Rückgriffe in der Kunst der mittleren Kaiserzeit

Autor(en): **Stucky, Rolf A.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **11 (1986)**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-521179

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Rolf A. Stucky

Rückgriffe in der Kunst der mittleren Kaiserzeit

Wie Beispiele der politischen Gegenwart[1] zeigen, ist das Phänomen der Bildnisangleichung[2] und die mit ihr beabsichtigte Wirkung - nämlich eine Übertragung charismatischer Eigenschaften - nicht auf die römische Antike beschränkt. Wenn der Pariser Bürgermeister Jacques Chirac bei einer Rede vor Parteianhängern mit dem übergrossen Bild General de Gaulles im Rücken, sich auch im Habitus seinem grossen Vorgänger angleicht, so strebt er beim Betrachter eine gedankliche und gefühlsmässige Gleichsetzung mit dem fast göttliche Ehren geniessenden General und Staatsführer an. Indem sich Präsident Ronald Reagan bei seiner ersten Pressekonferenz auf seiner Ranch in Sta. Barbara im Gehabe eines Cowboys präsentiert, stärkt der ehemalige Filmschauspieler mit dem Bild des volkstümlichen Pioniers und Draufgängers im amerikanischen Volk den Glauben an die Rückkehr der gloriosen Vergangenheit. Trotz der unterschiedlichen Wahl des Vorbildes - hier ein allgemein verstandener amerikanischer Prototyp, dort eine präzise Persönlichkeit aus Frankreichs ruhmvoller Geschichte - hatten beide Staatsmänner dieselbe Zielsetzung vor Augen: den Betrachter zu überzeugen, nur unter ihrer Führung könne der Staat wieder die goldenen Zeiten von einst erleben.

Ohne dass dem Archäologen ähnlich plakative Bildvergleiche zur Verfügung stehen, sei ihm der Versuch erlaubt, im Bau- und Bildnisprogramm der römischen Kaiser Vespasian (69-79 n.Chr.) und Septimius Severus (193-211 n.Chr.) Appelle an die gute alte Zeit, die *aurea aetas*, sichtbar zu machen. Den beiden Herrscherbildnissen sei aber ein Monument

Das vorliegende Manuskript entspricht, abgesehen von geringfügigen Änderungen, einem Text, den ich 1982 und 1983 in Basel, Bern, Freiburg i.Br. und Lausanne vorgetragen habe. Für vielseitige Kritik bin ich den Teilnehmern an den anschliessenden Diskussionen dankbar. Eigentlich war ich auf die Reaktion Hans Juckers besonders gespannt, hatten wir doch über einige der hier angeschnittenen Probleme schriftlich unsere Gedanken ausgetauscht; leider verhinderten seine kurze Krankheit und plötzlicher Tod eine Stellungnahme zum ausformulierten Text: seinem Gedenken seien die folgenden Seiten gewidmet.

Abkürzungen:

Coarelli 1980 F. Coarelli, Roma. Guide archeologiche Laterza (1980)
Lugli G. Lugli, Fontes ad topographiam veteris urbis Romae pertinentes 3 (1955)

1 Aus der Flut der täglich auf den Leser einstürmenden Bilder seien nur zwei Beispiele herausgegriffen: Der Chef der gaullistischen RPR und jetzige Bürgermeister von Paris, Jacques Chirac, bei einer Rede vor Parteianhängern (Neue Zürcher Zeitung vom 21./22.12.1974 Abb. S. 7) und Ronald Reagan anlässlich seiner ersten Pressekonferenz als Präsident der USA (Neue Zürcher Zeitung vom 15./16.8. 1981 Abb. S. 3).

2 Zum Phänomen der Bildnisangleichung in letzter Zeit: A.K. Massner, Bildnisangleichung (1982); vgl. ferner M. Bergmann, WissZBerlin 31, 1982, 143ff.; P. Zanker, ebd. 307ff.

vorausgestellt, das in der Diskussion um bewusste Rückgriffe auf frühere Epochen seit jeher eine Art Schlüsselstellung einnimmt: Der 315 n.Chr. vom römischen Senat für Konstantin d. Grossen erbaute Triumphbogen[3]. Von ferne wirkt er durchaus als ein in sich geschlossenes Bauwerk. Aus der Nähe betrachtet entpuppt sich die scheinbare Einheit jedoch als ein 'mixtum compositum' von Statuen und Reliefs aus traianischer, hadrianischer und antoninischer Zeit. Mit Ausnahme der beiden mit Sol und Luna geschmückten Medaillons auf den Schmalseiten, den Sockelreliefs und dem sog. kleinen Triumphalfries[4] beschränkt sich die Arbeit der konstantinischen Bildhauer auf eine Anpassung der alten Herrscherköpfe an die Ikonographie des neuen Imperators. Dem unvoreingenommenen Betrachter fällt auf, wie wenig das Jugendbildnis Konstantins den fast brutal wirkenden, aber kennzeichnenden Quadratschädeln der vorausgegangenen Tetrarchen gleicht[5]. In der nuancierten Oberflächengestaltung und in der Aufteilung des Haupthaares in klar voneinander abgesetzte Locken sind vielmehr Tendenzen des augusteischen oder traianischen Kaiserporträts spürbar[6]. Nicht Arbeitsersparnis oder andere ökonomische Gründe standen für die Übernahme von Reliefs älterer Monumente und deren Überarbeitung im Vordergrund. Durch die Auswahl traianischer, hadrianischer und antoninischer Bildwerke, aus den Epochen höchster Prosperität, und durch die Angleichung seines Bildnisses an jenes Traians stellte sich Konstantin bewusst in die Reihe der Friedenskaiser und eignete sich so deren Kardinaltugenden wie Virtus, Clementia und Pietas an. Zusammen mit den Münzen zählten Porträts und historische Reliefs zu den besten Kommunikationswegen um die genannten kaiserlichen 'Botschaften' unter das Volk zu bringen, standen sie doch auf öffentlichen Plätzen und richteten sich somit an ein breites Publikum.

Das Phänomen der Porträtangleichung setzt aber nicht erst mit Konstantin ein. Schon Pompeius wollte mit seinem aufgesträubten Stirnhaar als Alexander novus, als neuer Alexander der Grosse, gelten[7]. Äusserlich legitimierte er seine Machtposition unter anderem durch den Anspruch, Qualitäten des grossen Makedonen zu besitzen. Die beiden Enkel und präsumptiven Thronfolger des Augustus, Caius und Lucius Caesar, sehen ihrem Gross-

3 H.P. L'Orange - A.v. Gerkan, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (1939); Nash, Rom I 104ff.; H. Jucker in: Festschrift für M. Stettler (1983) 43ff.

4 L'Orange - v.Gerkan a.O. Taf. 6-38; zu den sog. kleinen Friesen älterer Bogenmonumente s.u. Anm. 42-43.

5 L'Orange - v.Gerkan a.O. Taf. 43-45; Jucker a.O. 43ff. Abb. 3-11 mit Hinweisen auf die Benennungsvorschläge der Tetrarchen-Porträts in Anm. 10.

6 Jucker wendet sich zwar gegen eine Deutung der neuen Haartracht Konstantins als programmatische Nachahmung Traians (59), sieht aber in der Wiederverwendung von Reliefs Traians, Marc Aurels und Hadrians - mehr oder weniger - bewusste Rückgriffe auf Werke von 'guten Kaisern' (48f. contra 23 und Anm. 11). Siehe ferner P. Zanker, Gymnasium 86, 1979, 366. Zur Vorstellung der aurea aetas, die hier überall mitschwingt: B. Gatz, Weltalter, goldene Zeit und sinnverwandte Vorstellungen (1967) bes. 114ff. 128ff. Die beiden Kollegen F. Heinimann und J. v. Ungern-Sternberg wiesen mich freundlicherweise auf die Schriften des älteren Seneca und auf jene des Gellius und des Fronto hin. Zu diesem Problemkreis jetzt: K. Heldmann, Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst (1982); die optima aetas wird - wie aus den beiden Tabellen ebd. S. 160f. hervorgeht - von den 'Spätgeborenen' fast durchwegs in die vor- und frühaugusteische Zeit datiert. Zu weiteren, bewussten Rückgriffen auf Augustus: J. Isager, Studia romana in honorem Petri Krarup septuagenarii (1967) 64ff.; D. Kienast, Augustus (1982) 449f. s.u. Anm. 9.

7 O. Weippert, Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit. Diss. Würzburg 1970 (1972) 56ff.; D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marc Antonius (1967); L. Giuliani in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes. Kat. Berlin (1980) 71ff. Nr. 36-37 und seine noch unveröffentlichte Heidelberger Habilitation. Alexander-Imitation ist nur ein Aspekt des Pompeius-Porträts.

vater so ähnlich, dass der eine Bildnistypus lange Zeit für ein Jugendporträt des Augustus selber gehalten wurde[8]. Augustus' Bestreben war es, durch die Angleichung der Thronfolgerporträts an das seine dem römischen Volk die Fortsetzung seiner Friedenspolitik durch seine Nachfolger glaubhaft vor Augen zu führen. Im Gegensatz zu dem ausschliesslich für die Gegenwart konzipierten Pompeius-Bildnis weisen die Porträts der beiden iulisch-claudischen Kronprinzen mit den Zügen des noch lebenden Kaisers über diesen hinaus in die Zukunft.

Ähnliche Beweggründe veranlassten zwei römische Kaiser zu ganz eklatanten Bildnisangleichungen. Um sich vom 'Barock' seines, der damnatio memoriae anheimgefallenen Vorgängers Nero auch äusserlich abzusetzen, griff Vespasian auf einen 'veristischen' Porträttypus der späten Republik zurück und passte auch das Bildnis seines Sohnes und Mitregenten Titus dieser Tendenz an[9].

Der General Septimius Severus, der gleich wie Vespasian nach bürgerkriegsähnlichen Auseinandersetzungen die Staatsmacht an sich gerissen hatte, griff zum Mittel einer postum durchgeführten Adoption und erklärte sich zum Sohne Mark Aurels[10], von dessen Bildnis das seine nur schwer zu unterscheiden ist[11]. Ziel der Porträtangleichung war es, durch die Übernahme bestimmter physiognomischer Merkmale und stilistischer Tendenzen im Betrachter nicht nur die Erinnerung an die angestrebten Vorbilder zu wecken, sondern ihm auch zu suggerieren, der Dargestellte habe sich durch den Akt der Angleichung die Qualitäten seiner Vorbilder angeeignet. Das Bild des Staatsführers bietet sich demnach zur Übermittlung von bestimmten Botschaften[12] geradezu an; doch sollte man er-

8 Zu diesem Bildnistypus zuletzt: Massner a.O. 53ff.; K. Fittschen, Kat. der antiken Skulpturen in Schloss Erbach (1977) 34ff.; ders. in: K. Fittschen - P. Zanker, Kat. d. röm. Porträts in den Capitol. Museen I (1985) 21ff. Nr. 20.

9 Dieser These (G. Daltrop - U. Hausmann - M. Wegner, Die Flavier [1966] 10; V. Poulsen, Les portraits romains 2 [1974] 10f.; Massner a.O. 8 Anm. 39; Gesichter, Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz [hrsg. von H. Jucker und D. Willers] 3. Aufl. [1983] 104f.) widersprechen neuerdings P. Zanker und seine Studenten; sie wollen das Vespasianbildnis vom provinziellen Honorationen-Porträt herleiten (P. Zanker [Hrsg.], Hellenismus in Mittelitalien. AbhGöttingen [1976] 604 Abb. 19-20; ders. a.O. [s.o. Anm. 2] 308 und Anm. 6. So auch Zinserling, WissZBerlin 31, 1982, 318). Dass nicht nur Lokalhonorationen in diesem Stil dargestellt wurden, beweist ein von S.R. Tufi vorgelegtes Fragment der *summi viri* vom Augustusforum: ebd. 301f. Abb. 189. Gleich wie in der späten Republik liefen auch in der Zeit der iulisch-claudischen Herrscher im Privatbildnis mehrere stilistische Tendenzen nebeneinander her. Dieses Nebeneinander verschiedener stilistischer Ausprägungen mindert m.E. die Tatsache nicht herab, dass es Augustus war, der kurz nach Actium eine bestimmte Richtung - den sog. augusteischen Klassizismus - zu dem in der Hofkunst gültigen Stil erhob. Ähnlich möchte ich auch den 'Entscheid' Vespasians für seine Stilrichtung werten, die ich nach der anhaltenden Diskussion um 'Verismus' oder 'Realismus' kaum noch zu benennen wage. Zu diesen Begriffen: Bergmann a.O. 5ff. Dem Versuch einer Rückführung des vespasianischen Porträts aufgrund der Herkunft des Kaisers (Zanker a.O. [s.o. Anm. 9] 604) auf provinzielle Honorationen-Bildnisse wurde in den Diskussionen in Bern und Freiburg mit Hinweisen z.B. auf Cicero von althistorischer Seite vehement widersprochen. Dass auch das vespasianische Bildnis augusteische Züge aufweist, wurde in der letzten Zeit öfters betont: Poulsen a.O. 29; W.H. Gross in: ANRW II 12,2 (1981) 602f. Zum Vespasiansporträt zuletzt: G. Paladini ebd. 612ff.

10 H. Bengtson, Römische Geschichte, 2. Aufl. (1976) 321; zu Septimius Severus und seiner Beurteilung in der neueren Forschung s.u. Anm. 37. Diese postume Adoption fand im Jahre 195 n.Chr. statt: A.M. McCann, The Portraits of Septimius Severus, MemAmAc 30 (1968) 50f.; D. Soechting, Die Porträts des Septimius Severus (1972) 43 und Anm. 112-114.

11 McCann a.O. 101ff.; Soechting a.O. 41ff.

12 In der Art seines Rückgriffs ist R. Reagan mit Vespasian, J. Chirac mit Septimius Severus vergleichbar (s.o. Anm. 1): jene visieren einen allgemeinen, von ihnen hoch bewerteten Volksvertreter (Cow Boy/Republikaner) an, diese dagegen eine bestimmte Persönlichkeit (De Gaulle/Marc Aurel).

warten, dass eine so grundlegende Erscheinung wie die retrospektive, an Qualitäten der guten alten Zeit appellierende Geisteshaltung sich nicht nur im Porträt, sondern auch in anderen Gattungen der bildenden Kunst und Architektur manifestiert. Die beiden Anlagen, die im folgenden auf ihre Bedeutung für Bauherrn und Zielpublikum zu untersuchen sind, stammen von eben den beiden erwähnten Kaisern, die sich in der Konzeption ihres Porträts zu einer konservativen Geisteshaltung bekennen: Vespasian legte das Templum Pacis an; für Septimius Severus errichtete der Senat einen Bogen auf dem Forum Romanum.

Das Templum Pacis

Nach der Beendigung der auf Neros Tod folgenden Wirren des 4-Kaiser-Jahres und nach seinem Sieg über das jüdische Volk errichtete Vespasian 75 n.Chr. zwischen dem Ostrand des Forum Romanum und dem volkreichen Handwerkerviertel, der Subura, das Templum Pacis, einen heiligen Bezirk, den er programmatisch der Friedensgöttin weihte (Taf. 9,1-2)[13]. Einige Mauerzüge von der Via Cavour und in SS. Cosma e Damiano sind die einzigen Überreste der im 4. Jh.n.Chr. in Forum Pacis umbenannten und deshalb in der modernen Fachliteratur fälschlicherweise den Kaiserfora zugerechneten Anlage[14]. Die Forma Urbis[15], die Septimius Severus nach dem Brand des Templum Pacis im Jahre 191 n.Chr. in einem der wiederaufgebauten Räume hatte anbringen lassen, erlaubte eine ungefähre zeichnerische Wiederherstellung der Gesamtanlage. Vier Fragmente dieses marmornen Stadtplans sind die Grundlage, um sich eine recht genaue Vorstellung des ca. 140 auf 150 m messenden Platzes zu machen, der ursprünglich wohl auf drei Seiten von Portiken gerahmt war. Den in die rückwärtige Portikus integrierten Tempel flankierten je eine offene Halle und ein geschlossener Raum. Seltsam nehmen sich die langrechteckigen, wie mit schmalen Kanälen untereinander verbundenen Strukturen des Innenhofes aus.

Die antiken Autoren[16] skizzieren nicht nur ein historisches Bild des Templum Pacis, von seinem Bau in den siebziger Jahren des 1. Jhs.n.Chr. bis zur endgültigen Aufgabe im 6. Jh., sie helfen auch mit, die Funktionen der einzelnen Gebäude näher zu bestimmen. Eine zweisprachige, griechische und lateinische Bibliothek war wohl in den beiden Hallen neben dem eigentlichen Tempel untergebracht[17]; der schon erwähnte marmorne Stadtplan sass an einer dieser Mauern und neben den Beutestücken aus dem jüdischen Krieg - dem siebenarmigen Leuchter und den silbernen Trompeten - schmückten die Portiken auch jene Kunstwerke, die Vespasian aus dem neronischen Palast, der nahen Domus Aurea, auf öffentliches Gebiet hatte zurückführen lassen. Besonders berühmt waren die früh-

13 Nash, Rom I 439ff.; Coarelli 1980, 119ff.; H. Bauer, RendPontAcc 49, 1976/77, 117ff.; ders., RM 84, 1977, 30ff.; R.B. Lloyd, AJA 86, 1982, 91ff.; J.C. Anderson jr., AJA 86, 1982, 101ff. P. Grimal führt das Templum Pacis nicht unter den römischen Parkanlagen auf. Taf. 9,1 nach Carrettoni (s.u. Anm. 15) Taf. 20; Taf. 9,2 nach Lloyd a.O. 92 Abb. 1.

14 H. Kyrieleis in: Hellenismus in Mittelitalien (hrsg. von P. Zanker 1976) 432, Coarelli 1980, 119ff. und Lloyd a.O. 91ff. rechnen das Templum Pacis bewusst nicht zu den Kaiserfora.

15 G. Carrettoni u.a., La pianta marmorea di Roma antica (1960) 73 Taf. 20; E. Rodriguez Almeida, Forma Urbis Marmorea (1981) ohne neue Erkenntnisse für unsere Anlage.

16 Die Schriftquellen zusammengestellt bei Lugli 273ff. Nr. 54ff. s.v. Pax (templum).

17 Lugli 278 Nr. 88-90; V.M. Strocka, Gymnasium 88, 1981, 309f.

klassische Bronzeplastik einer Kuh des Myron und die hochhellenistische Galliergruppe aus Pergamon, die im 'Gallier und seinem Weib' und im 'Sterbenden Gallier', zwei römischen Kopien[18], erhalten ist. Ungewiss bleibt, ob das Templum Pacis schon im 1. Jh. n.Chr. als Privatbank diente, wie Herodian dies für den severischen Neubau bezeugt.

Das aus Beutegeldern des jüdischen Krieges[19] errichtete Templum Pacis hatte als Kultzentrum für die Friedensgöttin, als Bildungsstätte und als Museum mehrere Funktionen gleichzeitig zu befriedigen. Ein Vergleich mit zwei weiteren Anlagen, dem ebenfalls von Vespasian vollendeten Tempel des vergöttlichten Claudius[20] und der Porticus, die Pompeius vor seinem Theater auf dem Marsfeld[21] hatte anlegen lassen, erlauben, die rechteckigen Gebilde als Blumenrabatten oder eher noch als Baumalleen[22] zu deuten. Der Innenhof war demnach kein gepflasterter Platz, sondern ein Park und unterschied sich grundsätzlich von den benachbarten Kaiserfora. Wenn Plinius[23] das Templum Pacis zusammen mit der Basilica Aemilia und dem Augustus-Forum zu den drei schönsten Bauten Roms rechnet, so mag ein Teil des Enthusiasmus in der Tatsache begründet sein, dass seine Naturgeschichte dem Sohn des Erbauers, dem Prinzen und Mitregenten Titus, gewidmet war; darüber hinaus muss die Anlage aber tatsächlich durch grosszügige Planung und reiche Ausstattung bestochen haben.

In der archäologischen Fachliteratur wird das Templum Pacis üblicherweise in die Reihe der Kaiserfora gesetzt, m.E. in mehrfacher Hinsicht zu Unrecht: mit Ausnahme des nie ganz freigelegten Augustus-Forum verfügen alle Kaiserfora über eine Basilika, den grossen, repräsentativen Hallenbau; auf dem Gebiet des Templum Pacis suchen wir ihn vergeblich[24]. Die Tempel verbargen sich nicht - wie hier - hinter Portiken, sondern ragten, auf einem Podium errichtet, in den Platz vor. Unter den monumentalen kaiserlichen Platzanlagen verfügt erst das Traians-Forum über eine Bibliothek, vielleicht jene des Asinius Pollio, welche dieser ins Atrium Libertatis gestiftet hatte[25]. Vor allem erscheint mir aber die Tendenz, architektonische Anlagen nur aufgrund der Grundrisse miteinander zu vergleichen, ohne zu versuchen, den Bau wenigstens in Gedanken dreidimensional zu rekonstruieren, gefährlich. Wie P. Zanker treffend feststellte, lenken die seitlichen Portiken des Augustus-Forum den Blick direkt auf die Platzmitte hin, auf die

18 Zu den Kunstwerken: Lugli 277f. Nr. 76-87; F. Coarelli in: I Galli e l'Italia, Kat. Rom (1978) 231ff.; er datiert die Kopien in spätrepublikanische Zeit.

19 Auch wenn die Formel *ex manubiis belli judaici* nirgends wörtlich belegt ist, geht aus Josephus, bell.Jud. 7, 158-161 (= Lugli 274 Nr. 59) klar hervor, dass das Templum Pacis mit den Beutegeldern des jüdischen Krieges finanziert wurde.

20 Nash, Rom I 243ff.; Coarelli 1980, 164ff.; Lloyd a.O. 93ff.

21 Nash, Rom II 423ff.; P. Grimal, Les jardins romains, 2. Aufl. (1969) 171ff.; Coarelli 1980, 288ff.; zur Ausschmückung der Porticus Pompeii s.u. Anm. 30.

22 Trotz den Ausführungen von R.B. Lloyd (a.O. 93) halte ich diese Lösung noch immer für wahrscheinlicher; erst die geplanten Grabungen könnten mithelfen, diese Ungewissheit aus der Welt zu schaffen. Dass tatsächlich eine Quelle im Park gefasst war, belegt Procop, bell. Goth. 4, 21 (= Lugli 276 Nr. 74).

23 NatHist 36, 102 (= Lugli 279 Nr. 95).

24 H. Bauer, RM 84, 1977, 301ff. Wie Herr Bauer 1983 in einem Vortrag in Basel darlegte, fusst seine Hypothese einer Basilica vor allem auf der Annahme, das Templum Pacis sei eigentlich ein Forum und benötige deshalb einen grossen Hallenbau.

25 Strocka a.O. 307 nennt 39 v.Chr. als den Zeitpunkt der Stiftung der Bibliotheken ins Atrium Libertatis; die Textquellen zu diesem Bau zusammengestellt in: Thesaurus linguae latinae 2 (1901) Sp. 1102f. Herrn W. Batschelet danke ich für seine Hilfe bei der Suche nach einer Umschreibung des Begriffs 'atrium'.

Quadriga des Augustus und auf den Tempel des Mars Ultor[26]. Das Bildprogramm rechnete fest mit dieser Blickachse; Mars steht in der Giebelmitte direkt über dem Equus Augusti. Anders empfängt die Parkanlage des Templum Pacis den Eintretenden. Zwar geben die Alleen den Blick auf die Rückseite des Platzes mit dem Altar der Pax frei, die beiden rahmenden Säulenhallen verlieren aber hinter den Baumreihen ihre den Blick auf die Platzmitte hin zwingende Kraft weitgehend[27].

Diese lockere, malerische Raumgestaltung verbindet das Templum Pacis mit spätrepublikanischen und frühaugusteischen Parkanlagen, so der schon erwähnten Porticus Pompeii[28] und der Porticus Liviae[29], einem von Augustus auf dem Esquilin angelegten Park, dessen Grundriss wiederum nur die Forma Urbis überliefert. Die Porticus Liviae war einer ähnlich programmatischen Gottheit, der Concordia, geweiht, die Porticus Pompeii - zusammen mit dem Theater - der Venus; F. Coarelli gelang es aufgrund von Fundnotizen und von Angaben antiker Schriftsteller, die Ausschmückung der Hallen mit Statuen und Gemälden in grossen Zügen zu rekonstruieren[30]. Im 1. Jh.v.Chr. entstanden auch die ersten öffentlichen Bibliotheken Roms[31]. Augustus errichtete zur Erinnerung an seinen Neffen und präsumptiven Nachfolger Marcellus eine griechische und lateinische Bibliothek in der nach seiner Schwester Octavia umbenannten Porticus Octaviae, der ursprünglich republikanischen Porticus Metelli, eine weitere stiftete er in den Apollotempel auf dem Palatin. Die erste öffentliche Bibliothek stiftete Asinius Pollio ins Atrium Libertatis[32]. Leider kennen wir von diesem im frühen 2. Jh.n.Chr. abgetragenen Bau weder den Grundriss noch seine Ausgestaltung. Die antiken Schriftquellen schweigen sich über Grösse und Gestalt des Atrium Libertatis aus; die Belege für Heiligtum, Bibliothek und Statuenschmuck sind aber Hinweis genug für einen umfangreichen Baukomplex, ob als Platzanlage oder als Park konzipiert werden wir leider nie wissen.

In der Finanzierung aus der Beute des jüdischen Krieges, in der Ausschmückung der Portiken mit Beutestücken und anderen Kunstwerken und in der Errichtung einer Bibliothek steht das Templum Pacis demnach in spätrepublikanischer Tradition[33]. Gleich wie in der Wahl eines veristischen Porträttypus und im Verzicht auf einen Kaiserpalast zu-

26 Forum Augustum (1968) 6f. 12 Abb. 4. 5 und Falttaf.

27 Dieser Aspekt wird auf der Rekonstruktionszeichnung bei Coarelli 1980, 110 einigermassen ersichtlich; zu anderen Rekonstruktionsvorschlägen: Lloyd a.O (s.o. Anm. 13) 93.

28 s.o. Anm. 21.

29 Carrettoni a.O. (s.o. Anm. 15) Taf. 18; Grimal a.O. 176ff.; Coarelli 1980, 204f.; L. Richardson, PP 33, 1978, 260ff.; Anderson a.O. (s.o. Anm. 13) 106; Der Park mass ungefähr 115 x 75 m und war auf allen vier Seiten von einer doppelschiffigen Porticus umgeben; wie beim Heiligtum des Divus Claudius lag der Tempel in der Mitte des Parks. Eine weitere Parkanlage Roms fassen wir in der Porticus Philippi von 29 v.Chr.; sie lag auf der Nordseite des Circus Flaminius: Coarelli 1980, 272. 276; P. Gros, Aurea templa (1976) 90 Anm. 82, wo der Hinweis auf Grimal sich nur auf die Porticus Pompeii bezieht.

30 RendPontAcc 44, 1971/72, 99ff.

31 Strocka a.O. 307ff. Die ältesten, im Osten erbeuteten Bibliotheken des 2. Jhs.v.Chr. blieben in Privatbesitz.

32 s.o. Anm. 25 und 31. Zur Ausgestaltung des Atrium Libertatis: Coarelli, a.O. (s.o. Anm. 30) 106 Anm. 33; G. Becatti in: Studi in onore di A. Calderini e R. Paribeni 3 (1956) 199ff. mit weiterer Lit. in Anm. 8.

33 Dass die gleichen drei Merkmale auch für die Kaiserfora zutreffen und dass diese somit auf die republikanischen Platzanlagen zurückzuführen sind, so wie das Templum Pacis auf republikanische und frühaugusteische Parks, hat H. Kyrieleis (a.O. [s.o. Anm. 14] 431ff. 433f. v.a. Punkt 5) eindrücklich dargelegt.

gunsten eines Privathauses als Wohnstätte unterstrich Vespasian auch in der Ausgestaltung seiner Platzanlage die Absicht, die gute alte Zeit neu heraufzubeschwören. Publikumswirksam waren auch die Bauten, die Vespasian auf dem der Bevölkerung wieder zugänglich gemachten Terrain der neronischen Domus Aurea errichtete: das Amphitheatrum Flavium - das sog. Colosseum - und die Titus-Thermen waren für breiteste Volksschichten bestimmt, auf deren Unterstützung der volksnah sich gebende Kaiser zählen konnte.

Mit der Wahl der Friedensgöttin Pax als der namengebenden Gottheit seines Templum kam Vespasian nicht nur dem allgemeinen Wunsch nach Frieden und Ruhe nach; wie Augustus, dem der Senat einen Friedensaltar - die berühmte Ara Pacis auf dem Marsfeld[34] - errichtet hatte, wünschte auch er als Friedensfürst gefeiert zu werden. Dieser bewusste Rückgriff auf augusteisches Gedankengut wird besonders auf der Rückseite von Prägungen aus dem Jahre 71 n.Chr. augenfällig: Wie Augustus 27 v.Chr. "wegen der Errettung der Bürger" mit der Corona civica[35] ausgezeichnet wurde, so rahmt ein gleicher Eichenkranz dieselbe Formel OB CIVES SERVATOS[36]. Ganz bewusst greift Vespasian auf zwei verschiedene Vorbilder zurück: als *princeps inter pares* auf republikanische Vorstellungen und als Friedensfürst und Gründer einer neuen Dynastie auf Augustus, den Begründer des römischen Kaiserreiches. Im Bauprogramm wie im Kaiserporträt wusste er beide Tendenzen geschickt miteinander zu vereinen.

Der Bogen des Septimius Severus

Auch Septimius Severus war die Kaiserkrone nicht in die Wiege gelegt: Ähnlich wie Vespasian gelangte er nach der Ermordung des Commodus, des letzten Antoninen, und nach Kämpfen rivalisierender Generäle 193 n.Chr. als Heerführer der in Syrien stationierten Legionen auf den Thron[37]. Ihm stellte sich ebenfalls das Problem, seine eigene Stellung und seine neue Dynastie zu legitimieren. Er gab vor, Marc Aurel, der Friedenskaiser, habe ihn, den Nordafrikaner, postum adoptiert. Im Bildnis glich er sich der Physiognomie seines Adoptivvaters an und verankerte damit seinen Herrschaftsanspruch in der Vergangenheit; in die Zukunft gerichtet war die Angleichung der beiden severischen Prinzenporträts an antoninische Köpfe[38]; wie ihr Vater sollten sie dereinst die Friedensherrschaft des Philosophenkaisers zum Wohle des römischen Volkes weiterführen.

34 E. Simon, Ara Pacis Augustae (1967); E. La Rocca, Ara Pacis Augustae (1983).

35 Zur Corona civica: E.A. Judge in: Studies in Honour of E. Togo Salmon (1974) 290ff.; A. Alföldi, Der Vater des Vaterlandes im röm. Denken (1971) passim, bes. 67ff. Zur engen Verbindung zwischen *Servator civium* und *Servator rei publicae*: bes. ebd. 59ff. Taf. 6.

36 Ebd. 78f. wo Alföldi hervorhebt, dass Vespasian die "augusteische Eigenart des Bürgerkranzes stark betont". Einen weiteren Rückgriff Vespasians und in seiner Nachfolge Titus' belegt A. Alföldi, Die zwei Lorbeerbäume des Augustus (1973) 17 Taf. 3,5-8: Ehrenschild und die beiden Lorbeerbäume sind von augusteischen Prägungen (Taf. 3,1-4) recht getreu übernommen.

37 Zu Septimius Severus und seiner Beurteilung in der neueren Forschung: G. Walser, MusHelv 30, 1973, 104ff.

38 Bergmann a.O. (s.o. Anm. 2) 146; zu stilistischen Spezifika von Knabenporträts im 3. Jh.n.Chr.: dies., Studien zu den röm. Porträts des 3. Jhs.n.Chr. (1977) 8ff. 19ff.

Wie aus der später ausführlich zu besprechenden Inschrift hervorgeht, liess der Senat im Jahre 203 n.Chr. aus Dankbarkeit für die Wiederherstellung des Staates und als Auszeichnung für die Siege über Parther und Araber dem Kaiser zu seinem zehnjährigen Regierungsjubiläum auf dem Forum Romanum einen dreitorigen Triumphbogen errichten (Taf. 10,1)[39]. Im Aufbau mit grossem Haupttor und kleineren Seitendurchgängen, mit den die Vertikale betonenden, auf Podesten ruhenden und im Gebälk verkröpften Säulen steht er ebenso in römischer Tradition, wie im Figurenschmuck der Bogenzwickel, nämlich Victorien, Flussgötter und Jahreszeitengenien. An der langen, ungegliederten Attika nahm schon H. Wölfflin Anstoss, der nicht genug Worte des Abscheus für dieses Werk fand[40]. Ihm war allerdings bewusst, dass die Attika eigentlich nur ein monumentaler Statuensockel mit Weihinschrift war und dass die nach Münzbildern rekonstruierbare Gruppe des von sechs Pferden gezogenen kaiserlichen Triumphwagens und der beiden reitenden Prinzen[41] den jetzt überdimensioniert und hart wirkenden horizontalen Abschluss des Bogens rhythmisch aufgelockert hatte. Typologisch schliesst sich auch der sog. kleine Triumphalfries den Vorbildern - dem benachbarten Titusbogen[42] oder dem Traiansbogen in Benevent[43] an. Anders verhält es sich mit den vier ungefähr quadratischen, zwischen kleinem Fries und Gebälk eingespannten Relieffeldern[44]. Diese "wüsten" Reliefs (Taf. 10,2)[45] haben die Ostfeldzüge des Kaisers zum Thema, und zwar sind mehrere zeitlich aufeinander folgende Szenen in fortlaufender Erzählweise auf einer einzigen Tafel zusammengefasst, so die Ansprache (*adlocutio*) des Kaisers an sein Heer, die Belagerung und schlussendlich die Eroberung einer Stadt. Nicht immer waagrecht verlaufende Terrainstreifen, auf denen die untersetzten Figuren stehen, trennen die einzelnen Szenen voneinander. Dem Kaiser kommt als der Hauptperson nicht nur eine zentrale Stellung innerhalb des Bildbereiches, sondern auch eine betonte äussere Grösse zu, die ihn von seinem Gefolge abhebt. Um das Geschehen innerhalb eines Lagers oder einer Stadt sichtbar zu machen, werden entweder deren Mauern nach unten geklappt oder der Betrachter blickt in einer Art Kavaliersperspektive über den Mauerkranz hinweg. Durch die Staffelung der Köpfe übereinander gelang es dem Bildhauer, auf kleinstem Raum Massenszenen von römischen Soldaten oder unterworfenen Parthern auch auf Distanz deutlich ablesbar zu machen.

Ein Blick auf die Reliefs der eben genannten Bogen des Titus und Traian reicht, um die Diskrepanz zwischen den beiden Auffassungen von Triumphaldarstellungen zu erfassen. Am Severerbogen eine annalenhafte, das ganze Bildfeld gleichmässig von oben bis unten füllende, kleinteilige Erzählweise in der Art des 'und dann ... und dann'; am Traiansbogen eine Auswahl bestimmter kennzeichnender Szenen: Auszug in den Krieg, Annahme der Unterwerfung von Barbaren und Verteilung von Beutegeldern. Die Gegen-

39 Nash, Rom I 126ff.; Coarelli 1980, 56f. Photo DAI Rom 74, 1138.
40 Die antiken Triumphbogen in Italien, in: Kleine Schriften 1886-1933 (1946) 51ff. 66ff.
41 Nash, Rom I Abb. 134; R. Brilliant MemAmAc 29, 1967, Taf. 96a.
42 Brilliant a.O. 137ff. Taf. 44-48; M. Pfanner, Der Titusbogen (1983)) 82ff. Taf. 79-87.
43 F.J. Hassel, Der Traiansbogen in Benevent (1966) bes. 20; K. Fittschen, AA 1972, 742ff. 783f. T. Lorenz, Leben und Regierung Traians auf dem Bogen von Benevent (1973); W. Gauer, JdI 89, 1974, 308ff. 317; E. Simon, 1./2. Trierer Winckelmannsprogramm (1979/80) 3ff.; ausschliesslich zum kleinen Fries des Traiansbogens: B. Andreae, RM 86, 1979, 325ff.
44 Brilliant a.O. 167ff. Taf. 60-95.
45 Wölfflin a.O. (s.o. Anm. 40) 68. Photo DAI Rom 33, 52. (Forumseite; Relief über nördlichem Durchgang).

wart göttlicher Wesen, wie der Roma oder anderer Stadtpersonifikationen, des Genius Senatus, des Genius Populi Romani und von Victorien heben das Geschehen auf eine ideale, überirdische Sphäre. Nicht das eigentliche Kriegsgeschehen steht im Zentrum des Interesses, sondern ausgewählte Momentaufnahmen dienen als Vehikel, bestimmte Tugenden des Kaisers sichtbar zu machen: Die Annahme der Unterwerfung steht für die kaiserliche Milde, die *clementia*, der Auszug in den Krieg für die *virtus* und die Geldverteilung für die Freizügigkeit oder *liberalitas* des Kaisers[46].

Eine den Triumphaldarstellungen des Septimius Severus-Bogens vergleichbare anekdotenreiche Erzählweise kennzeichnet die beiden Säulen des Traian und Marc Aurel[47], die aber als Grabdenkmäler nicht der gleichen Gattung der hochoffiziellen Staatskunst angehören, wie die Ehrenbogen[48]: Der Sockel der Traianssäule barg einst die Asche des Kaisers, und die Marc Aurels-Säule stand auf dem Marsfeld ebenfalls im kaiserlichen Grabbezirk. In der Forschung ist man sich seit langem einig, dass die fortlaufende Erzählweise dieser sozusagen um eine kannelierte Säule gewickelten Kriegsannalen auf Triumphalmalereien zurückgeht, wie sie seit der Republik in den Triumphzügen und möglicherweise nochmals beim Leichenzug des Triumphators dem Volk vorgeführt wurden[49]. Die antiken Schriftquellen erwähnen deutlich verschiedene Formen der Historiendarstellungen; besonders wichtig sind in diesem Zusammenhang die Bildtafeln[50]. Da die Hauptperson Gefahr lief, im Gewirr der Figuren unterzugehen, wurde sie durch die Beischrift des Namens von den Begleitern abgehoben. Originale Triumphalmalerei hat sich nicht erhalten; ein einziges und deshalb immer wieder neu interpretiertes Fragment einer Wandmalerei aus dem sog. Fabiergrab auf dem Esquilin vermittelt eine Vorstellung von den auf Holz und Pergament gemalten und deshalb verlorenen Originalen (Taf. 11; Abb. 1)[51]: Kämpfe zwischen Römern und Samniten sowie Verhandlungen zwischen zwei Heerführern,

46 Die Diskrepanz zwischen historischen und allegorischen Interpretationen der grossen Historienreliefs wird bei einer vergleichenden Lektüre der zum Traiansbogen erschienenen neueren Fachliteratur besonders augenfällig: s.o. Anm. 43. T. Hölscher ist den republikanischen Wurzeln dieser Bildschemata besonders intensiv nachgegangen: RM 85, 1978, 343ff.; JdI 95, 1980, 265ff. bes. 269ff. Wenn Hölscher (ebd. 290ff.) auch die Friese der Traianssäule in Begriffe wie *adventus, adlocutio, consilium* oder *profectio* pressen will, scheint er mir allzu viele erzählerische Nebenszenen 'auszublenden'. Dies soll nun aber nicht besagen, die Bilderfolge sei ein illustrierter 'objektiver' Kriegsbericht.

47 C. Caprino u.a., La colonna di Marco Aurelio (1955); W. Gauer, Untersuchungen zur Traianssäule I (1977) mit weiterer Lit. auf S. 2.

48 Trotz gewissen Überschneidungen zwischen Bogenmonument und Säulenmonument (Grab-Bogen; Columna rostrata), vor allem im sakralen Bereich (RE 7, A 1, 470. 492f. s.v. Triumphbogen [H. Kähler]; Pfanner a.O. [s.o. Anm. 42] 93f.; H.S. Versnel, Triumphus [1970] 135) scheinen mir doch die trennenden Elemente zu überwiegen. - Wenn sich Septimius Severus tatsächlich an Vorbilder seines Adoptiv-Vaters anschliessen wollte, weshalb denn an die Grabessäule auf dem Marsfeld und nicht am örtlich und typologisch näherliegenden Bogen? J. Ruysschaert, RendPontAcc 35, 1962/63, 101ff.; I. Scott Ryberg, Panel Reliefs of Marcus Aurelius (1967) mit Rez. von H. Blanck, Gnomon 41, 1969, 484ff. - H. Brandenburg, RM 86, 1979, 445ff. 448 wertet den Stil der severischen Schlachtenreliefs als "antiklassisch".

49 G. Zinserling, WissZJena 9, 1959/60, 403ff. Zur Wiederverwendung von Historienbildern anlässlich der Pompa Funebris des Triumphators ebd. 419f.; Pfanner a.O. 65ff. 71ff. 75ff. 90 Anm. 393. 395.

50 Zinserling a.O. 427ff.; Hölscher, RM 85, 1978, 344ff.; ders. in: Festschrift für Roland Hampe (1980) 352ff.

51 R. Bianchi-Bandinelli, Rom, das Zentrum der Macht (1970) 115f. Farbtaf. 117; Roma medio repubblicana. Kat. Rom (1973) 200ff. Nr. 283 Taf. 46-48 (R. Coarelli); Affreschi romani dalle raccolte dell'Antiquarium comunale, Kat. Rom (1976) 13ff. Nr. 1 Farbtaf. 1 links, Taf. 1-2 (F. Coarelli); Hölscher, RM 85, 1978, 346ff. Abb. 2; ders., JdI 95, 1980, 270f. Abb. 1; E. La Rocca, DdA 3. Ser. 2, 1984, 31ff.; nur die Strichzeichnung ebd. (Abb. 3) gibt den wirklichen Zustand des Gemäldes getreu wider = hier Abb. 1.

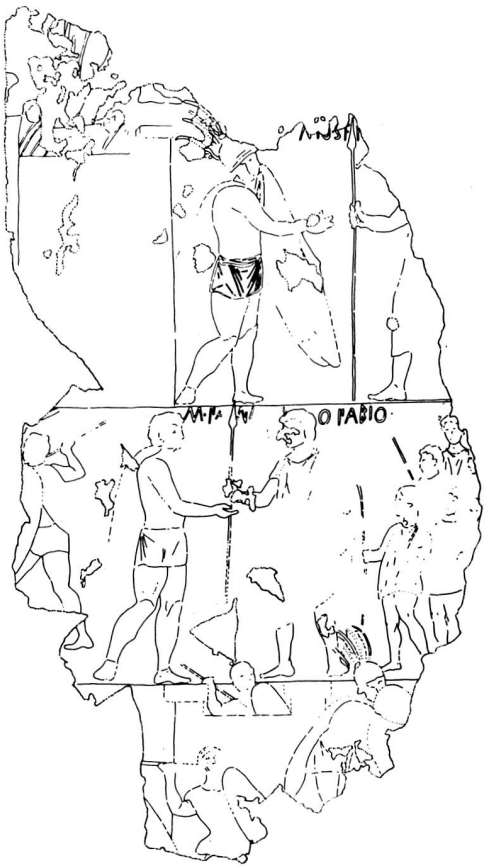

Abb. 1
Malerei aus dem sog. Fabiergrab vom Esquilin. Antiquarium Comunale Rom (Inv.Nr. 1025). Nach E. La Rocca, DdA 3. Ser. 2, 1984, 35 Abb. 3.

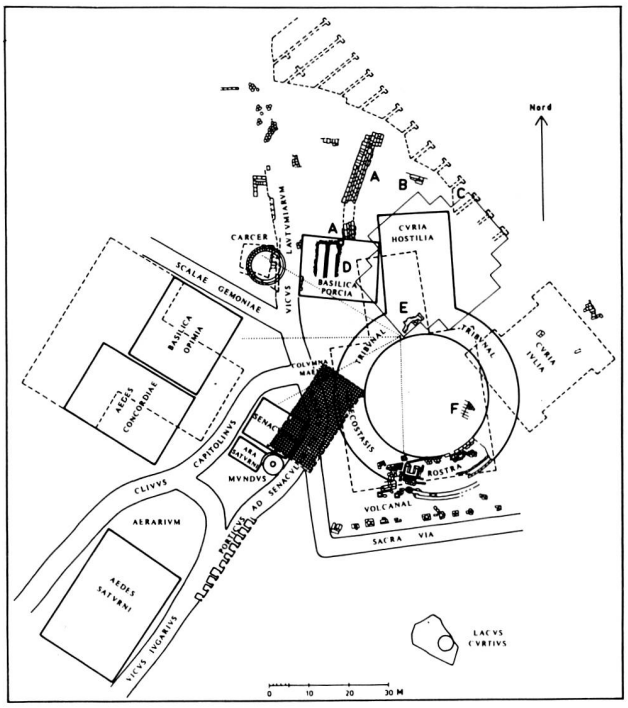

Abb. 2
Lage des Septimius Severus-Bogens über Bauten der späten Republik. Nach F. Coarelli, Il Foro Romano 2. Periodo repubblicano e augusteo (1985) 23 Abb. 5.

von denen der eine inschriftlich benannt ist, spielen sich auf vier durch Standlinien getrennten Zonen ab. Weitere Merkmale, wie die Bedeutungsgrösse der beiden Führer, die Staffelung der Figuren zu Massenszenen und die abgekürzte Architekturdarstellung verbinden die von F. Coarelli und T. Hölscher in die erste Hälfte des 3. Jhs.v.Chr. datierte Malerei[52] engstens mit den Reliefs des severischen Bogens. In der archäologischen Forschung besteht auch darüber ein Konsens, dass Septimius Severus für seinen Bogen auf die der Volkskunst nahe stehende Triumphalmalerei zurückgegriffen hat[53]; die Frage ist nur, weshalb ausgerechnet er mit der zweihundertjährigen Tradition des üblichen, die Herrschertugenden propagierenden Bildschmucks am Triumphbogen brach. Eine Gruppe von Forschern sieht in diesen Reliefs eine Parallelerscheinung zur Traians- oder Marc Aurels-Säule. In der Wahl dieses Relieftypus hätte Septimius Severus, durchs Heer an die Macht gelangt, seine Verbundenheit mit dem einfachen Soldaten bekräftigt[54]. Nun bemühte sich aber gerade dieser Kaiser - ganz im Gegensatz zu seinem Sohne Caracalla - alle äusserlichen kriegerischen Aspekte abzulegen, die ihn als Soldatenkaiser hätten kennzeichnen können[55]. Zudem scheinen mir die - nicht nur in der römischen Bildkunst - starren Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen gegen eine ungehinderte direkte Übernahme von der Sepulkral- in die Hofkunst zu sprechen[56]. Ein Grund für die seltsame Wahl ist vielleicht in der lokalen Umgebung zu suchen, in welcher der Bogen steht. Im Norden war er durch die Curia, im Süden durch die Rostren begrenzt; hinter ihm erhob sich ein altehrwürdiger Tempel, der im 4. Jh.v.Chr. zur Erinnerung an die Beendigung der Kämpfe zwischen Plebejern und Patriziern der Göttin Concordia errichtet worden war, vor ihm stand der kleine, kaiserzeitliche Bezirk des Lapis Niger, des mythischen Grabes des Stadtgründers Romulus (Abb. 2)[57]. Die Lage des Bogens direkt über dem Comitium, dem republikanischen Versammlungsplatz und die Rahmung durch sakrale und zivile Bauten der römischen Frühgeschichte sind wie ein Fingerzeig auf die Absicht des Kaisers, seine neue Herrschaft in altrömische Tradition zu stellen. Aus diesem Ambiente heraus würde der Rückgriff auf den altertümlichen Typus des Triumphalreliefs verständlicher. Dass diese Annahme nicht reine Spekulation ist, bestätigt die Inschrift. Als Grund für die Errichtung nennt der Senat dort die Wiederherstellung des Staates

52 La Rocca entscheidet sich für ein Datum in der ersten Hälfte des 2. Jhs.v.Chr. und schreibt das Grab einem M. Fannius zu.

53 s.o. Anm. 48-50; "Ja, es scheint, als habe sich das nicht künstlerischen Ordnungen unterworfene Historienbild in Reliefs wie denen des Septimius Severus-Bogens auf dem Forum im frühen 3. Jh. u.Z. wieder durchgesetzt" (Zinserling a.O. 433); zur Beurteilung der 'künstlerischen Form' bei Zinserling: Hölscher, RM 85, 1978, 344 Anm. 147; G. Zinserling, Klio 41, 1963, 196f. 200f. 207f.

54 So äusserte sich V.M. Strocka nach meinem Vortrag in Freiburg und berief sich auf Dio Cassius und die Historia Augusta. Zum allgemein geläufigen Bild des Septimius Severus aufgrund dieser Schriftquellen: Walser a.O. (s.o. Anm. 37) 104ff. Abschnitt I. Zur Quellenkritik: 108ff. bes. Abschnitt II.

55 Septimius Severus weicht mit dem sog. Adoptions-Typus (s.o. Anm. 11) vom ersten, durch kurzes, bewusst unruhig angelegtes Haupt- und Barthaar gekennzeichneten Typus ab (McCann a.O. [s.o. Anm. 10] 71ff.; Soechting a.O. [s.o. Anm. 10] 31ff.). Zu Haartracht und Kopfwendung als 'militärische Konnotationen' bei Porträts der mittleren Kaiserzeit: K. Fittschen in: Festschrift Hans Jucker (1980) 108ff. mit Reaktion von M. Bergmann a.O. (s.o. Anm. 2) 145f.

56 Zum Problem des Gattungsstils in der römischen Kunst: G. Rodenwaldt, RM 36/37, 1921/22, 58ff.; ders., JdI 55, 1940, 12ff.; P.H. v. Blanckenhagen in: Das neue Bild der Antike 2 (1942) 310ff.; Jucker a.O. (s.o. Anm. 3) 40ff.

57 F. Coarelli, Il Foro Romano 1 (1983) 169ff. Abb. 43-44. Zu der ähnlich ehrwürdigen Lage der augusteischen Bogen an der Südost-Ecke des Forums s.u. Anm. 66.

durch Septimius Severus: OB REM PVBLICAM RESTITVTAM[58]. Die Befragung der Indices des Corpus Inscriptionum Latinarum und der Münzlegenden lehrt, dass diese Formel - entgegen meinen Erwartungen - in der mittleren und späteren Kaiserzeit nicht eben geläufig war. Eine ähnliche Formel *rem publicam p.R.Q. salvatam* verwendet der Autor des Festliedes für die severischen Ludi Saeculares von 204 n.Chr. gleich mehrfach[59]. Dass der Hof auf die Abfassung dieses Textes wie auf jenen des Triumphbogens direkten Einfluss nahm, versteht sich von selbst. Es kann somit kaum ein Zweifel daran bestehen, dass Septimius Severus als Retter der Nation und Garant für die Wiederherstellung des Staates gesehen werden wollte. Aus dieser Geisteshaltung heraus ist auch die Wahl gerade dieses Typus von traditionellen Triumphalreliefs zu verstehen.

Wie schon beim Templum Pacis ist eine zweite mögliche Inspirationsquelle für die Triumphaldarstellungen in der Ideologie des ganz bewusst mit republikanischen Reminiszenzen spielenden Octavian und frühen Augustus zu suchen. 29 v.Chr. errichtete ihm der Senat als Dank für die Rettung des Staates aus den Bürgerkriegswirren - RE PVBLICA CONSERVATA - an der Südwestecke des Forum Romanum den sog. Actiumbogen[60].

Schon zwei Jahre vor den berühmten Senatssitzungen von Januar 27 v.Chr. mit dem 'refus du pouvoir' und der anschliessenden Verleihung einer Reihe von Sondervollmachten und des Ehrennamens 'Augustus' und bis zu seinem Tod setzte der 'Princeps inter pares' diesen Begriff ganz bewusst ein: Silberprägungen aus dem Jahre 16 v.Chr. mit dem Imago Clipeata des Augustus und der Corona civica tragen die Aufschrift OB REM PVBLICAM ...SALVATAM[61], und noch seinen Rechenschaftsbericht beginnt Augustus mit den Worten *"annos undeviginti natus exercitum privato consilio et privato impensa comparavi, per quem rem publicam a dominatione factionis oppressam in libertatem vindicavi"*[62]. Octavian war der natürliche Träger der seit Anbeginn wirkenden staatserhaltenden Kraft.

58 CIL VI 1033. 31230; R. Brilliant, MemAmAc 29, 1967, 91ff. Taf. 14.

59 CIL VI 32329 z.B. Zeile 12; J.B. Pighi, De ludis saecularibus (1941 Repr. 1965) 29, 137ff. Über die enge Verbindung zwischen *Servator rei publicae* und *Servator civium* s.o. Anm. 35. Ob das Wiederauftauchen der Corona civica gerade bei Septimius Severus (Alföldi a.O. [s.o. Anm. 35] 73) tatsächlich so bedeutungslos war wie Alföldi dachte, scheint mir im Rahmen der verschiedenen severischen Anspielungen auf Augustus zum mindesten fraglich. Wie aus Münzlegenden (BMC Emp 5, 180. 188. 212 u.a.m.) und Inschriften (H. Benario, Latomus 17, 1958, 712ff.) hervorgeht, sah sich Septimius Severus - auch hier in der Nachfolge des Augustus - als neuer *restitutor urbis*.

60 CIL VI 873; Nash, Rom I 92ff. (beide Bogen zusammen); P. Zanker, Forum Romanum (1972) 8 Anm. 24; B. Andreae, AA 1957, 150ff. Zum Begriff *res publica restituta* resp. *conservata*: Judge a.O. (s.o. Anm. 35) 279ff.; Alföldi a.O. 59ff.
Im zweiten Band seiner Forumpublikation legte Coarelli a.O. 1985, 260ff. eine neue These vor, die er in den Lectiones planetariae von 1983 noch nicht andeutete: Der sog. Actiumbogen war nicht einsondern dreitorig und stand auf den westlichen von Boni freigelegten Fundamenten; auf dem östlichen erhob sich der ältere, eintorige Naulochosbogen. Die alte Rekonstruktion des Partherbogens (ebd. Abb. 62) wird jetzt für den Actiumbogen in Anspruch genommen. Ohne diese Hypothese in wenigen Zeilen beurteilen zu können und zu wollen, sei wenigstens auf einen Punkt hingewiesen: Weshalb wählte L. Vinicius für den zwischen 17 und 15 v.Chr. geprägten Denar (ebd. Abb. 60) nicht den eben eingeweihten Parther- sondern ausgerechnet den älteren, nach Coarelli noch immer aufrecht stehen-Actiumbogen? Dass sich zwischen dieser und der spanischen Prägung (ebd. Abb. 61) in der äusseren Form des Bogens Unterschiede abzeichnen, ist evident: Hier wirkt die Triumphatorengruppe überproportioniert; dort stehen Architektur und Bauplastik in einem besseren Gleichgewicht zueinander. Inwieweit war dem spanischen Stempelschneider die Sonderform des dreitorigen (Parther-) Bogens überhaupt bekannt und nicht nur das Faktum, dass der Bogen über drei Durchgänge verfügte? Mit anderen Worten: Ich kann Coarellis These nicht nachvollziehen, weshalb auf den beiden Münzen zwei verschiedene Bogen abgebildet sein **müssen**.

61 Alföldi a.O. 56, Taf. 4,3-4.

62 Res gestae divi Augusti 1,1.

Zehn Jahre nach dem Bogen für den Sieg über Marc Anton errichtete der Senat im Jahre 19 v.Chr. dem Augustus als Anerkennung für die Rückgewinnung der von Crassus an die Parther verlorenen Feldzeichen an der gleichen Stelle des Forum Romanum einen zweiten dreitorigen Bogen[63], in den aus dem wohl abgebrochenen Actiumbogen die Inschrift RE PVBLICA CONSERVATA sowie die Consular- und die Triumphalfasten, alles republikanische Elemente, integriert wurden[64]. In der Lage an einer der Ecken des Forum Romanum, in der äusseren Form mit drei Durchgängen und im doppelten Grund für die Erbauung - Rettung des Staates und Sieg über die Parther - stimmen der augusteische und der severische Bogen vollkommen überein[65]. Inwieweit allfällige augustische Reliefs[66] ebenfalls dem republikanischen Typus der Triumphalkunst folgten, werden wir wohl nie wissen; das einzige erhaltene Fragment, eine Victoria[67], ist ganz in klassizistischer Manier gehalten, doch besagen Zwickelreliefs, wie wir vom Severerbogen her wissen, noch nichts für den Stil der Triumphalreliefs[68]. Ein berühmtes Werk, das allerdings wiederum nicht der Gattung der hochoffiziellen Staatskunst angehört, zeigt den historischen Augenblick des Verhandlungssieges des Augustus über den Partherkönig Phraates IV.: Auf dem Panzer der Augustusstatue aus der Livia-Villa in Primaporta übergibt in der Mittelgruppe ein Parther dem vor ihm stehenden Römer ein Feldzeichen[69]. Die rahmenden Assistenzfiguren, Gottheiten und Personifikationen, heben die Leistung des Augustus, durch friedliche Verhandlungen die Feldzeichen zurückgewonnen zu haben, in eine mythische Sphäre. Insofern sind augusteische Panzer- und severische Bogenreliefs grundsätzlich verschieden.

63 s.o. Anm. 61; H.-W. Ritter, RM 85, 1978, 371ff. Zanker a.O. 15ff. Plan 3 Taf. 20-22. Auch hier muss Coarelli eine neue Lösung anbieten, da ja der 'alte' Platz des Partherbogens jetzt durch seinen dreitorigen Actiumbogen besetzt ist (a.O. 1985, 269ff.). Er versetzt den Partherbogen auf die Südseite des Caesartempels. Wie allerdings der aus Münzbildern (ebd. Abb. 61) zu erschliessende dreitorige Aufbau mit dem in Renaissancezeichnungen überlieferten Janus quadrifrons (ebd. Abb. 72-75) in Einklang zu bringen ist, geht aus Coarellis Rekonstruktionszeichnung (Abb. 83) nicht ganz klar hervor. Anstelle der alten Pläne (Abb. 71 und 81) wäre man dem Autor für detailliertere zeichnerische Erklärungen seiner Gedanken und Erläuterungen dankbar gewesen; sie hätten eine fundierte Auseinandersetzung mit seinen stets interessanten und anregenden Gedanken erleichtert.

64 Entgegen Degrassi waren nach Coarelli (a.O. 1985, 273ff.) die Fasti Capitolini nie im Actiumbogen integriert, sondern erst am Partherbogen angebracht gewesen.

65 Selbst bei einer Bestätigung der neuen Thesen Coarellis (s.o. Anm. 60 und 63) durch Ausgrabungen bleibt eine Pendantwirkung zwischen dem augusteischen Partherbogen, der ja nach Münzbildern wenigstens äusserlich sich als dreitoriges Bogenmonument darbietet, und dem severischen Partherbogen erhalten. Auf dieses Gegenüber von augusteischem und severischem Siegesmonument über die Parther haben schon R. Brilliant (a.O. 85ff. 87) und P. Zanker (a.O. 28 Anm. 180 s. Plan 7) hingewiesen. Vergleichbar sind beide Bogenmonumente auch in ihrer unmittelbaren Nachbarschaft zu wichtigen Stätten der Republik: Der augusteische Bogen stand neben dem Puteal Libonis, der severische neben Lapis Niger und Comitium: Die Bewertung dieser Situation durch P. Gros (a.O. [s.o. Anm. 29] 90): "la totalité profondément religieuse de l'ensemble (scl. Partherbogen und Puteal Libonis) devait du reste être confirmée par un ultime raffinement, dont on n'a guère, jusqu'à présent, mesurée l'importance" trifft in gleichem Masse für den Severerbogen zu.

66 Die in diesem Zusammenhang wichtigen Schol. Veron., ad Virg. Aen. 7, 606 bei Pfanner a.O. (s.o. Anm. 35) 95 und Coarelli a.O. 1985, 269. Er versieht in Anm. 1 die Übersetzung "nicae = vittorie" mit einem Fragezeichen. Herr Kollege J. Delz, dem ich an dieser Stelle nochmals für seine Hilfe danke, hält einzig die Übersetzung "Victorien" für vertretbar; meine ursprüngliche Idee "Siegesdarstellungen" wird dadurch hinfällig.

67 Die Victoria in der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen (Zanker a.O. Taf. 19) soll nach Pfanner (a.O. 80 Anm. 299) zwar das älteste erhaltene, nicht aber das allererste Beispiel einer figürlichen Ausgestaltung der Archivoltenzwickel an Bogenmonumenten darstellen.

68 Besonders krasse Stilbrüche zwischen 'klassizistischer' und 'antiklassischer' Tonlage innerhalb verschiedener Reliefs am gleichen Monument belegt ein Vergleich zwischen den Sockel- und den grossen historischen Reliefs am Severerbogen: Brilliant a.O. Taf. 50-59. 60-95.

69 H. Jucker, HefteABern 3, 1977, 16ff. Abb. 1.

Es wird wohl immer offen bleiben, wie stark der Septimius Severus-Bogen seinem augusteischen Pendant verpflichtet war und inwieweit er in voraugusteisch-republikanischer Tradition fusst. Die Tatsache, dass Octavian-Augustus in Wort und Bild ständig auf Republikanisches zurückgriff, erschwert den Entscheid zusätzlich. Eines scheint sich deutlich abzuzeichnen, nämlich, dass dieser Ehrenbogen des 3. Jhs.n.Chr. ohne die Annahme von künstlerischen Anleihen aus der augusteischen und republikanischen Epoche weder im Bild noch in der Inschrift voll zu verstehen ist.

Bei der Frage nach Absicht und Sinn von Rückgriffen auf die Vergangenheit müssen wir uns der selbstauferlegten Beschränkung des Blickfeldes auf die beiden Herrscher Vespasian und Septimius Severus bewusst bleiben; allgemeine, für das gesamte römische Kaiserreich gültige Schlüsse dürfen wir aus unserem Bildmaterial nicht ziehen.

Beiden Kaisern ging ein - zum mindesten in der Überlieferung - 'schlecht' bewerteter Herrscher voraus. Nach dessen gewaltsamem Tod trugen beide Heerführer im Ringen um die Thronfolge den Sieg davon. Ihre primäre Absicht war eine doppelte: Einerseits selber als Garant für den Frieden und für die Konsolidierung des Reiches dem Volk glaubhaft zu erscheinen, andererseits die eigene Dynastie zu legitimieren. Dem ersten Ziel dienen die Rückgriffe in Bild und Wort. Die Aufschriften auf vespasianischen Münzen SECURITAS POPVLI ROMANI, AETERNITAS POPVLI ROMANI[70] und die Inschrift am severischen Bogen OB REM PVBLICAM RESTITVTAM IMPERIVMQUE POPVLI ROMANI PROPAGATVM verfolgen diese Absicht ebenso sehr wie die Porträtangleichungen und die Rückgriffe auf republikanische Triumphaltypologie. Hier fassen wir den Effekt, den A. Alföldi treffend "die mit der pax Augusta einsetzende republikanische Romantik" nannte[71]. Wie bei den eingangs betrachteten zeitgenössischen Beispielen, sind auch die flavischen und severischen Anleihen aus der Kunst der Republik und des frühen Kaiserreichs als Absichtserklärung zu werten dem Reich durch eine Rückkehr zu den 'Quellen', Frieden und neue Prosperität zu sichern.

Ein Blick auf den Figurenschmuck des Konstantinsbogens mag auch die Spannweite in der Art der Rückgriffe verdeutlichen. Mit dem ihm eigenen Fingerspitzengefühl für das gerade noch Mögliche und Erreichbare benutzte Augustus für seine Selbstdarstellung ganz bewusst republikanische Elemente[72]. Die Legitimation seiner Herrschaft beruhte ja grösstenteils darauf, dass er die Institutionen der Republik - scheinbar - nicht beseitigt, sondern im Gegenteil neu wieder eingerichtet hatte. Mit schon deutlicheren Zeichen verkündete Vespasian in seinem Bildnis - und wie ich meine auch in seinen Bauten - die Absicht, die Zeit der Volksherrschaft wieder heraufzubeschwören. Noch einen Grad konkreter äusserte sich Septimius Severus, der nicht nur die wichtigsten physiognomischen Merkmale Marc Aurels in sein eigenes Porträt übernahm, sondern auch zu dem für uns geistig nur schwer nachvollziehbaren Mittel der postumen Adoption durch den schon seit 18 Jahren verstorbenen Philosophenkaiser griff. Kraft dieses Ediktes stellte sich Septimius Severus in die Reihe der Friedenskaiser des 2. Jhs.: Konstantin ging diesen Weg

70 BMC Emp 2, 7 Nr. 44 §; 111; 194 Nr. 793
71 in: Festschrift H. Jucker (1980) 22 Anm. 48.
72 s. die in Anm. 35 und 36 zitierten Arbeiten A. Alföldis.

konsequent zu Ende. Wenn am Septimius Severus-Bogen alle Einzelteile noch für dieses Monument neu geschaffen worden waren, so liess Konstantin alte Bauten abtragen, um die Reliefs in seinen Bogen zu integrieren. H. Jucker hat mit Recht darauf hingewiesen, dass die Wiederverwendung alter Kunstwerke wenig mit Oekonomie, viel aber mit Ideologie zu tun hat, stammen doch alle Spolien von Bauten sog. 'guter' Kaiser[73]. Dem neuen Imperator genügten nur geistige Anspielungen auf seine idealen Vorgänger nicht mehr, er brauchte den direkten, materiellen Bezug: er tut nicht nur so, als ob er, wie Augustus, Traian oder Marc Aurel, ein Friedensfürst sei; er **ist** materiell tatsächlich ein Vertreter der guten alten Zeit[74]. Es wäre verlockend, den Weg vom augusteischen Spiel mit republikanischen Versatzstücken über die konstantinische Spolienverwendung hinaus ins Mittelalter zu verfolgen, wie dies in Arbeiten von R. Krautheimer und A. Esch geschah[75].

73 s.o. Anm. 6.

74 Wohl nicht ganz zufällig verwendet Konstantin in der Inschrift seines Bogens (CIL VI 1139) die Wendung: ... *rem publicam ultus est*.

75 H. Krautheimer, Rome (1980) 192f. 212ff.; A. Esch, Archiv für Kulturgeschichte 51, 1969, 1ff.; A. Erler, Lupa, lex und Reiterstandbild im mittelalterlichen Rom, SB Wissensch. Ges. Univ. Frankfurt 10 (1972). Der Wiederverwendung römischer Sarkophage war 1982 in Pisa ein Colloquium gewidmet: B. Andreae - S. Settis (Hrsg.) Colloquio sul reimpiego dei sarcophagi romani nel Medioevo, MarbWPr 1983.