

Zeitschrift: Entretiens sur l'Antiquité classique
Herausgeber: Fondation Hardt pour l'étude de l'Antiquité classique
Band: 46 (2000)

Artikel: Augustus und die Macht der Archäologie
Autor: Hölscher, Tonio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-660853>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VI

TONIO HÖLSCHER

AUGUSTUS UND DIE MACHT DER ARCHÄOLOGIE

The halo of their resplendent fortune
may dazzle, but it cannot blind,
the critical eye.

Ronald Syme

I. Zeugnisse und Ansätze: verbal versus materiell/visuell

Es ist erst wenige Jahrzehnte her, daß historische Bücher über Augustus in wesentlicher Hinsicht auf archäologische Zeugnisse begründet werden. Das hängt zum einen mit allgemeinen Veränderungen der archäologischen Forschung, zum anderen mit einem ebenfalls allgemeinen Wandel des Konzepts der Historie zusammen.

Die Klassische Archäologie hatte seit den Zeiten des Historismus im späteren 19. Jahrhundert eine starke Tradition der Erschließung und Interpretation historisch signifikanter Denkmäler entwickelt. Für die Epoche des Augustus gehören seitdem die Bildnisstatue von Prima Porta, die Ara Pacis und andere Monumente zum festen Bestand der Forschung¹. Das Ziel war im wesentlichen die Deutung und Entschlüsselung einzelner Denkmäler im Rahmen ihrer Zeit, wie sie aus schriftlichen Quellen bekannt war. Diese Tradition lebte als schmale Unterströmung auch nach dem 1. Weltkrieg fort, als das Fach

¹ G. HENZEN, "Scavi di Prima Porta", in *BdI* (1863), 71-78; F. v. DUHN, "Über einige Basreliefs und ein römisches Bauwerk der ersten Kaiserzeit", in *Miscellanea Capitolina* (Roma 1979), 11-16.

stark von Fragen der künstlerischen Form dominiert war und allenfalls über die Brücke der Geistesgeschichte mit der allgemeinen Historie in Verbindung kam². Historismus und Geistesgeschichte hatten miteinander gemein, daß die archäologischen Hinterlassenschaften zwar auf willkommene Weise die literarischen Zeugnisse bestätigen, ergänzen, in einzelnen Fällen auch korrigieren konnten — daß sie jedoch nicht als Zeugnisse eines Lebensbereichs *sui generis* verstanden wurden. Gerhard Rodenwaldts Schrift "Kunst um Augustus" zeigt bereits im Titel, daß Bildwerke und Denkmäler im Grund als dekoratives Beiwerk der eigentlichen Staats- und Herrschaftsformen, bestenfalls als 'kulturelles Erbe' Europas bis in die eigene monumentale Zeit betrachtet werden³. Für Ronald Syme und seine Perspektive des politischen Kampfes gab es daher aus der Archäologie seiner Zeit kaum brauchbare Impulse⁴.

Erst seit den 60er Jahren dieses Jahrhunderts wird Archäologie zunehmend als umfassende Wissenschaft historischer Kulturen begriffen: als Erforschung der materiellen Lebenswelt, der Bau- und Bildwerke und ihrer visuellen Evidenz, die grundsätzlich von den verbalen und literarischen Sektoren menschlicher Kultur verschieden sind. Für die Epoche des Augustus wurden dabei vor allem die Formen der städtischen Lebensräume, die allgegenwärtige 'Macht der Bilder' und der darin zum Ausdruck kommende mentale Habitus als zentrale historische Phänomene erschlossen⁵. Eine wichtige methodi-

² Dazu K. SCHEFOLD, "Die Klassische Archäologie nach dem ersten Weltkrieg", in *Altertumswissenschaft in den 20er Jahren*, hrsg. von H. FLASHAR (Stuttgart 1995), 183-203; A.H. BORBEIN, "Die Klassik-Diskussion in der Klassischen Archäologie", *ibid.*, 205-245.

³ G. RODENWALDT, "Kunst um Augustus", in *Die Antike* 13 (1937), 153(sic)-196. Dazu A.H. BORBEIN, "Gerhard Rodenwaldts Bild der römischen Kunst", in *Römische Geschichte und Zeitgeschichte in der Altertumswissenschaft während des 19. und 20. Jhs.*, hrsg. von E. GABBA, K. CHRIST (Como 1990), 175-200.

⁴ Immerhin z.B. *The Roman Revolution* (Oxford 1939), 472-473. Dazu Beitrag Fergus Millar, oben S. 1-30, und Diskussion.

⁵ S. unten.

sche Grundlage für das Verständnis der Bildkunst war dabei Erwin Panofskys kunstgeschichtliche 'Ikonologie'.

Die historische Forschung ihrerseits war lange Zeit stark auf Phänomene der verbalen Überlieferung orientiert. Das gilt nicht nur für die konkrete Ereignisgeschichte, es gilt in anderer Weise auch für Theodor Mommsens folgenreiche staatstheoretische Betrachtungsweise, ebenso für die Erforschung der ideellen Wertbegriffe seit Richard Heinze, nicht zuletzt auch für das prosopographische Unternehmen von Ronald Syme. Diese auf den ersten Blick sehr heterogenen Ansätze haben eines gemeinsam: Sie betreffen durchweg Phänomene, die in verbaler Weise explizit gemacht werden können: konkrete Vorgänge, individuelle Personen, politische Institutionen, staatstheoretische Konzepte, ideelle Diskurse. Die Fixierung auf sprachliche Zeugnisse implizierte somit über lange Zeit einen Vorrang konkreter, definierter und bewußter Faktoren; sie blendete dagegen die visuellen Wirkungen der Monumente und Bildwerke ebenso wie die Gegenstände und Situationen der materiellen Lebenskultur weitgehend aus. Diese Bereiche der historischen Wirklichkeit sind zwar in der Sprache und den Begriffen der Wissenschaft weniger präzise zu beschreiben; sie fielen gewissermaßen der Tatsache zum Opfer, daß die historische Wissenschaft sich im Medium der Sprache bewegt und darum auch sprachliche Zeugnisse mit Vorrang betrachtet. Gleichwohl haben Lebenskultur und Bildwerke ihre eigene materielle und visuelle Evidenz. Sie erschließen Phänomene, deren historische Schubkraft erst in neuerer Zeit deutlicher gesehen wird: charismatische Wirkung, ideologische Aufrüstung, materielle und psychologische Lebensqualität, kollektive Befindlichkeiten und Mentalitäten.

Für Augustus und die gesamte römische Kaiserzeit war es Andreas Alföldi, der mit seiner untheoretischen, seismographischen Sensibilität die Begrenztheit des rigiden Ansatzes von Mommsen aufgebrochen und die mentalen und emotionalen Aspekte des Kaisertums in Tracht, Insignien und Zeremoniell

zur Geltung gebracht hat⁶. Damit aber war auch die gesamte Welt der visuellen Wirkungen und Erfahrungen aufgeschlossen, und die Bildwerke waren nun nicht mehr eine Arabeske um den harten Kern der 'eentlichen' Geschichte, der Ereignisse, Personen und Institutionen, sondern bezeugten ein zentrales historisches Feld, auf dem entscheidende Wirkungen und Entwicklungen stattfanden. Es dauerte lange, bis dieser Ansatz breitere Anerkennung fand, aber heute kann man wohl sagen, daß das Verständnis für die Begründung des römischen Kaisertums — im vollen historischen Sinn — umso überzeugender gelingt, je mehr neben den politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Faktoren auch die Veränderungen der materiellen Kultur, des herrscherlichen Charismas, der visuellen Selbstdarstellung, des kollektiven Lebensstils und des mentalen Habitus in das Bild einbezogen werden.

II. Perspektiven der archäologischen Historie

Das führt auf die allgemeine Frage, welches Potential in archäologischen Zeugnissen für historische Fragen liegt. Zunächst setzen einige grundsätzliche Umstände die archäologische Überlieferung von anderen Zeugnisgattungen ab:

1) Archäologische Zeugnisse enthalten, im Gegensatz zu Schriftquellen, Informationen von sehr unterschiedlicher Intentionalität. Bildwerke und signifikante Bauwerke können komplexe Botschaften ihrer Auftraggeber an Mit- und Nachwelt enthalten, ähnlich wie literarische Werke. Dabei stellen die Bildwerke allerdings in der Regel weniger individuelle Aussagen ihrer Autoren dar, sind mehr affirmativ in das öffentliche und private Leben eingebunden, entsprechen stärker dem gesellschaftlichen Konsens und spiegeln verlässlicher kollektive Vorstellungen. — Daneben steht die Menge der materiellen

⁶ A. ALFÖLDI, "Die Ausgestaltung des monarchischen Zeremoniells am römischen Kaiserhofe", in *MDAI(R)* 49 (1934), 1-118; DERS., "Insignien und Tracht der römischen Kaiser", *ibid.* 50 (1935), 1-171.

Gebrauchsgegenstände, die mehr oder minder stark in ihrer Funktion aufgehen und ihren Zeugniswert kaum als intentionale 'Botschaften', sondern als unbeabsichtigte 'Spuren' haben. Das bedeutet einen geringeren Grad an bewußter Selbst-Bezeugung, dafür aber größere Freiheit von zeitspezifischer Eigen-Deutung und somit größere materielle Authentizität.

2) Archäologische Zeugnisse sind, im Gegensatz zu literarischen Werken, in der Regel nicht durch die Zeiten bewußt rezipiert und bewahrt worden, sondern wurden zerstört, verloren ihre Funktion, gerieten unter die Erde, waren zufälligen Bedingungen der Erhaltung ausgesetzt und wurden in der Neuzeit oft ohne spezifische Absichten wieder entdeckt. Sie sind darum nicht in dem Maße wie literarische Texte einer intentionalen Selektion späterer Epochen ausgesetzt und spiegeln daher in ihrer vielfach intentionsfreien Überlieferung getreuer die Verhältnisse der Antike. Unter Schriftzeugnissen sind in dieser Hinsicht nur Inschriften und Papyri vergleichbar⁷.

Gewiß lassen archäologische Zeugnisse viele Fragen des Historikers ohne befriedigende Antwort. Handlungen und Schicksale, politische Konflikte und staatstheoretische Diskurse werden weder mit Bildwerken noch mit Gegenständen der Lebenskultur realisiert und sind nur aus Schriftquellen erkennbar. Andererseits ergeben archäologische Zeugnisse Einsichten in Sektoren des historischen Lebens, die von schriftlichen Quellen weit weniger erhellt werden.

— Die *Lebensräume*, städtische Siedlungen, ländliche Territorien, Gebirge und Meere, sind eine gestaltete oder bewältigte Umwelt, die ihrerseits wieder alle Formen des kollektiven und individuellen, öffentlichen und privaten, funktionellen und symbolischen Lebens prägt.

⁷ Selbstverständlich ergibt auch die Ausgrabung und Erschließung archäologischer Zeugnisse kein verzerrungsfreies Bild, sondern ist in hohem Maß von spezifischen Interessen der modernen Forscher geprägt. Aber bei jeder Grabung werden dem Zufall doch sehr weite Grenzen geöffnet, so daß in Museen und Magazinen zumeist ein weit weniger gefiltertes Spektrum antiker Kultur vor Augen steht als in den tradierten literarischen Texten.

— Die *materielle Kultur* dokumentiert einerseits die faktischen ökonomischen Verhältnisse, Wirtschaft und Handel, damit zusammenhängend aber auch die ideellen Lebensstile mit ihren gesellschaftlichen und kulturellen Optionen.

— Die *politischen Denkmäler* sind symbolische Demonstrationen von Macht, mit denen Herrscher oder Gemeinschaften die öffentlichen Räume besetzen und dort den Anspruch auf Anerkennung, Ruhm und Gedächtnis zur Geltung bringen.

— Die *Bildwerke* und ihre Themen, in öffentlichen und privaten Lebensräumen, stellen ein reiches Repertoire von vorwiegend kollektiven Vorstellungen und Leitbildern dar, die einerseits die anthropologische und politische Mythologie, andererseits die lebensweltlichen Verhaltensmuster und Mentalitäten betreffen.

— Die *künstlerischen Stilformen*, wenn sie sinnvoll betrachtet werden, dokumentieren visuelle Standards und Normen des Geschmacks, die nicht nur für Produkte der Kunst, sondern auch für die allgemeine Gestaltung der Lebensformen Geltung haben.

III. Neuere Forschungen: Tendenzen und Perspektiven

Die archäologischen Forschungen zu Augustus während der letzten Jahrzehnte wurden in den 80er Jahren in drei großen, sehr unterschiedlichen Synthesen zusammengefaßt. Erika Simon entfaltet in ihrem Augustus-Buch (1986), wie der Untertitel ankündigt, *Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, ein reiches kulturhistorisches Panorama von Bildkunst und Architektur, Literatur und Religion⁸. Der Kaiser und die neue Staatsordnung erscheinen aus dieser geistesgeschichtlichen Perspektive vor allem als Rahmenbedingung der reichen kulturellen Entwicklung, die Wechselwirkungen zwischen Politik und Kultur werden eher thematisch als funktional gesehen.

⁸ E. SIMON, *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (München 1986).

Dezidiert politisch ist dagegen der Ansatz von Paul Zanker (1987), der seine analytische Kraft aus den Erfahrungen der 68er Bewegung gewinnt und von dort ausgehend die Bedeutung der öffentlichen Repräsentation in Bau- und Bildwerken für die Konstruktion politischer Macht untersucht und hinterfragt⁹. Die 'Macht der Bilder' wird hier in einem emphatischen Sinn funktional gesehen, als politisch-visuelle Manifestation erkannt und im Kräftespiel zwischen Herrscher und Gesellschaft betrachtet. In den Bildthemen wie in den künstlerischen Stilformen wird ein mentaler Habitus diagnostiziert, der vielleicht wirkungsmächtiger als die politischen Institutionen oder die Aktivitäten und Schicksale der politischen Protagonisten war. Hierin liegt ein diametraler Gegensatz zu der grimmigen Analyse von Ronald Syme: letztlich ein Gegensatz zwischen dem Blick auf die Individuen und soziale Gruppen mit ihren Aktionen und Schicksalen einerseits — und auf die ideologischen, mentalen und emotionalen Tendenzen und Verhältnisse andererseits.

Diese neue Sicht wurde 1988 in der Berliner Ausstellung *Kaiser Augustus und die verlorene Republik* einem größeren Publikum vermittelt¹⁰. Wie kurz diese eigentlich 'politische' Phase der Forschung aber war, wird in Karl Galinsky's *Augustan Culture* (1996) deutlich¹¹, wo sicher zu Recht gegen die Vorstellung einer zentral gelenkten Propaganda in Literatur und Bildwerken — wie sie allerdings nur von gedankenlosen Epigonen vertreten worden war — eingeschritten, dann jedoch ein sehr breiter kultureller Pluralismus entworfen wird, in dem 'continuity' und 'change' literarischer und bildkünstlerischer Formen, 'adaptation' und 'experimentation' zu einem harmonisch postmodernen Gemälde verbunden erscheinen.

Wie soll es weitergehen? Unter Archäologen ist ein gewisser Überdruß an Augustus unverkennbar. Das liegt wohl nicht nur

⁹ P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).

¹⁰ *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Ausstellung Berlin (Mainz 1988).

¹¹ K. GALINSKY, *Augustan Culture* (Princeton 1996).

daran, daß die Zitrone durch allzu intensive Forschung ausgequetscht ist: Sie hat auch den Geschmack verloren. Ronald Syme hatte noch vitale Gründe, sich mit Augustus zu befassen. Die Erfahrung der Diktaturen seiner eigenen Zeit hat ihm das Verständnis des Augustus nicht verstellt, sondern den Blick für zentrale Aspekte ungemein geschärft. Wenn wir heute über Syme reden, so sollten wir vor allem über Berechtigung oder Notwendigkeit persönlicher Perspektiven und Urteile für die Geschichtsforschung sprechen.

Gegenwärtig scheint persönliche Stellungnahme aus der Augustus-Forschung weitgehend verschwunden. Der kritische Anstoß der 68er Bewegung hat seine Kraft verloren, schon in Zankers Buch ist er zu einer überlegen-distanzierten Diagnose der Inszenierung von Macht gemildert¹². In den neuesten Monographien, zuletzt bei Jochen Bleicken, sucht man dagegen vergeblich nach einer Bestimmung des eigenen Standortes des Autors¹³. Bei der Vorbereitung dieses Beitrags habe ich mir allerdings durchaus die heute offenbar nicht sehr moderne Frage gestellt, warum ich am Ende des 20. Jahrhunderts ein Stück meiner begrenzten Lebenszeit auf Augustus verwenden soll, warum wir hier aus vier Ländern eine Woche lang für Augustus zusammenkommen, und ich würde diese Frage gerne in diesem Kreis weiterreichen.

Vielleicht führen die Erfahrungen der Gegenwart nicht mehr so sehr auf die Frage von Ronald Syme, wie Macht durch einen

¹² G. ALFÖLDY diagnostiziert in seiner Rezension, *Gnomon* 61 (1989), 407-418 einen Wandel des Augustus-Bildes in der gegenwärtigen Generation, der "durch die Ideale einer auf Leistung und Erfolg fixierten Gesellschaft, nicht zuletzt aber auch durch den Wunsch nach einem krisenfesten, wohlgeordneten Staatswesen mit klar definierten geistigen Werten und überzeugenden Staatsmännern motiviert" sei. Zankers Buch wird in diesem Zusammenhang gesehen "als der eindrucksvollste Versuch unserer Generation, die augusteische Staatsideologie und davon ausgehend den Charakter der augusteischen Staatsordnung als auch die staatsmännische Leistung des Augustus zu beleuchten". Ich stimme der Analyse des Zeitgeistes durchaus zu, sehe allerdings Zankers Einstellung zu Augustus weniger systemkonform.

¹³ J. BLEICKEN, *Augustus* (Berlin 1998). S. auch W. ECK, *Augustus und seine Zeit* (München 1998).

politischen Willen errungen und konstruiert wird, sondern wie Macht sich in überindividuellen Prozessen, mit vielen Faktoren, fast selbstläufig konzentriert und kumuliert, das heißt: wie die prozessualen Entwicklungen zum Teil stärker sind als der Wille und die Einsicht der Beteiligten. Solche Erfahrungen wären durchaus auch für die Zeit des Augustus fruchtbar zu machen: Sie würden eine stärkere Interferenz zwischen den individuellen Personen und Handlungen einerseits und der Eigendynamik der Machtbildung und der kollektiven politischen Mentalität andererseits bedeuten. Das schließt dann allerdings dezidierte politische Urteile über Personen und Handlungen, wie bei Ronald Syme, eher aus.

Als Konsequenz daraus könnte sich eine zweite Tendenz ergeben, daß überhaupt nicht mehr so sehr nach der *Entstehung* der Herrschaft gefragt wird — “Wie war das möglich?” —, sondern nach ihren Leistungen und Auswirkungen. Damit würden politische Fragen nach der Legitimation und Strategie von Macht weitgehend ausgeblendet, die aus heutiger Sicht durchaus noch Aufmerksamkeit verdienen und deren Verlust m.E. bedauerlich wäre. Andererseits würde dies eine starke Erweiterung des Blickes auf Ökonomie und Lebenskultur bedeuten, und darüber hinaus auf die große integrative Kraft, mit der das multikulturelle Reich zusammengeführt wurde. Das ist, wie Geza Alföldy kürzlich ausgeführt hat¹⁴, angesichts der Agonie des gegenwärtigen Europa gewiß nicht ohne aktuelles Interesse.

Lassen sich daraus wissenschaftliche Fragestellungen und Perspektiven entwickeln? Ich sehe drei denkbare Wege:

— Eine multiperspektivische Sicht. Die Geschichte der augusteischen Kultur ist bisher im wesentlichen aus der Perspektive der Initiatoren und Produzenten, der Auftraggeber und ihrer Berater, kurzum: des Kaisers, der ihn stützenden Institutionen und seiner Anhänger gesehen worden. Paul Zankers

¹⁴ G. ALFÖLDY, *Das Imperium Romanum — ein Vorbild für das vereinte Europa?* (Basel 1999).

Ansatz gewinnt von daher seine eindrucksvolle Stringenz, aber auch seine fast widerspruchsfreie Homogenität: Es ist insofern ein 'augusteisches' Buch, als es auch die Krise der Republik aus der Perspektive der augusteischen Zeit diagnostiziert¹⁵. Zweifellos aber wäre es ein Gewinn, wenn man die Entwicklungen noch stärker vom Standpunkt des Publikums, vor allem auch ferner stehender oder gegnerischer Gruppen betrachten könnte. Ansätze in dieser Richtung sind etwa Werner Ecks Untersuchungen zum Ende senatorischer Denkmäler oder Henner von Hesbergs und Paul Zankers Beobachtungen zur Zurücknahme des repräsentativen Anspruchs von Grabdenkmälern¹⁶. Dies wäre eine Sicht, die an Ronald Symes scharfem und anteilnehmendem Blick für die Verlierer und Opfer anschließen könnte. Sie wäre aufgrund der archäologischen Zeugnisse allein nicht leicht zu realisieren. Aber sie könnte heute mit einer vernünftig dosierten Zufuhr an Rezeptionstheorie neu begründet werden.

— Eine Sicht auf die gesamte Lebenskultur des Reiches. Die Kultur der augusteischen Zeit wurde bisher vor allem vom Zentrum Rom, von der hauptstädtischen Oberschicht und von den monumentalen und künstlerischen Höchstleistungen her betrachtet. Um wirklich zu verstehen, warum Augustus nicht nur seine Herrschaft durchsetzen konnte, sondern warum sehr bald auch keine Alternative mehr zu seinem Prinzipat gesehen wurde, wäre es wichtig, die Veränderungen der Lebensverhältnisse im ganzen Reich, in allen gesellschaftlichen Schichten und bis in die alltäglichen Vorgänge möglichst genau zu erkennen. Ansätze hierzu sind vor allem in Forschungen von Paul

¹⁵ ZANKER, *Augustus* (cit. n.9), 15-41.

¹⁶ W. ECK, "Senatorial Self-Representation: Developments in the Augustan Period", in *Caesar Augustus. Seven Aspects*, ed. by F. MILLAR and E. SEGAL (Oxford 1984), 129-167; H. v. HESBERG — P. ZANKER, *Römische Gräberstraßen* (München 1987), 12-14; H. v. HESBERG, *Römische Grabbauten* (Darmstadt 1992), 37-42. Neue Wege geht J. ELSNERS interessanter Versuch, die Ara Pacis vom Standpunkt verschiedener Betrachter zu lesen: "Cult and Sculpture. Sacrifice in the Ara Pacis Augustae", in *JRS* 81 (1991), 50-61, der eine eingehende methodische Diskussion verdient.

Zanker, Pierre Gros, Geza Alföldy und anderen zur monumentalen Gestaltung der Städte in Italien, Gallien und Spanien gemacht worden¹⁷. Sie müßten ergänzt werden durch Forschungen zur Lebenskultur, für die die angelsächsische Anthropologie weiterführende theoretische Konzepte bereitstellt¹⁸.

— Eine komparative Sicht von heute her. Es ist gute akademische Sitte, die geschichtlichen Phänomene nach den historischen Maßstäben der betreffenden Zeit zu messen. Dennoch wird die Sicht des Historikers ungemein geschärft, wenn er Gewinn und Verlust geschichtlicher Vorgänge und Prozesse, wie den von der römischen Republik zur Kaiserzeit, gegeneinander aufwiegt — und dabei kann er sich nicht auf die Phänomene beschränken, die den Zeitgenossen selbst bewußt geworden sind. Er wird darüber hinaus den Blick auf andere Epochen richten, nicht um überall vergleichbare Phänomene auszumachen, sondern um im kontrastiven Vergleich die spezifischen Eigenarten schärfer zu erfassen. Das bedeutet eine methodische Komparatistik, die auch die eigenen Standpunkte des Historikers einschließt.

IV. Die Politik des Bauens: Dominanz und Konsens

Die Konstruktion der Macht durch Augustus bedeutete einerseits ein Problem, andererseits ein Ärgernis. Hier liegen implizite Widersprüche, die in Bau- und Bildwerken sichtbar werden.

Ein grundsätzliches Problem bestand für Augustus darin, daß er ein Monopol der Macht benötigte und anstrebte, daß er diese Macht aber nach den weiterhin geltenden Maßstäben der

¹⁷ P. ZANKER, *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack* (Mainz 1995); *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, hrsg. von W. TRILMICH — P. ZANKER (München 1990); P. GROS, *La France gallo-romaine* (Paris 1991); s. auch DERS., *L'architecture romaine* (1996); G. ALFÖLDY, *Römisches Städtewesen auf der neukastilischen Hochebene* (Heidelberg 1987).

¹⁸ Z.B. S.E. ALCOCK, *Graecia capta* (Cambridge 1993).

Republik nur im freiwilligen Zusammenwirken mit autonomen politischen Kräften und Institutionen, das heißt durch Konsens gewinnen konnte.

Ein Ärgernis muß für viele Zeitgenossen daraus entstanden sein, in welcher zielstrebigeren Weise einerseits Augustus seine Dominanz durchsetzte, und in welcher widerstandsloser Weise andererseits die meisten Gruppen der Gesellschaft dennoch das Spiel des autonomen Zusammenwirkens mitspielten. Die Spielregeln, die sich dabei ausbildeten, hatten zwar mit den konkreten Fragen der Machtbildung und der Staatsführung nicht viel zu tun, sie gewannen aber bald eine Selbstläufigkeit, in der sie das Verhältnis zwischen Kaiser und Volk definierten und stabilisierten. Das wird vor allem in der Politik des Bauens evident.

Augustus hat die Stadt Rom in einem Ausmaß verändert wie niemand vor und nach ihm¹⁹. Über weite Teile und lange Zeiträume muß die Stadt eine riesige Baustelle gewesen sein²⁰.

Einerseits sah Augustus sich bekanntlich als neuen Gründer Roms. Die zentrale Bedeutung, die er seinen Neubauten in drei Kapiteln (19-21) seiner *Res gestae* gibt, läßt erkennen, daß er diese Neugründung als seine persönliche Leistung in Anspruch

¹⁹ Bautätigkeit des Augustus in Rom: s. die oben Anm. 8-11 zitierten Bücher von E. SIMON, K. GALINSKY, besonders P. ZANKER sowie den Katalog der Berliner Augustus-Ausstellung, darin vor allem die Zusammenfassung von F. COARELLI, 68-80. Wichtig ferner P. GROS, *Aurea Templata* (Roma 1976). Zu den im Folgenden besprochenen Bauten in Rom s. grundsätzlich die beiden neuen Lexika: L. RICHARDSON, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome* (Baltimore and London 1992); E.M. STEINBY (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae* I ff. (Roma 1993 ff.). Zusätzliche Angaben werden hier nur gemacht, wenn weitere Literatur von Bedeutung ist oder auf bestimmte Arbeiten besonders hingewiesen werden soll.

²⁰ M. MAISCHBERGER, *Marmor in Rom* (Wiesbaden 1997). Gleichwohl hat D. FAVRO, *The Urban Image of Augustan Rome* (Cambridge 1996) das Stadtbild als ästhetisches und ideologisches Erlebnis nachgezeichnet. Sie setzt dabei Betrachter voraus, die die Stadt in einem entspannten Habitus betrachten, bewundern und genießen. Der Begriff des 'Stadtbildes', der die Stadt auf ihre ästhetische Wirkung reduziert, führt in diesem Sinn leicht zu harmonisierenden Wahrnehmungen. Die politisch betroffenen Insider werden z.T. recht andere Gedanken dabei gehabt haben.

nahm. Wenn er allein in seinem 6. Konsulat (28 v.Chr.) 82 Tempel restaurierte, so ist das nicht nur ein Beweis seiner über-
ragenden *pietas* und *munificentia*, sondern zugleich eine Okku-
pierung von Praktiken öffentlicher Aktivität, die bisher Sache
einer breiten Führungsschicht gewesen war. Manche Familien
waren sogar so eng mit bestimmten Gebäuden ihrer Vorfahren
verbunden gewesen, daß sie sich immer wieder zu Restaurie-
rungen und Neubauten verpflichtet fühlten. Vor diesem Hin-
tergrund ist die Übernahme von 82 Tempeln in einem einzigen
Jahr ein Fanal, daß nun alle anderen Ansprüche, für die Häu-
ser der Götter zu sorgen, übertrumpft wurden.

Andererseits aber, das ist in der Forschung weniger betont
worden, trat Augustus selbst in zentralen Bereichen der Stadt
auffällig wenig als Bauherr auf und überließ das meiste anderen
Auftraggebern. Wie wichtig ihm eine breite Beteiligung am
Neubau der Stadt war, zeigt sein Bemühen, die *virī triumphales*
für Bauprojekte zu gewinnen²¹. Dabei blieb aber nichts dem
Zufall überlassen: Die Sache hatte System.

Auf dem Forum errichtete Augustus selbst nur drei große
Bauten: den Tempel für den Divus Iulius, die Curia des Senats
und die Rednerbühne²². Keiner dieser Bauten galt seinem eige-
nen Ruhm, sondern er demonstrierte damit Respekt und Ver-
ehrung für die wichtigsten institutionellen und ideologischen
Mächte des Staates: für den Senat (Curia), das Volk (Rostra)
und seinen göttlichen Vater. Ehrungen *für ihn* konnten dage-
gen nur von anderen erwiesen werden, und sie blieben nicht
aus. Die staatlichen Instanzen Senat und Volk errichteten
neben dem Caesar-Tempel wahrscheinlich schon für den Sieg
von Actium, mit Sicherheit aber nach der Rückgewinnung der
Feldzeichen von den Parthern einen Ehrenbogen, in dem der

²¹ Suet. *Aug.* 29,5; 30,2; Tac. *Ann.* 3,72; Dio Cass. 53,22,2. Dazu E. LA
ROCCA, "L'adesione senatoriale al 'consensus'", in *L'Urbs. Espace urbain et histoire*
(Roma 1987), 354-356; FAVRO, *The Urban Image* (cit. n.20), 123.

²² Zum Folgenden generell P. ZANKER, *Forum Romanum* (Tübingen 1972);
F. COARELLI, *Il Foro Romano II* (Roma 1985); LA ROCCA, in *L'Urbs* (cit. n.21),
350-354.

siegreiche Augustus als Ziel- und Endpunkt der ganzen römischen Geschichte gefeiert wurde²³. In der Curia stifteten sie den goldenen Ehrenschild, auf dem seine politischen Tugenden gerühmt wurden: in signifikanter Weise zu Füßen jener Victoria-Statue aufgestellt, mit der der siegreiche Feldherr seine Herrschaft symbolisch an die Gemeinschaft zurückgegeben hatte²⁴. Hinzu kamen Bildnisstatuen auf dem freien Platz: ein Reiterstandbild (43 v.Chr.) bei den Rostra und ein Bildnis auf einer Säule mit den erbeuteten Schiffsschnäbeln von Nau-lochos²⁵. Damit waren, und zwar gleich zu Beginn der neuen Staatsordnung, die Verhältnisse festgelegt: Die Initiativen lagen beim neuen Machthaber, er setzte sie aber demonstrativ zur Anerkennung der konstitutionellen Instanzen des Staates ein — und diese antworteten mit Bezeugungen von Verehrung und Konsens, die sich evident auf die Monumente des Kaisers bezogen.

Hinzu kam der kalkulierte Applaus von Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Gruppen. Die Regia war bereits 36 v.Chr. von Cn. Domitius Calvinus, einem Anhänger Octavianus, erneuert worden. Dagegen hatte L. Munatius Plancus den Neubau des Saturn-Tempels wohl bald nach seinem Triumph von 43 v.Chr., als Anhänger des Antonius, begonnen; er vollendete ihn aber erst nach seinem Wechsel zu Octavian, mit Siegesmotiven für Actium im Giebel. Damit brachte er die Zustimmung der ehemaligen Gegner besonders wirkungsvoll zum Ausdruck, an dem Tempel für einen Gott, der dann besonders eng mit der von Augustus heraufgeführten 'goldenen Zeit' verbunden war²⁶. Später wurde die 14 v.Chr. abgebrannte Basilica Aemilia einem prominenten Mitglied der Familie der

²³ Identifizierungen und Lokalisierungen umstritten: STEINBY, *Lexicon I* (Roma 1993), 80-85, s.v. 'Arcus Augusti' (E. NEDERGAARD).

²⁴ *Res gestae Divi Augusti* 34,2. Lokalisierung: T. HÖLSCHER, *Victoria Romana* (Mainz 1967), 102-105; P. ZANKER, *Forum Romanum* (Tübingen 1972), 11.

²⁵ Reiterstandbild: Vell.Pat. 2,61,3; J. BERGEMANN, *Römische Reiterstatuen* (Mainz 1990), 161-163. — Columna rostrata: App. *B Civ.* 5,130.

²⁶ K. FITTSCHEN, "Zur Panzerstatue in Cherchel", in *JDAI* 91 (1976), 208-210; P. PENSABENE, *Tempio di Saturno* (Roma 1994).

Aemilier, der traditionellen Bauherren dieses Gebäudes, überlassen, wobei Augustus ihm mit finanzieller Unterstützung zu Hilfe kam, so wie bereits Caesar dessen Vater für den Vorgängerbau Mittel aus der Gallien-Beute zur Verfügung gestellt hatte²⁷. Nichts konnte besser das Einvernehmen der neuen Herrscher mit den besten Familien Roms über Generationen hinweg demonstrieren. Daneben lieferten auch geringere senatorische Familien ihren Beitrag, wie der Praetor L. Naevius Surdinus, der eine neue Pflasterung des Forums stiftete und dies mit einer monumentalen Inschrift dokumentierte²⁸.

Als weitere gesellschaftliche Gruppen kamen privilegierte *collegia* hinzu, die am Forum ihre Vereinshäuser hatten: mit Sicherheit in augusteischer Zeit der Verein der *scribae librarii et praecones* der curulischen Aedilen, erst später bezeugt das der *kalatores pontificum et flaminum*²⁹.

In der späteren Regierungszeit des Augustus traten dann vor allem die Mitglieder der kaiserlichen Familie in den Vordergrund: Tiberius erbaute, zugleich im Namen seines Bruders Drusus, erst den Tempel der Castores neu, später den der Concordia; damit hob er auch im Rahmen der *gens Augusta* jene Eintracht hervor, die das ganze Forum bezeugen sollte. Sogar die verstorbenen Enkel des Princeps wurden postum in die Harmonie einbezogen, durch die Benennung einer Porticus vor der Basilica Aemilia mit ihrem Namen und durch die Umbenennung der Basilica Iulia in Basilica Gai et Luci (die sich freilich nicht durchsetzte).

Das Forum wurde ein Platz des demonstrativen ausbalancierten Konsenses zwischen den Kräften der augusteischen *res publica*. Allerdings bezeichnenderweise begrenzt auf die Stadt Rom: Italien und die Provinzen waren zunächst noch keine starken Stimmen in diesem von Augustus dirigierten Orchester.

²⁷ STEINBY, *Lexicon* I (1993), 183-187, s.v. 'Basilica Paulli' (H. BAUER).

²⁸ STEINBY, *Lexicon* II (1995), 343-345, s.v. 'Forum Romanum (lastricati)' (C.F. GIULIANI).

²⁹ B. BOLLMANN, *Römische Vereinshäuser* (Mainz 1998), 254-257.

Ähnlich stand es in anderen Teilen der Stadt. In der Gegend des Circus Flaminius hat Augustus vor allem die großen Anlagen für die breitere Bevölkerung neu gebaut: den Circus selbst und das Theater des Marcellus³⁰; dazu die Porticus Octavia, mit der er für sich selbst den Anschluß an die alte republikanische *gens Octavia* reklamierte³¹. Den Tempel des Apollo dagegen, mit dem er besonders eng verbunden war, überließ er C. Sosius, einem ehemaligen Anhänger des Antonius, der mit dem Bau und seinem durch und durch 'augusteischen' Bildprogramm seine Wendung zu Octavian demonstrieren durfte³² — man kann sich wohl fragen, ob die Ehre, für den Kaiser bauen zu dürfen, nicht zugleich die beabsichtigte Nebenwirkung hatte, daß die Bauherren auf diese Weise ihr Vermögen im Sinne des Systems ausgaben und es nicht mehr für die Erweiterung des eigenen politischen Einflusses zur Verfügung hatten. In diesem Zusammenhang konnte dann auch der Tempel des Neptunus *in circo* gesehen werden, dessen Neubau schon um 40 v.Chr. von Cn. Domitius Ahenobarbus besorgt worden war, damals Anhänger des Antonius, als solcher noch 32 v.Chr. Consul zusammen mit C. Sosius, dann aber wie dieser kurz vor Actium (und kurz vor seinem Tod) zu Octavian übergewechselt³³.

Auch in dieser Gegend übernahmen Angehörige des Kaisers die übrigen Bauten: Seine Schwester Octavia kam für den Neubau der Porticus Metelli auf, sein Schwager L. Marcius

³⁰ Allgemein zu dieser Gegend LA ROCCA, in *L'Urbs* (cit. n.21), 356-372. — Ehrende Monumente für Augustus und das Kaiserhaus, als 'Antworten' von anderer Seite kamen in dieser Region anscheinend erst spät hinzu. Nach dem Tod des Kaisers stiftete C. Norbanus Flaccus, Consul 15 n.Chr., Standbilder für Augustus und seine Familie zwischen Marcellus-Theater und Circus Flaminius; 19 n.Chr. errichteten Senat und Volk hier den Ehrenbogen für Germanicus, 22 n.Chr. fügte Livia eine Bildnisstatue des Augustus hinzu: STEINBY, *Lexicon* I (1993), 94-95, s.v. 'Arcus Germanici in circo Flaminio' (E. RODRIGUEZ ALMEIDA).

³¹ LA ROCCA, in *L'Urbs* (cit. n.21), 357-358.

³² E. LA ROCCA, *Amazzonomachia* (Roma 1985).

³³ STEINBY, *Lexicon* III (1996), 341, s.v. 'Neptunus, Aedes in circo' (A. VISCOGLIOSI).

Philippus für den des Tempelbezirks des Hercules Musarum³⁴. Auch dies war eine konzertierende Aktion.

Eine Ehrung für Augustus wurde in diesem Zusammenhang von allen Bauherren außer ihm selbst dargebracht: Die Tempel des Apollo neben dem Marcellus-Theater, des Iuppiter Stator und der Iuno Regina in der Porticus Octaviae, ferner des Mars und des Neptunus (unklar allerdings, ob sein Tempel beim Circus Flaminius oder ein anderer weiter nördlich im Marsfeld) erhielten den Geburtstag des Kaisers, den 23. September, als neuen *dies natalis*³⁵.

Wie kalkuliert solche Rollenverteilungen waren, zeigen weitere Projekte. Schon früh, im Jahr 27 v.Chr., hatten Senat und Volk am Eingang zu der neu errichteten Residenz des Augustus auf dem Palatin die *corona civica* angebracht und zwei Lorbeer-bäume gepflanzt, als ehrende Definitionen seine Rolle als Retter und Friedensbringer³⁶. Später, als der Kaiser im Norden des Marsfeldes, im Anschluß an sein Mausoleum, eine monumentale Sonnenuhr mit einem ägyptischen Obelisk als Zeiger anlegte, wurde das Projekt vom Senat durch die Ara Pacis ergänzt, die von Augustus selbst als hohe Ehrung seiner Person betrachtet wurde³⁷.

Gegen Ende seiner Regierung wurde auch das Augustus-Forum als Zusammenwirken vieler Kräfte realisiert³⁸. Die architektonische Anlage wurde vom Kaiser ins Werk gesetzt. Doch als zentrales Monument des Platzes trug der Senat das Denkmal des Herrschers in einem Viergespann bei, mit der

³⁴ LA ROCCA, in *L'Urbs* (cit. n.21), 356-357.

³⁵ LA ROCCA, *ibid.*, 358-362.

³⁶ *Res gestae Divi Augusti* 34,2. A. ALFÖLDI, *Die zwei Lorbeer-bäume des Augustus* (Bonn 1973).

³⁷ *Res gestae Divi Augusti* 12. Sonnenuhr und Ara Pacis: E. BUCHNER, "Solarium Augusti und Ara Pacis", in *MDAI(R)* 83 (1976), 319-365; 87 (1983), 355-373. Kritisch M. SCHÜTZ, "Zur Sonnenuhr des Augustus auf dem Marsfeld", in *Gymnasium* 97 (1990), 432-457. Die grundsätzliche Konstellation der Anlage wird davon nicht berührt.

³⁸ Dazu M. SPANNAGEL, *Exemplaria Principis. Untersuchungen zu Entstehung und Ausstattung des Augustusforums* (Heidelberg 1999).

ehrenden Aufschrift des neuen Titels 'Pater patriae', den ihm *senatus et equester ordo populusque Romanus universus* verliehen hatten. Dies war der Fokus des ganzen, von Augustus selbst initiierten Bildprogramms der Anlage. Nirgends aber treten Senat und Volk wirklich selbständig auf, überall liefern sie Beiträge und rühmende Kommentare zu kaiserlichen Monumenten.

Auf dem Augustus-Forum stifteten weiterhin die unter seine Herrschaft unterworfenen Völker und die von ihm eingerichteten Provinzen kostbare goldene Bildwerke, wahrscheinlich Personifikationen dieser Länder und Völkerschaften³⁹. Damit ist hier sogar das ganze Reich in Anerkennung und Dankbarkeit vertreten. Aus dem Kaiserhaus trugen seine beiden Nichten, Antonia maior und Antonia minor, mit einer Stiftung unbekanntes Inhalts, von der ein Teil der Inschrift erhalten ist, zur Ausstattung bei⁴⁰. Die Einweihung des Forums schließlich wurde als komplementäre Aktion des Kaisers und seiner als Nachfolger vorgesehenen Enkel in Szene gesetzt: Augustus selbst dedizierte zu einem unbekanntem Datum den Platz und die Hallen, C. und L. Caesar weihten am 12. Mai 2 v. Chr. den Tempel⁴¹.

Überall wurde die Erneuerung Roms auf symbolischen Konsens hin stilisiert. Darin kommt gewiß kein spontanes Zusammenwirken autonomer Kräfte zum Ausdruck: Senat und Volk waren auf Aktionen der Zustimmung reduziert; eigenständige Bautätigkeit der Oberschicht hatte abrupt aufgehört, auch politische Denkmäler ohne Bezug zum Kaiser fanden bald ein Ende⁴². Selbst Grabbauten wurden nicht mehr mit weithin sichtbarem Anspruch auf öffentliche Wirkung hin angelegt, sondern dienten mehr als abgeschlossene Anlagen für die Gemeinschaft der Angehörigen⁴³. Wo immer Vertreter der

³⁹ G. ALFÖLDY, *Studi sull'epigrafia augustea e tiberiana* (Roma 1992), 67-75.

⁴⁰ ALFÖLDY, *ibid.*, 35-38.

⁴¹ SPANNAGEL, *Exemplaria* (cit. n.38). S. auch R. HANNAH, "The Temple of Mars Ultor and 12 May", in *MDAI(R)* 104 (1997), 527-535.

⁴² Dazu ECK, "Senatorial Self-Representation" (cit. n.16).

⁴³ Dazu v. HESBERG — ZANKER, *Gräberstraßen* (cit. n.16).

alten oder neuen Elite bauten, ist die kaiserliche Regie schon in der Perfektion der Abstimmung unverkennbar.

Allerdings hat die Demonstration von Konsens einen auffällig forcierten Charakter. Vor Actium hatte Octavian die Solidarität Italiens durch einen Treue-Schwur im Handstreich erzwungen. Man gewinnt fast den Eindruck, als sei davon ein Trauma zurückgeblieben, daß die Legitimation durch Konsens nicht wirklich überzeugend sei — und als hätte Augustus aus diesem Grund vor allem in der ersten Hälfte seiner Regierung so ostinat auf dem Konsens insistiert.

Die Akte der Ehrung des Kaisers durch die Instanzen des Staates und die Untertanen erhielten dabei den Charakter eines Spiels mit festen Regeln. Angebot und Reaktion wurden genau ausbalanciert: Beide Seiten tasteten ab, wie weit sie gehen konnten. Das erste Projekt, das Pantheon im Jahr 25 v.Chr., wurde noch im eigenen Kreis, unter eigener Kontrolle, in Szene gesetzt⁴⁴. Agrippa, der als Bauherr vorgeschickt wurde, trug den Plan vor, eine Bildnisstatue des Augustus im Inneren unter den Bildern der Götter zu postieren, der Kaiser lehnte das ab, daraufhin wurden Bildnisse des Augustus und des Agrippa in der Vorhalle, gewissermaßen im Wartestand zur Göttlichkeit, aufgestellt. Natürlich konnten Agrippa und Augustus die Frage vorher unter sich klären, und sie haben das sicher auch getan — aber dies war von Anbeginn nicht der Sinn des Vorgangs: Die Angelegenheit mußte öffentlich ausgetragen werden, damit klar wurde, was Augustus für akzeptabel und angemessen hielt und wie weit er nicht gehen wollte. Ähnlich bei der Ara Pacis: Der Senat beschloß für den Kaiser die höchsten Ehren, darunter einen Altar für seine Rückkehr in der Curia des Senats und das Recht der Straffreiheit für alle, die sich innerhalb des Pomerium näherten — aber er lehnte ab, und man einigte sich auf den Altar für die Göttin der kaiserli-

⁴⁴ F. COARELLI, "Il Pantheon, l'apoteosi di Augusto e l'apoteosi di Romulo", in *Città e architettura nella Roma imperiale*, *Analecta Romana Instituti Danici*, Suppl. 10 (Odense 1983), 41-46.

chen Friedenszeit⁴⁵. Nur durch das Spiel mit verteilten Rollen erhielt die Ehrung ihre politische Dynamik als Seismograph für das immer wieder neu zu definierende Verhältnis von Herrscher und Volk. In dieselbe Richtung geht der umgekehrte Topos beim Bau des Augustus-Forums: Der Kaiser soll Schwierigkeiten beim Erwerb der nötigen Grundstücke gehabt haben; als gewisse Eigentümer nicht verkaufen wollten, habe er die Anlage kleiner ausgeführt als ursprünglich geplant⁴⁶. Zweifellos hätte Augustus den Kauf durchsetzen können, noch dazu für ein Projekt von derart großem öffentlichen Nutzen und Prestige. Doch offensichtlich hat er den Konflikt nur inszeniert, um zu demonstrieren, daß auch der Herrscher Grenzen anerkannte.

Damit wurde eine Praxis der ausgehenden Republik diametral umgekehrt⁴⁷. Die mächtigen Feldherren von Marius bis Caesar, aber auch andere erfolgreiche Militärs hatten ihre Ambitionen auf Macht und Prestige dadurch zum Ausdruck zu bringen und durchzusetzen versucht, daß sie Monumente errichteten und öffentliche Auftritte inszenierten, die bis an die äußerste Grenze der Akzeptanz — und oft auch darüber hinaus — gingen. Sulla ließ sich von dem Mauretanen-König Bocchus ein spektakuläres Denkmal für die Gefangennahme des Iugurtha errichten, das von Marius und seinen Anhängern in seiner Berechtigung heftig bestritten wurde und das einen Jahrzehnte anhaltenden Denkmälerkrieg zwischen den politischen Gruppen der ausgehenden Republik auslöste⁴⁸. Pompeius hat einen Triumphzug mit einem Gespann von vier Elefanten zu zelebrieren versucht und dabei nicht nur die Maße der Porta Triumphalis, sondern auch das Fassungsvermögen vieler Zeitgenossen stark strapaziert; mit dem Bau des ersten

⁴⁵ Dio Cass. 54,25,3.

⁴⁶ Suet. *Aug.* 56,2.

⁴⁷ Dazu hoffentlich eingehender in einer späteren Arbeit. Einstweilen J. BÉRANGER, *Recherches sur l'aspect idéologique du principat* (Basel 1953), 137-169 ("Le refus du pouvoir").

⁴⁸ Plut. *Mar.* 32; *Sull.* 6. T. HÖLSCHER, "Römische Siegesdenkmäler der späten Republik", in *Tainia. Festschrift R. Hampe* (Mainz 1980), 355-358.

stabilen und dauerhaften Theaters in Rom stellte er konservative Gruppen vor eine starke Provokation⁴⁹. Solche Praktiken, die eine extreme Extensivierung der persönlichen Spielräume bedeuteten, waren auf allen Stufen der Gesellschaft üblich. Es waren Versuche, wie weit man als Einzelner mit der Präention einer persönlichen Position der Macht oder des Prestiges gehen, wie weit man die Bürgerschaft zur Anerkennung zwingen konnte. Dem gegenüber hat Augustus umgekehrt den demonstrativen Verzicht auf die Durchsetzung von Machtpositionen zur Strategie gemacht.

Selbst dort, wo auf den ersten Blick Eingriffe und Meinungslenkung durch den Kaiser evident zu sein scheinen, vor allem gegenüber den unteren Schichten der Bevölkerung, ist die Praxis komplexer und subtiler. Bei der Neugliederung der Hauptstadt hat Augustus bekanntlich in jedem der 265 Bezirke den Kult der Laren und des Genius Augusti mit einem Kollegium von Freigelassenen und Sklaven eingerichtet. Das war eine religions- und sozialpolitische Maßnahme 'von oben'. Die Altäre aber, die von den Kollegien selbst aufgestellt wurden, folgen in ihren Bildprogrammen keinem vorgegebenen Muster, sind auch zumeist erst im Lauf der Jahre gestiftet worden, waren also der Initiative der Kultbeamten überlassen⁵⁰. Erstaunlich ist dabei wiederum, daß doch fast alle Exemplare aus den ersten zehn Jahren nach der Gründung der Kulte stammen und überdies in ihrem Bildschmuck relativ homogen sind. Die Einrichtung des Kultes war ein Anstoß des Kaisers, darüber hinaus aber gab es keine Regelungen über die Ausgestaltung: Die

⁴⁹ Triumphzug (79 v. Chr.): Gran.Lic. 31,6 F; Plut. *Pomp.* 14,3; Plin. *NH* 8,4. — Theater: RICHARDSON, *Topographical Dictionary* (cit. n.19), 383-385.

⁵⁰ P. ZANKER, "Über die Werkstätten augusteischer Larenaltäre", in *Boll. Commissione Archeologica Comun. in Roma* 82 (1970-71), 147-155; T. HÖLSCHER, *Staatsdenkmal und Publikum* (Konstanz 1984), 27-29; M. HANO, "À l'origine du culte impérial: les autels des Lares Augusti", in *ANRW II* 16,3 (1986), 2333-2381; H. HÄNLEIN-SCHÄFER, "Die Ikonographie des Genius Augusti im Compital- und Hauskult der frühen Kaiserzeit", in *Subject and Ruler. The Cult of the Ruling Power in Classical Antiquity*, ed. by A. SMALL (Ann Arbor 1996), 73-98.

Realisierung sollte aktive Reverenz anzeigen. Diese allerdings war einheitlich und verlässlich.

Darum wurden auch von den verschiedensten unabhängigen Berufs- und Kultkollegien ähnliche Altäre aufgestellt, etwa von den *Fabri tignuarii*. Sogar Frauen, die in solchen Vereinen eine halb-öffentliche Stellung erreichen konnten, haben sich an den Loyalitätskulten für die Laren des Kaisers beteiligt⁵¹.

Dieses Grundmuster gilt, *mutatis mutandis*, für das ganze Reich. Überall, in Italien wie in den Provinzen, begegnet man einem Spiel von Motivation durch den Kaiser und vielstimmiger Resonanz von Seiten der Bevölkerung. Die Formen und Praktiken sind in den einzelnen Teilen des Reiches verschieden, hier hat die Forschung noch ein weites und ergiebiges Feld. Aber die Struktur des stimulierten Konsenses liegt überall zu Grunde.

Das alles ist weit entfernt von Praktiken und Strategien totalitärer Meinungslenkung in der Neuzeit und Gegenwart. Der Begriff der 'Propaganda' trifft darum schlecht. Augustus hat im wesentlichen nicht auf Verordnungen, Meinungszwang und Gesinnungskontrolle gesetzt. Er hat vielmehr eine Atmosphäre zu schaffen versucht, in der Zustimmung und Verehrung sich 'von selbst' in Formen der Spontaneität einstellen: als 'provokierter Applaus'.

Es war ein Ritual demonstrativer Pluralität — aber unter der Regie des Kaisers. Das Ergebnis war sein Werk: der Konsens wie auch dessen Ausdruck in der Gestalt der Stadt. Die Einheitlichkeit der Veränderungen war bereits an den Materialien zu sehen: an dem Marmor von Luni, dessen Steinbrüche erst von Augustus für den Neubau von Rom erschlossen worden waren. Die Stadt hatte in einem symbolischen Sinn die Farbe gewechselt: zu einem unverkennbaren kühlen, 'augusteischen' Weiß. Das berühmte *Dictum* des Augustus, er habe

⁵¹ *Fabri tignuarii*: B.M. FELLETTI MAJ, *La tradizione italica nell'arte romana* (Roma 1977), 324. — Frauen: T. HÖLSCHER, "Beobachtungen zu römischen historischen Denkmälern II", in *Arch.Anz.* 1984, 290-294.

Rom als Stadt aus Ziegeln übernommen und in Marmor hinterlassen⁵², nimmt diese Veränderung als sein persönliches Lebenswerk in Anspruch.

V. Die Mythen der Herrschaft: System und Allgegenwärtigkeit

Die Bildprogramme der augusteischen Monumente, Ara Pacis, Forum Augustum und so fort, sind Gegenstand vieler Forschungen gewesen. Dies kann hier weder zusammengefaßt noch im einzelnen weitergeführt werden⁵³. Nur wenige Punkte sollen hervorgehoben werden: vor allem der systematische Charakter und die ubiquitäre Präsenz dieser ideologischen Konzepte.

Der Mittelpunkt dieses Staatsmythos war das Bild des Kaisers selbst. Augustus stand vor der Aufgabe, seine monarchische Stellung vor einer Gesellschaft mit den Traditionen einer Republik zu legitimieren. Er konnte sie daher, in den Kategorien Max Webers, weder auf dynastisches Erbe noch auf bürokratische Strukturen, sondern nur auf persönliches Charisma begründen. Ein wesentlicher Aspekt dieses Charismas war seine persönliche Erscheinung, sowohl in seinem tatsächlichen Auftreten als auch in seinen öffentlichen Bildnissen⁵⁴. Die Wirkung beruhte weniger auf etablierten Zeichen von Macht und Würde, nicht auf Tracht und Insignien, sondern auf der reinen physischen Gestalt. Bereits Alexander der Große hatte in einer grundsätzlich ähnlichen Situation gestanden, als er die Führung aller Griechen beanspruchte, die bisher im wesentlichen nicht

⁵² Suet. *Aug.* 28,3.

⁵³ Zusammenfassend: SIMON, *Augustus* (cit. n.8); ZANKER, *Augustus* (cit. n.9); *Kaiser Augustus* (cit. n.10), 351-398 (T. HÖLSCHER: "Historische Reliefs"), 400-426 (S. SETTIS: "Ara Pacis"); K. GALINSKY, *Augustan Culture* (Princeton 1996), 141-224.

⁵⁴ P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträts*, I: *Der Actium-Typus* (Göttingen 1973); K. VIERNEISEL — P. ZANKER, *Die Bildnisse des Augustus* (1978); D. BOSCHUNG, *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2* (Berlin 1993); K. FITTSCHEN, "Die Bildnisse des Augustus", in *Saeculum Augustum*, III: *Kunst und Bildersprache* (Darmstadt 1991), 149-186.

in monarchischen, sondern in demokratischen oder aristokratischen Staatsformen gelebt hatten: Er hatte dezidiert und spektakulär auf das Image des jugendlichen Helden mit den Energien des Eroberers gesetzt. Auch Augustus setzte auf Jugendlichkeit, im starken Gegensatz zu den Staatsmännern der Republik, bei denen weitgehend die Würde und Erfahrung des Alters im Vordergrund gestanden hatte⁵⁵. In seinen frühen Jahren betonte er vor allem die emotionale und physische Dynamik kriegerischer *virtus*. Seine späteren Bildnistypen sind dann stärker auf ruhige Erhabenheit stilisiert, in klassisch einfachen Stilformen, mit denen man Vorstellungen wie *dignitas* und *sanctitas* verband. Einige Nachrichten deuten darauf hin, daß er auch in seinem tatsächlichen Auftreten einen Eindruck abgeklärter Ruhe erweckte⁵⁶.

Das Konzept des jugendlich-alterlosen Herrschers brachte aber ein grundsätzliches Problem mit sich⁵⁷. Seit alter Zeit war in Griechenland wie in Rom das Bild des Staatsmannes mit der Autorität des Alters verbunden. Agamemnon im Mythos, Perikles und Philipp II. in historischer Zeit erschienen mit dem Bart des reifen Mannes und verkörperten damit die Vorstellung vom väterlichen Leiter des Gemeinwesens. Wenn Alexander und Augustus stattdessen die Rolle des jugendlichen Helden wählten, so blieb gewissermaßen eine ideelle Position unbesetzt: die der Vaterfigur, auf die man wohl nicht leicht verzichten konnte. Beide Herrscher haben diese Rolle dem Vater der Götter zugewiesen: Alexander gab sich als Sohn des Zeus aus und setzte dessen Bild auf seine Münzen; Augustus stand als Herrscher über den Erdkreis in einem ideellen Verhältnis der Spiegelung zu Iuppiter, der als Staatsgott der *res publica* vorstand und als Kosmokrator die ganze Welt beherrschte. Die herrscherlichen Söhne wurden von göttlichen 'Vätern' gestützt.

⁵⁵ L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft* (Frankfurt/Main 1986), 190-199, 221-238.

⁵⁶ T. HÖLSCHER — R. LAUTER, *Formen der Kunst und Formen des Lebens* (Ostfildern-Ruit 1995), 21-23.

⁵⁷ Zum Folgenden ausführlicher in einer späteren Arbeit.

Augustus hat die Konstellation des autoritativen Vaters und des heldenhaften Sohnes noch systematischer als Alexander in seinen Staatsmythos einbezogen. Denn seine beiden wichtigsten heroischen Leitbilder, Aeneas und Romulus, verkörpern eben diese beiden Typen. Dabei erscheint Aeneas als väterlicher Vertreter religiöser *pietas*, Romulus als jugendlicher Protagonist kriegerischer *virtus*. Die beiden zentralen Tugenden des Augustus sind hier auf die archetypischen Altersstufen des Vaters und des Sohnes verteilt.

Die zentralen Monumente des Augustus verwirklichen diese politische Mythologie als ein rigoroses System. An der Ara Pacis⁵⁸ ist die Seite des Eingangs mit Szenen aus der mythischen Vorzeit der Stadt, die Rückseite mit allegorischen Figuren geschmückt. An der Front sind einerseits Aeneas als Inbegriff der Frömmigkeit beim Opfer in einer idyllischen Landschaft, andererseits die Zwillinge Romulus und Remus als Archegeten kriegerischer Tugenden einander gegenüber gestellt. Dem entspricht an der Rückseite einerseits Tellus-Italia, das Ziel des Aeneas, in üppiger Blüte, andererseits Roma, die Stadt des Romulus, als Siegerin auf Waffen thronend. *Pietas* und *virtus*, Frieden und Krieg. Dazwischen stehen auf den Längsseiten die gegenwärtigen Repräsentanten der Stadt in der feierlichen religiösen Prozession: auf der einen Seite Augustus als Hauptfigur des Rituals, ikonographisch mit seinem Ahnherrn Aeneas verbunden, sowie die kaiserliche Familie mit Livia, die als blühende Mutter der Tellus gleicht; gegenüber die Vertreter der großen Priestertümer, das heißt der römischen Oberschicht, auf der Seite der mythischen Gründerheroen der Stadt und ihrer allegorischen Verkörperung Roma. Ein perfektes System.

Die mythischen und allegorischen Gestalten wiesen mit großer Eindringlichkeit auf ideologische Leitvorstellungen. Das gleiche gilt für die Szenen und Rituale der gegenwärtigen Machthaber⁵⁹. Im Vordergrund standen *virtus* und *pietas*, jene

⁵⁸ Klarste Übersicht: E. SIMON, *Ara Pacis Augustae* (Tübingen 1967).

⁵⁹ Dazu T. HÖLSCHER, "Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst", in *JDAI* 95 (1980), 265-321.

Tugenden, die auch auf dem *clipeus virtutis* als Eckpfeiler verherrlicht wurden. Diese ideologische Gloriole des Augustus ist vielfach von der Forschung nachgemalt worden, oft in unmittelbarer Fortsetzung der augusteischen Glorifizierung. Das kann also hier unterbleiben. Der auffälligste Zug ist der Vorrang, den die Rituale der Religion und die Ideale der Frömmigkeit unter Augustus erhielten, auch gegenüber der traditionellen Tugend der militärischen *virtus*⁶⁰. Das ist zum einen damit zu erklären, daß das Image des gewaltigen Heerführers nach den Schrecken der Bürgerkriege eher negativ besetzt war, zum anderen damit, daß die entpolitisierte Bürgerschaft nun in den religiösen Veranstaltungen wohl die einzige Möglichkeit besaß, eine gemeinsame 'römische' Identität auszubilden. So gesehen, hatte die Religion für Augustus auch den Effekt einer Verschleierung der politischen Veränderungen.

Neben Aeneas und Romulus wurden freilich die verschiedensten anderen Götter und Heroen als Leitbilder für den Herrscher mobilisiert. Diomedes als Retter des Palladium, Orest als Rächer seines Vaters im Dienst des Apollo, Theseus als Sieger über die Amazonen aus dem Orient, sogar Herakles, der zunächst als Vorbild des Antonius ein Problem war⁶¹. Alle diese Helden wurden in den Kreis der augusteischen Ideologie gezogen. Dasselbe gilt für die Götter: Neben Zeus, dem Staatsgott, stand Apollo mit Latona und Diana als Gott seines persönlichen Schutzes, Neptun als Gott seiner Seeherrschaft, Mercur als Garant der Wohlfahrt, Venus als seine göttliche Ahnherrin, Minerva als Göttin 'seines' Palladion, Ceres als Spenderin der Fruchtbarkeit in 'seinem' goldenen Zeitalter.

Im ganzen Kosmos der Religion und Mythologie begegnete man immer wieder dem Princeps. Er war unausweichlich

⁶⁰ Dazu die scharfsichtigen Bemerkungen von John Scheid, oben S. 65-66.

⁶¹ Diomedes: C. MADERNA, *Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen* (Heidelberg 1988), 56-80. — Orest: T. HÖLSCHER, "Augustus and Orestes", in *Études et Travaux. Centre d'Archéologie Méditerranéenne de l'Académie Polonaise* 15 (1988), 164-168. — Theseus: LA ROCCA, *Amazonomachia* (cit. n. 31), 89-90. — Hercules: St. RITTER, *Hercules in der römischen Kunst* (Heidelberg 1995), 129-148.

geworden. Das implizierte andererseits gewiß die Gefahr der Abnutzung und der Unverbindlichkeit. Wie in der Geschichte des Klosterschülers, der gefragt wird, was das sei: ein Lebewesen, rotbraun, mit buschigem Schwanz, das auf den Bäumen von Ast zu Ast hüpfte und Nüsse knackte. Antwort: Es wird schon wieder das liebe Jesulein sein. Ähnlich kam es wohl mit dem Heiland Augustus: Wenn alles und jedes auf den Herrscher weist, ist das keine spezifische Aussage mehr.

Die zentralen politischen Motive des Augustus waren an den markanten Punkten der Stadt anzutreffen. Überall standen die Bildnisse des Kaisers. Wenn Octavian bereits 28 v. Chr. insgesamt 80 Porträtstatuen von sich allein aus Silber einschmelzen ließ, um Votivgaben für Apollo daraus zu fertigen⁶², so kann man eine Ahnung davon gewinnen, wie groß die Zahl später in den verschiedensten Materialien gewesen sein muß. Aeneas und Romulus erschienen als Schmuck von Tempeln, Altären, Platzanlagen. Allenthalben traf man auf Wiedergaben der kaiserlichen Symbole: erbeutete Schiffssporne des Antonius, Lorbeerbäume, *corona civica*, *clipeus virtutis*. Augustus war omnipräsent: verständlich, daß es zu Überdruß kam.

VI. Die Kultur des privaten Lebens

Ganz anders verliefen die Entwicklungen in der Kultur des privaten Lebens. Die Veränderungen wurden dort nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt bewußt ins Werk gesetzt, entsprachen keinem expliziten politischen Willen, sondern ergaben sich in einem längerfristigen, diffusen, halb- oder unbewußten mentalen Prozeß — der aber gerade dadurch eine starke kollektive Kraft bezeugte⁶³.

Im letzten Jahrhundert der Republik hatte die stadtrömische Oberschicht bekanntlich in ihren Wohnsitzen einen Lebensstil

⁶² *Res gestae Divi Augusti* 24.

⁶³ S. dazu auch allgemein ZANKER, *Augustus* (cit. n.9), 264-290.

privater Muße mit reicher Ausstattung von Möbeln und Geräten, plastischen Bildwerken und gemalter Wanddekoration ausgebildet⁶⁴. Auch unter den neuen Verhältnissen blieb dieser Stil attraktiv und konnte ohne Gefahr fortgesetzt werden. Von einem ausreichenden Bild der materiellen Lebenskultur verschiedener sozialer Schichten zwischen Republik und früherer Kaiserzeit ist die archäologische Forschung allerdings noch weit entfernt. Dazu wären ausgreifende Untersuchungen des gesamten Inventars von Gebrauchsgegenständen, Keramik usw. mit gut dokumentierten Befunden nötig⁶⁵. Erkennbar ist bisher vor allem das höhere Niveau der bildlichen Ausstattung.

Zum Schmuck der vornehmen Häuser und Villen dienten Produkte des edlen Kunsthandwerks: Reliefs aus Marmor und Friese aus Terrakotta, die in die Wände eingelassen wurden, Kandelaber, Kratere und Brunnenmündungen, ebenfalls mit Reliefs, in Peristylen und Gärten⁶⁶. Sie verliehen dem privaten Ambiente ein Flair von griechischer Lebenskultur mit einer leicht religiösen Aura — doch in Wirklichkeit war diese hellenisierende Produktion überhaupt erst für den Bedarf in Rom in Gang gekommen. Überspitzt: Es war die 'Erfindung' einer 'griechischen' Wohnkultur durch und für die Oberschicht des republikanischen Rom.

Unter Augustus erfuhr diese Ausstattungskultur einen starken Aufschwung. Das sieht zunächst nach Kontinuität aus und wurde wohl von den Zeitgenossen im wesentlichen auch so

⁶⁴ P. ZANKER, "Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit", in *Le classicisme à Rome aux premiers siècles avant et après J.-C.*, Entretiens sur l'Antiquité classique 25 (Vandoeuvres 1979), 283-306; R. NEUDECKER, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988); *Roman Art in the Private Sphere*, ed. by E. GAZDA (Ann Arbor 1992); M. CIMA — E. LA ROCCA, *Horti Romani* (Roma 1998).

⁶⁵ A. OETTEL, *Fundkontexte römischer Vesuvvillen im Gebiet um Pompeji* (Mainz 1996); A. WALLACE-HADRILL, unten S. 307; 309.

⁶⁶ A.H. BORBEIN, *Campanareliefs* (Heidelberg 1968); H.-U. CAIN, *Römische Marmorkandelaber* (Mainz 1985); D. GRASSINGER, *Römische Marmorkratere* (Mainz 1991); O. DRÄGER, *Religionem significare* (Mainz 1994); Th.M. GOLDA, *Puteale und verwandte Monumente* (Mainz 1997); *Das Wrack*, Ausstellung Bonn (Köln 1994).

gesehen. Umso symptomatischer sind die kaum merklichen Veränderungen.

Die Bildthemen dieser Reliefs führen in die ideale Welt der Götter und Mythen. Die Trias von Apollo, Latona und Diana beim Opfer, anmutig ministriert von Nike-Victoria, vor einem Tempel mit Meerwesen und wagenfahrenden Niken als Schmuck: ein Bild traditioneller Frömmigkeit — aber wie nahe lag die Assoziation mit den Schutzgöttern des Kaisers, den Siegesfeiern nach Actium und den frommen Ritualen in der neuen Glückszeit! Venus und Eroten, mit den Waffen des Mars spielend, waren Gestalten des friedvollen Glückes, aber die Göttin war doch auch die mythische Ahnherrin des Kaisers. Iuppiter, Neptun und Mars waren eine Konstellation von drei großen Göttern, aber auch Repräsentanten universaler Herrschaft: Lenkung der Welt, Beherrschung der Meere, Überlegenheit im Krieg; die Festtage ihrer Tempel wurden auf Augustus' Geburtstag gelegt. Apollo und Hercules, die um den delphischen Dreifuß streiten, waren ein ehrwürdiger Mythos, repräsentierten aber zugleich die Schutzmächte des Octavian und des Antonius, die jetzt das heilige Symbol in demonstrativer Eintracht halten⁶⁷.

Victoria, die einen Stier tötet, bedeutete eine allgemeine Sieges euphorie, konnte aber auch auf spezifische Kriegserfolge oder auf das Opfer für den Genius Augusti bezogen werden. Besonders beliebt waren junge Frauen, mit edlen Gewändern, in anmutiger Haltung oder im Tanz begriffen. Es mögen Horen, Chariten oder Nymphen sein, die ein zeitloses Glück verkörpern — aber oft sind sie mit bedeutungsvollen Motiven verbunden: Sie tanzen um ein Palladium, das nur das des 'augusteischen' Rom sein kann, schmücken einen Kultpfeiler

⁶⁷ Apollinische Trias: ZANKER, *Augustus* (cit. n.9), 70-73; CAIN, *Marmorkandelaber* (cit. n.66), Kat. 79. — Venus: CAIN, Kat. 51. — Eroten: CAIN, Kat. 63, 126. — Iuppiter, Neptun, Mars: CAIN, Kat. 25. — Geburtstag des Augustus: LA ROCCA, *Amazzonomachia* (cit. n.32), 358. — Apollo — Hercules: M.J. STRAZZULLA, *Il Principato di Apollo* (Roma 1990), 17-22; RITTER, *Hercules* (cit. n.61), 129-131.

des 'augusteischen' Apollo, greifen an üppige Pflanzenranken, die wie an der Ara Pacis die anbrechende Glückszeit symbolisieren. Also durchweg eine 'augusteische' Atmosphäre. 'Fromme Frauen um Augustus' stehen für ideale Vorstellungen, die nicht politisch sind, aber doch mit dem Kaiser zu tun haben⁶⁸.

Nur selten finden sich explizitere Aussagen in dieser Ausstattungskunst: Victorien, die ein orientalisches Tropaeum schmücken, verweisen auf Actium; ähnliche Siegesgöttinnen mit einem Schiffssymbol beziehen sich wohl auf den griechischen Sieg von Salamis, das Vorbild des actischen Sieges. Aeneas bringt, als Vorbild des Augustus, Athena und Apollo ein Opfer dar. Die *corona civica*, Lorbeerbäume und Opfergeräte werden sogar durch die Beischrift AVG(usto) SACR(um) erläutert. Nach außen werden die Dächer an den Traufziegeln mit Trophäen der augusteischen Seesiege oder mit Victoria auf dem Globus und dem Capricorn, dem Sternzeichen des Kaisers, geschmückt⁶⁹.

In der Regel aber geht es fast nie um explizit politische Motive. Es wird eine allgemein festliche Stimmung, idyllische Glückseligkeit und religiöse Aura verbreitet. Diese aber ist, fast unmerklich und doch unausweichlich, augusteisch eingefärbt. Die Verbreitung dieser Ausstattungskunst ist in Rom, Latium und Campanien zentriert, nur ganz vereinzelte Stücke sind aus den Provinzen bekannt. Es ist die begüterte Oberschicht der Hauptstadt, die sich diesen 'augusteischen' Lebensstil geschaffen hat.

In ähnlicher Weise dringen die politischen Motive der Lorbeerbäume, der *corona civica* und der Schiffsschnäbel von den Seesiegen, der Lupa mit den Zwillingen und der Victoria auf

⁶⁸ Victoria mit Stier: BORBEIN, *Campanareliefs* (cit. n.66), 110-115. — Horen o.ä.: STRAZZULLA, *Principato* (cit. n.67), fig. 2; vgl. fig. 7 und 16; BORBEIN, *ibid.*, 188-189, 189-195. Über 'Fromme Frauen um Augustus' bereite ich eine Untersuchung vor.

⁶⁹ Victoria von Actium und Salamis: T. HÖLSCHER, "Actium und Salamis", in *JDAI* 99 (1984), 187-214. — Aeneas: GRASSINGER, *Marmorkratere* (cit. n.66), Kat. 39. — *Corona civica* etc.: CAIN, *Marmorkandelaber* (cit. n.66), Kat. 26. — Stirnziegel: *Kaiser Augustus* (cit. n.10), Kat. Nr. 201 und 207.

dem Globus in den sepulkralen Schmuck der privaten Grabaltäre und Aschenurnen ein⁷⁰.

Eindeutiger, und weiter verbreitet, erscheinen politische Bildmotive auf Gegenständen des täglichen Gebrauchs, in Reliefs auf Lampen und Gefäßen aus Ton: Victoria auf dem Globus, mit dem *clipeus virtutis*, den Stier tötend; Apollo mit Mutter und Schwester beim Siegesopfer; ein Altar für den Genius des Kaisers mit den Laren der Compitalkulte oder den bedeutungsvollen Lorbeerbäumen. Die bekannten Motive sind hier zu einfachsten Chiffren reduziert⁷¹.

Noch vielfältiger sind die politischen Bildzeichen, die auf Fingerringen verwendet wurden, eingraviert in edle Ringsteine oder massenhaft vervielfältigt in billigen gegossenen Glasgemmen. Der Kopf des Octavian, sein Sternzeichen Capricorn, der von Caesar geerbte Siegelring, die Victoria auf dem Globus mit der Übergabe der Feldzeichen durch die Parther, dazu wieder die Siegesgöttin beim Stieropfer und der Kult für die Laren und den Genius des Kaisers: Diese und andere Motive fanden auf solche Weise große Verbreitung, offensichtlich bis in breite soziale Schichten⁷².

Nirgends zuvor, weder in Griechenland noch in Rom, waren politische Bildzeichen in diesem Ausmaß in den Bereich des privaten täglichen Lebens aufgenommen worden. Die Fingerringe mögen, wenngleich das nicht nachzuweisen ist, eine Zugehörigkeit zur 'familia', zur Klientel oder allgemeiner zur Anhängerschaft des Kaisers signalisiert haben. Lampen, Reliefgefäße und dergleichen aber waren kaum mehr als der Ausdruck eines diffusen Lebensgefühls, das die guten Verhältnisse mit dem Kaiser in Verbindung brachte. Hier war Politik zum Dekor geworden.

⁷⁰ F. SINN, *Stadtrömische Marmorurnen* (Mainz 1987), 61-62; 70-71; P. ZANKER, "Bilderzwang. Augustan Political Symbolism in the Private Sphere", in *Image and Mystery in the Roman World* (Gloucester 1988), 1-23.

⁷¹ ALFÖLDI, *Lorbeerbäume* (cit. n.36), Taf. 22-24; T. HÖLSCHER, "Denkmäler der Schlacht von Actium", in *Klio* 67 (1985), 99-100.

⁷² C. MADERNA-LAUTER, "Glyptik", in *Kaiser Augustus* (cit. n.10), 441-473.

VII. *Stil, Habitus und Mentalität*

Die Denkmäler und Bildwerke des Augustus sind in Stilformen geschaffen, die sehr genau auf die intendierten Aussagen abgestimmt sind und geradezu einen wesentlichen Aspekt dieser Aussagen bilden. Dieser kaiserliche Stil hat die Bildkunst der ganzen Epoche stark geprägt. Klar gegliederte Kompositionen, präzise gestaltete und gegeneinander abgesetzte Einzelformen verbinden sich mit einer fein belebten Oberfläche⁷³.

Die Forschung wertet das als 'Klassizismus', als Rückgriff auf die klassische Kunst Griechenlands. Doch dieser Begriff ist hier in vieler Hinsicht irreführend. Gewiß hat Augustus originale griechische Götterbilder und andere Skulpturen der 'klassischen' Zeit in seinen Tempeln wieder verwendet. Aber daneben stellte er auch archaische Bildwerke auf, und in den großen Parks des Kaisers und seiner Freunde konnte man auch hellenistische Meisterwerke bewundern⁷⁴. Die Reliefs der Ara Pacis schließen in den Kompositionen und den Einzelformen an Vorbilder der griechischen Hochklassik, der Spätklassik und des Hellenismus an. Fast alle Stilepochen der griechischen Kunst waren präsent und wurden geschätzt, man setzte sie passend zum Thema und zur Aussage ein. Nur die Marmorarbeit, mit der man die heterogenen Formen realisierte, war relativ einheitlich: Geordnete und zugleich belebte Kompositionen und Einzelformen, wie sie allgemein aus dem 5. Jahrhundert v.Chr. bekannt waren. Das genügt aber kaum, um das pauschale Etikett des Klassizismus zu begründen.

Besonders problematisch sind einige Implikationen, die mit dem Begriff des Klassizismus verbunden werden. Man meint darin entweder eine intensive griechische Bildung oder eine historische Rückwendung zu der klassischen Zeit Griechenlands zu erkennen. Beide Tendenzen haben in der Tat zur Zeit

⁷³ ZANKER, *Augustus* (cit. n.9), 240-263; T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Heidelberg 1987), bes. 33-37.

⁷⁴ Archaische Werke: ZANKER, *Augustus* (cit. n.9); Hellenistische Werke: CIMA — LA ROCCA, *Horti* (cit. n.64), *passim*.

des Augustus eine gewisse Rolle gespielt, aber sie stehen sicher nicht im Zentrum des Phänomens. Die Rezeption klassischer Formen unter Augustus hat wenig mit Bildung oder mit Rückwendung zu einer großen Vergangenheit zu tun, sondern mit ethischen Wertvorstellungen und kollektiven Verhaltensnormen der eigenen Gegenwart.

Der Anschluß an klassische Vorbilder wurde vielfach in den öffentlichen Denkmälern der kaiserlichen Repräsentation angestrebt. Die Bildnisstatue von Prima Porta ist im ganzen Aufbau dem Doryphoros des Polyklet ähnlich, auch der Kopf ist mit den einfachen Wölbungen und den flach geschichteten Sichellocken dem klassischen Werk vergleichbar. Man kann sich aber durchaus fragen, ob wirklich diese spezifische Statue des Polyklet als Vorbild gedient hat, oder ob nicht allgemeine klassische Formen für das Bildnis des Augustus eingesetzt wurden. Vor allem aber kann kein normaler Betrachter des Kaiserbildes die polykletische Figur mit Stand- und Spielbein, Arm- und Kopfhaltung so genau im Gedächtnis gehabt haben, daß er einen Verweis auf das klassische Meisterwerk hätte realisieren können; noch weniger war ihm gewiß die Kunsttheorie Polyklets präsent, nach der der Doryphoros die Musterfigur eines idealen Menschenbildes war. Ohnehin gab es einen zwar nicht durchgängigen, aber doch verbreiteten Affekt gegen griechische Bildung⁷⁵, der sicher gereizt worden wäre, wenn alle 'klassizistischen' Stilformen den Verweis auf griechische Tradition explizit gemacht hätten. Auch heute verweist nicht jeder, der Blue Jeans trägt, auf Amerika als Lebensideal. Vielleicht sind es eher typische Wünsche von Archäologen, daß ihre wissenschaftlichen Kategorien der Formanalyse und der Zeitbestimmung, ihre eigene kunsthistorische Bildung und Kompetenz auch die semantischen Maßstäbe der antiken Auftraggeber und Betrachter sein mögen. Das ist wohl eine Illusion.

Die Stilformen der griechischen Kunst wurden vielmehr in Rom in erster Linie in den Kategorien eines eigenen, gegen-

⁷⁵ R. SYME, *The Roman Revolution* (Oxford 1939), 449.

wärtigen *ethischen* Wertsystems gedeutet⁷⁶. In diesem Sinn wurden sie auch unter Augustus verwendet. In den Stilformen des Augustus von Prima Porta sah man Werte wie *gravitas* und *dignitas*, *maiestas* und *sanctitas*. Dafür war aber keine kunstgeschichtliche Bildung und kein Bezug auf historische Exempel notwendig.

Es war ein kanonischer Stil, der nicht nur in Kunstwerken beliebt war, sondern auch die Formen des Verhaltens im wirklichen Leben prägte⁷⁷. Der Kaiser selbst lebte diesen Stil exemplarisch und demonstrativ vor. Sein eigenes Erscheinen und Auftreten in der Öffentlichkeit soll nach Berichten von einer eindrucksvollen schlichten Würde und kontrollierten Ruhe gewesen sein. In ähnlicher Weise versuchte er, das öffentliche Leben in Rom in eine würdevolle Form zu bringen: einerseits durch eine rapide Vermehrung von Ritualen der Staatsreligion und Zeremonien der Staatsführung, die man sich in feierlichen Formen vorstellen muß, andererseits durch die Verordnung, daß Bürger auf dem Forum nur in der offiziellen Bürgertracht, der Toga, erscheinen durften⁷⁸. Das öffentliche Leben wurde in 'augusteischen' Stilformen inszeniert.

Diese Stilformen gingen vom Kaiserhaus aus, und sie betrafen zunächst in besonderer Weise den Kaiser selbst. Das Porträt des Agrippa ist dagegen in ganz anderen Formen gestaltet: nicht in der würdevollen Erhabenheit der griechischen Hochklassik, sondern in den dynamisch bewegten Formen des Hellenismus⁷⁹. Das ist natürlich keine ideologische Opposition zu Augustus, sondern eine unterschiedliche Rolle: Neben der edlen Würde des Kaisers und seines Hauses steht hier die Energie des Feldherrn. Octavian hatte sich in seinen frühen Bildnissen selbst im Image des impulsiven Heerführers

⁷⁶ Zum Folgenden s. HÖLSCHER, *Bildsprache* (cit. n.73), *passim*. S. jetzt auch Chr. LANDWEHR, "Konzeptfiguren", in *JDAI* 113 (1998), 139-194.

⁷⁷ ZANKER, *Augustus* (cit. n.9), 164-167; HÖLSCHER — LAUTER, *Formen* (cit. n.56), 22.

⁷⁸ Suet. *Aug.* 40,5.

⁷⁹ I. ROMEO, *Ingenuus Leo. L'immagine di Agrippa* (Roma 1998); HÖLSCHER, *Bildsprache* (cit. n.73), 34.

präsentiert⁸⁰. Als er nach Actium zum Bild der erhabenen Autorität wechselte, überließ er Agrippa die frei gewordene Rolle.

Der Stil der edlen Schlichtheit fand aber bald weite Verbreitung. Er beherrschte, mehr oder minder stark, die politischen Monumente und die anderen Bildwerke in den öffentlichen Anlagen und privaten Wohnsitzen. Auch wenn die Vorbilder nicht aus der klassischen Kunst Griechenlands stammten, so wurden doch die Körper und Gewänder in der kühlen Präzision augusteischer Marmorarbeit wiedergegeben. Dadurch entstand gegenüber der späten Republik eine Zurücknahme an visuellen Effekten und sinnlichen Wirkungen. Es ist eine Kunst, die die Werte eines dezenten Lebensstils und anmutiger Würde zum Ausdruck bringt, passend zu den moralischen Programmen und Sittengesetzen des Augustus. Sie entspricht durchaus römischem *mos maiorum*, und tatsächlich war das ideologische Gedächtnis der Römer weit mehr von der eigenen Vergangenheit und ihren Werten der Schlichtheit und religiösen Würde besetzt als von der klassischen Tradition Griechenlands. Nur im Sinn dieses politisch-moralischen Ethos, nicht im Sinn einer retrospektiven Bildung konnte dieser Stil zu einem Reichsstil werden.

VIII. Fazit

Augustus hat in den Denkmälern der Stadt Rom die ideologischen Grundzüge seiner Herrschaft mit größter Effizienz in einer ungemein systematischen Weise zur Geltung gebracht. Es war ein semantisches System, mit Aeneas und Romulus, religiösen Ritualen und Siegesallegorien, *pietas* und *virtus* als zentralen Positionen; ein pragmatisches System, mit Regeln des dirigierten Zusammenwirkens aller Kräfte von Staat und Gesellschaft; letzten Endes ein System von großer Reichweite,

⁸⁰ ZANKER, *Augustus-Porträts* I (cit. n.54).

das die öffentlichen Räume besetzte und die privaten Lebensräume in einer bisher einzigartigen Weise mental und atmosphärisch einfärbte.

Wenn man ein Fazit zu einer Gegenrechnung mißbrauchen darf, so ergeben sich verschiedene Ansätze zur Nachdenklichkeit, vor allem im Vergleich zur späten Republik:

— Die öffentlichen Denkmäler verloren ihre Vielfalt, sie wurden in den Themen iterativ und in der Ideologie homogen. Die Polyphonie der republikanischen Auftraggeber hatte aufgehört; andere Konzepte als die des Kaisers wurden entweder unterdrückt oder zumindest in dem demonstrativen Konsens nicht gefördert. Was die Gegner des Augustus sich bei seinen Denkmälern dachten, können wir nur raten. Pompeius soll einmal den Alptraum gehabt haben, daß seine Verehrung der Venus in Wirklichkeit die göttliche Ahnherrin Caesars erhöhe⁸¹. Entsprechend werden manche alten Familien verbittert registriert haben, daß ihre Gründerheroen gegen den omnipräsenten Aeneas keine Chance hatten.

— Im Bereich des privaten Wohnens wurden Bildthemen, die explizit oder implizit politische Töne anschlugen, in einem Maß rezipiert, wie das bisher nie in der griechischen oder römischen Wohnkultur der Fall gewesen war. Für die Ausstattung vornehmer Wohnsitze wurde ein Repertoire geschaffen, das in seiner unverbindlichen Idealität zwar keine manifesten politischen Aussagen machte, aber doch die weihevollen Idylle augusteischer Zeitstimmung als dekoratives Ambiente evozierte. Und in Tonlampen, Reliefkeramik und vor allem Fingerringen wurden politische Symbole des Augustus zur alltäglichen Loyalität reduziert. Man wird kaum behaupten wollen, daß darin eine Steigerung der politischen Kultur zu erkennen sei: Die Zunahme und Ausbreitung politischer Bildmotive bis in den privaten Bereich ist eher ein unverbindlicher politischer Applaus.

— Die ständige Repetition und Ubiquität der kaiserlichen Bildmotive und die Aufladung vieler weiterer Bildthemen mit

⁸¹ Plut. *Pomp.* 68,2.

kaiserlicher Signifikanz muß vielfach zu Überdruß geführt haben. Auf dem Augustus-Forum, das besonders stark mit feierlichen Bildern kriegerischer Ideologie überladen war, hat ein Besucher ein kopulierendes Paar auf den Stufen des Tempels eingeritzt; und in einer Stadt in Campanien hat ein Hausbesitzer die Gruppe von Aeneas, Anchises und Iulus auf der Flucht aus Troia mit Affenköpfen auf die Wand malen lassen⁸². Die Übersättigung mit kaiserlichen Bildthemen muß manchen Zeitgenossen schwer erträglich gewesen sein. Das hat wohl auch dazu geführt, daß diese ganze Bilderwelt nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n.Chr. weitgehend aufhörte. Das Ende der iulisch-claudischen Dynastie, mit der viele der Themen zusammenhängen, kann kaum eine ausreichende Erklärung dafür sein, denn die flavische Zeit hat keine Nachfolge für diese Bildthemen entwickelt.

— Die künstlerischen Bildmotive und Formen verloren ihre übermütige Sinnlichkeit und wurden durch einen Stil unnahbarer Vornehmheit abgelöst. Ein Flottenführer um 100 v.Chr. hatte einen Seesieg mit einem Fries von körperfrohen Nereiden gefeiert, die sich wohligh auf wilden Meeresmonstern räkel⁸³; Augustus zelebriert den Sieg von Actium auf einem Fries mit Symbolen der besiegten Flotte und der eigenen römischen Götterverehrung⁸⁴. Das ist gewiß ein demagogischer Vergleich und ein subjektives Urteil des unterzeichnenden Autors. Aber es könnte sein, daß Catull ähnlich unterkühlt geurteilt hätte, wenn er den augusteischen Fries noch hätte sehen können.

⁸² V. KOCKEL, "Beobachtungen zum Tempel des Mars Ultor", in *MDAI(R)* 90 (1983), 447-448; P. ZANKER, "Bilderzwang" (cit. n.70), 1.

⁸³ H. KÄHLER, *Seethiasos und Census* (Berlin 1966).

⁸⁴ *Kaiser Augustus* (cit. n.10), Kat. Nr.200.

DISCUSSION

A. Wallace-Hadrill: I greatly welcome what Tonio Hölscher has said, both about the relevance of the creation of a common cultural language in a multi-cultural Mediterranean, and in his sketch of a semantic system in which the artistic style defined by the 'cool' Augustus carries implicit connotations even in the private sphere. I am particularly interested in how such a semantic system can be used in the attempt to redefine a Roman identity, centering naturally on Augustus and the imperial house. But part of the problem in any analysis of the coherence of such a system is our difficulty in visualising an alternative 'republican' system. The sheer lack of surviving buildings and artwork from late Republic Rome makes it difficult to give precise form to the 'Vielfalt' or multiplicity that we would theoretically infer from the political system. Is the material adequate for this?

T. Hölscher: Gewiß: Die reiche Kultur der späten Republik ist zu großen Teilen unter der steinernen Decke der kaiserzeitlichen Architektur verborgen und zerstört. Aber an Bildwerken ist mehr erhalten, als man auf den ersten Blick wahrnimmt. Viele sind in einzelnen Publikationen erkannt und analysiert worden. Nur fehlt es noch an einer systematischen Zusammenstellung und Interpretation. Dabei würde zweifellos ein sehr reiches, vielfältiges Bild entstehen, von dem die augusteische Zeit sich deutlich absetzt.

F. Millar: In response to your very interesting and stimulating paper, I would like to suggest that our situation in regard to Augustan art remains closely similar to that of Ronald Syme in regard to the material which he used. In the Oxford of the

late 20's and the 30's in which Syme was a student and then teacher Ancient History was a branch of classical studies, firmly based on literary texts. Epigraphy did play a significant part, and Syme himself was fully conversant with inscriptions, both those relevant to the military history of the Empire and its frontiers and those which provided the material needed for *PIR*.

But art history, architecture and iconography played no comparable part in the formation of Syme or of most of his contemporaries as Ancient Historians (it might be interesting to speculate as to whether the situation might have been different if the thousands of career-inscriptions which Syme and others studied had still been accompanied by the statues to which a large proportion of them had originally been attached).

Syme therefore approached the Augustan regime primarily through verbal material, and above all through Augustan literature. His work is characterised by a notable effort to understand the values and key words which informed the public posture of the regime, while simultaneously maintaining a critical and sceptical distance from it. So, for instance, the first and the last chapters of the book are marked by the tension between understanding the 'revolution' as a usurpation of power on the one hand, and an appreciation of its achievements on the other.

One problem faced by Syme, and by ourselves, is the effective absence of any expression, or even of any report, of any alternative viewpoint among our ancient sources. We can find nothing which seriously represents any 'republican' alternative among Romans, and hardly any trace of hostility to Roman rule in the established provinces, either in the West or in the Greek East. There is a very notable contrast with the relations of the Greek *poleis* and *koina* to the Hellenistic monarchies, in which the cities struggled perpetually to achieve as much freedom as they could.

I suggest that when we consider the art of the Augustan period, our situation remains closely comparable to that of

Syme. To understand the great architectural and artistic monuments of the regime it is necessary to appreciate the values which they embodied, as well as their very high artistic level. But, at the same time, to maintain a critical distance is not easy. Here too our problem as observers is that we are faced not merely with an absence of dissident 'voices', but with a chorus of loyalist artistic expressions, in which the figure of the Emperor has been appropriated, in the cities of Italy (as we can see above all in Pompeii) and in those of both the Latin West and the Greek East, in temples, statuary and notably in coinage, as collected in *Roman Provincial Coinage* I.

In other words, is it not the case that the material and visual evidence for the Augustan regime presents us with just the same problem as does the literary record? Both are of the greatest richness and complexity, and are of a very high artistic level — and cannot be appreciated without one entering into the values which inform them. But both present, ultimately, an oppressive loyalist conformity. So, if we wish to maintain a critical reserve, on what evidence should that attitude be based?

T. Hölscher: Gewiß ist die *Roman Revolution* ein Werk, dessen Konzept ganz wesentlich auf schriftlichen Quellen basiert und alle visuellen Phänomene weitgehend ausklammert. Es gibt allerdings einige kurze Passagen, die zeigen, daß Syme nicht ganz blind für die archäologischen Zeugnisse gewesen ist. Doch glaube ich nicht, daß dies speziell an der wissenschaftlichen Situation in Oxford lag, in der er seine Ausbildung erfuhr. Denn in den 20er und 30er Jahren hatte sich die Archäologie insgesamt und fast überall in eine kunsthistorische Richtung entwickelt, die sie von der Alten Geschichte weit entfernte und für Fragen der politischen Geschichte wenig ergiebig machte. Ich vermag kaum einen Archäologen dieser Zeit zu sehen, von dem Syme etwas Brauchbares für sein wissenschaftliches Ziel hätte lernen können. Erst die Arbeiten von Andreas Alföldi über Zeremoniell, Tracht und Insignien brachten die

Bildwerke als historische Zeugnisse zur Geltung — aber das war damals noch brandneu, ganz isoliert, und darüber hinaus dürfte Alföldis verklärtes Augustus-Bild Syme verständlicher Weise nicht sehr angezogen haben.

Ihre Bemerkung, daß die Bild- und Bauwerke, ebenso wie die Schriftzeugnisse, kaum die Möglichkeit zu einer 'alternativen' Lesart der augusteischen Epoche bieten, trifft den neuralgischen Punkt. Hier wird leicht der Wunsch zum Vater des Gedankens. Wenn wir überhaupt eine solche Sicht gewinnen wollen, so können wir wohl nur Symptome suchen: im besten Fall ein paar Karikaturen, vor allem aber die Anzeichen von Frustration und Überdruß, das Ende extrovertierter Verhaltensweisen, den Rückzug weiter Kreise aus dem öffentlichen Leben und dergleichen mehr. Ein sehr explizites Bild, wie es Syme sicher gerne gehabt hätte, wird sich aus den archäologischen Zeugnissen gewiß nicht gewinnen lassen.

G. Rowe: The other characteristic of Augustan Rome is that it was filled with stolen Greek art — in private contexts, in temples, but also in the open air. While Greek art cannot be said to embody 'opposition', it would certainly have represented a disturbance to the 'coolness' of the visual field. How should we conceive of the relationship, for the contemporary viewer, of Greek art and the art of the regime? Were they distinct — to put it crudely, 'art' on the one hand and 'propaganda' or 'decoration' on the other? Or were they more juncted?

T. Hölscher: Die Opposition von 'Kunst' und 'Propaganda', allgemeiner: von zweckfreier und zweckgebundener 'Kunst', ist ein Konzept der Neuzeit; dasselbe gilt für die, allerdings anders gelagerte, Opposition von 'Kunst' und 'Dekor'. Es ist ein Konzept einer 'reinen' Ästhetik, als Ausdruck eines künstlerischen Subjekts, die ihren ausgegrenzten Raum in der Institution des Museums hat. In der Antike dagegen hatten alle Bildwerke eine konkrete Funktion, einen pragmatischen Zweck, im religiösen

Kult, in der Politik, in der gesellschaftlichen Repräsentation und so fort. Auch die griechischen Bildwerke, die man sich in Rom angeeignet hatte, waren nicht in Museen zu betrachten, sondern gehörten funktional zu bestimmten öffentlichen und privaten Räumen, in denen sie aufgestellt waren. Sie waren dort, ohne grundsätzlichen Unterschied, mit neuen römischen Werken verbunden, die diesen Räumen bildliche Signifikanz verliehen. Freilich mag die Eigenschaft eines griechischen 'Originals' einem Werk eine zusätzliche Emphase gegeben haben, die vielleicht nicht gerade 'disturbing', aber doch 'exciting' wirkte.

J. Scheid: Ich möchte anknüpfen an A. Wallace-Hadrills Frage über die Schwierigkeit, die Neuheit und Qualität des augusteischen Stils und seiner Themen festzustellen. Weiß man eigentlich, wie die Häuser der hohen Elite dekoriert waren? Gibt es Anzeichen, daß dieser Dekor und seine Themen verschieden waren vom öffentlichen Stil? War dieser der einzige Stil Roms?

Andererseits werden die verschiedenen Statuentypen des Kaisers gewöhnlich nach ethischen Kriterien gedeutet. Warum aber werden die Darstellungen des Augustus nicht, wie es in den Ehreninschriften bezeugt ist, nach öffentlichen Ämtern und Machtpositionen interpretiert? Schließlich kann z.B. ein Kaiser in voller Rüstung ebenso gut als *imperator* oder als *imperiums*-Inhaber beschrieben werden als auf die Ideale der *Virtus* oder des Feldherrn bezogen werden.

T. Hölscher: Die Ausstattung der Wohnsitze der Elite unterscheidet sich in den Themen sehr deutlich von der öffentlichen Anlagen. Schwieriger sind dagegen zwei andere Fragen zu beantworten. Zum einen: Unterscheiden sich die *Themen* der Bildwerke in den Wohnsitzen zwischen Republik und früher Kaiserzeit? Hierfür müßten noch eingehende, großflächige Untersuchungen unternommen werden. Dabei müßte auch bedacht werden, daß in reichen Wohnhäusern und Gär-

ten die Bildwerke der republikanischen Ausstattung in der Regel wohl auch in der frühen Kaiserzeit weiter stehen blieben und geschätzt wurden. Man wird also zwar Veränderungen erwarten — eine Reihe neuer 'augusteischer' Themen habe ich aufzuzeigen versucht — aber keine radikale Zäsur postulieren. — Zum zweiten: Unterscheidet sich der Stil der Bildwerke im öffentlichen und im privaten Raum? Hierfür wäre es zunächst erforderlich, genau zu definieren, was unter 'Stil' verstanden wird. Es gibt einerseits unterschiedliche 'Formen', die mit den spezifischen Themen der öffentlichen und der privaten Bildwerke verbunden sind. Andererseits gibt es übergreifende, epochenspezifische Formprinzipien, die über die verschiedenen Themen hinweg einen 'augusteischen' Habitus und Geschmack zum Ausdruck bringen.

Die Deutung von Kaiser-Bildnissen nach Ämtern und Funktionen ist durchaus üblich. Nur handelt es sich dabei um sehr einfache Distinktionen: Panzer für militärische Ränge, *toga capite velato* für Priester. Andere Unterscheidungen sind durch den Verlust der Bemalung von Gewändern nicht mehr erkennbar. Inschriften sind hierfür ergiebiger.

A. Wallace-Hadrill: May I return to my earlier question about definitions of cultural identity, and pick up too on the discussion of John Scheid's contribution on religion? What seems to me particularly striking about Augustan art is the dominance of religious and ritual themes. One function of the repeated representation of rituals and ritual objects (priestly hats, *litui*, *paterae* and the like) is to create a visible focus for citizen-identity. Paradoxically, though the ritual is a local, metropolitan Roman one, it can equally serve as a reference point for the municipal Italians who are Syme's heroes: The proliferation of the imagery helps to make it shared property. But here again, we are frustrated by the scarcity of surviving Republican precedents, and I find it hard to judge how far this element of the 'semantic system' is new.

T. Hölscher: Zweifellos: Religiöse Rituale sind das wichtigste Thema der augusteischen Staatsdenkmäler. Sie sind aber auch bereits ein wichtiges Element republikanischer Monumente, so viel ist trotz der spärlichen Überlieferung doch aus verstreuten Fragmenten klar zu erkennen. Rom steht mit dieser Betonung von Ritualen wiederum in enger Verbindung mit der etruskischen Kunst — und in starkem Gegensatz zur politischen Bildkunst in Griechenland. In augusteischer Zeit treten die Themen der Religion aber mit neuer Emphase in den Vordergrund, vor allem auch deswegen, weil ein anderes Thema republikanischer Staatskunst, Sieg und Triumph, unter Augustus stark zurückgenommen wird.

J. Scheid: La religion intègre les Italiques dans la mesure où ceux-ci sont désormais tous des citoyens romains. Puisque les comices devinrent rapidement un phénomène limité à la population de Rome, la seule institution publique vivante capable de représenter tous les citoyens était la religion publique de Rome. Les actes étaient célébrés au nom de tous les citoyens et pour leur bien collectif. Avec l'histoire (les *summi viri*, les mythes) et la famille impériale, la religion officielle devenait une image de l'identité romaine. On peut, d'autre part, se demander si la surreprésentation de scènes religieuses dans l'art officiel — qui correspond d'ailleurs à la surreprésentation d'inscriptions relatives à la religion — n'est pas due au fait que c'est, après l'époque de la gestion du consulat, l'une des façons obvies de représenter sans ambiguïté l'empereur agissant pour le peuple.

T. Hölscher: Das scheint mir ein sehr überzeugender Gedanke zu sein.

Kl.M. Girardet: Daß das Religiöse beim Bauprogramm, auf den Inschriften etc. so stark im Vordergrund steht, ist sicher auch auf das Selbstverständnis der Römer als *religiosissimi homines* zurückzuführen, und gewiß spielt die demonstrative *pietas* des Augustus persönlich eine wichtige Rolle. Man sollte

aber zusätzlich bedenken, daß 29 v.Chr. ein 20 Jahre dauernder Welt-Bürgerkrieg zuende gebracht worden war. In den Heeren der Caesarattentäter Brutus und Cassius und in denen der Triumvirn, in den Heeren des M. Antonius und in denen des Imperator Caesar standen Römer, die gegen Römer kämpften, die Römer töteten. Sie alle, ebenso wie die Heerführer und der zuletzt allein Übriggebliebene, hatten Blutschuld auf sich geladen, Bruder hatte Bruder getötet, Romulus den Remus! Nach dem Ende des Mordens mußte, um eines verträglichen, den Wunsch nach Rache domestizierenden Neuanfangs und Weiterlebens willen Versöhnung stattfinden, rituelle Reinigung. Auch dies dürfte ein Grund für die dominante Rolle des Religiösen in der frühaugusteischen Restaurationspolitik gewesen sein.

T. Hölscher: Zweifellos zeigen die augusteischen Staatsdenkmäler, wie in der Forschung auch oft betont wurde, daß das Image des mächtigen und überwältigenden Feldherrn in den letzten Jahrzehnten der Republik sehr ambivalent geworden war und zwiespältig gesehen wurde. Die Wendung zur Religion unter Augustus war einerseits eine Abkehr von diesem Image, andererseits eine Kompensation für die damit verbundenen Verfehlungen. Fernande Hölscher erinnert mich, als nachträgliche Leserin dieser Diskussion, an die Situation der Normenkonformität im nach Ruhe und Wohlstand aufstrebenden Deutschland nach dem letzten Krieg.

