

AUGUSTUS UND DER FRÜHE RÖMISCHE TRIUMPH

von Rolf Michael Schneider

Ein seit dem 18. Jahrhundert bekanntes, reliefverziertes Rundmonument in der Villa Albani gehört zu den wenigen Darstellungen der römischen Staatskunst mit einer zusammenhängenden, deutlich historisch bezogenen Thematik, die bisher kaum beachtet worden sind (Abb. 1–8)¹. Es soll im folgenden zur Diskussion gestellt werden.

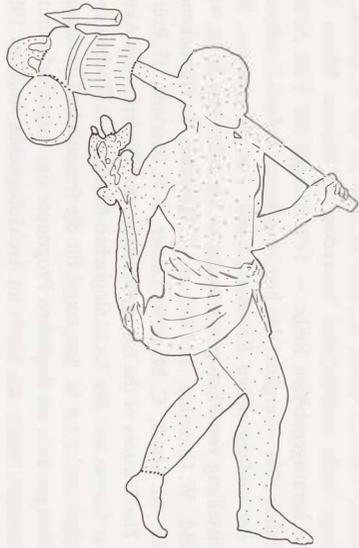
Abbildungsnachweise: Abb. 1: Zeichnung Verf. – Abb. 2–8: Photos G. Fittschen-Badura im Auftrage seiner Excellenz Principe Alessandro Torlonia. – Abb. 9: Photo Akademisches Kunstmuseum der Universität Bonn (W. Klein). – Abb. 10. 11: Inst. Neg. Athen Theb 67; 72/3004. – Abb. 12: Photo nach R. Bianchi Bandinelli, *Le pitture delle tombe arcaiche, MonPitt Clusium I* (1939) 13 Abb. 14. – Abb. 13: Photo Badisches Landesmuseum Karlsruhe Neg. 10814. – Abb. 14: Photo nach F. Messerschmidt, *Nekropolen von Vulci*, 12. Erg. JdI (1930) Taf. 11. – Abb. 15: Photo Metropolitan Museum of Art New York 152713/2034. – Abb. 16: Photo Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg. – Abb. 17: Photo Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien III 9494. – Abb. 18: Hirmer Fotoarchiv München E 2044.52712. – Abb. 19. 21. 23. 25. 26: Photo British Museum London 211067 c; 211668 c; 211069; 211100; 211091. – Abb. 20: Photo Antikenmuseum Berlin/West (I. Luckert). – Abb. 22: Photo nach F. Gnechi, *I medaglioni romani III* (1912) Taf. 145, 7. – Abb. 24. 27: Inst. Neg. Rom 64.2143; 83.2579. – Die von einem antiken Karneol abgeformte Glaspaste Abb. 16 (Würzburg), die Gemmen Abb. 17 (Wien) und Abb. 20 (Berlin) sind nach den Originalaufnahmen seitenverkehrt abgebildet, entsprechen also im Abdruck wieder-gegebenen Steinen, da nur so ihr Siegelbild seitenrichtig betrachtet werden kann.

Seiner Excellenz Principe Alessandro Torlonia danke ich sehr herzlich für die Möglichkeit, das Denkmal publizieren, P. C. Bol, es an dieser Stelle ausführlicher behandeln zu können. Meine Besprechung des Monuments in der von P. C. Bol herausgegebenen Reihe – *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke III*, voraussichtlich 1991 – ergänzt den hier vorgelegten Befund durch weitere Detailabb. und eine genaue Beschreibung der umfangreichen Restaurierungen. Für Anregungen, Hinweise, Kritik, verschiedene Hilfe und die Bereitstellung von Photographien danke ich außerdem St. de Angeli, G. Beckel, A. Bernhard-Walcher, D. Breitfeld, W. Geominy, L. Giuliani, T. Hölscher, L. Hünnekens, I. Krauskopf, U. Kreiling, J. Larkin, G. Leier, M. Maaß, C. Maderna-Lauter, J. R. Mertens, H. Prückner, S. Rogge, E. Simon, G. Thome, H. Vögele, The Trustees of the British Museum, der Direktion des Akropolis Museums in Athen, des Museo Campano in Capua und des Archäologischen Museums in Theben sowie dem Hirmer Verlag München. Besonders herzlich danke ich M. Spannagel für die freundliche Überlassung seiner Arbeit »Rache und Prinzipat. Untersuchungen zum ideologischen Programm des Augustusforums« (ungedr. Diss. Heidelberg, 1984). – Die Abkürzungen folgen den Sigeln im *Archäologischen Anzeiger* 1985, 757 ff., in der *Archäologischen Bibliographie* 1987, S. X ff. und im *Lexikon der Alten Welt* (1965) 3439 ff. (antike Autoren).

¹ S. A. Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani* (1785) 14 Nr. 79; S. A. Morcelli – C. Fea, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*² (1803) 9 Nr. 80; G. Zoega, *Li bassirilievi antichi di Roma II* (1808) 289 Nr. 20; W. Platner – C. Bunsen – E. Gerhard – W. Röstel – L. Urlichs, *Beschreibung der Stadt Rom III* 2 (1838) 478; S. A. Morcelli – C. Fea – P. E. Visconti, *La Villa Albani descritta* (1869) 23 Nr. 129; EA 3563 a (P. Arndt – G. Lippold); A. J. Janssen, *Het antieke tropaion* (1957) 94; H. Beck – P. C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung* (1982) 307. 350 Nr. A 79 (A. Allroggen-Bedel); 413 Nr. I 79 (C. Gasparri).



5



4



3



2



1

Abb. 1. Rundmal, Figurenaufzug in Abrollung (Ergänzungen gepunktet). Rom, Villa Albani



Abb. 2. Rundmal mit Figur 1 (links), Figur 5 (Mitte), Figur 4 (rechts).
Rom, Villa Albani

Ein sorgfältig geglätteter, schlank aufragender Marmorzylinder, der sich nach oben hin leicht verjüngt, bildet den Kern des in der Neuzeit stark restaurierten Denkmals (Abb. 2). Unten schließt sich ein profiliertes, aus demselben Block herausgemeißelter Standring an. Seine antike Substanz endet an der Bruchlinie, die annähernd horizontal durch den meist nur im unteren Drittel ergänzten Kymationfries verläuft. Modern sind dem Denkmal die Bodenleiste mit dem 'Laufenden Hund' und der kapitellartige obere Aufsatz zugefügt worden. Die Höhe des Antiken beträgt etwa 80 cm; der Durchmesser verringert sich von ungefähr 48,5 cm unten auf 46 cm oben. Fünf einander weitgehend entsprechende Hochrelieffiguren verteilen sich locker und gleichmäßig auf dem Marmorzylinder. Sie sind bis auf die erste Figur

(Abb. 7) fast vollständig ergänzt (Abb. 1)². Dennoch lassen sich Anordnung, Haltungsmotive, Tracht und Attribute der Figuren im wesentlichen sichern. Die Figuren 2–5 (Abb. 3–6) folgen grundsätzlich dem Schema von Figur 1 (Abb. 7), wie die erhaltenen Reliefreste und die meist den Körperkontur bewahrenden Bruchflächen belegen. Figur 1 ist mit Ausnahme der Vorderseite von Kopf und Hals, des rechten Arms, des rechten Beins etwa ab Oberschenkelmitte, des rechten Fußes und stärkerer Bestoßungen vollständig überliefert. Alle Figuren tragen ein im Kern antik erhaltenes Tropaeum und, in Analogie zu Figur 1 (Abb. 7), Figur 2 (Abb. 6) und Figur 4 (Abb. 4), auch einen Lorbeerzweig. Die Köpfe sind bis auf ein Fragment des barhäuptigen Hinterkopfes der ersten Figur, das mit dem Hals als breiterer Streifen am Reliefgrund stehengeblieben ist (Abb. 2), verloren. Auf der Grundlage dieses Befundes erweist sich die Wiederherstellung der Relieffiguren in allgemeinen Zügen als zutreffend, in Einzelheiten jedoch als ungesichert und widersprüchlich. Dies betrifft besonders Wendung, Frisur und Physiognomie der ergänzten Köpfe, aber auch die Körperdrehung selbst, die genauen Haltungsmotive von rechtem Bein und Fuß, das differenzierte Erscheinungsbild der geschürzten Tracht, Details der Tropaea, Aussehen und Trageweise der ganz oder weitgehend weggebrochenen Lorbeerzweige. Der Fundort des Denkmals ist nicht bekannt. Es ist seit 1785 in der Sammlung des Kardinals Alessandro Albani bezeugt³, die Provenienz aus Rom oder seiner unmittelbaren Umgebung daher wahrscheinlich.

Fünf Männer ziehen im Tanzschritt auf einer plastisch angegebenen Felsenleiste nach rechts (Abb. 1–7), drehen sich dabei kontinuierlich nach hinten hin um. Bleibt das linke Bein noch im Profil, so erscheint der Oberkörper bereits in Dreiviertelansicht von rechts, blickte der herausgewendete Kopf nach Ausweis der antiken Reliefreste von Figur 1 (Abb. 2. 7) offenbar leicht zurück. Das linke Bein ist deutlich eingeknickt und stark nach hinten gesetzt. Die Figur balanciert hier allein auf den Zehenspitzen des unnatürlich hochgezogenen Fußes. Das allen Figuren fehlende, aber wohl grundsätzlich richtig ergänzte rechte Bein löst sich in Höhe der geschürzten Tracht vom Reliefgrund und tritt bis zur jeweils restaurierten Standfläche der Felsplatte freiplastisch hervor. Ungeklärt bleiben hier vor allem die Drehung des Beines sowie die Haltung des Fußes. In Parallele zum einheitlich überlieferten Tanzmotiv des bei allen Figuren erhaltenen linken Fußes könnte man sich auch den rechten auf Zehenspitzen erhoben denken. Figur 1 (Abb. 7) und entsprechende Reliefreste von Figur 5 (Abb. 2) legen nahe, daß alle Figuren nur mit dem Gewandschurz bekleidet gewesen sind. Seine ungewöhnliche Drapierung und reiche, dicke Stofflichkeit fallen besonders auf. Nach dem Vorbild von Figur 1 (Abb. 7) klafft der Gewandschurz vor dem linken Oberschenkel V-förmig auseinander. Sein Tuch ist im Hüftbereich eingerollt und unter dem Bauchnabel zusammengeknötet. Auf der rechten Seite schwingt der sich daraus lösende Stoff in steilem Bogen hinter die Oberschenkel. Der linke

² Aufzählung aller Ergänzungen in meinem Katalogbeitrag, s. o. vor Anm. 1. Zum besseren Verständnis des Erhaltungszustandes sind die restaurierten Partien der Figuren auf Abb. 1 eingepunktet.

³ s. o. Anm. 1.

Gewandzipfel fällt vor der Knotung etwa vertikal herab und bedeckt das Geschlecht. Er reicht bei Figur 1 (Abb. 2) bis in Kniehöhe, ebenso weit der entsprechende, nur am Reliefgrund erhaltene Schurzrest von Figur 5 (Abb. 2). Ein Zuggewicht betont den Gewandfall gerade an dieser Stelle. Von den Figuren 2–5 (Abb. 3–6) ist Figur 1 (Abb. 7) durch die Schaustellung der getragenen Attribute deutlich unterschieden. Nur sie präsentiert ihr Tropaeum aufrecht im wohl auch ursprünglich nach hinten abgespreizten und dabei leicht eingewinkelten rechten Arm, hält in der schräg nach unten weisenden Hand den aufwärtsgerichteten Lorbeerzweig. Die anderen Figuren hingegen haben ihr Tropaeum auf der linken Seite geschultert, umfassen mit der Hand des zurückgenommenen, einst wohl ebenfalls leicht gebeugten rechten Arms den hochstehenden Lorbeerzweig. Die Tropaea der Figuren 4 (Abb. 4) und 5 (Abb. 3) sind flacher, die der Figuren 2 (Abb. 6) und 3 (Abb. 5) steiler geschultert.

Die antiken Reste des reliefierten, chronologisch bisher nicht zugeordneten Rundmals weisen stilistisch in augusteische Zeit. Diese Datierung sichert besonders das in größeren Teilen gut erhaltene Bügelkymation des Standrings (Abb. 8)⁴. Es läßt sich unmittelbar mit entsprechenden Kymaformen am Fußprofil der Ara Pacis Augustae vergleichen: vor allem mit der Blattform bzw. dem Blattrandschwung, mit dem verdoppelten, plastisch gegen das Blattfleisch abgesetzten Blattrand, mit der aus ähnlichen vegetabilen Elementen bestehenden Bügelfüllung, nur nicht mit dem dort sehr flach und konkav wiedergegebenen Blattfleisch selbst⁵. Die konvexe, differenziert durchmodellerte Bildung des Blattfleisches mit der erhaben angegebenen Mittelrippe hat jedoch enge stilistische Parallelen in anderen Kymaformen augusteischer Zeit⁶. Ähnlich gerundete, dickstoffliche Falten wie am Gewandschurz von Figur 1 (Abb. 7) finden sich an den Gewändern der Teilnehmer des Triumphzuges, der den Cellafries des gegen 20 v. Chr. geweihten Apollo Sosianus-Tempels schmückt⁷. Die plastische Wiedergabe des von Figur 1 gehaltenen, wie appliziert wirkenden Lorbeerzweiges mit seinen leicht gewellten Blättern (Abb. 7) erinnert an das Lorbeerbäumchen auf der rechten Nebenseite des 2 v. Chr. gestifteten Larenaltars vom Vicus Statae Matris⁸. Die Lederstreifen der Tropaeumpanzer von Figur 4

⁴ Die Blätter sind bis zu der geglätteten, oberhalb der Blattspitzen verlaufenden Bruchlinie antik.

⁵ G. Moretti, *Ara Pacis Augustae* (1948) 187 Abb. 150; J. Ganzert, *JdI* 98, 1983, 188 Abb. 139. 140 (vgl. auch ebenda 198 f. Abb. 158); ders. in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Antikemuseum Berlin (1988) 118 Abb. Kat. 10 (in den beiden zuletzt genannten Arbeiten s. grundsätzlich zu Stil und Typologie von Kymaformen augusteischer Zeit).

⁶ Ch. Leon, *Die Bauornamentik des Trajansforums und ihre Stellung in der Früh- und mittelkaiserzeitlichen Architekturornamentik Roms* (1971) 262 Taf. 119, 2; H. von Hesberg, *ÖJh* 53, 1981/82 Hauptblatt, 74 f. Abb. 37; J. Ganzert, *JdI* 98, 1983, 198 f. mit Anm. 286 Abb. 158; V. Kockel, *RM* 90, 1983, 441 Taf. 117, 6; 442 Taf. 120, 7. 8; V. Sampaolo, *Prospettiva* 44, 1986, 47 Abb. 1–4; 49 f. Abb. 7 (jeweils oben umlaufender Kymationfries); J. Ganzert in: *Kaiser Augustus a. O.* (s. o. Anm. 5) 118 Abb. Kat. 3. 4; 119 Abb. Kat. 21.

⁷ T. Hölscher, *Klio* 67, 1985, 88 ff.; E. La Rocca, *Amazonomachia*, Ausstellungskatalog Palazzo dei Conservatori Rom (1985) 94 ff. Abb. 22. 24. 25; E. Simon, *Augustus* (1986) 106 f. Abb. 139. 141 (beste Abb.); A. Viscogliosi in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Antikemuseum Berlin (1988) 144 f. Nr. 41 mit Abb.

⁸ T. Hölscher in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellungskatalog Antikemuseum Berlin (1988) 392 f. Nr. 220 mit Abb. (u. links).



3. Figur 5



4. Figur 4



5. Figur 3



6. Figur 2



Abb. 7. Rundmal, Figur 1. Rom, Villa Albani

(Abb. 4) und Figur 5 (Abb. 3) gleichen in ihrer Ausbildung weitgehend denen des Panzers neben der Feldherrnstatue des sog. Navarca in Aquileia, die unter Augustus entstanden ist⁹. Die Lederstreifen der von Figur 2 (Abb. 6) geschulterten Trophäe stimmen in der Anlage mit denen des Tropaeumpanzers auf einem Victoriarelief im Thermenmuseum überein, das in frühaugusteische Zeit datiert worden ist¹⁰.

Mit der zeitlichen Bestimmung des Rundmonuments (Abb. 1–8) ist ein neues Staatsdenkmal der augusteischen Zeit wiedergewonnen worden. Sein Figurenaufzug gilt nach dem einzigen, nicht weiter begründeten Deutungsvorschlag von P. Arndt

⁹ V. S. M. Scrinari, *Catalogo delle sculture romane. Museo Archeologico di Aquileia* (1972) 28 Nr. 81 Abb. 81b.

¹⁰ T. Hölscher in: *Kaiser Augustus a. O.* (s. o. Anm. 8) 370 Nr. 202 mit Abb.

und G. Lippold »wohl (sc. als) ... religiöser Tanz im Kult des Mars Victor pacifer«¹¹. Diese These soll auf ihre Haltbarkeit hin überprüft werden. Dafür ist es zunächst notwendig, die verschiedenen Attribute, den Figurentypus und die damit verbundenen Bildtraditionen zu klären. Die dabei erzielten Ergebnisse und eine Auswertung der in diesem Kontext relevanten Schriftquellen bestimmen den semantischen Rah-



Abb. 8. Rundmal, Detail des Bügelkymations. Rom, Villa Albani

men der Interpretation und helfen, das so gewonnene Bild inhaltlich zu differenzieren. Darauf gründen sich die anschließenden Überlegungen zur Deutung, zum Realitätscharakter bzw. historischen Bezug und zur politisch-ideologischen Aussage der Darstellung.

Anordnung, Tracht, Haltungsmotive wie Bewegungsrhythmus der Figuren und die Vorführung ihrer Attribute erscheinen bis ins Detail festgelegt, dadurch entsprechend inszeniert und ritualisiert (Abb. 1–7). Figur 1 führt offenbar den Zug der ihr folgenden vier Figuren an (Abb. 1)¹². Die von diesen getragenen Attribute, Tropaea und Lorbeerzweige, weisen thematisch unmittelbar auf Sieg und Triumph, Frieden und Entsöhnung. Griechisch-römische Rüstungsteile schmücken die Tropaea. Die Figuren 1 (Abb. 7), 4 (Abb. 4) und 5 (Abb. 3) schultern Tropaea mit sog. Röhren- bzw. Lederpanzern¹³. Das Tropaeum von Figur 3 (Abb. 5) zeigt einen römischen Schuppenpanzer¹⁴, das von Figur 2 (Abb. 6) eine Mischform aus sog. Leder- und Muskelpanzer¹⁵. Schildformen und Schilddekor scheinen, soweit sie sich erhalten haben, vornehmlich italisch-römische Typen aufzugreifen¹⁶. Als erklärende Attribute sind sie in der Zeichensprache der Bildkunst aber nicht an diesen ethnographischen

¹¹ EA 3563 a. Ihnen folgt A. J. Janssen, *Het antieke tropaion* (1957) 94.

¹² Darauf sollen vielleicht auch die zu Figur 1 hin immer steiler geschulterten Tropaea weisen.

¹³ Zu Benennung und Typologie G. Waurick, *JbZMusMainz* 30, 1983, 276 f. (dort weitere Lit.).

¹⁴ Vgl. z. B. H. R. Robinson, *The Armour of Imperial Rome* (1975) 153 ff.; Waurick a. O. 277 f. mit Anm. 47; 287. 291 Taf. 49, S. 6; M. Schleichmacher, *Römische Reitergrabsteine* (1984) 22 f. 79 f. Nr. 9 mit Abb.

¹⁵ Zu den Unterschieden zwischen Muskel- und Lederpanzer Waurick a. O. bes. 276 f.

¹⁶ Dazu mit weiterer Lit. M. Eichberg, *Scutum* (1987) passim (Typenüberblick ebenda Beil. 1). — Vgl. beispielsweise auch die römischen Schildtypen und -muster der Traianssäule bei F. B. Florescu, *Die Traianssäule* (1969) 66 ff. bes. 71–75.

Kontext gebunden, sondern können hier ebenso gut Barbarendarstellungen charakterisieren¹⁷. Der bestoßene und oben weggebrochene Schild links am Tropaeum von Figur 1 (Abb. 7) zeigt eine sechseckige Umrißform, in der Mitte einen ovalen Buckel. Am Tropaeum von Figur 2 (Abb. 6) hängt vorne rechts ein Ovalschild mit rundem *umbo*, sind außerdem drei Schilde mit bogenförmig ausschwingenden Lang- und gerade beschnittenen Kurzseiten befestigt, davon der vordere links der Trophäe mit rundem Buckel und Mittelrippe. Der kleine, obere Rundschild des Tropaeum von Figur 3 (Abb. 5) zeigt einen konzentrischen *umbo*, erweist sich damit als Wiedergabe der seit altersher in Italien gebräuchlichen *parma*¹⁸. Das Tropaeum von Figur 5 (Abb. 3) schmückt ein Rechteckschild mit angedeuteter *spina* und rundem *umbo*, derselbe Typus, nur stark beschädigt, wohl auch das von Figur 4 (Abb. 4).

Die symmetrische Anordnung der Waffen zu beiden Seiten, jeweils Schilde und sich kreuzende Lanzenpaare, entsprechen der seit Caesar üblichen Bildformel des Tropaeum¹⁹. Die altertümliche Form des sog. Röhren- bzw. Lederpanzers läßt sich gerade in augusteischer Zeit mehrfach belegen²⁰. In ihrer ethnisch unspezifischen Charakterisierung weisen die Tropaea, wie auch die meisten anderen der römischen Bildkunst, nicht per se auf einen bestimmten historischen Sieg. Sie werden hier vielmehr als allgemeingültige, je nach Darstellungskontext inhaltlich differenzierte Sieges- und Triumphzeichen vorgeführt²¹. Eine solche Darstellungsweise zielt trotz aller historisierenden antiquarischen Details wesentlich auf die Verdeutlichung prinzipieller Sachverhalte, weniger oder wenigstens nicht allein auf die eines einmaligen geschichtlichen Vorgangs²². Diese Bildauffassung gleicht grundsätzlich der ideellen Konzeption von Bildprogrammen, wie sie beispielhaft die Prozessionsfrieze der Ara Pacis Augustae²³ und das Panzerrelief der Augustusstatue von Prima Porta zeigen²⁴. Schon Cicero trifft in seinem Referat über das zu Ehren des Lucullus verfaßte Epos

¹⁷ Vgl. z. B. Eichberg a. O. 62 ff. 155 f. 166 f. 212 ff. 219 ff.

¹⁸ Zu dieser P. Couissin, *Les armes romaines* (1926) bes. 142 ff. 237 ff. 315 (s. auch ebenda 543 s. v. *parma*); RE XVIII 4 (1949) 1539 ff. Nr. 1 s. v. *Parma* (M. Lambertz); M. Floriani Squarciapino, *Le Necropoli, Scavi di Ostia III 1* (1958) 201 f.; F. Coarelli, *DArch 1*, 1967, 50 f.

¹⁹ K. Woelcke, *BJb 120*, 1911, 150 ff. bes. 151. 191; T. Hölscher, *JbZMusMainz 12*, 1965, 60 Anm. 8.

²⁰ Beispiele s. o. Anm. 9. 10; u. Anm. 161. — Auch noch auf dem frühkaiserzeitlichen Gladiatorenhelm aus Pompei, vgl. G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 281 Taf. 13; R. M. Schneider, *Bunte Barbaren* (1986) 42; H.-U. Cain, *BJb 188*, 1988, 186 f. Abb. 58.

²¹ Zu Ikonographie und Bedeutung von Tropaea besonders Woelcke a. O. 127 ff.; A. J. Janssen, *Het antieke tropaion* (1957) passim; Picard a. O. 101 ff.; K. Stemmer, *Untersuchungen zu Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (1978) 155 ff. — Bildbeispiele von Tropaea im Rahmen römischer Triumphzugdarstellungen der Kaiserzeit zuletzt bei L. Musso, *BdA 72* Nr. 46, 1987, 2 Abb. 2; 10 f. Abb. 22; 12 Farbt. I (seitenverkehrt); 14 f. Abb. 31; E. Künzl, *Der römische Triumph* (1988) 73 Abb. 43 b; 76 f. Abb. 44; 128. 131 Abb. 92; 133 Abb. 94.

²² Vgl. in diesem Kontext auch die grundsätzlichen Überlegungen von T. Hölscher in: *Kaiser Augustus a. O.* (s. o. Anm. 8) 359 f.

²³ Vgl. zuletzt P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) bes. 130.

²⁴ Vgl. zuletzt T. Hölscher in: *Kaiser Augustus a. O.* (s. o. Anm. 8) 386 ff. Nr. 215 mit Abb.

des Archias, welches den dritten mithridatischen Krieg behandelt, die ebenso generelle wie unumstößliche Feststellung: »*nostra sunt tropaea, nostra monumenta, nostri triumphii*«²⁵.

Im thematischen Kontext der Tropaea als Triumphzeichen klärt sich auch die Bedeutung des Lorbeers. Er ist, vor allem seit augusteischer Zeit, nicht nur ein Symbol für Sieg und Triumph²⁶, sondern auch ein Zeichen des Friedens²⁷. Er ist zugleich Apollo heilig, dem Schutzgott des Augustus und Garanten des Goldenen Zeitalters²⁸. Vergleichbare inhaltliche Vorstellungen eignen dem apollinischen Dreifuß. Er ist als Attribut des Gottes besonders in dieser Epoche nicht nur ein Symbol der Pietas, sondern darüber hinaus auch ein Zeichen für Sieg und Triumph²⁹. Der auf dem Marsfeld verehrte Gott ist als Entsühner der aus dem Kriege nach Rom heimkehrenden Truppen ohnehin unmittelbar mit dem Triumph verbunden; der von allen Teilnehmern des Triumphzuges getragene Lorbeer ist das sichtbare Symbol für die reinigende Kraft Apollos, für die Befreiung des siegreichen Heeres von Blutschuld³⁰. Diese Bedeutung des Lorbeers verbürgt insbesondere der in Auszügen bei Festus überlieferte Gelehrte Verrius Flaccus³¹, den Augustus mit der Unterrichtung seiner Enkelkinder betraut hatte³². Wie die Figuren 2–5 (Abb. 3–6) am Rundmal Albani halten nach der schriftlichen Überlieferung auch die Triumphatoren spätestens seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. den Lorbeerzweig in der rechten Hand³³. Der große Lorbeerzweig in der einen und das Tropaeum in der anderen Hand bilden sowohl kompositorisch als auch semantisch Gegenstücke³⁴.

In die Sphäre von Kampf und Sieg weist auch die eigenwillige Schurztracht der Relieffiguren. Auf dem Marsfeld in Rom, dem Ausgangspunkt des Triumphzuges, traf sich nach altem Brauch die städtische Jugend zu Waffenübungen³⁵, die sie bis auf einen kurzen Kampfschurz nackt austragen konnte³⁶. Das die Scham bedeckende

²⁵ Cic. Arch. 9, 21.

²⁶ W. Ehlers in: RE II A 1 (1939) 496. 503 ff. s. v. Triumphus; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 160; A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus* (1973) bes. 7 ff.

²⁷ Ov. fast. 1, 711 f.; Ov. trist. 3, 1, 39–44; Plin. nat. 15, 133 f.

²⁸ Zum apollinischen Lorbeer unter Augustus bes. E. Simon, *Die Portlandvase* (1957) 38 ff.; Alföldi a. O. (s. o. Anm. 26) 50 ff.

²⁹ Schneider a. O. bes. 61. 63. 67 ff. — Zum Dreifuß als Zeichen der Pietas bes. O. Dräger, *Dreifußmonumente in der späten römischen Republik und in der Augustuszeit* (ungedr. Magisterarbeit München, 1987), dem ich für die Überlassung seiner Arbeit herzlich danke.

³⁰ Vgl. Ehlers a. O. 496; E. Simon, *JdI* 93, 1978, 209 ff.; dies. in: LIMC II (1984) 363 f. 435 f. s. v. Apollon/Apollo. — Zur Entsühnung auch M. Lemosse in: ANRW I 2 (1972) 445; L. Bonfante Warren, *Gnomon* 46, 1974, 577 f.

³¹ Fest. p. 104 ed. Lindsay (117 s. v. Laureati). Dazu auch L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 53.

³² A. Dihle in: RE VIII A 2 (1958) 1637 s. v. M. Verrius Flaccus; D. Kienast, *Augustus* (1982) 257 f.

³³ Vgl. Plin. nat. 15, 137; Plut. Aem. 34, 3; App. Pun. 66, 297.

³⁴ s. u. auch Anm. 146 mit zugehörigem Text.

³⁵ Vgl. bes. Cic. Cael. 11; Hor. epist. 1, 18, 53 ff.; Plin. nat. 36, 85; Suet. Aug. 83; Acro Schol. zu Hor. epist. 1, 11, 18; Aug. civ. 14, 17. Weitere Quellennachweise im *Thesaurus Linguae Latinae* III (1907) 209 f. s. v. *campester* (Nr. 2)/*campestrae*.

³⁶ Vgl. bes. Acro Schol. zu Hor. epist. 1, 11, 18; Aug. civ. 14, 17.

Tuch hieß nach dem *campus Martius* das *campestre*³⁷. Schon Romulus soll es unter der Toga getragen haben³⁸. Augustus hat die Tradition der Waffenspiele neubelebt und gerade ihren militärischen Charakter betont³⁹. Dabei ist der hier besonders zu nennende und wohl auch auf dem Marsfeld trainierte *lusus Troiae*, der etwa zur Feier der Stadtgründung und des Triumphes aufgeführt wurde⁴⁰, schon in der Antike als Waffentanz charakterisiert worden⁴¹. Polybios weiß zu berichten, daß der altrömische Reiteradel ohne Panzer, nur mit dem Lendenschurz bekleidet, in den Kampf zog⁴². Kriegerbilder der italischen Kunst zeigen diese Tracht seit archaischer Zeit, oftmals in einer dem Gewandschurz der Relieffiguren des Rundmals Albani annähernd vergleichbaren Form⁴³. Auf einer Ciste mit triumphaler Thematik aus der Zeit um 300 v. Chr. erscheint vor dem Viergespann in Ausfallschritt ein junger langge-lockter Mann mit Helm, Kentron und Lendenschurz, den E. Simon als frühe Darstellung des den Siegestanz vorführenden Mars gedeutet hat⁴⁴. Attisch schwarzfigurige Vasen spätarchaischer Zeit geben griechische Waffentänzer gelegentlich in einer verwandt erscheinenden Schurztracht wieder, die über dem Panzer getragen wird⁴⁵.

³⁷ Zu diesem H. Blümner, Die römischen Privataltertümer, HAW IV 2,2 (1911) 205 f.; L. Bonfante Warren in: ANRW I 4 (1973) 597 f.; dies., Etruscan Dress (1975) 19 ff. bes. 28. — Zum Perizoma A. Kossatz-Deissmann, Jdl 97, 1982, 65 ff.

³⁸ Ascon. in Scaur. p. 29 (7–11). Vgl. Blümner a. O. 206; A. Alföldi, Der frühromische Reiteradel und seine Ehrenabzeichen (1952) 51 f. Anm. 102; B. A. Marshal, A Historical Commentary on Asconius (1985) 158 (zur Stelle).

³⁹ Dazu M. Rostowzew, Römische Bleitesserae, 3. Beih. Klio (1905) 62 ff.; G. Pfister, Die Erneuerung der römischen iuventus durch Augustus (Diss. Bochum, 1977) bes. 47 ff. 50 ff. 56 ff. 63 ff. — Nur mit dem Schurz bekleidete Wettkämpfer bezeugt für die augusteische Zeit Dion. Hal. 7, 72, 2–4. Zur alten, typisch italischen Bildtradition von Sportlerdarstellungen in kurzem Schurz auch Kossatz-Deissmann a. O. bes. 75.

⁴⁰ Stadtgründung: Verg. Aen. 5, 596–603. Triumph: Suet. Iul. 39, 2; Dio Cass. 43, 23, 6. Vgl. Pfister a. O. 29 mit Anm. 63.

⁴¹ Dazu mit Quellen G. Wille, Musica Romana (1967) 189; P. Dinzelbacher, Eranos 80, 1982, 157 ff. — Zum Troiaspiel mit weiterer Lit. H. von Petrikovitz, Klio 32, 1939, 209 ff.; ders. in: Festschrift R. Egger I (1952) 126 ff. (= ders., Beiträge zur römischen Geschichte und Archäologie, Beih. 36 BJB [1976] 135 ff.); K.-W. Weeber, AncSoc 5, 1974, 171 ff.; W. W. Briggs, Stadion 1, 1975, 267 ff.; Pfister a. O. 24 ff.; Kienast a. O. 154 mit Anm. 114; H. Galsterer, Athenaeum Pavia 59, 1981, 419 ff. mit Anm. 31. 32; M. Torelli, Typology and Structure of Roman Historical Reliefs (1982) 60 Anm. 72; H. Gabelmann, Jdl 100, 1985, 522; ders. in: Festschrift N. Himmelmann, Beih. 47 BJB (1989) 372.

⁴² Polyb. 6, 25, 3–11. Dazu Alföldi a. O. (s. o. Anm. 38) 49 ff.

⁴³ Beispiele ebenda 50 f. Taf. 3 (dazu T. Hölscher, Jdl 95, 1980, 270 f. Abb. 1; E. La Rocca, DArch 3. Ser. 2, 1984 Nr. 1, 31 ff.); L. Bonfante Warren in: ANRW I 4 (1973) 597 f. mit Anm. 55; dies., Etruscan Dress (1975) bes. 28. 164 Abb. 23 G; 170 Abb. 46–49. Vgl. ferner P. Blome, RM 93, 1986, 97 ff. Taf. 22 (Phersu bei blutigem Kampfspiel während des etruskischen Totenrituals).

⁴⁴ E. Simon in: LIMC II (1984) 510 Nr. 12 Taf. 380 s. v. Ares/Mars. Zuletzt E. Künzl, Der römische Triumph (1988) 98 ff. Abb. 62, der den Vorschlag Simons jedoch nicht diskutiert.

⁴⁵ J.-C. Poursat, BCH 92, 1968, 559 ff. Nr. 2. 3 Abb. 5. 6. — Zur griechischen und italischen Tradition des Waffentanzes wichtig K. Latte, De saitionibus Graecorum (1913) 27 ff.; RE IV A 2 (1932) 2240 f. s. v. Tanzkunst (B. Warnecke); I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, MemAmAc 22 (1955) 7 f.; R. Bloch, MEFRA 70, 1958, bes. 24 ff.; G. Prudhommeau, La danse grecque antique I (1965) 300 ff. Nr. 1066–1079; Wille a. O. 187 ff.; A. H. Borbein, Campanareliefs, 14. Ergh. RM (1968) 148 ff.; E. K. Borthwick, Hermes 98, 1970, 318 ff.; P. Scarpi, DArch N. S. 1, 1979, 78 ff.; P. Dinzelbacher, Eranos 80, 1982,

Enge ikonographische Parallelen liefert später vor allem der Schurz sog. Tänzerfiguren⁴⁶, auch auf verloren gegangenen, nur in Umzeichnungen erhaltenen Wandbildern des Columbariums der Villa Doria Pamfilj, dessen Ausstattung in augusteische Zeit datiert wird⁴⁷.

Körperaufbau, Haltungsmotive und Bewegungsrhythmus der im Tanzschritt einherziehenden Relieffiguren des Rundmals Albani (Abb. 1–7) können männlichen und weiblichen Waffentänzern auf attischen Vasen (Abb. 9) seit dem beginnenden, auf boiotischen Vasen (Abb. 10) seit dem fortgeschritteneren 5. Jahrhundert v. Chr. eignen⁴⁸. Dieser seit der Übergangszeit von Archaik zur Klassik belegbare Typus des Waffentanzes, dessen Thema auf attischen Vasen nicht vor 520 v. Chr. einzusetzen scheint⁴⁹, hat allmählich eine feste Bildtradition geprägt⁵⁰. Ihre bestimmende Wirkung mag exemplarisch die reliefgeschmückte Basis des Atarbos von der Akropolis in Athen bezeugen, die der Genannte dort gegen 330/20 v. Chr. nach seinem panathenäischen Sieg in der Pyrrhiche geweiht hat: Zwei Gruppen zu je vier Waffentänzern

158 ff.; Kossatz-Deissmann a. O. 75 ff.; E. L. Wheeler, *GrRomByzSt* 23, 1982, 223 ff.; V. Liventhal, *AnalRom* 15, 1985, 37 ff.; G. Camporeale, *MEFRA* 99, 1987, 11 ff.; J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery, Kopenhagen 1987* (1988) 466 ff. (G. Ferrari Pinney); 492 ff. (N. Spivey).

⁴⁶ Beispiele bei G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek and Roman Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection* (1956) 37 zu Nr. 19 Taf. 17c; C. C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle, Transact. of the Amer. Phil. Soc. N. F.* 56, 2 (1966) 58 Fol. 34 Nr. 8817; 160 Abb. 240 (Deutung?); T. Budetta – M. Pagano, *Ercolano: Legni e piccoli bronzi, Ausstellungskatalog Castel San Angelo Rom* (1988) 64 f. Nr. 23 mit Abb. (*tintinnabulum*). – Zur Bildtradition der bei Richter a. O. abgebildeten 'Tänzerfigur' s. u. Anm. 47.

⁴⁷ O. Jahn, *Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamfili, Abh. Königl. Akad. d. Wiss. München* 8, 2 (1857) 264 ff. Taf. 4, 12 (Figur links außen); 265 f. mit Anm. 81–83 (weitere Beispiele); A. Dieterich, *Pulcinella* (1897) 167 Anm. 2; 181 mit Abb.; Reinach, *RP* 316, 4. 7; G. Bendinelli, *Le pitture del colombario di Villa Doria Pamphili, MonPitt Roma V* (1941) 30 f. Taf. (Agg.) 5d; 32 ff. (Datierung); M. De Vos, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale, EPRO* 84 (1980) 68 Anm. 162. – Zur ikonographischen Tradition solcher 'Tänzerfiguren' in Etrurien vgl. z. B. Blome a. O. 108 mit Beispielen.

⁴⁸ Beispiele bei Poursat a. O. (s. o. Anm. 45) 568 ff. Nr. 9 Abb. 22; Nr. 11 Abb. 20 (attisch-sf. Lekythos in Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität 307, hier Abb. 9); Nr. 12 Abb. 23; Nr. 13 Abb. 19; Nr. 14 Abb. 17. 18; Nr. 17 Abb. 26; 574 f. Nr. 23 Abb. 31; 588 f. Nr. 34 Abb. 40; 599 ff. Nr. 51 Abb. 54. 55 (vgl. A. Kossatz-Deissmann, *JdI* 97, 1982, 75 f. Abb. 12. 13); 602 f. Nr. 52 Abb. 57 (boiotisch-rf. Lekythos in Theben, Archäologisches Museum, hier Abb. 10). – Weitere Lit. zum Waffentanz s. o. Anm. 45.

⁴⁹ Als früheste Beispiele nennt Poursat a. O. (s. o. Anm. 45) 554 ff. Nr. 1 Abb. 1 (520/10 v. Chr.); 566 f. Nr. 7 Abb. 14 (520/10 v. Chr.); 583 f. Nr. 28 (Satyr, 520/10 v. Chr.). – Die Deutung zweier Krieger auf einem um 700 v. Chr. datierten geometrischen Kantharos in Kopenhagen, Nationalmuseum 727, als Waffentänzer ist unsicher, vgl. Ch. Blinkenberg – K. Friis Johansen, *CVA Dänemark* (2) 54 f. Taf. 73, 5 a. b; R. S. Young, *Late Geometric Graves and a Seventh Century Well in the Agora, Hesperia Suppl.* 2 (1939) 231 f. zu Nr. B (Datierung); Poursat a. O. (s. o. Anm. 45) 576 f.

⁵⁰ W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs*, 20. *Ergh. JdI* (1959) 41 ff., und Borbein a. O. 148 ff., nennen als früheste Vorbilder für die sog. neuattischen Waffentänzer Bildtypen aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.



Abb. 9. Attisch sf. Lekythos, Theseus Maler, Detail. Bonn, Akademisches Kunstmus. der Univ.

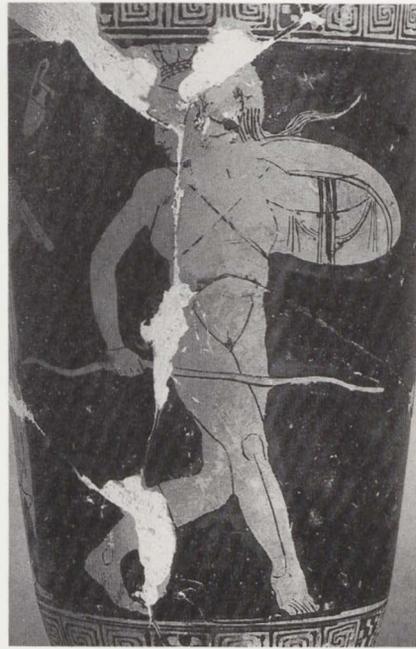


Abb. 10. Boiotisch rf. Lekythos in der Art des Achilleus Malers, Detail. Theben, Arch. Mus.

bewegen sich in schönem, wohl geordnetem Rhythmus nach rechts (Abb. 11)⁵¹. Die feierliche Prozession kann, trotz der deutlich ruhigeren Aktion, typologisch als griechisches Gegenstück zu den im selben Waffentanzschema aufziehenden römischen Tropaeumträgern des Rundmals Albani gelten. In Italien hat der Waffentanz selbst offenbar eine sehr alte Tradition. Nach Festus soll bereits der Stadtgründer Romulus einen Waffentanz, die *bellicrepam saltationem*, als vorbereitende Kriegsübung eingeführt haben⁵². Erste Waffentanzdarstellungen setzen in Etrurien wohl in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. ein⁵³. Eine den Tropaeumträgern Albani weitge-

⁵¹ Zu dieser mit weiterer Lit. S. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum II* (1921) 240 ff. Nr. 1338 mit Abb.; Th. Kraus in: *Festschrift E. von Mercklin* (1964) 70 mit Anm. 26; J.-C. Poursat, *BCH* 91, 1967, 110; Borbein a. O. 148 f. Taf. 28, 3; M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum* (1974) 20 Nr. 1338 Abb. 5; H. W. Parke, *Athenische Feste* (1987) 46 f. Abb. 11. — Vgl. auch Scarpi a. O. 79 f. 87 f. (zum schönen, wohlgeordneten Rhythmus der Pyrrhiche). 83 ff. (zum Waffentanz bei den Panathenäen).

⁵² Fest. p. 31 ed. Lindsay (35, 3). Vgl. F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (1926) 147; G. Wille, *Musica Romana* (1967) 187.

⁵³ Dazu mit Beispielen M. Cristofani Martelli, *StEtr* 41, 1973, 113 f. 120 mit Anm. 117 (Lit.); L. Bonfante in: Dies. (Hrsg.), *Etruscan Life and Afterlife* (1986) 261 f.; Camporeale a. O. 16 ff. Nr. 1–7; 27 ff. Vgl. auch Dion. Hal. 2, 71, 3, der die genuin römische Tradition des Waffentanzes der Salier betont. Weitere Lit. zum Waffentanz s. o. Anm. 45. — Die gelegentlich als Waffentänzer angesprochenen Krieger auf einem attisch geometrischen Kantharos aus der Zeit um 700 v. Chr. sind in ihrer Deutung unsicher, s. o. Anm. 49.

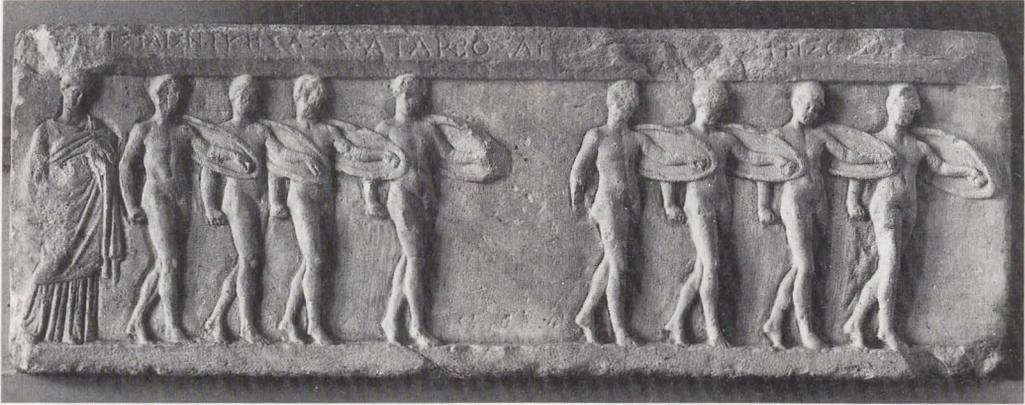


Abb. 11. Basis des Atarbos. Athen, Akropolis Mus.

hend entsprechende Form der Pyrrhiche zeigen etruskische Wandmalereien spätestens gegen 490 v. Chr., also fast zeitgleich mit den frühesten bekannten attischen Vasenbildern⁵⁴. Zwei gut erhaltene Darstellungsbeispiele überliefern die gegen 480/70 v. Chr. ausgemalte Tomba della Scimmia in Chiusi (Abb. 12)⁵⁵ und eine etruskisch schwarzfigurige Halsamphora des Malers der tanzenden Satyrn in Karlsruhe, die der Zeit zwischen 480 und 460 v. Chr. zugesprochen worden ist (Abb. 13)⁵⁶. Beide Waffentänzer zusammengenommen zeigen in Körperaufbau, Haltungsmotiven und Bewegungsrhythmus wiederum alle Merkmale, die auch den Figurentypus der Tro-paeumträger Albani definieren. Pyrrhichisten auf einem berühmten etruskischen Wandbild aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. lassen sich typologisch unmittelbar anschließen: Zwei Waffentänzer schmücken programmatisch das der *toga picta* entsprechende Purpurgewand des lorbeerbekränzten Triumphators Vel

⁵⁴ Vgl. z. B. S. Steingräber (Hrsg.), *Etruskische Wandmalerei* (1985) 274f. Nr. 15 liW: re mit Abb. (Chiusi, Tomba del Colle Casuccini, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.); 279f. Nr. 22 liW: re mit Abb. (Chiusi, Tomba di Poggio al Moro, 2. Viertel 5. Jh. v. Chr.); 297f. Nr. 47 liW: kleiner Fries mit Abb. (Tarquinia, Tomba delle Bighe, um 490 v. Chr.); 327f. Nr. 82 liW mit Abb. (Tarquinia, Tomba del Letto funebre, um 460 v. Chr.). s. jetzt die Zusammenstellung bei Camporeale a. O. 19ff. Nr. 13–25. — Vgl. auch die verlorenen, nur in unzureichenden Beschreibungen überlieferten Wandbilder von jeweils drei nackten Waffentänzern mit Helm, Schild und Speer der gegen 500/490 v. Chr. ausgemalten Tomba dei Pirrichisti in Tarquinia, Steingräber a. O. 343 Nr. 99 RW.

⁵⁵ R. Bianchi Bandinelli, *Le pitture delle tombe arcaiche*, *MonPitt Clusium I* (1939) 12f. Abb. 14; J. G. Szilágyi, *Prospettiva* 24, 1981, 7f. 16 Abb. 20; Steingräber a. O. 281ff. Nr. 25 reW: li mit Abb.; G. Camporeale, *MEFRA* 99, 1987, 23f. Nr. 23 Abb. 14. 35.

⁵⁶ Badisches Landesmuseum 71/37. Vgl. J. Thimme, *JbKuSammlBadWürt* 9, 1972, 265f. Abb. 11; K. Schauenburg in: *Forschungen und Funde. Festschrift B. Neusch* (1980) 439ff. Taf. 80, 1; Szilágyi a. O. 3. 7. 12 Abb. 15; M. Maaß, *Wege zur Klassik. Führer durch die Antikenabteilung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe* (1985) 165f. Abb. 133; Camporeale a. O. 19f. Nr. 11 Abb. 9; 34f.; N. Spivey in: J. Christiansen – T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Kopenhagen 1987 (1988) 592f. Nr. 3. — Zum Maler vgl. auch M. A. Rizzo in: M. Martelli (Hrsg.), *La ceramica degli Etruschi* (1987) 312 Nr. 136. 137.



Abb. 12. Wandbild, Detail. Chiusi,
Tomba della Scimmia



Abb. 13. Etruskisch sf. Halsamphora,
Maler der tanzenden Satyrn, Detail.
Karlsruhe, Badisches Landesmus.

Saties aus der Tomba François (Abb. 14)⁵⁷. Seinen hohen politischen Rang erweisen neben der Kleidung gerade Lorbeer und Waffentanz, beide, das Insigne und das Ritual, erklären in diesem semantischen Kontext zugleich ihre grundsätzliche Bedeutung für den (römisch-)etruskischen Triumph⁵⁸.

Thema und Typologie dieser Form der Pyrrhiche können in der Bildkunst Roms seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. nachgewiesen werden⁵⁹. Ein Achat aus der King Collection in New York, den E. Zwierlein-Diehl dem frühen 1. Jahrhundert v. Chr. zugeordnet hat, zeigt in diesem Waffentanzschema einen bis auf Helm und Lanze

⁵⁷ Vgl. bes. F. Messerschmidt, Nekropolen von Vulci, 12. *Erg. Jdl* (1930) 133 ff. Taf. 10–12 (Deutung nicht zutreffend); L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 64 f. Taf. 8, 3; *Helbig*⁴ IV 213 Nr. 3239 (T. Dohrn); L. Bonfante, *Etruscan Dress* (1975) 53. 200 f. Abb. 135; dies., *AmJancHist* 3, 1978, 138 f. mit Anm. 17; 143 Abb. 3; F. Coarelli, *DArch* 3. Ser. 1, 1983 Nr. 2, 56 ff. Abb. 10; *Steingräber a. O.* 385 ff. Nr. 178 (Lit.); F. Buranelli (Hrsg.), *La Tomba François di Vulci*, Ausstellungskatalog Musei Vaticani (1987) bes. 99 ff. Farbabb. 11 (F. Roncalli); 111 ff. Nr. 11 mit Abb. (F. Buranelli); *Camporeale a. O.* 23 Nr. 26; 39 f.

⁵⁸ Zu der verbindenden Tradition und den engen Beziehungen zwischen römischem und etruskischem Triumph bes. L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 49 ff.

⁵⁹ Vgl. allgemein Fuchs a. O. 41 ff.



Abb. 14. Wandbild aus der Tomba François, Vel Saties (Detail), Rom, Villa Albani

unbekleideten Mars (Abb. 15)⁶⁰, der bereits wie die Figuren des Rundmals Albani (Abb. 1–7) das Tropaeum schultert. Genau denselben Bildtypus wiederholt als Replik eine neuzeitliche Glaspaste in Würzburg (Abb. 16). Sie gibt originalgetreu einen antiken Karneol der Sammlung Brühl wieder, der stilistisch wohl in das zweite bis dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. gehört⁶¹. Derselbe Bildtypus erscheint auch auf einem im 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. geschnittenen Nicolo aus Köln, der sich nur durch das nach hinten wehende Tuch der Schärpe sowie die vertauschte Anordnung von Lanze und Tropaeum unterscheidet⁶². Der in der Forschung bisher kaum beachtete Marstypus verdient darüber hinaus nähere Aufmerksamkeit. Dieser scheint eine frühe, eher 'klassisch' geprägte Fassung eines stärker 'klassizistisch'

⁶⁰ G. M. A. Richter, *Catalogue of Engraved Gems, Greek, Etruscan, and Romans* (1956) 73 Nr. 296 Taf. 41 (Gift of John Taylor Johnston, 1881); E. Zwierlein-Diehl, *Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I* (1973) 80 zu Nr. 176.

⁶¹ E. Zwierlein-Diehl, *Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I* (1986) 143 f. Nr. 285 Taf. 54. — Zur seitenverkehrten Wiedergabe s. o. vor Anm. 1.

⁶² A. Krug, *Antike Gemmen im Römisch-Germanischen Museum Köln* (1981) 181 Nr. 48 Taf. 72 (Sonderdruck aus *BerRGK* 61, 1980).

orientierten Marstypus mit geschultertem Tropaeum zu überliefern⁶³, der in der Kleinkunst ebenfalls seit spätrepublikanischer Zeit belegt ist (Abb. 17)⁶⁴ und in der Principatsepoche reichsweite Verbreitung gefunden hat (Abb. 18)⁶⁵. Er unterscheidet sich von dem replikengleichen Marstypus New York – Würzburg (Abb. 15. 16) und den Tropaeumträgern des Rundmals Albani (Abb. 1–7) besonders durch die Profilansicht des Kopfes und die gewöhnlich um die Hüfte des nackten Körpers geschlungene Schärpe, deren Enden zu beiden Seiten frei herabflattern. Der triumphale Figurentypus wird seit dem späten 2. Jahrhundert n. Chr. auf Münzen auch durch die bezeichnende Beischrift MARTI AVGVSTO⁶⁶ und MARTI VICTORI⁶⁷ erklärt. Der auf dem New Yorker Achat (Abb. 15), der Würzburger Glaspaste (Abb. 16), dem Rundmal Albani (Abb. 1–7) und dem Kölner Nicolo bezeugte Figurentypus schmückt auch 47 oder 46 v. Chr. geprägte Denare des C. Antius Restio (Abb. 19)⁶⁸. Auf dem Revers zieht Hercules nackt im Schema des Waffentanzes nach rechts; er hält in der angewinkelten Rechten seine Keule, in der Linken das leicht zur Schulter geneigte Tropaeum. Beide Bildzeichen sind in der Komposition formal und inhaltlich unmittelbar aufeinander bezogen. Dazu treten als Vorderseitenmotive das Porträt des Münzmeistervaters⁶⁹ oder zwei männliche, an die Dioskuren erinnernde Idealköpfe der DEI PENATES⁷⁰. Besonders letztere stehen dem tropaeumtragenden Hercules beziehungsreich gegenüber. Der Heros selbst zeigt Bezüge zu Romulus⁷¹, der

⁶³ Eine typologisch etwas andere Ausprägung des stehenden Mars mit Schärpe, Lanze und geschultertem Tropaeum zeigt ein um 108/07 v. Chr. geprägter Denar des L. Valerius Flaccus, s. u. Anm. 134.

⁶⁴ E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien I (1973) 80 Nr. 176 Taf. 30. – Zur seitenverkehrten Wiedergabe s. o. vor Anm. 1.

⁶⁵ Dazu mit Beispielen und Lit. J. P. C. Kent – B. Overbeck – A. U. Stylow – M. Hirmer, Die römische Münze (1973) 122 Nr. 353 R Taf. 89 (hier Abb. 19); A. Leibundgut, Die römischen Bronzen der Schweiz III (1980) 23f. Nr. 13; Krug a. O. 187 Nr. 73 Taf. 76; 192 Nr. 96 Taf. 80; 194 Nr. 107. 108 Taf. 82; 219 Nr. 250. 251 Taf. 103; E. Simon in: LIMC II (1984) 521 Nr. 118–124 Taf. 390. 391; 528 Nr. 214–219 Taf. 398; 533 Nr. 265a–c Taf. 401 s. v. Ares/Mars; H. Guiraud, Intailles et camées de l'époque romaine en Gaule, Gallia Suppl. 48 (1988) 100f. Nr. 125–131 Taf. 9; B. Borell, Statuetten, Gefäße und andere Gegenstände aus Metall, Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 3 (1989) 91f. Nr. 98 Taf. 39.

⁶⁶ Vgl. z. B. BMC, Mattingly – Carson – Hill, Coins V 78 Nr. 307 Taf. 13, 17 (Pescennius Niger).

⁶⁷ Vgl. z. B. BMC, Mattingly – Carson – Hill, Coins V 95 Nr. 377. 378 Taf. 16, 16 (Pescennius Niger); 302 Nr. 742–748 Taf. 46, 9 (Geta).

⁶⁸ BMC, Grueber, Coins I 521f. Nr. 4029–4032; BMC, Grueber, Coins III Taf. 51, 6. 7 (hier Abb. 19). Vgl. A. Alföldi, SchwNR 36, 1954, 25 Taf. 32, 6–10; G. Ch. Picard, Les trophées romains (1957) 129. 206; M.-L. Vollenweider, Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit (1966) 49 Anm. 18; 62 Anm. 80 Taf. 47, 3. 4; Sammlung August Voirol, MuM Auktion 38 (6./7. 12. 1968) 33f. Nr. 235. 236 Taf. 11; M. H. Crawford, Roman Republican Coinage (1974) 470 Nr. 455, 1a–2b Taf. 54, 2. 3; LIMC IV (1988) 781 Nr. 1101; 827 Nr. 1593 s. v. Herakles (J. Boardman); G. Lahusen, Die Bildnismünzen der späten Republik (1989) 23. 55f. Taf. 2, 3–6. – Hercules mit Tropaeum noch auf Prägungen des Maximianus Herculeus, vgl. z. B. RIC V 2, 277 Nr. 499. 500.

⁶⁹ Crawford a. O. 470 Nr. 455, 1a. b Taf. 54, 2. Dazu auch G. Lahusen, AA 1985, 115f. Abb. 3.

⁷⁰ Crawford a. O. 470 Nr. 455, 2a. b Taf. 54, 3.

⁷¹ Dazu A. R. Anderson, HarvSt 39, 1928, 29ff. Korrekturen bei R. Schilling, RevPhil 68, 1942, 42 (= ders. in: G. Binder [Hrsg.], Saeculum Augustum II [1988] 122f.).



Abb. 15. Abdruck
eines Bandachats.
New York, Metr. Mus. of Art



Abb. 16. Glaspaste von antikem Karneol
(seitenverkehrt wie Abdruck). Würzburg,
Martin von Wagner Mus. der Univ.



Abb. 17. Sard (seitenverkehrt wie Abdruck).
Wien, Antikensammlung des Kunsthist. Mus.



Abb. 18. Bronzemedaille des Marcus Aurelius,
Rom ca. 177 n. Chr. London, Brit. Mus.



Abb. 19. Denar des C. Antius Restio,
Rom 47 oder 46 v. Chr. London, Brit. Mus.

als Stadtgründer und triumphierender Tropaeophorus (Abb. 21. 22) gleichsam die Geschichte Roms personifiziert. Als Hercules Triumphalis⁷² ist der göttliche Held zugleich eng mit dem römischen Triumph verbunden. Dieser ist die Grundlage für den ewigen Bestand der römischen Herrschaft, den die Staatspaten der Vorderseite garantieren.

Ein Bericht des Dionysios von Halikarnassos erhellt den althergebrachten Brauch und inhaltlichen Zusammenhang von Waffentanzaufführungen in Rom. Im siebten Buch seiner römischen Archäologie beschreibt er den Ablauf der Siegesfeier des A. Postumius Albus⁷³. Sie wähle er als ein besonders treffendes Beispiel alter in Rom gepflegter Traditionen⁷⁴; seine Schilderung stütze sich allein auf die ausgewiesene Autorität des Quintus Fabius Pictor, des ältesten aller römischen Geschichtsschreiber⁷⁵. Aufwendige Dankesopfer und pompöse Spiele seien nach dem Sieg des Postumius über die Latiner am See Regillus zu Beginn des 5. Jahrhunderts v. Chr. in der Hauptstadt eingerichtet worden, in Erfüllung eines entsprechenden, vor der — sagenumwobenen — Schlacht von dem Diktator abgelegten Gelübdes⁷⁶. Fünfhundert Minen Silber seien jedes Jahr für das Fest beschlossen und von den Römern bis zur Zeit des Punischen Krieges ausgegeben worden⁷⁷. Vor Abhaltung der Spiele sei eine

⁷² Plin. nat. 34, 33. Vgl. L. Bonfante Warren, JRS 60, 1970, 55. 63; H. G. Martin, Römische Tempelkultbilder (1987) 34 f. mit Anm. 187. — Bereits auf 130 v. Chr. geprägten Denaren des M. Acilius M. f. steht Hercules mit Keule und Tropaeum auf der 'Triumphalquadriga', vgl. u. Anm. 133.

⁷³ Dion. Hal. 7, 71, 2 — 73, 5. — Dazu mit weiterer Lit. A. Piganiol, Recherches sur les jeux romains (1923) 15 ff.; G. Wille, Musica Romana (1967) 188; H. S. Versnel, Triumphus (1970) 96 ff.; J.-P. Thuillier, MEFRA 87, 1975, 563 ff.; J. G. Szilágyi, Prospettiva 24, 1981, 8 ff.; J.-P. Thuillier, REL 60, 1982, 106 ff.; H. H. Scullard, Römische Feste (1985) 257 ff.

⁷⁴ Dazu auch Th. Gelzer in: H. Flashar (Hrsg.), Le classicisme à Rome aux 1^{ers} siècles avant et après J.-C., Fondation Hardt Entretiens 25 (1979) 38 f.

⁷⁵ Dion. Hal. 7, 71, 1.

⁷⁶ Ebenda 6, 10, 1; 6, 17, 2—4; 7, 71, 2. — Zum Datum der Schlacht R. Werner, Gymnasium 75, 1968, bes. 52 f. 59 ff. 511 ff.

⁷⁷ Dion. Hal. 7, 71, 2.

Pompe zu Ehren der Götter vom Kapitol über das Forum zum Circus Maximus gezogen. Der römischen Jugend⁷⁸, Wagenlenkern und Reitern seien die Wettkämpfer gefolgt, diese, wie noch heute, bis auf den Schurz nackt⁷⁹. Anschließend seien Gruppen mit Schwert und kurzer Lanze bewaffneter Tänzer in drei Abteilungen aufgezogen: Erwachsene, Jugendliche und Kinder jeweils männlichen Geschlechts, begleitet von Flöten- und Leierspielern. Jede Gruppe habe ein Mann angeführt, der den anderen die Tanzschritte zeige und als erster die kriegerischen und angespannten Bewegungen der prokeleusmatikschen Rhythmen darstelle⁸⁰. Der Waffentanz selbst sei uralter griechischer Brauch mythischen Ursprungs, bezeugt in zwei verschiedenen Entstehungslegenden. Noch vor dem üblichen, auch hier genannten Kuretenmythos überliefert der unter Augustus schreibende Historiker eine andere, in diesem Kontext besonders bezeichnende Sagenversion: Danach habe Athena zum ersten Mal die Pyrrhiche getanzt, um den Sieg über die vernichteten Titanen zu feiern und ihrer Freude darüber Ausdruck zu verleihen⁸¹. Die mythische Begründung für den vorbildlichen Waffentanz Athenas gewinnt im Rahmen der Siegesfeiern historische Bedeutung, erklärt die hier kunstvoll vorgeführte Pyrrhiche als symbolischen Triumph der Ordnung über das Chaos, der Gerechtigkeit über das Unrecht⁸². Später berichtet Apuleius, daß bei einer Aufführung des Parisurteils im Theater von Korinth die waffengeschmückte Minerva von zwei mit bloßen Schwertern tanzenden Knaben, ihren waffentragenden Gefährten *Terror* und *Metus*, begleitet worden sei⁸³. Die Kriegsgöttin habe mit diesem Aufzug Paris versprochen, sie werde ihn durch *tropaea bellorum* berühmt machen, sobald er ihr den Sieg der Schönheit zuerkenne⁸⁴. — Die Pompe des Postumius habe weiterhin aus Tänzern in der Verkleidung von Satyrn und Silenen⁸⁵, aus Leier- und Flötenspielern sowie Thymiaterionträgern bestanden⁸⁶. Zum Schluß der Prozession seien die auf den Schultern getragenen Götter- und Heroenbilder vorgeführt worden⁸⁷. In der Tradition solcher frühromischen Siegesfeiern stehen noch in der Kaiserzeit die sog. Schildträger, die als Festzugspersonal des römischen Triumphs etwa an den Bögen des Titus in Rom und des Traian in Benevent dargestellt sind⁸⁸. Auf die engen Beziehungen zwischen *pompa circensis*

⁷⁸ Über den hier geschilderten Aufzug der *iuventus* zu Pferd und zu Fuß H. Galsterer, *Athenaeum* Pavia 59, 1981, 425 f.; H. Gabelmann in: *Festschrift N. Himmelmann*, Beih. 47 *BJb* (1989) 371.

⁷⁹ *Dion. Hal.* 7, 72, 1–4. — Dazu auch J.-P. Thullier, *REL* 60, 1982, 107 f.

⁸⁰ *Dion. Hal.* 7, 72, 5. 6. — Zu den hier genannten Waffentänzern auch Wille a. O. 188; P. Scarpi, *DArch N. S.* 1, 1979, 83; Szilágyi a. O. 10 mit Anm. 83.

⁸¹ *Dion. Hal.* 7, 72, 7. Dazu bes. E. K. Bickworth, *Hermes* 98, 1970, 318 ff.; G. Ferrari Pinney in: J. Christiansen—T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Kopenhagen 1987 (1988) 486 ff.

⁸² Vgl. auch Scarpi a. O. 94 ff.

⁸³ *Apul. met.* 10, 31, 5.

⁸⁴ Ebenda 10, 31, 6.

⁸⁵ *Dion. Hal.* 7, 72, 10–12.

⁸⁶ Ebenda 7, 72, 13.

⁸⁷ Ebenda 7, 72, 13. 14.

⁸⁸ Vgl. M. Pfanner, *Der Titusbogen* (1983) 88 f. mit weiterer Lit.

und *pompa triumphalis* ist auch sonst zu Recht immer wieder hingewiesen worden⁸⁹. Der Waffentanz selbst ist schon durch die unmittelbaren inhaltlichen Bezüge zwischen dem etruskischen *triumpe* und dem lateinischen *tripudium* wesentlich mit dem römischen Triumph⁹⁰, aber auch mit Mars⁹¹ verbunden. An anderer Stelle nennt Dionysios die waffentanzenden Kureten das unmittelbare griechische Äquivalent für die römischen Salier, Mitglieder der altehrwürdigen waffentanzenden Marspriesterschaft, deren Pyrrhiche in genuin römischer Tradition stehe⁹².

Typus, Ikonographie und Attribute der fünf Tropaeumträger des Rundmals Albani (Abb. 1–7) weisen darüber hinaus auf einen Brauch, der nach Dionysios und Plutarch seit Anbeginn wesentlich zum römischen Triumph gehört⁹³. Für diesen und seine spätere Rezeption sind die zwei (früh)kaiserzeitlichen Schriftsteller trotz oder gerade wegen ihrer retrospektiven, im einzelnen stark von zeitgenössischen Gewohnheiten überlagerten Schilderung wichtige historische Zeugen. Die altertümliche Form des Waffentanzes, mehrerer Rüstungsteile und des geschürzten Gewandes weisen ebenfalls zurück in die Frühzeit Roms. Alle Bildelemente des Prozessionszuges der fünf Tropaeumträger kennzeichnen bereits den ersten römischen Triumph, den des Romulus, über den Plutarch berichtet: »In dem Wunsch, dem Gott (sc. Iuppiter) das (sc. vor dem Kampf abgelegte) Gelübde in besonders wohlgefälliger Form zu erfüllen und zugleich den Bürgern ein höchst erfreuliches Schauspiel zu bieten, ließ Romulus beim Heere eine mächtige Eiche fällen, ihr die Form eines Tropaeum geben und daran jedes der Waffenstücke des Acro (sc., des feindlichen, von dem Gründerkönig Roms im Zweikampf erschlagenen Königs von Caenina⁹⁴) nach der Ordnung anbringen und befestigen. Er selbst gürtete sein Gewand zum Schurz, umkränzte sein langgelocktes Haupt mit Lorbeer, nahm das Tropaeum und stemmte es aufrecht

⁸⁹ Hier z. B. mit weiterer Lit. A. Piganiol, *Recherches sur les jeux romains* (1923) bes. 29 ff.; RE Suppl. V (1931) 609 f. s. v. *Ludi publici* (E. Habel); A. Brelich, *StMat* 14, 1938, 189 ff.; M. Lemosse in: ANRW I 2 (1972) 449 ff.; L. Musso, *BdA* 72 Nr. 46, 1987, 12 f. — Gegen die grundsätzlichen Einwände von H. S. Versnel, *Triumphus* (1970) 101 ff., bes. D. Musti, *JRS* 62, 1972, 164 f.; L. Bonfante Warren, *Gnomon* 46, 1974, 577 Nr. 3.

⁹⁰ Dazu mit weiterer Lit. L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 52; dies. in: *Studies in Honor of J. A. Kerns, Istanbulae Linguae Ser. Maior* 44 (1970) 108 ff. (= dies., *Out of Etruria*, *Brit. Arch. Rep. Internat. Ser.* 103 [1981] 93 ff.); dies., *Gnomon* 46, 1974, 575 f.; H. H. Scullard, *Römische Feste* (1985) 301; E. Künzl, *Der römische Triumph* (1988) 97 f. — Vgl. in diesem Zusammenhang auch die bei Suet. *Iul.* 39, 1 überlieferte Pyrrhiche der Prinzen von Asia und Bithynia anlässlich des vierfachen Triumphes Caesars im August 46 v. Chr.

⁹¹ Vgl. das bei Versnel a. O. 42 ff. (dort weitere Lit.) besprochene *carmen arvale*, dessen Deutung mich jedoch mit L. Bonfante Warren, *Gnomon* 46, 1974, 575 f., nicht überzeugt.

⁹² Dion. Hal. bes. 2, 70, 4. 5; 2, 71, 3. 4. — Zu den Kureten A. H. Borbein, *Campanareliefs*, 14. Ergh. RM (1968) bes. 150 ff.; P. Scarpi, *DArch N. S.* 1, 1979, 93 f. — Zur Priesterschaft der Salier G. Wille, *Musica Romana* (1967) 43 ff. (bes. zum Waffentanz); Th. Schäfer, *Jdl* 95, 1980, 352 ff.

⁹³ Zu seinen frühesten Formen mit (Waffen-)Tanz und Weihung der *spolia opima* noch vor der Etruskerherrschaft vgl. bes. die klärende Diskussion bei G. Ch. Picard, *Les trophées romains* (1957) 130 ff.; L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 50 ff.

⁹⁴ Zur Charakterisierung der *spolia opima* auch Liv. 1, 10, 6. Außerdem s. u. Anm. 99.



Abb. 20. Karneol (seitenverkehrt wie Abdruck).
Berlin/West, Antikenmus.

gegen die rechte Schulter; so schritt er einher, dabei ein Triumphlied anstimmend⁹⁵, in welches das ihm in Waffen folgende Heer einstimmte⁹⁶, während die Bürger sie mit freudigem Staunen empfingen. Dieser Aufzug war Ursprung und Vorbild für alle späteren Triumphzüge, und das Tropaeum wurde als Weihung an Iuppiter Feretrius bezeichnet⁹⁷. Weiter unten nennt Plutarch⁹⁸ Romulus, A. Cornelius Cossus und M. Claudius Marcellus die drei römischen Feldherren, denen allein die Ehre zuteil geworden sei, die *spolia opima*⁹⁹ des von ihnen eigenhändig getöteten feindlichen Anführers – in Form des späteren Tropaeum – zu weihen. »Cossus und Marcellus sind (sc. im Triumph) schon auf Viergespannen eingezogen, selbst die Tropaea tragend ... Die (Stand-)Bilder, die in Rom den Romulus als Tropaeumträger darstellen, zeigen ihn alle zu Fuß¹⁰⁰.

⁹⁵ Zu diesen im Rahmen des römischen Triumphes bes. Wille a. O. 135 ff.

⁹⁶ Nach Dion. Hal. 2, 34, 2 war Romulus der letzte in der Triumphprozession.

⁹⁷ Plut. Rom. 16, 5. 6.

⁹⁸ Ebenda 16, 7. 8.

⁹⁹ Zu diesen RE III A 2 (1929) 1845 f. s. v. *spolia opima* (F. Lammert); Picard a. O. bes. 129 ff. K. Latte, Römische Religionsgeschichte, HAW V 4 (1960) 204 f.; L. Bonfante Warren, JRS 60, 1970, 52 ff.; U. W. Scholz, Studien zum altitalischen und altrömischen Marskult und Marsmythos (1970) 42. 165; H. S. Versnel, Triumphus (1970) 306 ff. (dazu L. Bonfante Warren, Gnomon 46, 1974, 580); M. Lemosse in: ANRW I 2 (1972) 446 f.; R. Thomsen, King Servius Tullius (1980) 51.

¹⁰⁰ Plut. Rom. 16, 8. – Lit. zum hier genannten Bildbegriff der εικόνας bei R. Daut, Imago (1975) 12 Anm. 7.



Abb. 21. Aureus des Hadrian,
Rom ca. 128–132 n. Chr. London, Brit. Mus.



Abb. 22. Bronzemedaille des Hadrian,
Rom 134–138 n. Chr. Rom, Mus. Naz. Rom.

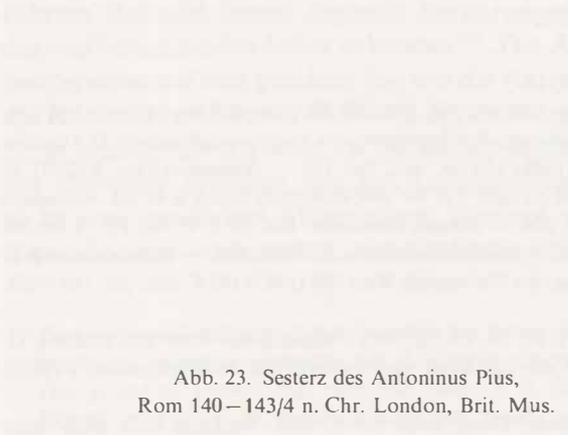


Abb. 23. Sesterz des Antoninus Pius,
Rom 140–143/4 n. Chr. London, Brit. Mus.



Neben dem berühmten Triumphaltypus des die *spolia opima* tragenden Romulus auf dem Augustusforum (Abb. 20)¹⁰¹, einer der zentralen Programmfiguren der eng mit dem römischen Triumph verbundenen Anlage¹⁰², gibt es einen zweiten. Er folgt in seinem allgemeinen Erscheinungsbild zwar weitgehend der Forumsstatue, unterscheidet sich von ihr in Einzelheiten aber deutlich. Genau gleicht er dem bereits besprochenen, stärker 'klassizistisch' geprägten Figurentypus des tropaeumtragenden Mars, der seit spätrepublikanischer Zeit den Kopf des Gottes in Profilsicht zeigt

¹⁰¹ Zu dem wohl im 2. Viertel des 2. Jhs. n. Chr. geschnittenen Karneol in Berlin, Antikensmuseum FG 6727 vgl. E. Zwierlein-Diehl, AGD II (1969) 189 f. Nr. 531 Taf. 92. — Zur scitenverkehrten Wiedergabe s. o. vor Anm. 1.

¹⁰² Vgl. P. Zanker, Forum Augustum (o. J.) bes. 17 f. 21 ff. 24 ff. Zu Romulus als politische Programmfigur im Kontext der augusteischen Principatsideologie grundsätzlich M. Spannagel, Rache und Prinzipat (ungedr. Diss. Heidelberg, 1984). Vgl. auch u. Anm. 122. 154. 155.

(Abb. 17. 18). Dieser zweite Romulustypus erscheint erstmalig auf einer Serie von Münz- und Medaillonbildern Hadrians (Abb. 21)¹⁰³ und wird noch in tetrarchischer Zeit propagiert¹⁰⁴. Der jugendliche Heros trägt Panzer und Paludamentum, dessen herabflatternde Enden besonders auf Bronzemedailles hadrianischer Zeit (Abb. 22)¹⁰⁵ an die bewegte Schärpe der typengleichen Marsbilder (Abb. 17. 18) erinnern. Romulus schreitet im Tanzschritt nach rechts, schultert links die als Tropaeum ausgebildeten *spolia opima*, hält mit der anderen Hand die Lanze. Aufschluß- und anspielungsreich sind die vornehmlich in der ersten Jahrhunderthälfte belegten Romuluslegenden: dem mythischen ROMVLO CONDITORI unter Hadrian (Abb. 21. 22)¹⁰⁶ folgt programmatisch der historisierte ROMVLVS AVGVSTVS des Antoninus Pius (Abb. 23)¹⁰⁷. Erstmalig auf Prägungen des Commodus läßt sich nicht mehr eindeutig entscheiden, ob mit dem Tropaeumträger der sagenhafte Romulus oder der regierende Kaiser gemeint ist¹⁰⁸. Die sich darin manifestierende, offenbar gewollte Ambivalenz der Aussage bleibt den Münzbildern bis zum Schluß erhalten. In letzter Konsequenz tragen seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. römische Kaiser sogar selbst den beziehungsreichen Beinamen Tropaeophorus¹⁰⁹. In der Münzprägung sind Mars und

¹⁰³ BMC, Mattingly, Coins III 306 Nr. 528 Taf. 57, 11.

¹⁰⁴ Vgl. z. B. Hadrian: RIC II 371 Nr. 266 Taf. 14, 280; 382 Nr. 370; 383 Nr. 376; 425 Nr. 653; 439 Nr. 776; außerdem P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts II. Hadrian (1933) 181 f.; R. Göbl, Antike Numismatik II (1978) 243 Nr. 3052 Taf. 143. — Antoninus Pius: RIC III 37 Nr. 90; 44 Nr. 149; 110 Nr. 624; 112 Nr. 645; 114 Nr. 665; 117 Nr. 698; außerdem Strack a. O. III. Antoninus Pius (1937) 71. — Commodus: RIC III 388 Nr. 204. — Severus Alexander: RIC IV 2, 77 Nr. 85; 78 Nr. 96. 103; 87 Nr. 223; 109 Nr. 481; 119 Nr. 625. 626. — Spätere Beispiele s. u. Anm. 108. — Allgemein auch P. Aichholzer, Darstellungen römischer Sagen, Diss. der Universität Wien 160 (1983) 100 ff. Kat.-Nr. 340–350. 352 Abb. 311 b–316 a.

¹⁰⁵ F. Gnechchi, I medaglioni romani III (1912) 18 f. Nr. 84. 85 Taf. 145, 7 (danach hier Abb. 22); Strack a. O. II 206 Nr. 498 Kat. 15; V. Spinazzola, Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I (1953) 153 Abb. 189; Aichholzer a. O. Kat.-Nr. 340.

¹⁰⁶ Beispiele s. o. Anm. 103–105 (vgl. S. Weinstock, Divus Iulius [1971] 184). Vielleicht auch noch unter Commodus belegt, s. RIC III 388 Nr. 204; BMC, Mattingly, Coins IV 740.

¹⁰⁷ BMC, Mattingly, Coins IV 206 Nr. 1286 Taf. 30, 4 (hier Abb. 23). Dazu auch J. Gagé, MEFRA 47, 1930, 140 f. Abb. 1; 155 f. Weitere Münzbeispiele s. o. Anm. 104. — A.-J. Reinach in: Daremberg-Saglio V (1919) 514 Abb. 7124 s. v. Tropaeum, und W. Deonna, ZSchwArch 14, 1953, 66 Anm. 21, beziehen die entsprechend beschrifteten Münzbilder des Antoninus Pius bezeichnenderweise auf den weströmischen Kaiser Romulus Augustulus.

¹⁰⁸ RIC III 401 Nr. 293. Ebenso Gnechchi a. O. II (1912) 55 Nr. 36 Taf. 80, 8 (in einem anderen Bildtypus zeigen bereits zwei Adventusmedaillons des Marc Aurel den Kaiser als Träger von Lanze und Tropaeum, vgl. T. Hölscher, Victoria Romana [1967] 57 Nr. 5 Taf. 6, 7). — Spätere, meist mit der Legende VIRTVS AV(G) erklärte Münzbilder, die sich gleichermaßen auf Romulus wie auf den jeweils regierenden Kaiser beziehen lassen — häufiger auch einen namenlosen Krieger (wen?) darstellen sollen — z. B. unter Severus Alexander: RIC IV 2, 75 Nr. 57*; 87 Nr. 255. — Valerian: RIC V 1, 48 Nr. 137; 58 Nr. 269. — Gallien: RIC V 1, 76 Nr. 104. 105; 83 Nr. 187. 187a; 84 Nr. 197. 198; 100 Nr. 408. 409. — Tetrarchen: RIC VI 472 Nr. 153. 154 (Kaiser, greift nicht den Speer, sondern in die Haare eines unterworfenen Barbaren!). — Zu den Münzbildern auch G. Ch. Picard, Les trophées romaines (1957) 476 ff.

¹⁰⁹ Nachweise in RE VII A 1 (1939) 673 s. v. Tropaiophoros Nr. 5 (G. Kruse). — Vgl. auch das o. Anm. 108 beschriebene Bild in RIC VI 472 Nr. 153. 154.

Romulus seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. ikonographisch einander unmittelbar angeglichen (Abb. 18–23), die verschiedenen Bedeutungsaspekte von Vater und Sohn untrennbar aufeinander bezogen. Die gedanklichen Grundlagen dieses Konzepts aber weisen bis in die Frühgeschichte Roms zurück. Einige kurze Hinweise mögen diesen Zusammenhang erhellen.

Ein von Verrius Flaccus nach Varro überliefertes Pontifikalgesetz, das König Numa erlassen haben soll¹¹⁰, schrieb vor, die *spolia opima* dem Iuppiter Feretrius, die *spolia (opima) secunda* dem Mars und die *spolia (opima) tertia* dem Ianus Quirinus, sie also der sog. quirinalischen Trias zu weihen¹¹¹. In der Republik hat Iuppiter Feretrius den alten Gemeinde- und »alles beherrschenden Staatsgott« der Königszeit, Mars, verdrängt¹¹². Enge Beziehungen zwischen beiden Göttern ergeben sich in republikanischer Zeit ferner durch den altrömischen Ritus des dem Mars am 15. Oktober dargebrachten und wohl auch in augusteischer Zeit auf dem Marsfeld (wieder) vollzogenen Roßopfers¹¹³. Sein Kult galt während der Königszeit als symbolischer Akt der jährlichen Erneuerung des Staates, in dem Mars als Vater des Stadtgründers Romulus seine besondere rituelle Verehrung fand¹¹⁴. Die hier aufgeführten Bräuche lassen zugleich Berührungspunkte zur uralten Marspriesterschaft der waffentanzenden Salier erkennen¹¹⁵. Die Ausübung des Pferdeopfers fiel bezeichnenderweise auf den gleichen Tag wie die Ausrichtung der *ludi Capitolini*, Siegesfeiern, die Romulus nach seiner Weihung der *spolia opima* begründet haben soll¹¹⁶. Während sie in ältesten Zeiten wohl zu Ehren des Mars begangen worden sind, waren sie seit der Republik offenbar fest mit Iuppiter Feretrius verbunden. Die Spiele wurden nicht von staatlichen Magistraten, sondern von privaten Magistern des *collegium Capitolinorum* veranstaltet, deren Mitglieder gerade in der Zeit von ausgehender

¹¹⁰ Zum ideologischen Anspruch des Augustus, das Wesen der beiden 'Gründerkönige' Roms, das von Romulus und Numa, in sich zu vereinigen, bes. R. Zoepffel, *Chiron* 8, 1978, 404f. mit Anm. 70 (dort weitere Lit.).

¹¹¹ Fest. p. 204 ed. Lindsay (vgl. auch Plut. Marc. 8, 5). Dazu bes. Picard a. O. 131ff.; L. Bonfante Warren, *JRS* 60, 1970, 53; U. W. Scholz, Studien zum altitalischen Marskult und Marsmythos (1970) 42f. — Zur Problematik der vorkapitolinischen Trias Scholz a. O. 26ff.; G. Radke in: *ANRW* 17, 1 (1981) 281ff.; E. Simon in: *LIMC* II (1984) 506f. s. v. Ares/Mars.

¹¹² Scholz a. O. bes. 42f. 89. 157 (Zitat). 165 und passim. — Zu den verschiedenen Eigenschaften und Wirkungsbereichen des frührömischen Mars bes. ebenda 18ff. 34ff. und passim; Simon a. O. (s. o. Anm. 111) 505f.

¹¹³ Zu diesem grundlegend Scholz a. O. 89ff. Vgl. auch G. Dumezil, *Fêtes romaines d'été et d'autonome* (1975) 145ff. 179ff., und H. H. Scullard, *Römische Feste* (1985) 271f., die jedoch auf die klärende Argumentation und Interpretation von Scholz nicht eingehen. Zu dieser im wesentlichen zustimmend J. H. Croon in: *ANRW* XVII 1 (1981) 263ff. Außerdem M. York, *The Roman Festival Calendar of Numa Pompilius* (1986) 176ff. — Zum Weiterleben der Kultfeiern in der Principatsepoche P. Herz, *Untersuchungen zum Festkalender der römischen Kaiserzeit nach datierten Weih- und Ehreninschriften* (1975) 47.

¹¹⁴ Vgl. Scholz a. O. bes. 128ff. 139f. Dazu auch Simon a. O. (s. o. Anm. 111) 506; M. Siebler, Studien zum augusteischen Mars Ultor (1987) 67f.

¹¹⁵ Einiges dazu bei Scholz a. O. 12f. 20. 27ff. Weitere Lit. zu den Saliern s. o. Anm. 92.

¹¹⁶ Hier und zum Folgenden die Diskussion von Scholz a. O. 89. 164ff. Vgl. auch Scullard a. O. 272ff.; S. Panciera, *BullCom* 91, 1986, 36. 40f. mit Anm. 54 (dort weitere Lit.); F. Coarelli, *Index* 15, 1987 (Hommages à G. Boulvert), 178ff. — Zum 15. Oktober im römischen Festkalender Herz a. O. 286f.

Republik und beginnendem Principat mehrfach bezeugt sind¹¹⁷. *Equus October* und *ludi Capitolini* feiern am selben Tag Mars als Vater des Stadtgründers und Romulus als Stifter des römischen Triumphs, halten die Erinnerung an die Grundlagen der römischen Staatsidee wach. Schon Caesar war wesentlich bestrebt, diese beiden Aspekte fest an seine Person zu binden. So weihte er auf Senatsbeschluß, ohne die dafür notwendigen Voraussetzungen erfüllt zu haben, nach dem Vorbild des Romulus eine Kriegsrüstung als *spolia opima* in das Heiligtum des Iuppiter Feretrius¹¹⁸, während er sonst vor allem als unmittelbarer Nachfolger des vergöttlichten Stadtgründers auftrat und in diesem Kontext demonstrativ auf seine Eigenschaft als triumphierender Sieger verwies¹¹⁹. Unter der Herrschaft des *Divi filius* wird in der augusteischen Epoche, der zweiten römischen 'Königszeit'¹²⁰, die enge Verbindung von Mars und Romulus, von Vater und Sohn¹²¹, von Stadtgründung und Triumph neubelebt, immer wieder propagiert und zu einem zentralen Programmpunkt der sich konsolidierenden Principatsideologie¹²². Die wesentlichen staatspolitischen

¹¹⁷ Vgl. die kommentierten Zeugnisse und weitere Lit. bei G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer, HAW V 4² (1912) 117 mit Anm. 6; RE Suppl. V (1931) 608 s. v. Ludi Capitolini (E. Habel); A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 2 (1981) 258ff. Nr. 50 (V. Picciotti–P. Sabbatini Tumolesi); CIL I² 2992 (2, 4 p. 966); Panciera a. O. 35 ff.; Coarelli a. O. 178 ff.

¹¹⁸ Dio Cass. 44, 4, 3. Vgl. A. Alföldi, MusHelv 8, 1951, 211 (= ders., Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken [1971] 35); K. W. Welwei, Historia 16, 1967, 58; S. Weinstock, Divus Iulius (1971) 233. — Zum Heiligtum des Iuppiter Feretrius s. u. Anm. 147.

¹¹⁹ Dazu mit weiterer Lit. A. Alföldi, MusHelv 8, 1951, bes. 203 ff. 208 ff. (= ders., Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken [1971] 27 ff. 32 ff.); W. Burkert, Historia 11, 1962, 356 ff.; C. J. Classen, Philologus 106, 1962, 192 ff.; G. Dobesch, Caesars Apotheose zu Lebzeiten und sein Ringen um den Königstitel (1966) 11 ff. 49 ff. 54 ff.; Weinstock a. O. 175 ff. bes. 180 ff.; A. Alföldi, Gnomon 47, 1975, 165; D. Porte in: ANRW II 17, 1 (1981) 334 ff.

¹²⁰ Vgl. Scholz a. O. 157.

¹²¹ Zu Vater und Sohn als politisches Thema des Caesarerben T. Hölscher in: Festschrift N. Himmelmann, Beih. 47 BJB (1989) 328 mit Anm. 22.

¹²² Vgl. in diesem semantischen Kontext R. Schilling, RevPhil 68, 1942, bes. 39 ff. (= ders. in: G. Binder (Hrsg.), Saeculum Augustum II [1988] bes. 119 ff.); P. Hommel, Studien zu den römischen Figurengiebeln der Kaiserzeit (1954) 11 f.; E. Simon, Ara Pacis Augustae (1967) 24 f.; P. Zanker, Forum Augustum (o. J.) 14 ff. 17 ff. 21 ff.; G. Binder, Aeneas und Augustus (1971) 154 ff. 158 ff.; U. W. Scholz, Studien zum altitalischen Marskult und Marsmythos (1970) 157 mit Anm. 69; Croon a. O. 246 ff.; D. Kienast, Augustus (1982) 173. 200 ff.; E. Simon in: LIMC II (1984) 506 f. s. v. Ares/Mars; M. Bonnefond in: L'Urbs. Espace urbain et histoire, Actes du colloque internat., Ecole française de Rome 1985 (1987) 251 ff.; Siebler a. O. bes. 42 ff. 67 f. 153 ff. 169 ff. 179 ff. (der jedoch in seiner Bewertung, »der pater Mars sollte [sc. unter Augustus] den bisherigen pater Iuppiter ablösen« [170] und »an die Stelle Iupiters als oberster Stadtgott treten« [95], zu weit geht. Die hier betont in den Vordergrund gestellte und pointiert zugespitzte Polarisierung zwischen Iuppiter und Mars scheint mir – auch historisch – nicht begründet und daher kaum ein geeigneter Ansatz zu sein, die komplexen Strukturen der religionspolitischen Grundlagen der augusteischen Principatsideologie aufzudecken und zu verstehen. Vgl. dagegen die differenzierte Betrachtungsweise des Verhältnisses von Iuppiter und Augustus bei C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen [1988] bes. 35 ff. 44 f.); S. Settis in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Ausstellungskatalog Antikenmuseum Berlin (1988) 411 Abb. 188; 417. Vgl. auch u. Anm. 154. 155.

Aspekte der Romulusideologie werden später auf Münzbildern Hadrians schlagwortartig thematisiert: Romulus Triumphator, der tropaeumtragende Held, wird in der beigeschriebenen Legende zum ROMVLO CONDITORI (Abb. 21. 22).

Eine besonders prägnante Formulierung für den unmittelbaren inhaltlichen Zusammenhang zwischen Tropaea und Triumph findet sich in augusteischer Zeit bei Dionysios von Halikarnassos. Er charakterisiert die Triumphzüge des Romulus, Tullus Hostilius und Tarquinius Priscus jeweils programmatisch als τροπαιοφόρος πομπή¹²³. Etwa zur selben Zeit wie Dionysios berichtet Livius über die wohl 428 v. Chr. vorgenommene Trophäenweiheung des A. Cornelius Cossus: »*longe maximum triumphi spectaculum fuit Cossus spolia opima regis interfecti gerens. spolia in aede Iovis Feretri prope Romuli spolia quae, prima opima appellatur ...*«¹²⁴ Aufschlußreich ist auch die Schilderung Plutarchs über den Triumph des M. Claudius Marcellus, der für ihn nach seinem Sieg über die keltischen Insubrer und den von ihm persönlich erschlagenen König Viridumarus im Jahre 222 v. Chr. beschlossen worden war: »Als das erfreulichste und außergewöhnlichste Schauspiel des ganzen (sc. Triumphzuges) führte (sc. Marcellus) sich selbst vor, wie er die volle Rüstung des Barbaren (sc. -Königs) zu dem Gotte trug. Er hatte den geraden und hohen Stamm einer wohlgewachsenen Eiche fällen und in die Form eines Tropaeum bringen lassen, band und befestigte daran die Beutestücke, plazierte jedes einzelne davon wirkungsvoll in der rechten Ordnung. Als der Zug sich darauf in Bewegung setzte, bestieg er selbst das Viergespann und zog mit geschultertem Tropaeum, dem schönsten und ausgezeichnetsten Schmuck aller (sc. mitgeführten Trophäen), im Triumph durch die Stadt«¹²⁵. An die spektakuläre Waffenweiheung erinnert später das Rückseitenbild einer 50 v. Chr. geprägten Denarserie des P. Cornelius Lentulus Marcellinus, das unter Traian restituiert worden ist: Marcellus trägt die *spolia opima* in Form eines Tropaeum wohl vor dem Tempel des Iuppiter Feretrius¹²⁶. Der römische Feldherr genoß als politische Programmfigur in augusteischer Zeit besondere Aktualität, namentlich in der Heldenschau Vergils: »Siehe, (sc. spricht Anchises zu Aeneas,) wie Marcellus vorbildlich mit den *spolia opima* einherschreitet und als Sieger alle Männer überragt«¹²⁷.

Eine der Pompe Tropaiophoros ähnliche Form der Triumphprozession überliefert das Hauptbild einer campanischen Hydria in Capua, ein Werk des nach ihr benannten Triumphmalers aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 24)¹²⁸. Der

¹²³ Dion. Hal. 2, 34, 3 (Romulus); 3, 31, 6 (Tullus Hostilius); 3, 59, 3 (Tarquinius Priscus).

¹²⁴ Liv. 4, 19, 2.

¹²⁵ Plut. Marc. 8, 1f. Vgl. hier auch S. Weinstock, *Divus Iulius* (1971) 230.

¹²⁶ s. u. Anm. 139.

¹²⁷ Verg. Aen. 6, 855 f. »*adspecte ut insignis spoliis Marcellus opimis / ingreditur victorque viros supereminet omnis*«. — Zur zeitgenössischen Bedeutung des Marcellus im Kontext der Aeneis bes. M. von Albrecht, *WSI* 80, 1967, 168. 171 ff.; F. Dupont—J.-P. Neraudau, *REL* 48, 1970, 259 ff.

¹²⁸ Capua, Museo Campano 7. Vgl. F. Weege, *JdI* 24, 1909, 136 ff. mit Anm. 35 Abb. 15; CVA Capua (1) Taf. 7; Trendall, *LCS* 327 Nr. 749; H. Lohmann, *Grabmäler auf unteritalischen Vasen* (1979) 69. 288 Nr. K 27;



Abb. 24. Campanische Hydria, Triumphmaler, Detail.
Capua, Mus. Campano

hier wiedergegebene Triumphzug gleicht in seinen Grundzügen bereits dem des Rundmals Albani. Zwei Krieger in oskischer Tracht ziehen nach rechts an einem Naiskos vorbei. Ihnen voran geht ein gefesselter Gefangener. Sie haben links, an Stelle des späteren Tropaeum, eine Lanze mit erbeuteten Waffen und blutbespritzten Kleidern besieger Feinde geschultert¹²⁹. In der angewinkelten Rechten halten sie den lustrierenden Lorbeerzweig. Ähnlich schildert Appian den Triumphzug des Scipio Africanus über die Karthager am Ende des Jahres 146 v. Chr.: Alle römischen Soldaten hätten Lorbeerzweige getragen, die besten unter ihnen zugleich die militärischen Siegespreise gehalten¹³⁰.

Auf Sieg und Triumph sind auch die Tropaeumträger der republikanischen Münzbilder deutlich bezogen. Die inhaltliche Synthese komplementärer Bildtypen auf Vorder- und Rückseite verstärkt diese Aussage häufig noch. Tropaeumträger erscheinen erstmalig auf den motivisch weitgehend angeglichenen Denarrückseiten des C. Aburius Geminus und des L. Postumius Albinus, Prägungen der Jahre 134 und 131 v. Chr.: Eine gewöhnlich als Mars gedeutete Figur mit Helm, Lanze, Schild und Tropaeum steht auf der rasch nach rechts fahrenden "Triumphalquadriga"¹³¹, inhalt-

P. F. Stary, *HambBeitrA* 8, 1981, 73 f. 94 Nr. 5; M. Eichberg, *Scutum* (1987) 118 f. 268 Nr. 156 Taf. 24 b. — Zu den Beziehungen zwischen italisch-campanischer und römischer Triumphtradition C. Nicolet, *MEFRA* 74, 1962, bes. 491 ff. 503 ff. 517.

¹²⁹ Zu blutbefleckten Beutestücken in Rom vor der Eroberung von Syrakus 212 v. Chr. Plut. *Marc.* 21, 1 f.

¹³⁰ App. *Pun.* 8, 66. Vgl. auch W. Ehlers in: *RE VII A 1* (1939) 509 s. v. Triumphus.

¹³¹ Zu wagenfahrenden Göttern und Feldherren auf Münzen der späten Republik T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 74 ff. 80 f.

lich eng mit dem Romakopf der Vorderseiten verbunden¹³². Als weitere stadtrömische Darstellungstypen folgen: 130 v. Chr. Denar des M. Acilius M. f., Vorderseite Büste der Roma, Rückseite stehender Hercules mit Keule und Tropaeum auf 'Triumphalquadriga' in Paradeschritt¹³³; 108/07 v. Chr. Denar des L. Valerius Flaccus, Vorderseite Büste der Victoria, Rückseite Mars in gespreiztem Schritt stehend mit um die Hüfte geschlungener Schärpe, Lanze und geschultertem Tropaeum¹³⁴; 90 v. Chr. Denare des C. Vibius C. f. Pansa, Vorderseite Büste des Apollo, Rückseite Minerva mit Tropaeum auf rasch nach rechts fahrender 'Triumphalquadriga', bei ihr häufiger Victoria — dieses Motiv gelegentlich auf beiden Bildseiten¹³⁵; 83 v. Chr. Denar des Laterensis, Vorderseite Büste des Iuppiter im Lorbeerkranz(!), Rückseite Triumphator mit Palmzweig und Tropaeum auf Quadriga in Paradeschritt¹³⁶; 61 v. Chr. Denare des M. Aemilius Lepidus, Vorderseite weibliche Büste mit Diadem — zusätzlich auch Kranz, Palmzweig und (Opfer?)-Geschirr möglich —, Rückseite Reiter mit geschultertem Tropaeum¹³⁷; 55 v. Chr. Denar des P. Fonteius P. f. Capito, Vorderseite Büste des Mars mit kleinem geschultertem Tropaeum, Rückseite Kampfszene mit bewaffnetem Reiter¹³⁸; 50 v. Chr. Denar des P. Cornelius Lentulus Marcellinus, Vorderseite Porträt wohl des Münzmeistervaters, Rückseite M. Claudius Marcellus trägt die 222 v. Chr. erkämpften *spolia opima* in Form eines Tropaeum, dahinter Tempel des Iuppiter Feretrius(?)¹³⁹; 47 v. Chr. Denare des C. Antius C. f. Restio, Vorderseite

¹³² M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage* (1974) 276 Nr. 244, 1 Taf. 36, 20 (C. Aburius Geminus); 281 Nr. 252, 1 Taf. 37, 12 (L. Postumius Albinus; s. auch E. Simon in: LIMC II [1984] 529 Nr. 225 Taf. 398 s. v. Ares/Mars, dort aber irrtümlich nicht diese Münze, sondern der 131 v. Chr. geprägte Denar des L. Opimius mit Victoria auf Quadriga [Crawford a. O. 281 Nr. 253, 1 Taf. 37, 16] abgebildet). Vgl. auch Th. Kraus in: *Festschrift E. von Mercklin* (1964) 68. — Nach A. Alföldi, *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken* (1971) 17 Anm. 9, ist dagegen der »tropaiontragende Feldherr« auf den Denaren des L. Postumius Albinus vielleicht mit Romulus zu identifizieren.

¹³³ Crawford a. O. 282 Nr. 255, 1 Taf. 37, 16; J. Boardman in: LIMC IV (1988) 810 Nr. 1436 Taf. 539 s. v. Herakles. — Vgl. in diesem Zusammenhang auch die aufschlußreiche Darstellung auf einem Bronzemedailleon des Marcus Aurelius: Hercules mit Keule und Tropaeum steht auf einer von Kentauren gezogenen Quadriga, welche die Attribute der vier Jahreszeiten halten; dazu mit Lit. ebenda 809 Nr. 1433 Taf. 538 s. v. Herakles.

¹³⁴ Crawford a. O. 316 Nr. 306, 1 Taf. 41, 6. Vgl. auch Kraus a. O. 68 ff. Taf. 35, 4; E. Simon in: LIMC II (1984) 527 f. Nr. 209 Taf. 398 s. v. Ares/Mars; M. Siebler, *Studien zum augusteischen Mars Ultor* (1987) 164 ff.

¹³⁵ Crawford a. O. 346 f. Nr. 342, 4 a–6 b Taf. 44, 19–22; 45, 1. — Zum triumphalen Bezug der Münzbilder auch T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 76.

¹³⁶ Crawford a. O. 372 Nr. 358, 1 Taf. 47, 5. — A. Alföldi, *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken* (1971) 53 mit Anm. 73; 103 Taf. 2, 4, deutet den Kopf der Vorderseite auf den Genius Populi Romani.

¹³⁷ Crawford a. O. 443 f. Nr. 419, 1 a–e Taf. 51, 8. — Zur campanisch-italisch beeinflussten Bildtradition dieses Motivs m. E. überzeugend C. Nicolet, *MEFRA* 74, 1962, bes. 506 ff. Abb. 27. Gute Abb. auch bei J. P. C. Kent — B. Overbeck — A. U. Stylow — M. Hirmer, *Die römische Münze* (1973) 85 Nr. 61 Taf. 16.

¹³⁸ Crawford a. O. 453 Nr. 429, 1 Taf. 52, 4.

¹³⁹ Crawford a. O. 460 Nr. 439, 1 Taf. 52, 18. Vgl. G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen* (1969) 33. 67 f. 97. 109 f. Taf. 4, 49. 50 (z. T. mit irreführenden Bemerkungen); *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, *Ausstellungskatalog Staatliche Münzsammlung München* (1973) 51 Nr. 96. 97 (Restitutions-

Porträt des Münzmeistervaters bzw. zwei Idealköpfe der Penaten, Rückseite tänzelnder Hercules mit Keule und zur Schulter geneigtem Tropaeum (Abb. 19)¹⁴⁰; 46/45 v. Chr. Denar des M. Minatius Sabinus, Vorderseite Porträt des Cn. Pompeius Magnus, Rückseite zwei Personifikationen spanischer Städte zu Seiten eines gewappneten Kriegers, die rechte ein geschultertes Tropaeum herantragend¹⁴¹; 45 v. Chr. Bronzeprägung des C. Clovius, Vorderseite Büste der Victoria, Rückseite stehende Minerva mit Lanze, Schild und Tropaeum, davor Schlange¹⁴². Besonders prägnant ist der Triumphgedanke auf der Vorderseite einer 45 v. Chr. geprägten Denarserie des *triumvir monetalis* L. Papius Celsus formuliert (Abb. 25)¹⁴³: ein männlicher Idealkopf mit Lorbeerkranz, langgelocktem Haar und Backenbart, hinter dem wie geschultert ein Tropaeum erscheint, wird durch die Legende als Darstellung des TRIVMPVS erklärt¹⁴⁴. Wie bereits auf dem Denar des Laterensis¹⁴⁵ und später auf dem Rundmal Albani (Abb. 1–7) vertreten auch hier wieder die bekannten, anspielerreichen Bildzeichen Lorbeer und Tropaeum grundsätzliche Aspekte des römischen Triumphs¹⁴⁶.

Der Aufzug des siegreichen Feldherrn, der vor seinem bewaffneten Heer zu Fuß mit geschultertem Tropaeum in die Stadt einmarschiert, weist auf die geschichtlichen Anfänge Roms zurück, auf die triumphale Erscheinung des Stadtgründers Romulus. Bereits er soll dem Iuppiter Feretrius anlässlich der Weihung der *spolia opima* ein Heiligtum gestiftet haben. Augustus hat den verfallenen Tempel des Διὸς Τροπαιοφόρου, wie er ihn bezeichnenderweise in der griechischen Fassung seines Tatenberichtes nennt, gründlich renoviert¹⁴⁷. Der Beiname Τροπαιοῦς charakterisiert schon Zeus als Gott des Sieges nach seinem Triumph über die Titanen und Giganten¹⁴⁸. Später nennt Apuleius von Madaura unter den Eigenschaften Iuppiters »*est militaris, est triumphator et propagator, tropaeophorus*«¹⁴⁹. Im Heiligtum des Διὸς Τροπαιο-

gepräge Traians, dazu s. auch u. Anm. 152). — Zur Deutung des Bildniskopfes auf der Vorderseite überzeugend G. Lahusen, AA 1985, 113 ff. Abb. 1. 2; ders., Die Bildnismünzen der späten Republik (1989) 23 Taf. 2, 3–6.

¹⁴⁰ Die Münzprägung des Restio wird ausführlicher o. zu Anm. 68 (Lit.) besprochen.

¹⁴¹ M. H. Crawford, Roman Republican Coinage (1974) 480 Nr. 470, 1 c Taf. 55, 20.

¹⁴² Crawford a. O. 486 Nr. 476, 1 a. b Taf. 56, 12.

¹⁴³ BMC, Grueber, Coins I 520 Nr. 4023; ebenda III Taf. 50, 1.

¹⁴⁴ Crawford a. O. 481 f. Nr. 472, 2 Taf. 55, 23. Vgl. S. Weinstock, Divus Iulius (1971) 64 ff. Taf. 6, 8 (bei S. 49).

¹⁴⁵ s. o. Anm. 136.

¹⁴⁶ Auf einer stadtrömischen Prägung der Tetrarchenzeit erscheint zu der bezeichnenden Legende MARTI PACIFERO AVG der tänzelnde Kriegsgott, der rechts einen (Lorbeer?)Zweig hält und links das Tropaeum schultert; vgl. RIC VI 383 Nr. 267.

¹⁴⁷ Zum Tempel und seiner Erneuerung unter Augustus (Nep. Att. 20, 3; Dion. Hal. 2, 34, 4; Mon. Ancyr. 19; Liv. 4, 20, 7) bes. G. Wissowa, Religion und Kultus der Römer, HAW V 4² (1912) 117 ff.; S. B. Platner—Th. Ashby, A Topographical Dictionary of Ancient Rome (1929) 293 f. s. v. Iuppiter Feretrius, Aedes. — Bereits Caesar ist mit diesem Heiligtum in bezeichnender Weise verbunden, vgl. o. Anm. 118.

¹⁴⁸ L. Preller—C. Robert, Griechische Mythologie I⁴ (1894) 140; Roscher, ML V (1916–24) 1262 ff. Nr. 1 s. v. Tropaios; A. B. Cook, Zeus II 1 (1925) 110 f. Anm. 9; RE VII A 1 (1939) 674 s. v. Tropaios (G. Kruse).

¹⁴⁹ Apul. mund. 37.

φόρου hat Augustus laut Livius auch die Dedikationsinschrift auf dem Linnenpanzer des Veienterkönigs Lar(s) Tolumnius gelesen, der zu den *spolia opima* gehörte, die A. Cornelius Cossus nach siegreichem Zweikampf wohl 428 v. Chr. im Triumph dem Iuppiter Feretrius geweiht hatte¹⁵⁰. An die vorbildliche, eng mit Romulus verbundene und in augusteischer Zeit aktualisierte Waffenweiheung des Cossus¹⁵¹ sollte vielleicht



Abb. 25. Denar des L. Papius Celsus, Rom 45 v. Chr. London, Brit. Mus.



Abb. 26. Denar des Cossus Cornelius Lentulus, Rom 12 v. Chr. London, Brit. Mus.

auch das Rückseitenmotiv einer 12 v. Chr. ausgegebenen Denarserie erinnern, die in der neueren Forschung vornehmlich mit Agrippa verbunden wird (Abb. 26): Der Krieger eines Reiterstandbildes auf einem von zwei *rostra* geschmückten 'Postament' schultert ein Tropaeum, umgeben von der 'erklärenden' Legende des amtierenden Münzmeisters, links COSSVS, rechts CN F LENTVLVS¹⁵². Ein politisch so anspruchsvolles Reiterstandbild Agrippas mit dem symbolträchtigen, auf Romulus zurückweisenden Triumphalinsigne des geschulterten Tropaeum scheint mir in der ganz auf den Princeps hin orientierten Staatskunst augusteischer Zeit kaum möglich zu sein.

¹⁵⁰ Liv. 4, 20, 5–11. Dazu mit weiterer Lit. D. Kienast, *Augustus* (1982) 220.

¹⁵¹ Dazu auch Verg. *Aen.* 6, 841; M. von Albrecht, *WSI* 80, 1967, 168, 171.

¹⁵² Zu Münzmeister und Emission mit weiterer Lit. RE IV 1 (1900) 1364f. Nr. 182 s. v. Cornelius; BMC, Mattingly, *Coins I* 25 Nr. 122. 123 Taf. 4, 12 (Agrippa; hier Abb. 26); C. Nicolet, *MEFRA* 74, 1962, 505 ff. Abb. 26 (M. Claudius Marcellus); J.-B. Giard, *Catalogue des monnaies de l'empire romain I. Auguste*, Bibliothèque Nationale Paris (1976) 114 Nr. 551–554 Taf. 26 (Agrippa); A. Kunisz, *Recherches sur le monnayage et la circulation monétaire sous le règne d'Auguste* (1976) 131 Anm. 34 (Agrippa); RIC I² 73 Nr. 412 Taf. 7 (Agrippa); M. D. Fullerton, *AJA* 89, 1985, 478 Taf. 56, 18 (Agrippa). – Die Prägung mit dem Reiterstandbild des Cossus wurde bezeichnenderweise unter Traian restituiert (s. dazu auch o. Anm. 139), vgl. H. Mattingly, *NumChron* 5. Ser. 6, 1926, 251. 255 f. 271 f. Nr. 43 a Taf. 13, 4; BMC, Mattingly, *Coins III* 138 Nr. 694 Taf. 23, 15.

Auch die so beziehungsreich gegliedert erscheinende Bildinschrift selbst spricht gegen eine Deutung des Reiters auf Agrippa¹⁵³.

Im triumphalen Bildtypus des legendären Tropaeophorus wird Romulus zu einer der Schlüsselfiguren der Staatskunst und der Herrschaftsideologie augusteischer Zeit¹⁵⁴. Wie einst der Stadtgründer hat auch der Principatsbegründer dreimal triumphiert¹⁵⁵, heißt dieser bei Horaz selbst »*optime Romulae custos gentis*«¹⁵⁶. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß auch sonst Darstellungen augusteischer Zeit den triumphalen Charakter des Tropaeum akzentuiert herausstellen¹⁵⁷. Die Trophäe wird hier neben Romulus besonders von der Siegesgöttin getragen¹⁵⁸. Die durch wechselnde Bildzeichen charakterisierte Figur der Victoria auf dem Globus, die nach dem actischen Sieg Octavians zu einem besonders bezeichnenden und wirksamen Symbol der neuen römischen Welt- und Kaiserherrschaft wurde, hält außer Palmzweig und Vexillum auch ein Tropaeum¹⁵⁹. Nach Dio Cassius war ihr berühmtes, von Octavian in die Curia Iulia gestiftetes Standbild mit ägyptischen Beutewaffen geschmückt¹⁶⁰. Ein Tropaeum schultert die über den Globus stürmende Siegesgöttin auf Serien römischer Stirnziegel¹⁶¹ und auf einer Glaspaste in Berlin, deren Siegelbild unmit-

¹⁵³ Das Münzbild und sein Verhältnis zu den zwei anderen Rückseitenmotiven der 12 v. Chr. ausgegebenen Prägungen des Triumvir können hier nicht im einzelnen diskutiert werden. Es fällt jedoch auf, daß das Bildnis auf der Rückseite der einen Denaremission des Cossus durch die Beischrift M AGRIPPA COS TER namentlich auf den gerade verstorbenen Feldherrn (Giard a. O. 114 Nr. 548–550 Taf. 26), das Revers der anderen Emission dagegen inschriftlich auf RES PVB AVGVST (Giard a. O. 114 Nr. *) bezogen ist.

¹⁵⁴ Dazu mit weiterer Lit. J. Gagé, MEFRA 47, 1930, 140 ff.; U. Knoche, Der altsprachliche Unterricht 9 H. 1, 1966, 46 ff.; G. Binder, Aeneas und Augustus (1971) 154 ff. 157 ff. 162 ff.; A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche³ (1980) 217 f. mit Anm. 1 (S. 218 Lit.); M. Spannagel, Rache und Prinzipat (ungedr. Diss. Heidelberg, 1984) passim; J. DeRose Evans, The Legends of Early Rome Used as Political Propaganda in the Roman Republic and Augustan Periods (Diss. University of Pennsylvania, Ann Arbor 1985) 164 ff. 240 ff.; M. C. J. Putnam, ClQu 79, 1985, 238 ff.; T. Hölscher in: Kaiser Augustus a. O. (s. o. Anm. 8) 382 zu Nr. 212. Vgl. auch o. Anm. 122.

¹⁵⁵ Hier wichtig A. Alföldi, Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken (1971) 115 Anm. 13; Binder a. O. (s. o. Anm. 154) bes. 165 f. 258 ff.; Spannagel a. O. mit ausführlicher Diskussion der in diesem Zusammenhang bisher ungenügend berücksichtigten Triumphalfasten; zu diesen A. Degrassi, Inscriptiones Italiae XIII 1 (1947) passim. Vgl. auch P. Zanker, Forum Augustum (o. J.) 21; F. Coarelli, Il Foro Romano II (1985) 269 ff.

¹⁵⁶ Hor. carm. 4, 5, 1. 2. Dazu Binder a. O. (s. o. Anm. 154) 15. 167.

¹⁵⁷ Vgl. G. Ch. Picard, Les trophées romains (1957) 232–311.

¹⁵⁸ Zur hellenistischen Bildtradition der tropaiontragenden Nike K. Woelcke, BJB 120, 1911, 166 ff.; A. J. Janssen, Het antieke tropaion (1957) 126 ff.; Picard a. O. 53 ff.; B. Segall, AA 1965, 555 ff. Abb. 3. 4; C. Isler-Kerényi, AntPl X (1970) 59 Anm. 18 a. b (unten).

¹⁵⁹ Zu Bildtypus und Bedeutung grundlegend T. Hölscher, Victoria Romana (1967) 6 ff. bes. 37. 39. Vgl. auch U. Hausmann in: Silvae. Festschrift E. Zinn (1970) 55 f. Anm. 20; P. Zanker, Forum Romanum (1972) 9 f.; R. M. Schneider, Bunte Barbaren (1986) 61. 95 f. mit Anm. 645; T. Hölscher in: Kaiser Augustus a. O. (s. o. Anm. 8) 374 f. zu Nr. 207.

¹⁶⁰ Dio Cass. 51, 22, 1. 2.

¹⁶¹ Vgl. T. Hölscher, JbZMusMainz 12, 1965, 59 ff. Taf. 16, 4; H. Mielsch, Römische Architekturterrakotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn (1971) 46 f. Nr. 5–12; P. Pensabene—M. R. Sanzi Di Mino in: A. Giuliano (Hrsg.), Museo Nazionale Romano III 1. Le terrecotte (1983) 288 ff. Nr.



Abb. 27. Abdruck einer Glaspaste. Wahrscheinlich Berlin/Ost, Antikensammlung der Staatl. Mus. zu Berlin

telbar mit dem gleichsam als Sieg und Triumph gefeierten Parthererfolg des Augustus von 20 v. Chr. verknüpft ist (Abb. 27)¹⁶². Ein bald danach in Colonia Patricia geprägter Goldquinar zeigt Victoria auf dem Globus mit einem Tropaeum in der Hand des abgespreizten linken Arms¹⁶³. Das in der augusteischen Bildkunst propagierte Motiv des triumphierenden Romulus greift, nur wenige Jahrzehnte später, programmatisch die gepanzerte Porträtfigur mit hochgehaltenem Tropaeum auf dem Grand Camée wieder auf¹⁶⁴. Dem Vorbild des mythischen Helden folgt, vielleicht

885–904 Taf. 135. 136; T. Hölscher, *Klio* 67, 1985, 96f.; P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 89 Abb. 64.

¹⁶² T. Cades, *Impronte Gemmarie dell' Instituto II* (1831) Nr. 69 (danach hier Abb. 27), wahrscheinlich Abdruck von der weißen Glaspaste bei A. Furtwängler, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium, Königliche Museen zu Berlin* (1896) 128 Nr. 2816 Taf. 24. Dazu mit weiterer Lit. Schneider a. O. bes. 38 ff. mit Anm. 168 Taf. 18, 2; Zanker a. O. (s. o. Anm. 161) 191 Abb. 147; C. Maderna-Lauter in: *Kaiser Augustus und die verlorene römische Republik*, *Ausstellungskatalog Antikenmuseum Berlin* (1988) 459. 470 f. Nr. 264 mit Abb.

¹⁶³ BMC, *Mattingly, Coins I* 73 Nr. 426 Taf. 9, 20; M. von Bahrfeldt, *Die Römische Goldmünzenprägung während der Republik und unter Augustus* (1923) 118 Nr. 118 Taf. 11, 8; T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 17. 180 Nr. VG 9; J.-B. Giard, *Catalogue des monnaies de l'empire romain I. Auguste*, *Bibliothèque Nationale Paris* (1976) 48 f.

¹⁶⁴ Zu diesem mit weiterer Lit. H. Jucker, *JdI* 91, 1976, 211 ff. Abb. 1a, b (Figur 5); W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (1987) 78 ff. 130 ff. 202 ff. Nr. A 85 Taf. 32, 5–33; D. Boschung, *Die Bildnisse des Caligula, Herrscherbild I 4* (1989) 64 ff. 119 Nr. 44.

erstmalig seit dem 222 v. Chr. erkämpften Sieg des M. Claudius Marcellus und der allein ideologisch begründeten Weihung der *spolia opima* durch Caesar¹⁶⁵, jetzt eine historische Person, wohl aber nicht, wie bisher meist vermutet, Claudius¹⁶⁶ oder Drusus III¹⁶⁷, die ohnehin kaum Berührungspunkte zu Romulus erkennen lassen¹⁶⁸, sondern wahrscheinlich Caligula, dessen Bildniszüge im Gegensatz zu denen des Claudius gut auf den Tropaeumträger passen¹⁶⁹. Er stellt sich durch das berühmte Rückseitenbild der Sesterzserie, die anlässlich der Einweihung des Divus Augustus-Tempels im Jahre 37/38 n. Chr. ausgegeben worden ist¹⁷⁰, auch in die herrschaftslegitimierende Tradition des die *spolia opima* schulternden Romulus Tropaeophorus: Dieser schmückt, zusammen mit Pius Aeneas, zwei Victorien und einer offenbar auf den Divus Augustus bezogenen Quadriga, als Akroterfigur das Dach des Kaisertempels, vor dem Caligula seinem vergöttlichten Ahnen, dem Principatsbegründer opfert¹⁷¹. An Romulus als mythischen Stadtgründer knüpft Caligula ebenfalls unmittelbar an. Nach Sueton wurde beschlossen, den Tag seines Regierungsantritts Parilia zu nennen als Zeichen dafür, daß der Kaiser an diesem Tag die Stadt ein zweites Mal gegründet habe¹⁷².

Hinweise auf die starke Aktualisierung des Romulustrumphe finden sich auch bei augusteischen Dichtern. Nach Properz soll schon der Stadtgründer einen seiner drei Triumphe auf einer von Schimmeln gezogenen Quadriga gefeiert haben¹⁷³, obwohl diese vielleicht erst für Caesar glaubwürdig bezeugt ist¹⁷⁴ und seit Augustus im römischen Triumph üblich geworden zu sein scheint¹⁷⁵. Es fällt auf, daß sich gerade seit seiner Herrschaft die Stimmen mehren, den Triumph auf der weißen Quadriga bereits römischen Feldherren des 4. Jahrhunderts v. Chr. zuzuschreiben¹⁷⁶.

¹⁶⁵ Vgl. u. Anm. 180.

¹⁶⁶ Bes. Jucker a. O. 222 ff., dem zuletzt Megow a. O. 131. 204 folgt.

¹⁶⁷ Zuletzt Boschung a. O. 64 ff. — Für Drusus III ist bisher kein gesicherter Bildnistypus bekannt.

¹⁶⁸ Die von Jucker a. O. 240 f. Anm. 110 genannten Verweise können kaum seine Annahme stützen, Claudius trete hier als neuer Romulus auf.

¹⁶⁹ H. Prückner danke ich herzlich für die Möglichkeit, bereits an dieser Stelle auf seine neue, m. E. überzeugende Deutung des Tropaeumträgers hinweisen zu können. Sie ist Teil einer neuen Interpretation des Grand Camée, die er auf einem 1989 in Heidelberg gehaltenen Vortrag ausführlich begründet hat und die demnächst in Druck gehen wird.

¹⁷⁰ Zur Münzprägung mit weiterer Lit. Sammlung August Voirol, MuM Auktion 38 (6./7. 12. 1968) 48 Nr. 351 Taf. 17 und Frontispiz; G. Fuchs, Architekturdarstellungen auf römischen Münzen (1969) 45. 111 ff. Taf. 10, 112; RIC I² 111 Nr. 36 Taf. 13; Boschung a. O. 18 f. Taf. C 5 (H.-M. von Kaenel).

¹⁷¹ Zum Bildprogramm und seiner politisch-ideologischen Aussage besonders Boschung a. O. 93 f.

¹⁷² Suet. Cal. 16, 4.

¹⁷³ Prop. 4, 1, 31 f. »*hinc Titius Ramnesque viri Luceresque coloni / quattuor hinc albos Romulus egit equos*«. Ähnlich auch Dion. Hal. 2, 34, 2; s. u. Anm. 178 mit dazugehörigem Text.

¹⁷⁴ Dio Cass. 43, 14, 3. Dazu auch u. Anm. 176.

¹⁷⁵ Dazu mit Nachweisen G. Binder, Aeneas und Augustus (1971) 165 f. bes. 261 f. Vgl. auch u. Anm. 176.

¹⁷⁶ Die Glaubwürdigkeit dieser Angaben ist umstritten, folglich ebenso, ob der Triumph in der weißen Quadriga ursprünglich auf Caesar zurückgeht oder ältere Traditionen aufgreift. Vgl. dazu die Diskussion bei F. Bömer, P. Ovidius Naso. Die Fasten II (1958) 383 f. zu Ov. fast. 6, 724; R. M. Olgvie, A Commentary on Livy², Books 1–5 (1970) 679 f. zu Liv. 5, 23; Binder a. O. (s. o. Anm. 175) 165 Anm. 86; 261 f.

Im Kontext dieser traditionsbildenden, offenbar weniger historisch-authentisch als politisch-ideologisch begründeten Tendenzen klärt sich wohl auch die von Dionysios und Plutarch überlieferte Nachricht, Romulus selbst habe nach seinem Triumph über Cameria eine bronzene Bildnisstatue auf einer Quadriga in das Volcanal geweiht¹⁷⁷. An anderer Stelle nämlich widerspricht Plutarch ausdrücklich dem Bericht des Dionysios¹⁷⁸, bereits Romulus habe auf der Quadriga triumphiert. Dieser Brauch sei, so Plutarch, entweder von dem Romkönig L. Tarquinius Priscus oder dem Consul P. Valerius Poplicola, spätestens also im Jahre 475 v. Chr. eingeführt worden¹⁷⁹. Der *currus triumphalis* gehört seither zu den wichtigsten Insignien des Triumphators.

Attribute und Ikonographie erklären die fünf Tropaeumträger des Rundmals Albani (Abb. 1–7) im historischen Kontext der Bild- und Schriftdokumente als Teilnehmer einer Triumphprozession. Anhaltspunkte für eine Deutung als Tänzer im Kult des Mars (Victor Pacifer) fehlen dagegen. Die unter den Tropaeumträgern kräftig ausgearbeitete Felsenleiste unterstreicht den Aufzug der Figuren im Freien. Sie ist vielleicht Hinweis auf das mit Triumph, Lorbeer und Gewandschurz eng verbundene Marsfeld. Vor weiteren Überlegungen zur Interpretation und historischen Bedeutung des Bildes muß jetzt die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug von fünf hintereinander herziehenden Tropaeumträgern, also nach dem realen bzw. fiktiven Charakter ihrer Triumphprozession gestellt werden. Drei Möglichkeiten sind hier grundsätzlich denkbar:

1. Der Aufzug der fünf Tropaeumträger gibt einen in dieser Form unbekanntem Ritus des Triumphs der römischen Frühzeit wieder.
2. Der Aufzug der fünf Tropaeumträger erklärt sich zunächst wie Möglichkeit 1, wird darüber hinaus in augusteischer Zeit neubelebt und belegt hier eine tiefgreifende, sonst nicht bezeugte Umgestaltung des römischen Triumphs, die bald wieder aufgegeben wird.
3. Der Aufzug der fünf Tropaeumträger ist eine an der Überlieferung von dem sagenhaften Triumph des die *spolia opima* Weihenden Romulus orientierte 'Bilderfindung' augusteischer Zeit ohne konkreten Realitätsbezug.

Eine klare Entscheidung zugunsten einer der drei Möglichkeiten läßt sich nicht treffen, jeder stehen über das Fehlen entsprechender Bild- und Schriftzeugnisse hinaus Bedenken entgegen. Gegen Möglichkeit 1 und 2, also einen tatsächlichen altrömischen oder zeitgenössischen Brauch spricht, daß immer nur der siegreiche Feldherr selbst als Tropaeumträger im Triumphzug überliefert ist. In dieser Form soll zuletzt M. Claudius Marcellus 222 v. Chr. seinen Triumph mit der Weihung der *spolia opima* gefeiert haben¹⁸⁰. Hinweise auf mehrere Tropaeumträger lassen sich nirgends fin-

¹⁷⁷ Dion. Hal. 2, 54, 2; Plut. Rom. 24, 3. Dazu S. Weinstock, *Divus Iulius* (1971) 55 ff.; T. Hölscher, RM 85, 1978, 327; G. Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom* (1983) 65.

¹⁷⁸ Dion. Hal. 2, 34, 2.

¹⁷⁹ Plut. Rom. 16, 8. — Vgl. in diesem Zusammenhang auch L. Bonfante Warren, JRS 60, 1970, 58 mit Anm. 57.

¹⁸⁰ Plut. Marc. 8, bes. 1–3. — Vgl. aber die o. zu Anm. 132. 136. 137 genannten Münzbilder 'triumphierender' Tropaeumträger spätrepublikanischer Zeit und die Weihung der *spolia opima* durch Caesar (s. o. Anm. 118).

den¹⁸¹. Die Schwierigkeit von Möglichkeit 3 liegt vor allem darin, daß vergleichbare 'Bilderfindungen' in der römischen Staatskunst, zumindest bisher, unbekannt sind¹⁸². Wägt man die drei Möglichkeiten und die dazu vorgebrachten Einwände gegeneinander ab, so möchte ich die zuletzt genannte Möglichkeit vor den beiden anderen nach dem derzeitigen Forschungsstand für die wahrscheinlichere halten. Allein schon die Zahl der fünf hintereinander aufziehenden Tropaeumträger unterstreicht den artifiziellen bzw. realitätsfremden Wesenszug des Bildes, ebenso die unmittelbare typologische Angleichung der Relieffiguren an mythische Tropaeumträger der römischen Bildkunst, wie Hercules, Mars und Romulus. Entsprechend scheint auch die Ausgestaltung des Aufzuges, der Attribute, der Typologie und Ikonographie der Teilnehmer nicht auf eine konsequente, möglichst authentische Rekonstruktion der frühesten Siegesfeier in Rom zu weisen. Trotz grundsätzlich retrospektiver Züge erklärt sich die Darstellung im ganzen eher als fiktive, stark von zeitgenössischen Bildelementen beherrschte Fassung des römischen Triumphs, als aktualisierte Umsetzung der *τροπαιοφόρος πομπή* in die Bildsprache der Kunst. Der Begriff *τροπαιοφόρος πομπή* ist offenbar erstmalig in augusteischer Zeit belegt, gerade er charakterisiert hier beispielhaft den legendären Triumph des Romulus mit den *spolia opima*, den des Tullus Hostilius über Fidenae und den des Tarquinius Priscus über die Tyrrhener¹⁸³. Und gerade unter dem ersten römischen Kaiser wird Romulus als triumphierender Tropaeophorus auf dem Augustusforum zu einer der zentralen Programmfiguren der neuen Principatsideologie. Ob der Zahl von fünf Tropaeumträgern dabei eine spezifisch symbolische oder geschichtliche Bedeutung zukommt und welche, bleibt einstweilen unserer Kenntnis entzogen¹⁸⁴. Wie einst Romulus die *spolia opima* stützen an dem Rundmal Albani 'Krieger' in altrömischem, kurz geschürztem Gewand mit der einen Hand die in der rechten Ordnung geschmückten Tropaea. Der große, in der anderen Hand gehaltene Lorbeerzweig ist Symbol der göttlich gewährten Entsühnung nach blutigem Kampf, Reinigungs-, Sieges- und Friedenszeichen in einem. In der bildkünstlerischen Idealrekonstruktion des frühen römischen Triumphs werden Tropaea und Lorbeerzweige in der klassischen Form des seit altersher zum Siegesfest gehörigen Waffentanzes feierlich vorgeführt. Eine derartig pointierte und zugleich kunstvolle Inszenierung, die in freier Adaptation auf älteste und ehrenvollste Bräuche der Siegesfeier in Rom zurückgriff, entsprach nicht dem wirklichen Ablauf des römischen Triumphs. Es scheint, als seien unter Augustus

¹⁸¹ Zur Ausgestaltung des dreifachen Triumphs von Augustus bes. Binder a. O. (s. o. Anm. 175) 258 ff.

¹⁸² Interessant ist in diesem Zusammenhang die o. Anm. 118 belegte Nachricht, daß bereits Caesar nach dem Vorbild des Romulus eine Kriegsrüstung als *spolia opima* in das Heiligtum des Iuppiter Feretrius weihte, ohne die dafür notwendigen Voraussetzungen erfüllt zu haben.

¹⁸³ Zu den engen inhaltlichen Bezügen zwischen Romulus und Tullus Hostilius RE VII A 2 (1948) 1342f. s. v. Tullus Hostilius (K. Glaser); Binder a. O. (s. o. Anm. 175) 178.

¹⁸⁴ Möglich wären etwa Anspielungen auf bestimmte, besonders bedeutende Triumphfeiern der römischen Geschichte, deren Tradition in Augustus gipfelt.

nicht nur reale Handlungen wie die Zeremonie der Schließung des Ianustempels¹⁸⁵ oder die Ausgestaltung der Saekularfeier¹⁸⁶ neuentwickelt, sondern auch ideale Bildentwürfe wie die Darstellung der stark mit der Gründungsgeschichte Roms verbundenen *pompa triumphalis* neuformuliert worden. Eine solche Ausweitung bildkünstlerischer Möglichkeiten scheint sich, zumindest thematisch und ikonographisch, bereits in dem 45 v. Chr. geprägten Denarbild des L. Papius Celsus anzukündigen, das die lorbeerbekränzte Idealbüste mit geschultertem Tropaeum inschriftlich als Personifikation des TRIVMPVS erweist (Abb. 25)¹⁸⁷. Ähnliche Tendenzen haben wohl auch den Entwurf der exzeptionellen Relieffriese der altertümlichen Sedia Corsini gefördert, die in das dritte Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden kann¹⁸⁸. Hier sind Darstellungsthemen und -formen der archaisch-italischen Kunst unter Einschluß hellenistischer Bildelemente gezielt in einen spezifisch römischen Sinnzusammenhang überführt worden, formulieren trotz der prononciert retrospektiven Ausrichtung ein ganz neues, gegenwartsbezogenes Bildprogramm.

Ob das auf Allansichtigkeit hin angelegte Rundmal als Altar oder Postament gedient hat, läßt sich ohne Befundklärung an der Oberseite des Marmorblockes nicht sicher entscheiden. Die ursprüngliche Höhe von wenigstens einem Meter, der Reliefschmuck und seine triumphale staatspolitische Bedeutung scheinen eher auf eine Verwendung des Rundmals als Basis zu deuten¹⁸⁹. Ihr geringer oberer Durchmesser von 46 cm spricht gegen die Annahme als Postament einer Statue, für die mindestens Lebensgröße zu fordern wäre. Das Bildthema der Reliefdarstellung könnte eine ganz andere Vermutung begünstigen. Möglicherweise diene das Rundmal ursprünglich selbst als Träger eines monumentalen, inschriftlich erklärten Tropaeum, das vielleicht auf die *spolia opima* des Romulus anspielen sollte. Hier ließe sich an die gemeinhin gegen 40 v. Chr. datierte Rundbasis von Civita Castellana erinnern, deren umlaufender Reliefzyklus neben Victoria, Venus und Vulcan einen opfernden Feldherrn, vielleicht Aeneas oder Romulus, vor Mars mit geschultertem Tropaeum zeigt¹⁹⁰. Als

¹⁸⁵ Vgl. K. Latte, Römische Religionsgeschichte, HAW V 4 (1960) 297 f. (= ders. in: G. Binder [Hrsg.], Saeculum Augustum II [1988] 27 f.); D. Kienast, Augustus (1982) 186 f. mit Anm. 63 (Lit.).

¹⁸⁶ Vgl. K. Latte, Römische Religionsgeschichte, HAW V 4 (1960) 298 ff. (= ders. in: G. Binder [Hrsg.], Saeculum Augustum II [1988] 28 ff.); Kienast a. O. 188. 235 f.

¹⁸⁷ s. o. Anm. 143. 144.

¹⁸⁸ Zuletzt mit weiterer Lit. G. De Luca, I monumenti antichi di Palazzo Corsini in Roma (1976) 93 ff. Nr. 54 Taf. 81–85; L. Bonfante, JWaltersArtGal 36, 1977 (Essays in Honor of D. Kent Hill), 110 ff. (= dies., Out of Etruria, Brit. Arch. Rep. Internat. Ser. 103 (1981) 79 ff.); dies. in: Coins, Culture and History in the Ancient World. Numismatic and Other Studies in Honor of B. L. Trell (1981) 105 ff.; M. Torelli in: Festschrift P. Lévêque (im Druck).

¹⁸⁹ Als solche zuerst von P. Arndt–G. Lippold in: EA 3563a angesprochen. Zu Statuenpostamenten mit weiterer Lit. G. Alföldy, Römische Statuen in Venetia et Histria, AbhHeidelberg 3 (1984) 16 ff. – Gegen die in der älteren Forschung vertretene Deutung auf einen Rundaltar stehen die allgemeinen Beobachtungen von W. Hermann, Römische Götteraltäre (1961) 30 ff., gegen eine mögliche Interpretation als Puteal vgl. ders. in: EAA VI (1965) 564 ff. s. v. puteale.

¹⁹⁰ Vgl. R. Herbig, RM 42, 1927, 129 ff. Beil. 15–19; M. Borda, BullCom 73, 1949/50, 200 ff.; G. Ch. Picard, Les trophées romains (1957) 248 ff.; G. Hafner, Aachener Kunstblätter 45, 1974, 17 ff. (1. Hälfte 3. Jh. v. Chr.;

Bekrönung hat bereits R. Herbig, gestützt auf die runde, konzentrische und wohl 20 cm tiefe Einlassung auf der Oberseite, ein großes Tropaeum vorgeschlagen¹⁹¹. Der bei zutreffender Datierung in den Umkreis Caesars führende Bedeutungskontext der Reliefbilder könnte ebenfalls an die berühmte Beuteweiheung des Romulus denken lassen. Ohne die derzeit nicht mögliche Autopsie der antiken Oberseite des Rundmals Albani bleiben diese Überlegungen jedoch zwangsläufig spekulativ.

Vor dem bisher umrissenen Hintergrund scheinen Anlaß und Realitätscharakter der Reliefdarstellung des Rundmals Albani (Abb. 1–7) verständlicher zu werden. Der Principatsbegründer stützt seine Herrschaftskonsolidierung wesentlich auf ein restaurativ ausgerichtetes innenpolitisches Programm¹⁹², in dem der altrömische Mars und der von ihm abstammende Romulus, das auch sonst zentrale Thema von Vater und Sohn¹⁹³ eine Schlüsselrolle spielen. Im Kontext der darauf eingestimmten Bildkunst wird das nach Plutarch vorbildliche, bereits auf spätrepublikanischen Münzdarstellungen belegte und offenbar von Caesar gezielt inszenierte Siegeszeremoniell aktualisiert¹⁹⁴, das Romulus nach seinem Gelübde an Iuppiter Feretrius eingeführt haben soll. In der sagenhaften Person des Romulus kristallisiert sich die Geschichte Roms. Er hat nicht nur die Stadt gegründet, sondern als erster auch den Triumph gefeiert und so der historischen Entwicklung Roms den Weg gewiesen. In seiner Nachfolge steht Augustus, der seinem Vorbild folgt, seine Leistungen aber noch übertrifft¹⁹⁵. Er begründet nach dreifachem Triumph den Principat und verwirklicht die Friedenszeit des *saeculum aureum*. Die legendäre Vorgeschichte Roms gewinnt im Umfeld dieser Bezüge eine ganz neue, konkret historische Dimension, wird in einzigartiger Weise zur Herrschaftsbegründung des Augustus aktualisiert, manifestiert sich in zeitgenössischen Bildwerken gleichsam als greifbare Realität. Gerade in Figuren wie den Statuen des Pius Aeneas und des Romulus Tropaeophorus auf dem Augustusforum in Rom¹⁹⁶ verbinden sich die retrospektive Darstellungsthematik und ihre von der Gegenwart geprägte Rezeption zu einem ebenso einprägsamen wie programmatischen Bild, das in seiner grundsätzlichen Aussage unmittelbar auf die eigene geschichtliche Wirklichkeit zielt. Unter diesen Voraussetzungen scheinen sich

die hier vorgeschlagene Datierung ist sicher zu früh); F. S. Kleiner, *Latomus* 42, 1983, 298 Taf. 7 (nach S. 296); T. Hölscher in: *Kaiser Augustus a. O.* (s. o. Anm. 8) 382 f. Nr. 213 mit Abb. (dort weitere Lit.).

¹⁹¹ Herbig a. O. 131 f. Abb. 2. Vgl. auch Hafner a. O. 31.

¹⁹² Allgemein A. D. Nock, *CIRev* 39, 1925, 60 ff.; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, HAW V 4 (1960) 294 ff. (= ders. in: G. Binder [Hrsg.], *Saeculum Augustum II* [1988] 21 ff.).

¹⁹³ Vgl. o. Anm. 121.

¹⁹⁴ Zu den Münzbildern bes. s. o. Anm. 136. 137. 143. 144, zu Caesar s. o. Anm. 118.

¹⁹⁵ Zu Romulus – Augustus neben der o. in Anm. 122. 154. 155 genannten Lit. K. Scott, *TransactAmPhilAss* 56, 1925, 84 ff.; G. Hirst, *AJPh* 47, 1926, 347 ff.; E. Manni, *Romulus e parens patriae nell'ideologia politica e religiosa romana* (1933) passim; W. Seston, *PP* 5, 1950, 174 ff.; A. Alföldi, *MusHelv* 8, 1951, 212 ff.; C. J. Classen, *Philologus* 106, 1962, 201 f. mit Anm. 5 (Lit.).

¹⁹⁶ Zu diesen P. Zanker, *Forum Augustum* (o. J.) bes. 17 f. Abb. 40–44; ders., *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 204 ff. Grundsätzlich jetzt M. Spannagel in seiner o. vor Anm. 1 genannten Arbeit.

auch die Verständnismöglichkeiten für den bildlichen Aufzug der fünf Tropaeumträger zu klären, tritt der wesentlich ideologisch bestimmte 'Realitätsanspruch' der ungewöhnlichen Darstellung deutlicher hervor, die eben nicht ein einmaliges historisches Ereignis oder die tatsächliche Neubelebung einer solchen Triumphprozession zu 'dokumentieren' sucht. Alle Bildelemente der Darstellung wie Waffentanz, Tracht, Tropaea und Lorbeer weisen inhaltlich auf politische Eckpunkte der sich konstituierenden Kaiserherrschaft. Die hier greifbare Synthese von Sieg und Frieden im Kontext jeweils ältester religiöser Rituale, festlicher Traditionen und triumphaler Herrschaftslegitimation charakterisiert ein Grundprinzip der Principatsideologie des Augustus. Neben Virtus und Victoria treten gleichberechtigt Pietas und Pax als neue zentrale Leitbegriffe der Kaiserherrschaft Roms.

Anschrift: Dr. Rolf Michael Schneider, Archäologisches Institut der Universität, Marstallhof 4, D-6900 Heidelberg