

Niels Hannestad: *Roman Art and Imperial Policy*. Aarhus: Aarhus UP 1986. 488 S. 255 Abb. 3 Farbabb. 4 Pläne. 4°. (Jutland Archaeological Society Publications. 19.) 336 dkr.

Die Erforschung der politisch-ideologischen Eigenart der römischen Repräsentationskunst und der auf dieser Basis formulierten Bildersprache hat durch mehrere Untersuchungen zunehmend richtungsweisenden Charakter für die Klassische Archäologie dieser Epoche gewonnen, neue – strukturell immer klarer hervortretende – formale und historische Erkenntnismöglichkeiten zeichnen sich ab.¹ Es ist das

¹ Dazu mit Lit. P. Zanker in: *Le classicisme à Rome aux I^{ers} siècles avant et après J.-C.* Fondation Hardt. Entretiens 25 (1978) 283 ff; T. Hölscher, *JdI* 95, 1980, 265 ff; ders. in: *Actes du 9^{ème} congrès international de numismatique Bern 1979* (1982) 269 ff; M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982); nach Manuskriptabschluß von H. (vgl. 351⁸) jetzt wichtig T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Xenia Konstanz H.* 9 (1984); H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985) 143 ff; T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System*. *AbhHeid* (1987); P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987).

große Verdienst von H., erstmalig eine umfassende, gut ausgestattete Studie vorzulegen, die sich mit dem Phänomen der «Roman political art» (7) in der Zeit von etwa 100 v. bis 400 n. Chr. auseinandersetzt, die über enge Fachgrenzen hinaus auch einen größeren Leserkreis anzusprechen vermag. Zugrunde liegt das weitgehend veränderte und erweiterte Taschenbuch, das H. 1976 unter dem Titel 'Romersk kunst som propaganda – Aspekter af kunstens brug og funktion i det romerske samfund' veröffentlicht hat.

Auf Vorwort (7) und Einführung (9–14) folgen chronologisch die sieben systematischen, großzügig mit Textabb. versehenen Hauptkapitel von der Republik bis zum Dominat (15–338), deren Ergebnisse in eine knappe Zusammenfassung (339–344) und einen Epilog (345–348) münden. Ein zweiter Teil mit ausführlichen Nachweisen und Sachinformationen schließt sich an (351–485).

In der Einleitung legt H. Fragestellung, Methode und Zielsetzung dar (9–14). Zentraler Ausgangspunkt seiner Arbeit ist der Propaganda-Begriff, den er nach M. P. Charlesworth² vor allem als «creation of belief» oder «creation of goodwill» versteht (9). Damit verbindet er die zeichentheoretische Erkenntnis, jedem Kunstwerk eigne eine spezifische Botschaft. Unter diesen Voraussetzungen analysiert H. Form und Funktion der Staatskunst (besonders Münzen, Porträts, historische Reliefs). Ihren Bezug zur Geschichte erklärt eine historische Einführung, die er jedem Kapitel voranstellt, die dieses oft auch durchdringt. Münzen spielen nach H. eine Schlüsselrolle für das Verständnis römischer Kunst als gezielter Bildpropaganda.

Der seit langem mit der römischen Staatskunst verbundene Aspekt einer Propagandakunst kann sicher helfen, bestimmte Intentionen politischer Repräsentationsbilder zu erkennen und zu beschreiben. Dieser allein thematisch begründete und in seiner Fragestellung zugleich deutlich begrenzte methodische Ansatz führt jedoch kaum zu Grundformen der bildlichen Erfassung geschichtlicher Realität, erlaubt keine differenzierteren Aussagen über die strukturellen (und historischen) Voraussetzungen der jeweils spezifischen Darstellungsweise. Wie stark gerade die Denkmäler der römischen Repräsentationskunst von allgemeinen Faktoren, von Darstellungstypen, von gedanklichen Strukturen geprägt und wesentlich als deren Verwirklichung begriffen sind, hat die neuere Forschung gezeigt.³ Eine darauf grundsätzlich Bezug nehmende Auseinandersetzung fehlt.

Das erste Hauptkapitel gilt der Republik, besonders dem letzten Jh. v. Chr. (15–38). Breitesten Raum erhalten die Münzbilder. Sie dokumentieren nach H. die immer spektakulärere Herausstellung der politisch einflußreichen Geschlechter, seit Sulla vor allem einzelner führender Staatsmänner. Zielpublikum der tendenziell immer anspruchsvoller und subtiler formulierten bildlichen Botschaften sei die auftraggebende Nobilität selbst. Neben schriftlich bezeugten Ehren- und Triumphstatuen verdienter Republikaner behandelt H. den in der Darstellungstradition hellenistischer Herrscherbilder stehenden 'Feldherrn von Tivoli' und den römisch-italischen Bildkonventionen verpflichteten 'Arringatore' in Florenz. Beide Statuen stünden in ihrer polaren Ausprägung für das Spektrum zeittypischer Repräsentationsmöglichkeiten. Knappe Hinweise auf die fast völlig verlorengegangenen Triumphalgemälde, auf die 'Domitius-Ara' und auf das Siegesmonument des Aemilius Paullus in Delphi schließen das Kapitel ab.

² Proceedings of the British Academy 23, 1937, 3ff, bes. 6. 20f.

³ Oben Anm. 1.

Die entscheidende Ausformung von repräsentativen Darstellungen politischer Themen in Rom bereits seit der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., die in Grundzügen für die gesamte spätere Repräsentationskunst Roms bestimmend bleibt,⁴ diskutiert H. nicht. Zu Recht betont er den grundsätzlichen Wandel der Bildpropaganda auf Münzen Sullas, nicht aber, daß sich hier zum ersten Mal in der römischen Kunst ein systematisch durchformuliertes, politisch-ideologisch begründetes Konzept herausgebildet hat, das in seiner Geschlossenheit unmittelbar auf die Repräsentationskunst der Kaiserzeit vorausweist.⁵ Dieselbe politische Durchdringung und rigorose Konzeption der Bildersprache zeigt das bei H. fehlende Siegesmonument vom Kapitol in Rom, das wahrscheinlich der Mauretanenkönig Bocchus 91 v. Chr. für Sulla errichtet hat.⁶ Das Denarbild des M. Aemilius Scaurus ist kaum «particularly curious» (26), sondern erklärt sich programmatisch im Kontext der zeitgenössischen Bildpropaganda.⁷ Auf die geringen Reste republikanischer Repräsentationsarchitektur in Rom geht H. nicht ein. Seit dem 2. Jh. v. Chr. manifestiert sich jedoch gerade in ihr der politische Führungsanspruch einzelner Feldherren und Politiker immer deutlicher (besonders Porticus-Anlagen,⁸ Basiliken,⁹ Tabularium,¹⁰ Komplex des Pompeiustheaters,¹¹ Caesarforum¹²). Einschneidende Veränderungen im Stadtbild, zugleich der Beginn einer repräsentativen Ausgestaltung Roms zur Metropole der neuen Weltmacht waren die Folgen.

Das Augustus-Kapitel (39–93) beginnt H. mit dem reichsweit verbreiteten Kaiserporträt. Die triumphale Verherrlichung des Parthererfolges (besonders Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta) und anderer Siege des Princeps führt über die kleinasiatischen Pax-Cistophoren zur Ara Pacis, für H. das Hauptmonument augusteischer Herrschaftsideologie. Nach einem kurzen Abschnitt über die Bildpropaganda Roms in den Provinzen folgen die Gemma Augustea und der Kameo Strozzi-Blacas, Zeugnisse der Iuppiter-Angleichung des Kaisers. Als größten und ideologisch besonders aufschlußreichen Baukomplex seiner Zeit bespricht H. das Augustusforum. Knappe Bemerkungen zur neuen reichsweiten Führungsrolle römischer Kunst und über die Herrschaftsnachfolge beenden das Kapitel.

Für das Augustusporträt, H. erwähnt allein den Haupttypus, werden ikonographische Einflüsse hellenistischer Herrscherbildnisse zu stark betont. Eine hier fehlende Analyse des Haupttypus hätte dagegen erbracht, wie durch bewußte Rezeption polykletischer Muster bestimmte ideologische Leitbegriffe der neuen Principatsherrschaft formal zum Ausdruck gebracht werden konnten.¹³ Die Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta gehört nicht in tiberische Zeit,¹⁴ sondern muß (auch stilistisch) bald nach dem Parthererfolg von 20 v. Chr. entstanden sein. Die von H.

⁴ Vgl. T. Hölscher, *RM* 85, 1978, 315 ff.

⁵ H. Zehnacker, *Moneta* 1, 1973, 573; T. Hölscher in: *Tainia. Festschrift R. Hampe* (1980) 357 ff.

⁶ Hölscher ebenda.

⁷ Jetzt *Rez.*, *Bunte Barbaren* (1986) 24 f.

⁸ H. Kyrieleis in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium Göttingen 1974* (1976) bes. 433 ff; *Rez.* a. O. 136; allgemein jetzt H. G. Martin, *Römische Tempelkultbilder* (1987) 144 ff.

⁹ G. Fuchs, *BonnJbb* 161, 1961, 39 ff; P. Zanker, *Forum Romanum* (1972) 6 ff; K. Ohr, *Die Basilika von Pompeji* (Diss. Karlsruhe 1973) 157 ff; F. Coarelli, *Il Foro Romano* 2 (1985) 151 ff.

¹⁰ Zanker ebenda 7.

¹¹ P. Gros, *Architecture et Société à Rome et en Italie centroméridionale aux deux derniers siècles de la République. Coll. Latomus* 156 (1978) 67 ff.

¹² S. Weinstock, *Divus Iulius* (1971) 80 ff; F. Coarelli, *Roma. Guide archeologica Laterza* 6, 1980, 100 ff.

¹³ Dazu K. Vierneisel-P. Zanker, *Die Bildnisse des Augustus. Ausstellungskatalog Glyptothek München* (1979) 54 f; jetzt auch Hölscher, *Bildsprache a. O.* (Anm. 1) 34; Zanker, *Augustus a. O.* (Anm. 1) 104 f.

¹⁴ So H. 51 (vgl. auch 101) wegen ihrer angeblich auf Vergöttlichung weisenden Barfüßigkeit; zu Recht ablehnend K. Fittschen, *JdI* 91, 1976, 207 f; vgl. auch F. Brommer in: *Eikones. Festschrift H. Jucker. AntK* 12. Beih. (1980) 79 f.

nicht berücksichtigte bildliche Gegenüberstellung von Parthererfolg und Saekularfeier ist entscheidend für die aktuelle Programmatik der Panzerreliefs.¹⁵ Der die Feldzeichen empfangende 'Römer' ist auf Grund seiner idealen Langhaarfrisur nicht Tiberius, sondern wahrscheinlich der Partherrächer Mars.¹⁶ Das Augustusbildnis der Ara Pacis folgt dem Typus Forbes, dessen Grundschema trotz vereinfachender Frisurenwiedergabe und anstehender Haarbosse deutlich zu erkennen ist (anders H. 371¹⁰¹).¹⁷ Bezeichnend für die Bildpropaganda Roms in den Provinzen ist vor allem die von H. nicht beachtete reichsweite Rezeption hauptstädtischer Kult-, Bildthemen und Schmuckformen.¹⁸ Der Fries aus der Basilica Aemilia entstammt der Bauphase zwischen 55 und 34 v. Chr.,¹⁹ das in seiner Datierung umstrittene 'Actiumrelief' stilistisch m. E. claudischer Zeit (anders H. 375 f⁷³).²⁰ Thema der Gemma Augustea ist neben der kosmisch eingebundenen Repräsentation geordneter kaiserlicher Weltmacht vor allem die für den Bestand der Principatsherrschaft so entscheidende Nachfolgeregelung,²¹ die H. nicht erwähnt. Die Augustusbüste auf dem Kameo Strozzi-Blacas ist nicht zu Lebzeiten, sondern in (früh)tiberischer Zeit gearbeitet.²² Zeugnisse der Kleinkunst bleiben ansonsten ausgespart. Sie dokumentieren aber in besonders eindringlicher Weise, wie gerade unter Augustus Darstellungen aus dem Bereich staatlicher Repräsentation unmittelbar aufgegriffen und weitergegeben werden konnten, belegen die durchschlagende Wirkung und damit einhergehende Verfestigung einer stark von Inhalten geprägten Bildersprache, den spontanen Beifall, den sie in breiten Bevölkerungskreisen gefunden hat.²³

In den Mittelpunkt der Repräsentationskunst bis Claudius (93–105) stellt H. Münzbilder, den Tiberius-Becher aus Boscoreale, ein Relieffragment der «Ara Pietatis Augustae» (96), den Bildschmuck des Sebasteion in Aphrodisias, das Kaiserrelief in Ravenna und großplastische Kaiserstatuen im Iuppiterschema.

Die Reliefbilder der zwei wohl eher in augusteischer Zeit entstandenen Silberbecher aus Boscoreale (H. nennt nur kurz den Tiberius-Becher) machen besonders anschaulich, wie stark die Darstellung ausgewählter historischer Vorgänge von einem abstrakt-gedanklichen Konzept geprägt worden ist und zeichenhaft für Grundwerte der Principatsherrschaft steht.²⁴ Die Zugehörigkeit der Valle-Medici-Platten zum inschriftlich überlieferten *Pietati Augustae* ist durch nichts belegt.²⁵ Der Grand Camée de France scheint mir nicht in tiberischer (96), sondern in claudischer Zeit geschnitten worden zu sein.²⁶

In der flavischen Epoche (117–142) konzentriert sich H.s Interesse vornehmlich auf das Kolosseum, den Titusbogen, die Cancellaria-Reliefs und den *equus Domitiani*. Erst in dieser Zeit sei die römische Staatskunst «fully developed» (130), charakteristisch dafür die allegorische Synthese, historische Personen immer häufiger und prononcierter mit Göttern und Personifikationen in einen aufeinander

¹⁵ Jetzt mit Lit. E. Simon, *Augustus* (1986) 53ff; Zanker, *Augustus a. O.* (Anm. 1) 192ff; vgl. auch *Rez. a. O.* 34ff. 85f. 96f.

¹⁶ Fittschen a. O. 204f; E. Simon, *Wüjbb* 5, 1979, 266.

¹⁷ Beste Wiedergabe Foto G. Fittschen-Badura 80/38/11–12; zum Typus jetzt K. Fittschen-P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom* 1 (1985) 7ff Nr. 8.

¹⁸ Jetzt *Rez. a. O.* (Anm. 7) 92ff mit Anm. 616 (Lit.); Zanker, *Augustus a. O.* (Anm. 1) 294ff.

¹⁹ Jetzt mit Lit. *Rez. a. O.* (Anm. 7) 117ff.

²⁰ So auch H. Prückner in: *Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch* (1980) 363f.

²¹ Jetzt mit Lit. E. Simon, *Augustus* (1986) 160f.

²² Jetzt mit Lit. W.-R. Megow, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus* (1987) 22f. 166 Nr. A 18.

²³ A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus* (1973); Hölscher, *Staatsdenkmal a. O.* (Anm. 1) 26ff; jetzt auch ders., *Klio* 67, 1985, 83. 94ff; Zanker, *Augustus a. O.* (Anm. 1) 264ff.

²⁴ T. Hölscher, *Jdl* 95, 1980, 281ff.

²⁵ Erkennt von G. M. Koeppel, *RM* 89, 1982, 453ff; vgl. T. Hölscher, *diese Zeitschr.* 56, 1984, 742.

²⁶ Jetzt mit Lit. Megow a. O. 80f. 202ff Nr. A 85.

verweisenden Darstellungszusammenhang zu stellen. Zugleich bilde die römische Staatskunst zugunsten einer möglichst leichten und eindeutigen Lesbarkeit jetzt verschiedene formal festgelegte Codes aus, «set-piece-compositions» (130), welche die ideologischen Grundlagen der Kaiserherrschaft schlagwortartig versinnbildlichen und als «Grand Tradition» (130) die Repräsentationskunst bis ins spätere 2. Jh. n. Chr. bestimmen.

Das Vespasiansporträt auf Fries B der Cancellaria-Reliefs hat M. Bergmann²⁷ als spätere Umarbeitung aus einem Domitiansbildnis erwiesen, den gegenüberstehenden Togatus als noch nicht benennbare Person mit typisch domitianischem 'Zeitgesicht'. Eine stringente Deutung der an den Friesen A und B dargestellten historischen Vorgänge ist bisher nicht gelungen,²⁸ der traditionelle, von H. aufgegriffene Bezug der Szenen auf *profectio* und *adventus* indes immer fraglicher. Die unmittelbare Gegenwart mehrerer Götter und Personifikationen bei dem Kaiser legitimieren in neuer Deutlichkeit seine absolute Gewalt, seine götterähnliche Stellung, dokumentieren die Zurschaustellung charismatischer Verehrung. Eine entsprechend akzentuierte Repräsentation großer Staatszeremonien läßt sich auch auf den Durchgangsreliefs des Titusbogens erkennen, die grundsätzlich in der Bildtradition des Prozessionsfrieses der Ara Pacis stehen. Im Gegensatz zu H. sind Formenschatz und Struktur der Bildersprache kaiserzeitlicher Repräsentationskunst wohl spätestens in augusteischer Zeit wesentlich ausgebildet und trotz gewisser Veränderungen als semantisches System zumindest die ersten zwei Jahrhunderte verbindlich gewesen.²⁹

Das umfangreichste Kapitel gilt den sog. Adoptivkaisern (143–248), nach H. die 'Blütezeit' römischer Staatskunst. Den Reliefzyklus der Traianssäule versteht H. überzeugend als Folge einer vorwiegend ideologisch bestimmten Konzeption, die zentrale Leitbegriffe wie *virtus*, *labor*, *providentia* etc. in den Darstellungen betont. In anderer Bildtradition als die Säulenreliefs stünden der 'große traianische Fries', das Tropaeum Traiani in Adamklissi und der Traiansbogen in Benevent.

Der von vornherein mitgeplante, das Traiansforum beschließende Tempel sollte ursprünglich kaum dem lebenden Kaiser (152), sondern am ehesten wohl Iuppiter geweiht werden.³⁰ Der in Szene 24 der Traianssäule kämpfende Römer, der mit zusammengebissenen Zähnen einen abgeschlagenen Dakerkopf an den Haaren hält, ist nicht Ausdruck einer der römischen Repräsentationskunst völlig fremden «ironic distance between the artist and the medium» (164). Er ist ein in seiner drastischen Darstellungsweise unerhört zugespitztes Symbol äußerster Kampfesdisziplin, zugleich auch Hinweis auf das Todesschicksal der aufbegehrenden Barbaren. Der unmittelbar hellenistischen Tradition folgende große traianische Schlachtenfries am Konstantinsbogen formuliert die absolute Überlegenheit des Siegers ganz nach römischer Auffassung, weniger durch die Bildchiffre des «aggressive soldier emperor» (170), als dadurch, daß der allein vorwärtsstürmende Kaiser über die Barbarenmassen kampfflos und vollkommen unberührt hinweggaloppiert, selbstverständlich *victor* und *invictus* ist.

Als zentrale Denkmäler der hadrianischen Repräsentationskunst (186–209) behandelt H. das Pantheon, die Anaglypha-Reliefs vom Forum Romanum, die programmatische Verbreitung von Personifikationsdarstellungen, insbesondere solchen von Provinzen am Hadrianeum und auf Münzen, das Parthermonument aus Ephesos, die Jagd- und Opfertondi am Konstantinsbogen, den Reliefschmuck des 'Arco di Portogallo' sowie den reichsweiten Antinous-Kult.

²⁷ MarbWPr 1981, 19 ff.

²⁸ Vgl. z. B. die kontroversen Vorschläge von H.-W. Ritter, MarbWPr 1982, 25 ff; G. M. Koepfel, BonnJbb 184, 1984, 5 ff; weiterführend jetzt E. Simon, JdI 100, 1985, 543 ff.

²⁹ Jetzt mit Lit. Holscher, Bildsprache a. O. (Anm. 1); Zanker, Augustus a. O. (Anm. 1).

³⁰ Zum Thema Traian-Iuppiter J. R. S. Fears, *Principes a diis electus: The Divine Election of the Emperor as a Political Concept at Rome* (1977) 227 ff.

Die hadrianische Zeitstellung der Anaglypha-Reliefs und die Deutung einer ihrer Szenen als *alimenta Italiae* scheinen mir verfehlt,³¹ die dazu von H. 395¹⁷⁴ angekündigte Untersuchung mit entsprechenden Nachweisen ist freilich noch nicht erschienen. Ausgeschlossen ist die sich wesentlich auf das Adoptionsrelief stützende Datierung des ephesischen Parthermonuments in späthadrianische Zeit, in der jeder historische Anlaß für die Errichtung eines derart aufwendigen Siegesdenkmals fehlt. Es kann sich nur auf den Parthersieg des Lucius Verus beziehen und muß gegen 170 n. Chr. vollendet gewesen sein (Lit. 396¹⁶). Eben in diese Zeit weist auch deutlich der Stil.³² Ferner sprechen gute Argumente dafür, einen fragmentierten, dem Denkmal kürzlich zugeschriebenen Porträtkopf mit Lucius Verus zu verbinden, somit gegen die von H. 397²⁵ erwogene Benennung auf Aelius Verus.³³ Die von einem unbekanntem Monument Hadrians stammenden Jagd- und Opfertondi lassen dagegen geradezu programmatisch die Zielrichtung seiner Politik erkennen: Im Mittelpunkt stehen weniger Kriegs- als allegorische Jagdtaten und Opferhandlungen.

Charakteristische Beispiele staatlicher Repräsentation des Antoninus Pius (210–218) sieht H. in stark an augusteischer Bildpropaganda orientierten Motiven auf Münzmedaillons und der postum errichteten Apotheosesäule des Kaisers. Unter Marcus Aurelius (218–244) folgen die berühmte, nach H. anlässlich des Parthertriumphes gegossene Reiterstatue des Kaisers aus vergoldeter Bronze und zwei nach den Marcomannenkriegen errichtete Siegesmonumente: die mit dem Triumphbogen von 176 n. Chr. verbundenen Attikareliefs des Konstantinbogens und die gegen 193 n. Chr. vollendete Marcussäule.

K. Fittschen³⁴ hat jüngst erkannt, daß die kolossale Reiterstatue Marc Aurels nicht auf den Triumph über die Parther zurückgehen kann, sondern wahrscheinlich ebenfalls mit den Siegesfeiern von 176 n. Chr. zu verbinden ist. Die besonders enge zeittypische Beziehung zwischen Handlung und Darstellungsweise auf den Reliefbildern der Marcussäule wird von H. nicht immer scharf genug gesehen: Äußerster Gewalt und Grausamkeit in den Kämpfen zwischen Römern und Barbaren entsprechen drastisch zugespitzte Stilformen von höchster Expressivität, oft von fast plakativer Wirkung; Inhalt und Form entsprechen den neuen Erfahrungen der Römer von einer in ihrer Härte für sie bisher unbekanntem Realität. Dagegen stehen die etwas jüngeren Attikareliefs des aurelischen Triumphbogens in einer anderen Tradition, die eher von den Prozessionsfriesen der Ara Pacis ausgeht, nach H. in Anlehnung an P. G. Hamberg³⁵ aber erst in flavischer Zeit beginnt.

Die severische Epoche (249–284) eröffnet H. mit einer Interpretation der verschiedenen Bildnistypen des Kaisers als signifikante Zeugnisse für die zentralen Programmpunkte seiner Herrschaft. Es folgen die unterschiedlich konzipierten Bilderzyklen an den Triumphbögen in Rom und Lepcis Magna. Mit dem Kaiserrelief im Palazzo Sacchetti gehe die Tradition des «old state relief» (268) zu Ende, während bestimmte Darstellungsmotive am Bogen der Argentarier (ebenso am früheren Partherdenkmal aus Ephesos und am Bogen von Lepcis Magna) formal schon deutlich auf die spätantike Repräsentationskunst vorauswiesen. Das letzte Kapitel 'The Dominate' umfaßt die Zeit von den Soldatenkaisern bis Theodosius I. (285–338). Als Hauptwerke des 3. Jh. n. Chr. gelten H. vor allem der sog. große Ludovisische Schlachtsarkophag und das Kaiserporträt, Denkmäler, in denen sich für die spätantike Kunst- und Repräsentationsauffassung typische Grundzüge an-

³¹ Zutreffende Datierung und Interpretation von Torelli a. O. (Anm. 1) 89 ff; vgl. T. Hölscher, diese Zeitschr. 56, 1984, 743; Coarelli a. O. (Anm. 9) 34 ff.

³² Einiges dazu bei F. Eichler in: Beih. 2 zu ÖJh 49, 1971, 131 ff.

³³ Vgl. W. Oberleitner in: J. Inan-E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik der Türkei. Neue Funde (1979) 109 f Nr. 59 Taf. 52, 1–3.

³⁴ In Fittschen-Zanker a. O. (Anm. 17) 72 ff. Nr. 67.

³⁵ Studies in Roman Imperial Art (1945) bes. 50 ff. 78 ff.

kündigen bzw. ausprägen. Von den Staatsdenkmälern der Tetrarchenzeit behandelt H. die jeweils paarweise aufeinander bezogenen Herrschergruppen an Säulenmonumenten aus rotem ägyptischen Porphyr, die Decennalienbasis auf dem Forum Romanum, das Arras-Medaillon und den Galeriusbogen in Thessaloniki. Abschließend bespricht er den Bildschmuck des Konstantinsbogens, das konstantinische Kaiserporträt und die Sockelreliefs des Theodosius-Obeliskens in Istanbul.

Der bei H. 311 erwähnte Arcus Novus des Diocletian wird eher 293 als 303 n. Chr. geweiht worden sein.³⁶

Der von H. programmatisch herausgestellte Zusammenhang zwischen 'Roman art' und 'imperial policy' bleibt im Kern illustrativ: Die historischen Darstellungen erklärt er wesentlich im Kontext einer stark personalisierten Ereignisgeschichte, Staatsmonumente werden zu Abbildern politischer Propaganda und gesellschaftlicher Verhältnisse, zumeist wie sie aus Sicht der Schriftquellen bekannt sind. Weitergeführt hätten z. T. von H. selbst gestellte, aber nicht konsequent verfolgte Fragen nach formalen, typologischen und allgemeinen strukturellen Determinanten der einzelnen Bildkompositionen, nach ihrer komplexen, häufig dialektisch formulierten Wiedergabe von geschichtlicher Realität, nach Entstehung und Ausprägung einer darauf gegründeten Bildersprache, nach ihren Veränderungen, ihrer Wirksamkeit und ihrem Publikum. Unter Berücksichtigung solcher Ansätze wäre der eigene historische Zeugniswert der Denkmäler gewiß deutlicher geworden, wohl auch die Wechselwirkung zwischen historischem Repräsentationsbild und seiner geschichtlichen Verankerung. Die Darstellungen der Staatskunst hätten sich dabei wahrscheinlich eher als Träger zentraler, die gesellschaftliche Wirklichkeit entscheidend beeinflussender Wertvorstellungen erwiesen und so Licht auf einen wechselseitigen Gestaltungsprozess geworfen, über den die Schriftquellen weitgehend schweigen.

H.s Buch ist ein Gewinn, die geleistete Arbeit des Verf. zu bewundern, obwohl der Rez. in einigen grundsätzlichen Fragen abweichende Meinungen vertritt. Die wichtigsten politischen Denkmäler der römischen Repräsentationskunst aus fünf Jahrhunderten sind erstmalig im Überblick vereint, sie lassen sich in wesentlichen Aspekten und mit Hilfe einer reichen Bibliographie gut erschließen. In ihrem Zusammenschluß weisen sie zugleich auf die sonst selten dokumentierte Kontinuität römischer Staatsdenkmäler, auf die prägende Bedeutung dieser Kunstform für die Geschichte.

Heidelberg

Rolf Michael Schneider

³⁶ Vgl. H. P. Laubscher, Arcus Novus und Arcus Claudii. NGA (1976 Nr. 3) 103; T. V. Butrey, *Historia* 32, 1983, 378 ff.