Sie erscheinen daher unten, am Rande der Welt. In Aufbau und Ideologie folgt die Gemma Augustea dem Prinzip der vertikalen Hierarchie, das seit der Spätantike die kaiserliche (und christliche) Repräsentation im Bild beherrscht. In der großen oberen Zone erscheinen die Garanten der Ordnung kaiserlicher Herrschaft, in der kleinen unteren Zone die von ihnen bezwungenen Feinde.

Kaiserliche Ansprüche: Weltdeutung und Repräsentation

Der augusteische Dichter Ovid lässt an Roms Anspruch auf Weltherrschaft keinen Zweifel. Er schreibt über das römische Kalenderfest der *terminalia* am 23. Februar (fasti II 683–84):

*Gentibus est aliis tellus data limite certo,
Romanae spatium est urbis et orbis idem.*

„Während anderen Völkern Land mit fester Grenze gegeben wurde,
hat Rom dieselbe Ausdehnung wie die Welt.“

Der Dichter trifft diese Feststellung am Festtag für Terminus. Terminus war der römische Gott, der über die richtige Ordnung der Grenzsteine und damit über alle Formen von Territorialbesitz wachte. Für Ovid ist Roms Anspruch auf Weltherrschaft Bestandteil des römischen Sakralrechts.

Unter Augustus setzen emblematische Bilder ein, die diesen Anspruch in neuen Formen propagieren. Herausragend ist das Reliefbild an einem länglichen Archi-

tekturblock aus Marmor (Abb. 14).⁷⁸ Er wurde auf dem südlichen Marsfeld in Rom im Bereich der Porticus Octaviae gefunden. Stilistisch gehört er in die augusteische Zeit. Im Zentrum eines kreisrunden, unten offenen Mauerrings steht ein von Astlöchern gemusterter Stab, der sich nach oben hin leicht verbreitert. Er ist durch ein doppelt umlaufendes Profil abgeschlossen. Darauf liegt der Himmelsglobus, auf dem ein Adler mit gespreizten Schwingen steht. Es ist der bisher früheste Bildbeleg eines voll ausgestalteten Adlerszepters mit Himmelsglobus und astförmigem Stab. Seine zeitgenössische Bedeutung belegt die Vorderseite einer Silbermünze des Augustus, die 18 v. Chr. in Spanien geprägt wurde.⁷⁹ Auf ihr sind zeichenhaft die römischen Triumphalinsignien Adlerszepter, *toga picta* und *corona Etrusca* versammelt. Dieser Typus des Adlerszepters entwickelte sich zu einer der wichtigsten Insignien der römischen Kaiserherrschaft. Es lässt sich über die Spätantike bis in das Mittelalter verfolgen. Eine detaillierte Darstellung überliefert ein Goldmedaillon, das Konstantin der Große 326 n. Chr. prägen ließ (Abb. 15). Es zeigt ihn mit Lorbeerkranz und in ornamentbeladen kaiserlicher Trabea. In den Händen hält er die traditionellen Insignien der römischen Kaisermacht, links den Himmelsglobus, rechts das Adlerszepter. Über 600 Jahre später lässt sich Otto Imperator Augustus in vergleichbarer Aufmachung darstellen. Ein um 965 angefertigtes Siegelbild zeigt eine große Oberkörperbüste des Kaisers mit Krone (siehe Abb. 6, S. 291).⁸⁰ Mit der Linken hält er den Globus, bekrönt vom Kreuzzeichen Christi, in der Rechten ein langes Szepter, bekrönt von einer kleinen Kugel. Szepter, (Himmels-)Globus und Adler sind exklusive Symbole der (kaiserlichen) Herrschaft. Sie bezeichnen und rechtfertigen bis heute außerordentliche Macht und Souveränität.

Innen und außen: Fremdheit im Zentrum der Macht

Intensive Auseinandersetzungen mit dem und geregelte Maßnahmen der Einbindung des Fremden gab es in Rom seit Langem, im täglichen Leben, im Handel, im Krieg, in der Politik. Unter Augustus wurden neue, wegweisende Formen und Deutungen des Fremden entwickelt. Hier waren Bilder des Fremden hochgradig ambivalent und pen-

78 Hans Lauter, Ein frühaugusteisches Emblem in der Porticus Octaviae, in: Bollettino della commissione archeologica comunale di Roma 87, 1980/81, S. 47–55; Schneider, Roma Aeterna – Aurea Roma (wie Anm. 42), S. 112f., Taf. 8,3 (auf die hypothetische Zuweisung des Blocks an den Ehrenbogen, der für den 19 n. Chr. verstorbenen Germanicus in *Circo Flaminio* errichtet worden ist, kann ich an dieser Stelle nicht eingehen).

79 Bergmann, Der Kranz des Kaisers (wie Anm. 73), S. 87f., Abb. 31a–b, S. 385f., Nr. 58.

80 Ludger Körntgen, Königsherrschaft und Gottes Gnade. Zu Kontext und Funktion sakraler Vorstellungen in Historiographie und Bildzeugnissen der ottomanisch-frühsalischen Zeit, Berlin 2001, S. 372; S. 537, Abb. 37.



14 Architekturblock mit Darstellung eines Mauerringes und einem Adlersepter, Marmor, um 30 v. – 20 n. Chr. Rom, Porticus Octaviae.

delten zwischen allen damit verbunden Debatten, von Integration bis Demarkation, von Faszination bis Aversion.⁸¹ Am einflussreichsten waren hier die neuen Bilder des asiatischen Orientalen.⁸² Dass sie auf griechischen Darstellungen fußen, ist für meinen Zusammenhang nebensächlich. In Rom avancierte das Bild des asiatischen Orientalen zu einem neuen Leitmotiv kaiserlicher Ideologie. Ein Relief von einer großen frühkaiserzeitlichen Grabexedra in Avenches gibt uns davon eine erste Vorstellung (Abb. 16).⁸³ Auf ihm sehen wir einen asiatischen Orientalen im Stützgestus, der sich gleichermaßen als Parther, östlicher Luxusdiener und/oder Trojaner deuten lässt. Die Ikonographie bleibt hier (bewusst) indifferent. Motivisch geht die Figur auf eine nur in Fragmenten belegte Serie von mindestens 20 überlebensgroßen Statuen aus buntem Marmor zurück, die nach 14 v. Chr. die Basilica Aemilia in Rom geschmückt haben.⁸⁴ Römische Bilder zeigen den asiatischen Orientalen gewöhnlich mit weichen Schuhen, langen Hosen, einem etwa knielangen Ärmelgewand, einem nach hinten

81 Zu vergleichbaren Debatten in der augusteischen Literatur: Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture (wie Anm. 30).

82 Hier und zum Folgenden: Rolf Michael Schneider, Friend and Foe. The Orient in Rome, in: *The Age of the Parthians*, hg. von Vesta Sarkhosh/Sarah Stewart (*The Idea of Iran 2*), London 2007, S. 60–79.

83 Daniel Castella/Laurent Flutsch, Sanctuaires et monuments funéraires à Avenches – en Chaplix VD, in: *Archäologie der Schweiz* 13, 1990, S. 24f., Abb. 9; Tobias Bitterer, Die Orientalenstatuen (Neue Forschungen zur Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum), in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113, 2007, S. 548f., Abb. 66.

84 Bitterer, *Die Orientalenstatuen* (wie Anm. 83), S. 535–551.



15 Medaillon zu 3 Solidi.
Konstantin der Große
mit Adlerszepter und
reichem Ornat, Gold,
Rom, 326 n. Chr.
London, The British Museum.

fallenden Mantel und der sogenannten phrygischen Mütze. Er ist bartlos, jugendlich schön und hat reich gelocktes Haar. Ein solcher typisierter Bildentwurf machte es möglich, alle Figuren asiatischer Herkunft unter einer Ikonographie zusammenzufassen: historische Freunde und Feinde, mythische und menschliche Protagonisten, fremde Gottheiten und Personifikationen. Es gab kaum eine andere Ikonographie im kaiserzeitlichen Rom, die so gegensätzliche und widersprüchliche Vorstellungen hervorgerufen hat wie die des asiatischen Orientalen. Ein Musterbeispiel ist das Bild des trojanischen Prinzen Iulus Ascanius, der unter Augustus programmatische Bedeutung gewann (Abb. 17). Er war nach Auffassung römischer Schriftsteller mit Aeneas von Troja nach Italien geflohen, als einer der wichtigsten mythischen Urväter Roms.

Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. belegen lateinische Texte, dass in Rom der Untergang von Troja als eine Urstunde der eigenen Zivilisation und die fremde Stadt als Ursprung der Römer galt.⁸⁵ Damit ging eine auffällige Harmonisierung der Sagen über

85 Siehe oben Anm. 21. Außerdem Nicolas M. Horsfall, *The Aeneas-Legend from Homer to Vergil*, in: *Roman Myth and Mythography*, hg. von Jan N. Bremmer/Nicolas M. Horsfall (University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement 52), London 1987, S. 12–24; Eric Gruen, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca 1992, S. 6–51; Uwe Walter, *Die Rache der Priamus-Enkel? Troia und Rom*, in: *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, hg. von Martin Zimmermann, München 2006, S. 89–103; Timothy Peter Wiseman, *Unwritten Rome*, Exeter 2008, S. 49f.; Brian Charles Rose, *Forging Identity in the Roman Republic. Trojan Ancestry and Veristic Portraiture*, in: *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, *Memoirs of the American Academy in Rome, Supplementary Volume 7*, hg. von Inge Lyse Hansen/Sinclair Bell, Ann Arbor 2008,

die Urväter der Römer, Aeneas und Romulus, einher. Fortan können wir verfolgen, wie intensiv in Rom die Mythen um Troja aktualisiert und politisch neu gedeutet wurden. Im 1. Jahrhundert v. Chr. wurden sie geradezu inflationär. Vergil legt in der Aeneis der Göttin Venus über die trojanische Abstammung ihres römischen Nachkömmlings Augustus Folgendes in den Mund (I, 267–68, 286–90):

„Sein [Aeneas’] Sohn Ascanius, dem jetzt der Beiname Iulus zugefügt wird,
ehedem Ilus, als Iliums [Trojas] Macht ungebrochen war.

[...]

Aus edler Abkunft wird geboren ein trojanischer Caesar [Augustus],
– ein Iulius, sein Name stammt vom großen Iulus.

Möge enden sein Reich am Rande des Ozeans, sein Ruhm in den Sternen.

Beladen mit den Trophäen des Orients wirst Du, Iuppiter, ihn,
sei dessen sicher, dereinst im Himmel empfangen.“

Vergil erklärt Ascanius zum i(u)lischen Urvater des Augustus. Nur auf ihn, den jüngsten der Trojaner, überträgt der Dichter den kaiserlichen Gentilnamen. Als adoptierter Iulus gewinnt Ascanius für den adoptierten Julier genealogisch und ideologisch besonderes Profil. Wie steht es hier mit seinen Bildern? Darstellungen des Iulus Ascanius schmückten die berühmtesten Monumente der neuen Kaiserstadt, darunter die Ara Pacis Augustae und das Forum Augustum. Die hier aufgestellte Trojaner-Gruppe hat das Bild des iulischen Ascanius am nachhaltigsten geprägt. Obwohl die originale Gruppe verloren ist, erlauben es mehr als 140 erhaltene Wiederholungen, ihr Aussehen in allgemeinen Zügen zu rekonstruieren.⁸⁶

Ein Relief in der karischen Stadt Aphrodisias, gelegen im südwestlichen Kleinasien, überliefert die Gruppe fast vollständig (Abb. 17).⁸⁷ Es gehörte zu einer Serie von nicht weniger als 180 Marmorreliefs, die zwischen 20 und 60 n. Chr. entstanden.⁸⁸ Sie zeigen Bilder mit mythisch-historischen Themen aus dem Umkreis der Geschichte Roms. Die Marmorreliefs gehörten zum Dekor einer monumentalen Prozessionsstraße (etwa 14 x 90 m), die von reichen Bürgern für den Gemeinschaftskult der iulisch-claudischen Kaiser und der iulischen Stadtgöttin Aphrodite gestiftet war (Abb. 18).⁸⁹ Jeweils 45 Marmorreliefs schmückten die oberen Stockwerke der Fassade zweier dreigeschossiger Portiken, die den Prozessionsweg säumten. Er war dadurch, ähnlich wie die Kaiserfora

S. 97–102. Zu frühen Bildern des Trojamythos in Rom: Alexandra Dardenay, *Les mythes fondateurs de Rome. Images et politique dans l'Occident romain*, Paris 2010, S. 34–79.

86 Spannagel, *Exemplaria Principis* (wie Anm. 17), S. 90–132.

87 Roland R. R. Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, in: *The Journal of Roman Studies* 77, 1987, 132f.; Spannagel, *Exemplaria Principis* (wie Anm. 17), S. 371, Nr. A 17.

88 Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias* (wie Anm. 87), S. 88–138.

89 Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias* (wie Anm. 87), S. 94, Abb. 3.

in Rom, gegenüber der Stadt vollkommen abgeschlossen. Ähnlich wie auf dem Forum Augustum entstand ein auf äußerste Innenwirkung hin ausgerichteter Bild-Raum. In ihm waren Leben, Ritual, Politik, Loyalität und Ideologie eng ineinander verflochten und wurden von allen daran Beteiligten hautnah erfahren.

Hauptfigur der Familiengruppe ist der energisch nach rechts schreitende trojanische Held Aeneas (Abb. 17). Er trägt seinen in kleinerem Maßstab dargestellten Vater Anchises auf der linken Schulter und führt seinen Sohn Iulus Ascanius an der rechten Hand hinter sich her. Diese dramatische Bildfassung spielt offenbar auf den Augenblick der Flucht der drei Trojaner aus ihrer dem Untergang geweihten Heimatstadt an. Die Trojaner sind mit einem eigenen kulturellen Körperbild verbunden. Aeneas ist als römischer Feldherr im hellenistischen Muskelpanzer dargestellt. Nur sein unzeitgemäßer Bart weist ihn als mythischen Helden aus. Sein alter Vater Anchises trägt östliche und westliche Kleidungsstücke, Hosen, Tunika und Mantel. Der junge Trojanerprinz Iulus Ascanius tritt hingegen im Kostüm des asiatischen Orientalen auf. Dadurch personifiziert er besonders nachdrücklich den fremden Ursprung Roms. In Aphrodisias steht hinter der Trojaner-Gruppe zusätzlich Aphrodite, die Schutzgöttin der nach ihr benannten Stadt. Sie betont das besondere Loyalitätsverhältnis zwischen Aphrodisias und Rom. Und sie unterstreicht gerade in Kleinasien, welche herausragende Rolle der Trojamythos für die kaiserliche Staats- und Reichsordnung spielt: in Hinblick auf die Einbindung loyaler Fremder, die Legitimation des römischen Kaisers und seinen Anspruch auf Herrschaft über den *orbis terrarum*.

Das römische Bild des schönen Orientalen bezeichnet in einer betont einheitlich gehaltenen Darstellungsweise höchst unterschiedliche und gegensätzliche Figuren: den bedrohlichen Feind, den begehrten Luxusdiener, den mythischen Fremdling und den legendären Gründerheros (Abb. 16 u. 17). Als thematische Pole derselben Ikonographie waren Bilder feindlicher Parther, schöner Fremder, exotischer Götter (besonders Attis und Mithras) und der trojanischen Urahnen der Römer (besonders Iulus Ascanius, Ganymed und Paris) untrennbar ineinander verflochten. Gerade in ihrer mehrdeutigen Konstruktion, vielfältigen Rezeption und selbstverständlichen Integration entwickelten sich die römischen Bilder des schönen Orientalen zu einem vitalen Referenzpunkt der Kultur Roms. Das Ergebnis ist in der Tat überraschend. In den engen Wechselbeziehungen zwischen römischen Bildentwürfen der eigenen Abkunft (Trojaner) und der fremden Asiaten (Parther, Diener, Götter) lässt sich ein spezifischer Zug des kulturellen Selbstverständnisses der römischen Kaiserordnung greifen. Die römischen Bilder des schönen Orientalen erhellen diese Wechselbeziehungen jenseits der Überlieferung historischer Texte. Und damit jenseits einer bis heute vorherrschenden geschichtlichen Einstellung, die sich von schriftlich aufgezeichneten ‚Ereignissen‘ leiten lässt. Die Ikonographie des schönen Orientalen widersetzt sich der Aufspaltung in vermeintlich selbstredende Gegensätze wie Freund und Feind. Im Gegenteil, erst die Debatten, die zwischen den historischen Polen von Freund und Feind geführt wur-



16 Asiatischer Orientale im Stützgestus. Teil einer großen Grabexedra in Avenches, Kalkstein, nach augusteischen Vorbildern in Rom, um 40 n. Chr.

den, umreißen den ideologischen Horizont, in dem Roms kulturelles Selbstverständnis verhandelt wurde. ‚Römisch‘ war in der neuen Kaiserstadt Rom ein Synonym für ‚Welt‘. Ein Nicht-Römer konnte ohne weiteres Römer werden und dabei seine eigene kulturelle Herkunft bewahren.⁹⁰ Die unterschiedlichen Rollenbilder des schönen Orientalen werfen neues Licht auf die Vielfalt und die andauernde Dynamik, die die imperiale Kultur Roms grundsätzlich charakterisiert haben. Das, was als ‚römisch‘ galt, war im konkreten gesellschaftlichen Kontext immer wieder neu auszuhandeln, jenseits neuzeitlicher Kategorien wie nationaler Klischees, ethnischer Grenzen und kultureller Unterschiede. Gerade unter dieser Perspektive war der Ursprungsmythos von Aeneas und Iulus Ascanius für Rom fundamental: für ein Gemeinwesen, das, im Gegensatz zur griechischen Polis, bereits früh Fremde in den Bürgerverband integriert hat.⁹¹ In diesem Zusammenhang müssen wir noch einmal kurz auf Vergil zurückkommen. Bei ihm

90 Mary Beard, *The Roman and the Foreign. The Cult of the Great Mother in Imperial Rome*, in: *Shamanism, History and the State*, hg. von Nicholas Thomas/Caroline Humphrey, Ann Arbor 1994, S. 164–190; David Noy, *Foreigners at Rome. Citizens and Strangers*, London 2000.

91 Flaig, *Über die Grenzen der Akkulturation* (wie Anm. 21), S. 84–95.

- 17 Wiederholung der Trojanergruppe des Augustusforums (siehe Abb. 8, S. 52). Aeneas trägt Anchises und hält Iulus Ascanius an der Hand, dahinter Aphrodite. Marmor. Gefunden im Sebasteion von Aphrodisias. 20–60 n. Chr. Aphrodisias, Museum.



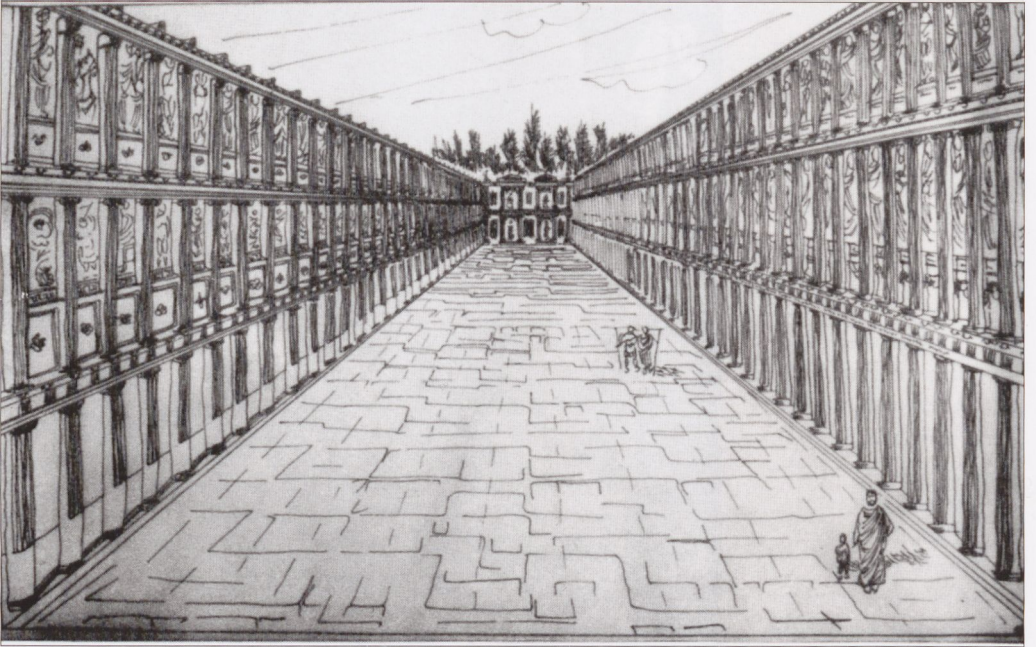
tragen Trojaner bezeichnenderweise sowohl römische als auch orientalische Tracht.⁹² Das taten auch die jungen Söhne der vornehmsten Familien Roms. Sie zogen sich das asiatische Kostüm ihrer Urväter aus Troja über, wenn sie an den trojanischen Reiterspielen der frühen Kaiserzeit in Rom teilnahmen.⁹³ Der *lusus Troiae* erfüllte vielschichtige gesellschaftliche Funktionen. Er sollte die nachwachsende Elite Roms an ihre trojanischen Urahnen erinnern. Er sollte ihnen das Fremde als zentrale Kategorie der kaiserlichen Politik Roms vor Augen stellen. Und er sollte sie in diesem Spannungsfeld zur dauernden Loyalität gegenüber Augustus verpflichten.

Völlig neue Akzente setzten die unter Augustus in Rom beheimateten Obelisken Ägyptens.⁹⁴ Auch sie machten das Fremde zu einem zentralen Referenzpunkt kaiserlicher Macht, freilich aus einem anderen Blickwinkel als der römische Trojamythos.

92 Emma Dench, *Romulus' Asylum. Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford 2005, S. 276f.

93 Rigobert W. Fortuin, *Der Sport im augusteischen Rom. Philologische und sporthistorische Untersuchungen mit einer Sammlung, Übersetzung und Kommentierung der antiken Zeugnisse zum Sport in Rom* (Palingenesia 57), Stuttgart 1996, S. 80; S. 83; S. 88–91; S. 161–175.

94 Schneider, *Nicht mehr Ägypten, sondern Rom* (wie Anm. 23), S. 155–179.



18 Die Prozessionsstraße für den Kaiserkult in Aphrodisias, 20–60 n. Chr., Rekonstruktion.

Mit den nach Rom verpflanzten Obelisken knüpfte Augustus demonstrativ an die älteste bestehende Herrschaftsform im Mittelmeerraum an, an das Gottkönigtum der ägyptischen Pharaone. Es dürfte in Rom kaum unbekannt geblieben sein, dass Augustus (wie die meisten seiner Nachfolger) in Ägypten als lebender Pharaon verehrt worden ist.

Blicken wir am Ende kurz in Richtung Mittelalter. Ab etwa 300 n. Chr. wurde das imperiale Bild des (schönen) asiatischen Orientalen von Rom aus grundlegend aktualisiert. Nun diente es auch als Vorlage für die neuen Darstellungen der Heiligen Drei Könige. Damit trat zum ersten Mal das Fremde in Gestalt persischer Magier, Priester und Weiser in das Zentrum christlicher Ikonographie. Im Bild war die Geburt Christi fortan fest mit der Darstellung huldigender Könige aus Asien verbunden. Während das Bild des asiatischen Orientalen aus der kaiserlichen Repräsentation allmählich verschwand, wurde die Ikonographie der Heiligen Drei Könige immer stärker von imperialen Darstellungsweisen durchprägt. Daraus entwickelten sich neue spannungsvolle Formen der Deutungsverhandlung.⁹⁵ Ein Beispiel dafür ist die Zentralkomposition auf einer Pilgerampulle aus Palästina, die im 6. Jahrhundert n. Chr.

⁹⁵ Rolf Michael Schneider, *Orientalism in Late Antiquity. The Oriental in Imperial and Christian Imagery*, in: *Ērān ud Anērān. Studien zu den Beziehungen zwischen dem Sasanidenreich und der Mittelmeerwelt*, hg. von Philip Huyse/Josef Wiesehöfer, Stuttgart 2006, S. 247–256.



19 Pilgerflasche mit Maria und dem Christusknaben. Links die Drei Könige, rechts drei Hirten, Blei und Zinn, 6. Jahrhundert n. Chr. Monza, Museo e Tesoro del Duomo di Monza.

entstand (Abb. 19).⁹⁶ Maria mit dem Christusknaben thront in kaiserlichem Habitus in der Mitte. Mutter und Sohn werden an den Seiten von zwei unterschiedlichen Dreiergruppen verehrt. Links bieten in strengem Zeremoniell die Heiligen Drei Könige ihre Gaben dar. Rechts (re)agieren in starker Emotionalität drei Hirten. Beide Gruppen verkörpern unterschiedliche Formen religiöser, sozialer, ethnischer und kultureller Wirklichkeiten. Sie betonen die alles einigende Allmacht Christi und der ihn auf Erden vertretenden Kirche. Und sie bereiten den Weg für die (neuen) Formen christlicher und imperialer Repräsentation im Mittelalter.

⁹⁶ Il Duomo di Monza. I tesori, hg. von Roberto Conti, Mailand 1989, S. 28–33, Nr. 1; Schneider, Orientalism (wie oben Anm. 95), S. 250f., Abb. 18.

BILDNACHWEIS

Rolf Michael Schneider

- 1 München, Bayerische Staatsbibliothek München, ESlg/2 Arch. 191-1, Taf. 43
- 2 Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Foto: Johannes Laurentius
- 3 aus: J. E. Stambaugh, *The Ancient Roman City*, Baltimore 1988 (2. Auflage), S. 112, Abb. 8
und S. 115, Abb. 9, The Johns Hopkins University Press
- 4, 8, 11,
13, 14 u. 19 München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke
- 5 Brescia, Civici Musei d' Arte e Storia
- 6 aus: Edmund Buchner, *Solarium Augusti und Ara Pacis*, in: *Mitteilungen des
Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 83 (1976), S. 353, Abb. 14
- 7 aus: Rolf Michael Schneider, *Marmor*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 1999, S. 930
- 9 München, Hypo-Bank München 2002
- 10 aus: Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993, S. 206, bearbeitet von
Rolf Michael Schneider
- 12 aus: Filippo Coarelli, *Rom. Ein archäologischer Führer*, Basel/Wien 1975, S. 14
- 15 London, The Trustees of the British Museum
- 16 aus: Daniel Castella/Laurent Flutsch, *Sanctuaires et monuments funéraires à Avenches – en
Chaplix VD*, in: *Archäologie der Schweiz* 13 (1990), S. 25
- 17 Oxford, Roland R.R. Smith
- 18 aus: Roland R.R. Smith, *The Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias*, in:
The Journal of Roman Studies 77 (1987), S. 94, Abb. 3