



COLUMNA TRAIANI

TRAIANSSÄULE –
SIEGESMONUMENT
UND KRIEGSBERICHT
IN BILDERN

HOLZHAUSEN
DER VERLAG

FRITZ MITTHOF
GÜNTHER SCHÖRNER

TYCHE
SONDERBAND 9



Beiträge zur Alten Geschichte,
Papyrologie und Epigraphik

Columna Traiani – Traianssäule
Siegesmonument und Kriegsbericht in Bildern
Beiträge der Tagung in Wien anlässlich des 1900. Jahrestages
der Einweihung, 9.–12. Mai 2013

TYCHE Sonderband 9

herausgegeben von
Fritz Mitthof und Günther Schörner

Wien 2017


H O L Z H A U S E N
D E R V E R L A G

Impressum

„Columna Traiani“ herausgegeben von Fritz Mitthof und Günther Schörner

TYCHE Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik
TYCHE Sonderband Nr. 9

Herausgegeben von:

Thomas Corsten, Fritz Mitthof, Bernhard Palme, Hans Taeuber

Gemeinsam mit:

Franziska Beutler und Wolfgang Hameter

Wissenschaftlicher Beirat:

Angelos Chaniotis, Denis Feissel, Jörg Fündling, Nikolaos Gonis,
Klaus Hallof, Anne Kolb, Michael Peachin

Eigentümer & Verleger:

Verlag Holzhausen GmbH, Leberstraße 122, A-1110 Wien, Österreich

Verlagsleitung: Robert Lichtner

Redaktion und Lektorat:

Theresia Pantzer

Lektorat der englischsprachigen Beiträge:

Nicole M. High-Steskal

Bildnachweis:

Umschlagseite: © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin (Nr.: 00049301)
Traianssäule (aus: Vedute di Roma), Giovanni Battista Piranesi (14.10.1720 – 19.11.1778),
Stecher & Zeichner, 1748 – 1749, Entstehungsort stilistisch: Rom (Stadt)

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):

PUB 475

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

Verlagsort: Wien – Herstellungsort: Wien – Printed in the EU

1. Auflage 2017

ISBN: 978-3-902976-53-6

ISSN: 2518-6043

© Verlag Holzhausen GmbH, 2017

Bibliografische Informationen der Österreichischen Nationalbibliothek und der Deutschen Nationalbibliothek:
Die ÖNB und die DNB verzeichnen diese Publikation in den Nationalbibliografien; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar. Für die Österreichische Bibliothek: <http://onb.ac.at>, für die Deutsche Bibliothek:
<http://dnb.ddb.de>.

Sofern vom Verlag nicht anders verlautbart, wird der Text dieser Werfassung bis auf Weiteres unter der Lizenz
„Creative Commons (CC) BY 4.0“ zur Verfügung gestellt. Nähere Informationen zum Umfang dieser Lizenz sind
unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> abrufbar. Für alle weiteren Inhalte, die im Text dieser Werk-
fassung enthalten sind, hat der Nutzer selbst auf eigene Kosten die von ihm benötigten Bewilligungen, insbeson-
dere zur Bearbeitung, Vervielfältigung, Verbreitung und Zurverfügungstellung, beizuschaffen.

www.verlagholzhausen.at

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	IX
Technische Hinweise	X
Einleitung	XI
TRAIAN UND SEINE SÄULE	
Werner Eck	
Traian — Bild und Realität einer großen Herrscherpersönlichkeit	3
Tonio Hölscher	
Ideologie der Realität — Realität der Ideologie: Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts	15
DAS MONUMENT: DOKUMENTATION, RESTAURIERUNG UND BAULICHER KONTEXT	
Giangiacomo Martines	
Description of the Structure	41
Matthias Bruno — Fulvia Bianchi	
Lo scavo Boni e lo studio della fondazione della Colonna di Traiano	51
Cinzia Conti	
Some Characteristics of the Sculptured Bas-relief	55
Karl Strobel	
Zum Gesamtkonzept des Traiansforums und zur aktuellen Diskussion um den Tempel des Divus Traianus	59
DIE RELIEFS: BILDSPRACHE UND BILDPROGRAMM	
Dan Aparaschivei	
Medical Care for the Roman Army on Trajan's Column?	71
Martin Beckmann	
Planning and Execution of the Frieze of Trajan's Column: the Case of Scene CXII	77
Ivan Bogdanović — Snežana Nikolić	
In the Beginning There Was a Timber Construction ... The Wooden Amphitheatre of Viminacium	87
Jonathan Coulston	
Roman Victory and Barbarian Defeat on the Pedestal Reliefs of Trajan's Column	95
Marcel Danner	
Die Stadtdarstellungen auf der Trajanssäule im Kontext der kaiserzeitlichen Bilder vom städtischen Raum	113

Stephan Faust Geschichte nach Plan: Überlegungen zur Erzählstruktur des Frieses der Traianssäule	121
Christian Heitz <i>Orbis in urbe</i> : Die Ordnung des Reiches auf den Reliefs der Traianssäule	129
Alice Landskron Ikonographische Traditionen auf der Traianssäule oder neue Perspektiven? Zur Visualisierung einer militärischen Unternehmung	135
John Scheid Rituelle Handlungen auf der Trajans- und der Marcussäule — Ein Vergleich	145
Gunnar Seelentag Kriegsherr und Kulturbringer. Die Traianssäule als Zeugnis innovativer Herrschaftsdarstellung des <i>Optimus Princeps</i>	151
Elizabeth Wolfram Thill Urbanism and the Enemy: Dacian Architecture on the Column of Trajan	169
Norbert Zimmermann — Monica Salvadori Vom Geschichtenerzählen zum Erzählen von Geschichte. Historische Friese und ihre Verwendung in der römischen Sepulchralkunst vor und nach der Traianssäule	179
INSCRIFT UND MÜNZBILD	
Ekkehard Weber Die Inschrift der Traianssäule	193
Bernhard Woytek Säulenmonumente im antiken Münzbild. Die numismatische Evidenz zur Traianssäule im Kontext	199
REZEPTION UND WIRKUNG	
Martin Galinier La colonne Trajane, « Miroir » des Princes, ou : La Fortune idéologique du monument de Trajan	229
Joanna Olchawa Die Traianssäule als Vorbild für die Bernwardsäule. Ein Beitrag zur Antikenrezeption im 11. Jahrhundert	251
Volker Heenes Zu den Kopien der Reliefs der Traianssäule im 16. Jahrhundert: Zwei neue Zeichnungen eines unbekanntes Rotulus	271
Stefan Seitschek Trajan und die Daker: Schlaglichter zur Antike(n)rezeption in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts	279

DIE DAKERKRIEGE TRAIANS: VERLAUF UND FOLGEN

Karl Strobel

Ein Kommentar zum Bildbericht des Zweiten Dakerkrieges auf der Traianssäule 309

Ioan Piso

War die Eroberung Dakiens eine Notwendigkeit? 333

Dan Dana

Célébrations de la *Victoria Dacica* de Trajan à l'échelle de l'Empire 343

SARMIZEGETUSA REGIA: ALTE UND NEUE FORSCHUNGEN

Răzvan Mateescu

Digging and Excavating at Sarmizegetusa Regia in the 19th and 20th Century 357

Gelu Florea

Excavations in Sarmizegetusa Regia: Recent Results and Perspectives 363

Coriolan Horațiu Opreanu

Roman Victory Symbolism at Sarmizegetusa Regia 369

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 377

Abbildungsnachweise 379

Tafelteil 385

VORWORT

Am 9.–12. Mai 2013 versammelten sich knapp fünfzig Fachleute aus zehn Ländern in Wien, um den aktuellen Forschungsstand zur Traianssäule aufzuarbeiten und offene Fragen zu diskutieren. Die Vorträge waren auf zehn thematische Sektionen verteilt. Als Rahmen diente der Kleine Festsaal im Hauptgebäude der Universität Wien.

Der vorliegende Band, der die Ergebnisse der Tagung dokumentiert, ist in sieben Abschnitte untergliedert und enthält 30 Beiträge von 32 Autorinnen und Autoren.¹ In Abschnitt 3 (Die Reliefs) erscheinen die Beiträge in alphabetischer Ordnung nach dem Verfassernamen, in den übrigen in thematischer Folge. Der abschließende Tafelteil bietet das von den Beitragenden bereitgestellte Bildmaterial.²

Die Ausrichtung der Tagung ebenso wie die Drucklegung des Bandes wären ohne die finanziellen Zuschüsse mehrerer institutioneller und privater Geldgeber nicht möglich gewesen. Zu den Förderern zählten: die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien unter Dekanin Univ.-Prof. Dr. Claudia Theune-Vogt; der österreichische Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF = Austrian Science Fund) durch Mittel aus dem von Fritz Mitthof geleiteten FWF-Projekt P 23975-G21; die Stadt Wien (Magistratsabteilung 7); der Tyche-Verein zur Förderung der Alten Geschichte in Österreich und der Verlag Holzhausen Wien.

Sowohl bei der Organisation der Tagung als auch bei der redaktionellen Bearbeitung und Layoutierung des vorliegenden Bandes konnten wir uns auf die kompetente und unermüdliche Unterstützung von Theresia Pantzer verlassen. Für optimale Abläufe während der Tagung sorgten ferner Victor Dumitru, Silke Hahn, Kira Lappé und Michael Mühlberghuber.

Allen Genannten gilt unser tiefer und aufrichtiger Dank!

Wien, November 2016

Die Herausgeber

¹ Siehe das Verzeichnis der Autorinnen und Autoren auf S. 377–378. Drei Beiträge stammen aus der Feder von zwei Personen; ein Autor, Karl Strobel, hat auf unsere Bitte hin zwei Beiträge beige-steuert, von denen der eine zum Verlauf des Zweiten Dakerkrieges Traians in Abschnitt 6 (Die Dakerkriege) direkt aus seinem Vortrag während der Tagung hervorgeht, während der andere zur Gestalt des Traiansforums sich in weiterer Folge als sinnvolle thematische Ergänzung zu Abschnitt 2 (Das Monument) ergab.

² Für die zugehörigen Abbildungshinweise s. unten S. 379–384.

TECHNISCHE HINWEISE

Die für die Thematik als Referenzwerk nach wie vor grundlegenden Cichorius-Tafeln sind einheitlich nach dem Schema „Szene + Zahl (in römischen Ziffern)“ zitiert, ohne explizite Nennung ihres Herausgebers.³ Diese Tafeln wurden nicht nochmals abgedruckt, da sie im Internet auf mehreren Websites frei zugänglich sind.⁴

Innerhalb der Beiträge werden durchgängig Kurztitel nach dem Muster „Autor (Jahr)“ verwendet, gegebenenfalls ergänzt um die Seitenangabe; die vollen Zitate sind in den Bibliographien am Ende der einzelnen Beiträge aufgeführt.

Antike Autoren und Werke sind, soweit möglich, nach „Dem Neuen Pauly“ (DNP) zitiert, Inschriften nach dem „Guide de l'épigraphiste“.⁵ Die Schreibung des Namens Traian / Trajan im Deutschen haben wir nicht bandübergreifend vereinheitlicht, sondern die Version der Beitragenden beibehalten.

³ C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Tafelbände I–II*, Berlin 1896–1900.

⁴ Zum Beispiel auf <https://commons.wikimedia> oder <http://arachne.uni-koeln.de>.

⁵ H. Cancik, H. Schneider (Hrsg.), *Der Neue Pauly I*, Stuttgart, Weimar 1996, S. XXXIX–XLVII; F. Bérard *et al.* (Hrsg.), *Guide de l'épigraphiste*, Paris ⁴2010.

EINLEITUNG

Am 12. Mai 2013 jährte sich der Tag der Einweihung der *Columna Traiani*, der uns aus den *Fasti Ostienses* bekannt ist¹, zum neunzehnhundertsten Mal. Das Jubiläum bot den geeigneten Anlaß, um dieses einzigartige Monument im Rahmen einer internationalen Tagung in seiner herausragenden Bedeutung möglichst umfassend zu würdigen, vor allem aus der Perspektive der traditionellen akademischen Fächer der Alten Geschichte und der Klassischen Archäologie, freilich unter Einbeziehung vieler Forschungsrichtungen und Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Religionswissenschaft, der Epigraphik, der Numismatik, der *material culture studies* und der *visual culture studies*.

Die Traianssäule ist ein polyvalentes Glanzstück materieller und visueller Kultur des *Imperium Romanum*. In einer spezifischen historischen Situation entstanden, war sie in weitreichender Weise innovativ, stand zugleich aber in einer langen Tradition. Sie entfaltete schnell eine enorme und nachhaltige Wirkungsmacht: als stadtrömisches Monument und bedeutender Bestandteil einer Platzanlage von höchster politisch-ideologischer Symbolkraft, als eindrucksvoller Bildträger, als dauerhaftes Dokument der Leistungen des *optimus princeps* Traian, als Visualisierung der dakischen Kriege, der Daker und der Gründung der römischen Provinz *Dacia*, als Monument der Repräsentation und Selbstvergewisserung römischer Zivilisation und Weltordnung durch Überwindung des barbarischen Chaos, ferner (allerdings ist die Forschungsmeinung hierzu nicht einhellig) als exceptionelles Grabmonument und letztlich auch als Ausgangspunkt einer langen Rezeptionsgeschichte des Monumenttyps, die von der Mark Aurel-Säule bis zu den Säulen der Karlskirche in Wien und auf der Place Vendôme in Paris und darüber hinaus reicht. Ihre Genese erfolgte im Spannungsfeld verschiedener Akteure und Gruppen. Hierzu zählten der Kaiser und seine Berater als Auftraggeber, „Senat und Volk von Rom“ als offizielle Stifter, die ausführenden Architekten und Kunsthandwerker sowie das intendierte Publikum, die Besucher des Traiansforums, Römer, Peregrine und Fremde aus allen Teilen des *orbis terrarum*.

Der vorliegende Band steht in einer Reihe von mehreren umfangreichen Publikationen zur *Columna* der letzten zehn Jahre², versteht sich aber anders als diese nicht als systematische oder gar monographische Arbeit; vielmehr bietet er, die Tagung abbildend, eine Annäherung an die Traianssäule im Hinblick auf ausgewählte Aspekte und Perspektiven — von daher wird manche Leserin oder mancher Leser vielleicht das eine oder andere Thema vermissen. Zugleich war es uns bei der Planung der Tagung ein wichtiges Anliegen, eine erweiterte Kontextualisierung des Monuments zu ermöglichen, nicht nur aus der konventionellen, im wesentlichen auf das Reliefband am Schaft der Säule fokussierten althistorisch-archäologischen Sicht, sondern auch durch Einbindung ergänzender Zugänge wie etwa baugeschichtlicher Fragen und Maßnahmen der Restaurierung, der Deutung der Friese des Postaments, der Inschrift der Säule oder ihres Bildes auf antiken Münzen. Besonderen Wert haben wir auf zwei thematische Erweiterungen gelegt: Zum einen wurde der Nachwirkung des Monuments bis in die Neuzeit breiter Raum gegeben; zum anderen schien es uns bedeutsam, den eigentlichen Gegenstand der Friesdarstellungen, also die beiden Dakerkriege Traians, zu thematisieren, ihren Verlauf, ihre Nachwirkungen sowie auch den archäologischen Forschungsstand, letzteres am Beispiel von Sarmizegetusa Regia, dem politisch-religiösen Zentrum der Herrschaftsbildung Decebals. Mit dieser Konzeption wollen wir nicht nur das übliche Betrachtungsschema erweitern, sondern dank neuer Fakten, Deutungsansätze und Querverbindungen auch dazu beitragen, den etablierten Forschungsdiskursen neue Impulse zu geben.

¹ Zur Lesung der Stelle s. zuletzt F. Mitthof, *Adn. Tyche 12: Zum dies dedicationis der Traianssäule*, *Tyche* 26 (2011) 302–303.

² So etwa A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire*, Rome 2005; D. Richter, *Das römische Heer auf der Traianssäule*, Mannheim 2004; D. Antonescu, *Columna lui Traian: arhitectura de pe friza sculptată*, Bucureşti 2009; R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom: Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012; A. S. Stefan, *La colonne Trajane: édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III*, Paris 2015.

Trotz der Breite der angesprochenen Themen zeichnet sich der Band durch eine starke inhaltliche Kohärenz aus. Diese ergibt sich zum einen aus dem unmittelbaren Bezug auf das Monument, zum anderen aus dem Umstand, dass die Beiträge sich nicht im Detail verlieren, sondern den übergreifenden Kontext im Auge behalten. Der Band entwirft somit auf seine Weise ein Gesamtbild, freilich ein komplexes, das einerseits durchgängigen Deutungslinien folgt, andererseits aber auch interpretatorische Brüche sichtbar macht, die vor allem auf die unterschiedlichen Perspektiven und Methoden der einzelnen beteiligten Disziplinen zurückzuführen sind. Auf diese Weise wird neuerlich deutlich, wie wichtig gerade im Fall der Traianssäule eine differenzierte Sichtweise und der interdisziplinäre Austausch sind. Der Band versteht sich aus diesem Grund vor allem auch als Momentaufnahme zur Orientierung in einer andauernden und längst noch nicht abgeschlossenen Forschungsdebatte. Wenn die Beiträge in manchen Punkten durchaus auch konträre Auffassungen beinhalten, so haben wir es als Herausgeber nicht für unsere Aufgabe gehalten, regulierend einzugreifen und für die eine oder andere Ansicht Partei zu ergreifen.

Mit den Bezeichnungen „Siegesmonument“ und „Kriegsbericht in Bildern“ im Titel der Veranstaltung bzw. dieses Bandes wollen wir bewusst auf die drängendste Frage hinweisen, die mit der Deutung der Säule nach wie vor verbunden ist: Inwiefern bilden die Darstellungen der Friese Realität ab, und inwiefern sind sie Manifest eines kulturellen Konstrukts bzw. Medium für die Vermittlung politisch-ideologischer Botschaften? Während der Tagung sind die fächerbedingten Unterschiede abermals sichtbar geworden, vor allem im unterschiedlichen Zugang der Alten Geschichte, die in der Säule eine Quelle zu den Dakerkriegen mit starkem Realitätsgehalt sucht, und der Klassischen Archäologie, die den Konstrukt-Charakter der einzelnen Bildszenen und des gesamten Bildprogramms in den Vordergrund stellt. Allerdings hat die Debatte zu einer weiteren Schärfung der Problemstellung beigetragen. Sehr Substantielles zu dem eng verzahnten Verhältnis von Realität und Konstrukt sowohl des text- als auch des bildbasierten Zugangs ist den Beiträgen von Werner Eck und Tonio Hölscher zu entnehmen, die daher an den Anfang des Bandes gestellt wurden. Wenn der Band in dieser und anderen offenen Fragen, die mit der Traianssäule verbunden sind, nicht nur neue Gesichtspunkte einbringt, sondern etablierte Ansätze hinterfragen hilft und zu einer weiteren Vertiefung der künftigen Debatte anregt, so wäre das aus unserer Sicht wichtigste Ziel der Tagung erreicht worden.

Die Herausgeber

TRAIAN UND SEINE SÄULE

WERNER ECK

TRAIAN — BILD UND REALITÄT EINER GROSSEN HERRSCHERPERSÖNLICHKEIT

Mit kräftigem Pinselstrich und in Schwarz-Weiß den Lobpreis eines herrschenden Kaisers zu zeichnen, entspricht einer üblichen Praxis der Herrscherpanegyrik. Harte Gegensätzlichkeit ist erwünscht, ja sogar nötig; sie eignet sich besonders, die Gestalt, die man loben will, herauszustellen und gegen eine andere, negativ gezeichnete abzusetzen. Plinius der Jüngere ist in dieser Literaturgattung ein Meister seines Faches gewesen. Sein Panegyricus lebt weithin davon, dass der Redner den lebenden Kaiser Traian gegen den ermordeten und verfemten Kaiser Domitian absetzen kann — auch durch Halbwahrheiten oder massive Verzeichnungen. So stehen — und das Beispiel ist im Kontext eines Kongresses zur Traianssäule bewusst gewählt — in Kapitel 51 des Panegyricus folgende Sätze:

„So gewissenhaft du (nämlich Traian) für die Erhaltung des Bestehenden sorgst, so zurückhaltend bist du mit eigener Bautätigkeit. Daher werden nicht, wie früher, die Gebäude der Stadt durch den Transport gewaltiger Steinblöcke erschüttert; nein, die Häuser stehen sicher da, und die Tempel geraten nicht mehr ins Wanken.“¹ Das sagt Plinius im Zusammenhang der Bauten, die angeblich nur dem persönlichen luxuriösen Lebensgefühl des Kaisers dienen sollten, also vor allem Bauten auf dem Palatin, von denen die letzten und größten auf Domitian zurückgingen. Domitian als rücksichtslosen Kaiser darzustellen, der sich um die Schäden, die er der Mitwelt sei es in Rom, sei es auf seinen Reisen durch Italien und die Provinzen verursachte, nicht weiter scherte,² machte sich in dieser Zeit immer gut. Doch — schon im nachfolgenden Satz rühmt Plinius Traians herrliche Bauten für die Öffentlichkeit, er spricht von Portiken und Heiligtümern, vor allem aber von der Erweiterung des Circus Maximus³ — was den Leser in Kenntnis der vorangegangenen Sätze nicht wenig staunen lässt. Denn für die schon bestehenden Bauten war es gleichgültig, wodurch Erschütterungen ausgelöst wurden, ob der Schwerlastverkehr kaiserlichen Privatbauten diene oder öffentlichen Zweckbauten wie dem Circus Maximus oder großen Portiken. Die Standfestigkeit der alten Bauwerke wurde beim Transport des Materials für die eine oder andere Art von Monumentalbauten erschüttert. Doch um den Realitätsgehalt im Kontext von kaiserlichen Baumaßnahmen geht es Plinius bei solchen Aussagen nicht, sondern allein um die Stilisierung Traians im Gegensatz zu Domitian.

Dass die Realität der Effekte der Baumaßnahmen eine wesentlich andere war, braucht man im Kontext eines Kongresses über die Traianssäule nicht zu betonen. Welche Massen schon allein für die Säule zu transportieren waren, noch mehr aber für das gesamte Traiansforum, bedarf keines Beweises. Dass etwa bei dem Transport der zahllosen mindestens rund 10 Meter hohen monolithen Säulen für die Portiken und Basiliken des *forum Traiani* keine Schäden aufgetreten sein sollen, wie sie Plinius andererseits unter Domitian beklagt, braucht man nicht anzunehmen. Man denke auch an die gewaltigen Massen von Abraum, der erst entfernt werden musste, um Platz für die riesige Forumanlage zu schaffen, von allen anderen Bauten in der Stadt einmal abgesehen. Traians aggressive Baulust übertraf Domitians Bemühen um die Ausgestaltung Roms und des Kaiserpalastes auf dem Palatin bei weitem.

Der Panegyricus des jüngeren Plinius lebt ganz wesentlich von dem harten Gegensatz zwischen dem Bild, das der Redner im September des Jahres 100 von dem seit drei Jahren regierenden Kaiser Traian zeichnete, und dem seines Vorgängers Domitian. Recht lange ist man auch in der Wissen-

¹ Plin. paneg. 51, 1: *Idem tam parcus in aedificando, quam diligens in tuendo. Itaque non, ut ante, immanium transvectione saxorum urbis tecta quatuntur. Stant securae domus, nec iam templa nutantia.* Übersetzung nach Kühn (2008) 101.

² Siehe die simple Polemik des jüngeren Plin. paneg. 20 mit dem Vergleich der Reisen Domitians und Traians.

³ Plin. paneg. 51, 3: *At quam magnificus in publicum es? Hinc porticus, inde delubra occulta celeritate properantur, ut non consummata, sed tantum commutata videantur. Hic immensum latus Circi templorum pulchritudinem provocat, digna populo victore gentium sedes, nec minus ipsa visenda, quam quae ex illa spectabuntur: visenda autem cum cetera specie, tum quod aequatus plebis ac principis locus.*

schaft diesem von Plinius und anderen vermittelten Bild in vielfacher Hinsicht, wenn auch nicht generell gefolgt. Doch im Jahr 1969 hat K. H. Waters einen Aufsatz geradezu programmatisch mit der Gegenaussage überschrieben: *Traianus Domitiani continuator*.⁴ Dieser Tendenz sind seitdem in der einen oder anderen Weise viele in ihren Arbeiten zu Traian gefolgt. Zuletzt hat Karl Strobel diese Erkenntnis in seinem grundlegenden Buch über Traian in vielen Details und in seiner Gesamtwertung deutlich herausgearbeitet.⁵

Traians Bild, das uns nicht allein aus den literarischen Quellen, sondern auch aus Inschriften und Münzen entgegentritt und angepriesen wird, ist in vielfacher Hinsicht eine Konstruktion, die mit der dahinterstehenden Realität recht oft nicht zur Deckung zu bringen ist. Viele haben an der Konstruktion dieses Bildes mitgewirkt, manche vielleicht unbewusst, viele aber sehr gezielt und bewusst, nicht zum Wenigsten auch Traian selbst.

Die Konstruktion des Bildes seiner kaiserlichen Persönlichkeit, wie Traian in seinem Handeln gesehen werden wollte und sollte, beginnt sogleich im Jahr 97, bereits vor dem Tag der Adoption im Oktober dieses Jahres. Damals stieg der alte und schon gebrechliche Kaiser Nerva zum Kapitol hinauf, um, wie Plinius ausführt, den aus Pannonien überbrachten Siegeslorbeer, auf den der Senat mit der Verleihung des Siegernamens Germanicus an Nerva reagiert hatte, in den Schoß des Iupiter Optimus Maximus zu legen. Doch dieser Handlung sei etwas völlig Unerwartetes gefolgt: Auf das Urteil der Götter hin habe Nerva unter der Zeugenschaft von Göttern und Menschen den Senator Marcus Ulpius Traianus adoptiert: *filium sibi ... adsumpsit*.⁶ Traian habe zu diesem Zeitpunkt davon nichts gewusst, so fährt Plinius fort: *eras imperator et esse te nesciebas* = „du warst schon Imperator und wusstest es nicht“. Und als ihn die Botschaft in Germanien erreicht habe, wäre er angeblich lieber das geblieben, was er war: Legat Nervas in Germanien. Diese Wahl aber habe ihm nicht mehr freigestanden, nicht als Bürger gegenüber dem Princeps, nicht als Legat gegenüber dem Imperator, nicht als Sohn gegenüber dem Vater.⁷ So habe er gehorcht.

Es ist eine fast rührende Geschichte! Es wäre interessant zu wissen, wie viele der Teilnehmer an der Senatssitzung im September des Jahres 100, also rund drei Jahre nach dem Ereignis, innerlich auf diese Sätze reagiert haben — wenn die Sätze denn tatsächlich dort öffentlich so geäußert wurden, wie wir sie heute lesen. Wieviel Plinius in seiner schriftlichen Fassung ergänzt und verändert hat, können wir nicht sagen. Aber wenn die Worte im Senat so gesagt wurden, dann müssen zumindest einige Senatoren sich sehr zusammengenommen haben, um nicht in lautes Gelächter auszubrechen. Denn sie hätten eine ganz andere Geschichte erzählen können, nicht nur die zwei Konsuln, die im Januar und März dieses Jahres zum dritten Mal die konsularen Fasces übernommen hatten — zusammen mit Traian: Sex. Iulius Frontinus und L. Iulius Ursus. Sie hätten in besonderer Weise davon berichten können. Plinius verweist in seinem Panegyricus rund fünfzig Kapitel später auf diese beiden schon sehr betagten Mitglieder des Senats. Ihre Namen erwähnt er dort zwar nicht, wohl aber verweist er auf ihren dreifachen Konsulat in diesem Jahr. Das machte es für jeden im Senat deutlich, auf wen er anspielte.⁸

Es war tatsächlich für alle, die ein wenig die Vergabe der höchsten republikanischen Magistratur seit Augustus und die konkreten Konsulnfasten im Kopf hatten, eine Sensation, was die Öffentlichkeit in den ersten Monaten des Jahres 100 beobachten konnte.⁹ Iulius Frontinus und Iulius Ursus, beide schon recht alte und hochangesehene Mitglieder des Senats, durften für einige Zeit mit Traian zusammen zum dritten Mal die *fasces* führen; auch Traian selbst wurden, als er zusammen mit Frontin und Ursus das republikanische Oberamt übernahm, erst zum dritten Mal die Rutenbündel vorausgetragen. Dabei hatten die beiden erst zwei Jahre vorher schon einmal das Privileg gehabt, mit Traian zusammen als Konsuln zu amtieren, im Februar und März 98, jeweils für einen Monat. Auch damals war Traian wie sie selbst nur *consul iterum* gewesen. Einen zweiten und dritten Konsulat im Abstand von zwei Jahren! Wer konnte sich daran erinnern, dass es solches schon gegeben habe? Man musste dann schon

⁴ Waters (1969).

⁵ Strobel (2010).

⁶ Plin. paneg. 8, 3.

⁷ Plin. paneg. 9, 4. Übersetzung nach Kühn (2008) 31.

⁸ Plin. paneg. 60–61.

⁹ Siehe dazu auch Eck (2009).

mindestens in den Anfang der vespasianischen Zeit zurückgehen, als Licinius Mucianus in dieser Weise in den Jahren 70 und 72 herausgestellt wurde — er war im Jahr 69 als Statthalter von Syrien der Kaisermacher gewesen! Der zweite und dritte Konsulat im Abstand von nur zwei Jahren war die öffentliche Anerkennung für dieses Verdienst gewesen. Allerdings führte er — und das ist ein nicht zu übersehender Unterschied zu Frontin und Ursus in den Jahren 98 und 100 — die *fasces* nicht zusammen mit Vespasian, sondern jeweils nur mit anderen engen Verwandten des flavischen Hauses.¹⁰

Über das Verdienst von Frontinus und Ursus spricht Plinius nur sehr allgemein; sie seien beide *in toga meriti* gewesen, sie hätten sich mit ihrer *cura* und *vigilantia* Traian verpflichtet.¹¹ Mindestens ein Teil des Senats hat gewusst, dass mit diesen schönen Worten ein ausgeklügelter Coup beschrieben wurde. Denn inzwischen hat die Forschung — vor allem Karl Strobel und ich selbst — zeigen können, dass im Jahr 97 ein ganzes Netzwerk von verbündeten Statthaltern und Prokuratoren über viele Provinzen gezogen wurde, die das ermöglichen und absichern sollten, was schließlich mit der Adoption Traians durch Nerva im Oktober 97 zu einem erfolgreichen Ende kam.¹² Denn der höchstdekorierte Militär Domitians, M. Cornelius Nigrinus Curvator Maternus, der seit Ende 92 das Heer in Syrien kommandierte,¹³ hatte schnell deutlich gemacht, dass er sich als den zukünftigen Kaiser ansah.¹⁴ Von ihm gab es Verbindungen zu den Prätorianern in Rom unter deren von Nerva wiedereingesetztem Präfekten Casperius Aelianus.¹⁵ Diese Aussichten auf eine politische Zukunft der Prägung, wie man sie eben nach der Ermordung Domitians überwunden zu haben glaubte, haben bei manchen Senatoren zu einer massiven Reaktion geführt; sie fürchteten, dass das System Domitian, wenn man es so nennen will, sich durch Cornelius Nigrinus wiederholen könnte. Frontin und Ursus, beide vermutlich Senatoren aus der Narbonensis, bildeten zusammen mit dem aus der Hispania Tarraconensis stammenden L. Licinius Sura¹⁶ den Kern derer, die sich gegen die Drohung aus dem Osten wandten — zumindest Frontin hatte das Chaos des Jahres 69 in Rom und Italien höchst persönlich bereits als Mitglied des Senats miterlebt und konnte sich nicht nur theoretisch vorstellen, wie durch die Absichten des Cornelius Nigrinus ein neuer Bürgerkrieg drohen konnte.¹⁷ Das aber musste verhindert werden.

Manche Details dessen, was im Jahr 97 beschlossen und durchgeführt wurde, sind uns durch die prosopographische Forschung erschlossen worden, ein politisches Handeln, das keine literarisch-historiographische Quelle enthüllt hat. Dennoch wissen wir nicht, weshalb gerade Traian zum Gegenpol des militärisch so erfolgreichen Cornelius Nigrinus erwählt wurde. Militärische Erfahrungen oder gar Erfolge können es nicht gewesen sein; denn diese hatte Traian damals noch nicht vorzuweisen. Im Gegenteil, er war, soweit unsere Kenntnisse reichen, bis zur Ermordung Domitians durch nichts aufgefallen — außer durch *obsequium* gegenüber Domitian. Traian gehörte zu denen, die im Winter 88/89 sogleich gegen den Usurpator Antonius Saturninus marschiert waren, er mit der *legio VII Gemina* vom hispanischen Legio aus.¹⁸ Freilich hatte er den abtrünnigen obergermanischen Statthalter nicht mehr niederkämpfen können; der niedergermanische Legat Aulus Bucius Lappius Maximus hatte dem Spuk in Mainz schnell ein Ende gemacht.¹⁹ Immerhin hatte sich Traian durch sein treues Verhalten gegenüber seinem Kaiser den ordentlichen Konsulat im Jahr 91 verdient. Danach hören wir nichts mehr von ihm, bis er im Herbst 97 plötzlich wieder für uns sichtbar wird — jetzt als Statthalter von Obergermanien, also in der Provinz mit starken militärischen Kräften, die von allen Militärprovinzen am nächsten

¹⁰ PIR² L 216.

¹¹ Plin. paneg. 60, 5–6.

¹² Strobel (1985); ders. (2010) 156–159; Eck (2002); ders. (2007) Kap. 2; ders. (2014).

¹³ Eck, Pangerl (2008).

¹⁴ Plin. epist. 9, 13, 10–12. Es ist wohl kein Zufall, dass Plinius auf die spannungsreichen Tage im Frühjahr 97 erst im letzten Buch seines Briefcorpus zu sprechen kommt; s. unten.

¹⁵ PIR² C 462; Schwarte (1979).

¹⁶ Das gilt zumindest, wenn die Nachricht in der Epitome de Caesaribus 13, 6: *Studio eius Traianus imperator factus est* zutrifft. Freilich hat dann dieses Verdienst erst in den späteren Jahren seinen Niederschlag in vergleichbaren Ehren wie bei Frontin und Ursus gefunden. Erst im Jahr 102 erhält er einen zweiten Konsulat, aber nicht mit Traian zusammen wie die beiden anderen, im Jahr 107 folgt dann der dritte Konsulat, diesmal freilich als *consul prior* zusammen mit Sosius Senecio, cos. II.

¹⁷ Eck (2013).

¹⁸ Plin. paneg. 14, 2–3.

¹⁹ PIR² L 84; Eck (1985) 149–151; Strobel (2010) 208.

zu Italien lag — das gab der Provinz ihre besondere Stellung. Angesichts Traians vorausgehender Tätigkeit war eigentlich nicht zu erwarten gewesen, dass er in eine Provinz mit einem großen Heer gesandt würde. Wie ist das zu erklären? Darüber gibt keine Quelle irgendeine direkte Auskunft. Doch die außergewöhnliche Abfolge des zweiten und dritten Konsulats bei Frontin und Ursus sowie die Aussage des Plinius über ihre Verdienste *in toga* zeigen, wer zumindest bei dieser Entscheidung, Traian nach *Germania superior* zu senden, und bei weiteren, damit zusammenhängenden Entscheidungen mitbeteiligt war: Dazu gehörten die beiden genannten älteren Herren, vermutlich auch Sura,²⁰ im Verbund mit einer ganzen Reihe von anderen Senatoren und Rittern. Zu nennen sind: Der Prätorier Sosius Senecio; er wurde im Frühjahr 97 Statthalter der Provinz *Belgica*, die eine lange gemeinsame Grenze mit Ober- und Untergermanien hatte; er war auch der Schwiegersohn Frontins. Dass es reiner Zufall war, dass gerade er in die Nachbarprovinz zu Obergermanien gesandt wurde, darf man bezweifeln.²¹ Ebenfalls in der *Belgica* amtierte damals der Ritter Sex. Attius Suburanus als Finanzprokurator, nicht nur der *Belgica*, sondern auch der beiden germanischen Provinzen. Er hatte in den 70er und 80er Jahren mehrmals unter Iulius Ursus als *adiutor* gedient; auch diese Ernennung war kein Zufall.²² Im Jahr 98, also unmittelbar nach dem Tod Nervas und der Übernahme des Kaisertums, machte ihn Traian zu einem seiner Prätorianerpräfekten; das setzte absolute Loyalität voraus. Das galt wohl auch bereits im Jahr 97. In Britannien löste Avidius Quietus noch im Verlauf des Jahres 97 den vorherigen Statthalter ab; Quietus wurde nach dem Tod Domitians als dessen Gegner bekannt; er sympathisierte sicher nicht mit der Idee, ein Cornelius Nigrinus könne in Kürze Kaiser werden.²³ Wohl schon Ende 96 übernahm der Konsular Pompeius Longinus die Statthalterschaft im damals noch ungeteilten Pannonien, der zweiten starken, Italien recht nahe gelegenen Militärprovinz; er hat sich in den folgenden Jahren als ein sehr loyaler Anhänger Traians erwiesen. Zuvor hatte er *Moesia superior* geleitet, das Ende 96/Anfang 97 von Ti. Iulius Candidus Marius Celsus übernommen wurde.²⁴ Dieser gelangte im Jahr 105 zu einem zweiten Konsulat und zur Stadtpräfektur; beides war nur für loyalste Anhänger Traians erreichbar. Und auch im Osten ist etwas nicht ganz Alltägliches zu erkennen: Pomponius Bassus, der ehemalige Legat von Ulpius Traianus pater während dessen Prokonsulats in Asia, blieb dort als Legat von *Cappadocia* im Amt — für mehr als fünf Jahre, also deutlich länger als üblich.²⁵

Sieht man alles zusammen, dann ist unschwer zu erkennen, dass diese Konstellation der traianbezogenen Statthalter in mehreren militärisch wichtigen Provinzen nicht durch Zufall entstanden sein kann. Vielmehr sollte hier der Plan abgesichert werden, Traian zum Nachfolger Nervas zu machen, unter Vermeidung eines Bürgerkriegs, allerdings durchaus darauf vorbereitet, falls es dazu kommen sollte. Doch der Plan war so perfekt, dass der Bürgerkrieg vermieden werden konnte, weil Traians Adoption rechtzeitig erreicht wurde, wodurch Nigrinus ausmanövriert war. Was aber offen bleibt ist die Frage, ob Nerva in die Pläne dieser Senatorengruppe voll eingeweiht war oder ob er nicht, als alles schon arrangiert war, nur noch zuzustimmen hatte.²⁶ Wie auch immer dies gewesen sein mag: Nerva adoptierte Traian, womit die Krise überwunden war. Cornelius Nigrinus verschwand von der politischen Bühne, überlebte aber seinen Versuch, an die Spitze des Reiches zu gelangen. Davon zeugt seine große Grabinschrift aus *Liria Edetanorum* in der *Tarraconensis*.²⁷

Von diesen dramatischen Ereignissen ist fast nichts überliefert, nur die Revolte der Prätorianer, mit der sie Nerva zwangen, ihnen die Mörder Domitians auszuliefern, fand Aufnahme in die Historiographie²⁸ sowie die zutreffende Sicht, dass die Adoption Traians den bedrängten Adoptivvater gerettet habe. Plinius lässt sich darüber lautstark aus.²⁹ Alles andere aber, was man durchaus als eine Ver-

²⁰ Siehe dazu Anm. 16.

²¹ PIR² S 777.

²² IGLSyr VI 2785; siehe die Literatur Anm. 12.

²³ Dazu Eck, Pangerl (2014).

²⁴ Eck, Pangerl (2011). Zu anderen Maßnahmen bei der Privilegierung von Soldaten, von noch dienenden und gleichzeitig mit der Privilegierung entlassenen, im politischen Kontext der Jahre 97 und 98 siehe auch Weiß (2005), bes. 212–213 und 217.

²⁵ Siehe die Literatur Anm. 12.

²⁶ Siehe wiederum die in Anm. 12 zitierte Literatur.

²⁷ Alföldy, Halfmann (1973) 331–73 = AE 1973, 283 = CIL II²/14, 124.

²⁸ Epitome de Caesaribus 12, 7–8.

²⁹ Plin. paneg. 6, 1–2; 8, 4.

schwörung ansehen könnte, wurde verschwiegen oder hinter anderen Geschichten versteckt, natürlich auch von Plinius in seinem Panegyricus. Er verbreitete — wohl nicht allein — die schöne Story von der Adoption auf dem Kapitol auf Grund der göttlichen Eingebung. Wie systematisch man über einen Teil der politischen Spannungen in Rom im Jahr 97 geschwiegen hat, wird, sobald man einmal darauf aufmerksam wird, an folgendem Detail klar: Der einzige, freilich sehr undeutliche literarische Hinweis auf diese Spannungen auch innerhalb der Senatorenschaft kommt zwar von Plinius, aber erst in einem Brief, der in Buch 9 der Epistulae steht, das nicht vor dem Jahr 108 veröffentlicht worden sein kann. Der Name des Cornelius Nigrinus fällt nur indirekt, indem auf einen Statthalter im Osten mit einem großen Heer verwiesen wird: *Nominat quendam, qui tunc ad orientem amplissimum exercitum non sine magnis dubiisque rumoribus obtinebat.*³⁰ Plinius wusste weit mehr, als er sagt; der Schleier durfte nicht ganz gelüftet werden. Dass Plinius sehr spät, aber dennoch den Schleier überhaupt ein wenig lüftet, lag an seiner Eitelkeit; der Mut, den er, wie er meinte, damals im Senat glaubte gezeigt zu haben, musste doch irgendwie publik gemacht werden. Dass all diese Vorkommnisse jedoch engstens mit der Adoption Traians verbunden waren, bleibt verhüllt; die von den Göttern eingegebene Adoption wäre sonst als eine sehr menschliche Verschwörung enthüllt worden. Dieses ideale Bild der Adoption haben viele gestaltet, Plinius können wir als einen der Konstrukteure identifizieren.

Doch vor allem hat Traian selbst das Bild von sich bei Mit- und Nachwelt gestaltet, durch gezielte Kommunikation und durch sein Handeln. Traian war ein begnadeter Kommunikator, ganz anders als Domitian. Das heißt natürlich nicht, dass er sich nicht auch inhaltlich in mancher Hinsicht von seinem Vorgänger unterschieden hat, allerdings bei weitem nicht so stark, wie das die antike Überlieferung suggeriert oder mit größtem Nachdruck behauptet, besonders Plinius, aber nicht er allein. Doch die Art der traianischen Kommunikation mit dem Senat war einer der entscheidenden Faktoren dafür, was schließlich in die Überlieferung einging und vor allem in welcher Form — und nicht zum Wenigsten zu welcher Zeit. Nach Tacitus wurde durch Nerva *libertas* und *principatus* versöhnt, und durch Traian die *felicitas* eines *beatissimum saeculum* herbeigeführt, wie er im Jahr 98 an zwei Stellen seines *Agricola* schrieb.³¹ Seine Ankündigung in der Einleitung zu den *Historien*, sich später an die Beschreibung des *principatus divi Nervae et imperium Traiani* zu machen, hat er nicht eingelöst.³² Er hätte das nach dem Tod Traians tun können; doch die *Annalen* schienen ihm ein lohnenderer Stoff zu sein. Denn über diese frühe nachaugusteische Zeit konnte man unter Hadrian ohne Zweifel *sentire quae velis* und von der auch galt: *quae sentias dicere licet.*³³ Dass Tacitus das nach dem Jahr 117 auch über die Zeit Traians noch ebenso formuliert hätte, darf man bezweifeln. Darauf ist indirekt zurückzukommen.

Traian war spätestens seit dem Jahr 78, als er die Quästur erhalten haben sollte, Mitglied des Senats gewesen; er hatte viele Jahre der Regierungszeit Domitians im Senat erlebt, insbesondere die späten mitsamt den oft tödlichen Spannungen, die sich zwischen Kaiser und Teilen des Senats aufgebaut hatten. Er wusste aus dieser Zeit, was der Mehrzahl der Senatoren zugemutet werden konnte oder auch nicht. Diese Lektion hat er nicht vergessen. Zeichenhaft vermittelte er in unterschiedlicher Weise dem Senat, er sei einer von ihnen; Plinius formuliert, er habe sich wie *unus ex nobis* bei der Wahl zum Konsul für das Jahr 100 verhalten. Er vermittelt also den Eindruck, er bewerbe sich wie ein Senator; dann aber folgt der Nachsatz des Plinius mit der Realität: *unus ex nobis, quos facis consules*³⁴ — auf der einen Seite das Bild des sich republikanisch gerierenden Traian, auf der anderen Seite der Kaiser, der bestimmt, wer Konsul werden darf.³⁵ Äußere Erscheinung und Realität sind in derselben Szene eingefangen. Es muss für den Senat tatsächlich beeindruckend gewesen sein, dass Traian als *consul iterum* und *tertium* mit Senatoren zusammen die *fascis* führte, die genauso oft zu dieser Magistratur gekommen waren. In der Optik nahm er sich zurück, erwies im Jahr 98 sogar insgesamt vier Senatoren die Ehre, neben ihm als gleichrangige *consules iterum* aufzutreten, betonte also die Gleichheit mit den

³⁰ Plin. epist. 9, 13, 10–12.

³¹ Tac. Agr. 3, 1; 44, 5.

³² Tac. hist. 1, 1, 4: *quod si vita suppeditet, principatum divi Nervae et imperium Traiani, uberioiorem securioremque materiam, senectuti seposui, rara temporum felicitate ubi sentire quae velis et quae sentias dicere licet.*

³³ Siehe die vorausgehende Anm.

³⁴ Plin. paneg. 63, 2.

³⁵ Dieselbe Formulierung etwa auch in der Inschrift des Plautius Silvanus Aelianus: *Hunc in eadem praefectura urbis Imperator) Caesar Aug(ustus) Vespasianus iterum co(n)s(ulem) fecit* (ILS 986).

Senatoren; im Jahr 100 wurde diese Gleichheit mit den zwei *consules tertium* Iulius Frontinus und Iulius Ursus nochmals besonders betont. In den noch folgenden kaiserlichen Konsulaten in den Jahren 101, 103 und 112 trat Traian dann noch im Januar zurück, wie es Domitian so oft getan hatte, und ließ seinem jeweiligen Kollegen einen *suffectus* an die Seite stellen. Beide Verhaltensweisen konnten als Reverenz vor den Senatoren angesehen werden, wenn man es denn so sehen wollte.³⁶ Seine Macht verminderte er damit in keiner Weise, ebenso wenig, als er mitten im Partherkrieg, zwischen 20./21. Februar und 31. März des Jahres 116, in seine Titulatur auch noch das republikanisch klingende *proconsul* einfügte, das von da an die Kaiser des 2. Jh. immer dann führten, wenn sie sich außerhalb Italiens aufhielten. Das erste Zeugnis, dass *proconsul* in die kaiserliche Titulatur Traians eingefügt ist, findet sich in einem Militärdiplom, das nach den *consules ordinarii* des Jahres 116 datiert ist.³⁷ Das genaue Datum der Veröffentlichung der Konstitution ist nicht erhalten, aber die Amtszeit der beiden *ordinarii* endete am 31. März 116; also muss vorher entschieden worden sein, dass der Kaiser die Botschaft verkünden wollte, er übe sein *imperium* in der Provinz als Prokonsul aus. In den *Fasti Ostienses* steht zum 20. oder 21. Februar die Notiz, es seien *laureatae missae* von Imperator Traianus Augustus angekommen, weswegen ihm damals der Titel Parthicus verliehen wurde.³⁸ Hier wird Traian noch ohne die Bezeichnung *proconsul* erwähnt. Doch in einem weiteren Schreiben an den Senat vom 8. Mai desselben Jahres wird, wenn der Wortrest *proc[-]* nach *Imp. Traiano Aug(usto)* zutreffend als *proc[onsule]* verstanden wird, diese Erweiterung der Titulatur bereits sichtbar.³⁹ Damit müsste sie zwischen dem 20./21. Februar und Ende März erfolgt sein. Wie aber kann das anders verstanden werden denn als republikanisch garnierte Geste des Dankes an den Senat für den dritten Siegenamen Parthicus! Es waren Zeichen, die ein Bild kreieren sollten, inhaltlich war damit nichts Substantielles verbunden.

Noch wichtiger war als durchschlagendes Zeichen für die andere Art seines Kaisertums, dass Traian den Eid geleistet hat, kein Todesurteil gegen einen Senator zuzulassen — was er auch eingehalten hat; daran kann man nicht zweifeln.⁴⁰ Er kehrte nicht den *dominus* heraus, obwohl er natürlich die Anrede *domine* auch von Seiten der Senatoren zuließ, wie der Briefwechsel mit Plinius zeigt. Dazu kam, dass Traian auch bei verschiedenen Gelegenheiten dem Senat den Eindruck vermittelte, das hohe Haus sei wie früher das Zentrum der Politik. Wenn er Decebalus im Jahr 102 veranlasste, seine Gesandten nach Rom zu schicken, um vom Senat die Bedingungen für die Zukunft zu erhalten,⁴¹ dann konnte das hohe Haus von sich selbst meinen, es treffe Entscheidungen in der großen Weltpolitik; in Wirklichkeit waren diese längst in Traians Generalstab getroffen worden. In hellen Augenblicken konnte Plinius dies in die ironischen Sätze fassen: *Sunt quidem cuncta sub unius arbitrio, qui pro utilitate communi solus omnium curas laboresque susceperit; quidam tamen salubri temperamento ad nos quoque velut rivi ex illo benignissimo fonte decurrunt* = „Freilich hängt alles von der Entscheidung des einen ab, der allein für das öffentliche Wohl die Sorgen und Mühen aller auf sich nimmt; doch einige Rinnsale kommen aus dieser Segensquelle bis zu uns.“⁴² Deutlicher kann man die totale Abhängigkeit wahrlich nicht formulieren, gleichzeitig aber ist Traian der *benignissimus fons*.

Den eben zitierten Satz schreibt Plinius in einem Brief, in dem er über die geheimen Wahlen im Senat mittels Stimmtäfelchen, *tabellae*, und seine damit verbundenen Befürchtungen berichtet. Im Fortsetzungsbrief beklagt er, dass diese eingetreten seien. Denn bei den Wahlen seien auf manche Tafeln *multa iocularia atque etiam foeda dictu*, also „allerhand Witzeleien, sogar Zoten“⁴³, geschrieben worden, auf einer sogar statt der Namen der Kandidaten die der Suffragatoren. Der Senat sei vor Wut explodiert und habe dem Schreiber den Zorn des Kaisers an den Hals gewünscht: *iratum princi-*

³⁶ Bei Domitian wird das freilich von Plin. paneg. 58, 4 deutlich kritisiert: Es gäbe Kaiser, die alle Jahre den Konsulat übernehmen, die aber *summumque illud purpurae decus non nisi praecceptum praecloratumque transmittere*.

³⁷ Siehe die beiden Diplome Eck, Pangerl (2006) = AE 2006, 1863 und dies. (2009), bes. 525–530 = AE 2009, 1806.

³⁸ Vidman (1982) 48.

³⁹ Siehe Vidman ebd.

⁴⁰ Cass. Dio 68, 5, 2. Vgl. Birley (1962).

⁴¹ Cass. Dio 68, 10, 1.

⁴² Plin. epist. 3, 20, 12 (Übersetzung nach Kasten [2003] mit kleiner Veränderung).

⁴³ So die wohl zutreffende Übersetzung von Kasten (2003) 239.

pem est comprecatus.⁴⁴ Traian hatte dem Senat hier volle Freiheit belassen, wie die Abstimmungen ablaufen sollten, ohne freilich im Geringsten auf sein Commendationsrecht zu verzichten; Plinius sieht wie die Mehrheit der Senatoren, die ihrem Ärger Luft machten, kein anderes *remedium* als ein Eingreifen des Kaisers. Freiheit beließ der Kaiser auch bei den Prozessen gegen Senatoren im Senat, etwa bei den Repetundenprozessen. Da konnten sich unterschiedliche Charaktere über mehr oder weniger Strenge gegenüber den Standesgenossen ereifern und streiten.⁴⁵ Domitian scheint gegen Missbrauch der Macht durch senatorische Amtsträger in den Provinzen, wenn wir Sueton folgen dürfen, mit wenig Nachsicht eingeschritten zu sein;⁴⁶ Traian vermied dies offensichtlich und überließ es den Standesgenossen, das ihnen richtig erscheinende Maß zu finden; das konnte als Freiheit des Senats verkauft werden. Letztlich waren das interne Quisquilien des Senats, nicht Teilhabe an den essentiellen Entscheidungen der Politik. Die Freiheit des Senats war auch unter Traian nur eine *inanis umbra et sine honore nomen*, wie Plinius an anderer Stelle den Volkstribunat charakterisiert.⁴⁷ Doch da Traian angeblich die Freiheit und die Würde des Senats wiederhergestellt hatte, konnte er zunächst als *optimus princeps* und später als der *Optimus* herausgestellt und propagiert werden. Auch Iupiter, der Göttervater, war *optimus*.

Die Machtlosigkeit des hohen Hauses war unter Traian nicht geringer als unter Domitian; doch bestand ein essentieller Unterschied: Traian garantierte allen die persönliche Sicherheit, und er zwang dem Senat, wie es jedenfalls schien, nicht den eigenen Willen auf. Er zeigte Respekt vor seinem Senat. Diese Faktoren prägten die Haltung des Senats gegenüber ihrem Kaiser; das hohe Haus wurde auf diese Weise zu einem willigen Werkzeug des kaiserlichen Willens. Die Folge war eine Überhöhung Traians in bislang kaum gekannte Sphären. Siegerbeinamen waren bisher seltene Ausnahmen gewesen, und über Domitians Germanicusnamen, das *nomen ex victoria*, hatte man den Spott ausgegossen. Traian aber wurden gleich drei solcher Namen zuerkannt: Germanicus über einen Sieg, den wir in seiner Substanz kaum greifen können, Dacicus im Jahr 102 nach einem erst halben Sieg, der mit nicht geringen eigenen Verlusten erkaufte war,⁴⁸ und schließlich Parthicus für einen scheinbaren Sieg, der am Ende tatsächlich eine katastrophale Niederlage Roms war. Darauf ist nochmals zurückzukommen. Aber da man wusste, wie sehr es der Natur Traians entsprach, kaiserliche *virtus* mit seiner Person verbunden zu sehen, kam der Senat diesen Wünschen nach. Großartigsten Ausdruck hat diese kaiserliche Selbstdarstellung durch das Traiansforum und die Traianssäule gefunden, eine architektonische Grandiloquenz, die nichts Vergleichbares in Rom kannte. Der kolossale *equus Domitiani* auf dem Forum Romanum war nach dessen Tod abgerissen worden; dessen maßlose Größe ist immer wieder von den Kritikern des Absolutismus des letzten Flaviers angeführt worden.⁴⁹ Nach der Fertigstellung des Forum Traiani wurde dort eine fast gleichgroße Reiterstatue Traians errichtet, woran sich keine Kritik entzündete. Sie war sicherlich nicht gegen den Wunsch des Kaisers errichtet worden, die offizielle Stiftungsinschrift ist zwar nicht erhalten, doch erfolgte die Dedikation ohne Zweifel durch den Senat. Unter der Reiterstatue dürfen wir eine gleichartige Inschrift erwarten, wie sie unter der *columna Traiani* über dem Eingang in den Sockel erhalten ist. Deren Text lautet:

*Senatus populusque Romanus Imp(eratori) Caesari divi Nervae filio) Nervae Traiano Aug(usto) Germ(anico) Dacico pontif(ici) maximo, trib(unicia) pot(estate) XVII, imp(eratori) VI, co(n)s(uli) VI, p(atrici) p(atriciae), ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tant[is ope]ribus sit egestus.*⁵⁰

Es sind *senatus populusque Romanus*, die offiziell die Säule errichtet hatten. In den Fasti Ostiensis steht das freilich wesentlich anders. Denn dort heißt es schlicht, dass Traian am 12. Mai des Jahres 113 die *columna* auf seinem Forum dediziert habe.⁵¹ Gleichartiges findet sich dort schon zum 1. Janu-

⁴⁴ Plin. epist. 4, 25, 2.

⁴⁵ Siehe z.B. Plin. epist. 2, 11–12 oder 3, 9.

⁴⁶ Suet. Dom. 8.

⁴⁷ Plin. epist. 1, 23, 1.

⁴⁸ Siehe Strobel (2010) 255–260.

⁴⁹ Siehe dazu Muth (2010).

⁵⁰ CIL VI 960; zur Inschrift vgl. den Beitrag von E. Weber in diesem Band.

⁵¹ Vidman (1982) 48: Dort ist allerdings beim Tagesdatum *III id. Mai.* eine Haste vergessen worden (ebenso in der Ausgabe von Bargagli, Grosso [2007]), wodurch sich der 13. statt des 12. Mai als Dedikationsdatum ergäbe (s. Mitthof [2011]).

ar 112: *Imp. Traianus forum suum et [bas]ilicam Ulpiam dedicavit.*⁵² Das entspricht der Realität. Es ist die Sicht Traians auf sich selbst, die mit diesen Bauwerken in bisher nicht bekannten Größen ihren Ausdruck findet. Aber die offizielle Botschaft lautet, dass all dies ihm (und seiner Familie) angetragen wurde. Ein weibliches Porträt von überdimensionaler Größe ist als das Porträt seiner Mutter, wohl einer Marcia, identifiziert worden.⁵³ Hinzu kommt, dass kein zentraler Tempel für irgendeine Gottheit für dieses Forum vorgesehen war. Auch wenn der Tempel des *divus* Traianus erst von seinem Nachfolger Hadrian errichtet wurde, dann wurde zumindest der Platz dafür schon zu Lebzeiten Traians eingeplant und freigehalten. Dann ist es auch mehr als wahrscheinlich, dass schon bei der Errichtung der Säule die Basis als zukünftige Grabstätte des *optimus princeps* zumindest vorgesehen war, innerhalb des *pomerium*, wie es scheint. Alle bisherigen und alle nachfolgenden Herrscher waren ganz selbstverständlich außerhalb bestattet worden. Eine solch frühzeitige Festlegung der Bestattung innerhalb des *Pomerium* wäre im Einklang mit der massiven Heraushebung von Mitgliedern der Familie Traians durch eine offizielle Divinisierung.⁵⁴ Als seine Schwester Ulpia Marciana, die bereits frühzeitig den Ehrennamen Augusta erhalten hatte, am 29. August des Jahres 112 verstarb, wurde sie noch am selben Tag durch den Senat zur *diva* erhoben; und gleichzeitig wurde ihre Tochter Matidia mit dem Titel Augusta ausgezeichnet.⁵⁵ Wenige Jahre später, zwischen 113 und 114,⁵⁶ wurde auch der leibliche Vater, M. Ulpius Traianus pater, durch den Senat unter die *divi* erhoben. Keiner der Vorgänger Traians hatte es gewagt, eine Person, die nicht den Titel Augustus getragen hatte, zu divinisieren. Traian war der erste und bis zu Philippus Arabs der einzige Kaiser, der auf zwei divinisierte Väter verwies. Die Münzen verkündeten dies in deutlichen Bildern.⁵⁷ Nur in der offiziellen Titulatur fand diese doppelte Vaterschaft keine Aufnahme; dort blieb es bei *divi Nervae filius*.

Die Divinisierung von Traianus pater erfolgte wohl noch vor dem Aufbruch des Sohnes zum Partherkrieg. Man gewinnt den Eindruck, dass gerade dieser Krieg der Auslöser für die Divinisierung gewesen ist.⁵⁸ Unter Vespasian hatte M. Ulpius Traianus pater als Statthalter von Syrien einen Sieg über die Parther errungen und dafür die Triumphalornamente erhalten.⁵⁹ Der ehemalige Parthersieger begleitete nun als *divus* den Sohn in den Krieg gegen die Parther. Es war ein Krieg, der allerdings nicht wie in der flavischen Zeit durch militärische Probleme ausgelöst wurde, sondern allein durch Prestigefragen, die offensichtlich von Traian als Möglichkeit angesehen wurden, sein eigenes Image als *vir militaris* nach dem Dakersieg erneut zu bestätigen und noch auszuweiten. Ein Prestigeerfolg wäre, so Cassius Dio, durch die Verleihung der Herrscherinsignien für Armenien an den parthischen Prinzen Parthamasiris auch ohne Krieg leicht erreichbar gewesen.⁶⁰ Doch dies lehnte Traian ab, und verband diese Zurückweisung sogar mit einem kaltblütigen Mord an eben diesem Parthamasiris, dem vom Partherkönig in Armenien eingesetzten König. Rom hätte nach seinen eigenen Völkerrechtsprinzipien jetzt keinen Krieg führen dürfen, denn die Verletzung eines Gesandten — und Parthamasiris war im Status eines Gesandten — war ein eklatanter Völkerrechtsbruch. An anderer Stelle hatte Traian formuliert: *nec nostri temporis est.*⁶¹ Das galt im Verhalten gegenüber den Parthern nicht. Diese hätten jetzt jeden Grund für ein *bellum iustum* gehabt, nicht aber Rom. Doch davon ungerührt rückte Traian mit einer gewaltigen Streitmacht, die er aus allen Provinzen des Reiches im Osten zusammengezogen hatte, gegen das Zweistromland vor. Ein Sieg schien schnell erreicht. Das Königreich Armenien wurde

⁵² Siehe Vidman ebd.

⁵³ Boschung, Eck (1998).

⁵⁴ Es wäre zwar möglich, dass die Säule minimal außerhalb des offiziellen *Pomerium* errichtet wurde. Wo genau die Grenze des *Pomerium*s an dieser Stelle verlief, ist allerdings nicht zu verifizieren. Aber zu der Zeit, als das Forum Traiani errichtet wurde, lag diese gesamte Zone schon weit innerhalb des bebauten Stadtbereichs. Die Argumente von Gesemann (2003), die Traiansäule habe außerhalb des *Pomerium*s gestanden, erscheinen mir nicht zwingend. Letztlich ist es aber nicht entscheidend, ob die Säule rechtlich innerhalb oder außerhalb dieser Linie stand, da eben das *forum Traiani* als ganzes in den bewohnten Stadtraum eingebunden und damit das Grab Traians für alle als etwas Besonderes erkennbar war.

⁵⁵ *Fasti Ostienses* zum Jahr 112; s. Vidman (1982) 48.

⁵⁶ Strobel (2010) 53.

⁵⁷ RIC III 726–727; Woytek (2010) Nr. 400. 405.

⁵⁸ Siehe auch BMC EMP III p. LXXXI.

⁵⁹ ILS 8970 = AE 1999, 1576; Plin. paneg. 9, 2; 16, 1; 58, 3. PIR² VIII fasc. 2 (im Druck).

⁶⁰ Cass. Dio 68, 17. Vgl. auch Fronto, *Principia historiae* 18.

⁶¹ Plin. epist. 10, 97, 2.

als *Armenia maior* der Provinz Cappadocia unter dem Kommando des Catilius Severus angeschlossen,⁶² zwei neue Provinzen, Mesopotamia und Assyria, wurden eingerichtet. Die Imperatorenakklamationen VII, VIII und VIII wurden auf Münzen mehr als deutlich proklamiert.⁶³ Der Senat beeilte sich, nach den überschwänglichen Siegesmeldungen Traian am 20. oder 21. Februar 116 mit dem Titel *Parthicus* auszuzeichnen, seinem dritten Siegerbeinamen.⁶⁴

Doch kurz darauf brach alles zusammen. Nicht nur tobte in weiten Teilen des Ostens von Mesopotamien bis Cyrenae der Aufstand der jüdischen Gemeinden, der den Abzug von Truppen aus dem besetzten Parthien nötig machte. Auch dort setzte die Gegenoffensive der Parther ein. Die Verluste der römischen Truppen nahmen zu. Schließlich musste noch Traian selbst die Eroberungen aufgeben, obwohl Münzen lautstark herausposaunt hatten: *Parthia capta*,⁶⁵ so wie Vespasian seit dem Jahr 70 *Judaea capta* verkündet hatte. *Judaea* war immer noch unter römischer Herrschaft, Parthien aber war nach nur zwei Jahren verloren, auch die beiden eben erst gegründeten Provinzen Mesopotamia und Assyria. Die Aussage, das römische Reich habe unter Traian seine größte Ausdehnung erreicht, ist zwar oberflächlich richtig, aber man muss dann auch hinzusetzen, dass diese Ausdehnung nicht einmal knappe zwei Jahre überlebt hat. Erst unter Septimius Severus wurde eine für mehrere Jahrzehnte dauerhafte Provinz jenseits des Euphrat geschaffen, nicht unter Traian. Viele Karten mit der Bezeichnung: „Das römische Reich in seiner größten Ausdehnung“ in historischen Atlanten zeigen etwas anderes — fälschlicherweise.⁶⁶ Auch Armenien ging als Teil der Provinz Cappadocia wieder verloren; es wurde an Vologaeses als eigenständigen König übergeben.⁶⁷

Es war bisher nur ein einziges Mal geschehen, dass Rom eine schon etablierte Provinz wieder aufgeben und dem Feind überlassen musste. Das war *Germania* im Jahr 16/17 n. Chr. gewesen. Der dortige Verlust war über viele Jahrzehnte wie eine schwärende Wunde im römischen Selbstbewusstsein präsent: *tam diu Germania vincitur*, wie Tacitus in seiner *Germania* 37, 3 formulierte. Varus musste als Sündenbock die historische Schuld tragen, obwohl es Tiberius war, der aus eher innendynastischen Gründen das rechtsrheinische Germanien aufgegeben hatte. Im traianischen Osten ging alles viel schneller verloren, bereits nach zwei Jahren. Worauf nicht schon von Traian verzichtet worden war, das gab schließlich Hadrian an die Parther zurück. Sein Ruf hat dadurch bei vielen, vor allem senatorischen Kreisen gelitten, und die Schwierigkeiten seiner ersten Jahre waren wesentlich durch die Besiegelung des Verzichts bedingt, den im Grunde aber schon Traian selbst hatte aussprechen müssen.⁶⁸ Hadrian hatte so eine ausgesprochen schlechte Presse.

Und was blieb an Traian hängen, der Rom und seine Truppen in dieses desaströse Abenteuer geführt hatte? Im Grunde nichts, im Gegenteil. Sein Handeln wurde sogar noch in der Katastrophe sanktioniert. Denn er wurde nicht nur als *Traianus* divinisiert, was angesichts der vorausgegangenen Überhöhung seiner Person geradezu zwangsläufig war, sondern vielmehr als *Traianus Parthicus*. Aus einer Niederlage wurde postum ein Sieg gemacht, der in Rom auch noch durch einen Triumph abgeschlossen wurde; dabei vertrat die Urne mit der Asche Traians den Sieger.⁶⁹ Das war sensationell, bizarr und absolut einmalig. Doch diese Senatsbeschlüsse, die vor allem für die Sicherung der Herrschaft Hadrians entscheidend waren, hatten einen entscheidenden Effekt für das Nachleben und das Bild, das von Traian auf uns gekommen ist. Der Krieg gegen die Parther wurde durch den spezifischen Namen des *divus* tabuisiert. Einem *divus Traianus Parthicus* konnte man nicht mehr ein politisch-militärisches Fiasko anhängen, obwohl dieses, wenn man die Realitäten betrachtete, das gesamte Reich massiv belastet hatte. Die Auswirkungen des Fiaskos, vor allem die politische Flurbereinigung, blieben an Ha-

⁶² CIL X 8291 = ILS 1041; ILAfr 43 = ILTun 109.

⁶³ BMC Emp. III 106. 217. 218; Woytek (2010) Nr. 497. 548. 549. X 28. X 29.

⁶⁴ Fasti Ostiensis zum Jahr 116; s. Vidman (1982) 48.

⁶⁵ BMC Emp. III 118. 119; Woytek (2010) Nr. 560.

⁶⁶ Das Phänomen ist so allgemein, dass es keines Verweises bedarf.

⁶⁷ Umso erstaunlicher ist, dass in den Inschriften des Catilius Severus in Antium (CIL X 8291 = ILS 1041) sowie in Thysdrus (ILAfr 43 = ILTun 109) jeweils auf die Provinz Cappadocia *Armenia maior* et *minor* verwiesen wird, also auf einen Teil, der längst nicht mehr unter römischer Herrschaft stand, als die Inschriften abgefasst wurden. Für Catilius Severus war wohl nur wichtig, dass er eine Provinz dieser Ausdehnung einst kommandiert hatte.

⁶⁸ Birley (1997) 73. 77–92.

⁶⁹ HA Hadr. 6, 3; Epitome de Caesaribus 13, 11. Birley (1997) 99–100; Kienast (1980 = 1994).

drian und seinem Ruf hängen. Der zu den Göttern entrückte *divus* hätte, so die Reaktion derjenigen, die sich gegen Hadrian wandten, niemals die herrlichen Eroberungen im Osten zurückgegeben.

Traian blieb als *divus Traianus Parthicus* der eigentliche Gründer der antoninischen Dynastie. Jeder der nachfolgenden Kaiser bis zu Commodus führte ihn in seiner Filiation an, stets als *divus Traianus Parthicus*.⁷⁰ Kritik an einem *divus* war ohnehin im Allgemeinen schwierig, aber Traians Handeln in seinem letzten Krieg war nun offiziell tabuisiert, weil er eben nicht nur als einfacher Traianus im Kreis der Götter saß, sondern als *Parthicus*. Zwar findet man in der Überlieferung nicht wenige Nachrichten über Niederlagen römischer Heere und ihre Verluste im traianischen Partherkrieg. Doch die Gestalt Traians wird davon nicht oder kaum berührt. Es gibt keine Kritik an seinem Triumph, wie sie etwa Plinius gegenüber dem Chantentriumph Domitians in sarkastischer Form von sich gegeben hatte, in diesem Fall sogar vermutlich gegen die Realität.

Damit schließt sich der Kreis zu dem geschilderten Beginn des Kaisertums Traians. Beide Male wurde der Mitwelt, aber auch der Nachwelt ein Bild vermittelt, das das, was wirklich geschehen war, nicht hervortreten ließ: Traian wurde nicht durch eine plötzliche Eingebung Nervas zu seinem Adoptivsohn und damit zu seinem Nachfolger gemacht, sondern durch einen klug gemanagten coup d'état. Zwanzig Jahre später maskierte der Triumph über die Parther nicht nur den totalen Verlust zweier eben erst eingerichteter Provinzen, sondern eine Katastrophe im gesamten Osten und einen massiven politischen Prestigeverlust Roms. In den zwanzig Jahren, die zwischen beiden Ereignissen lagen, hat Traian es vermocht, das Bild eines *civilis princeps* zu gestalten oder gestalten zu lassen,⁷¹ obwohl die Überhöhung des Kaisers und seiner Familie eine neue Dimension erreichte. Die aufgeklärte Rationalität der von Traian gestalteten Politik hat im Innern ohne Zweifel das *saeculum aureum* beginnen lassen, das die nächsten Jahrzehnte dauerte. Diese erfreuliche Realität blieb zu Recht mit der Person Traians über die Jahrtausende hinweg verbunden, zu dessen Memoria die *columna Traiani* entscheidend beigetragen hat. Doch dass das Bild, das uns vermittelt wird, nicht auch die volle einstige Realität vermittelt, sollte zumindest der Historiker nicht vergessen.

Bibliographie

- Alföldy, Halfmann (1973) = G. Alföldy, H. Halfmann, *M. Cornelius Nigrinus Curvatus Maternus, General Domitians und Rivale Trajans*, Chiron 3 (1973) 331–373.
- Birley (1962) = A. R. Birley, *The Oath Not to Put Senators to Death*, Classical Review 12 (1962) 197–199.
- Birley (1997) = A. R. Birley, *Hadrian. The Restless Emperor*, London 1997.
- Boschung, Eck (1998) = D. Boschung, W. Eck, *Ein Bildnis der Mutter Traians? Zum Kolossalsockel der sogenannten Agrippina Minor vom Traiansforum*, Archäologischer Anzeiger (1998) 473–481.
- Eck (1985) = W. Eck, *Die Statthalter der germanischen Provinzen vom 1.–3. Jh.* (Epigraphische Studien 14), Bonn 1985.
- Eck (2002) = W. Eck, *An Emperor is Made: Senatorial Politics and Trajan's Adoption by Nerva in 97*, in: G. Clark, T. Rajak (Hrsg.), *Philosophy and Power in the Graeco-Roman World: Essays in Honour of Miriam Griffin*, Oxford 2002, 211–226.
- Eck (2007) = W. Eck, *La Romanisation de la Germanie*, Paris 2007.
- Eck (2009) = W. Eck, *Consules, consules iterum und consules tertium — Prosopographie und Politik*, in: G. Zecchini (Hrsg.), *«Partiti» e fazioni nell'esperienza politica romana*, Milano 2009, 155–181.
- Eck (2013) = W. Eck, *Die Gestalt Frontins in ihrer politischen und sozialen Umwelt*, in: Frontinus Gesellschaft (Hrsg.), *Wasserversorgung im antiken Rom: Sextus Iulius Frontinus, curator aquarum*, München 2013, 111–150.

⁷⁰ Das wird besonders deutlich in den kaiserlichen Bürgerrechtskonstitutionen, die uns durch die Militärdiplome so gut bekannt sind und offizielle Aussagen machen.

⁷¹ Interessant für die innerrömische Wahrnehmung, die aber öffentlich offensichtlich keine Wirkung entfaltete, ist die Bemerkung Frontos in den Principia historiae 20: *ceterum bello an pace clarior Traianus imperator existimandus sit, in ambiguo quidem pono!*

- Eck (2014) = W. Eck, *Traians Herrschaftsbeginn in Germania inferior und seine Städtepolitik in dieser Provinz*, in: I. Piso, R. Varga (Hrsg.), *Traian und seine Städte. Kolloquium Cluj-Napoca, 29. September – 2. Oktober 2013*, Cluj-Napoca 2014, 101–109.
- Eck, Pangerl (2006) = W. Eck, A. Pangerl, *Neue Diplome für die Auxiliartruppen in den mösischen Provinzen von Vespasian bis Hadrian*, *Dacia* 50 (2006 [2007]) 93–104.
- Eck, Pangerl (2008) = W. Eck, A. Pangerl, *Eine Konstitution für die Auxiliartruppen Syriens unter dem Statthalter Cornelius Nigrinus aus dem Jahr 93*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 165 (2008) 219–226.
- Eck, Pangerl (2009) = W. Eck, A. Pangerl, *Moesia und seine Truppen II. Neue Diplome für Moesia, Moesia inferior und Moesia superior*, *Chiron* 39 (2009) 507–589.
- Eck, Pangerl (2011) = W. Eck, A. Pangerl, *Verdienste um Kaiser und Reich? Zu einem Diplom aus der Regierungszeit Nervas mit dem Statthalter Iulius C[andidus Marius Celsus]*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 177 (2011) 259–262.
- Eck, Pangerl (2014) = W. Eck, A. Pangerl, *Eine dritte Konstitution Traians für das Heer in Britannien vom 20. Februar 98*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189 (2014) 233–240.
- Gesemann (2003) = B. Gesemann, *Zum Standort der Trajanssäule in Rom*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 50 (2003) 307–328.
- Kasten (2003) = *Plinius der Jüngere, Briefe. Epistularum libri decem*, hg. v. H. Kasten, Düsseldorf, Zürich [2003].
- Kienast (1980) = D. Kienast, *Zur Baupolitik Hadrians in Rom*, *Chiron* 10 (1980) 391–412 = in: ders., *Kleine Schriften*, hg. v. R. v. Haehling, O. v. Vacano, R. Ziegler, Aalen 1994, 503–527.
- Kühn (2008) = *Plinius der Jüngere, Panegyrikus. Lobrede auf Kaiser Trajan*, hg., eingel. und übers. v. W. Kühn, Darmstadt ²2008.
- Mitthof (2011) = F. Mitthof, *Adn. Tyche 12: Zum dies dedicationis der Trajanssäule*, *Tyche* 26 (2011) 302–303.
- Muth (2010) = S. Muth, *Auftritt auf einer bedeutungsschweren Bühne: Wie sich die Flavier im öffentlichen Zentrum der Stadt Rom inszenieren*, in: N. Kramer, Chr. Reitz (Hrsg.), *Tradition und Erneuerung: Mediale Strategien in der Zeit der Flavier*, Berlin 2010, 485–496.
- Schwarte (1979) = K.-H. Schwarte, *Trajans Regierungsbeginn und der "Agricola" des Tacitus*, *Bonner Jahrbücher* 179 (1979) 139–175.
- Strobel (1985) = K. Strobel, *Zu zeitgeschichtlichen Aspekten des Panegyricus des jüngeren Plinius*, in: J. Knappe, K. Strobel (Hrsg.), *Zur Deutung von Geschichte in Antike und Mittelalter*, Bamberg 1985, 9–112.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Vidman (1982) = L. Vidman, *Fasti Ostienses*, Prag ²1982.
- Waters (1969) = K. H. Waters, *Traianus Domitiani Continuator*, *American Journal of Philology* 90 (1969) 385–405.
- Weiß (2005) = P. Weiß, *Neue Militärdiplome Domitians und Nervas für Soldaten Niedermösiens*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 153 (2005) 207–217.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)* (*Moneta Imperii Romani* 14), 2 Bde., Wien 2010.

TONIO HÖLSCHER

IDEOLOGIE DER REALITÄT — REALITÄT DER IDEOLOGIE

Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts

1. Warum sich mit der Traianssäule beschäftigen?

Die Traianssäule ist das größte, umfassendste und zugleich besterhaltene Werk der römischen Staatskunst. Ihr Schaft ist in einer einzigartigen Weise mit einem spiralförmigen Reliefband geschmückt, in dem in 23 Windungen die Kriege des Traian gegen die Daker geschildert sind. Diese Reliefs sind der ausführlichste Bildbericht über einen historisch-politischen Vorgang, den wir aus vormoderner Zeit besitzen. Drei grundsätzliche Fragen stellen sich zu diesem Denkmal, die nicht nur für den Historiker, sondern auch für den zeitgenössischen Betrachter aktuell sind:¹

Zum ersten sind diese Reliefs ein Schlüsselbeispiel für die Problematik politischer Berichterstattung. Sie schildern einen langen Krieg in einer großen Vielfalt von Szenen, mit einer ganz ungewöhnlichen sachlichen Ausführlichkeit — aber sie gehören zu einem politischen Denkmal, das den Ruhm des Kaisers feiern soll. Daher stellt sich die Frage, wie zuverlässig dieser Bericht ist oder wie weit er, bei all seiner detaillierten Sachlichkeit, von Ideologie und Propaganda geprägt ist? Damit sind Fragen aufgeworfen, die bei politischen Reports der Vergangenheit wie der Gegenwart aktuell sind:

Wie weit sind die dargestellten, angeblich authentischen Vorgänge verlässliche Informationen? Wie weit sind sie gefälscht? Und noch dringender: Auch wenn sie nicht gefälscht sind, wenn die dargestellten Szenen tatsächlich auf reale Vorgänge verweisen, wie weit sind sie unter politischen Vorgaben in einer solchen Weise gefiltert, dass sie eher zu Trägern von ideologischen Botschaften werden?

Bei Denkmälern vergangener Gesellschaften stellt sich die Frage für den Historiker besonders zugespitzt: Wie weit können sie zur Rekonstruktion der historischen Vorgänge herangezogen werden? Oder wie weit lassen sie eher ideologische Selbstbilder der damaligen Auftraggeber erkennen?

Noch einen Schritt weiter bedeutet das: Wie weit können Reports überhaupt eine ‚objektive‘ Realität wiedergeben? Ist nicht jeder Bericht, über gegenwärtige oder ‚geschichtliche‘ Ereignisse, von den Absichten und Vorstellungen, von expliziten und impliziten Botschaften seiner Autoren geprägt? Kann man überhaupt zwischen intentionaler und nicht-intentionaler Berichterstattung bzw. Geschichte unterscheiden?

Zum zweiten führen diese Reliefs in einzigartiger Weise auf die grundsätzlichen Möglichkeiten der Information im Medium des Bildes. Damit sind, entsprechend den beiden Aspekten der Realität und der Ideologie, zwei unterschiedliche Fragen gemeint:

Einerseits: Wie weit ist es möglich, aus Bildern den tatsächlichen Verlauf von Vorgängen der Vergangenheit in ihrer spezifischen Realität zu erkennen und zu rekonstruieren, ohne zusätzliche schriftliche oder verbale Information? Man muss sich dabei klar machen, wie wenig Bilder aus sich heraus verständlich sind: Nicht einmal die Weihnachtsgeschichte ließe sich für einen Angehörigen einer fremden Kultur rein aus einem Bild des Stalles von Bethlehem rekonstruieren. Über die Kriege des Traian gegen die Daker ist aus anderen Quellen sehr wenig bekannt: Aus der antiken Geschichtsschreibung, besonders dem Werk des Cassius Dio in dem Exzerpt des Xiphilinus, kennen wir nur den ganz allgemeinen historischen Rahmen, aus Inschriften wissen wir von den beteiligten Truppeneinhei-

¹ Grundlegend für die folgenden Überlegungen sind die bekannten Gesamtuntersuchungen zur Traianssäule, die bei der Besprechung der einzelnen Szenen nicht mehr eigens zitiert werden: Froehner (1865); ders. (1872–1874); Cichorius (1896–1900); Petersen (1899–1903); Lehmann-Hartleben (1926); Florescu (1969); Gauer (1977); Lepper, Frere (1988); Settis (1988a); Koeppl (1991) und (1992); Bode (1992); Coarelli (1999); Stefan (2005); Galinier (2007). Weitere Lit. s. in Anm. 10.

ten sowie von wenigen beteiligten Personen, und aus archäologischen Forschungen kennen wir die Schauplätze — aber dies alles fügt sich nicht zu einer kohärenten Vorstellung von dem dynamischen Verlauf des Krieges, mit Ursachen und Wirkungen, Voraussetzungen und Folgen, Planen und Scheitern, Hoffen und Verzweifeln zusammen.² Um so mehr werden die Reliefs zu einem Prüfstein dafür, welche Informationen aus einem Bildbericht gewonnen werden können.³

Andererseits: Welche Möglichkeiten hat das Bild, ideelle Bedeutung oder ideologische Botschaften in der Darstellung von historischen Vorgängen zum Ausdruck zu bringen? Und wie kann der Betrachter diese Bedeutungen und Botschaften durch Intuition oder Interpretation erkennen und seinerseits artikulieren? Grundsätzlich verfügt die Bildkunst dabei über zwei Strategien:

- Selektion der Bildthemen. Aus der kontingenten Vielfalt der Realität und der realen Vorgänge werden (notwendigerweise) bestimmte Motive gewählt, die als signifikant gewertet werden.
- Formale Gestaltung. Die gewählten Motive werden (wieder notwendigerweise) in einer konkreten bildlichen Form dargestellt, die wiederum, teils absichtlich teils unabsichtlich, bestimmte Aspekte als signifikant hervorhebt.

Die Interpretation ideeller Bedeutungen oder ideologischer Botschaften von Bildwerken, aus der Antike oder aus späteren Zeiten, versteht die konkreten Bildthemen und Motive als Träger eines ‚Sinnes‘ auf einer höheren Ebene:⁴ Politische Denkmäler werden als Rühmung von Freiheit, Kampfesmut oder staatsmännischer Würde gedeutet, religiöse Bilder als Bekundungen von Frömmigkeit oder Demut, Grabdenkmäler als Ausdruck von ehrendem Gedenken oder Jenseitshoffnungen. Solche Deutungen geraten in letzter Zeit verstärkt unter den Verdacht des ‚Logoentrismus‘, das heißt der Fixierung auf sprachlich konzipierte Bedeutungen, die den spezifischen Ausdrucksformen im Medium des Bildes nicht gerecht werden.⁵ Dies ist aber ein relativ schlichtes Missverständnis. Denn die genannten Vorstellungen wie ‚Kampfesmut‘, ‚Würde‘ oder ‚Frömmigkeit‘ sind keine Phänomene des spezifischen Mediums Sprache, auch nicht der Bildkunst. Es sind ethische Haltungen, die in den beiden Medien der Sprache und des Bildes in unterschiedlicher Weise vermittelt werden — in den darstellenden Bildern in gewisser Weise sogar unmittelbarer anschaulich als in den konventionell festgelegten Wörtern der Sprache. Dass die Inhalte der Bilder mit sprachlichen Begriffen benannt werden, liegt einzig und allein daran, dass die Kommunikation der Wissenschaft in Sprache stattfindet. Dass die Bildwerke in dieser Praxis in Sprache übersetzt werden müssen, ist ein bekanntes Problem der Kunstwissenschaft, das einerseits nicht zu lösen ist, solange wir nicht in Bildern wissenschaftlich kommunizieren, das andererseits aber auch keine ‚logozentrische‘ Fixierung bedeutet. In diesem Sinn wird hier weiter nach ‚Bild-Ideen‘ gefragt.

Zum dritten, schließlich, wirft das Säulendenkmal komplexe Fragen zur Praxis der visuellen Kommunikation auf. Unsere wissenschaftlichen Vorstellungen von sozialer Kommunikation, ebenso wie die in der Kulturwissenschaft geläufigen Konzepte der Semiotik, gehen gewöhnlich davon aus, dass ein Sender eine klare Botschaft ausstrahlt, die von den Empfängern in intensiver Wahrnehmung rezipiert und interpretiert wird. Das ist aber in aller Regel nicht die Situation, in der antike Bildwerke wahrgenommen wurden: Alle Standbilder, Reliefs und Gemälde, wie auch die mit Bildern geschmückten Gefäße und Geräte, gehörten in die Praxis des sozialen Lebens, wo sie die Aufmerksamkeit mit vielen anderen Elementen der Lebenswelt teilten. Von ähnlichen Bedingungen ist heute die visuelle Erfahrung der Welt bestimmt, von der Werbung bis zu den ‚Stadtbildern‘, die wir oft nur nebenbei und unscharf wahrnehmen, und die doch ihre Wirkung ausüben. Auch hierin ist die Traianssäule ein Mo-

² Cass. Dio 68, 6–14. Auswertung der Inschriften: Strobel (1984) 62–154. Geographie und Topographie Dakiens: Stefan (2005) 13–355. Neue Gesamtdarstellung der Dakerkriege Traians: Strobel (2010); vgl. auch den Beitrag von K. Strobel in diesem Band.

³ Zur Schwierigkeit des ‚Lesens‘ von narrativen Bildern ohne Texte s. grundsätzlich Giuliani (2003) 78–81.

⁴ Hölscher (1992) 460–484.

⁵ Kritik am ‚Logoentrismus‘ von Bildanalysen wird in letzter Zeit, explizit oder implizit, gerne erhoben, am grundlegendsten von Squire (2009) 15–89. Der Vorwurf wurde bereits von Kunsthistorikern gegen Erwin Panofsky und seine Ikonologie erhoben. Er hatte eine gewisse Berechtigung in Bezug auf Panofskys eigene spätere Arbeiten, aber nicht gegen das Konzept der Ikonologie als solches, das durchaus geeignet war, die visuellen Qualitäten von Bildern zu erfassen. Die neueren Diagnosen von ‚Logoentrismus‘ beruhen m.E. auf der oben angedeuteten Verwechslung von Kategorien der Betrachtung von Bildern und solchen der wissenschaftlichen Diskurse. Darauf muss an anderer Stelle näher eingegangen werden.

dellfall: Das Publikum, auf das das Denkmal wirken sollte, war beim Besuch des Traiansforums weitgehend mit anderen Dingen als dem Betrachten der Reliefs beschäftigt; zudem waren die Szenen in ihrer vertikalen Erstreckung extrem schlecht zu ‚lesen‘, die Botschaft wurde dadurch diffus. Überall fragt man sich, wie die intendierten Wirkungen entstehen konnten?

Wechselnde Interessen an der Traianssäule. Seit der Antike hat die Traianssäule, als eines der wenigen großen Denkmäler, die aufrecht stehend erhalten waren, in ganz besonderem Maß das Interesse der Nachwelt erregt. Im Mittelalter wurde sie bewundert als Zeugnis der imperialen Größe Roms und sogar in christlichen Denkmälern wie der Bernwardsäule in Hildesheim eindrucksvoll nachgeahmt. Seit dem 15. Jahrhundert fand sie starkes Interesse bei Künstlern der Renaissance, sie wurde in Zeichnungen weit verbreitet und entfaltete vielfältige Wirkungen auf die neuere Kunst. Daneben waren es bekanntlich vor allem monarchische, imperiale und nationale Interessen, die sich an dies Denkmal knüpften: Franz I. von Frankreich gab 1540 den Auftrag für Gipsabgüsse und plante später sogar eine Bronzenachbildung, die allerdings nicht zur Ausführung kam. Nachdem dann Ludwig XIII. 1640 noch einmal 60 Platten hatte abformen lassen, ließ schließlich Ludwig XIV. 1665–1671 eine vollständige Serie von Gipsabgüssen anfertigen und stellte sich damit in die Nachfolge des mächtigsten römischen Kaisers, der das Römische Reich zu seiner größten Ausdehnung geführt hatte. Eine zweite Serie verblieb in der Académie de France in Rom, wo sie Frankreich als ideelle Nachfolgerin des Römischen Reiches präsent machte. 1797 wollte General Pommereul die Säule sogar für Napoleon abtragen lassen, um sie auf die Place Vendôme zu versetzen; de facto wurde dann eine neue Säule nach dem Muster Traians, aber mit aktuellem Bildschmuck errichtet. Ein weiterer Abguss, unter nationalen Interessen, wurde 1861–1862 für Napoleon III. hergestellt, ein letzter 1938 für Mussolinis programmatische Darstellung seiner imperialen Ansprüche in der großen Mostra della Romanità. Ein anderer politischer Aspekt wird in einem Abguss deutlich, der in den 1960er Jahren unter Ceaușescu für Bukarest als Symbol der nationalen Identität Rumäniens angefertigt wurde.⁶

In ähnlicher Weise ist die wissenschaftliche Erforschung der Traianssäule vielfach von den Interessen der eigenen Zeit geprägt gewesen.⁷ Im Dienst der Interessen Napoleons III. hat W. Froehner 1872–1874 eine große Ausgabe der neuen Pariser Gipsabgüsse veröffentlicht. Die deutsche, von J. J. Winckelmann geprägte Archäologie hat dagegen zunächst an der Traianssäule kaum Interesse gefunden. Erst im deutschen Kaiserreich hat C. Cichorius, Historiker aus dem Umkreis Th. Mommsens, eine monumentale Bestandsaufnahme der Reliefs vorgelegt, die im Geist des Historismus ganz auf die Rekonstruktion des Kriegsverlaufs ausgerichtet war: Die Darstellungen werden dabei im Sinn eines extremen Realismus als Ersatz und Äquivalent für verlorene Schriftquellen zur Rekonstruktion der Dakerkriege verwendet, der strategischen Bewegungen und taktischen Maßnahmen, mit allen Details der Landschaftsformationen, der Festungsarchitektur und des Einsatzes einzelner Truppeneinheiten.⁸

Die äußerste Gegenposition dazu entwickelte K. Lehmann-Hartleben in einer Monographie von 1926, der im Sinn des frühen 20. Jahrhunderts von dem Postulat künstlerischer Autonomie geprägt war. Hier wird dem Bildbericht nur ein sehr begrenzter historischer Zeugniswert beigemessen, die Szenen werden als formale Kompositionstypen betrachtet, die in etablierten Traditionen stehen, nach künstlerischen Gesichtspunkten weiterentwickelt wurden und darum wenig spezifische Realität vermitteln.

Seit der Wende der späten 1960er Jahre wurde die Forschung auf die politischen Aspekte dieses Denkmals aufmerksam und interpretierte die Reliefs im Sinne von politisch-ideologischen Botschaften.⁹ Auch dabei gehen die Positionen bis heute noch weit auseinander. Auf der einen Seite stehen Forscher, die den Ruhm des Kaisers vor allem darin ausgedrückt sehen, dass seine KriegslLeistungen in

⁶ Rezeptionsgeschichte der Traianssäule: Agosti, Farinella (1988); Morel (1988); Galinier (1999) sowie die Beiträge von M. Galinier, J. Olchawa und S. Seitschek in diesem Band.

⁷ Forschungsgeschichte zur Traianssäule: Galinier (2007) 20–33. Die im Folgenden angeführten Werke sind in Anm. 1 zitiert.

⁸ Cichorius (1896–1900). Neuerdings vor allem Florescu (1969), Strobel (1984) und Stefan (2005).

⁹ Vorläufer: Hamberg (1945).

ihrer tatsächlichen Vielfalt weitgehend realistisch vor Augen geführt werden; auf der anderen Seite wird hervorgehoben, welche Bild-Strategien zur Übermittlung ideologischer Konzepte eingesetzt sind.

Eine solche exklusive Alternative von Realismus und Ideologie ist heute kaum mehr aktuell. Neuere Studien haben gezeigt, dass die Reliefs der Traianssäule *zugleich* einerseits ein äußerst detaillierter Bildbericht über die Dakerkriege und andererseits ein politisches Programm sind, zugleich eine sachliche Chronik und ein ideologisches System. Das historische Interesse der Säule liegt in der allgemeinen Erkenntnis, wie ein (Bild-)Bericht durchaus sachlich zutreffend und frei von manifesten Fälschungen sein kann — und dennoch bis in alle Einzelheiten politisch gefiltert ist.¹⁰

Projekt: Dichte Lesung. Diese Erkenntnis ist inzwischen fast trivial und wird als solche keine große Aufregung mehr verursachen. Interessant wird sie aber, wenn man sie bis in die Details verfolgt: Wenn sich zeigen lässt, dass all die vielen Motive, die zunächst wie reiner Realismus erscheinen, in Wirklichkeit ideologische Bedeutung haben. Das Projekt, das sich daraus ergibt, ist eine ‚dichte Lektüre‘ der Semantik dieses Bildberichts. Aus Gründen der Zeit kann das hier nur exemplarisch in mehreren Stufen dargelegt werden, fortschreitend vom Ganzen zum Detail: 1. Die Grundstruktur des Berichts, 2. Die Sequenzen der Feldzüge, 3. Die Differenzierung der Feldzüge, 4. Die einzelnen Szenen, 5. Die Sachkultur, 6. Die formale Gestaltung. Dabei ist grundsätzlich von einigen allgemeinen Überlegungen auszugehen:

- Der Bericht umfasst etwa 200 m Reliefs mit ca. 2 x 50 Szenen.¹¹ Das ist für ein Bildwerk sehr viel, aber für fünf große Feldzüge sehr wenig. Es musste also eine scharfe Auswahl solcher Szenen getroffen werden, die essentiell erschienen.
- Die Konventionen der antiken Bildkunst brachten es mit sich, dass die Darstellung stark auf die einzelnen menschlichen Figuren fokussiert ist. Das bedeutet, dass Massenszenen wie Schlachten oder Ansprachen an das Heer immer nur mit wenigen Repräsentanten dargestellt sind.
- Realistische Wiedergabe ist unter diesen Voraussetzungen nie rein deskriptiv, weil sie immer zugleich die Hervorhebung von solchen Elementen bedeutet, die als signifikant gewertet werden.

Grundsätzlich ist also die Vorstellung einer ‚objektiven‘ Chronik verfehlt: Auch wenn der Bericht in allen Zügen der Realität entspricht, ist er stark auf konzeptionelle Bedeutungen hin gefiltert.

Das methodische Vorgehen, um diese Bedeutungen zu erkennen, erfordert zunächst, kein Element einfach als reine ‚Realität‘ hinzunehmen. Wer das tut, fällt schon auf die ideologische Botschaft herein. Die Frage ist immer: Welche Motive sind für die Darstellung ausgewählt? Warum sind sie ausgewählt? Warum sind sie gerade an diesem Platz innerhalb des ganzen Berichts dargestellt? Warum gerade in dieser Form?

Dabei ist es vor allem notwendig, die Darstellungen durch Vergleiche in ihrer Eigenart zu bestimmen: zum einen durch Vergleiche mit anderen Szenen desselben Themas auf der Säule, zum anderen mit dem, was wir über die Realität solcher Szenen wissen.

Erst wenn auf diese Weise geklärt ist, was an der Säule tatsächlich — im Sinn der Wiedergabe von Realität wie der konzeptionellen Botschaft — zu sehen ist, kann die Frage der Sichtbarkeit neu angegangen werden.

2. ‚Lektüre‘ des Bildberichts¹²

Grundprinzipien: Narrative Strukturen und dramaturgische Strategien. Der Bericht entwickelt sich grundsätzlich als fortlaufende Narrative. Die Sequenz der Szenen bedeutet, mit wenigen Brüchen, eine

¹⁰ Gauer (1977); Hölscher (1980) 265–301; Brilliant (1984) 90–108; Settis (1985); Fehr (1985/1986); Settis (1988b); Baumer *et al.* (1991); Bode (1992); Seelentag (2004) 368–404; Galinier (2007).

¹¹ Die übliche Zählung von 155 Szenen nach Cichorius, die in der Forschung aus praktischen Gründen beibehalten wird, ist durch übermäßige Abtrennung von Szenen entstanden. Für 2 x 50 Szenen s. Gauer (1977) 42–45.

¹² Zum Folgenden s. erste Skizzen in Hölscher (1980) 290–297; ders. (2002) 130–140. Wiederholungen ließen sich leider nicht vermeiden. — Zum Folgenden immer heranzuziehen die Abbildungen bei Cichorius (1896–1900) und Coarelli (1999) sowie die Beschreibungen bei Cichorius (1896–1900) und Koepfel (1991) sowie (1992).

Sequenz der Vorgänge. Die fünf Feldzüge, drei offensive und zwei defensive Kampagnen, bilden in sich geschlossene Einheiten, die die unterschiedlichen Verläufe der Kriegshandlungen wiedergeben. Dennoch haben die Feldzüge feste narrative Strukturen, die zugleich ideologische Strukturen sind.

Die offensiven Feldzüge entwickeln sich als ‚reguläre‘ Kampagnen, bei denen die Römer die Initiative haben: Übergang über die Donau — Kriegsrat — Lustratio des Heeres — Ansprache an die Soldaten — Bau von Lagern und Straßen — Vorführung einzelner Gefangener — Aufbruch des Heeres — Siegreiche Schlacht — Belobigung der Soldaten — Unterwerfung verbliebener Gegner — Schluss-Ansprache an die Soldaten — Kriegsfolgen. Diese typische Folge von Szenen wird durch Modifikationen und zusätzliche Zwischenszenen variiert, bleibt aber überall deutlich erkennbar.

Die defensiven Feldzüge werden mehr als Reaktionen auf Widerstand der Daker dargestellt: Angriff der Feinde auf römische Befestigungen (wird im vierten Feldzug später nachgetragen) — Aufbruch der Römer zum Kriegsschauplatz — Vormarsch und Verfolgung — Siegreiche Schlacht — Schluss-Ansprache an die Soldaten — Kriegsfolgen. Auch hierbei wird die Grundstruktur variiert, doch bleiben die Gemeinsamkeiten deutlich.

Die Variationen dieser beiden typischen Sequenzen sind zum einen durch spezifische Voraussetzungen und Ereignisse der verschiedenen Feldzüge bedingt, zum anderen aber vor allem auch durch die dramaturgische Inszenierung von spezifischen ideologischen Bedeutungen der einzelnen Kampagnen (Feldzug und Kampagne im Folgenden synonym):

Erster Krieg

1. Der erste Offensiv-Feldzug (Szenen I–XXX) ist eine überwältigende Demonstration römischer Stärke: eine einzigartige Ouvertüre, die von Anbeginn auf den Sieg am Ende vorausweist.
2. Der erste Defensiv-Feldzug (Szenen XXXI–XLVII) wird durch eine wilde Invasion und einen gefährlichen Angriff der Daker mit weiteren Verbündeten auf römisches Territorium ausgelöst. Die Römer reagieren mit einer raschen, gut organisierten Gegenattacke, die mit einem besonders drastischen Erfolg endet.
3. Im zweiten Offensiv-Feldzug (Szenen XLVIII–LXXVII) werden in gesteigerter Emphase die aufwändigen Anstrengungen und Gefahren des Vordringens in das Zentrum Dakiens hervorgehoben, die nach einer langen Sequenz von Siegen zur massenhaften Unterwerfung der Feinde und zum ersten Abschluss des Krieges führt.

Zweiter Krieg

4. Nach der Kriegspause wird der zweite Defensiv-Feldzug (Szenen LXXIX–C) nicht mehr durch gefährlichen Angriff, sondern durch heimliche Zusammenrottung der Daker provoziert. Der römische Gegenangriff wird diesmal als umfassende Mobilisierung gegen ruchlosen Vertragsbruch in Szene gesetzt. Rom tritt nicht als schlagkräftiger Rächer, sondern als kulturelle Weltmacht auf und versichert sich der Reichs-Bevölkerung wie der externen Verbündeten für den endgültigen Sieg.
5. Der dritte Offensiv-Feldzug (Szenen CI–CLV) führt die radikale und gnadenlose Auslöschung der Daker in zahlreichen Etappen der Belagerung und Eroberung, der Selbsttötung und erzwungenen Unterwerfung von Gegnern, schließlich der Verfolgung und Vernichtung der dakischen Königsfamilie vor Augen.

Szenenfolge, 1. Feldzug. Die prägende Kraft der beiden Grundprinzipien — narrative Grundstruktur und ideologische Variation — kann am Beispiel des ersten Feldzugs deutlich gemacht werden. Bekanntlich werden die drei offensiven Feldzüge mit einer fast stereotypen Folge von stark zeremoniellen Szenen eingeleitet: Profectio, Kriegsrat, Lustratio und Adlocutio. Im Rahmen dieses Grundbestands an Szenen werden aber sehr bezeichnende Varianten eingeführt.

Im ersten Feldzug ist diese Sequenz zu einem einzigartigen Manifest der römischen Kriegsbereitschaft gesteigert. Schon die Wahl des Beginns mit dem Übergang über die Donau ist eine Botschaft. Man hätte auch mit dem Auszug des Kaisers aus Rom beginnen und dabei die Verabschiedung durch Senat und Volk oder die *vota* für die Götter hervorheben können, wie in vielen anderen Kriegsdenk-

mälern;¹³ aber solche Umstände werden hier nicht für nötig erachtet: Der Krieg wird lapidar als *bellum iustum* begonnen, mit der Überschreitung der Donau, die zu der Erweiterung des Reiches führen wird, welche von Traian wie von jedem Kaiser erwartet wird.

Im ersten Feldzug aber ist diese Szene so aufwändig wie später nie mehr geschildert (Szene III–V): Nur hier wird die Grenze durch den Flussgott repräsentiert, der mit einer hilfreichen Hand die Unterstützung durch die Elemente bezeugt; nur hier geht das Heer auf einer doppelten Schiffsbrücke in zwei Kolonnen über den Fluss. So deutlich wie nirgends sonst werden hier die vornehmsten Heeres-teile wie in einer Parade vorgeführt. Im Vordergrund erscheinen die Legionäre, auf der hinteren Schiffsbrücke die Prätorianer, dazu die *equites singulares*, bereits auf dem fremden Ufer. Dagegen bleiben die weniger repräsentativen Auxiliare ganz im Hintergrund, und die fremden Hilfstruppen treten überhaupt nicht auf, obwohl natürlich in Wirklichkeit auch sie den Fluss überschritten haben. Über den Köpfen aber erscheinen höchst bedeutsam die Horn-Instrumente, die Feldzeichen der Prätorianer und Legionäre sowie die nur hier dargestellten Proviant-Bündel der Soldaten, in einer geballten Reihung der symbolischen und logistischen Ausrüstung. Alles in allem ist dies eine einzigartige Demonstration römischer Heeresmacht. Dass es dabei nicht nur um eine Chronik der Vorgänge geht, wird auf einem Sesterz des Marc Aurel deutlich, auf dem dessen Donau-Übergang zu Beginn der Marcomannen-Kriege mit der Legende *VIRTUS AVG* erläutert wird. Damit ist gewiss die ideologische Bedeutung der Szene nicht vollständig bezeichnet: Daneben geht es um *concordia* und *disciplina* des Heeres und manche andere Leitvorstellungen; aber ein Grundton ist mit der kollektiven *virtus* treffend angegeben.¹⁴

Der Kaiser selbst aber ergänzt dies Leitbild mit einer eigenen Tugend. Er sitzt bereits auf dem fremden Ufer auf einem hohen Podest zwischen zwei Offizieren, die seinen Kriegsrat bilden (Szene VI). Auch diese Szene ist nicht nur chronistischer Bericht, sondern hat ideologische Bedeutung. Ein Kriegsrat erscheint in dem gesamten Bildbericht sonst nur noch einmal, zu Beginn des 5. Feldzugs (Szene CV). Natürlich ist es denkbar, dass in beiden Kampagnen bald nach Überschreiten der Donau jeweils ein Kriegsrat abgehalten wurde. Aber damit ist nicht erklärt, dass dies die beiden einzigen Beratungsszenen innerhalb des ganzen Krieges sind, obwohl die wechselnden Situationen zweifellos ständig solche Beratungen nötig gemacht haben. Die Auswahl dieser einzigen Beratungen kann auch nicht damit begründet werden, dass dies de facto die wichtigsten Beratungen gewesen seien, bei denen der Plan für den gesamten Feldzug festgelegt wurde; denn das ist zweifellos nicht erst nach Überschreiten der Donau, sondern längst vorher geschehen; und es wäre auch zu Beginn des 3. Feldzuges nötig gewesen. Verständlich wird das nur unter ideologischen Voraussetzungen: Man wollte für den ersten wie für den zweiten Krieg insgesamt vorausschauende Planung, *consilium* und *providentia*, hervorheben. Da aber der Beginn für die *virtus* des Auszugs vorbehalten werden sollte, setzte man die Beratung an die zweite Stelle. Sie erscheint hier an ihrem ‚systematischen Ort‘.¹⁵

Gegenüber der späteren Beratung ist diese Szene durch ihre zeremonielle *dignitas* ausgezeichnet. Besonders auffallend sind sechs Lictoren, die den Kaiser umgeben. Natürlich wurde der Kaiser immer und überall von 24 Lictoren begleitet, aber auf der Säule werden diese Amtsdienner nur in sehr ausgewählten Situationen wiedergegeben, niemals in voller Besetzung, jedoch in sorgfältig abgestufter Zahl. Darum ist es bezeichnend, dass Lictoren fast nirgends so zahlreich auftreten wie in dieser Szene, in der der Kaiser als planender Kriegsherr eingeführt wird. Hinzu kommen zwei Männer im *sagum*, vielleicht Militärtribune, die die Ergebnisse der Beratung und Planung an das Heer übermitteln werden.¹⁶

Nach der strategischen Planung folgt die rituelle Konstitution und Lustratio des Heeres durch das Opfer der *suovetaurilia*, in der Form der Umkreisung des Lagers mit den Opfertieren Eber, Widder und Stier (Szene VIII). Wieder wird die ideologische Bedeutung der Szene offensichtlich, wenn man

¹³ Profectio aus Rom: Koeppel (1969) 130–148. — Auszugs-Vota: Extispicium-Relief Paris: Koeppel, a.O. 146–148. Dazu Sarkophag von Feldherren: Reinsberg (2006) 19–32, 61–108, 170–190; Muth (2004).

¹⁴ Feldzeichen: Töpfer (2011) 226–240, 312–313 Kat. SR 1. — *Equites singulares*: Speidel (1994) 417. — Horn-Instrumente: Alexandrescu (2010) (unergiebig). — Sesterz des Marc Aurel mit vollständig erhaltener Legende: <http://www.coinarchives.com/a/openlink.php?l=865467%7C1629%7C819%7C2156c20a94ee75ae68eac0628c3e9200> [5.9.2016]; vgl. ferner BMC Emp. IV 466 §; 624, 1427; 626 +.

¹⁵ Zum kaiserlichen Kriegsrat: Moore (2013) 468.

¹⁶ Zu den Lictoren s. Schäfer (1989) 196–232.

sie mit der religiösen Praxis vergleicht. Wie der Kriegsrat, so fand auch die Lustratio in Wirklichkeit mehrfach während eines Feldzuges statt: Auch bei diesem Thema wird demnach auf der Säule eine Auswahl getroffen und ein ‚systematischer Ort‘ gewählt.

Das Opfer ist ein Akt der *pietas*, der bei diesem Ritual in besonders traditioneller Weise vor Augen geführt wird: Gegenüber allen anderen Opferszenen an der Säule tritt der Kaiser nur in den Szenen der Lustratio zu Beginn der offensiven Feldzüge in der Toga und *capite velato* auf, als traditioneller Magistrat. Durch den gesamten Umgangsritus aber wird das Heer, in einem Akt der *providentia*, unter den Schutz der Götter gestellt. Zugleich wird mit dem Zusammenwirken im Ritual das Treueverhältnis von Kaiser und Heer bezeugt: In diesem Sinn zeigt ein Sesterz des Traian den Kaiser *capite velato* vor einem Altar, im Handschlag der *concordia* mit einem Offizier verbunden, und dazu die Legende FIDES EXERCIT(us). Nach der militärischen *providentia* des Kriegsrats wird in dieser Szene die religiöse *providentia* vor Augen geführt.¹⁷

Dies geschieht wieder mit der besonderen Emphase, die für die ‚Ouverture‘ des ersten Feldzuges charakteristisch ist. In Wirklichkeit wurde die Prozession der Opfertiere, mit dem Opferherrn, also dem Kaiser, an der Spitze, drei Mal um das Heer herumgeführt, dann führte der Kaiser das Voropfer aus und die Tiere wurden geschlachtet. In der bildlichen Szene wird das Heer im Lager von den Standarten repräsentiert, und wieder sind dabei nur die vornehmsten Teile, die Prätorianer und Legionäre, vertreten, obwohl natürlich das ganze Heer unter den Schutz der Götter gestellt wurde. Das Ritual aber ist in der Darstellung aufgebrochen: Die Kreisbewegung der Tiere und die Libatio des Kaisers sind getrennt, um den Schutz einerseits und die *pietas* andererseits für sich betonen zu können. Dabei ist die Gruppe des Kaisers hier so stark in Szene gesetzt wie bei keiner anderen Lustratio. Zwei Lictoren und ein Mann in Toga betonen die religiöse *dignitas*. Vor allem aber wird das Opferritual nicht, wie es in Wirklichkeit üblich war, außerhalb der Mauer geschildert, sondern innerhalb des Lagers: Die Gruppe des Kaisers erscheint vor der Kulisse des Praetoriums mit einem Giebel, das der Szene eine sakrale Atmosphäre wie vor einem Tempel gibt. Auf großen Staatsreliefs wie auf Münzen werden Opferhandlungen des Kaisers in ganz entsprechender Weise vor den Fassaden von Tempeln in Szene gesetzt.¹⁸

Die Antwort der Götter folgt, in völlig einzigartiger Weise, in der nächsten Szene: Das überraschende Erscheinen eines Mannes mit einer Art Sieb, der in spektakulärer Weise vor dem Kaiser von seinem Maultier stürzt (Szene IX), ist zwar als konkreter Vorgang noch rätselhaft, aber die *communis opinio* ist überzeugend, dass es sich um ein günstiges Omen für die Römer handelt. Es ist die einzige Szene der Säule, in der Traian nur mit zwei Vertrauten auftritt: Das Vorzeichen wird ihm persönlich zuteil, der Sieg wird im Wesentlichen ihm allein gehören. Damit wird, nach der strategischen und der religiösen *providentia*, gleich zu Beginn die Gunst der Götter für den gesamten Krieg offenkundig gemacht.¹⁹

Zum Abschluss dieser rituellen Sequenz folgt die Adlocutio des Kaisers an das Heer (Szene X). Ansprachen des Kaisers an die Soldaten waren in verschiedenen Situationen des Krieges üblich, an der Säule kommen sie an drei ‚systematischen Orten‘ vor: zu Beginn eines Feldzuges, nach einer siegreichen Schlacht und zum Abschluss einer Kampagne. Zu Beginn werden Zusammenhalt und Kampfesmut gestärkt. *Concordia* und *fides*, die schon bei der Lustratio impliziert waren, werden hier explizit gemacht: Ein Bronze-Medaillon und Sesterze des Commodus mit einer Adlocutio machen die Bedeutung FIDES EXERCIT(us) deutlich. Hier, zu Beginn des ersten Feldzuges, werden nun zum ersten Mal auch die Auxiliar-Truppen gleichberechtigt einbezogen, abwechselnd mit den Legionären, und ohne Hervorhebung der Prätorianer. Der Sinn scheint deutlich zu sein: Wo es, kurz vor den eigentli-

¹⁷ Zu der Szene s. Winkler (1991) 268–271. — Zur religiösen Bedeutung der Lustratio und des Suovetaurilien-Opfers vgl. auch den Beitrag von J. Scheid in diesem Band. Auf die Bedeutung der Toga *capite velato* hat mich John Scheid während der Tagung in Wien aufmerksam gemacht. — Sesterz des Traian: BMC Emp. III Traian Nr. 742 A; herangezogen von Winkler, a.O. 271.

¹⁸ Suovetaurilien-Opfer in der Regel außerhalb des Lagers: Plut. Brutus 39, 1. — Feldzeichen: Töpfer (2011) 313–314. — Trennung der Libatio vom übrigen Opferritual zur Hervorhebung der *dignitas* des Opferherrn: Hölscher (2005) 157. — Entsprechende Opferszenen vor einem Tempel mit Giebel: Ryberg (1955) fig. 26, 36 c–d, 38 a, 69 a–b, 70, 71, 73 a–b, 76, 77 d, 86, 87, 90–92, ferner zahlreiche Münzen in fig. 105–115; Hölscher (2006) 185–201.

¹⁹ Zur Deutung als Prodigium s. besonders Ampolo (1995); Galinier (2007) 105–108.

chen Kriegshandlungen, um den allgemeinen Zusammenhalt des Heeres geht, werden auch die Auxiliare wichtig, die die eigentlichen Kämpfe ausfechten.²⁰

Insgesamt nehmen diese Eingangsszenen die gesamte erste Windung des Reliefbandes ein. Es ist in der Forschung akzeptiert, dass diese Szenen einen rituellen Zyklus bilden, mit dem ideologische Leitvorstellungen der Kriegführung demonstriert werden sollen: insbesondere *virtus* und *disciplina*, *consilium* und *providentia*, *pietas* und *dignitas*, *concordia* und *fides*. Dabei stellen die einzelnen Bildszenen nicht distinkte Chiffren für jeweils zugehörige ideologische Konzepte dar, sondern Bilder und Ideologien stehen in einem Verhältnis der reziproken Interpretation zueinander. Dazu unten mehr.

Was die eigentlich bildlichen Aspekte betrifft, so ist zum einen deutlich, dass die ideologischen Botschaften nicht nur allgemeine *labels* sind, sondern dass sie die Szenen bis in jedes Detail, vom ‚systematischen Ort‘ der Themen bis zur Konstellation der Heeresteile, bis zur Sachkultur der Feldzeichen und der Lictorenbündel, und bis in die formale Komposition der Szenen prägen. Das lässt sich für das gesamte Reliefband erweisen: Zwar folgen die Szenen einem chronisch-narrativen Grundprinzip, aber nichts ist *nur* Chronik, alles hat Bedeutung.

Zum anderen zeigt sich, dass die einzelnen Feldzüge einen spezifischen Charakter in der dramaturgischen Inszenierung des ganzen Berichts haben. Obwohl die Szenenfolge in allen drei offensiven Kampagnen ähnlich ist, sind im ersten Feldzug starke Akzente gesetzt, die ihn besonders auszeichnen. Das kann für den Rest der Szenen nur kurz angedeutet werden.

Die gesamte zweite Windung wird von Szenen beherrscht, in denen Festungen gebaut und Straßen angelegt werden (XI–XII, XV–XVII, XIX–XX). Auch diese Szenen sind keine Chronik, sondern stehen an einem ‚systematischen Ort‘. Schon die Szenen der ersten Windung hatten in Lagern und auf Podesten stattgefunden, die nicht selbstverständlich da sind, sondern während des Feldzuges gebaut worden sein müssen. Doch dort wurde das Bauen nicht dargestellt. Erst in der zweiten Windung werden diese Arbeiten zum bedeutungsvollen Thema gemacht: Hier geht es, nach den ideologischen Grundlagen, um die technischen Voraussetzungen der römischen Kriegführung und um die Tugend des *labor*. Die Technik der Architektur aber wird viel perfekter dargestellt, als sie in Wirklichkeit war. Denn die Festungen und Lager, die in Wirklichkeit beim Vormarsch angelegt wurden, konnten natürlich nur aus Erdwällen und nicht aus Quadersteinen errichtet werden. Erst im Lauf der — oft langen — Zeit wurden solche Anlagen z.T. in der stabilen und optisch anspruchsvollen Technik des Quaderbaues angelegt. In der Darstellung der Traianssäule wird also, entgegen der Wirklichkeit, römische Bautechnik *at its best* vorgeführt. Dabei ist wieder der erste Feldzug besonders ausgezeichnet: Hier nehmen diese Szenen der technischen Überlegenheit weitaus mehr Raum ein als in den späteren Feldzügen. Dafür kann man zwar noch die realistische Erklärung anführen, dass am Beginn des Krieges, beim ersten Vordringen in Feindesland, tatsächlich mehr gebaut werden musste als später. Aber rein aus der narrativen Strategie erklärt sich, dass nur im ersten Feldzug in allen diesen Szenen der Kaiser selbst die Arbeiten inspiziert und sie durch seine Anwesenheit nobilitiert.²¹

Nach diesen glänzenden Voraussetzungen bricht in dem Bildbericht das Heer zu den eigentlichen Kriegshandlungen auf (Szenen XXI–XXII), und wieder ist der erste Feldzug als große Ouvertüre herausgehoben. Es kommt zur ersten großen Schlacht, die bei Tapae lokalisiert werden kann (Szene XXIV). Sie ist als großer Sieg dargestellt, obwohl sie in Wirklichkeit verlustreich war und das Vordringen zum Stoppen brachte. Doch nur hier wird ausnahmsweise Iuppiter, den Blitz schwingend, im Himmel gezeigt. Im Gegensatz zu anderen römischen Staatsreliefs, in denen Götter und Personifikationen auftreten und die Bedeutung der Vorgänge steigern, bleibt die Darstellung der Säule im allgemeinen auf der Ebene der Realität. Die wenigen Idealgestalten, die hier in die Kriegshandlungen eingefügt sind, scheinen durchweg Naturkräfte darzustellen, also ‚reale‘ Faktoren wie etwa den Flussgott Danuvius beim ersten Übergang über die Grenze. Darum spricht vieles dafür, dass Iuppiter mit seinem Blitz einen Blitzschlag oder ein Gewitter repräsentiert, das den Römern günstig war, wie es an der Marcus-Säule an einem ähnlichen ‚systematischen Ort‘ realistischer geschildert wird. Doch wie dem auch sei, jedenfalls wird hier die Macht des höchsten Gottes für die Römer mobilisiert: Er erfüllt in der

²⁰ Zu dieser und anderen Szenen der Adlocutio an der Traianssäule s. Baumer (1991). Prägungen des Commodus: BMC Emp. IV 718, 160; 725, 199–201; 729 §; 805, 577–580; Hölscher (1980) 294 Abb. 30.

²¹ Labor als Tugend: Lau (1975).

ersten Schlacht das, was in dem Prodigium versprochen worden war, genau in der Windung des Reliefbandes darunter (Szene IX). Dies ist die Grundlage des gesamten weiteren Krieges.²²

Nach der siegreichen Schlacht folgt in allen Feldzügen die Reaktion der Feinde, meist eine Unterwerfung gegenüber dem Kaiser. Nur im ersten Feldzug aber sind es — obwohl der Vormarsch nach der Schlacht an dakischen Sperrfestungen für diese Kampagne zum Ende kommt (Szene XXV) — zwei derartige Szenen, die unmittelbar aufeinander folgen, und die in einer für Rom bezeichnenden Weise diversifiziert sind. In der ersten Szene hält Traian die Schluss-Adlocutio an seine Soldaten, und dabei nähern sich dakische Männer zu Pferd, die offenbar nicht besiegt sind und als freie Partner auftreten. Sie finden bei Traian, der in entrückter Position auf hohem Podest steht, kaum Beachtung (Szene XXVII). Gleich darauf aber erscheint eine Gruppe von unterwürfig flehenden Dakern zu Fuß, denen der Kaiser sich auf Augenhöhe und in nahem Kontakt, offenbar in einer Haltung der Gnade, zuwendet (Szene XXVIII). Hier ist offenbar exemplarisch für den ganzen Krieg der grundsätzliche Unterschied zwischen trotzigem Widerstand und freiwilliger Unterwerfung gezeigt, auf die die Römer in diametraler Weise reagieren: milde Behandlung, *clementia*, für die Guten, dagegen Härte und Bestrafung, *severitas*, gegen die Bösen — *parcere subiectis et debellare superbos*²³.

Dies wird in der letzten Szene des ersten Feldzugs auf drastische Weise vor Augen geführt (Szene XXX). Alle fünf Feldzüge enden mit den Konsequenzen des römischen Sieges für die einheimische Bevölkerung, jeweils dramaturgisch bezogen auf den allgemeinen Charakter, den die Darstellung der betreffenden Kampagne verliehen hat. Im ersten Feldzug sind die Konsequenzen so dramatisch und grausam wie nirgends sonst: Die männliche Bevölkerung, Väter und Söhne, wird ausgelöscht, das Vieh getötet, die Siedlungen werden in Flammen gesetzt, Frauen und Mädchen deportiert. Es ist der letzte Trompetenstoß der Ouvertüre.

Feldzüge, Vergleich. Die differenzierende Dramaturgie der einzelnen Feldzüge wird besonders deutlich bei einem Vergleich von Szenen, die dasselbe Grundthema haben.

Profectio. Der Aufbruch zum Krieg wird in den drei offensiven Kampagnen immer weiter entwickelt. Die selbstbewusste Parade des ersten Feldzugs (Szenen III–V) bleibt einzigartig. Ganz anders werden dagegen die Akzente im dritten Feldzug gesetzt; die Unterschiede fallen besonders deswegen ins Auge, weil auf den ersten Blick der Übergang über die Donau sehr ähnlich ist. Hier werden, nach der bedrohlichen Invasion der Daker in der vorausgehenden zweiten Kampagne, von Anbeginn sehr intensive Vorbereitungen, extreme Vorsicht und große bevorstehende Anstrengungen demonstriert (Szenen XLVIII–L): Die Überschreitung des Flusses stellt keine stolze Vorführung der Truppen auf der Schiffsbrücke dar, sondern ist knapp auf die Überführung der symbolträchtigen Feldzeichen konzentriert. Dagegen wird auf dem feindlichen Ufer starker Schutz durch Befestigungen hervorgehoben, mit langen parallelen Mauern, Palisaden und vorgeschobenen Türmen. Dazwischen dringen die römischen Truppen mit betonter Vorsicht und in disziplinierter Koordination vor: im Vordergrund die Reiter zu Fuß, hinter einer Mauer die Legionäre in wachsamer Haltung, und hinter einem Palisadenzaun dann die Wagen mit Ausrüstung und Geschützen. Traian ist nicht mehr in der Beratung begriffen, wie im ersten Feldzug, sondern steht bereits weit im Feindesland, umgeben von Beratern und bereit, das Heer sofort anzuführen. Dies ist der Auftakt zu dem zentralen Feldzug, der die große Härte dieses Krieges

²² Schlacht bei Tapae: Cass. Dio 68, 8, 1–2. Dazu Cichorius (1896–1900) II 111–121; Stefan (2005) 554–557. Zur narrativen Struktur der Szene s. Gauer (1977) 67–68; Faust (2012) 37–42. — Dass Iuppiter als Urheber eines Gewitters gemeint ist, liegt nahe, weil an der ganz auf Realität zielenden Traianssäule anscheinend alle göttlichen Wesen tatsächliche Naturkräfte repräsentieren. Hinzu kommt, dass an der Marcus-Säule das ‚Blitzwunder‘ an einer systematisch analogen Stelle eingesetzt ist: Coarelli (2008) 131 Szene XI. Die Gegengründe von Faust, a.O. 39–40 überzeugen mich nicht, da er die ‚realistische‘ Bildersprache der Säule nicht berücksichtigt. Der richtige Hinweis darauf, dass Iuppiter in seiner Kampfhaltung das Modell für die römischen Soldaten darstellt, widerspricht dem Bezug auf einen tatsächlichen Blitzschlag natürlich nicht.

²³ Zur Deutung s. Petersen (1899–1903) I 32–33. An der Marcus-Säule ist dieser Gegensatz noch weit stärker betont: Hölscher (2000) 97–98. Allgemein zu dem Spektrum an Verhaltensweisen der Römer gegenüber (nördlichen) Feinden s. Heitz (2009).

vor Augen führen wird, mit Siegen, die schwer erkämpft werden, am Ende jedoch überwältigend sind.²⁴

Im letzten Feldzug schließlich ist die Szene der *Profectio* auf finalen Triumph hin gestimmt (Szenen CI–CII). Der Kaiser erscheint schon hier als prospektiver überragender Sieger: An der Spitze einer Legion reitet Traian nun zu Pferd, repräsentativ grüßend wie eine Reiterstatue; ihm folgen zu beiden Seiten zwei *equites singulares*, von kleinerer Statur, Körper und Arme in stärker momentaner Haltung, die Pferde mit gesenkten Köpfen. Soldaten einer zweiten Legion empfangen ihn mit einem feierlichen Opfer, das offenbar nicht nur für den guten Verlauf der abschließenden Kriegshandlungen dargebracht wird, wie die reguläre *Lustratio*, sondern vor allem dem Wohl der Kaisers selbst zu gelten scheint. Für das Vordringen sind keine schützenden Mauern und Palisaden mehr nötig; stattdessen erstreckt sich im Hintergrund, auf höherem Gelände, eine Festung, die mit deutlich repräsentativen Elementen der Macht, Giebeln und Arkaden, ausgezeichnet ist. Daraus folgt in der Szenenfolge bis zum Ende, geradezu zwangsläufig, die absolute Vernichtung und Selbstvernichtung der Gegner.

Noch aufschlussreicher sind die Aufbrüche der beiden defensiven Kampagnen. Im ersten Krieg reagiert der Kaiser im zweiten Feldzug auf eine plötzliche dakische Invasion mit einem rasch und effizient organisierten Flottentransport zum Kriegsschauplatz. Das Eindringen der Dakern über die Donau ist als chaotisches Unternehmen mit hohen Verlusten geschildert: ohne Brücke, auf den Pferden sich durch das Wasser kämpfend, von den Tieren fallend, sie im Strom verlassend, ihre Schilde rettend, um Hilfe flehend, ertrinkend oder von Kameraden mit letzter Kraft ans Ufer gezogen. Ein Beobachter fasst sich verzweifelt an den Kopf: Der Fluss ist den Dakern ein Feind (Szene XXXI). Danach der dakische Angriff auf ein römisches Lager: mit wilder Energie und geringer Koordination; mit unterschiedlichsten Angriffswaffen von geringer Effizienz, wie Bogen, Schleudern und einem zu kleinen Rammbock; unter ungenügender Deckung und darum mit hohen Verlusten gegen die einheitlich schwer gerüstete Besatzung des römischen Lagers, die mit voller Kraft von oben zuschlägt (Szene XXXII).

Dagegen steht die römische Antwort, die den Fluss zum Bundesgenossen hat: Gepäck und Rüstung werden auf Schiffe geladen, die Pferde sorgsam auf Schiffen transportiert, die Rudermansschaften zeigen höchste Disziplin (Szene XXXIII). Im Hintergrund, hier zum ersten Mal, erscheint eine römische Stadt, gut befestigt, aber im Inneren gibt es vielfältige öffentliche Architektur, mit Bogentoren, Bogenfenstern und Giebeln; ein außerstädtisches Amphitheater zeigt, wie sicher man sich an diesem Vorposten römischer Lebenskultur fühlen kann. Es ist diese Kultur, die den geordneten Gegenangriff gegen das wilde Chaos der Gegner prägt. Menschen und Tiere, kulturelle Infrastruktur spielen zusammen. Der Erfolg wird nicht lange auf sich warten lassen: In der folgenden Schlacht werden gerade diese antithetischen Qualitäten von Römern und Dakern extrem gegeneinander ausgespielt (s. unten).

Zu Beginn des zweiten Krieges dagegen wird der vierte Feldzug, der durch neue Unruhen ausgelöst wird und die endgültige Unterwerfung Dakiens vorbereiten soll, mit einer geradezu universellen Zusammenführung aller Kräfte eingeleitet (Szenen LXXIX–C). Ein Grund für das erneute Eingreifen der Römer wird hier schon gar nicht mehr zu Beginn gegeben, sondern erst später nachgereicht. Der erste Krieg hatte, in dem Bildbericht kurz zuvor geschildert, mit einer massenhaften Unterwerfung der Dakern geendet, von der aber der König Decebalus sich manifest ausgenommen hatte. Das genügte als Kriegsgrund. Der neue Krieg beginnt mit einer langen Folge von Szenen, in denen der Kaiser zu Schiff von Italien aufbricht, das Adriatische Meer überquert und dann durch eine lange Reihe von Städten und Lagern zum Kriegsschauplatz zieht. Auf den einzelnen Stationen wird er von der Bevölkerung feierlich empfangen, er vollzieht große Opfer und wird wieder feierlich verabschiedet. Man hat diese Szenenfolge vor allem als eine Dokumentation der Route gelesen, auf der der Kaiser mit dem Heer den Balkan durchquert hat. Mit größter Wahrscheinlichkeit hat man die Abfahrt bei Brundisium und den weiteren Vormarsch über Apollonia, Dyrrhachium und Naissus angesetzt. Viel wichtiger aber als dieser ‚chronistische‘ Aspekt ist die Frage, warum diese Reise zur Front, die militärisch eigentlich belanglos ist, hier so viel Platz erhält, etwa zehn Prozent des ganzen Reliefbandes. Das Ziel ist offenbar, die universelle Macht des Römischen Reiches und seiner Kultur gegen den Feind ins Spiel zu

²⁴ Zu den Szenen der *Profectio* s. Koeppel (1969) 130–148; Lehnen (1997).

bringen; dem entsprechend tritt der Kaiser hier nicht, wie sonst fast durchgängig auf der Säule, im militärischen Panzer auf, sondern in der Tunica, dem Reisegewand.²⁵

Der Ausgangspunkt, anscheinend Brundisium, wird durch zwei Elemente repräsentiert (Szene LXXIX): Nahe dem Hafen steht ein Tempel einer weiblichen Gottheit, die zwar wegen der geringen Größe des Baues und des Kultbildes nicht genau bestimmt werden kann, die aber hier zweifellos als Schützerin der Seefahrt verehrt wurde. Im Hafen selbst erhebt sich ein Ehrenbogen, der überzeugend als Wiedergabe des Augustus-Bogens von Brundisium aus dem Jahr 31 v. Chr. erkannt worden ist. Wie signifikant auch hier die Motive in Hinblick auf eine ideologische Botschaft ausgewählt sind, zeigt der Vergleich mit den Städten des Balkans in der anschließenden Szenenfolge (Szenen LXXX–XCI). Anders als Brundisium werden diese Städte als Orte hoher römischer Lebenskultur dargestellt, mit öffentlichen Plätzen, Portiken, Theatern. Auch Brundisium hatte wahrscheinlich ein Theater, und auf dem Balkan gab es auch Tempel. Aber der Tempel hat seinen ‚systematischen Ort‘ beim Aufbruch, als Sitz der schützenden Gottheit, während in der Provinz offensichtlich die römische Reichskultur präsentiert wird, die gegen die Daker verteidigt werden soll.

Die Bevölkerung, die den Kaiser in den verschiedenen Stationen auf dem Balkan empfängt, ist bewusst differenziert. Bereits bei der Landung wird Traian am Ufer von der Provinz-Bevölkerung mit einem Stieropfer an einem Altar begrüßt (Szene LXXX). Anschließend zieht er in eine Hafenstadt mit einem würdevollen Tempelbezirk in einer Quadriporticus ein, wo ihm weitere Vertreter der lokalen Bevölkerung entgegenkommen (Szene LXXXI). Wie hochbedeutend dieser Aufbruch zu dem letzten Feldzug ist, der zum endgültigen Sieg führen soll, zeigt sich in der Zusammensetzung der Gruppen: Der Kaiser ist durch insgesamt neun Lictoren ausgezeichnet, die größte Zahl auf der ganzen Säule. Und während am Ufer spontan eine gemischte Menge aus Männern, Frauen und Kindern zusammengekommen ist, nach der Tracht der *paenula* Provinziale ohne Bürgerrecht, treten ihm in der Stadt nur erwachsene Männer entgegen: vorne eine größere Gruppe von Angehörigen des römischen Ritterstandes in der Trabea, im Hintergrund eine kleinere Zahl in der *paenula*, also eine Abordnung in sozialer Gliederung. Dem entspricht der emotionale Status der beiden Szenen: Bei der Begrüßung in der freien Natur sieht man emphatische Gesten, dazu einen Altar mit brennendem Opferfeuer und einem bereits zusammengebrochenen Opfertier, dagegen zeigt die Delegation in der städtischen Architektur feierliche Haltungen und Gebärden.²⁶

Die folgenden Szenen entfalten das Spektrum in fast systematischer Weise. Kurz zusammengefasst: Anschließend erreicht der Kaiser, von der provinziellen Bevölkerung geleitet, ein römisches Lager, aus dem ihm die Soldaten in festlicher Bekränzung entgegenkommen, um gemeinsam ein aufwändiges Opfer von vier Stieren darzubringen (Szenen LXXXIII–LXXXV). Danach kommt er in einer Stadt mit einer großartigen Architektur von Theater, Tempel, Porticus und Straßenbögen an, wo er mit der gesamten Bevölkerung von römischen Bürgern in Toga und Stola (?) ein Opfer feiert (Szene LXXXVI). Weiter gelangt er zu einer Siedlung von Einheimischen innerhalb der Reichsgrenzen, aus der die Männer mit Jungen und Mädchen herausgetreten sind, um ihn ebenfalls begeistert zu begrüßen (Szenen LXXXVII–XC). Und schließlich feiert Traian in einem einheimischen Heiligtum sogar ein gemeinsames Opfer mit römischen und indigenen Familien (Szene XCI). Auch ohne genauere Analyse ist deutlich, dass der Kaiser in dieser Folge von Szenen demonstriert, wie stark er an den Belangen der Reichsbevölkerung Anteil nimmt, wie bewusst er seine Rolle als Mittler zu den römischen wie zu den lokalen Göttern wahrnimmt, und wie groß der Dank ist, der ihm dafür von allen Seiten entgegengebracht wird. Die Reise ist ein Akt bewusster Reichspolitik, in Antizipation der realen programmatischen Reisepolitik seines Nachfolgers Hadrian. Sie stellt vor Augen, welche hoch geschätzte römische Lebenskultur in jener Provinz blüht, die von den Dakern bedroht wird; dabei wird vor allem die glanzvolle öffentliche Architektur hervorgehoben, der auf dakischer Seite nichts als trotzige Befestigungen

²⁵ M.E. überzeugende Argumente für eine Überfahrt von Brundisium und einen Anmarsch durch den südlichen Balkan bei Degrassi (1946–1947). Neuerdings aufgenommen von Vulpe (2002) 272–276; Depeyrot (2007) 206–222. Gegen Ancona und eine nördliche Route spricht vor allem die allgemeine geographische Situation, durch die Brundisium der übliche Ausgangspunkt für Feldzüge nach dem Balkan und Griechenland war. Zum Bogen im Hafen s. La Rocca (1994) 83–84. — Ideologische Bedeutung: Winkler (1991) 271–277. Reisegewand: Galinier (2007) 63–64.

²⁶ Ritter in der Trabea: Gabelmann (1977), besonders 363, der die Szene im Anschluss an Cichorius als Empfang durch Vertreter des Provinziallandtags sieht.

und Siedlungen von Holzbauten gegenüberstehen. Und als Nutznießer dieser Kultur werden gleichermaßen römische Bürger, römisch zivilisierte Provinziale, römische Soldaten und nicht-römische einheimische Stämme einbezogen.²⁷

Die Ankunft Traians an der Donau schließt die beiden Leitmotive dieser Reise glanzvoll ab (Szenen XCIX–C): Die große öffentliche Architektur der provinzialen Städte findet hier ihren Höhepunkt in dem Wunderwerk der neuen Donaubrücke, die Apollodoros von Damaskus im Auftrag des Kaisers selbst gebaut hatte; und nach der ausdifferenzierten Bevölkerung der Donauprovinzen schließen sich dem Kaiser auch noch Verbündete aus fernen Reichsteilen an, aus Germanien wie aus dem syrischen Osten.²⁸

Schlacht. Nicht zuletzt sind die Schlachten sehr bewusst gestaltet.²⁹ Eine realistische Wiedergabe der Bewegungen von Truppenteilen ist im antiken Relief nicht möglich. Um so deutlicher sind die ideologischen Aussagen. Generell sind die Römer selbstverständlich immer massiv überlegen, und nie werden römische Tote dargestellt. Besonders deutlich aber sind wieder die Differenzierungen. Im ersten Feldzug ist, wie gezeigt, das Erscheinen Iupiters ein anfängliches Signal der göttlichen Gunst für den gesamten Krieg (Szene XXIV). In der zweiten Kampagne dagegen, bei der Abwehr der bedrohlichen dakischen Invasion, wird die entscheidende Schlacht besonders erbittert geschildert (Szenen XL–XLI). Hier sind die Kämpfe unübersichtlich: Zunächst müssen die Römer sich einer Überzahl von Dakern erwehren, die von oben auf sie eindringen; auch ein Geschütz auf einem fahrbaren Wagen muss eingesetzt werden. Am Rand der Schlacht, bei der Nachhut, werden sogar römische Verwundete gezeigt, allerdings zugleich, um die gute ärztliche Versorgung bei den Römern hervorzuheben.³⁰ Erst im weiteren Verlauf gewinnen die römischen Elitetruppen, Reiter und Legionäre — hier erstmals im aktiven Kampf dargestellt — die Oberhand und drängen die Feinde zur Flucht in die Berge und Wälder. Am Ende wird der Sieg besonders krass geschildert, mit Haufen von gestapelten Leichen. Die Bedrohlichkeit der Gegner und ihre massive Zerschlagung entsprechen einander.³¹

Wieder ganz anders werden die Kämpfe im dritten Feldzug dargestellt, der mit großem Aufwand und Anstrengung zu einem überwältigenden Sieg führt. Hier werden nicht eine, sondern drei Schlachten hintereinander geschildert, und jede hat einen anderen Charakter. In der ersten Schlacht werden vor allem Verschanzungen errichtet und Geschütze eingesetzt (Szene LXVI). Die Kämpfe sind stark reduziert, der hervorgehobene Aspekt ist eine Materialschlacht. Kurz darauf kommt es zu einer Doppel-Schlacht von ganz anderer Art (Szenen LXX–LXXI). Von links rücken reguläre und irreguläre römische Auxilien gegen ein dakisches Lager in Holzbauweise vor. Hier wird der Aspekt der militärischen Disziplin hervorgehoben, besonders deutlich darin, dass verschiedene Truppengattungen mit unterschiedlichen Waffen in einer einheitlichen Bewegung dargestellt sind. Von der anderen Seite aber demonstriert ein Trupp von Legionären mit dem Manöver der Testudo gegen eine vielleicht benachbarte dakische Festung mit Quadermauern dieselbe Disziplin und Schulung in größter Perfektion. Auf beiden Seiten ist die Geschlossenheit der Römer dem chaotischen Durcheinander der Feinde gegenüber gestellt, allerdings auf unterschiedlichem Niveau: Während die Hilfstruppen Gegner auf niedrigem militärischem Niveau in die Flucht jagen, setzen die Legionäre ihre perfekte Kampftechnik gegen massive Festungen mit starker Verteidigung ein. Nach diesen Demonstrationen der Überlegenheit in Technik und Disziplin folgt dann in der dritten Schlacht ein totaler römischer Sieg (Szene LXXII). Die Römer sind so weit vorgedrungen wie in keiner anderen Schlacht, die Dakern sind hoffnungslos zusammengedrängt, ihre Flucht im Hintergrund ist so offensichtlich wie bei keiner anderen Niederlage. Wenn man die Darstellungen dieser drei Schlachten im Zusammenhang betrachtet, so ist es klar, dass in Wirklichkeit drei Schlachten kaum so unterschiedlich gewesen sein können. Man wird nicht den Verlauf der Schlachten nach diesen Bildern rekonstruieren können, denn die Römer haben wohl

²⁷ Das Heiligtum in Szene XCI folgt keinem normalen römischen Architekturtypus, es meint darum wohl einen Kultplatz in einheimischer Tradition. Zur Reisepolitik der römischen Kaiser, speziell Traians und Hadrians, s. Halfmann (1986) 35–50.

²⁸ Zur Donaubrücke bei *Pontes-Drobeta* s. Stefan (2005) 641–642. — Zur Herkunft der Gesandtschaften s. Lepper, Frere (1988) 151–152.

²⁹ Siehe dazu Hölscher (1991) 287–292; Gauer (1977) 67–71; Faust (2012) 35–91.

³⁰ Vgl. den Beitrag von D. Aparaschivei in diesem Band.

³¹ Faust (2012) 51–54.

normalerweise in ihren Schlachten Geschütze verwendet, fremde Hilfstruppen eingesetzt und kollektive Disziplin gezeigt. In diesen Bildern geht es darum, das ganze Spektrum militärischer Technik und Ideologie differenziert vor Augen zu führen. Diese Demonstration hat ihren ‚systematischen Ort‘ im dritten Feldzug, in dem die gesamte Kriegsmacht Roms aufgeboten und zu einem ersten überwältigenden Sieg geführt wird, mit dem der erste Krieg zu Recht abgeschlossen und — auf der Säule nicht dargestellt, aber in den Köpfen der Betrachter präsent — mit dem Triumph gefeiert werden konnte.³²

Einzelne Szenen. Neben den zentralen Themen der Kriegsführung wie Bau von Festungen, Schlachten und Unterwerfungen werden an der Säule einzelne Szenen geschildert, die auf den ersten Blick wie belanglose Episoden aus dem ‚Alltag‘ des Soldatenlebens wirken. Auch sie sind aber voll von ideologischer Bedeutung. Unmittelbar nach der Sequenz von Schlachten des dritten Feldzugs und der anschließenden Sieges-Adlocutio ist eine Szene eingeschoben, in der Soldaten aus einer Quelle Wasser schöpfen, andere wohl ihre Pferde zur Tränke führen (Szene LXXIV). Man hat das als geographische Angabe einer charakteristischen Lokalität oder als Szene der verdienten Ruhe nach den erschöpfenden Kämpfen gedeutet, aber es ist weit mehr: Die Szene demonstriert, dass die Römer die eminent wichtigen Wasser-Ressourcen in ihre Macht gebracht haben: Nicht umsonst wird die Quelle von einer kreisrunden Befestigung unmittelbar darüber geschützt.³³ Damit ist die römische Macht in einem zentralen Punkt gesichert: Gleich darauf kommt es zu der größten Unterwerfung von Dakern in dem gesamten Kriegsverlauf, mit der der erste Krieg beendet ist.

Eine ähnliche Szene ist im letzten Feldzug an signifikanter Stelle eingeschoben. Nach der zereemoniellen Einleitung mit Profectio, Lustratio, Adlocutio und Kriegsrat ist das römische Heer in einem langen Vormarsch in das Innere Dakiens vorgedrungen. Hier, weit entfernt von der eigenen logistischen Basis, sind römische Legionäre damit beschäftigt, Korn zu schneiden und in Bündeln abzutransportieren (Szene CX). Auch hier sind episodische Deutungen, als lokale Bezeichnung einer besonders fruchtbaren Gegend oder als Angabe der Jahreszeit, wenig überzeugend. Vielmehr wird gezeigt, dass das römische Heer nun auch über die Ressourcen an Nahrung verfügt, die für die weitere Kriegsführung entscheidend sind.³⁴ Unmittelbar darauf beginnt die lange Sequenz der Belagerung und Eroberung der zentralen dakischen Befestigungsanlagen.

Die Versorgung mit Wasser und Nahrung muss zu den täglichen Tätigkeiten der Soldaten gehört haben. Wenn diese Vorgänge jeweils nur ein einziges Mal innerhalb des gesamten Kriegsverlaufes dargestellt werden, so zeigt das zum einen, dass sie für das Konzept von grundsätzlicher Bedeutung waren, und zum anderen, dass sie an einem ‚systematischen Ort‘ zum Thema gemacht wurden: dort, wo es darum ging, den Gegner endgültig in die Knie zu zwingen.

Einzelne Gruppen und Figuren. Mit ganz besonderem Bedacht sind die Gruppen und Personen ausgewählt, die in den einzelnen Szenen zur Darstellung kommen. Das gilt besonders für solche Szenen, an denen große Mengen von Menschen teilnehmen, von denen aber nur eine kleine Zahl dargestellt wird. So werden, wie gezeigt, in der ersten Profectio, bei der das ganze Heer die Donau überschreitet, die vornehmen Truppen der Prätorianer, Legionäre und *equites singulares* hervorgehoben, die Auxiliare jedoch in den Hintergrund gestellt und die indigenen Hilfstruppen ganz übergangen (Szenen III–V). Bei der ersten Adlocutio dagegen, in der die Kohärenz des Heeres gestärkt werden soll, treten Legionäre und Auxilien vermischt auf (Szene X). In dieser Weise kann man das ganze Reliefband auf die Bedeutung der dargestellten Heeresteile hin untersuchen.

Noch überraschender ist die Auswahl der irregulären Hilfstruppen, die auf der Seite Roms in einheimischer Tracht kämpfen. Wie aus Inschriften bekannt ist, wurden in den Dakerkriegen zahlreiche solche Kontingente aus allen Teilen des Reiches eingesetzt. Von diesen ist aber in den Reliefs nur eine kleine Zahl wiedergegeben. Neben einer Gruppe von Kämpfern mit Tierfell, offenbar aus benachbarten Gegenden des Balkan, sind vier Gruppen dargestellt worden: Keulenkämpfer in Hosen aus Germanien (Szenen XXIV, XXXVI, XXXVIII, XL–XLI, XLII, LXVI, LXX–LXXI, LXXII, CIX–CX),

³² Faust (2012) 56–63. Zu Szene LXX–LXXI s. auch Seelentag (2004) 382–383.

³³ Episodische Deutung: Cichorius (1896–1900) II 346–350; Petersen (1899–1903) I 83.

³⁴ Episodische Deutung: Cichorius (1896–1900) III 199–202.

Steinschleuderer von den Balearen (Szenen LXVI, LXX–LXXI, LXXII), Bogenschützen aus Palmyra (Szenen LXVI, LXX–LXXI, CIX–CX) und Reiter mit gedrehten Locken aus Numidien (Szene LXIV). Das heißt: außer den balkanischen Nachbarn sind es stellvertretende Verbündete aus Norden, Westen, Osten und Süden. Darin liegt eine klare ideologische Aussage: Alle Welt steht zu Traian, gegen die einzigen Gegner, die Daker.³⁵

Protagonist allen Geschehens ist Traian. Es gibt keine Szene von größerer Bedeutung, in der er nicht die Hauptfigur ist. Meist wird er von hohen Offizieren eingerahmt, die bezeugen, dass er nicht allein agiert, sondern gute Berater hat. Lictoren umgeben ihn nur in solchen Szenen, in denen die Hervorhebung von besonderer Würde sinnvoll ist. Diese Vorrangstellung des Kaisers wird durchweg auch in den Bildformen wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. In vielen Szenen ist die Gruppe Traians als ein Schaubild frontal aus dem Bild heraus gerichtet, oft mit dem Kaiser als Mittelachse (z.B. Szenen IX, XI–XII, XXXIX, XLII und öfter). Durch diese Ausrichtung zum Betrachter, nicht zu den Figuren im Bild, gewinnt die Repräsentation nach außen eine Priorität gegenüber der bildimmanenten Handlung. Ein anderes Mittel, die Position des Kaisers im Verhältnis zu seiner Umgebung zu definieren, besteht darin, ihn entweder auf einem Podest bzw. einem Absatz im Gelände zu erhöhen oder aber ihn mit seinen Partnern auf Augenhöhe zu stellen. Wie gezeigt, können dadurch, in Verbindung mit seinen Gesten, klar abgestufte Hierarchien zwischen dem Herrscher und den verschiedenen Gruppen der Soldaten, der Bevölkerung und der verschiedenen Gruppen der Gegner deutlich gemacht werden. Besonders eindrucksvoll wird Traians Kopf in einer Szene von einem Torbogen im Hintergrund wie von einem Nimbus gerahmt.³⁶

Unter der Führung des Kaisers stellt das römische Heer einen zweiten, kollektiven Protagonisten des Krieges dar. Es gliedert sich grundsätzlich in die Legionäre und die Auxiliare, auf den ersten Blick kenntlich durch unterschiedliche Rüstung: Schienen- und Kettenpanzer. Entscheidend ist, dass die beiden Truppengattungen unterschiedliche Rollen spielen. Die Auxilien werden vor allem in den eigentlichen Kämpfen eingesetzt, in denen sie mit starkem physischem Einsatz die Gegner niederschlagen und gnadenlos verfolgen. Die Legionäre dagegen werden in den Schlachten meist als disziplinierte Elite-Truppe im Hintergrund gehalten, im Kampf bewähren sie sich mit dem anspruchsvollen Manöver der *testudo* (Szene LXXI); darüber hinaus werden sie während der Feldzüge vor allem bei den technischen Arbeiten des Baues von Lagern und Festungen, Brücken und Straßen gezeigt. In zeremoniellen Szenen, bei Ansprachen an das Heer oder Unterwerfung von Gegnern, stehen sie dem Kaiser besonders nahe. Sie verkörpern den Anspruch Roms, durch Eroberung Kultur zu verbreiten.³⁷

Die Daker dagegen gehen im Chaos unter. Meist sind sie hilflos und ohne Führung. Ihr König Decebalus erscheint nur sehr selten. Während der römische Kaiser immer weithin sichtbar herausgehoben ist, agiert Decebalus im Verborgenen, aus dem Hinterhalt. Sein letzter Auftritt vor seinem Tod ist wie eine Travestie des repräsentativen Schemas, in dem Traian in Szene gesetzt ist: Ebenfalls eine frontal zum Betrachter gerichtete Dreiergruppe mit Decebalus als Mittelachse, aber im Wald zwischen Bäumen versteckt, die Füße hinter Felsformationen verdeckt, einer der Begleiter vom Rücken gesehen, und der König selbst mit einer Geste des Armes zum Gesicht, die nicht Führung seiner Truppen, sondern Sorge über die absehbare Niederlage anzeigt (Szene CXXXV, vgl. CXXXIX, im Gegensatz zu Traians letzter Ansprache Szene CXXXVII). Die größte Sichtbarkeit erreicht er in der Szene, in der er sich durch Selbstmord den Verfolgern entzieht (Szene CXLV). Und dann, wenn sein abgeschlagener Kopf im römischen Lager auf einem Tablett den Soldaten präsentiert wird (Szene CXLV).³⁸

Vertikale Korrespondenzen und Interferenzen. Hinzu kommt ein Gestaltungsprinzip, das gewissermaßen dem Prinzip der spiralförmigen Sequenz entgegensteht: die vielfältigen Korrespondenzen und

³⁵ Indigene Hilfstruppen in den Dakerkriegen: Strobel (1984); ders. (2010). Darstellung ausgewählter indigener Hilfstruppen auf der Säule: Hölscher (1999). Ausführlich Richter (2010) 363–417. Zu den maurischen Reitern s. auch Stefan (2005) 582–587. — Auf Seiten der Daker kämpfen nur die benachbarten Roxolanen: Szenen XXXI und XXXVII.

³⁶ Typische Darstellung Traians: Szenen IX, XI–XIII, XVIII, XXIV und so fort; Rahmung mit Torbogen: Szene XXXV. Dazu Gauer (1977) 67–74; Settis (1988b), besonders 137–163; Galinier (2005) 63–64.

³⁷ Hierzu s. Fehr (1985/1986); Seelentag (2004). Ausführlich zu Funktionen und Einsatz der Legionäre, regulären Auxiliare, Equites und Prätorianer s. Richter (2010) 13–362.

³⁸ Zu Decebalus s. Galinier (2007) 64–67; Faust (2012) 73–75.

Interferenzen von Szenen in vertikalen Richtungen, besonders in den Hauptachsen der Säule. Seit langem hat man gesehen, dass das Prodigium des Maultierreiters (Szene IX), die erste Schlacht mit dem Erscheinen Iuppiters (Szene XXIV), die Victoria in der Mitte (Szene LXXVIII) und dann der Tod des Decebalus (Szene CXLV) alle in der Nord-Achse der Säule übereinander angeordnet sind. Martin Galinier hat darüber hinaus die Bedeutung dieses Prinzips bis in viele Einzelheiten herausgearbeitet. Darauf kann hier nur hingewiesen werden. Durch dies Prinzip muss zum einen der Bildbericht an vielen Stellen gepresst oder gedehnt worden sein, um die betreffenden Szenen in die betreffende Achse zu setzen. Und wichtiger noch: Durch die vertikalen Interferenzen wurden Bezüge zwischen Szenen deutlich, die die chronikhafte Sequenz transzendieren.³⁹

Visualität. Allgemein ist deutlich, dass dieser Bildbericht in seiner Struktur ein genuin visuelles Konzept darstellt. Die verbreitete Vorstellung, das Reliefband sei eine Umsetzung der *commentarii* des Traian, die in der benachbarten Bibliothek aufbewahrt worden seien, ist ein philologischer Wunschtraum, der sich sofort auflöst, sobald man versucht, die ersten Szenen in eine verbale Erzählung umzusetzen: Die Folge der Eingangsrituale *Profectio*, *Kriegsrat*, *Lustratio*, *Prodigium*, *Adlocutio*, *Bau von Festungen und Lagern etc.* ergibt keinen erzählbaren Text, und sie ist von dem einzigen erhaltenen Beispiel solcher *commentarii*, Caesars *Bellum Gallicum*, ebenso wie von dem historischen Bericht des Cassius Dio / Xiphilinos denkbar weit entfernt. Selbstverständlich muss der entwerfende Bildhauer den Verlauf des Krieges durch verbale oder schriftliche Vermittlung gekannt haben, nur in sprachlicher Form konnte ein so komplexer und ausgedehnter Vorgang übermittelt werden. Und es ist auch nicht grundsätzlich auszuschließen, dass er den Kriegsbericht Traians hat einsehen können. Aber damit ist die spezifische Form des Bildberichts an der Säule nicht erklärt: In der Auswahl der Szenen und Figuren, den narrativen Strukturen und dramaturgischen Strategien sowie den kompositionellen Gestaltungen ist der Bildbericht eine genuin visuelle Präsentation der Dakerkriege Traians und ihrer ideologischen Bedeutung.

3. Narrative Strukturen und Formen der Herrschaft

Wenn man abschließend nach allgemeineren Ergebnissen aus einer solchen Analyse fragt, so ergeben sich Folgerungen einerseits zu den Strukturen der Erzählung, andererseits zu der Auffassung des Krieges gegen äußere Feinde und der Macht des Kaisers innerhalb des Reiches.

Narrative Strukturen: Realität versus Ideologie. Die narrative Eigenart des Reliefbandes ist davon geprägt, dass das Konzept eines fortlaufenden, chronikhaften Berichts in hohem Maß von formalen Strukturen bestimmt ist, die zugleich inhaltliche Konzepte bedeuten. Das Grundkonzept ist eine dialektische Beziehung zwischen Realität und Ideologie⁴⁰.

Einerseits impliziert das Grundprinzip des fortlaufenden, kontinuierlichen Spiralbandes zeitliche und räumliche Sequenzen, die offensichtlich der Realität entsprechen. Und die Ausgestaltung der Szenen mit realen Teilnehmern und realistischer Sachkultur erhebt zumindest den Anspruch, die historische Wirklichkeit des Krieges wiederzugeben.

Andererseits ist der Bildbericht von starken narrativen Strukturen geprägt, die die kontingente Wirklichkeit der beiden Kriege in ein ideologisch geprägtes Gerüst überführen. Dies sind: 1) relativ feste Grundmuster von Sequenzen für die offensiven und die defensiven Feldzüge; 2) dramaturgische Unterscheidung des Charakters der einzelnen Feldzüge; 3) kalkulierte Selektion jeder einzelnen Szene für ihren ‚systematischen Ort‘; 4) Konzentrierung von Sinnbezügen in vertikalen Achsen; 5) sinnbezogene Ausgestaltung der Szenen bis in die Auswahl der Personen und Gruppen sowie der materiellen Kultur.

Die Selektion und Gestaltung der dargestellten Szenen ist offensichtlich von der Absicht geprägt, ideologische Leitbilder der Kriegsführung und der Ausübung von Macht hervorzuheben: Die *Profectio*

³⁹ Zuerst bemerkt von Lehmann-Hartleben (1926) 111. Weiter ausgearbeitet von Gauer (1977) 45–48. Zuletzt ausführlich, mit weitgehenden Konsequenzen für die Sichtbarkeit: Galinier (2007) 69–119; s. auch Faust (2012) 48–50.

⁴⁰ Dazu bereits Hölscher (1980); Baumer *et al.* (1991).

zeigt *virtus*, das Opfer *pietas*, und so fort. Dabei werden jedoch grundsätzlich nicht feste Szenentypen als Chiffren für vorgegebene ideologische Begriffe eingesetzt. Denn zum einen werden dieselben ideologischen Leitbilder in verschiedenen Szenen auf unterschiedliche Weise zur Geltung gebracht: So wird *providentia* in ihren verschiedenen Aspekten sowohl beim Kriegsrat als auch in der Lustratio dargestellt, und *virtus* wird sowohl in der Profectio als auch in der Schlacht (und an anderen Denkmälern in der Jagd oder im Triumph) demonstriert. Zum anderen werden in derselben Szene verschiedene ideologische Leitbilder aufgerufen: In der Lustratio wird nicht nur *providentia*, sondern auch *pietas* und *dignitas* demonstriert, in der Adlocutio werden *fides* und *concordia* vor Augen gestellt. Die Bildszenen — wie auch die dargestellten wirklichen Rituale — sind genuin visuelle Darstellungen, Leitbilder, von politisch-ethischen Idealen: Diese Ideale erhalten im Bild einerseits und in der Sprache andererseits, entsprechend den spezifischen Kapazitäten der beiden Medien, autonome und unterschiedliche, aber vielfach aufeinander bezogene Ausprägungen.⁴¹

Grundsätzlich stehen die denotierenden Bilder und die konnotierten Leitbegriffe in einem reziproken Verhältnis von medialer Autonomie und konzeptueller Referenz zueinander: Zum einen: Weder sind die Bilder auf Begriffe reduzierbar noch Begriffe in Bildern fixierbar. Zum anderen: Die Bilder machen nur *mit ihren politisch-ethischen Dimensionen* Sinn, die Begriffe aber gewinnen nur *in der Visualisierung* jene körperliche Präsenz, die sie in *spezifischer* Weise zu Exempeln, zu Vor-Bildern macht.

Die übergreifenden narrativen Strukturen bringen die Leitbilder in eine konzeptionelle Abfolge, ein ideologisches System: Profectio und Kriegsrat: *virtus, consilium, providentia*; — Lustratio: *pietas, providentia, dignitas*; — Prodigium: Gunst der Götter (*pax deum*); — Adlocutio: *fides, concordia*; — Bauarbeiten: *labor*; — Vorführung eines Gefangenen: *severitas*; — Vormarsch: *constantia*; — Schlacht: *victoria, disciplina*; — Submissio: *clementia, iustitia, severitas*; — Bestrafung: *severitas, ultio*.

Das bedeutet: Der Bildbericht schildert die Kriegszüge einerseits in einer erstaunlichen Fülle von historischer Realität, andererseits aber in einer Form, die in hohem Maß auf bestimmte offizielle Botschaften hin gefiltert und stilisiert ist. Zugespitzt: Die Reliefs geben wohl nichts wieder, was der Realität eklatant widerspricht, aber sie schaffen aus den Elementen der Realität ein fast systematisches ideologisches Konzept. Daraus wird deutlich, dass die alte Frage, ob der Bildbericht ‚realistisch‘ oder ‚ideologisch‘ ist, grundsätzlich falsch gestellt ist: Er ist in einem emphatischen Sinn beides. Das Ziel ist zu zeigen, dass die ideologischen Konzepte vom Kaiser durch die Kriegshandlungen in die Realität umgesetzt werden. Darum ist umgekehrt die Realität des Krieges eine Demonstration für die Macht der Ideologie.

Geschichte und Ritual. In der Auswahl von Szenen, die der Bildbericht präsentiert, fällt das starke Vorherrschen ritueller und zeremonieller Szenen auf: Profectio, Kriegsrat, Lustratio und Opfer, Ansprachen an das Heer und Unterwerfungen der Feinde. Durch die strengen narrativen Strukturen bekommen auch die Szenen des Lagerbaus, des Vormarschs und der Schlacht einen fast rituellen Charakter. Für heutige Erwartungen an einen Kriegs-Report sind Rituale und Zeremonielle auf den ersten Blick belanglos, ihre starke Hervorhebung ist darum überraschend. Sie erklärt sich dadurch, dass die ideologischen Leitbilder in dieser Form besonders wirkungsvoll in Szene gesetzt werden konnten. Im Ritual und im Zeremoniell werden inhaltliche, das heißt an der Traianssäule: ideologische Konzepte ohne praktischen militärischen Zweck, gewissermaßen ‚in reiner Form‘, performativ zur Schau gestellt.⁴²

Dabei würde es jedoch in die Irre führen, die Bilder als Idealisierungen und Verbrämungen zu sehen, die die Wirklichkeit des Krieges ideologisch überdecken, deformieren oder gar verfälschen. Denn die feierlichen Auszüge, Lustrationen und Opfer, Ansprachen an das Heer und Unterwerfungen von Feinden fanden ja in der Wirklichkeit statt, sie wurden in der Lebenswelt auf visuelle Wirkung hin inszeniert und zur Übermittlung von ideologischen Leitbildern des Krieges und der kaiserlichen Macht

⁴¹ Dies zu Squire (2009) 86–87.

⁴² Dazu allgemein Hölscher (1980). Grundsätzlich zur Reziprozität von Lebenswelt und Lebensbild s. Hölscher, Lauter (1995).

benutzt. Zweifellos wurden solche Rituale tatsächlich als Höhepunkte des Krieges in Szene gesetzt und von vielen Beteiligten auch so erlebt: In der kollektiven rituellen Aktion wurden die ideologischen Werte gewissermaßen inkorporiert und zum kulturellen Habitus gemacht. Das heißt, die Wirklichkeit der Feldzüge ist nicht eine bedeutungsneutrale vorgegebene Realität, sondern ein kulturelles Konstrukt. Auch der reale Krieg ist ein in Szene gesetztes Konzept, ein lebendes Bild, aus Menschen und ihren (Inter-)Aktionen. Die Gestaltung des realen Krieges, mit Ritualen wie mit Kriegshandlungen, und die Gestaltung der Bilder sind zwei Konstruktionen von (Un-)Sinn, die nicht identisch sind, aber aufeinander bezogen sind.⁴³

Statisches Bild von Macht und Herrschaft. Die Manifestationen ideologischer Leitbilder an der Traianssäule sind nicht sehr stark an der *spezifischen* historischen Realität der Dakerkriege Traians orientiert. Entsprechende Szenen von Profectio, Opfern, Ansprachen an das Heer, Unterwerfungen etc. finden sich an Denkmälern vieler Herrscher, meist von der frühen bis in die spätere Kaiserzeit. An anderen Denkmälern kommen weitere Themen der kaiserlichen Repräsentation hinzu, wie Adventus, Triumph, Verteilung von Geschenken, auch sie über lange Zeiträume hinweg. Dasselbe gilt für die Darstellungen von Personifikationen jener ideologischen Leitvorstellungen, die in den Szenen der kaiserlichen Repräsentation zum Ausdruck gebracht werden, wie Virtus und Pietas, Clementia und Concordia, die in großer Dichte vor allem auf den Münzen, aber auch in öffentlichen Standbildern und Reliefs erscheinen. Zwar kommt es dabei im Lauf der Kaiserzeit immer wieder zu gewissen Veränderungen, die durch die historischen Umstände oder die persönlichen Konzepte einzelner Kaiser hervorgerufen sind. Aber insgesamt bleibt das Spektrum der rituellen Szenen und ideologischen Leitbilder über die drei Jahrhunderte vor der Christianisierung des Kaisertums relativ konstant.⁴⁴

Die historische Forschung ist traditionellerweise in der Regel auf historischen Wandel orientiert. Sie hat auch bei der Untersuchung der kaiserlichen Staatsideologie mehr auf die Varianten als auf die Konstanten geachtet. Es scheint aber notwendig zu sein, wissenschaftliche Kategorien für historische Konstanz zu entwickeln, um in einzelnen Epochen Statik und Dynamik gegeneinander aufrechnen zu können. Dabei wird man vorsichtig sein, Statik aus heutiger Sicht vorschnell als Stagnation und Mangel an Innovation zu deuten: Im römischen Kaiserreich war eine gewisse Statik der Herrschaftskonzepte — ob das uns gefällt oder nicht — vermutlich ein stabilisierender Faktor, der durch zeitliche Konstanz die Kohärenz des Reiches und seiner heterogenen Gesellschaft sichern half.

Die Rolle des Kaisers. Aus diesen Voraussetzungen ergibt sich ein charakteristisches Bild des römischen Kaisers.⁴⁵ In den Staatsdenkmälern erscheint das Kaisertum als ein Konzept, in dem jeder Kaiser ein mehr oder minder feststehendes Spektrum von vorgegebenen Leitbildern zu realisieren hatte. Er hatte die Rolle eines Protagonisten der Gemeinschaft zu übernehmen, die darin bestand, die traditionellen ideologischen Werte des römischen Staates in die Wirklichkeit umzusetzen. Im Wesentlichen waren dies Werte, die bereits während der römischen Republik in der Führungsschicht der Nobilität ausgebildet und als *mos maiorum* in Geltung gebracht und tradiert worden waren. Seit Augustus wurden sie stark auf den Kaiser konzentriert; dabei war es von programmatischer Bedeutung, dass der Senat auf dem *clupeus virtutis*, der zu Beginn des Principats für Augustus in der Curia aufgestellt wurde, die vier Tugenden *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* festschrieb, nicht nur als Ehrung für seine Leistungen in der Vergangenheit, sondern zugleich als Erwartung und Forderung für die Zukunft. Ebenso aber ist es symptomatisch, dass damit Tugenden gewählt wurden, die nicht exklusiv für den Kaiser galten, sondern in abgestuftem Maß für alle Gruppen der römischen Gesellschaft verbindlich waren. Auch in dieser Hinsicht war der römische Kaiser ein *primus inter pares*: der Protagonist des gemeinsamen römischen Wertesystems.

Die Rolle des Kaisers war damit zwar nicht ein für alle Male stereotyp fixiert, aber es war ein Rahmen für sein politisches Handeln abgesteckt. Die einzelnen Kaiser realisierten den Kanon von

⁴³ Siehe dazu allgemein Hölscher (2003).

⁴⁴ Adventus und Profectio: Koeppel (1969). Triumph: Künzl (1988). Verteilung von Geschenken: Spinola (1990). — Personifikationen: Noreña (2011).

⁴⁵ Dazu ausführlicher Hölscher (in Vorbereitung).

Grundwerten zwar mit gewissen Modifikationen — und mehr oder minder erfolgreich —, aber der ideologische Maßstab und auch die erwarteten Formen der Realisierung blieben weitgehend konstant.

Dies Bild des römischen Kaisers ist im wesentlichen aus den Denkmälern der Staatskunst gewonnen und hier auf dieser Grundlage bewusst mit starken Konturen gezeichnet worden. Es stellt sich die Frage, wie einseitig dies Bild ist, das heißt, wie zentral diese Züge der ideologischen Leitbilder, der rituellen Performanz und der damit verbundenen konzeptionellen Statik für das römische Kaisertum insgesamt sind. Für den Fall, dass das gezeichnete Bild zumindest einen Aspekt des römischen Kaisertums erfasst, sei noch eine letzte Frage aufgeworfen:

Schluss: Ideologische Herrschaft? Max Weber hat in seiner bekannten Typologie der Formen legitimer Herrschaft drei Typen unterschieden: 1) legale Herrschaft, die auf das Votum und die regelhafte Satzung der Mitglieder der Gemeinschaft, d.h. einer *res publica*, begründet ist, 2) traditionale Herrschaft, die durch Sukzession innerhalb patriarchalischer Strukturen, sei es Monarchie oder Aristokratie, übertragen wird, und 3) charismatische Herrschaft, die auf der einzigartigen Attraktion und Leistung einer Führungs-Persönlichkeit, wie etwa Alexanders des Großen, beruht.⁴⁶ Die Herrschaft der römischen Kaiser scheint mit keiner dieser Kategorien in ihrem wesentlichen Kern getroffen zu sein. *Legal* war das römische Kaisertum aufgrund der Wahl durch den Senat, aber diese war von begrenzter Bedeutung, denn sie betraf kaum die Entscheidung *über*, sondern die Einsetzung *in* die Herrschaft. *Traditional* war das Kaisertum zum einen durch die Tendenz zur genealogischen Vererbung und zum anderen durch seine patriarchalischen Züge, aber dabei wird vernachlässigt, dass konzeptionell doch immer der Anspruch bestand, den „Besten“ zum Kaiser zu machen. *Charismatisch* war es insofern, als der Kaiser ein überragender individueller Protagonist des römischen Imperiums sein sollte, doch war die persönliche Einzigartigkeit dadurch eingeschränkt, dass er für den Anspruch, der „Beste“ zu sein, stark an den Kategorien einer statischen ideologischen Rolle gemessen wurde, die zudem nicht nur für ihn, sondern in abgestuftem Maß für alle Gruppen der Gesellschaft galt. Ich möchte darum zum Schluss die Frage aufwerfen, ob man nicht einen vierten Typus einführen sollte: den der ‚ideologischen Herrschaft‘. Damit wäre eine Herrschaftsform gemeint, die auf ein stabiles ideologisches System von unverletzlichen Grundwerten begründet ist. Herrschaft in diesem Sinn würde darin bestehen, die mehr oder minder festgelegte Rolle eines Protagonisten dieses ideologischen Systems zu übernehmen und diese Grundwerte in immer wieder analoger Form in die Realität umzusetzen.

4. Kommunikation

Wie wurde dies alles von dem Säulendenkmal kommuniziert? Die Frage ist alt, aber sie wurde in provozierender Weise von Paul Veyne zugespitzt, der damit eine scharfe Kontroverse ausgelöst hat.⁴⁷ Das Grundproblem liegt bekanntlich darin, dass die 35 m hohe Säule in einem engen Hof stand, in dem die Reliefs, je weiter der Bildbericht sich in die Höhe entwickelte, nur in zunehmend größerer Entfernung und in zunehmend spitzem Winkel gesehen werden konnten. Die Forschung hat, unter der Voraussetzung, dass potentielle Information und tatsächliche Wahrnehmbarkeit miteinander koinzidieren sollten, zwei diametrale Positionen entwickelt: entweder dichte Bedeutung in allen Szenen, dann auch gute Sichtbarkeit — oder aber eingeschränkte Sichtbarkeit, darum keine Bedeutung in den Einzelheiten. Veyne geht von der Grundvoraussetzung aus, dass die Reliefs zum großen Teil sehr schlecht und in den Details gar nicht erkennbar gewesen sein können, und folgert daraus, dass die detaillierten Interpretationen der Archäologen überzogen sind: Es komme nur auf einen allgemeinen überwältigenden Eindruck an. Die Gegenposition, die zuletzt noch einmal von Martin Galinier ausführlich begründet wurde, geht davon aus, dass die Reliefs bis zum oberen Ende in vielen Details ausgearbeitet sind und darum erkennbar und verständlich gewesen sein müssen. Darum werden Voraussetzungen postuliert, unter denen die Sichtbarkeit gegeben wäre: Man weist auf die ursprüngliche Bemalung der Reliefs

⁴⁶ Weber (1922a); ders. (1922b) 122–149; 753–778.

⁴⁷ Veyne (1988); ders. (1990). Dazu wichtig Settis (1992). Allgemein zum Problem s. Zanker (2000).

hin, die die Erkennbarkeit gesteigert habe, oder lässt die Betrachter auf die Dächer der umliegenden Gebäude steigen, um sie näher an die oberen Windungen des Reliefbandes zu bringen.⁴⁸

Wenn man aber zunächst die beiden Fragen, nach der Sichtbarkeit und nach der Interpretation, ohne Voreingenommenheit jede für sich stellt, dann scheinen beide Positionen kaum haltbar zu sein.

Einerseits kann kein Zweifel bestehen, dass die Reliefs in den Details extrem schlecht sichtbar gewesen sind. Vor allen verschlungenen Erklärungen über die Möglichkeiten der Wahrnehmung muss die einfache Feststellung stehen: Wenn es in erster Linie darum gegangen wäre, einen Bildbericht über die Kriege Traians den Betrachtern möglichst gut sichtbar vor Augen zu stellen, dann ist die Form eines Spiralbandes um eine Säule von 35 m Höhe in einem engen Hof ein denkbar ungünstiges Konzept. Das primäre Ziel kann also nicht maximale Information unter optimalen Sichtbedingungen gewesen sein. Das Reliefband ist Ausstattung eines Denkmals, der Säule für das Standbild des Kaisers, mit einem sinnvollen Bildprogramm. Der Bildbericht ist *decor*, nicht in dem modernen Sinn der bedeutungslosen ‚Dekoration‘, sondern in dem zentralen kulturellen Sinn der Gestaltung von angemessener visueller ‚Bedeutung‘. Erst unter dieser Voraussetzung kann die Frage nach der Sichtbarkeit gestellt werden.⁴⁹

Wie viele Betrachter auf die umliegenden Dächer gestiegen sind, ist höchst zweifelhaft. Das zentrale Zielpublikum können sie jedenfalls kaum gewesen sein. Die normalen Besucher des Forums aber waren mit anderen Dingen beschäftigt und nahmen die Bilddenkmäler nur im Rahmen ihrer sonstigen Aktivitäten wahr. Doch selbst von den Dächern ergaben sich nur ungünstige Sichtwinkel. Auch der Hinweis, dass wichtige Sinnbezüge in den vertikalen Achsen gebündelt sind und dass auf Höhe der Dächer besonders wichtige Knoten der Bedeutung liegen, löst die Probleme nicht wirklich: Denn es bleibt das Faktum, dass die Reliefs von unten bis oben als Spiralband gearbeitet sind und dass in dieser Sequenz die primären wichtigen Bedeutungen enthalten sind. Um diese Sequenz zu ‚lesen‘, müssten die Betrachter von Dach zu Dach um die Säule springen.⁵⁰ Auch Bemalung hat die ‚Lesbarkeit‘ kaum wesentlich gesteigert: Neuere Versuche, die ursprüngliche Farbigkeit zu rekonstruieren, ergeben aus distanzierter Sicht ein eher unruhiges buntes Flimmern.⁵¹

Manche Umstände konnten zwar die Erkennbarkeit der Szenen etwas fördern: Die Betrachter kannten bestimmte Szenentypen, wie Opfer, Adlocutio, Schlacht oder Submissio, von anderen Staatsdenkmälern. Einzelne typische Szenen wiederholten sich an der Säule, die Übergänge über die Donau fanden sich sogar in derselben vertikalen Achse übereinander, so dass man gut sichtbare Szenen der unteren Windungen weiter oben wiedererkennen konnte.⁵² Aber das alles kann bei weitem nicht ausgereicht haben, um auch nur annähernd die Vorgänge und ihre Bedeutung zu erfassen. Kurzum: Weder die normale Lebenspraxis noch auch die unnormale postulierte Betrachtersituation auf den Dächern gewährten eine ausreichende Wahrnehmung der narrativen Sequenzen und der bedeutungsvollen Details des Bildberichtes.

Andererseits wurde hier, in grundsätzlicher Übereinstimmung mit vielen früheren Untersuchungen, zu zeigen versucht, dass das Reliefband von unten bis oben die Feldzüge nicht nur in äußerst zahlreichen Details schildert, sondern dass die Szenen in ihrer Sequenz und ihrer Form höchst bewusst gestaltet sind und vielfältige politische Bedeutungen zur Darstellung bringen. Wenn das nicht völlig aus der Luft gegriffen ist, dann geht es hier um weit mehr als um einen allgemeinen Eindruck von römischer Macht.

Das führt auf einen Schluss, der zumindest für heutige Erwartungen paradox scheint: Einerseits ist der Bildbericht durch und durch mit ideologischer Bedeutung aufgeladen, andererseits ist diese Bedeutung zu einem großen Teil nicht wahrnehmbar. Es scheint, dass ein Verständnis der kommunikativen Wirkung der Säule nur möglich ist, wenn man dies Paradox anerkennt: Semiotisch gesprochen, handelt es sich um ‚komplexe Botschaften mit eingeschränkter Wahrnehmbarkeit‘. Um dies Paradox zu

⁴⁸ Ausführliche Diskussion bei Galinier (2007) 121–158.

⁴⁹ Zum Konzept des *decor* in der römischen Kunst s. Bravi (2012).

⁵⁰ Hinzu kommt, dass die Möglichkeit, auf die Dächer zu steigen, nicht bewiesen ist.

⁵¹ Siehe die (in den Einzelheiten ganz unsichere) farbige Bemalung der Reliefs in Pogorzelski (2012).

⁵² Zu Faktoren, die das Verständnis auch bei partieller Sichtbarkeit förderten, s. die gedankenreichen Überlegungen von Settis (1992).

verstehen, ist es weder sinnvoll, die Komplexität der Bedeutung noch die Einschränkung der Wahrnehmbarkeit zu leugnen. Das ist unbequem, aber m.E. unausweichlich.

Bekanntlich ist die Traianssäule in dieser Hinsicht kein Einzelfall: Griechische Tempel, allen voran der Parthenon mit seinem in großer Höhe ‚versteckten‘ Fries, aber auch gotische Kathedralen mit ihren Skulpturen auf Dächern und an Türmen, sind nicht besser ‚lesbar‘ und doch ebenfalls voller Bedeutung bis in die Einzelheiten. Dabei muss anerkannt werden, dass die Widersprüche zwischen Bedeutung und Sichtbarkeit von normalen Betrachtern in keiner Weise als Problem oder gar als Minderung des künstlerischen oder kulturellen Ranges empfunden werden: Alle diese Denkmäler gehören zu den meist bewunderten Werken ihrer Epoche.⁵³

Offensichtlich beruht die Wirkung in einem dialektischen Zusammenspiel von Makro- und Mikro-Wahrnehmung. In der Makro-Sicht wird die Traianssäule zunächst als gesamtes Denkmal wahrgenommen. Sie verherrlicht den Ruhm Traians durch die Statue auf der Säule, die durch ihre Höhe das Maß dieses Ruhmes zum Ausdruck bringt. Schon in republikanischer Zeit fragt der Dichter Ennius seinen Helden Scipio Africanus maior rhetorisch, eine wie hohe Säule er (literarisch-metaphorisch) errichten solle, um dessen Ruhm darzustellen. In dem Säulendenkmal des C. Duilius von 260 v. Chr. war bereits der Schaft durch die daran angebrachten erbeuteten Schiffssporne der Flotte von Karthago zum abzählbaren Maßstab für den Kriegsrühm des Feldherrn gemacht worden. Die Säule des Traian bringt die Größe seines Ruhmes zunächst durch die Höhe von der Basis bis zum Kapitell zum Ausdruck: 100 Fuß, eine Metapher für ‚unendlich‘. Diese Größe wird in den Reliefs bildlich erläutert durch die ‚unendliche‘ Vielfalt der kriegerischen Leistungen des Kaisers. Aus dieser Makro-Perspektive ist die Bedeutung des Denkmals auf einen Blick zu erfassen.⁵⁴

Um aber die Vielfalt der Ruhmestaten angemessen zu dokumentieren, ist der Bildbericht in ‚unendlich‘ vielen Details konzipiert und ausgeführt. Auch diese Vielzahl der Details, d.h. der Leistungen von Kaiser und Heer, ist leicht als Gesamteindruck wahrzunehmen. Aber dabei kann es nicht bleiben: Man kann Vielzahl von Tatsachen nur durch Vielzahl von Details dokumentieren. Um jedoch mit dieser Dokumentation nicht nur historische Fakten, sondern politische ‚Bedeutung‘ zu vermitteln, wird im Bildbericht der Traianssäule durch Selektion, narrative Strukturierung, dramaturgische Differenzierung und formale Komposition eine ideologische Interpretation des Berichts suggeriert.

Diese Aspekte des Bildberichts sind nur in der Mikro-Perspektive zu erfassen. Für eine solche Sicht war nicht die volle Erfassung aller Details nötig, sondern sie war schon aufgrund von partieller Wahrnehmung möglich. Diese Partialität ist für die Wirkung entscheidend. Man konnte die Säule in den untersten Windungen erkennen, konnte den Bildbericht ein Stück weit in den Details ‚lesen‘ und konnte die narrativen Sequenzen und die einzelnen Szenen in ihrer ideologischen Bedeutung verstehen. Dann sah man weiterhin, in Makro-Perspektive, dass der Bericht sich bis zum oberen Ende in derselben Detailliertheit fortsetzte. Erst in dieser Vollständigkeit aber konnte der Bericht seine Wirkung entfalten: Beschränkung der detaillierten Ausarbeitung auf einen Teil wäre eine Reduktion der Wirkung gewesen. Und es war auch gar nicht anders möglich: Eine andeutende ‚Skizze‘, die einer nur pauschalen Praxis der Betrachtung entsprochen hätte, war weder inhaltlich noch künstlerisch denkbar.

Bei dieser partiellen Sichtbarkeit kamen zwei Prinzipien der Wahrnehmung zur Geltung. Das eine war visuelle Integration: Der Betrachter musste den Anfang der Szenenfolge in ihrer narrativen Struktur zu einem vollständigen Bericht der gesamten beiden Kriege hochrechnen. Das andere war Überzeugung der Komplettheit: Der Betrachter musste sicher sein, dass die Reliefs bis oben hin die Kriege in derselben Detailliertheit und in derselben Konzeptionalisierung von Bedeutung darstellten. Ohne

⁵³ Siehe dazu Hölscher (2009); Marconi (2009).

⁵⁴ Ennius, *Varia* 1–2 (ed. Vahlen ²1928): *Quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam quae res tuas gestas loquatur.* — *Columna rostrata* des C. Duilius: Sehlmeier (1999) 117–119. Spätere *columnae rostratae* und andere Säulendenkmäler: Jordan-Ruwe (1995); zur Traianssäule s. 73–80. Plin. nat. 34, 27 beschreibt die Semantik von Säulen- und Bogendenkmälern in dem Sinn, dass sie die Dargestellten über die übrigen Sterblichen hinaushöben. — In der Inschrift wird bekanntlich die Höhe der Traians-Säule als Maß für die technische Leistung der Abtragung des Quirinals-Hügel angegeben, um für das Traians-Forum Platz zu schaffen; zur Inschrift vgl. den Beitrag von E. Weber in diesem Band. Gut vergleichbar ist die Abtragung des Berges von 128 Fuß für die Via Appia bei Terracina, deren Höhe an der Felswand durch monumentale Zahlen alle zehn Fuß hoch gerühmt wird: CIL X 6849; Lugli (1926) 210–212 Nr. 46. ‚Hundert‘ als ‚unendlich‘: ThesLL III (1907) 827 s.v. *centum, numerus infinitus*.

die Bereitschaft zur integrativen Hochrechnung und die Überzeugung der Komplettheit würde die visuelle Wirkung nicht zustande kommen. Beide Prinzipien vermitteln zwischen umfassender Makro-Sicht und partieller Mikro-Sicht.

Der österreichische Filmemacher Michael Haneke schreibt voller Bewunderung über den Bühnenbildner seines Films „Liebe“, Jean-Vincent Puzos, und seinen maximalistischen Realismus: „Er hat beispielsweise die große Bibliothek aus massiver Eiche schreinern lassen. Normalerweise nimmt man für Filmkulissen billiges Holz und streicht es so an, daß es im Bild wie Eiche aussieht. Sein Anspruch hat mich verblüfft und begeistert. Ich habe darauf bestanden, die Bücher nach Thema und alphabetisch zu sortieren, obwohl es keine einzige Einstellung gibt, in der man die Titel auf den Buchrücken lesen kann! Ich bin trotzdem fest davon überzeugt, dass man solche Details in den Bildern spürt.“⁵⁵

Decor als Visualisierung von angemessener komplexer Bedeutung auf der einen Seite, Lebenspraxis mit eingeschränkter Wahrnehmung auf der anderen: Mit diesen kulturellen Voraussetzungen kann die Wirkung der Traianssäule erfasst werden. Damit wird dieses Denkmal zu einem Muster für Fragen der Wirkung und Wahrnehmung bildlicher Phänomene und Botschaften in Kontexten der Lebenswelt, nicht nur in der Antike.

Bibliographie

- Agosti, Farinella (1988) = G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in: Settis (1988a) 549–589; Appendice: *Dalla fine del Cinquecento alla metà del Novecento*, ebd. 590–597.
- Alexandrescu (2010) = C. G. Alexandrescu, *Blasmusiker und Standartenträger im römischen Heer*, Cluj-Napoca 2010.
- Ampolo (1995) = C. Ampolo, *L’omen victoriae della Colonna Traiana: il principe e l’uomo caduto dal mulo*, *Archeologia Classica* 47 (1995) 317–327.
- Baumer (1991) = L. E. Baumer, *Adlocutio*, in: Baumer *et al.* (1991) 278–287.
- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106 (1991) 261–295.
- Bode (1992) = R. Bode, *Der Bilderfries der Traianssäule. Ein Interpretationsversuch*, *Bonner Jahrbücher* 192 (1992) 123–174.
- Bravi (2012) = A. Bravi, *Ornamenta Urbis. Opere d’arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- Brilliant (1984) = R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, London 1984.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Coarelli (2008) = F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 2008.
- Degrassi (1946–1947) = A. Degrassi, *La via seguita da Traiano nel 105 per recarsi nella Dacia*, *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 22 (1946–1947) 166–183.
- Depeyrot (2007) = G. Depeyrot, *Optimo Principi. Iconographie, monnaie et propagande sous Trajane I. La colonne Trajane* (Collection Moneta 68), Wetteren 2007.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Fehr (1985/1986) = B. Fehr, *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule*, *Hephaistos* 7/8 (1985/1986) 39–60.
- Florescu (1969) = F. B. Florescu, *Die Traianssäule. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest, Bonn 1969.
- Froehner (1865) = W. Froehner, *La Colonne Trajane*, Paris 1865.
- Froehner (1872–1874) = W. Froehner, *La colonne Trajane d’après le surmoulage exécuté à Rome en 1861–1862*, Paris 1872–1874.

⁵⁵ Haneke (2013) 355–356.

- Gabelmann (1977) = H. Gabelmann, *Die ritterliche Trabea*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 92 (1977) 322–372.
- Galinier (1999) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les pouvoirs européens. Reproductions et imitations*, in: *Moulages. Actes des rencontres internationales sur les moulages*, Montpellier 1999, 201–209.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École française de Rome 382), Rome 2007.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Giuliani (2003) = L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003.
- Halfmann (1986) = H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im römischen Reich* (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 2), Stuttgart 1986.
- Hamberg (1945) = P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art. With Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala 1945.
- Haneke (2013) = M. Haneke, *Haneke über Haneke*, Köln 2013.
- Heitz (2009) = C. Heitz, *Die Guten, die Bösen und die Hässlichen — Nördliche ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 48), Hamburg 2009.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980) 265–321.
- Hölscher (1991) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: Baumer et al. (1991) 287–295.
- Hölscher (1992) = T. Hölscher, *Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse*, Studi italiani di filologia classica, 3. ser., 10.1–2 (1992) 460–484.
- Hölscher (1999) = T. Hölscher, *Alle Welt für Traian. Beobachtungen zur Darstellung von Fremdvölkern an traianischen Staatsdenkmälern*, in: *Imago antiquitatis. Mélanges offerts à Robert Turcan*, Paris 1999, 281–289.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft*, in: J. Scheid, V. Huet (Hrsg.), *La Colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 89–105.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher (2003) = T. Hölscher, *Images of War in Greece and Rome. Between Military Practice, Public Memory, and Cultural Symbolism*, Journal of Roman Studies 93 (2003) 1–17.
- Hölscher (2005) = T. Hölscher, s.v. *Kultinstrumente: C. Rom und der Westen des römischen Reiches*, Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum 5 (2005) 156–161.
- Hölscher (2006) = T. Hölscher, *Macht, Raum und visuelle Wirkung: Auftritte römischer Kaiser in der Staatsarchitektur von Rom*, in: J. Maran, C. Juwig, H. Schwengel, U. Thaler (Hrsg.), *Constructing Power — Architecture, Ideology and Social Practice*, Münster 2006, 185–201.
- Hölscher (2009) = T. Hölscher, *Architectural Sculpture: Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration'*, in: P. Schultz, R. von den Hoff (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World*, Oxford, Oakville 2009, 54–67.
- Hölscher (in Vorbereitung) = T. Hölscher, *Wechselnde Protagonisten — bleibende Rollen. Die ‚ideologische Herrschaft‘ der römischen Kaiser im Spiegel der Bildwerke* (in Vorbereitung).
- Hölscher, Lauter (1995) = T. Hölscher, R. Lauter, *Formen der Kunst und Formen des Lebens*, Ostfildern-Ruit 1995.
- Jordan-Ruwe (1995) = M. Jordan-Ruwe, *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen* (Asia Minor Studien 19), Bonn 1995.
- Koepfel (1969) = G. Koepfel, *Profectio und Adventus*, Bonner Jahrbücher 169 (1969) 130–194.
- Koepfel (1991) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, Bonner Jahrbücher 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (1992) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IX. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX–CLV*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 61–122.

- Künzl (1988) = E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- La Rocca (1994) = E. La Rocca, „*Memore di Castore*“: *principi come Dioscuri*, in: L. Nista (Hrsg.), *Castores. L'immagine dei Dioscuri a Roma. Guida alla mostra*, Roma 1994, 73–90.
- Lau (1975) = D. Lau, *Der lateinische Begriff Labor*, München 1975.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Lehnen (1997) = J. Lehnen, *Adventus Principis. Untersuchungen zu Sinngehalt und Zeremoniell der Kaiserankunft in den Städten des Imperium Romanum*, Frankfurt a.M. u.a. 1997.
- Lepper, Frere (1988) = F. A. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Lugli (1926) = G. Lugli, *Forma Italiae Regio I 1, 1: Anxur-Terracina*, Roma 1926.
- Marconi (2009) = C. Marconi, *The Parthenon Frieze: Degrees of Visibility*, *Res: Anthropology and Aesthetics* 55/56 (2009) 156–173.
- Moore (2013) = R. Moore, *Generalship, Leadership and Command*, in: B. Campbell, L. A. Trittle (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World*, Oxford 2013, 457–473.
- Morel (1988) = P. Morel (Hrsg.), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I: Villa Medici, 12 aprile – 12 giugno 1988*, Roma 1988.
- Muth (2006) = S. M. Muth, *Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrnsarkophage*, *Archäologischer Anzeiger* (2006) 263–273.
- Noreña (2011) = C. F. Noreña, *Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation. Power*, Cambridge 2011.
- Petersen (1899–1903) = E. Petersen, *Trajan's dakische Kriege. Nach den Säulenreliefs erzählt I–II*, Leipzig 1899–1903.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Trajanssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Reinsberg (2006) = C. Reinsberg, *Vita Romana. Die antiken Sarkophagreliefs 1, 3*, Berlin 2006.
- Richter (2010) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Traianssäule. Propaganda und Realität*, Mainz, Ruhpolding² 2010.
- Ryberg (1955) = I. S. Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (Memoirs of the American Academy in Rome 22), Rome 1955.
- Schäfer (1989) = T. Schäfer, *Imperii insignia. Sella curulis und fasces. Zur Repräsentation römischer Magistrate*, Mainz 1989.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Prinzipat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Sehlmeyer (1999) = M. Sehlmeyer, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins* (Historia Einzelschriften 130), Stuttgart 1999.
- Settis (1985) = S. Settis, *La colonne Traiane. Invention, composition, disposition*, *Annales Économies Sociétés Communications* 5 (1985) 1151–1194.
- Settis (1988a) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Settis (1988b) = S. Settis, *La Colonna*, in: Settis (1988a) 45–255.
- Settis (1992) = S. Settis, *Die Trajanssäule: Der Kaiser und sein Publikum*, in: J. Arrouye et al. (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, 40–52.
- Speidel (1994) = M. P. Speidel, *Die Denkmäler der Kaiserreiter. Equites singulares Augusti*, Köln 1994.
- Spinola (1990) = G. Spinola, *Il 'congiarium' in età imperiale. Aspetti iconografici e topografici*, Roma 1990.
- Squire (2009) = M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École française de Rome 353), Rome 2005.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajan. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donaauraumes in der hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Töpfer (2011) = K. M. Töpfer, *Signa militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mainz 2011.

- Veyne (1988) = P. Veyne, *Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs*, Diogène 143 (1988) 3–22.
- Veyne (1990) = P. Veyne, *Propagande Expression Roi, Image Idole Oracle*, L'Homme 114 (1990) 7–26.
- Vulpe (2002) = R. Vulpe, *Columna lui Traian — Trajan's Column*, București 2002.
- Weber (1922a) = M. Weber, *Die drei reinen Typen der legitimen Herrschaft*, Preußische Jahrbücher 187 (1922) 1–12 = ders., *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (Hrsg. J. Winckelmann), Tübingen³1968, 475–488.
- Weber (1922b) = M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen 1922.
- Winkler (1991) = L. Winkler, *Die Opferszenen der Trajanssäule*, in: Baumer et al. (1991) 267–277.
- Zanker (2000) = P. Zanker, *Bild-Räume und Betrachter im kaiserzeitlichen Rom*, in: A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2000, 205–226.

DAS MONUMENT:
DOKUMENTATION, RESTAURIERUNG
UND BAULICHER KONTEXT

GIANGIACOMO MARTINES

DESCRIPTION OF THE STRUCTURE*

The restoration work

It is an honour for our group to talk about Trajan's Column *die quarto ante Idus Maias*, in *Vindobona*. We spent eight years on the restoration of this monument, from 1981 to 1988, and we are delighted to show you the drawings we made at that time.¹ In those years, the Superintendent of Rome's Archaeological Heritage was Professor Adriano La Regina. A brief word about the reasons for that restoration before we start.

At the end of the seventies, all the ancient monuments in the historic centre of Rome, those in marble, were covered with a blanket of centuries old dust, smog from car fumes, soot from heating systems, which then were coal fired. The Soprintendenza Archeologica di Roma began to take a close look at the situation, carrying out detailed inspections and chemical analyses of the deposits: the marble surfaces were crumbling as a result of sulphation, the calcium carbonate being transformed into calcium sulphate, i.e. gypsum, which melts in the rain. Our Parliament immediately voted a law "Urgent Measures for the Protection of the Archaeological Heritage of Rome," on March 23, 1981. The Ministry decided to protect all the marble monuments of ancient Rome from the rain and built scaffolds around them, so that scientists could assess the problems and restorers could conveniently get to work, as if within a workshop. In a short time the landscape of the historical centre changed: all marble monuments were surrounded by scaffolding, with ramps and platforms; it became a huge temporary outdoor archaeological museum. The scaffolds were periodically open to the public and archaeologists and restorers gave guided tours. A symbol of those surveys, conducted at close range on so many monuments and at the same time, was Amanda Claridge's discovery of small circles used to trace and sculpt the flutes on the shafts of the columns.²

At the end of the restoration, in 1988, the first to benefit was the general public: the old town was freed from automobile traffic, and heating systems used natural gas. The monuments could once again be admired and they are still there for everyone to see after more than twenty years.

For the restoration a light wash system was developed using ordinary water spray; sulphated parts were consolidated with ethyl silicate, both before and after being washed; the cracks were plastered with lime putty mortar to prevent rain getting into the marble, taking the same care as a dentist with a tooth.³ The lime was seasoned for three years, as prescribed by Pliny, in the Palatine lime pit, under the *Horti Farnesiorum*.⁴ The patina covering the ancient bas-reliefs was left in place because it is in itself a form of protection from the weather. The patina poses an immediate problem: is the beautiful gold patina natural or artificial? How long have the patinas been there? Since then, they have been observed throughout Europe, on cathedrals, and scientists have established that they are all based on calcium oxalate.⁵ Their origin remains a mystery. In those eight years of restoration, more gaps appeared in our knowledge than were filled. This we realised almost immediately and it determined a basic rule for all restoration sites: prudence.

* This paper has been translated by Fred Moffa, the British Institute of Rome, whom we would especially like to thank. Roberta Zaccara, to whom I am grateful, edited the illustrations and in particular the composition of figs. 1 and 4. This study is dedicated to the memory of the architect Maurizio Sacripanti.

¹ Martines (2001).

² Claridge (1982). These small rings were observed on Trajan's Column: they were cut into the necking at the top of the *striae*, fillets that separate the flutings on the capital: Martines (1992), particularly fig. 11.

³ Conti (1999); Conti, Martines (1996a).

⁴ Conti, Martines (1996b), particularly 201, fig. 1.

⁵ Alessandrini (1989).

In 1988, the end of the restoration was celebrated by three different publications: by Frank Lepper and Sheppard Frere;⁶ by Salvatore Settis, Adriano La Regina, Giovanni Agosti and Vincenzo Farinella;⁷ and by Philippe Morel.⁸

The survey

For the restoration work, the first thing we needed was a large format drawing of the entire carved frieze, to record all the observations and then prepare for work. We had the engravings of Pietro Santi Bartoli⁹ and Piranesi,¹⁰ but they did not reveal all the complexities of the bas-reliefs. It was then decided to make a full-scale tracing of the bas-relief, as children do at primary school, but without touching the marble surface. For the survey an interdisciplinary team was formed: architects for the representations and the problems of descriptive geometry; archaeologists for the iconography and construction techniques; chemists, physicists, and restorers; at that time there was no computerization.

Therefore, the first problem was to choose the datum points on the monument, i.e. the horizontal planes and vertical lines to fix the correspondence between the shaft of the column and the frieze, which winds round it in a spiral. It was the column itself that revealed its reference system: the horizontal planes of the drums and vertical axes of the windows. From the capital, down the middle of the four sides, plumb lines were dropped, as if they were the *perpendiculara* of a colossal *groma* used by Roman surveyors (Pl. 1, Fig. 1).¹¹ All the measurements were taken in reference to the plumb lines, which remained in place until the scaffolding was dismantled.

The carved frieze was projected flat (Pl. 2, Fig. 2)¹². The shaft is cylindrical at the bottom, up to a third of its height, and above it is conical, as a result of tapering, *entasis*.¹³ The entire frieze was projected in accordance with Ptolemy's second projection of the world,¹⁴ constructed with curved meridians and parallels; in the case of Trajan's Column, the parallels are the joins at the tops of the drums, while the meridians are the *perpendiculara* of the *groma* along the windows. We have to imagine a projection surface tangent to the shaft of the column, i.e. a large sheet of cellophane, on which the carved frieze was traced. In this way a flat drawing could be made without any distortions. The full-scale drawings were then reduced to a scale of 1 to 5; the drawings of the entire frieze are contained in 68 panels that can be joined into a whole 238.4 cm wide and 527.9 cm high.¹⁵

The Column's height: centum pedes?

Despite the many precise measurements (Pl. 3, Fig. 3),¹⁶ there still remains a problem: the *centenaria* height of the column (base + shaft + capital) (Pl. 4, Fig. 4).¹⁷ Also doubtful is the length of the Roman foot used to build the column.¹⁸ In the years 1981–1988, Heinrich Bauer measured all the monuments being restored in search of the foot, concluding that the foot in use in Rome was the hundredth part of

⁶ Lepper, Frere (1988).

⁷ Settis (1988).

⁸ Morel (1988).

⁹ Bartoli, Bellori (1672).

¹⁰ Piranesi (1774).

¹¹ In Fig. 1, the Roman soldier with the *groma* is taken from: Frigerio (1932–1933), particularly 96, pl. 2; the engraving of Trajan's Column is taken from: Piranesi (1748–1778) 2, fol. 30.

¹² From Martines (2001) pl. 1.

¹³ According to Wilson Jones (2000) 130 and fig. 6.32, the *entasis* of Trajan's Column is formed "... with an ample arc sandwiched between two straight sections".

¹⁴ Harley, Woodward (1987) 186–188. For the plan of the bas-relief, the system of projection was arranged by Marco Pelletti, of Modus Società Cooperativa, Rome.

¹⁵ Martines (2001) pl. 2–69.

¹⁶ Martines (2001) pl. 78.

¹⁷ Martines (2001) pl. 87. The measurements on the right of the drawing were taken from: Martines (2000), particularly 84–86, pl. 9. About the order: Florescu (1969) 38–56, especially fig. 15.

¹⁸ Martines (1999b).

the base of the Pyramid of Caius Cestius, 29.47 cm, which was valid also for Trajan's Column.¹⁹ The problem of the *centenaria* height concerns the plinth at the base (Pl. 5, Fig. 5); in fact, to quote Bauer: "As for the height of Trajan's Column, including plinth and capital, we should first of all say that the 'plinth' does not have the normal shape of a parallelepiped but is in fact double the cavetto moulding of the cornice below and rises in a parabolic curve".²⁰ Instead, in the relief made by Marco Pelletti (Pl. 5, Fig. 6),²¹ 67.7 cm of the upper cavetto is perfectly vertical. From this point the column is exactly 29.6 m high.

This hypothetical horizontal limit, even if made on a papyrus drawing, was cancelled. Apollodorus combined two elements of the order, the plinth at the base of the column and the eaves at the top of the pedestal. In this way, Apollodorus achieved figurative continuity between the pedestal and column.

The drums of the shaft

The entire structure is made up of 29 blocks: 8 huge parallelepipeds form the *podium* or pedestal; 19 drums make up the shaft with the torus and the capital, which is round underneath and square above; another 2 drums form the pedestal which supported the statue of the emperor (Pl. 6, Fig. 7).²² The blocks of the podium are arranged on four levels, in pairs perpendicular to each other. The interior of the column is partially hollow and has a staircase going through it, which leads to the terrace on the capital. The emperor's burial chamber is at the level of the Forum. In the podium, the stairway climbs up with 4 flights of stairs. Above the podium, the stairway continues in the form of a winding staircase inside the shaft, describing 11 coils + 2 steps.

Each complete coil of the winding staircase has exactly 14 steps (Pl. 7, Fig. 8.1).²³ The ceiling is a perfect helicoidal area. The 14-part cyclotomy is rare in architecture because the heptagon is a polygon that cannot be constructed with ruler and compass.²⁴ Each coil of the staircase is lit by 4 apertures arranged in cross, alternately on the axis of the Forum and the axis of the Libraries. The apertures on the axis of the Forum correspond to the edges of the risers, while the apertures on the Library axis correspond to the centerlines of the treads: this difference can help a person climbing up see where they are going and count the coils of the stairway.²⁵

Therefore the shaft is made up of 19 monolithic drums,²⁶ the height of each varies from 148.2 to 154.7 cm: evidently, this difference is due to the fact that each drum needed to be levelled, after a drum had been laid on another. What remains constant, though, is the division of the height of the drums into 8 risers of the spiral stairs (Pl. 7, Fig. 8.2). They are about 19 cm high, 1 *bes*, and are much easier to climb than the steps of the Colosseum, 1 *pes*, so you can reach the top without having to catch your breath and they are easy to come down.

The 8 risers have 7 treads, which together cover 180° (Pl. 7, Fig. 8.3). Thus in each drum, 8 treads make exactly a straight angle + 1 tread, i.e. $\pi + \pi / 7$.²⁷ using this rule the helicoid joints never occur on the same vertical line, but progressively rotate.

¹⁹ Bauer (1983), particularly 136, note 33. Bauer, who died prematurely, rests at the foot of the Cestian Pyramid, in the historic cemetery. James Packer, too, established a similar length for the Roman foot, 29.38–29.40 cm, for Trajan's Forum: Packer (1997) I 471.

²⁰ Bauer (1983) *loc. cit.*, lit.: "Per quanto riguarda l'altezza della Colonna Traiana, compreso plinto e capitello, è da dire prima che il suo 'plinto' non ha la forma normale di un parallelepipedo ma è in realtà un raddoppio del guscio della cornice sottostante e sale in curva parabolica."

²¹ Martines (2001) pl. 89 and 90.

²² Martines (2001) pl. 86.

²³ Martines (1983).

²⁴ Martines (1989), particularly 5–7.

²⁵ Martines (2000) 24. For the geometry of the helix, in the 1st century CE: Hero of Alexandria, *Definitions* 7, see Heiberg (1912); Giardina (2003) 178–179, 278–280.

²⁶ Mark Wilson Jones hypothesised an original project for a shaft divided into 20 drums: (2000) 169–171, especially fig. 8.15; Wilson Jones (1993).

²⁷ Martines (1983).

The drums were originally joined by metal pins sealed with molten lead, without any mortar. There are 4 pins for each join, placed at 45° to the axes of the windows (Pl. 7, Fig. 9).²⁸ In the Middle Ages many pins were stolen to be melted down and made into weapons, pots and sickles; only two are left on the whole shaft.²⁹ From the holes left by the thieves we can determine the shape of the pins and the mounting system: they were square, with 45–50 mm sides, 165 mm high, and certainly made of bronze; they were driven into the holes in the upper block, fitting into specially made wider holes in the lower block; after a drum had been laid on another, the empty space was sealed from the outside with molten lead, poured through raceways formed on top of the lower drum. So the ends of the lead seals remained in sight, forming grey half circles, with a diameter of 20 mm or less, corresponding to the section of the raceways on the horizontal line of the join (Pl. 8, Fig. 10). Where the drums joined, three pins were sealed from the inside and a fourth from the outside, because the solid marble helix made it impossible to seal the pins from the inside.

Each drum is formed by three distinct geometric bodies (Pl. 7, Fig. 8.2): a solid inner cylinder, an outer cylinder, and the part of the stairs between the two cylinders; these three bodies form a whole, which is carved out of a single block of stone. In this way, each drum is about 1/3 lighter than it would be if it were solid. For example, the third drum would weigh 43.7 tons if it were solid; instead, thanks to the hollow of the stairway and the apertures it weighs 29.9 tons.³⁰ It is likely that the stairway was excavated at the quarry, or at least started there, to make it easier to transport the drums; the excavation was certainly finished at the building site, before being erected.

The monument is built *e marmore Lunensi*: blocks and drums were extracted from the *Fantiscritti* quarry, situated at an altitude of 630 metres above sea level.³¹ The entire structure (Pl. 6, Fig. 7) weighs 1,036 tons; the heaviest block forming the pedestal weighs 72.33 tons; the weight of the drums varies according to the height at which they were placed, from 29.85 to 22.30 tons; the torus weighs 50.37 tons and the capital 44.66 tons.³² These are considerable and exceptional weights even in the construction of public monuments; in the Colosseum and the Arch of Septimius Severus, built before and after Trajan's Column, respectively, the heaviest block weighs 32 tons³³ and this would seem to be the limit of the great Roman cranes like the wheel of *Haterii*.³⁴

Another unresolved question is how the blocks were shipped by sea³⁵ to the Tiber, transported to Rome to the building yard in Trajan's Forum and, above all, how they were erected. As regards the latter, there are two hypotheses: first, the drums were either lifted by cranes and ropes;³⁶ second, the drums were pulled up a chute or sloping plane.³⁷ The three main problems in the lifting of weights by crane and rope are: the buckling force on the wooden masts of a hypothetical giant crane; the rolling friction of the ropes on pulleys; the tensile stress of the ropes themselves. According to Pliny the Elder, strong ropes were made of *spartum*,³⁸ esparto grass, which is still used in mussel farming.

In conclusion, the shaft is lighter than an equivalent solid column by 1/3, and is more rigid than an equivalent hollow cylinder of marble. The helix gives the structure special strength, lightness, stiffness, even in earthquakes. These characteristics reflect the performance of an exceptional structure.

²⁸ Piranesi (1774) pl. 8.

²⁹ Martines (2000) 83, pl. 7.

³⁰ In the third drum, the outer cylinder weighs 23.15 tons, the inner cylinder 3.4 and the stairs 3.35. The thickness of the stairs' marble helix is constant, about 43 cm, just under a *sesquipies*: this is a relatively small thickness compared to the mass of the two cylinders. In the Column of Marcus Aurelius, the thickness of the stair helicoid is greater, 62 cm, more than 2 *pedes*: Martines (2013a) pl. 23–26; Martines (2000) 23.

³¹ Martines (2000) 19, notes 2–4 with bibliography.

³² Martines (2000) 75–76, pl. 1.

³³ Bruno *et al.* (1999), particularly 160, pl. 1. Bruno, Bianchi (2006), particularly 310, pl. 1.

³⁴ Martines (1998–1999).

³⁵ Wirsching (2006); Wirsching (2007).

³⁶ Lancaster (1999). In his studio in Pietrasanta, the sculptor Claudio Capotondi built a model of the drums of Trajan's Column and a very convincing crane, which I saw with Prof. Giovanni Di Pasquale of the "Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze", in the Spring of 2010.

³⁷ Martines (2000) 30–36. About the sloping plane: Di Pasquale (2012).

³⁸ Coarelli (2008) 41. Plin. *nat.* 19.29–31.

The winding stairway excavated in the cylinder of the marble shaft is an invention of this highly original structure.³⁹

Apollodorus' ability to conceive empty areas carved out of the drum can be credited to the experiences and traditions of his native land, the Kingdom of Nabataens:⁴⁰ Petra. In Trajan's Column, the width of the stairway is the same as a *caesura*, namely a trench in a stone quarry:⁴¹ a quarryman would open up a path along the slope of a mountain, above the blocks to be quarried. When the path was deep, the quarryman cut some steps. When the *caesura*, which literally means 'cut', was of the desired depth, the blocks were detached at the bottom with wet wooden wedges and then made to slide down the slope. In Trajan's Column, the *caesura* is not straight as at *Luni*, but circular as in the quarries of Cusa in Sicily, where the drums of the temples of Selinunte come from.

In Trajan's Column, the width of the stairway is just 75 cm and the average height 225.5 cm. The space is minimal but the climb up is easy, without any feeling of claustrophobia. These are same measurements used by Le Corbusier eighteen centuries later in *Modulor*.⁴²

Trajan's Column and Πολιορκητικά: common concepts

There are concepts which are common to Trajan's Column and the Πολιορκητικά, *Siege-matters*, the book by Apollodorus of Damascus.⁴³ The most evident characteristics of his treatise are: the lightness of his machines, the ease with which large structures are constructed with small pieces, the fact that they can be dismantled after use and transported elsewhere, the simplicity of the material and work-force, the option of mass producing different pieces.⁴⁴ All innovative characteristics if compared to siege works before Apollodorus: consider the wooden towers and earthworks for just one siege, such as Masada in 72 CE.⁴⁵ In Trajan's Column, each drum is like a piece of machinery, designed to be mass produced; the drums are relatively small and light compared to the gigantic size of the column.

The capacity to conceive minimal spaces, such as the stairway, can also be found in the *Siege-matters*: to open a breach in the enemy walls, two soldiers come up to the wall protected by a small tortoise formation and quickly start digging into the masonry with picks making enough room for one of them (Pl. 8, Fig. 11).⁴⁶ Then both get in, but shoulder to shoulder, and continue to widen the gap, protected by the very wall they wish to demolish. So they prop up the hollowed out part with wooden logs which they will then set alight: ἐν ἐκάστη [ζωθήκη] σκάψουσι δύο ἀπεστραμμένοι,⁴⁷ "two men dig in each [alcove], back to back."⁴⁸

In *Siege-matters*, Apollodorus shows particular interest in the subject of centre of gravity of composite bodies, formed, that is, of similar material that are joined together. It is the problem of how to build a large battering ram with three small timbers like those that can be found in any theatre of war.⁴⁹ In Trajan's Column, too, the study of the weights of the three parts that form the drums (Pl. 7, Fig. 8.2) seems to be a prerequisite for a geometrical drawing: what is the ratio between the two cylinders and the stairway? The average circumference of the stairway (Pl. 7, Fig. 8.1) is a locus: if the inside cylinder and the outside cylinder were ideally free of the mutual constraint of the stairway and were suspended from an intermediate ring of infinite stiffness, they would be in equilibrium.⁵⁰ It is an

³⁹ Martines (1983).

⁴⁰ La Regina (1999); Taylor (2001).

⁴¹ Dolci (1980) 187. Martines (2008), especially 46.

⁴² Le Corbusier (1948) 66–67.

⁴³ Whitehead (2010); La Regina (1999).

⁴⁴ Martines (1999a).

⁴⁵ *Ios. bell. Iud.* 7.8.5.

⁴⁶ Apollodorus, *Poliorketika* 144.3–145.6, see Schneider (1908) 14–15. Whitehead (2010) 40–41. The illustration is taken from *Cod. Vat. gr. 1605*, fol. 11v, XI sec.; the Author, the so-called Heron of Byzantium openly admits to copying the text of Apollodorus: *Parangelmata Poliorketika* 14, see Sullivan (2000) 48–49.

⁴⁷ Apollod. 145.2, see Schneider (1908) 14–15.

⁴⁸ Apollod. 145, see Whitehead (2010) 41.

⁴⁹ Apollod. 159.2–161.8, see Schneider (1908) 24–27; Lacoste (1890), particularly 253–255.

⁵⁰ Martines (1983).

exercise in balance, on the theory of the lever which is at the basis of the geometry of Archimedes.⁵¹ In Fig. 12 (Pl. 8), A₁ and A₂ represent the inside cylinder and the outside cylinder, divided into two. G₁ and G₂ are the respective centres of gravity. In the same figure, at the bottom, there is the drawing of scales, whose beam is the same length as the segment G₁–G₂. At the ends of the beam are hung A₁ and A₂, which are balanced when the pivot is placed at G, that is, in the mid point of the stairway.⁵² The drums are slightly different in the function of the *entasis* but the ratio is constant. The fact that the parts are in equilibrium avoids internal stresses among the masses, of the two cylinders and the stairway, when the drums are moved, when transported by land and by sea, when erected at the construction site.

Columna cochlis

As for the expression *columna cochlis*, used by the sources, Martin Beckmann thinks the adjective refers just to the spiral staircase, not the helical frieze;⁵³ he also maintains that Trajan's Column was the first of its kind in Roman architecture.⁵⁴ In the technical language of Latin and Greek, *cochlea* was a hydraulic machine: the Archimedean screw.⁵⁵ It consisted of a helix inserted in a wooden tube which was inclined into water and turned, bringing up the water; it was employed to drain mines and agricultural land. It is described by Vitruvius: *Est autem etiam cochleae ratio ... et ita cochleae hominibus calcantibus faciunt versationes*,⁵⁶ "There is also the cochlea system... the cochleas are powered by men treading on the outer casing,"⁵⁷ as seen in a fresco in the House of the Ephebus in Pompeii (Pl. 8, Fig. 13).⁵⁸

What is the connection between the Archimedes' screw and the Apollodorus' staircase? The stairs go up inside the column like a colossal marble screw, which gives the structure advantages. The helix described by Vitruvius, made of thin strips of willow and chasteberry, gave the Archimedean screw both elasticity and rigidity, enough to withstand the tread of a man running on the spot: this may have inspired the architect to get the maximum rigidity and strength with a minimum of mass. Apollodorus' spiral stairs is a marble version of the Archimedean screw (Pl. 9, Fig. 14)⁵⁹ and the column has survived, unscathed, earthquakes that devastated ancient Rome and the Colosseum.⁶⁰

I directed the restoration work with Cinzia Conti and Alessandra Melucco Vaccaro — untimely dead — of the Istituto Centrale del Restauro, a school founded by Cesare Brandi in 1938. I wish to honour here Professor Adriano La Regina, for having promoted the restoration of Trajan's Column, and excavations and museums for twenty seven years.

⁵¹ Archimedes, *Method*, see Heiberg (1913) 425–507: *De Mechanicis propositionibus ad Eratosthenem Methodus*; Dijksterhuis (1956) 313–335: *The Method of Mechanical Theorems*; Rivlin (1992); Büttner (2013).

⁵² Martines (1983) note 24. The average circumference of the stairs is the locus of the resultants of the weights: i.e. where the static moments of the inner and outer parts, excluding the weight of the stairs, cancel each other. I thank Prof. Pier Gabriele Molari, full professor of Mechanics in the "Alma Mater" University of Bologna, for having reviewed this part of my study.

⁵³ Beckmann (2002); Beckmann (2011) 60–67.

⁵⁴ Beckmann (2002) 354; Beckmann (2011) 63.

⁵⁵ Dijksterhuis (1956) 21–23. Drachmann (1958); Fleury (1993) 160–165; Koetsier, Blauwendraat (2004).

⁵⁶ Vitr. 10.6.1–4. Callebat (1986) 153–161.

⁵⁷ Warmington (1985) 307–309: "There is further an application of the screw ... and so the screws are made to turn by a treadmill." Rowland, Howe (1999) 124–125, 304, fig. 127.

⁵⁸ *Pompeii* (1990) 726–727; Jacono (1927); Oleson (1996), particularly 72–73.

⁵⁹ The illustration is taken from: *Le diverse et artificiose machine del Capitano Agostino Ramelli*, Paris 1588, fig. 46. Teach Gnudi, Ferguson (1994). I consulted an original copy in the library of the "Guido Castelnuovo", Department of Mathematics, "Sapienza" University of Rome, which I thank for their hospitality.

⁶⁰ Martines (2013b) 120–125.

Bibliography

- Alessandrini (1989) = G. Alessandrini (ed.), *The Oxalate films: origin and significance in the conservation of works of art. Proceedings of the Symposium organized by the Centre CNR "Gino Bozza", Milan, 25th–26th October 1989*, Milan 1989.
- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, G. P. Bellori, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebal. Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, iscrizioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma s. d. [1672].
- Bauer (1983) = H. Bauer, *Porticus Absidata*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung) 90 (1983) 111–184.
- Beckmann (2002) = M. Beckmann, *The Columnae Coc(h)lides of Trajan and Marcus Aurelius*, Phoenix 56 (2002) 348–357.
- Beckmann (2011) = M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill 2011.
- Bruno, Bianchi (2006) = M. Bruno, F. Bianchi, *La Colonna di Traiano alla luce di recenti indagini*, Papers of the British School at Rome 74 (2006) 293–322.
- Bruno *et al.* (1999) = M. Bruno, C. Gorgoni, P. Pallante, *I marmi dell'Arco di Settimio Severo: composizione strutturale, volumetria e analisi archeometriche*, in: P. Pensabene, C. Panella (eds.), *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, Roma 1999, 157–169.
- Büttner (2013) = J. Büttner, *The Lever, the Balance and a Beautiful Proof*, in: G. Di Pasquale, C. Parisi Presicce, with B. Basile (eds.), *Archimedes: the Art and Science of Invention* (Exhibition book, Rome Musei Capitolini, 31 May 2013–12 January 2014), Florence 2013, 144–149.
- Callebat (1986) = L. Callebat, *Vitruve, De l'Architecture*, Paris 1986.
- Claridge (1982) = A. Claridge, *Le scanalature delle colonne*, in: L. Cozza (ed.), *Tempio di Adriano*, Roma 1982, 27–30.
- Coarelli (2008) = F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 2008.
- Conti (1999) = C. Conti, *Il restauro della Colonna Traiana (1981–1988)*, in: F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999, 245–249.
- Conti, Martines (1996a) = C. Conti, G. Martines, *Gli interventi di conservazione su materiali e superfici. La pietra*, in: G. Carbonara (ed.), *Trattato di restauro architettonico III*, Torino 1996, 157–193.
- Conti, Martines (1996b) = C. Conti, G. Martines, *Le malte*, in: G. Carbonara (ed.), *Trattato di restauro architettonico III*, Torino 1996, 199–205.
- Dijksterhuis (1956) = E. J. Dijksterhuis, *Archimedes* (Acta Historica Scientiarum Naturalium et Medicinalium 12), Copenhagen 1956.
- Di Pasquale (2012) = G. Di Pasquale, *Architraves : problèmes de transport et de levage à l'Antiquité*, in: R. Gargiani (ed.), *L'architrave, le plancher, la plate-forme. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2012, 44–51.
- Dolci (1980) = E. Dolci, *Carrara. Cave antiche*, Carrara 1980.
- Drachmann (1958) = A. G. Drachmann, *The Screw of Archimedes*, in: *Actes du VIII Congrès international d'Histoire des Sciences (Florence-Milan 1956)*, Vinci, Paris 1958, 940–943.
- Fleury (1993) = P. Fleury, *La mécanique de Vitruve*, Caen 1993.
- Florescu (1969) = F. B. Florescu, *Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest, Bonn 1969.
- Frigerio (1932–1933) = F. Frigerio, *Antichi strumenti tecnici a proposito di una stele romana del Museo di Como*, Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como 105–107 (1932–1933) 61–124.
- Giardina (2003) = R. Giardina, *Erone di Alessandria. Le radici filosofiche-matematiche della tecnologia applicata. Definitiones: testo, traduzione e commento*, Catania 2003.
- Harley, Woodward (1987) = J. B. Harley, D. Woodward (eds.), *Cartography in Prehistoric, Ancient, and Medieval Europe and the Mediterranean I*, Chicago, London 1987.
- Heiberg (1912) = J. L. Heiberg (ed.), *Heronis Alexandrini Definitiones*, Leipzig 1912.
- Heiberg (1913) = J. L. Heiberg (ed.), *Archimedis Opera Omnia II*, Leipzig 1913.

- Jacono (1927) = L. Jacono, *Della coclea di Archimede nella descrizione vitruviana e in un dipinto pompeiano*, *Notizie degli scavi di antichità* (1927) 84–89.
- Koetsier, Blauwendraat (2004) = T. Koetsier, H. Blauwendraat, *The Archimedean Screw-Pump: A Note on its Invention and the Development of the Theory*, in: M. Ceccarelli (ed.), *International Symposium on History of Machines and Mechanism: Proceedings*, Dordrecht, Boston, London 2004, 181–194.
- Lacoste (1890) = E. Lacoste, *Les Poliorcétiques d'Apollodore de Damas*, *Revue des Études Grecques* 3 (1890) 230–281.
- Lancaster (1999) = L. Lancaster, *Building Trajan's Column*, *American Journal of Archaeology* 103.3 (1999) 419–439.
- La Regina (1999) = A. La Regina, *Apollodoro di Damasco e le origini del barocco*, in: La Regina (ed.), *L'arte dell'assedio di Apollodoro di Damasco*, Roma, Milano 1999, 9–17.
- Le Corbusier (1948) = Le Corbusier, *Le Modulor*, Boulogne 1948.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Martines (1983) = G. Martines, *La struttura della Colonna Traiana: un'esercitazione di meccanica alessandrina*, *Prospettiva* 31 (1983) 60–71.
- Martines (1989) = G. Martines, *Argomenti di geometria antica a proposito della cupola del Pantheon*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* (Università di Roma "La Sapienza") 13 (1989) 3–10.
- Martines (1992) = G. Martines, *L'ordine architettonico della Colonna Traiana*, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* (Università di Roma "La Sapienza") 15–20 (1992) 1039–1048.
- Martines (1998–1999) = G. Martines, *Macchine da cantiere per il sollevamento dei pesi, nell'antichità, nel Medioevo, nei secoli XV e XVI*, *Annali di architettura* (Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio) 10–11 (1998–1999) 261–275.
- Martines (1999a) = G. Martines, *Note di tecnica su Apollodoro*, in: A. La Regina (ed.), *L'arte dell'assedio di Apollodoro di Damasco*, Roma, Milano 1999, 91–105.
- Martines (1999b) = G. Martines, *Problemi di geometria nell'architettura classica romana*, in: R. Migliari (ed.), *Geometria e Architettura* (Strumenti del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione dell'Architettura e dell'Ambiente, Università di Roma "La Sapienza" 1), Roma 1999, 15–30.
- Martines (2000) = G. Martines, *L'architettura*, in: J. Scheid, V. Huet (eds.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 19–88.
- Martines (2001) = G. Martines (ed.), *Colonna Traiana. Corpus dei disegni 1981–2001*, Roma 2001.
- Martines (2008) = G. Martines, *Les tambours de la colonne de Trajan à Rome*, in: R. Gargiani (ed.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne 2008, 42–53.
- Martines (2013a) = G. Martines (ed.), *Columna Divi Marci*, Roma 2013.
- Martines (2013b) = G. Martines, *Trajan's Column: Columna Cochlis*, in: G. Di Pasquale, C. Parisi Presicce, with B. Basile (eds.), *Archimedes: the Art and Science of Invention* (Exhibition book, Rome Musei Capitolini, 31 May 2013–12 January 2014), Florence 2013, 120–125.
- Morel (1988) = P. Morel (ed.), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I* (Exhibition book, Rome Villa Medici, 12 April – 12 June 1988), Roma 1988.
- Oleson (1996) = J. P. Oleson, *Water-Lifting Devices at Herculaneum and Pompeii in the Context of Roman Technology*, in: N. de Haan, G. Jansen (eds.), *Cura Aquarum in Campania* (Bulletin Antieke Beschaving, Supplement 4), Leiden 1996, 67–77.
- Packer (1997) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments* (California Studies in the History of Art 31), Berkeley, Los Angeles 1997.
- Piranesi (1748–1778) = G. B. Piranesi, *Vedute di Roma*, Roma 1748–1778.
- Piranesi (1774) = G. B. Piranesi, *Trofeo o sia magnifica colonna coclide (...)*, Roma s. d. [1774].
- Pompei* (1990) = *Pompei. Pitture e Mosaici I* (Istituto dell'Enciclopedia Italiana), Roma 1990.
- Rivlin (1992) = R. S. Rivlin, *Archimedes: Father of Statics*, in: C. Dollo (ed.), *Archimede. Mito Tradizione Scienza. Atti del Convegno (Siracusa-Catania, 9–12 ottobre 1989)*, Firenze 1992, 395–414.
- Rowland, Howe (1999) = I. D. Rowland, T. N. Howe (eds.), *Vitruvius, Ten Books on Architecture*, Cambridge, New York, Melbourne 1999.

- Schneider (1908) = R. Schneider, *Griechische Poliorketiker I*, Berlin 1908.
- Settis (1988) = S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Sullivan (2000) = D. F. Sullivan, *Siegecraft. Two Tenth-Century Instructional Manuals by "Heron of Byzantium"* (Dumbarton Oaks Studies 36), Washington 2000.
- Taylor (2001) = J. Taylor, *Petra and the Lost Kingdom of the Nabataeans*, London, New York 2001.
- Teach Gnudi, Ferguson (1994) = M. Teach Gnudi, E. S. Ferguson (eds.), *The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli*, New York 1994.
- Warmington (1985) = E. H. Warmington (ed.), *Vitruvius on Architecture II*, Cambridge/MA 1985.
- Whitehead (2010) = D. Whitehead, *Apollodorus Mechanicus, Siege-matters* (Πολιορκητικά), *Translated with Introduction and Commentary*, Stuttgart 2010.
- Wilson Jones (1993) = M. Wilson Jones, *One hundred feet and a spiral stair: the problem of designing Trajan's Column*, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 23–38.
- Wilson Jones (2000) = M. Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven, London 2000.
- Wirsching (2006) = A. Wirsching, *Wie die Obeliskten um die Zeitenwende und im 4. Jahrhundert aufgerichtet wurden*, *Gymnasium* 113.4 (2006) 329–358.
- Wirsching (2007) = A. Wirsching, *Obeliskten transportieren und aufrichten in Ägypten und in Rom*, Norderstedt 2007.

LO SCAVO BONI E LO STUDIO DELLA FONDAZIONE DELLA COLONNA DI TRAIANO

Nell'ambito del cantiere di restauro della Colonna di Traiano (Tav. 10, Fig. 1) promosso dalla Soprintendenza Archeologica di Roma a partire dal 2000, la necessità di sostituire la copertura metallica originaria dello scavo effettuato da Giacomo Boni nel 1906 lungo il lato nord-occidentale del basamento della Colonna (Tav. 10, Fig. 2), ha indotto la Direzione Lavori, nella persona dell'Architetto Giangiacomo Martines, a far eseguire una nuova documentazione grafica tesa ad attestare lo stato dello scavo a quasi cento anni di distanza dalla sua apertura.

Questo luogo, infatti, offre ancora oggi la possibilità di osservare tutte le unità stratigrafiche e di comprenderne in parte alcuni rapporti, nonostante le manomissioni di età post-antica e medievale abbiano causato la creazione di una grotta scavata al di sotto del basamento marmoreo della Colonna in cui si rinvennero diciotto scheletri umani (Tav. 10, Fig. 3) e i restauri e le integrazioni moderne abbiano rispettivamente compromesso ed in parte celato la situazione originaria.

Giacomo Boni affermava che "... La sostruzione della colonna ... tagliò le costruzioni anteriori che, verisimilmente, fiancheggiavano il *clivus*, un tratto della strada stessa e la massicciata di platea al cortile delle biblioteche ... Sporge m. 0,20 dalla *solea* di travertino. Per l'altezza di questa (m. 0,77) rimaneva all'intorno un solco largo m. 0,12–0,20 (distanza fra la *solea* e la massicciata della platea) che dai costruttori della Colonna fu riempito con selce e malta di pozzolana rossa. Il riempimento si scorge al lato ovest, per un tratto m. 1,50 e largo m. 0,20, e al lato nord, presso l'angolo che tagliò la strada, per m. 1,40. Quivi è visibilissima la linea di separazione tra la platea ed il riempimento; limite preciso della sostruzione sottostante, palesato dallo scavo"¹ (Tav. 10, Fig. 4).

Sulla base di questa affermazione alcuni studiosi hanno ritenuto che la posizione della Colonna di Traiano nel piccolo cortile delle biblioteche sia frutto di un ripensamento in corso d'opera, dato che la sua fondazione taglia quella in cementizio del suddetto cortile.² La posizione originaria della Colonna doveva essere ricercata, quindi, in altri spazi forensi³ e le varie proposte avanzate in merito sono state fortemente osteggiate in quanto lesive della singolarità progettuale e ideologica della Colonna in seno al complesso sistema architettonico e figurativo del Foro di Traiano.⁴ La nuova indagine ha permesso di evidenziare la probabile sequenza costruttiva della Colonna, che è fin dall'inizio parte integrante del cortile delle biblioteche, di definire, inoltre, il sistema di movimentazione e di messa in opera dei blocchi di travertino della *solea* e di precisare la tessitura pavimentale del suddetto cortile.

Per verificare la veridicità di tale asserzione si è deciso di non limitare l'indagine archeologica alla sola area scavata dal Boni, bensì di allargarla all'intero perimetro della fondazione della Colonna di Traiano per comprenderne a fondo le dinamiche costruttive (Tav. 11, Fig. 5), dato che la documentazione grafica e fotografica fino a oggi esistente era limitata al lato settentrionale e a una minima parte di quello occidentale.⁵

La pulizia effettuata nell'area indagata da Giacomo Boni ha permesso di comprendere che la strada basolata è tagliata dal cavo di fondazione della Colonna (Tav. 11, Fig. 6), che una volta armato ne

¹ Boni (1907), in particolare 400.

² Richardson (1977); Lepper, Frere (1988) 15; Ward-Perkins (1992); Richardson (1992) 177.

³ Si vedano i riferimenti a Richardson citato a nota 2.

⁴ Infatti gli studiosi tendono sia a rifiutare del tutto l'idea dell'*afterthought*, La Regina (1988), in particolare 36–44; Settis (1988); Coarelli (1999); Amici (1982) 58, nota 4; Pensabene, Milella (1989); Lugli (1992) 286–295; Packer (1994), in particolare 182; La Rocca (1998), in particolare 167–173; oppure provano a conciliarla con il pretesto di cambiamenti in corso d'opera determinati da esigenze di cantiere, Lancaster (1999), in particolare 421–426 e 437–439.

⁵ Boni (1907), in particolare 365, fig. 3 e 366, fig. 4 per la documentazione grafica; figg. 14–15, 16, 22–23, 25–26 e 29 per la documentazione fotografica; inoltre si veda Boni (1907–1908); Boni (1912).

doveva accogliere la fondazione in cementizio, a cui è contiguo uno strato di argilla posto a livellare l'area dopo aver rasato le strutture preesistenti e, quindi, a sua volta obliterate dalla suddetta strada. Al di sopra è visibile la platea di fondazione del cortile delle biblioteche, distinta mediante uno strato di riempimento dalla *solea* in blocchi parallelepipedi di travertino, i quali sono allettati su un sottile strato di calce sul piano di spiccato della fondazione in cementizio della Colonna.

Alcune relazioni tra le unità stratigrafiche visibili nello scavo e determinate caratteristiche intrinseche delle stesse potrebbero suggerire un'altra sequenza costruttiva rispetto a quanto affermato da Giacomo Boni: lo strato di livellamento di argilla (US IV) si appoggia al cementizio della fondazione (US III) della Colonna fuoriuscito dal cavo armato colando con andamento verticale obliquo. Pertanto l'apertura del cavo di fondazione della Colonna potrebbe aver comportato solo il taglio (US II) della strada basolata (US I) rispetto al limite superiore della quale il cavo armato doveva fuoriuscire di cm 50 ca. Una volta realizzata la fondazione in cementizio (US III) della Colonna viene disteso lo strato di argilla (US IV) posto ad annullare il dislivello esistente sopra al quale viene realizzata la platea in cementizio (US V) del cortile delle biblioteche gettata contro un cavo armato. Questo insiste sulla fondazione (US III) in cementizio della Colonna ed è funzionale a risparmiare un'area che doveva accogliere i blocchi (US VII) in travertino della *solea* della Colonna, come sembrerebbe suggerire la regolare disposizione degli scapoli lapidei della platea di fondazione. Gettata la fondazione (US V) in cementizio della platea e dismesso il relativo cavo di fondazione, lo spazio vuoto viene occupato dai blocchi (US VII) della *solea* della Colonna e quello di risulta tra quest'ultima e la platea riempito con malta violacea (US VIII).⁶

Questa nuova proposta di sequenza costruttiva, che esclude l'ipotesi del taglio della fondazione in cementizio della platea del cortile delle biblioteche, viene corroborata da una foto dell'Archivio Colonna Traiana (Tav. 12, Fig. 7) la quale mostra la regolare posizione su file pressoché parallele degli inerti della fondazione in cementizio del cortile delle biblioteche.⁷ Questa disposizione è stata determinata dall'allettamento degli inerti contro la fodera di tavole della cassaforma, di cui sembra addirittura possibile riconoscerne le impronte. Questa è stata utilizzata per risparmiare all'interno della gettata in cementizio della platea il cavo aperto in corrispondenza della fondazione in cementizio della Colonna ed era destinato ad accogliere i blocchi parallelepipedi in travertino della *solea*. Inoltre, è ben visibile sul fianco della fondazione in cementizio della platea e in sezione un piccolo lacerto dello strato di malta violacea gettato per riempire lo spazio vuoto di risulta tra quest'ultima e la *solea* in travertino.⁸

L'estensione della pulizia dell'area perimetrale della Colonna di Traiano all'interno del cantiere di restauro ha evidenziato, a differenza di quanto registrato dalla documentazione fino a oggi esistente, che lo strato di riempimento in pozzolana violacea è presente in modo omogeneo lungo tutta la *solea* in travertino ed è contenuto tra quest'ultima e la platea di fondazione del cortile delle biblioteche (Tav. 11, Fig. 5). Questo strato di riempimento è l'ultima operazione effettuata a livello di fondazione prima della posa in opera dei blocchi marmorei del basamento della Colonna e dell'allettamento delle lastre lapidee della pavimentazione del cortile delle biblioteche.

La pulizia dello scavo di Giacomo Boni ha permesso inoltre di definire con assoluta certezza le ultime tre fasi di costruzione della fondazione della Colonna:

1) presenza del cavo quadrato nella fondazione della platea del cortile delle biblioteche in seguito alla gettata del cementizio, il cui limite inferiore è costituito dal piano di spiccato della fondazione in cementizio della Colonna;

2) messa in opera dei blocchi in travertino della *solea* della Colonna calati dall'alto e posizionati subito in modo esatto l'uno rispetto all'altro;

3) riempimento con malta violacea dello spazio di risulta tra la *solea* e la platea del cortile.

⁶ Bruno, Bianchi (2006), in particolare 294–298, note 10–16.

⁷ Archivio Colonna Traiana, Palazzo Altemps, Soprintendenza Archeologica di Roma, foto su lastra, “9, angolo ovest della *solea* asportata” (ulteriore numerazione 35 e 24), la quale viene pubblicata senza una buona risoluzione da Giacomo Boni (1907), in particolare 391, fig. 26, a detrimenti o di alcuni particolari chiaramente leggibili invece nella lastra originale.

⁸ Si vedano le osservazioni in Bruno, Bianchi (2006), in particolare 317–318, note 47–48.

Lo spazio vuoto tra la platea di fondazione del cortile delle biblioteche e la *solea* in travertino della Colonna aveva due specifiche funzioni: la prima, contenere le interferenze tra la piattaforma in cementizio del cortile e il bulbo di pressione della fondazione della Colonna (t 1100), che al contrario sarebbe aumentato nel caso dell'esistenza di un vincolo tra le due fondazioni;⁹ la seconda, facilitare e permettere, come vedremo, la movimentazione e il posizionamento finale dei blocchi.

La pulizia della platea di fondazione del cortile, che a sud della Colonna si è estesa fino a lambire i blocchi di fondazione del lato settentrionale della Basilica Ulpia, ha permesso di riscontrare variazioni di quota di circa cm 20 tra la zona della platea del cortile prospiciente l'ingresso della Colonna e il settore compreso tra i suddetti blocchi del muro della grande aula basilicale e il braccio meridionale della fogna del cortile (Tav. 12, Fig. 8). Tale differenza di quota, che è stata anche registrata lungo i margini orientale e settentrionale della platea del cortile, è dovuta a un cedimento della platea verificatosi in corrispondenza del culmine della fogna sottostante (Tav. 13, Fig. 9), che era già ben evidenziato nel rilievo planimetrico del De Romanis (Tav. 13, Fig. 10). Questo cedimento ha prodotto una fessurazione e un collasso strutturale, cronologicamente non ben inquadrabili, ma particolarmente evidente nel pozzetto di ispezione al condotto fognario a sud della Colonna (Tav. 14, Fig. 11).

Esaminiamo ora le cavità esistenti sulla *solea* in travertino della Colonna per affrontare *in primis* il problema della messa in opera dei blocchi, data la totale assenza di fori di olivella al centro del piano superiore dei suddetti (Tav. 12, Fig. 8). I blocchi della *solea* sono di grandi dimensioni, con peso variabile tra t 7,5 ca. e t 9,14, fatta eccezione per un unico blocco di quasi t 11.

Sulla *solea* sono stati individuati quattro incassi, di cui tre (Tav. 14, Fig. 12, nn. 1, 3, 4) con scanalatura di appoggio (Tav. 14, Fig. 13), che servivano per inserire i *ferrei forfices* con cui movimentare i blocchi di travertino che dovevano essere calati nel cavo aperto e predisposto nella fondazione in cementizio della platea del cortile delle biblioteche accostandoli immediatamente tra loro.¹⁰ Il peso dei blocchi pur se rilevante non costituisce un ostacolo insormontabile alla movimentazione con questi forcipi dato che elementi analoghi per dimensioni e peso in travertino sono riscontrabili nell'attuale muro frontale delle *tabernae* del Foro di Cesare, nella fondazione del ninfeo monumentale domiziano, situato tra il muro posteriore del portico occidentale del *Forum Pacis* e la Basilica Emilia, nei pilastri del III ordine del Colosseo e nel muro meridionale del Foro Transitorio. Pertanto, l'esiguo spazio di risulta tra la *solea* della Colonna e la platea del cortile delle biblioteche era funzionale non solo alla movimentazione e messa in opera dall'alto dei blocchi con i *ferrei forfices* ma anche ad agevolare l'estrazione dai fianchi esterni dei blocchi perimetrali della *solea*. Sulla base della posizione rilevabile dei fori per l'aggancio dei *ferrei forfices* sui lati lunghi di alcuni blocchi è possibile ricostruire la sequenza della realizzazione della *solea* che muove dall'angolo nord-orientale procedendo per file parallele da nord verso sud (Tav. 15, Fig. 14).

Particolari cavità sono le tre grandi aperte nella *solea* in corrispondenza degli spigoli del basamento marmoreo, interpretate da Giangiaco Martines come ancoraggi per grosse antenne di legno utilizzate nel cantiere di costruzione della Colonna.¹¹ Sulla *solea*, lungo il perimetro del basamento marmoreo della Colonna, sono, inoltre, una serie di staffe metalliche di vincolo dei blocchi in travertino, alcune delle quali sono ancora sigillate con piombo, e altre funzionali alla messa in opera finale dei blocchi in marmo lunense del basamento della Colonna.¹² Infine, le linee incise sull'estremità inferiore di quest'ultimo sono in relazione con le cavità aperte sulla *solea* in travertino per la movimentazione e messa in opera delle lastre lapidee della pavimentazione del cortile della Colonna (Tav. 15, Fig. 15).¹³ Sulla base di queste cavità e delle tracce di lavorazione della *solea* in travertino della Colonna (Tav. 16, Fig. 16) si può proporre, quindi, una diversa ricostruzione della tessitura pavimentale del cortile (Tav. 16, Fig. 17) rispetto a quanto precedentemente formulato dal De Romanis, dal Boni e dalla Amici, le cui ricostruzioni non tengono conto della posizione delle cavità per la movimentazione e messa

⁹ Bruno, Bianchi (2006) 313.

¹⁰ Ibid. 305, note 34–35.

¹¹ Ibid. 304, nota 33.

¹² Ibid. 302, note 30–31.

¹³ Ibid. 302–303, nota 32.

in opera dei grandi lastroni della pavimentazione del cortile e delle lavorazioni delle superfici dei blocchi in travertino della *solea*.

In conclusione, l'analisi effettuata ha permesso di corroborare, in base alla nuova proposta di lettura dei rapporti delle unità stratigrafiche dello scavo Boni, l'ipotesi della originale unità progettuale della Colonna e del foro, a gran voce fino a oggi più volte ribadita principalmente sulla base dell'analisi dei dati storico-letterari e artistici; di evidenziare attraverso l'analisi puntuale dei fori di diversa tipologia presenti sulle superfici a vista dei blocchi in travertino della *solea* non solo il metodo di movimentazione e messa in opera degli stessi, a tutt'oggi del tutto non considerato, nonostante la palese assenza di fori predisposti per l'inserimento dell'olivella, ma anche di proporre una nuova ipotesi ricostruttiva dei rivestimenti pavimentali del cortile della Colonna di Traiano.

Bibliografia

- Amici (1982) = C. M. Amici, *Foro di Traiano: Basilica Ulpia e biblioteche*, Roma 1982.
- Boni (1907) = G. Boni, *Esplorazione del Forum Ulpium*, *Notizie degli scavi di antichità* (1907) 361–427.
- Boni (1907–1908) = G. Boni, *Trajan's Column*, *Proceedings of the British Academy* 3 (1907–1908) 93–98.
- Boni (1912) = G. Boni, *Colonna Traiana*, *Nuova Antologia* (1912) 49–64.
- Bruno, Bianchi (2006) = M. Bruno, F. Bianchi, *La Colonna di Traiano alla luce di recenti indagini*, *Papers of the British School at Rome* 74 (2006) 293–322.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Lancaster (1999) = L. C. Lancaster, *Building Trajan's Column*, *American Journal of Archaeology* 103 (1999) 419–439.
- La Regina (1988) = A. La Regina, *Le guerre daciche, Roma, il Foro*, in: S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 5–44.
- La Rocca (1998) = E. La Rocca, *Il foro di Traiano ed i Fora Tripartita*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 105 (1998) 149–173.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Lugli (1992) = G. Lugli, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma 1992.
- Martines (2001) = G. Martines (ed.), *Colonna Traiana. Corpus dei disegni 1981–2001*, Roma 2001.
- Packer (1994) = J. E. Packer, *Trajan's Forum again: the Column and the temple of Trajan in the master plan attributed to Apollodoros (?)*, *Journal of Roman Archaeology* 7 (1994) 163–182.
- Pensabene, Milella (1989) = P. Pensabene, M. Milella, *Foro Traiano. Contributi per una ricostruzione storica e architettonica. Introduzione storica e quadro architettonico*, *Archeologia Classica* 41 (1989) 33–54.
- Richardson (1977) = L. Richardson, *The Architecture of the Forum of Trajan*, *Archaeological News* 6.4 (1977) 101–106.
- Richardson (1992) = L. Richardson, *New Topographical Dictionary of Ancient Rome*, Baltimore, London 1992.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Ward-Perkins (1992) = J. B. Ward-Perkins, *Columna Divi Antonini*, in: H. Dodge, B. Ward-Perkins (ed.), *Marble in Antiquity*, London 1992, 107–114.

CINZIA CONTI

SOME CHARACTERISTICS OF THE SCULPTURED BAS-RELIEF*

The restoration of Trajan's Column, which took place in 1981–1988, allowed us to get a close look at the details of the sculpture, which had never before been seen all together and for so long. The monument is built by placing marble blocks on top of each other. Originally, though, it must have looked like a single block, so perfect were the joints. Today, the mimesis of a colossal monolithic shaft is less perfect because the edges of the drums have been worn by time. The column offers a wealth of detail and is fortunately in a fine state of preservation. I shall present some features of the sculpted relief through photographs taken with the aid of oblique light, so that we can appreciate the details as if from the scaffolding (Pl. 17, Fig. 1).

Our first discovery was that under the dirt there was a golden yellow patina of calcium oxalate, present only on the undamaged parts of the relief, predominantly to the north and west (Pl. 18, Fig. 2). The patina had also been observed in the nineteenth century, which led to a discussion on ancient polychromy;¹ probably it had also been observed as early as the Renaissance and had contributed to the popularity of monochrome.² Where there was the patina we also found marks left by tools used by the sculptors.³ We can recognize: the rasp; scraper; flat chisel; gouge; a 3–4 mm diameter tip violin drill to carve the outlines of the figures and the eyes, sculpt leaves in full relief and drill holes in clenched fists; and finally small point chisels to carve the zigzag patterns of the *loricae hamatae* (Pl. 18, Fig. 3).

After being rough-hewn, the relief was sculpted with a flat chisel. The violin drill was used for figures in full relief. The outlines were traced with a flat 1–2 mm wide chisel (Pl. 19, Fig. 4), but a 3–4 mm diameter tip violin drill was used to make deeper impressions. Gouges were used especially for the curved lines of leaves, river waves and hair (Pl. 19, Fig. 5). The whole sculpture was then finished with scrapers and rasps, and, less frequently, flat chisels, used for cutting and creating an unpolished rough finish to increase the contrast of light in parts such as cheeks, *loricae*, or shields. We observed that the relief was not pumiced by the sculptors, but left rough to make it easier to see it from a distance and without getting dazzled by reflections of the sun. On the outside surface, we found no surviving tooth chisel marks but the surfaces inside were finished by means of tooth chisels alone, which sometimes had five distinct teeth, worked in different directions so as to form a basket filigree; finally for the stairs, flat chisels and fine-toothed chisels were used to form two continuous strips along the edges of the block joints, highlighting the architectural lines (Pl. 19, Fig. 6).

The average height of the frieze is 120 cm; it wraps around the shaft 23 times at an angle of 6°. There are window slits placed along a 12° incline, corresponding to the helix of the inside staircase. The ground line of the frieze is carved to resemble a rock; it protrudes 38 mm, the maximum projection of the frieze. The cornices of the 40 windows also have the same projection (Pl. 20, Fig. 7). I have identified three ways in which the rocky ground line was sculpted. Firstly, the rocks are shaped as if they were clay, with small roundish masses forming a plaited pattern (Pl. 20, Fig. 8). In the second instance, the rocks are again shaped as if they were clay, with long parallel strips of marble being removed, like a piece of clay that is being modelled (Pl. 20, Fig. 9). The third produces a naturalistic effect, with the rocks simply carved out of the marble (Pl. 20, Fig. 10). Clearly these three methods of sculpting the rocks are an indication of different sculptors working on the column.

* This paper has been translated by Fred Moffa, the British Institute of Rome.

¹ Semper (1833); Morey (1836). On the nature of the patina: Alessandrini (1989).

² Martines (1986).

³ Rockwell (1989) 249–258.

In the bas-relief, 205 trees are depicted (Pl. 21, Figs. 11 and 12). Numerous scholars, one being the Romanian botanist Stoiculescu,⁴ have tried to identify the varieties and compare them with those found in the forests of Dacia. Seven tree species can be identified: 1) *Populus nigra* L.; 2) *Cypressus sempervirens* L.; 3) *Acer* genus; 4) *Sorbus torminalis*; 5) *Quercus* genus; 6) *Prunus* genus; 7) *Fagus* genus. The tree shapes are simplified and characterized by just a few leaves. The leaves within the same species are carved in different ways; here are some examples of maple, oak and poplar. This, too, is an indication of the work of different sculptors.

The whole frieze contains 2.570 figures (of which 634 Dacians), 930 feet, and 1.429 ears, since soldiers are often shown wearing helmets or shown face on. The feet and ears are different, too, not only because they belong to different people but also because they are actually carved in different ways (Pl. 21, Fig. 13). These differences found in the representations of the same object using the same tools is akin to the different handwritings found in a manuscript attributable to different copyists in a *scriptorium*. Looking at these differences of form and composition in the scenes, I have identified 5 hands,⁵ which I shall now present.

Sculptor A specialises in stocky figures, for example soldiers with short necks, who commonly appear in construction scenes (Pl. 21, Fig. 14). The obverse and reverse of drawings are used to create a wealth of similar postures with numerous variations. The figures are depicted in the act of doing something, conveyed by a significant detail: e.g. in scene LXVII a soldier is bending a shoot of a poplar tree with his foot and is about to cut it down with an axe.⁶ Figures depicted by sculptor B have bodies with elongated muscles, slender legs and elegant busts, sculpted in full relief (Pl. 21, Fig. 15). He creates small groups of two or three figures that make up an autonomous group within a scene. He carves the emperor's tent, adorned with tiny pearls.⁷ Sculptor C specialises in paratactic compositions (Pl. 22, Fig. 16), i.e. juxtaposing figures and buildings, which remain in the background of the scene. He carves the longest and most significant scenes.⁸ Sculptor D instead specializes in the composition of figures in a circular space (Pl. 22, Fig. 17); from his standpoint, always higher up than the scene, he achieves a depth of field. The bodies are slightly twisted round, which gives the composition a centripetal motion towards the main action of the scene.⁹ Sculptor E is a chaser (Pl. 23, Fig. 18): he sculpts the figures by carving them as if they were on a metal plate; he mostly depicts Dacians. The structure of the individual figures and of the whole is an articulated combination of broken lines and angles, which produces an effect of movement and energy.¹⁰

There were five sculptors, helped by another two, recognizable by the different characteristics of their work, visible, though, only in a very few scenes.¹¹ Since the frieze is 220 m long, each sculptor

⁴ Stoiculescu (1985).

⁵ Conti (2001).

⁶ Lehmann-Hartleben (1926) 42. I believe we can attribute the following scenes to sculptor A: XI, XII, XV–XVII, XIX, XX, XXIII, XXVI–XXVIII, XXXIV, XXXIX, XLVII, XLVIII, LI, LII, LV, LVI, LX, LXV, LXVII–LXIX, LXXIII, LXXIV, LXXXII, LXXXVI, LXXXVIII, XCII, XCVII, XCIX, CI, CIX, CX, CXVI, CXVII, CXXVII, CXXIX, CXXXVIII, CXXXIX.

⁷ I believe we can attribute the following scenes to sculptor B: XI, XIII, XXI, LXII, XCI, CXIII, CXXVIII, CXXX, CXXXI, CXXXVII, CXLI, CXLII.

⁸ I believe we can attribute the following scenes to sculptor C: VI–IX, XXV, XXVII, XXVIII, XXXIII, XXXIV, XLVI, XLVIII, LI, LIII, LXXIV, LXXV, LXXIX, LXXX–LXXXII, LXXXV, LXXXVI, XCI, XCVIII, XCIX, C, CIII, CXVIII, CXXXVIII.

⁹ I believe we can attribute the following scenes to sculptor D: X, XII–XIV, XVI, XVIII, XX, XXII, XXIV, XXVI, XXVII, XXXII, XXXIII, XXXV–XL, XLII–XLIV, LII, LIV, LVII, LVIII, LX, LXII, LXVI, LXVIII, LXIX, LXXI, LXXII, LXXV, LXXVII, LXXXVII–XC, XCVI, XCVII, CIV, CVI, CIX, CX, CXIII–CXV, CXXIII, CXXXIV, CXLV, CLI–CLIV.

¹⁰ I believe we can attribute the following scenes to sculptor E: XVIII, XXIV, XXV, XVII–XXIX, XXXI, XXXII, XXXVIII–XLI, XLIII, XLV, XLVI, LIII, LIX, LXI, LXIV, LXVI, LXVII, LXX, LXXII, LXXV, LXXVI, XC, XCI, XCIII–XCVI, CXI, CXII–CXVI, CXVIII–CXXII, CXXIV–CXXVI, CXXX, CXXXII–CXXXVI, CXL, CXLI, CXLIII–CXLVI, CLI.

¹¹ We can recognize sculptor F in the laurel wreathed heads and heavy drapery of the sacrifice scenes; I believe we can attribute the following scenes to sculptor F: VI, VII, VIII, XXXIII, XXXIV, XLVIII, LI–LIII, LXVIII, LXXV, LXXXVII–LXXXI, LXXXIII–LXXXVII, XCI, XCVIII–XCIX, CI, CIII, CIV, CXIV, CXVIII, CXXXVII. We can recognize sculptor G in the characteristic shape of the helmets of the soldiers; I believe we can attribute the following scenes to sculptor G: X, XIII, XIV, XVIII, XXII, XXIV, XXXII, XXXIII, XXXVI–XXXVIII, XL, XLII, XLIV, LIV, LXI, LXII, LXVI, LXXI, LXXII. These two sculptors probably worked as assistants to the ones previously described. Their work can be recognized in

could have done an average 31.4 m, an extension of the sculpted surface corresponding to 8 complete sarcophagi, so it is plausible that the frieze was sculpted in the years between the conclusion of the war and the inauguration of the monument. As I went up and down the scaffolding, I also identified what could be termed a mistake — a portion of a scene slightly more concave than the cylindrical surface of the shaft, probably a reworking of a previous sculpture; this is a hypothesis (Pl. 23, Fig. 19).

Even the portraits of Trajan contain differences, such as facial features, the way the hair is sculpted, and the shape of the ears. Trajan can be identified with certainty 58 times.¹² Scanning the spiral from bottom to top we get the impression of an aging emperor. Trajan's facial features were certainly known to the sculptors; artists could either know the emperor from life or through official portraits: among the possible iconographic sources, such as marble or bronze sculptures and coins, the most easily recognizable are the following models: the Ostia Antica marble portrait and some coins like especially the so-called 313 Mil [Milan] type (Pl. 24, Figs. 20 and 21).

There remain a number of questions. Did the sculptors follow a specific plan? Or did each develop a theme in the space they were allotted? How much freedom were they given? Was the bas-relief carved on the drums before or after they were assembled? From the bottom up or vice versa? Was the frieze originally painted? Some questions I shall endeavour to answer. The frieze was carved after the drums were assembled: this is confirmed by the numerous tool marks that go from one drum to another. The work was probably completed from the bottom up. At the beginning of the frieze, from the figure of the Danube to scene X, the sculpture is 25–30 mm deep, while for the rest of the relief and all the way to the top, the depth is 35–40 mm. Also, an understanding gradually develops between the sculptors, who work separately in the scenes at the bottom and then together in the higher spirals, collaborating in the execution of the same scenes.

As for the polychromy, not much can be added to Prof. Ranuccio Bianchi Bandinelli's study (Pl. 25, Fig. 22);¹³ however, during the restoration no trace of colour was found on the surface. I can confirm, though, that originally the relief included metallic elements: small spears, swords and tools, inserted in the drilled fists of the soldiers (Pl. 25, Fig. 23). This was not done uniformly but predominantly at the top and at the bottom.

At the end of the restoration, large format photographs were taken by the Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Director Prof. Oreste Ferrari, photographer Eugenio Volpi. Smaller size photos were taken by the German Archaeological Institute in Rome, Director Prof. Paul Zanker, photographers Franz Schlechter and Klaus Anger, supervised by Helmut Jung, published in a book by Filippo Coarelli.¹⁴ Prof. Giovanni Pugliese Carratelli, then Director of the Enciclopedia dell'Arte Antica, and Prof. Salvatore Settis, then Director of the Scuola Normale Superiore of Pisa, had planned to write a supplement to the Encyclopedia, containing only photos, which has not yet seen the light. We hope this book may soon be published so that other scholars can get a chance to answer these questions and fully identify all the sculptors, as if they too were on the scaffolding.

Bibliography

- Alessandrini (1989) = G. Alessandrini (ed.), *The Oxalate films: origin and significance in the conservation of works of art. Proceedings of the Symposium organized by the Centre CNR "Gino Bozza", Milan, 25th–26th October 1989*, Milan 1989.
- Belloni (1973) = G. G. Belloni, *Le monete dell'imperatore Traiano. Zecca di Roma. Catalogo della Collezione del Civico Gabinetto Numismatico e Museo Archeologico di Milano*, Milano 1973.
- Belloni (1974) = G. G. Belloni, *Significati storico-politici delle figurazioni e delle scritte delle monete da Augusto a Traiano (Zecche di Roma e 'imperatorie')*, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II 1* (1974) 997–1144.

scenes dominated by a different sculptor. The number of scenes mentioned above does not cover the entire frieze, because for some scenes, I have not been able to find a correspondence with the sculptors identified above.

¹² Conti (2014).

¹³ Bianchi Bandinelli (1978). On painted plaster: Settis (1988) 597; Martines (1992) 139.

¹⁴ Coarelli (1999).

- Bianchi Bandinelli (1978) = R. Bianchi Bandinelli, *La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della libertà dell'artista)*, in: R. Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, 123–140.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Conti (2001) = C. Conti, *Gli scultori della Colonna Traiana*, in: F. Festa Farina et al. (eds.), *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Roma 2001, 199–215.
- Conti (2014) = C. Conti, *I ritratti del Principe sulla Colonna Traiana*, in: M. Bevilacqua et al. (eds.), *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi I*, Roma 2014, 296–301.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Traianssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Magnaguti (1950) = A. Magnaguti, *Ex Nummis Historia III. Monete di Traiano, Adriano e loro famiglie (98–138)*, Roma 1950.
- Martines (1986) = G. Martines, *La Colonna Traiana e i chiaroscuri della Sala di Costantino in Vaticano: note sul monocromo*, Bollettino d'Arte 35–36, Supplemento 1 (1986) 31–36.
- Martines (1992) = G. Martines, *Calco della Colonna Traiana, scena XXXII*, in: A. La Regina (ed.), *Roma. 1000 anni di civiltà*, Roma 1992, 139.
- Mattingly (1936) = H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum III. Nerva to Hadrian*, London 1936.
- Morey (1836) = P. Morey, *Sui colori altrevolte veduti nelle sculture della Colonna trajana. Lettera al sig. cav. Bunsen*, Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (1836) 39–41.
- Rockwell (1989) = P. Rockwell, *Lavorare la pietra. Manuale per l'archeologo, lo storico dell'arte e il restauratore*, Roma 1989.
- Semper (1833) = G. Semper, *Scoprimento d'antichi colori sulla colonna di Trajano. Al dott. Kellermann*, Bullettino dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica (1833) 92–93.
- Settis (1988) = S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Stoiculescu (1985) = C. D. Stoiculescu, *Trajan's Column documentary value from a forestry viewpoint*, Dacia 29 (1985) 81–98.

KARL STROBEL

ZUM GESAMTKONZEPT DES TRAIANSFORUMS UND ZUR AKTUELLEN DISKUSSION UM DEN TEMPEL DES DIVUS TRAIANUS

Zum Gesamtkonzept des Traiansforums

Entscheidend haben auch die neuen archäologischen Forschungen und Ausgrabungen das Bild des Traiansforums in wichtigen Aspekten verändert¹ und dadurch eine weitere Präzisierung seiner Gesamtkonzeption ermöglicht.² So konnte die ältere Annahme widerlegt werden, dass sich hinter dem Hof der Säule ein monumentaler Tempel für den Divus Traianus bzw. für den Divus Traianus und die Diva Plotina, umgeben von mächtigen, an das Forum anschließenden Kolonnaden befunden habe. Gleiches gilt für die Vermutung, ein solcher Tempel habe schon zum ursprünglichen traianischen Konzept der Anlage gehört.³ Die Säule tritt so noch klarer als Monument der Selbstheroisierung Traians als das bereits zu Lebzeiten vom Kaiser für sich errichtete Heroon und Apotheosemonument des unbesiegbaren und göttergleichen Herrschers hervor.⁴ Das Konzept des Traiansforums verzichtet gerade auf den für die bisherigen Kaiserforen obligatorischen Tempel. Das Heiligtum des Traiansforums war die Traianssäule als Heroisierungs- und Apotheosemonument mit dem von Anfang an geplanten künftigen Grab des dann auch formal vergöttlichten Herrschers.

Den zentralen Eingangskomplex zum Säulenhof, der von Portiken umgeben und von den sogenannten Bibliotheken⁵, zweistöckigen Sälen, flankiert war und in dessen Mitte sich die Säule auf ihrer Basis erhebt, bildete ein monumentales, etwa 10m tiefes Vestibül und Propylon.⁶ Der Bau der sogenannten Bibliotheken, des Säulenhofes und des Zugangskomplexes vom Marsfeld her wurde erst unter Hadrian 125/128 n. Chr. fertiggestellt. Die beiden mehrstöckigen Gebäude mit den Sälen der sogenannten Bibliotheken waren mit einem komplexen System von Treppenaufgängen umgeben,⁷ die den Zugang zu den Emporen der Basilica Ulpia und zu den Dachzonen der Gebäude um den Säulenhof ermöglichten. Dem über eine breite Freitreppe zu erreichenden, aus der Kolonnadenfront der Nordfassade vorspringenden Propylon war eine kleinere freie Platzanlage vorgelagert, auf deren Westseite Hadrian entlang einer leicht bogenförmigen Zugangsstraße (mit Porticus?) drei reich ausgestattete Scholae errichten ließ, die an die große repräsentative Insula des 2.–3. Jh. n. Chr. unter dem Palazzo delle Assicurazioni Generali anschlossen, an der auch die Straße (mit Porticus?) endete.⁸ Die zahlrei-

¹ Zusammenfassend Meneghini (2015) 81–98; zu dem für das Vestibül des Traiansforums abgebrochenen südwestlichen Hemizyklus des Augustusforums Carnabuci, Braccalenti (2011); zum Unterbau der Säule und der Vorgängerbebauung des Areals im Raster der flavischen Insulae Bruno, Bianchi (2006); zu den sogenannten Bibliotheken und den angebauten Treppenhäusern Meneghini (2002); Bianchi, Meneghini (2011); zum Vorplatz zum Marsfeld hin Egidì (2010); Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma. Piazza Madonna di Loreto, Rinvenimenti archeologici posizionamento su base catastale (<http://docplayer.it/18415169-Piazza-madonna-di-loreto-rinvenimenti-archeologici-posizionamento-su-base-catastale.html> [14.09.2016]). Zum Gesamtkomplex der Kaiserforen Meneghini (2010); ders. (2015).

² Dazu zusammenfassend Strobel (2010) 304–347, bes. 309–320; auch Seelentag (2004) 297–412, bes. 319f., 368–375, 393–408.

³ So Packer (1997). S. unten; ausführlich Strobel (2010) 339f.; Meneghini (1996); ders. (2015) 91–98; Meneghini, Santangeli Valenzani (2007) 110–113.

⁴ Bereits grundlegend Strobel (2010) 304–347.

⁵ Dazu ausführlich Meneghini (2002).

⁶ Dazu Strobel a.O.; Meneghini a.O.; zur jüngeren Diskussion und den Grabungsbefunden unter dem Palazzo Valentini s. unten.

⁷ Bianchi, Meneghini (2010); Meneghini (2015) 92f.

⁸ Zu dem Komplex nun zusammenfassend die Beiträge in Serlorenzi, Egidì (2013); La Rocca (2008/2009); ferner Egidì (2010). Ihnen gingen eine republikanische Bebauung und eine repräsentative Insula-Bebauung flavischer Zeit voraus, die

chen Ziegelstempel im Schutt der Gebäude sind der Massenproduktion der Jahre 123–125 n. Chr. zugehörig. Westlich der Scholae, die als Auditoria dienten und mit dem 135 von Hadrian eingeweihten Athenaeum⁹ zu identifizieren sind, war der Raum bis zur Via Flaminia mit drei Reihen von Tabernae gefüllt, zwischen denen zwei wohl überdachte Straßen verliefen, ein Einkaufs- und Handelszentrum, das in der Form einem gedeckten Bazar ähnelt. Der hadrianische Komplex wurde durch das verheerende Erdbeben von 847 zerstört, dem auch andere Teile der Kaiserforen zum Opfer fielen und das auch die Basilica Ulpia und das Traiansforum beschädigte.¹⁰ Die endgültige Zerstörung der Anlage des Traiansforums ist auf das schwere Erdbeben von 1349 zurückzuführen. Die im Bereich der Aulae liegende große Insula aus flavischer Zeit war wie die weitere Bebauung des Platzes vor dem Bau des Traiansforums abgerissen worden.

Auf den Nord- und Ostseite des Platzes wurden durch die Kellergrabungen im Bereich des Palazzo Valentini Teile von repräsentativen Stadthäusern gefunden: im Norden eine private Thermenanlage aus dem 3. Jh. n. Chr. die zu einer solchen Domus gehört haben muss, und auf der Ostseite zum Quirinal hin zwei vornehme Domus des 2. bis frühen 6. bzw. 7. Jh. n. Chr., die in der 1. Hälfte des 4. Jh. zu einer überaus prächtig ausgestatteten senatorischen Stadtvilla zusammengeführt wurden.¹¹ Eine spiegelbildlich zur Westseite leicht bogenförmige verlaufende Straße oder Porticus kann nun entgegen älteren Rekonstruktionen für einen an das Traiansforum anschließenden Tempel nicht mehr postuliert werden. Der an das Forum anschließende freie Platz selbst wurde bereits in traianischer Zeit mit tief reichenden Opus Caementitium-Unterbauten auf einem höheren Niveau als die Umgebung angelegt, was bereits L. Lancaster (1999) überzeugend als massive Substrukturen für Transport, Lagerung und Aufrichtung der enormen, noch massiven Säulentrommeln wie der anderen monumentalen Bauelemente gedeutet hat. Das höhere Niveau auf der Ostseite war durch drei Travertintreppen zu erreichen.¹² Der Platz wurde erst im mittleren 2. Jh. mit Basaltsteinen gepflastert, dann Ende 2. Jh. in dem an die zweite Domus grenzenden Bereich in einen Privatgarten umgewandelt.

Für die über eine Freitreppe zu erreichende Säulenvorhalle des Eingangskomplexes zum Säulenhof und damit zum Forum vom Marsfeld her wird bei einer Betrachtung der architektonischen Gesamtsituation und des dahinter stehenden Konzeptes der von R. Meneghini vorgeschlagene breit gezogene Giebel als oberer Abschluss der Fassade in der Form einer Tempelfassade, wodurch dieses Propylon zum Pronaos für das von Säulenhof und Säule gebildete Sanktuar für den Divus Traianus und die Diva Plotina geworden sein soll, gänzlich unwahrscheinlich.¹³ Ein tatsächlicher Tempelbau Hadrians, wenn auch mit ungeklärter Lokalisierung, ist nicht zu bestreiten. Wie vom Verf. bereits vorgeschlagen, ist das Propylon als das von Senat und Volk bereits 116 beschlossene Triumphmonument des Parthersiegs und Gegenstück zu dem als Triumphmonument des Dakersieges mit einer hexastylen Fassade gestalteten Eingang in das Forum vom Augustusforum her¹⁴ zu deuten. Diesem als Triumphmonument gestalteten Eingang vom Marsfeld her sind, mit gutem Grund Meneghini folgend, die Bruchstücke der monolithischen Granitsäulen von ursprünglich 14,80m Höhe mit 2m hohen korinthischen Marmorkapitellen und weiteren Fragmenten vom Gebälk in korinthischer Ordnung zuzuordnen, die im Bereich des Palazzo Valentini gefunden und traditionell dem hier vermuteten Tempel des Di-

offensichtlich für die Herrichtung des hier vom Tiber aus gut zu erreichenden Bauplatzes geschleift wurde. Zu Recht als Scholae, nicht Aulae bezeichnet von La Rocca a.O.; seine Argumentation gegen eine Identifizierung mit dem Athenaeum Hadrians kann allerdings kaum auf die Notizen bei Sidonius Apollinaris gestützt werden (epist. 2, 9, 4; 4, 8, 5; 9, 9, 13; 9, 14, 2).

⁹ Fein (1994) 296–298. Zwei Basen des Fabius Felix Passifilus Paulinus, Praefectus Urbi vor 483 n. Chr., und Patricius (Orlandi [2010]; dies. [2013] 45–59; PLRE II, 848) zeigen die Fortdauer der Institution im 5. Jh. n. Chr.

¹⁰ Galli *et al.* (2007–2008), bes. 19–24; Galadini, Falcucci (2010); Galadini *et al.* (2013). Erste schwere Schäden sind auf das Erdbeben von 484/508 n. Chr. zurückzuführen.

¹¹ Baldassarri (2008); dies. (2008/2009); Meneghini (2015) 95–98.

¹² Baldassarri (2013) 455; Napoli, Baldassarri (2015) 95.

¹³ Vgl. Strobel (2010) 310, 313. Gegenüber der Rekonstruktion Meneghinis sind an den beiden Seiten des Propylons sehr wahrscheinlich vorspringende Mauerzungen anzunehmen, an denen die wesentlich niedrigeren Portiken endeten. Vgl. unten.

¹⁴ Vgl. die Darstellung auf den Aurei mit der Rs.-Legende FORVM TRAIANI: RIC 2, 255. 257 = MIR 14, 403. 409 (Mitte 112–Frühjahr 113 n. Chr.).

vus Traianus zugewiesen wurden. Mit dem parthischen Triumphmonument hat Hadrian nach dem postumen Parthertriumph die Heroisierung und Glorifizierung seines (Adoptiv-)Vaters als die wesentliche Basis seiner eigenen Herrscherlegitimierung zu Ende führte. Auf der sich in über 20m Höhe befindlichen, begehbaren Plattform dürfte im Zentrum die Bronze­gruppe des Divus Traianus in der Triumphalquadriga, umgeben von Symbolen des Parthersieges gestanden haben. Diese Inszenierung war für Hadrian als dem Divi Traiani Parthici filius innenpolitisch von zentraler Bedeutung und sollte sowohl das Desaster, in das sich Traians Angriffskrieg im Osten entwickelt hatte, wie Hadrians Abkehr von der Expansionspolitik überdecken.¹⁵ Propagiert wurde die „Vollendung“ römischer Orientpolitik durch den Optimus Princeps.

Der Neufund eines Fragments der Widmungsinschrift Hadrians für sein vergöttlichtes Elternpaar auf dem Bruchstück eines großen Marmorblocks¹⁶ bei der Grabung Piazza Madonna di Loreto in der an die Südwestecke des Forum angrenzenden Aula gesellt sich zu den bereits bekannten Bruchstücken der zwei gleichlautenden, je 5,77 x 1,44m messenden Inschriften in gerahmten Inschriftentafeln,¹⁷ die jeweils mit eingelegten vergoldeten Bronzebuchstaben von 16cm Höhe auf einem monumentalen Marmorträger angebracht waren. Das neue Fragment ist sehr wahrscheinlich zu jener der beiden Monumentalinschriften zu rechnen, deren 1696 bei den Fundamenten der Kirche San Bernardo ad Columnam, 1748 durch SS. Nome di Maria ersetzt, gefundenes Mittelteil sich heute im Vatikan befindet (CIL VI 966 p. 4311 = ILS 306), während zwei andere Fragmente, nach dem Vergleich mit der Zeichnung Giovanni Sallustio Peruzzis (1511/1512–1572) aus den 1540er Jahren¹⁸, nicht zu CIL VI 966 gehören. Durch die systematische Analyse der Zeichnungen und Berichte aus dem 15. und 16. Jh.¹⁹ werden diese Inschriftenfragmente mit einem „arco di Traiano in Foro“ verbunden, der im Jahre 1526 zerstört wurde und nahe der abgerissenen, über dem Eingangsbereich zum Säulenhof errichteten Kirche S. Maria in Campo Carleo (detta anche Spoglia Christi) gestanden haben soll, d.h. auf dem Platz vor dem Propylon zum Säulenhof.²⁰ Zu ihm gehörten nach dem Bericht Flaminio Vaccas viele Marmorteile mit historischen Darstellungen. Betrachtet man die beiden identischen Inschriften, jeweils als Tabula in einem gerahmten Inschriftenfeld ausgeführt, unvoreingenommen, so liegt die Zugehörigkeit zu einem Bogenmonument als beidseitige Dedikationsinschriften sofort nahe. Es sollten deshalb die Nachrichten über einen „arco (trionfale) di Traiano“ ernst genommen werden, der in der Achse des Forums im Zentrum des vorgelagerten Platzes anzusetzen ist. Da die Inschrift bei der zweifellos anzunehmenden genauen Einrichtung der Schriftzeilen für die Angabe der Tribunicia Potestas Hadrians den Platz für 3 senkrechte Hasten oder ein V bzw. X und eine Haste bietet, jedoch erst ein Datum nach dem Tod Plotinas 123 n. Chr. in Frage kommt, ist eine Weihung im Jahre 125 (trib. pot. IX) nach der Rückkehr Hadrians im Sommer 125 n. Chr. anzunehmen.²¹ Das Monument wurde vom Senat für die Divi Parentes des Kaisers sehr wahrscheinlich nach der Divinisierung der toten Kaiserwitwe beschlossen.

¹⁵ Vgl. Strobel (2010) 349–402, 405–407.

¹⁶ Egidi, Orlandi (2011).

¹⁷ [E]x S(enatus) c(onsulto) Divi[s] T(raiano) Parthico et [Plotinae / Im]p(erator) Caes[ar] Di[vi] Traiani Parthici Divi N(ervae) / nepos Traia[nus] Hadrianus Aug(ustus) pont(ifex) m(ax[imus]) / trib(unicia) pot(estate) IX (?)] co(n)s(ul) III parentibus suis. CIL VI 31215 = EDR 103994; Egidi, Orlandi (2011) 311; Strobel (2010) 405–408.

¹⁸ Publiziert bei Egidi, Orlandi (2011) 311. Rechtes unteres Eck der Inschrift mit dem Ende der 3. und 4. Zeile [---]max und [---]is.

¹⁹ Vgl. Lanciani (1989) 278–280 (Flaminio Vacca [1594] spricht von den ausgegrabenen Resten und Fragmenten eines „arco triomfale“; ebd. 278); Meneghini (1998) 147 (vermutet „una monumentale porta“); Viscogliosi (2000), bes. 87–94, 196–199; Egidi, Orlandi (2011) 310, 316.

²⁰ Zu dem nachantiken Areal vgl. Ercolini (2013).

²¹ Alternativ wären X und XI, 126 und 127 n. Chr., möglich. Natürlich ist die Formel *ex senatus consulto* hier nicht auf die Divinisierung Traians zu beziehen (so Orlandi [2013] 56).

S. Orlandi hat für die Anbringung der Inschriften mehrere Alternativen vorgeschlagen und dies auch architektonisch zu rekonstruieren versucht:²² einmal beiseitig über einem zentralen Eingang zum Säulenhof, was aber wenig sinnvoll erscheint, da der Säulenhof kein Bauwerk auf Beschluss des Senates war, oder an zwei Durchgängen vom Säulenhof zum angenommenen Tempel hin, oder als dritte Möglichkeit an den Architraven der Kolonnaden vor den sogenannten Bibliotheken, was schon an sich unwahrscheinlich ist.²³ Schon die vorgeschlagene zeichnerische Rekonstruktion zeigt die Fragwürdigkeit dieser Annahmen. Da weder der Komplex des Säulenhofes noch die sogenannten Bibliotheken als ein vom Senat beschlossenes Bauwerk zu Ehren der Divi Parentes gelten können, erübrigt sich eine weitere Diskussion dieser Vorschläge; platziert man die beiden identischen Inschriften über zwei Durchgängen zum Platz vor dem von Orlandi hypothetisch postulierten Tempel der Divi Parentes, so stellt sich das Problem, dass solche Dedikationsinschriften angesichts der mit Sicherheit monumentalen und weithin sichtbaren Dedikationsinschrift des Tempelgiebels wenig sinnvoll und auch nicht wahrscheinlich erscheinen. Zudem sind mit diesen Annahmen die Berichte über ein Bogenmonument in den Quellen des 15. Jh. nicht zu vereinbaren. Die Mauern begehbarer antiker Kellerräume in Untergeschoß des Westflügels des Palazzo Valentini, die in einem geringen Ausschnitt in der Achse des Forums etwa in der Mitte des Platzes festgestellt wurden (s. unten), können sehr wohl mit dem vom Senat nach dem Tod Plotinas beschlossenen und von Hadrian 125 dedizierten, durch die beiden Inschriften belegten Bogenmonument in Verbindung gebracht werden.

Die Säule mit ihren Reliefs bleibt als das von Traian für sich selbst geschaffene Propaganda- und Heroisierungsmonument, das sich bereits im Konzept und nicht nur im Vorgriff auf den Tod des Kaisers als Monument der Selbstapothese entpuppt,²⁴ von der Klärung der Bautätigkeit Hadrians zur Fertigstellung des Forums und der Errichtung des Athenaeums unberührt.

Zur aktuellen Diskussion um den Tempel des Divus Traianus

Die Diskussion über Gestalt und Standort des Tempels des Divus Traianus und der Diva Plotina,²⁵ dessen Weihung im Jahre 126 n. Chr. durch die *Fasti Ostienses* belegt ist (FO p. 49 ed. Vidman), ist jüngst durch die Beiträge von A. Carandini²⁶, A. Claridge²⁷ und P. Baldassarri²⁸ neu entfacht worden. Der Bau eines Tempels für den Divus Traianus ist durch HA Hadr. 19, 9 ausdrücklich belegt, ebenso durch Cass. Dio 69, 10, 3 ein Tempel für die nach Jahresbeginn 123 verstorbene Diva Plotina. Die mehrfach geäußerte Vermutung, es habe sich demnach um zwei Tempel gehandelt, wird durch dem Wortlaut der *Fasti Ostienses* [--- t]emplum Divoru[m/ parentum suorum dedicavit, ob quam] causam in circo/[---] widerlegt. In der Münzprägung erscheint der Aureus mit der Reverslegende DIVIS PARENTIBVS mit den beiden einander gegenüber angeordneten Büsten Traians und Plotinas, jeweils mit einem Stern darüber, erst in der Prägephase Hadrians 134/138 n. Chr. (RIC 2, 232A–B; BMCRE 3, p. 306), und zwar im Zusammenhang mit der Vorbereitung seiner eigenen Nachfolgeregelung zur Betonung der dynastischen Legitimität.

²² Egidi, Orlandi (2011) 315–317; Orlandi (2013) 52–59, bes. 57f. Packers Vermutung einer Anbringung der beiden Inschriften als Kopien der ‚großen Dedikationsinschrift des Tempels‘ an den Portiken, die den Tempel nach seiner Rekonstruktion umgeben sollen, ist schon an sich wenig überzeugend (Packer, Burge [2003] 121 mit Abb. 14).

²³ So auch Baldassarri (2013) 434, 436, welche die Inschriften zuerst eher der Attika eines Bogens zuweisen möchte, dann aber (ebd. 464) über dem Eingang zur Cella des von ihr auf dem Platz hypothetisch rekonstruierten Tempels oder gar in der Cella anbringen möchte, was noch unwahrscheinlicher ist.

²⁴ Vgl. Strobel (2010) 320–323. Natürlich konnte und durfte der Beschluss von Senat und Volk für eine Ehrensäule des lebenden Princeps keinen Hinweis darauf enthalten; deshalb wurde eine unverfängliche und etwas befremdlich anmutende Formulierung für den Beschluss gewählt, wie die Inschrift ILS 294 = EDR 102536 zeigt. Das Ehrengrab innerhalb des Pomeriums konnte erst nach dem Tod des Kaisers vom Senat beschlossen werden.

²⁵ Vgl. bereits Strobel (2010) 339f., 407f.

²⁶ Carandini, Carafa (2012).

²⁷ Claridge (2007); dies. (2013); gegen die Thesen in Claridge (1993) und (2007) vgl. bereits Strobel (2010) 340, 342. Ihre Behauptung, die Säulenreliefs hätten keine Farben getragen, ist eindeutig widerlegt.

²⁸ Baldassarri (2012); dies. (2013).

Für den Tempel haben wir — im Gegensatz zu dem monumentalen Tempelkomplex für Diva Matidia, der bereits 121 auf Medaillons erscheint²⁹ — keine bildliche Darstellung in der Münzprägung Hadrians. Der von A. Claridge dafür herangezogene Sesterz mit der Darstellung einer Akklamation des Kaisers durch das Volk (RIC 2, 640; BMCRE 3, Hadr. 1309–3010, T. 81/10) ist dafür zu verwerfen, da die Schiffsschnäbel an der Tribüne des Kaisers die Szene unmissverständlich auf das Forum verlegen; Schiffsschnäbel als Spolia einer Seeschlacht können nun wirklich mit keinem der Kriege Traians verbunden werden. Damit ist auch ihr Vorschlag, die beiden Dedikationsinschriften würden zu den zwei Triumphalgruppen rechts und links des Tempels gehören, hinfällig.³⁰ Der seltsamerweise immer wieder für die Anlage zitierte Sesterz Traians mit der Reversdarstellung eines oktostylen Tempels mit seitlichen Portiken,³¹ sehr wahrscheinlich des Tempels des Iupiter Victor, besagt natürlich für den hadrianischen Tempel nichts.

Dass der Tempel in der sich nach den Erweiterungen des Pomeriums³² in den Randbereich des Marsfeldes und den Ausläufer des Quirinal erstreckenden Regio VIII befunden hat, ist durch die spätantike *Descriptio XIII Regionum Urbis Romae* belegt, allerdings nicht die unmittelbare Nähe von Tempel und Säule.³³ Auch sind die hadrianischen Schloae des Athenaeum nicht mit der *bibliotheca Templi Traiani* (Gell. 11, 17, 1) zu identifizieren, wie zuletzt M. Galli (2013) postuliert. Dann wäre von Aulus Gellius mit Sicherheit nicht diese Bezeichnung gebraucht worden, sondern vom Athenaeum oder von *bibliothecae Hadriani* die Rede gewesen. Diese Bibliothek muss sich in den Gebäuden des Temenos dieses Tempels befunden haben. Lokalisierung und Gestalt des Tempels bleiben weiterhin offen, auch wenn eine Gegenposition zu Domitians Tempel für die flavische Dynastie auf dem Quirinal nicht ohne Grund angenommen werden kann, wie vom Verf. vorgeschlagen.

Die monolithischen Granitsäulen von ursprünglich 14,80m Höhe, deren Bruchstücke bei Bauarbeiten am Palazzo Valentini³⁴ zusammen mit einem 2m hohen korinthischen Marmorkapitell im Schutt des Untergrundes gefunden wurden und den Säulen aus ägyptischem Granit der Basilica Ulpia entsprechen, haben zur Rekonstruktion eines oktostylen Podiumstempels mit monumentaler Fassade des Pronaos geführt, dessen Podium man dann unter dem Palazzo Valentini vermutet und dessen Hof zwischen zwei halbkreisförmigen Portiken unmittelbar vor dem Säulenhof gelegen haben soll, wobei die Portiken und die Temenosmauer sich direkt an die Frontmauer des Forums angeschlossen haben sollen.³⁵ Dies wurde teilweise mit der These verbunden, dass der Tempel bereits zum architektonischen Konzept Trajans gehört habe, nur nicht zu Lebzeiten ausgeführt werden konnte — oder dass er gar noch von Traian, allerdings mit einer anderen Widmung (Nerva, Divus Traianus Pater) errichtet worden wäre. Bei den Grabungen 2011 sind im Bereich „ex-carceri“ und 1939 beim Fluchtgang des Luftschutzbunkers zwei Bruchstücke dieser monumentalen Granitsäulen aufgedeckt worden.³⁶ Zwei andere Säulenteile waren schon unter dem frühneuzeitlichen Bodenniveau nahe der Kirche S. Maria

²⁹ Medaillon Gnechi II, Adriano 25, T. 39 Nr. 5; Strobel (2010) 408f.

³⁰ Claridge (2007) 93; dies. (2012) 10.

³¹ RIC 2, 577 = MIR 14, 253 (106–107 n. Chr.). 305 mit 306. 307 (107–108 n. Chr.); Hill (1965) 158–160; insgesamt ders. (1984–1985). Baldassarri nimmt zu Unrecht an, dass der Tempel des Divus Traianus auf Münzen abgebildet wäre.

³² Der Versuch von Gesemann (2003), die Pomeriumsgrenze in diesem Bereich zu lokalisieren, bleibt ohne Grundlage. Damit fällt auch seine These, Basilica Ulpia und Traianssäule hätten sich außerhalb des Pomeriums befunden. Die Erweiterungen durch Caesar und Augustus sind entgegen Gesemann gut belegt.

³³ Auf die Auflistung der Kaiserforen (*forum Caesaris, Augusti, Nervae, Traiani*) folgt *templum Divi Traiani* und dann die Beschreibung des *curiosum* der Traianssäule (*et columnam cochlidem altam pedes CVII, grados intus habet CLXXX fenestras XLV*); das gleiche Schema finden wir für die Marcussäule in der Regio XI (*templum Divi Antonini et columnam cochlidem ...*).

³⁴ Zusammenfassend zur Baugeschichte des Palazzo Valentini und den Berichten über dortige Antikentfunde Baldassarri (2013) 436–454.

³⁵ So Packer (1997); ders. (2002).

³⁶ Zur Lokalisierung der neuen Funde vgl. Napoli, Baldassarri (2015) Fig. 4 (grün markiert).

Loreto entdeckt worden.³⁷ Fünf Säulenteile und ein Bruchstück wurden 1765 beim Umbau der Südfront des Palazzo zur Säule hin gefunden, aber nicht geborgen; sie dürften teilweise mit den späteren Funden in diesem Bereich identisch sein.

A. Carandini und P. Carafa³⁸ haben nun in Fortsetzung der Hypothese von J. E. Packer und J. Burge³⁹ eine sehr gezwungene Rekonstruktion vorgeschlagen, die zudem die Richtigkeit des Fragmentes der Forma Urbis für das Südwesteck des Forums wie auch Teile des Grabungsbefundes negieren muss. So soll der Säulenhof zum Vorplatz hin geöffnet gewesen sein; dieser sei von einer Temenos-Mauer mit vorgestellten Säulen eingefasst gewesen, und in der Achse des Forums sei dort ein monumentaler Podiumstempel mit tiefem hexastylem Pronaos errichtet worden. Der Tempel, der in der Rekonstruktion Carandinis fast die Höhe des Mittelschiffs der Basilica Ulpia erreicht und sich nur 15m vor der Frontfassade des Forums erhoben hätte, ist an dieser Stelle architektonisch jedoch ganz unwahrscheinlich. Um den mit einer monumentalen Säulenfront auf einem hohen Podium rekonstruierten Tempel überhaupt sichtbar zu machen, muss Carandini, wie bereits Claridge (2007), einen offenen Säulenhof postulieren; zudem fällt in dieser Rekonstruktion die in der Form Urbis belegte, den sogenannten Bibliotheken vorgesetzte Porticus weg. Wesentliches Argument für Carandini ist der sehr begrenzte Befund im Untergeschoß des Westflügels des Palazzo Valentini,⁴⁰ der aber keineswegs als Teil der Substrukturen einer Tempelplattform zu erweisen ist. Das massive Opus-Caementitium-Fundament unmittelbar vor der Außenfront des Säulenhofes (Ausgrabung in den Kellerräumen „Excarceri“, „cantine“), auf dem große Tuff- und Travertin-Blöcke aufsitzen und in dessen Bereich 2011 das bereits 1836 gefundene zweite Bruchstück einer gewaltigen Granitsäule aufgedeckt wurde,⁴¹ kann entgegen einer Deutung als Unterbau der Freitreppe des Tempels⁴² mit R. Meneghini überzeugend als Substruktur des monumentalen Propylons des Säulenhofes gesehen werden; nur sollte in der Rekonstruktion der Anlage vor der Säulenfront noch eine Terrasse von gewisser Breite bis zur Freitreppe angenommen werden. Dass der Säulenhof auf seiner Nordseite geschlossen und ebenfalls von einer Kolonnade gesäumt war, ist durch die Grabungsergebnisse eindeutig belegt.⁴³

Die nach dem eindeutigen Zeugnis der Forma Urbis den sogenannten Bibliotheken beiderseits des Säulenhofes vorgesetzten, relativ breiten, durchaus monumentalen Portiken mit doppelter Säulenstellung,⁴⁴ zu denen mit einigem Grund die im Bereich vor der Nordfront des Forums gefundenen Säulen, Säulenbruchstücke und Säulenbasen aus Giallo Antico zu rechnen sind, bildeten auf beiden Seiten des Propylons die Nordfassade des Forums. In diesen Punkten ist auch der rekonstruierte Plan des Forums

³⁷ Baldassarri (2013) 424; beim Bau der Kirche und in der Umgebung kamen weitere große Architekturteile zum Vorschein, die aber dem Forum zuzuweisen sind.

³⁸ Carandini, Carafa (2012) T. 54 und T. 203 mit rekonstruierten Ansichtsschnitten.

³⁹ Packer, Burge (2003); dazu bereits Strobel (2010) 339f. Die bisherige, zuletzt von Packer (1997) verteidigte Rekonstruktion des Forums ging davon aus, dass der Tempel für den Divus Traianus Parthicus und die Diva Plotina in der Achse des Forums hinter den Bibliotheken und dem Hof der Säule liegen würde und mit einer gekrümmten umlaufenden Porticus und Temenosmauer direkt an den Forumskomplex angeschlossen wäre. An die Stelle der angenommenen seitlichen Säulenhallen setzt Packer (1997) eine einfache gekrümmte Umfassungsmauer eines wesentlich verkleinerten Temenos. Die korrekten Zeichnungen der im 16. Jh. gefundenen Fragmente des Stadtplanes (Carettoni *et al.* [1960] Nr. 29 mit Tav. III) zeigen eindeutig eine durchgehende Säulenhalle vor der linken Bibliothek und keinen Ansatz einer Temenosmauer. Die Annahme des Tempels als Teil der ursprünglichen Planung des Traiansforums ist für Packers These wesentlich, dass das Forum weniger einzigartig und weniger militaristisch ausgerichtet gewesen sei als von P. Zanker angenommen. Der Tempel muss aber überhaupt nicht in einem Bauzusammenhang mit dem Forum gelegen haben.

⁴⁰ Zu den Grabungsbefunden im Palazzo Valentini, die nun teilweise als Museum zugänglich sind, vgl. Del Signore (2008); Baldassarri (2008); dies. (2008/2009); dies. (2012); dies. (2013), bes. 386–389 und Plan 379 Fig. 8 zur Grabung 2005; Napoli, Baldassarri (2015). Deutlich ist das Bestreben, die mit großem medialem und musealem Aufwand umgesetzte These vom „wiedergefundene“ Tempel zu verteidigen. Neue Befunde sind seit dem Stand 2013 nicht zutage gekommen. Gegen Baldassarris Interpretation hat sich auch E. La Rocca in den Medien ausgesprochen.

⁴¹ Meneghini (1996); Baldassarri (2013) 455–461.

⁴² So Napoli, Baldassarri (2015) 94.

⁴³ Vgl. Meneghini (1996) mit Abb. 18; Bianchi, Meneghini (2011).

⁴⁴ Stanford Digital Forma Urbis Project (<http://formaurbis.stanford.edu>) Slab V-9, Nr. 29a (Cod. Vat. Lat. 3439), Frg. 29g. Die Einfügung von 29g in den Forumsplan bei Egidi (2010) 112 Fig. 31 ist unrichtig.

von R. Meneghini (zuletzt [2015] 81) zu korrigieren. Ebenfalls fehlt bei ihm die in der Renaissance-Zeichnung des damals noch intakten großen Fragments der Forma Urbis ausgewiesene Abschlussmauer des Forums, die am nordöstlichen Hemizyklus ansetzt und ein Portal für den seitlichen Zugang zur Basilica Ulpia aufweist. Die gleiche Außenmauer ist auf der gegenüberliegenden Seite vorauszusetzen, und an sie schließt sich offensichtlich die zum Eck des Forums hin vorspringende Apsis in Frg. 29g an. Die Forma Urbis vereinfacht die Darstellung der sogenannten Bibliotheken, wo nur das große seitliche Treppenhaus zu den Emporen der Basilica angegeben ist, das weitere vorgesezte System von Gängen und Treppen aber ausgelassen und ein einfacher Raumumriss mit der zum Platz hin vorgesezten Porticus angegeben sind. Die in Frg. 29g erscheinende Apsis verschiebt sich dementsprechend nach Westen und schneidet nicht mehr, wie bei Egidi ([2010] 112 Fig. 31), in das Gangsystem der Nordwestecke ein, was schon an sich wenig wahrscheinlich ist.

A. Claridge (2013) fasst ihre bereits vorgetragenen Hypothesen nochmals zusammen und versucht sie, allerdings mit wenig Erfolg, zu verteidigen. So soll sich die Grablege des Kaisers nicht in der Basis der Säule befunden haben, sondern in einem eigenen Monument außerhalb der Säulengruppe, das möglicherweise sogar von einer Triumphalquadriga gekrönt gewesen sein soll. Dabei zitiert sie doch selbst die Quellen, welche die Grablege des Kaisers unter der Säule belegen.⁴⁵ Diese nach ihrer Ansicht notwendige repräsentative Grablege vermutet sie an der Nord-, genauer Nordwestseite der Basis. Hand in Hand geht diese Hypothese mit der unhaltbaren Annahme, die Säule sei zuerst ohne Reliefband nur mit der Statue des Kaisers aufgestellt gewesen und Hadrian habe den Fries erst nach der Bestattung Traians auf dem Säulenschaft anbringen lassen.⁴⁶ Die Anbringung der Waffenreliefs der Basis, die bereits die Säule zum kolossalen Siegesmonument machen, kann selbst Claridge dabei nicht wegdiskutieren. Die einzige Zweckbestimmung der Säule sei es aber nach Claridge ursprünglich gewesen, formal wie in der Inschrift angegeben die Höhe des abgegrabenen Berghanges anzuzeigen, realiter aber sollte sie die Statue auf eine Höhe über das Forum heben und als Belvedere mit Blick über die ganze Anlage dienen. Traian habe wohl sogar das dynastische Mausoleum zu errichten gedacht, was sein unvorhergesehener Tod verhindert habe, so dass erst Hadrian dies verwirklichen konnte. Alle diese Vermutungen bleiben ohne jede wirkliche Grundlage. Für die Lokalisierung eines mit hexastylar Front angenommenen Tempels schlägt sie wie 2007⁴⁷ einen schräg zur Achse des Forums platzierten, frei auf dem Platz stehenden Podiumstempel vor der nordöstlichen Rückfront des Forums und einen zu diesem Vorplatz hin offenen Hof um die Säule vor. Aber auch dann hätte der Tempel in die nun erfasste Bebauung am Nord- und Ostrand des Platzes eingeschnitten. Dabei postuliert Claridge, dass Hadrian das Reliefband der Säule auf diesen Tempel hin ausrichten lassen. Mit der Zahl der Darstellungen Traians „between the north-east and north-west“ kann man dafür aber nun wirklich nicht argumentieren, und eine auf den postulierten Tempel ausgerichtete prominente Längsachse der Reliefs kann sie auch nicht aufzeigen. Ihre Suche in den Reliefs nach weiteren ‚Hadrians‘, um ihr hadrianisches Datum zu untermauern, bleibt ebenfalls ohne Ergebnis.⁴⁸

P. Baldassari schließlich postuliert in der Achse des Forums einen frei auf den Platz gestellten, breiten oktostylen Peripteros-sine-postico-Tempel auf einem über eine Freitreppe zu besteigenden Podium in nur 15m Entfernung vor der durchgehenden Nordfront des Forums aus den sogenannten

⁴⁵ Cass. Dio 69, 2, 3; Eutr. 8, 5, 2; Epit. de Caes. 13, 11. Zur Bestattung Traians vgl. Strobel (2010) 407, 419. Claridge (2013) 7f. übergeht in ihren Ausführungen gegen ein Verständnis der Bestattungszeremonie als in dieser Form einmalige Kombination von Triumph und *Pompa funebris* (vgl. auch Norman [2009] 50) die eindeutigen Zeugnisse für den postumen Triumph (CIL VI 10194 = ILS 5088), ferner die Triumphprägung des Jahres 118 als *Aurei DIVO TRAIANO PARTH AVG PATRI, Rs. TRIVMPHVS PARTHICVS* Traian stehend in Triumphalquadriga (BMCRE 3, Hadr. 47; T. 47, 7). Eine Verschiebung des Staatsaktes des Begräbnisses auf 125, wie von Claridge erwogen, ist auszuschließen.

⁴⁶ Vgl. den Beitrag von B. Woytek in diesem Band.

⁴⁷ Vgl. den Plan bei Claridge (2007) 72.

⁴⁸ Vgl. Fittschen (2009) 127–130 gegen die Versuche, Hadrian zu identifizieren; unrichtig dagegen Töpfer (2008); ders. (2011) 233. Hadrian war Legat der I Minervia erst im Zweiten Dakerkrieg; er kann zu Beginn der 3. Kampagne des Ersten Dakerkrieges nicht dargestellt sein.

Bibliotheken und dem Säulenhof.⁴⁹ Auch sie muss dabei die Portiken der Nordfassade eliminieren. Im Wesentlichen stützt sie sich dabei auf die älteren und jüngeren Befunde aus dem Palazzo Valentini.⁵⁰ 2005 wurden im Untergeschoß des Westflügels des Palazzo Valentini am Vicolo di San Bernardo unter der Aula consiliare etwa in der Achse des Forums die römischen Baustrukturen soweit möglich freigelegt und untersucht, die teilweise im Mittelalter noch begehbar waren, teilweise aber bereits wohl nach dem Erdbeben von 847 im 9. und 10. Jh. abgebrochen wurden, um die Travertinblöcke des Mauerfundaments zu gewinnen.⁵¹ Es handelt sich um das kreuzförmige Teilstück der etwas über 1m starken Ziegelmauern von ursprünglich vier überwölbten, untereinander begehbaren Kellerräumen, von denen einer nach den Gewölberesten auf ca. 16 x 20 röm. Fuß bzw. 18–20m² rekonstruiert werden kann. Die Ziegelmauern sitzen auf einem Toichobat (nicht „stilobate“) aus unterschiedlich großen Travertinblöcken auf. Ein vermauerter Ziegelstempel datiert auf 121 n. Chr., weitere gefundene Ziegel gehören zu der Produktion der Jahre 123/125 n. Chr. Baldassarri ([2013] 403–422) diskutiert ausführlich die Kellerräume in römischen Tempelpodien, doch kann daraus eben nicht der Schluss abgeleitet werden, dass es sich bei den genannten Kellerräumen um Teile des Tempelpodiums handeln muss. Vielmehr kann eine Verbindung mit dem Divi Parentes-Monument Hadrians sehr wohl ins Auge gefasst werden. Hinsichtlich der Substrukturen im Bereich „ex-carceri“ und „cantine“ unter dem Südwestflügel des Palazzo Valentini kann Baldassarri ihre Deutung als Teil des Tempelpodiums nicht tragfähig untermauern. Die nur rudimentär angeschnittenen Gewölbe- und Mauerstrukturen sind nicht als hochkaiserzeitlich zu erweisen, sondern scheinen eher wie auch spätere mittelalterliche Mauerzüge sekundär zu sein; ihrer Errichtung ist offenbar bereits eine teilweise Abtragung der massiven Substruktur aus Travertinblöcken vorausgegangen. Eine sekundäre bauliche Umgestaltung des Eingangsbereichs zum Forum im 3. oder 4. Jh. kann nicht ausgeschlossen werden. Die großen darin gefundenen Säulenbruchstücke sind mit der Annahme von Gewölben des Unterbaus einer Tempelfreitreppe oder gar der Substruktur der Frontsäulen des angenommenen Peripteros sine postico, die eine ganz andere Massivität verlangt hätte, jedenfalls schwerlich zu vereinbaren.

Bibliographie

- Baldassarri (2008) = P. Baldassarri, *Indagini archeologiche a Palazzo Valentini. La campagna 2005–2007*, in: Del Signore (2008) 29–80.
- Baldassarri (2008/2009) = P. Baldassarri, *Indagini archeologiche a Palazzo Valentini: domus di età imperiale a margini del Foro Traiano*, *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 81 (2008/2009) 343–384.
- Baldassarri (2012) = P. Baldassarri, *Nuove indagini archeologiche a Palazzo Valentini. Il tempio dei divi Traiano e Plotina*, *Forma Urbis* 17.5 (2012) 45–52.
- Baldassarri (2013) = P. Baldassarri, *Alla ricerca del tempio perduto: indagini archeologiche a Palazzo Valentini e il Templum Divi Traiani et Divae Plotinae*, *Archeologia Classica* 64 (2013) 371–481.
- Bianchi, Meneghini (2010) = E. Bianchi, R. Meneghini, *Nuovi dati sulle volte in calcestruzzo della Basilica Ulpia e del Foro di Traiano*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 111 (2010) 111–140.
- Bianchi, Meneghini (2011) = E. Bianchi, R. Meneghini, *Gli impianti scalari del Foro di Traiano*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 112 (2011) 77–117.
- Bruno, Bianchi (2006) = M. Bruno, F. Bianchi, *La Colonna di Traiano alla luce di recenti indagini*, *Papers of the British School at Rome* 74 (2006) 293–322.
- Carandini, Carafa (2012) = A. Carandini, P. Carafa, *Atlante di Roma antica. Ritratti e biografia della Città dalle origini al VI secolo d.C.*, Milano 2012.

⁴⁹ Baldassarri (2013) 423 Fig. 45 hypothetische Rekonstruktion des Tempelpodiums auf Grund des Befundes unter der Aula consiliare des Palazzo Valentini, 463 Fig. 71–72 Rekonstruktion des Tempels, 465 Fig. 73 Planrekonstruktion.

⁵⁰ Baldassarri (2013) 436–462 zu den Funden und Grabungen; Napoli, Baldassarri (2015).

⁵¹ Baldassarri (2013) 386–399 mit Abb. 19–32, 379 Fig. 8.

- Carettoni *et al.* (1960) = G. Carettoni *et al.*, *La pianta marmorea di Roma Antica*, Roma 1960.
- Carnabuci, Braccalenti (2011) = E. Carnabuci, L. Braccalenti, *Nuove ipotesi per una rilettura del settore meridionale del Foro di Augusto*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 112 (2011) 35–65.
- Claridge (1993) = A. Claridge, *Hadrian's Column of Trajan*, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 5–22.
- Claridge (2007) = A. Claridge, *Hadrian's Lost Temple of Trajan*, *Journal of Roman Archaeology* 20 (2007) 55–94.
- Claridge (2013) = A. Claridge, *Hadrian's Succession and the Monuments of Trajan*, in: Th. Opper (Hrsg.), *Hadrian: Art, Politics and Economy*, London 2013, 5–18.
- Del Signore (2008) = R. Del Signore (Hrsg.), *Palazzo Valentini. L'area tra antichità et età moderna: scoperte archeologiche e progetti di valorizzazione*, Roma 2008.
- Egidi (2010) = R. Egidi, *L'area di Piazza Venezia: nuovi dati topografici*, in: R. Egidi, F. Filippa, S. Martone (Hrsg.), *Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: prime indagini archeologiche* (Bollettino dell'Arte, volume speciale), Roma 2010, 93–129.
- Egidi, Orlandi (2011) = R. Egidi, S. Orlandi, *Una nuova iscrizione monumentale dagli scavi di piazza Madonna Loreto*, *Historiká* 1 (2011) 301–319.
- Ercolini (2013) = M. G. Ercolini, *La città negata. Il campo Carleo al Foro di Traiano. Genesi, crescita, distruzione*, Roma 2013.
- Fein (1994) = S. Fein, *Die Beziehungen der Kaiser Trajan und Hadrian zu den Litterati*, Stuttgart, Leipzig 1994.
- Fittschen (2009) = K. Fittschen, *Lese Früchte I. Hadrian: Weder am Beneventer Bogen noch an der Traianssäule*, *Boreas* 32 (2009) 127–134.
- Galadini, Falcucci (2010) = F. Galadini, E. Falcucci, *Le indagini archeosismologiche nel cantiere di Piazza Madonna di Loreto nel quadro delle conoscenze sulla sismicità di Roma*, in: R. Egidi, F. Filippa, S. Martone (Hrsg.), *Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: prime indagini archeologiche* (Bollettino dell'Arte, volume speciale), Roma 2010, 166–170.
- Galadini *et al.* (2013) = F. Galadini, G. Ricci, E. Falcucci, C. Panziera, *I terremoti del 484–508 e 847 d. C. nelle stratigrafie archeologiche tardoantiche e altomedievali dell'area romana*, in: Serlorenzi, Egidi (2013) 139–162.
- Galli (2013) = M. Galli, *L'Athenaeum di Adriano: note su un luogo della seconda sofistica a Roma*, in: Serlorenzi, Egidi (2013) 60–71.
- Galli *et al.* (2007–2008) = P. Galli, D. Molin, L. Scaroina, *Tra fonti storiche e indizi archeologici. Terremoti a Roma oltre la soglia del danno*, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 62–63 (2007–2008) 9–32.
- Gesemann (2003) = B. Gesemann, *Zum Standort der Traianssäule in Rom*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 50 (2003) 307–328.
- Hill (1965) = P. V. Hill, *Some Architectural Types of Trajan*, *Numismatic Chronicle* 7/5 (1965) 155–160.
- Hill (1984–1985) = P. V. Hill, *Buildings and Monuments of Rome on the Coins of the Second Century I–II, AD 96–192*, *Numismatic Chronicle* 144 (1984) 33–51; *Numismatic Chronicle* 145 (1985) 82–101.
- Lancaster (1999) = L. Lancaster, *Building Trajan's Column*, *American Journal of Archaeology* 103 (1999) 419–439.
- Lanciani (1989) = R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Roma 1989.
- La Rocca (2008/2009) = E. La Rocca, *Le domus nelle vicinanze del Foro di Traiano e i scuole per le arti liberali*, *Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia* 81 (2008/2009) 385–398.
- Meneghini (1996) = R. Meneghini, *Templum Divi Traiani*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 97 (1996) 47–88.
- Meneghini (1998) = R. Meneghini, *L'architettura del Foro di Traiano attraverso i ritrovamenti archeologici più recenti*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 105 (1998) 127–148.
- Meneghini (2002) = R. Meneghini, *Nuovi dati sulla funzione e le fasi costruttive delle biblioteche del Foro di Traiano*, *Mélanges de l'École française de Rome, Antiquité* 114 (2002) 655–692.
- Meneghini (2010) = R. Meneghini, *I Fori Imperiali e I Mercati di Traiano. Storia e descrizione dei monumenti alla luce degli scavi e degli studi*, Roma 2010.
- Meneghini (2015) = R. Meneghini, *Die Kaiserforen Roms*, Darmstadt 2015.

- Meneghini, Santangeli Valenzani (2007) = R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991–2007)*, Roma 2007.
- Napoli, Baldassarri (2015) = L. Napoli, P. Baldassarri, *Palazzo Valentini: Archaeological Discoveries and Redevelopment Projects*, *Frontiers of Archaeological Research* 4.2 (2015) 91–99 (<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2095263515000126>).
- Norman (2009) = N. J. Norman, *Imperial Triumph and Apotheosis: The Arch of Titus in Rome*, in: D. B. Counts, A. S. Tuck (Hrsg.), *Koine. Mediterranean Studies in Honor of R. Ross Holloway*, Oxford 2009, 41–53.
- Orlandi (2010) = S. Orlandi, *Appendice*, in: R. Egidi, F. Filippa, S. Martone (Hrsg.), *Archeologia e infrastrutture. Il tracciato fondamentale della linea C della metropolitana di Roma: prime indagini archeologiche* (Bollettino dell'Arte, volume speciale), Roma 2010, 124–127.
- Orlandi (2013) = S. Orlandi, *Le testimonianze epigrafiche*, in: Serlorenzi, Egidi (2013) 45–59.
- Packer (1997) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments* (California Studies in the History of Art 31), Berkeley, Los Angeles 1997.
- Packer (2002) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments in Brief*, Berkeley, Los Angeles, Oxford 2002.
- Packer, Burge (2003) = J. E. Packer, J. Burge, *Templum Divi Traiani Parthici et Plotinae, a Debate with R. Meneghini*, *Journal of Roman Archaeology* 16 (2003) 108–136.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Prinzipat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Serlorenzi, Egidi (2013) = M. Serlorenzi, R. Egidi (Hrsg.), *L'Athenaeum di Adriano. Storia di un edificio dalla fondazione al XVII secolo*, *Bollettino di Archeologia On Line* 4.2-3-4 (2013).
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Töpfer (2008) = K. M. Töpfer, *Hadrian auf der Trajanssäule*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 114 (2008) 357–388.
- Töpfer (2011) = K. M. Töpfer, *Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mainz 2011.
- Viscogliosi (2000) = A. Viscogliosi, *I Fori Imperiali nei disegni d'architettura del primo Cinquecento. Ricerche sull'architettura e l'urbanistica di Roma*, Roma 2000.

**DIE RELIEFS:
BILDSPRACHE UND BILDPROGRAMM**

MEDICAL CARE FOR THE ROMAN ARMY ON TRAJAN'S COLUMN?

The analysis of Trajan's Column has raised controversies and passions from the very first scientific studies.¹ The lack of consistent literary sources on the Romans' wars against the Dacians at the beginning of the 2nd century AD transformed the Column, otherwise a remarkable monument and testimony to the grandeur of the Roman Empire, into a first-hand historical source. The column has been considered a "history book" and approaches vary; some scholars take a pragmatic approach by reading each succeeding scene like a narrative while others prefer a more relative analysis of the symbolism evoked by the episodes. The designers of the column were inspired by the writings of the period and their imagination but were also influenced by current topics of propaganda regarding the Emperor, the State, and the Roman army.² The purpose of our study is to point out whether and how the medical system is reflected in this document-monument.

The epigraphic material and archaeological sources in general, as well as contemporary authors provide much of the documented information about medical science in the Roman army. Augustus organized a medical corps and the emperors of the Principate perfected it. Patricia Baker advances the opinion that the medical corps is one of the few components that was uniformly developed in all military units.³ *Medici*, medical orderlies, but also *veterinariii* were attached to various units.⁴ They were *immunes*, which exempted them from the daily duties of ordinary soldiers.⁵

Particularly the inscriptions refer to medics whose designations suggest that they were assigned to various units of the land forces or the navy, such as *medici legionis*⁶, *medici alae*⁷, *medici cohortis*⁸, *medici duplicarii*.⁹ Additionally, in the army one can also find specialist medics, *medici chirurgi*¹⁰ and *medici ocularii*¹¹. The imperial house has its own medical apparatus, and the emperor was permanently followed by his personal physician, especially when he carried out military campaigns.¹²

Historians have also identified useful direct or indirect information on the medical services available within the Roman army of the 2nd century AD on Trajan's Column.

¹ The study of the Column already began in the Renaissance and has continued until today. A selection of the most commonly referenced monographs are: Ciacono (1576); Bartoli, Bellori (1672); Fabretti (1683); Engel (1794); Froehner (1865); Pollen (1874); Reinach (1886); Petersen (1899–1903); Cichorius (1896–1900); Antonescu (1910); Lehmann-Hartleben (1926); Vulpe (1988); Coarelli (1999); Pogorzelski (2012).

² On the political propaganda on the Column see Condurachi (1982).

³ Baker (2004) 1.

⁴ Wilmanns (1995) 70 calculated that by the mid-2nd century AD about 600–800 medics were probably active, that is approximately 10 medics for each legion to which medics' helpers should be added.

⁵ Dig. 50.6.7 (Tarruntenus Paternus).

⁶ CIL III 3537, 3583, 14347.5, 14349; CIL V 4367; CIL VIII 2872, 2951; CIL XIII 5208, 6700; IDR II 42; CIG 4766, 5088; AE 1923, 14; AE 1937, 180; Cod. Iust. 10.52.1.

⁷ CIL XI 3007; Gummerus (1932) n° 377.

⁸ CIL III 10854; CIL VI 20, 212, 1058–1059, 2532, 2594, 37194; CIL VII 690; CIL XIII 6621, 7415, 11767; SEG XIV 615; AE 1903, 290; AE 1917/1918, 118; AE 1945, 62; AE 1952, 143; Wilmanns (1995) n° 79 and Samama (2003) n° 415.

⁹ CIL VI 3910, 32769; CIL X 3441–3444; CIL XI 29, 6944; AE 1984, 337; AE 1995, 1350.

¹⁰ From Italy see a *medicus chirurgus cohortis*: AE 1945, 62.

¹¹ *Axius, medicus ocularius classis Britannicae*, is mentioned by Galenus in *De comp. med.* 4.8.

¹² Literary sources preserved the names of the personal physicians of some Emperors: Caricles (Tiberius): Tac. ann. 6.50; Andromachus of Crete (Nero): Gal. *De theriaca ad Pisonem* 14; Quintus Stertinius Xenophon of Kos, followed by Gaius Stertinius Xenophon and Scribonius Largus (Claudius): Tac. ann. 12.61 and 67, Titus Statilius Criton of Heraclea Salbace (Trajan): *Lyd. mag.* 2.28 — see details on this historian-physician who provided medical assistance to the Emperor during the wars against the Dacians in Scarborough (1985); Galenus (Marcus Aurelius and then Commodus).

The Column has primarily provided general evidence confirming the good organization of the Roman medical system. These not only include the dressing of wounds but also maintaining the soldiers' health and preventing diseases.¹³ For instance, the representation of the majority of the soldiers with an optimal tonus suggests and confirms the selection (*probatio*) which was taking place during that period in the Roman army and which was based on age,¹⁴ height,¹⁵ and health¹⁶. The soldiers received adequate food, while physical exercises helped them maintain their best possible physical and mental shape.¹⁷

A large part of the historiography of the Column and also in the studies of the history of medicine refer to one episode in scene XL, as having a connection with the medical practice. Most scholars interpret the scene as representing the specialized medical staff of the Roman army in full action on the battlefield.¹⁸ There are serious disputes pertaining to the rank held by the represented people, but also to the specific operations they are carrying out.¹⁹

In a field dressing station five people are represented of which two have wounded limbs and the other three are helping the two. In fact, we can point out two distinct scenes. The first one shows a legionary supporting a fellow, legionary or praetorian from behind. He legionary is in an obvious state of distress caused by an arm wound. Several decades earlier, Lino Rossi tried to advance the idea that he could have been a *miles medicus*.²⁰ The people in front of the wounded, a soldier from an auxiliary detachment, sustains or sees the left arm of the one showing a passive attitude. Rossi also identifies this person as granting medical assistance to a *medicus ordinarius*²¹ with arguments which pertain to the aspect and equipment thereof, but which were not convincing.²²

The second scene refers more explicitly to medical activity even though it is a rather common one. It represents a man in auxiliary armour helping bandage a wounded soldier. Discussions on this

¹³ Keeping a satisfactory army required two aspects: prevention (which means maintaining a high tonus by assuring eating conditions, of the basic hygiene, regular training etc.) and healing (either of wounds sustained in fight, or of diseases which could also occur during peace). Studies regarding the soldiers' diet demonstrate that they received the necessary food quantities in order to keep them in good shape during peace and, especially, during wartime: Davies (1971).

¹⁴ This parameter is difficult to establish with accuracy, even though some calculations were carried out on the inscriptions. Wilmanns (1995) 46, note 105 remarks that in 75% of the documented cases, the age of recruitment was between 17 and 20.

¹⁵ Veg. mil. 1.5; Cod. Theod. 7.13.3.

¹⁶ Herodian. 4.9.5: "He ordered the youths to form in rows so that he might approach each one and determine whether his age, size of body, and state of health qualified him for military service" (transl. from E. C. Echols, *Herodian of Antioch's History of the Roman Empire*, Berkeley, Los Angeles 1961). Also, two Egyptian papyri mention that the soldiers went through physical examination to be checked for special marks or scars, in order to be identified on the battlefield if fallen, as well as to have their eyesight thoroughly checked: Davies (1969b) 211, 222; Baker (2004) 37. Vegetius gives details about what a recruiting officer should watch out for: Veg. mil. 1.6: *Sit ergo adulescens Martio deputandus vigilantibus oculis, erecta cervice, lato pectore, umeris musculosis, valentibus brachiis, digitis longioribus, ventre modicus, exilior clunibus, suris et pedibus non superflua carne distentis sed nervorum duritia collectis*.

¹⁷ For details on the daily activities of the soldiers see Davies (1974) 299–338. Onesander 10.5 specifies: "For such exercise and training the army is kept in good health, eating and drinking everything with heartier appetite, even if the fare is plain, desiring nothing more luxurious" (transl. from <http://penelope.uchicago.edu>).

¹⁸ Rossi (1971) 152; Krug (1984) 205; DeFilippis Cappai (1993) 164; Salazar (2000) 82–83; Depuyrot (2008) 68.

¹⁹ Scarborough (1968) 254; Davies (1972) 8; Baker (2004) 43 with various hypotheses.

²⁰ Rossi (1971) 152. The title of *miles medicus* is quite ambiguous, but it seems to suggest that these physicians were not part of the officer corps. Only three examples were found throughout the Empire (Pannonia Superior – CIL III 4061; Germania Inferior – CIL XIII 7943; Pannonia Inferior – CIL III 14347.5 and, perhaps, in Dalmatia – AE 1903, 376). Baker (2004) 44 is of the opinion that the *militēs medici* were ordinary soldiers who were exempted from work only in case of emergency, in order to help attending to the wounded. There is also the hypothesis that the title of *miles* would indicate that the respective medic received his training after joining the army: Nutton (1969) 268.

²¹ *Medicus ordinarius* is regarded as the rank equivalent of a centurion: Davies (1969a) 89; Wilmanns (1995) 80–88; Salazar (2000) 88. For the opinion that he was "first soldier in his duties, not a physician", see Scarborough (1968) 258. There are few such physicians attested throughout the Empire, all from different units: legions (Raetia – CIL III 5959, 6532; Pannonia Superior – CIL III 4279; Numidia – CIL VIII 18314), auxiliaries (CIL VII 690), *numeri* (Germania Superior – CIL XIII 11979), which implies a coherent organization of the medical system within the army. See details in Baker (2004) 44 and appendix 2, n° 7, 18, 22, 39.

²² Rossi (1969) 542–543 concludes he would have been mature enough to have an important position in the army medical staff, fact proven by his beard and his age, but also by the special helmet. He is contradicted with arguments by Davies (1972) 8, note 54. Vulpe (1988) 89 also speaks of a *medicus*.

scene are intense in the specialized literature. There were vigorous debates surrounding the issue whether the person was a medic or an orderly. The opinion that he is a *capsarius*²³ (from *capsa*, box for bandages or first-aid kit), a medic helper with the tasks comparable to a modern medical nurse has prevailed for many decades.²⁴ The relief on the Column clearly depicts that the respective person is holding a roll of bandages which he seems to use to treat a lesion on the right leg of the wounded. Several decades ago, John Scarborough formulated the theory that this person might be a simple soldier, since he is represented wearing armour.²⁵ Still, the fact that he had standard military equipment does not justify his exclusion from among the medics active in the front, as this was however, a natural result of the war-zone conditions. It is undoubted that his clothing is identical to that of the wounded comrade he is attending to and who is clearly an auxiliary, maybe a cavalryman.²⁶

A very interesting tombstone from Odessos, a Greek city in the province of Moesia Inferior, could clarify the situation of the medics' equipment during the battles. This funeral monument mentions Asclepiades, who is represented in a seated position, bearded, and wearing clothes specific to Asclepius.²⁷ From the inscription he is designated as *archiatros* (head of the civil physicians of Odessos). In the lower register of the monument five pieces of Roman military equipment are represented: the shield (*clipeus*), the armour (*lorica*), the helmet (*galea*), the sword (*gladius*), and the greaves (*cnemides*) (Pl. 26, Fig. 1). The equipment might also suggest that he served in the army as voluntary physician sometime and then might illustrate how an army medic would be dressed with elements of the standard equipment of a military.²⁸ Taking these aspects into consideration, there is the possibility that those people represented in the mentioned scenes of the Column might be members of the medical staff.

It is plausible also that, due to battlefield conditions, the soldiers tended the wounds themselves, at least until better care became available. It is known that simple soldiers in the Roman army had the capacity and necessary knowledge to take care of each other's minor wounds, without waiting for a medic. Dionysius of Halicarnassus describes soldiers who applied false bandages to avoid being sent into battle.²⁹ Describing the battle of Bedriacum, in 69 AD, Tacitus mentions that "in the same tents some soldiers nursed the wounds of brothers",³⁰ among many other examples.³¹

Consequently, those represented on the Column could be medics, but also simple soldiers, fellows of the wounded, without any special medical training. So, we can conclude that based only on equipment it is quite difficult to identify whether a person from the Column is part of the medical corps of that unit or not.³²

²³ The *capsarii* are mentioned a few times throughout the Empire: Germania Superior – CIL XIII 5623 (first like *miles legionis* and then *capsarius*), 11979 (*Genius capsariorum*); Pannonia Superior – ILS 9095; Pannonia Inferior – AE 1986, 594 (*miles capsarius legionis*), CIL III 13386 (*equus capsarius*), ILS 9169 (*capsarius cohortis*); Numidia – CIL VIII 2563 (*capsarii, discentes capsariorum legionis*). They were part of the medical corps of the army but, being regarded more like medical orderlies with relative minor responsibilities, it was thought that they might be garrisoned with the auxiliaries and not with the legions: Wilmanns (1995) 173. Another hypothesis states that they were specialists in treating the snake and scorpion bites, in the regions where these were a menace: Plioreschi (1998) 548, notes 60–61.

²⁴ Davies (1969a) 84; Wilmanns (1995) 135 considers they were very common in the army; Baker (2004) 43 unlike Salazar (2000) 82 who is more circumspect. Also a difference in treating the patients was discussed, meaning that *capsarii* would have taken care exclusively of the auxiliary military units, and *medici* were in charge of the legionaries, a situation which would be precisely the one on the relief of the Column: Wilmanns (1995) 174. Penso (1984) 120 uses the general designation of *medici castrensis*.

²⁵ Scarborough (1968) 260. He thinks that "the *medici* were those soldiers of a legion or of an auxiliary detachment who had demonstrated their capabilities for wounds dressing and a primitive surgery, but who were not trained physicians". See also Richmond (1935) 13–14.

²⁶ Rossi (1971) 152.

²⁷ IGBulg I² 150; Samama (2004) n° 94.

²⁸ Nutton (1977) n° 79. See also Aparaschivei (2012) 75–77.

²⁹ Dion. Hal. ant. 9.50.5.

³⁰ Tac. hist. 2.45.3: *isdem tentoriis alii fratrum, alii propinquorum vulnera fovebant*.

³¹ See Scarborough (1968) note 2.

³² In a specific context Coulston (1989) 37 confirms that Trajan's Column "cannot be employed as an independent source for military equipment".

Practically, the only element which suggests medical activity in these scenes remains the wrapping of bandages. Still, in my view, if the representation of a medical process had really been the explicit intention of the scene, much more relevant elements of the instrument kit would have been represented, such as a scalpel, a probe, a forceps, which could have been handled by specialists, whatever their level of training. Within the Empire there are several monuments that depict the specific medical instrument kit in a precise context and with the intention of suggesting the medical act itself or the training of physicians. This is not the case of the Column where, symbolically, only a bandage was represented; bandage which could have been used by any soldier without a special medical training.

Under these circumstances, I believe that the Column does not provide in-depth views of ancient medicine and the mentioned episode should be viewed in its symbolic significance and not “*ad litteram*”.³³ Moreover, the comments, interpretations and questions raised on the basis of these scenes, such as the rank or medical training of the represented persons are ineloquent. Why? Because, in my opinion, both those who ordered the Column and those executing it did not waste time thinking whether they should represent a *medicus* or a *capsarius*, a *chirurgus* or an *ocularius*. These specialists undoubtedly operated within Trajan’s army, within a well-organized medical system, with instruments and specific locations built according to the necessities of medical science.³⁴ Still, despite this complex medical apparatus, the artists of the Column did not intend to offer the details of this part of the organization of the Roman military.

Before providing an explanation it must be kept in mind that the Column relates the Dacian campaigns in the form of a triumphalist narration for the Roman army and State, on the one side and on the other it is an ideal opportunity to emphasize the virtues of Trajan. The famous text by Dio Cassius’ — “And when the bandages gave out, he (Trajan) is said not to have spared even his own clothing, but to have cut it up into strips”³⁵ — demonstrates what these scenes were actually intended to represent. Normally, it would have been almost impossible to be in a situation where no bandages were available, especially in such a well-organized army that had medics, helpers, and soldiers trained in first aid. But the media impact of such a gesture made by the emperor would have been fantastic.

In this context, the invincible Roman soldier should have been represented instead of the wounded one, lacking powers. An optimistic attitude of the army was intended and the medics, the wounded, and medical interventions would not have supported an image suggesting a victorious army. In fact, the only situation when wounded Roman soldiers are presented on the Column is in the already mentioned scenes. Moreover, they receive assistance while seated, a very dignified posture, suggesting that they were not in desperate and irreparable circumstances.

Thus, I tend to believe that these images are part of the category of “suggested” ideas, rather than “seen” images, as they were perceived by most historians of ancient medicine.³⁶ The discussed episode could imply the idea of the care soldiers showed to their comrades, but also the care of the Emperor towards his subjects, a fashionable characteristic in the description of an *optimus princeps*.³⁷ It is the human side which is touched upon in its essence and does not remove but completes the stoic princi-

³³ Including in my previous work, I have treated this topic with the conviction that the represented people could have been members of medical apparatus: Aparaschivei (2012) 26, 85–86.

³⁴ E.g. one of the best preserved edifices of this kind in the Roman world: the military hospital, *valetudinarium*, of Novae, in the neighboring province of Moesia Inferior. Among the important measures taken by Trajan and his army before or between the two wars against the Dacians (construction of roads, the bridge of Drobeta, etc) he also had the hospital of Novae built, an edifice which was very useful to the Roman army, for at least one century. The hospital was most probably built with government funding by the soldiers of the legion stationed there, *I Italica*, with the help from other military units. Its dimensions were 80×73 m, with an interior yard of 42.40×32.60 m, comparable to the ones of the military hospital of Carnuntum: Press (1987); (1990); (1994). Certain opinions provide Caracalla’s reign as *terminus ante quem* for its functioning, while the latest research shows that the end of this edifice would have been under Gordian III: Dyczek (2005) 231–232. Giuseppe Penso (1984) fig. 84 erroneously and without arguments interpreted several wooden constructions which appear on the Column as being possible *valetudinaria*.

³⁵ Cass. Dio 68.8.2 (transl. from E. Cary, H. B. Foster, *Dio Cassius, Roman History, Volume VIII Books 61–70*, [Loeb Classical Library 176], Cambridge/MA 1955). The scene probably happened after the difficult battle which took place near Adamclisi. For the location of this episode in Moesia Inferior see Vulpe (1964).

³⁶ The differentiation was made by Rossi (1971) 98.

³⁷ Onesander 10.25–26.

ples which influenced the Roman military training already in the Republican period. In my view, the artists who created the monument intended to render some cardinal virtues, like *pietas*, *clementia-humanitas*,³⁸ but also *dignitas*. This does not exclude the possibility that the written sources used by the artists in the representation of the events, might have referred to the medics, their helpers, or the medical facilities in the army. Still, since allegorical abstractions are frequently invoked by the analysis of the reliefs on the Column, it seems more plausible that the respective scenes are part of the representation pattern of the Roman army, with its majesty and invincibility, but with a dose of humanity which turns this war machine and its commander into elements enviable by any other people or military leader. In addition, the Column represented a stylized discourse, addressed to the people. I do not think that within this discourse the mentioned scenes were intended to transmit details about the professional training of the medics, but rather the capacity of the Roman soldiers to rise and fight for the Emperor and the Empire. Both the wounded and the helper are a symbolic entity suggesting the force of the Roman army as a result of mutual care.

We can conclude that the discussed scenes were never meant to be sources of recognition of the medical system of the Roman army, but are primarily symbols of the virtues characteristic to a superior people and a remarkable leader which Trajan was supposed to stand for.

Bibliography

- Antonescu (1910) = T. Antonescu, *Columna Traiană*, Iași 1910.
- Aparaschivei (2012) = D. Aparaschivei, *Healthcare and Medicine in Moesia Inferior*, Iași 2012.
- Baker (2004) = P. Baker, *Medical Care for the Roman Army on the Rhine, Danube and British Frontier in the First, Second and Third Centuries AD* (British Archaeological Reports, International Series 1286), Oxford 2004.
- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, G. P. Bellori, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalo. Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, inscrittioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma s. d. [1672].
- Ciacono (1576) = A. Ciacono, *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti*, Romae 1576.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Condurachi (1982) = E. Condurachi, *Riflessi della propaganda politica e della strategia militare sui rilievi della colonna di Traiano*, in: *Colloquio italo-romeno. L'esame storico-artistico della Colonna Traiana (Roma, 25 ottobre 1978)* (Atti dei Convegni Lincei 50), Roma 1982, 7–19.
- Coulston (1989) = J. C. N. Coulston, *The Value of Trajan's Column as a Source for Military Equipment*, in: C. van Driel-Murray (ed.), *Roman Military Equipment: The Sources of Evidence. Proceedings of the Fifth Roman Military Equipment Conference* (British Archaeological Reports, International Series 476), Oxford 1989, 31–44.
- Davies (1969a) = R. W. Davies, *The Medici of the Roman Armed Forces*, *Epigraphische Studien* 8 (1969) 83–99.
- Davies (1969b) = R. W. Davies, *Joining the Roman Army*, *Bonner Jahrbücher* 169 (1969) 208–232.
- Davies (1971) = R. W. Davies, *The Roman Military Diet*, *Britannia* 2 (1971) 122–142.
- Davies (1972) = R. W. Davies, *Some More Military Medici*, *Epigraphische Studien* 12 (1972) 1–11.
- Davies (1974) = R. W. Davies, *The Daily Life of the Roman Soldier under the Principate*, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II* 1 (1974) 299–338.
- DeFilippis Cappai (1993) = C. DeFilippis Cappai, *Medici e medicina in Roma antica*, Torino 1993.

³⁸ *Humanitas* is well defined by Plinius the Younger as the capacity “to acquire the love of the common people, in such a manner as not to forfeit the esteem of their superiors” (transl. from J. E. of Orrery, *Letters of Pliny the Younger — with observations of each letter II*, London, 1751): Plin. epist. 9.5. See also Hruščă (2012) 267.

- Depeyrot (2008) = G. Depeyrot, *Légions romaines en campagne. La colonne Trajane*, Paris 2008.
- Dyczek (2005) = P. Dyczek, *The Site of the Valetudinarium in Novae in the Third Century A.D.: Remodelling the Architecture*, in: M. Mirkovic (ed.), *Römische Städte und Festungen an der Donau. Akten der regionalen Konferenz. Organisiert von der Alexander von Humboldt-Stiftung, Beograd, 16–19 Oktober, 2003*, Beograd 2005, 231–238.
- Engel (1794) = C. Engel, *Commentatio de expeditionibus Traiani ad Danubium*, Vindobona 1794.
- Fabretti (1683) = R. Fabretti, *De columna Trajana Syntagma*, Romae 1683.
- Froehner (1865) = W. Froehner, *La Colonne Trajane*, Paris 1865.
- Gummerus (1932) = H. Gummerus, *Der Ärztestand im römischen Reiche nach den Inschriften*, Helsinki 1932.
- Hruščă (2012) = I. G. Hruščă, *Humanitas-Clementia and Clementia Caesaris. Ancient and Modern Caesar*, European Journal of Science and Theology 8.3 (2012) 263–269.
- Krug (1984) = A. Krug, *Heilkunst und Heilkult. Medizin in der Antike*, München 1984.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Traianssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Nutton (1969) = V. Nutton, *Medicine and the Roman Army. A Further Reconsideration*, Medical History 13 (1969) 260–270.
- Nutton (1977) = V. Nutton, *Archiatri and the Medical Profession in Antiquity*, Papers of the British School at Rome 45 (1977) 191–226.
- Penso (1984) = G. Penso, *La médecine romaine*, Paris 1984.
- Petersen (1899–1903) = E. Petersen, *Traians dakische Kriege. Nach dem Säulenrelief erzählt I–II*, Leipzig 1899–1903.
- Plioreschi (1998) = P. Plioreschi, *A History of Medicine 3: Roman Medicine*, Omaha 1998.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Pollen (1874) = J. H. Pollen, *A Description of the Trajan Column*, London 1874.
- Press (1987) = L. Press, *The valetudinarium at Novae after Four Seasons of Archaeological Excavations*, Ratiarensia 3–4 (1987) 171–184.
- Press (1990) = L. Press, *Valetudinarium of Legio I Italica at Novae*, Studia i Prace 15 (1990) 327–334.
- Press (1994) = L. Press, *The Legionary valetudinarium at Novae in comparison with other Danubian Hospitals*, in: G. Susini (ed.), *Limes* (Studi di storia 5), Bologna 1994, 93–100.
- Reinach (1886) = S. Reinach, *La colonne Trajane*, Paris 1886.
- Richmond (1935) = I. A. Richmond, *Trajan's Army on Trajan's Column*, Papers of the British School at Rome 13 (1935) 1–40.
- Rossi (1969) = L. Rossi, *Il corpo sanitario dell'armata Romana nel medio impero*, Physis 11 (1969) 534–551.
- Rossi (1971) = L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars*, London 1971.
- Salazar (2000) = Ch. Salazar, *The Treatment of War Wounds in Graeco-Roman Antiquity*, Leiden, Boston, Cologne 2000.
- Samama (2003) = E. Samama, *Les médecins dans le monde grec. Sources épigraphiques sur la naissances d'un corps médical*, Genève 2003.
- Scarborough (1968) = J. Scarborough, *Roman Medicine and the Legions: A Reconsideration*, Medical History 12.3 (1968) 254–261.
- Scarborough (1985) = J. Scarborough, *Criton, Physician to Trajan: Historian and Pharmacist*, in: J. W. Eadie, J. Ober (eds.), *The Craft of the Ancient Historian: Essays in Honour of Chester G. Starr*, Lanham, New York, London 1985, 387–405.
- Vulpe (1964) = R. Vulpe, *Dion Cassius et la campagne de Trajan en Mésie Inferieure*, Studii Clasice 6 (1964) 205–232.
- Vulpe (1988) = R. Vulpe, *Columna lui Traian. Monument al etnogenezei românilor*, București 1988.
- Wilmanns (1995) = J. Wilmanns, *Der Sanitätsdienst im römischen Reich* (Medizin der Antike 2), Hildesheim, Zürich, New York 1995.

MARTIN BECKMANN

PLANNING AND EXECUTION OF THE FRIEZE OF TRAJAN'S COLUMN: THE CASE OF SCENE CXII

A fundamental problem in the study of Trajan's Column has been the question of how the frieze was planned and executed. We do not know when the frieze was first considered in the planning process, how detailed its planning was, or how important it was considered by the Column's designers. Although various sources mention the Column's height, staircase, windows and general function, there is no mention of the frieze in any of them.¹ The great detail and complexity of the frieze would seem to require careful advance planning, but other factors including the very uneven course of the frieze and occasional errors within it appear to be evidence of a lack of detailed planning. Was a clear and detailed plan of the entire frieze created before carving began? Or is it possible that only a partial plan was available or that there was no unified plan at all? Opinions on this question are plentiful, but few are based on solid evidence. The main problem is that solid evidence is difficult to find. One potential way forward lies in careful study of the frieze for clues that can shed light on the process that created it. In this paper I present clues found in one particular type of scene, battles, and in one scene in particular, CXII, that suggest that some of the responsibility for creating these scenes was left up to the carvers themselves.

The Column of Trajan was built to honour the emperor for his victories over the Dacians and naturally its frieze contains many depictions of fighting between the Romans and their enemies. What is remarkable about these battle scenes, of which there are nineteen in all, is how strikingly different they are from almost all earlier examples of battle art.² Aside from some faint parallels it is essentially impossible to trace the development of most of the battle scenes on Trajan's Column from any of the works of ancient battle art which survive today.³ This paper focuses on the single exception to this pattern: scene CXII. The remarkable nature of scene CXII has been noted by some commentators, but very few have considered its significance; most scholars of the last half-century have tended to overlook its unique stylistic characteristics, focussing instead on a literal interpretation of the scene. The purpose of this paper is to consider what a new reading of scene CXII, from the point of view of its creation, can contribute to our understanding of the Column's frieze, its planning and execution. To begin with we will need to put the Column's battle scenes in the context of earlier battle art.

Most depictions of fighting or battles in the art of the Classical and Hellenistic periods are composed using a simple technique: the arrangement of combatants in fighting pairs (in the commonly-used German terminology, *Einzelkampf*), or, more rarely, in small groups (the German *Gruppenkampf*). The interior frieze of the Temple of Apollo at Bassae, dating to around 400 BC, is a good example of this technique.⁴ The east portion of the frieze depicts Greeks fighting Amazons (Pl. 26, Fig. 1a); most of the fighters are grouped in pairs, and occasionally more figures might be arranged into a small fighting group. The same schema is followed on the exterior frieze of the great Altar of Zeus at Pergamum, as for example in a scene of single-combat between Hecate and a snake-legged giant (Pl. 27, Fig. 2), or in a more complicated group of Athena, Nike, a humanoid giant and his mother Ge (Pl. 27, Fig. 3). Even from these few examples it is possible to note some similarities in how the figures themselves are depicted: certain poses and interactions are commonly repeated, as for

¹ See Beckmann (2002).

² These are scenes XXIV, XXIX, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XL, LIV, LVI, LXX and LXXI, LXXII, XCII, XCIII, CXII, CXIII, CXV, CXVI, CXXXIV, CXLIV and CLI.

³ Partial parallels include the tendency to mass troops together as seen on the relief on the Glanum Mausoleum or in the Alexander Mosaic and the arrangement of fighters in rows seen in Lycian battle art. See below for the relationship between Trajan's Column battle scenes and painting.

⁴ Cooper, Madigan (1992–1996); Dinsmoor (1956).

example a defeated enemy who kneels on one leg while stretching the other out, or the gesture of control achieved by showing one figure grasping the other by the hair. Such standardized poses are referred to by art historians as figure types. Figure type means a very specific pose of the human body that has entered the standard artistic repertoire and appears on multiple monuments. A figure type may be specific to an artistic medium, sculpture or painting for example, or it may cross media. It may even be specific to a certain iconographic genre or theme, appearing for example exclusively in depictions of battle or hunting, or it may be specific to representations of a certain myth. When a specific arrangement of particular figure types is repeatedly found it may be possible that these reproductions are based on a single model artwork.⁵ But when types are used in varied associations and in different scenes, the likelihood is greater that there is no specific artwork that served as a model but rather that the types represent standard figures learned during the training of most sculptors. A sculptor would repeat these figure types and motifs many times over his carving career.

There are some clues — in 4th century Attic vase painting for example, or in the famous Alexander Mosaic — that a more complicated tradition of Greek battle art existed, likely rooted in the field of painting. But the medium of relief carving continued to retain the linear composition based on duelling pairs and small groups common since the Classical period. The contrast between this tradition and most of the battle scenes on Trajan's Column could hardly be greater. I would like to give three examples.

Scene XXIV (Pl. 28, Fig. 4; in this and following illustrations, grey shading indicates Dacians while un-shaded figures are Roman or Roman-allied) is the first battle on the Column and appears in the fourth winding of the frieze. It is a large battle, incorporating 23 Dacians and 10 Romans, all infantry with the exception of one Roman cavalryman entering battle at the extreme left. Although only 11 of the Dacians are actually shown fighting, they still outnumber their opponents. The Dacians, under attack, are drawn into two distinct ranks, the first stretching across the entire field in the foreground, the second made up of three figures in the centre background. This battle illustrates three major characteristics of the majority of battle scenes on Trajan's Column: first, the groups of Roman and Dacian forces are well delineated; second, a great number of Dacians are actually shown fighting; and finally, though many Dacian dead are visible, the battle is not depicted as a clear rout. These factors, when taken together, give a vivid and coherent impression of a large battle between massive, organised forces. There is, however, an interesting element of non-realism: the figure of Jupiter, appearing out of a wispy cloud with a cloak billowing behind his bearded head, his right arm poised to hurl a thunderbolt (once rendered in metal, now lost) at the Dacians.

Scene XL (Pl. 28, Fig. 5) shows a battle between a line of Roman infantry and a mass of Dacians, the latter apparently attacking the former. No scene on Trajan's column illustrates more clearly the superiority of the positions in which the Dacians are sometimes depicted. The mass of barbarian attackers appears certain to overwhelm the thin Roman line, and it is only the pile of Dacian corpses at the far right which lets us know the eventual outcome of the contest. The scene is complicated and there is more than one main line of action: a second front can be seen in the charge of two Roman cavalrymen at the middle upper right. Here too it is the Dacians who have numerical superiority: in the main left-hand portion of the conflict, there are 15 active Dacian fighters against only 9 Romans. Nonetheless, the outcome of the battle is a Dacian defeat. The heap of corpses at the right is truly massive, occupying more than half the height of the frieze. Above them are four more Dacians in flight, perhaps meant to indicate the survivors of the combat. There are no Romans to be seen to the right of the tree. The artists may have intended to show two phases of the same battle, with the main combat on the left and its aftermath on the right.

In scene LXX/LXXI (Pl. 28, Fig. 6) there are clearly two battles going on, one on the left and one on the right, divided by a highly artificial tree. On the left, a line of Roman infantry backed up by archers attacks a disintegrating group of Dacians, some of whom resist while others flee inside a fort. To the right of the tree divider, another formation of Romans attacks a fort with their shields locked into a protective covering (*testudo*). The architecture of the forts on the left and the right is not the

⁵ For example, Andreae's thesis (1956) that a certain group of Roman sarcophagi may be based on the model of a Hellenistic painting.

same, but the close connection of the two battles nonetheless suggests a close relationship between them. This scene, or rather these two engagements placed side-by-side, give the impression of being intended to represent two stages of the same encounter. On the left, the Romans defeat the Dacian army in the open, outside their fortress, into which the survivors of the battle flee. On the right we see the next logical step: the Romans assault the Dacian fortress; since its architecture is different, an inner stronghold might be intended. The angle of the *testudo* attack, towards the left, ties this scene to the previous one. The two scenes are divided by an artificial tree, which makes clear the chronological separation of events.

Even smaller battles tend to retain clear division of forces. Scene LXXII (Pl. 28, Fig. 7) shows a mixed force of Romans engaging and routing a large group of Dacians. The Romans are shown attacking from the lower left, with four dead Dacians below them and four fighting Dacians above and to the right of them, and the remaining Dacians fleeing to the left behind an angled rocky outcrop.

To summarize the main characteristics of the battle scenes on Trajan's Column: they show groups of fighters, who are normally arranged in more or less solid groups or lines and who face each other in a manner that gives the clear impression of a battle between two large forces. The figures and groups are placed at different levels of the frieze, overlapping one another and giving the impression of a battle viewed from an elevated perspective.

Now we come to the exception. Scene CXII (Pl. 29, Figs. 8–9) is set high on the Column in the 17th winding of the frieze and the scene is composed of four pairs of fighting figures, each consisting of one Roman in the dress of an auxiliary soldier and one Dacian, arranged against a rocky landscape. Along the rocky ground-line are two wounded and two dead Dacians. The upper boundary of the rocky background forms a triangular frame around the combatants and effectively isolates them from the other figures visible on either side and above them. The figures, composition, equipment, and carving in this scene are all remarkable. The most striking difference between Scene CXII and the other battle scenes of the Column is the way in which it is composed, formed from distinct pairs of duelling figures. Duelling pairs are by no means unknown elsewhere on the Column, and even in the large massed battles it is often possible to see paired combatants in opposing ranks, but nowhere is there a battle scene that is composed entirely of isolated Einzelkämpfe, each totally independent of the other, with no indication of massed forces.

The carving is also remarkable for its exceptional plasticity. This is especially visible in the torsos of the Romans, whose mail tunics cling to their bodies, in striking contrast to the normally loose, folded appearance of this garment, and whose bodies are rendered to clearly indicate musculature when seen both from the front and from the back. The bodies themselves have a full and rounded appearance, in contrast to the often relatively flat rendition of figures on the Column. The capes worn by both Dacians and Romans billow out dramatically and their folds are carved deeply, creating a dramatic play of light and shadow. The figures in scene CXII are in general more fluid and three-dimensional than those in other scenes on the Column.

And finally one further thing sets this battle apart from all others on the Column. Three of the Roman soldiers are not wearing helmets, something seen in no other battle, and these three are also wearing cloaks, almost entirely unknown in the context of combat on the Column.

These remarkable aspects of style and content have received varied attention from commentators. One of the earliest direct comments was from Oscar Bie, who noted the innovative depiction of massed troops in most battle scenes on the Column and the contrast presented by scene CXII.⁶ In Bie's opinion, the artist had developed an innovative way of depicting battle using massed formations of troops; but when he reached scene CXII "ueberkommt ihn ploetzlich eine Erinnerung guter alter Zeit, und vor unsern Augen stehen mitten in der Massenschlachtereier vier Einzelkampfgruppen, so gut gedacht, wie sie ein historischer Bildermacher nur denken konnte." So for Bie scene CXII was the result of a moment of artistic nostalgia. The next scholar to pay particular attention to the remarkable style of this scene was Karl Lehmann-Hartleben, who not only pointed out the Greek tradition of some of the

⁶ Bie (1891) 32. Bie argues further that the creator of the frieze was "kuenstlerisch" enough to avoid falling into the monotony of "Reihenbewegung" (linear arrangements of troops) as was common on oriental and some Lycian monuments, but rather he mixes the fighting masses up and makes use of the "Gruppenkampf" motif in the midst of battles.

figures, especially the pleading Dacian, and also the employment of Einzelkämpfe, but who also was the first (and I think only) scholar to propose a serious theory to explain them.⁷ Unlike Bie, who recognized here a sudden appearance of the Einzelkampf motif, Lehmann-Hartleben believed he could see a development in compositional techniques on the Column, from angled rows of fighters in scenes XXIV and XXIX, to battles in separate masses in scenes LXVI and LXX, and then in scenes LXXII and CXII a return to Greek Einzelkampf. This “reaction” occurred, according to Lehmann-Hartleben, because using the Massenkampf form the artist was not able to represent the “Höhe der Schlacht”, the height of battle; for this only the Einzelkampf would do. For Lehmann-Hartleben the remarkable style of scene CXII was the result of a developmental process in an artist striving to find the best way to represent a particular aspect of combat.

Later commentators have much less to say about the style of scene CXII. Hamberg singled out the scene as an example of how classical prototypes influenced the artwork of the Column.⁸ “The types are too universal” to allow “any definite plastic models” to be pinpointed, “but they show, indeed, with complete conclusiveness that the artist was master of this type gallery and could use it whenever he wished.” This explanation in fact raises more questions than it answers. If the artist had these skills, why didn’t he employ them more often? And why did he choose to do so here? Some recent commentators, including Lepper and Frere (1988) and Settis (1988), are silent on the question of the style of these figures. Coarelli calls the scene “one of the column’s most successful scenes, and the influence of Hellenistic models is more than evident” but does not take the analysis any further.⁹ Faust notes the employment of Einzelkämpfe and singles out the pleading Dacian whose pose may have been used to show the inferiority of the Dacians.¹⁰

Even fewer comments have been made about the unorthodox dress of the Roman soldiers in scene CXII.¹¹ Cichorius explained the absence of helmets by proposing that these soldiers represent “lighter-armed” auxiliaries.¹² Faust notes that auxiliaries sometimes wear cloaks but no helmets elsewhere on the Column in non-combat scenes and proposes that this indicates that the battle occurred unexpectedly — before the auxiliaries had time to take off their cloaks and put on their helmets.¹³

To summarize: some commentators have noted the remarkable style of scene CXII and its dependence on Greek prototypes; fewer have suggested an explanation for why it suddenly appears in a frieze dominated by a very different approach to battle scene composition. The explanations suggested — that the scene’s appearance is rooted in a manifestation of nostalgia or an attempt to correct the failure of the new methods to capture the height of battle — are less than convincing. Nor have many commentators remarked on the unusual dress of the Roman soldiers, and when they have,

⁷ Lehmann-Hartleben (1926) 98–99.

⁸ Hamberg (1945) 164. Among potential parallels he singles out (in a general way) Saint-Rémy, the Arch of Orange, “the Pergamene Gallic groups and the classic Ionic battle frieze of the Magnesia and Halicarnasus type”. For the pleading Dacian at the left Hamberg says there was “undoubtedly a model well known to the ancient artists, probably a Pergamene one” (citing Lehmann-Hartleben [1926] 100, 151).

⁹ Coarelli (2000) 180.

¹⁰ Faust (2012) 86.

¹¹ Although recent study has shown that there is little evidence of accuracy in depiction of the dress and equipment of Roman soldiers on Trajan’s Column, by and large they are uniform and still identifiably Roman. The key study is Coulston (1989), though Robinson (1975) 7 earlier voiced his concern that sculpture of the imperial capital cannot be seen as accurate evidence for the study of Roman armour.

¹² Cichorius (1900) 213. There are two main types of Roman soldier on Trajan’s column, one wearing segmented armour consisting of metal strips covering the torso and shoulders and carrying a tall, semi-cylindrical shield; the other main type of Roman soldier wears chain mail and holds a flat oval shield. These two types of soldier are generally called, respectively, legionaries and auxiliaries. For the possible ideological significance of this distinction, see Coulston (1989) 32 and Bishop, Coulston (1993) 209.

¹³ Faust (2012) 76 n. 430 cites scenes XXIII, XLVII and LXXVII. Even if we were to follow the literal interpretation of Faust, the iconography of the frieze does not present us with a scenario where the Roman soldiers could logically be expected to be surprised by the Dacians in their current mode of dress. The only scenes where they appear so dressed show soldiers unloading their gear from boats at a city or fortress (scenes XXIII and XLVII) and forming the audience for an *adlocutio* (scene LXXVII). Otherwise auxiliaries are shown wearing both cloak and helmet while marching or on sentry duty (and in one unique case, in scene CXV, in battle), wearing neither cloak nor helmet in one working scene (LXXIV), and otherwise wearing only a helmet (while marching or in battle).

their approach has been one of strictly literal interpretation: absence of helmets indicates a different troop type or a surprise attack. No-one to my knowledge has considered whether these two factors might be related or have a common genesis. This is what I would like to do in the remainder of this paper.

I would like to begin with the figures and the manner in which they are combined. Some of these have parallels elsewhere on the Column. A figure with his arm bent at the elbow behind his head is the most common fighting pose of all. Others are less common.¹⁴ The Dacian kneeling on one knee with the other leg extended appears in three other scenes but only once with an arm extended in a gesture of appeal (in scene XXXVIII, defending with shield; CXLV, Decebalus cutting own throat; and CLI, pleading with extended arm); the kneeling Dacian with shield and raised arm is paralleled in scene LXX (Pl. 28, Fig. 6), but in a simpler manner with the left leg forward; the sitting Dacian with head lowered and hand on his knee appears in scene XXIV (Pl. 28, Fig. 4) in a mirror-image pose; the kneeling Dacian holding a shield over his head appears in scene XXIV, but not kneeling in the same way, rather clutching his stomach; and a Roman stabbing a fallen Dacian in the neck appears in scene XL (Pl. 28, Fig. 5), but the Dacian appears to be sitting rather than kneeling. All of these poses are specialised and have a strong connection to figure types used in Greek battle art. The figure fallen onto one knee with the other leg extended in particular is one of the most common methods of rendering a fallen enemy in Classical and Hellenistic art; it would have been deeply familiar to any artist experienced in creating scenes of combat.

But the most interesting parallels are for figures and gestures that do not appear anywhere else on the Column. The pair at the far left incorporates a very particular gesture: the victor grabbing his defeated enemy by the hair. This motif does not appear elsewhere on the Column, but is very common, even standard, in Classical and Hellenistic battle art. Its variations are well illustrated by the frieze of the Great Altar at Pergamon or the Temple of Apollo at Bassae (e.g., Pl. 26–27, Figs. 1a and 3).¹⁵ Only the reaction of the defeated Dacian is unorthodox for a Greek battle scene, where a figure grabbed by the hair is normally shown reaching up to grasp the enemy's arm with his hand. The combination of a fallen enemy making a pleading gesture to an opponent who grabs him by the hair is very rare in Greek battle scenes proper (although a lone pleading figure is not uncommon, he is almost never shown grasped by an opponent), but such a combination does occur in vase paintings depicting scenes from Homeric myth and in scenes showing Theseus vanquishing his various opponents, including the Minotaur.¹⁶

Another Greek parallel, and again one not seen anywhere else on the Column, involves the Roman at the centre of the composition. Seen from the back, his sword-arm is bent behind his head while his entire body leans backwards as if in preparation to strike. Combatants with sword arms bent far back over their heads are common on Greek art. The appearance of parallel figures in later Roman works such as the arch at Orange and battle sarcophagi of the 2nd c. AD led Bernard Andreae to propose that this particular figure type derives from a specific work of Hellenistic sculpture.¹⁷

Finally to the details. The absence of helmets on three of the four soldiers and the presence of cloaks on the same three are more difficult to interpret, not least because one soldier in the scene is normally equipped. But I would suggest that, like the figures and the composition, they have a Greek artistic origin. Civilized fighters in Greek battle art are sometimes shown wearing helmets, other times

¹⁴ Lehmann-Hartleben (1926) 98 already noted most of these parallels.

¹⁵ On the Altar, two distinct versions of the hair-grabbing motif can be seen on the North frieze, where a Fate attacks a snake-legged giant, and on the West frieze, in the depiction of Doris and her opponent. Another variation of the composition can be seen on the south frieze of the Temple of Athena Nike on the Acropolis (Stewart [1990] fig. 416, fourth and fifth figures from right).

¹⁶ Scenes of Theseus and the Minotaur: Boardman (1989) figs. 181, 292.2, 292.3, 338. For other examples of the hair-grabbing motif on Attic ceramics: Ajax and Cassandra on an amphora by the Kleophrades painter (early 5th c. BC; Boardman [1975] fig. 135); the death of Agamemnon on a crater of the Dokimasia painter (second quarter of the 5th c. BC; Boardman [1975] fig. 274.2). For depictions of Theseus and Procrustes, see Boardman (1975) figs. 137 and 223.2 (both early 5th c. BC).

¹⁷ For the variations of Greek examples of this motif compare: Boardman (1989) fig. 230 (lekythos of Eretria Painter, third quarter of the 5th c. BC) and fig. 293 (lekythos by Aison, 425–380 BC).

not. The visual effect of a bare head may serve to increase the heroic aspect of the figure, as is likely the intention of the helmetless image of Trajan in the Great Frieze. As for the cloaks, Greek fighters are commonly equipped with them, the billowing cloth used to heighten the sense of motion in the scene. Since both of these features, the absence of helmets and presence of cloaks, are common in Greek battle scenes but almost unknown in Roman ones, it is highly probable that they represent, like the figures and the composition of the scene, the influence of Greek artistic tradition.

These observations have a number of important implications for how we understand this scene and, when placed in the context of recent scholarship, the frieze as a whole. At the most basic level, the attribution of both scene composition and details of the figures, including the peculiar discrepancies in Roman dress, to an artistic source implies that none of these details should be interpreted as factual clues in an historical reading of the scene. Thus it is not possible to interpret the absence of helmets as an indicator that the soldiers depicted are a special class of lightly-armed auxiliary. Nor is it possible to interpret these details or the general composition as indicators of any specific circumstances of the action depicted or of the narrative context of the scene. We should not interpret the fighting as a skirmish nor conclude that the Romans have been taken by surprise. The peculiar dress of the Romans in this scene has an artistic source and indicates that we should approach and interpret the scene from this perspective first.

Scene CXII sheds light on the nature of the artistic models available to the carvers of the frieze of Trajan's Column. It has been long assumed, and more recently convincingly argued by Gerhard Koeppel, that many of the images on Trajan's Column were derived from the medium of triumphal painting.¹⁸ Koeppel's key argument is worth citing in full: "No relief of this type can be found prior to the reign of Trajan. Why not? If we did not have those few literary descriptions of triumphal paintings, we would be hard put to respond to this question. The answer is, of course, that the column frieze represents an ingenious adaptation to the sculptural medium of compositions which, up to that time, had been rendered only in painting."¹⁹ Scene CXII is an exception to this rule. Its figures and details belong to an established tradition, well-documented in earlier art. Its composition from duelling pairs is exactly in keeping with the composition of earlier depictions of battle in relief carving. If the other battle scenes on the Column are indeed representative of triumphal painting, we should consider that scene CXII may not belong to this genre.

If scene CXII did not derive from a painted model, who created it, and why? Its affinity with traditional depictions of battle in relief sculpture suggests that it was created by a person primarily trained as a sculptor. The sculptors of the Column appear normally to have been responsible for executing an existing design (for example, to carve a battle scene based on a prototype taken from triumphal painting); why would a sculptor be called on to create a design himself? The logical conclusion would be that scene CXII was a battle for which no prototype or model was available, and the implication of this conclusion is that the models provided to the carvers were insufficient. Without a model, they would be required to create the required scenes themselves, drawing on their own artistic training.

If this was the case for scene CXII, we should consider whether it might have been so for other scenes on the Column. That is obviously beyond the scope of this paper, but I do want to consider the immediate surroundings of the scene. Scene CXII is embedded in a very weak narrative context.²⁰ First, it is entirely isolated from all events around it, even from the Dacians shown moving behind the rocky outcrop that forms the top boundary of the fighting figures. None of these Dacians pay any attention whatsoever to the scene of combat below. Similarly there is no hint of narrative connection between the fighting and the scenes to the left or to the right of it. The normal preamble of Roman troops advancing from the left and the common epilogue of Dacians retreating to the right is entirely

¹⁸ As early as 1945 Hamberg (1945) 125 was able to say that this view was the one most widely held. On the nature of such painting, see Holliday (2002).

¹⁹ Koeppel (1985) 92. See Coarelli (2000) 13–16 and Settis (1988) 86–100 for recent surveys of these and other theories regarding the source of the images on Trajan's Column.

²⁰ In addition to the discrepancies discussed below, Faust (2012) 75 notes that scene CXII does not fit into either of his two "Kompositionsmuster". On the role of battle scenes in the narrative structure of the Column's frieze, see Hölscher (1991).

absent.²¹ Instead to the left we see a small group of Dacians moving about uncertainly on a higher ground-line while in the background more Dacians gesture excitedly behind a fortress wall. Further to the left three Roman soldiers stand in front of a rocky background with three artificial trees. To the right is a scene of a Roman fortress, divided from scene CXII by a group of trees. The impression created by this sequence is not one of smooth narrative flow, but rather of a clustering of isolated, unconnected events. The sequence leaves even the most basic questions about scene CXII unanswerable. Where have the Romans come from? Why are the Dacians fully isolated from their companions? It is hard to image this sequence of images with its unconnected scenes and its scattered, unfocused figures, having been derived from the model of a triumphal painting. The most appropriate interpretation may be that they were created to provide a neutral narrative to act as a bridge over a gap in the available models.

This conclusion is supported by recent research on the planning of the frieze as a whole. Peter Rockwell has studied the overall structure of the frieze and pointed out that the height of the frieze changes in an unexpected way. In the first thirteen spirals, the height of the frieze varies randomly between 110 cm and 125 cm; in spirals fourteen to twenty it is smaller, averaging between 95 cm and 115 cm and in spiral nineteen decreasing to just 77 cm in height; the final three spirals are then higher, between 106 cm and 145 cm. Rockwell concludes that "the height of the spiral thus undergoes considerable variation in a way that bears no relation to its distance from the ground or its place on the column."²² This is exactly the opposite of what one would expect if the designer were manipulating the frieze to make it easier for the viewer to see.²³ Rockwell goes on to note that the height of the frieze does not affect the size of the figures in it. The size of the figures is in fact the only constant in the frieze, suggesting that "the carvers were concerned with the scenes they were carving within the context of a loose sense of minimum and maximum figure heights. The architectural or overall design factors of spiral height and consideration of the already placed windows were secondary. Thus the spiral height had to accommodate itself to such factors as rate of drum placement, speed of carving and needs of space for a specific scene." To Rockwell this suggests "that there were probably two teams" of carvers, one responsible for the architecture, who "like most architectural carvers ... were following a design carefully", and the other for the sculpture, who "followed their own schedule as much as possible and their own, much less structured patterns."²⁴

This suggests the lack of comprehensive, detailed planning for the frieze. The height of the Column after all was known, and if desired it would have been simple to determine the total length of a frieze of a certain height upon it. This was not done. The absence of a firm plan for the frieze as a whole combined with an insufficient stock of pictorial models for the carvers to follow most likely combined to produce the uneven development of the Column's relief that we can observe today. Though the evidence for such a scenario is strong, based on the clear irregularity of the frieze band and the specific technical and artistic qualities of scene CXII, it is still difficult for a modern observer to imagine that such a complex task as carving the frieze of Trajan's Column could be approached without minute planning. But this should not come as a great surprise, since such a situation is hardly unknown in the field of architecture. Even the largest and most complicated projects can be undertaken with incomplete or insufficient planning, sometimes resulting in significant problems. Most recently, planners of the new Berlin Brandenburg airport have been accused of completing only 10% of their work before the start of construction.²⁵ If it is possible to begin work on a modern

²¹ Battles prefaced by advancing Roman forces include scenes XXIV, XXXVII, XL, LXVI, LXX, LXXII; battles followed by retreating Dacians include scenes XXIV, XXXVIII, XL, LXIV, LXX, LXXII (retreating Dacians at top of scene); siege scenes have a different narrative context.

²² Rockwell (1993) 239.

²³ This point is noted by Rockwell (1985) 101 in a short summary of his research work on the Column, presented in greater detail in Rockwell (1993).

²⁴ Rockwell (1993) 240. On the question of the existence of the oft-presumed "master" responsible for the Column's frieze, Rockwell notes arguments both for and against the presence of such a controlling hand. He concluded (ibid. 242) that the carving was likely organized in a loose manner similar to that employed in medieval workshops.

²⁵ "An den ausführenden Bauunternehmen liege die Verzögerung nicht, betonen die beiden großen Interessenverbände der Bauwirtschaft. Stattdessen hätten fehlende Planung und mangelnde Sachkompetenz auf Seiten des Auftraggebers zu diesem

infrastructure project without complete planning, we should not be surprised to find evidence that the Romans worked in a similar way. Certain elements, especially ones considered secondary to the main function of the monument, could be left out of the primary planning process. Adapting this to the Column we can conclude that the architect in charge did not leave instructions as to exactly how he wanted the exterior decorated, other than that it should be with a continuous narrative frieze. The frieze would be left to be executed by when the monument was erected (it was carved in place, from the bottom up).²⁶ If the material furnished to the carvers as models for the content was insufficient, then it was up to them to bridge the gaps on their own.

If we accept a significant lack of planning in the execution of the frieze of Trajan's Column, the question still remains of why this was the case. Why was the frieze not as carefully planned as, for example, the architecture of the Column? There was no significant technical challenge in this: on the Column of Marcus Aurelius the frieze is very carefully planned, maintaining a constant height and incline through its entire length. Part of the answer likely lies in the relative importance of the frieze in the mind of the Column's designer: it was apparently not the most important part of the monument. Here it is worth noting that no ancient author ever mentions the Column's frieze, though a number do mention its height, the purpose of its construction, the fact that it contained a spiral staircase, or even how many windows it had.²⁷

On a more positive note, the lack of detailed planning of the frieze suggests a confidence on the part of the Column's designer that the artists in charge of the carving could be relied on to complete their task without such a plan. And of course planning wasn't entirely absent: there is a clear narrative structure to most of the frieze, and certain scenes appear to have been carefully placed on the Column itself, apparently with the intention that they be visible from specific viewpoints on the ground. In this context it is likely most accurate to postulate that a rough structure for the frieze existed, in the form of a layout of the placement of some few key scenes, most notably the image of Victoria, the death of Decebalus and the display of his head. This was used as a framework around which the carvers could create the frieze, sometimes drawing on a stock of prepared images but at other times, as in the case of scene CXII, left to their own devices to create new scenes to bridge a number of unavoidable gaps. The resulting frieze was a dynamic combination of the planned and the unplanned, and this conclusion should inform our interpretation of its contents.

Bibliography

- Andrae (1956) = B. Andrae, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen*, Berlin 1956.
- Beckmann (2002) = M. Beckmann, *The Columnae Coc(h)lides of Trajan and Marcus Aurelius*, Phoenix 56 (2002) 348–357.
- Beckmann (2006) = M. Beckmann, *The Direction of Carving on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 112 (2006) 225–236.
- Bie (1891) = O. Bie, *Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike*, Berlin 1891.
- Bishop, Coulston (1993) = M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman Military Equipment from the Punic Wars to the Fall of Rome*, London 1993.
- Boardman (1975) = J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Archaic Period*, London 1975.
- Boardman (1989) = J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases: The Classical Period*, London 1989.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Kommentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Kommentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.

Chaos geführt. 'Wenn zu Baubeginn von geschätzten 6000 Einzelplänen nur rund 10 Prozent fertig waren, ließ das nur einen Schluss ziehen: Der Bauherr wusste nicht genau, was er haben wollte — außer vielleicht, dass es ein Flughafen sein sollte', sagt Felix Pakleppa, Hauptgeschäftsführer des Zentralverbandes Deutsches Baugewerbe." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Wed. 9 Jan. 2013, "Das Aushängeschild Berliner Flughafen wird zum Schandmal".

²⁶ On the direction of carving, see Beckmann (2006).

²⁷ See Beckmann (2002) for a discussion of the Column as mentioned in ancient literary sources.

- Coarelli (2000) = F. Coarelli, *The Column of Trajan*, Rome 2000.
- Cooper, Madigan (1992–1996) = F. A. Cooper, B. C. Madigan, *The Temple of Apollo Bassitas in four volumes*, Princeton/NJ, Athens 1992–1996.
- Coulston (1989) = J. C. N. Coulston, *The Value of Trajan's Column as a Source of Military Equipment*, in: C. van Driel-Murray (ed.), *Roman Military Equipment: The Sources of Evidence. Proceedings of the Fifth Roman Military Equipment Conference* (British Archaeological Reports, International Series 476), Oxford 1989, 31–44.
- Coulston (1990) = J. C. N. Coulston, *Three new books on Trajan's Column. Review of La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates, by F. Lepper and S. Frere, and La Colonna Traiana, edited by S. Settis, A. La Regina, G. Agosti and V. Farinella*, *Journal of Roman Archaeology* 3 (1990) 290–309.
- Dinsmoor (1956) = W. B. Dinsmoor, *The Sculptured Frieze from Bassae (a Revised Sequence)*, *American Journal of Archaeology* 60 (1956) 401–452.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Hamberg (1945) = P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala 1945.
- Hölscher (1991) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106 (1991) 287–295.
- Holliday (2002) = P. J. Holliday, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts*, Cambridge 2002.
- Koepfel (1985) = G. M. Koepfel, *The Role of Pictorial Models in the Creation of the Historical Relief during the Age of Augustus*, in: R. Winkes (ed.), *The Age of Augustus*, Providence/RI 1985, 89–106.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Overbeck (1893) = J. Overbeck, *Geschichte der griechischen Plastik I*, Leipzig 1893.
- Robinson (1975) = H. R. Robinson, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975.
- Rockwell (1985) = P. Rockwell, *Preliminary Study of the Carving Techniques on the Column of Trajan*, in: P. Pensabene (ed.), *Marmi Antichi: Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione* (Studi Miscellanei 26), Roma 1985, 101–111.
- Rockwell (1993) = P. Rockwell, *The Art of Stoneworking: A Reference Guide*, Cambridge 1993.
- Settis (1988) = S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Stewart (1990) = A. Stewart, *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven 1990.

IN THE BEGINNING THERE WAS A TIMBER CONSTRUCTION ... THE WOODEN AMPHITHEATRE OF VIMINACIUM

Introduction

This article¹ presents a study of the results of recent excavations of the Viminacium amphitheatre and its relation to the Column of Trajan.² Based on archaeological data, it was possible to determine the existence of the primary wooden structure that dates back to the Trajanic period.

Timber amphitheatres are known from literary sources and they were detected on numerous sites especially along the frontiers, while their pictorial depiction is extremely rare.³ The best known representation of a wooden-frame amphitheatre is depicted on the XV spiral, in scene XCIX–C on Trajan's Column.⁴ In this paper, we will compare the discovered parts of the construction with similar structures excavated on other sites, and also with the amphitheatre shown on Trajan's Column, in order to understand and reconstruct the appearance of the Viminacium wooden amphitheatre.

Viminacium and its amphitheatre

Viminacium is located in eastern Serbia, at the confluence of the Mlava and Danube rivers (Pl. 30, Fig. 1). It was situated in the province of *Moesia*, *Moesia Superior* and later of *Moesia Prima*. Initially, it was a military camp, where the legion *VII Claudia* was stationed from the second half of the 1st century AD. Next to the camp, a city developed and became the capital of the province.⁵

The Viminacium amphitheatre is situated approximately 50 m away from the north-western corner of the legionary fortress (Pl. 30, Fig. 2). The first small-scale excavations of the amphitheatre were conducted at the end of the 19th century,⁶ while systematic archaeological excavations began at the end of 2007 and are still in progress. Based on archaeological data, it can be assumed that the amphitheatre was built at the beginning of the 2nd century AD and that it was used until the end of the 3rd or early 4th century AD. So far, it has been possible to distinguish the primary wooden structure that was later replaced by a stone-wooden amphitheatre.⁷

The wooden amphitheatre of Viminacium

The wooden amphitheatre of Viminacium⁸ was built next to the legionary fortress.⁹ The structural evidence for this primary structure includes post-holes and beam-slots detected at both ends of the

¹ The article results from the project funded by The Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia: *Viminacium, Roman city and military camp — research of the material and non-material culture of inhabitants by using the modern technologies of remote detection, geophysics, GIS, digitalization and 3D visualization* (No. III 47018).

² Although Viminacium was one of the starting points of the Roman invasion of Dacia, its depiction on the Column of Trajan is still speculated. On depictions and interpretations of the reliefs on the Column of Trajan see: Rossi (1971); Coulston (1988); Coarelli (1999); Wolfram Thill (2010); Pogorzelski (2012); Wolfram Thill (2012).

³ Ulrich (2007) 108–110; Welch (2009) 65–70, with further literature.

⁴ Rossi (1971) 183–184; Coulston (1988) 155–156; Coarelli (1999) 163–164.

⁵ Mirković (1968); Popović (1968); Mirković (1986).

⁶ Valtrović (1884).

⁷ Nikolić, Bogdanović (2012); Nikolić, Bogdanović (2015).

⁸ According to the analyses of the wood, archaeobotanist A. Medović (Museum of Vojvodina, Novi Sad) concluded that the Viminacium amphitheatre was built of European beech (*Fagus sylvatica*). We are grateful to A. Medović for this unpublished data.

⁹ Although there is still no structural evidence for an early Viminacium fortress, it is assumed that it was built at the same place as the later fortification. See: Mirković (1968) 58; Mrđić (2009) 80–82.

long axis of the building and in the north-eastern part of the excavated surface (Pl. 30, Fig. 3). Also, some pits with traces of timber construction, which were identified within the southern and south-western parts, belong to the wooden amphitheatre.

It can be assumed that the southern part of the building took advantage of a natural slope, while the northern part was set on flat surface. The orientation of the long axis of the amphitheatre is east-west with a deviation at the western end by 20° to the north and it is perpendicular to the orientation of the longitudinal axis of the Viminacium legionary fortress.¹⁰ Based on previous excavations we suggest that the length of the first timber amphitheatre was approximately 81.80 m.¹¹ Although it was not possible to determine the width of this structure, we can assume that it measured *c.* 70 m.

According to the distribution of the archaeological features, the arena of the wooden amphitheatre was approximately 60 m long. The width of the arena could not be determined, but it probably measured around 50 m. The level of the arena was not detected, but it can be assumed based on the elevation of the pavement within the eastern entrance. It seems that the arena was partly sunken to the natural slope that extends to the south of the building.

In the central part of the arena, on the long axis of the amphitheatre, a large ditch was partly excavated (Pl. 31, Fig. 4). The length of the discovered part of the ditch measures 16.90 m, while its width varies between 2.40 and 2.75 m. Along the long sides of the ditch, two channels, up to 0.60 m wide and 0.10 m deep, were identified. Post-holes were detected within its long side. They represent traces of an upper timber construction. Based on the layout of the ditch, we can conclude that it represents traces of an underground chamber that was located below the arena level. Based on the wooden construction that rose above, and on the small channels, it is possible to suggest that the purpose of the ditch could have been to serve as a series of underground chambers, or that it was part of the drainage system.

We can assume that the arena was surrounded by a wooden arena wall. Two rows of pits set on the eastern and the western end of the long axis represent traces of the main entrances (Pl. 31, Fig. 5). These pits, different in shape, were used as the foundation for posts supporting the entrances walls. According to the layout of the pits and the traces of wooden poles the length of the eastern entrance was 10.90 m. The width of this entrance on the outer side was around 4.30 m, while it was not possible to determine its width on the arena side. The pavement in the central part of the entrance, made of finely crushed red baked clay, broken stones and bricks, probably belonged to the wooden phase. The length of the western entrance passage was 10.90 m, while its width was 3.35 m at the inner arena side, and 3.95 m at the outer side.

Traces of the wooden *cavea* in the north-eastern part of the excavated surface include horizontal wooden beams that had rectangular and squared cross-sections measuring between 20 and 25 cm in width (Pl. 31, Fig. 6). Two rows of horizontal wooden beams followed the shape of the arena and were probably set parallel to the arena wall. The gap between those two rows is 7.50 m. The rest of the beams were set radially and the distance between them at the arena side measure up to 2.95–3.00 m. Some post-holes, discovered in the southern and south-western part of the structure, also represent traces of the wooden amphitheatre grandstands. The wooden seating structure relied on a wooden framework supported by wooden beams. According to the excavated parts of the horizontal wooden beams in the north-eastern part of the structure, it was not possible to determine the full width of the *cavea* which is defined by the length of the entrances, and measures *c.* 10.90 m.

Three small fresco decorated structures surrounded by a construction made of earth and wood discovered to the north of the eastern entrance belong to the wooden amphitheatre. The surviving dimensions of the wooden-earthen construction are 6.50×4.00 m. One small rectangular structure has partly survived and it measures 1.30×0.90 m, while another two have been totally destroyed, so their shape, construction, and dimensions could only be suggested by the layout of building material and the surviving structure. The latter was made of limestone, green schist, and bricks in the lower part, up to 0.90 m in height, while in the upper, mainly damaged part, it was made of wattle and daub. The shape

¹⁰ Determination of the legionary fortress orientation is based on recent research, although earlier researchers and authors suggested that the deviation of the longitudinal axis is $25\text{--}30^\circ$ to the north. See: Popović (1968) 29–30; Mirković (1986) 29–30.

¹¹ The later stone-wooden amphitheatre was slightly larger in its dimensions.

and dimensions of these structures, both of the surrounding construction and the archaeological finds related to them, point to a cult place for gladiators, as would be expected in an amphitheatre.¹²

According to J.-C. Golvin's typology,¹³ the Viminacium amphitheatre belongs to the type with wooden *cavea* supported by embankments (Pl. 31, Fig. 7). Buildings consisting only of earthen banks enclosing an oval space and supplemented by wood are typical constructions of Imperial military amphitheatres constructed beside legionary and auxiliary fortifications.¹⁴ The closest analogies are wooden amphitheatres in Porolissum,¹⁵ Carnuntum,¹⁶ Vindonissa,¹⁷ Castra Vetera,¹⁸ Londinium,¹⁹ Calleva Atrebatum²⁰ and Durnovaria.²¹

Dating of the primary amphitheatre of Viminacium

Wooden amphitheatres are known from the late Republican and early Imperial period as the first temporary structures for holding gladiatorial combats, but traces of these buildings are very rare.²² The wooden amphitheatre of Viminacium represents a type of military amphitheatre which were built near the Roman fortifications along the frontier during the 1st and early 2nd century AD.²³

Small finds related to the Viminacium wooden amphitheatre are rare and their appearance is mostly common throughout the Roman period. In addition to coins, archaeological material related to the primary amphitheatre include pottery and glass vessels, terracotta lamps and figurines, a few bronze and iron objects, and bone pins (Pl. 32, Fig. 8).

Besides a few coins of emperors of the Flavian dynasty and a coin of Nerva, the largest group of approximately 40 coins belongs to the Trajanic period. The archaeological layer with remains of the wooden construction is also characterized by other finds that date to the second part of the 1st and beginning of the 2nd century AD. A couple of thin-walled pottery vessels (Pl. 32, Fig. 8.5), decorated with barbotine or rouletting, were produced in northern Italian workshops.²⁴ Finds of a terracotta lamp in the form of a gladiator's helmet²⁵ (Pl. 32, Fig. 8.1) and volute-lamps with an angular nozzle-termination (Loeschcke Type I) are of great importance for the precise dating of the wooden amphitheatre. Among the volute-lamps, one specimen with a horse's head on the disc stands out (Pl. 32, Fig. 8.3). This find is rare in Viminacium²⁶ as well as on the other sites²⁷ and it dates back to the second part of the 1st and first half of the 2nd century AD. The blue glass bowl (Pl. 32, Fig. 8.2) similar to the Isings Form 69 represents a unique find on the Viminacium territory. Few analogies were noted in Italy and from other provinces.²⁸ Also, a very important find is a bronze apron terminal pendant lunate shaped (Pl. 32, Fig. 8.4) that dates back to the period from the first half of the 1st century AD until the beginning of the 2nd century AD.²⁹ In general, it is assumed that the mentioned findings were mostly manufactured in northern Italy and therefore they should be considered as imported goods. They were probably brought by the army during the second half of the 1st and early 2nd century AD.

According to the finds, especially coins which were mostly minted between AD 103 and 114, we suggest that the construction of the Viminacium amphitheatre could be related to the period after the

¹² Golvin (1988) 337–340; Hornum (1993) 56–62; Pastor (2011); Wittenberg (2014).

¹³ Golvin (1988).

¹⁴ Golvin (1988) 98–101; Alicu, Opreanu (2000); Sommer (2009); Wilmott (2010).

¹⁵ Alicu, Opreanu (2000) 60–62; Bajusz (2005).

¹⁶ Klima, Vettters (1953) 53–60; Golvin (1988) 85.

¹⁷ Golvin (1988) 79–80.

¹⁸ Golvin (1988) 80.

¹⁹ Bateman *et al.* (2008) 19–38; Wilmott (2010) 92–95.

²⁰ Fulford (1989) 12–36; Wilmott (2010) 97–101.

²¹ Wilmott (2010) 103–108.

²² Golvin (1988) 98–101; Welch (2009) 65–70.

²³ Golvin (1988) 98–101; Wilmott (2010).

²⁴ Istenič (1999) 55.

²⁵ Bogdanović, Vujović (2015). About lamps in the shape of a gladiator's helmet see: Goethert (1991).

²⁶ Zotović, Jordović (1990) 93, T. CXXXIV/9; Korać (1995) 35/0222, 46/0461, 55/0527.

²⁷ Benea (1990) Fig. 12/5; Istenič (1999) 55, T. 28/131, 221, T.150/653.

²⁸ Goethert-Polaschek (1977) Form 26; Scatozza Höricht (1986) 37; Rütli (1991) 48, AR 89, Taf. 76/1672.

²⁹ Bishop (1992) 98–99, Fig. 16, 3, 5–7; Bishop, Coulston (2006) 109–110, Fig. 63, 10.

first construction phase of Viminacium³⁰ and to the second stage of the third phase of the construction work on the Limes in *Moesia Superior*, which started with the construction of fortifications at the time of the Second Dacian war and includes the period that follows the Dacian wars.³¹ The amphitheatre was probably built soon after the Second Dacian war, because the legion *VII Claudia* which built the structure participated in this war.³² Although the period of its construction could be comparable to the Sarmizegetusa amphitheatre that was built between AD 106 and 108 by the legion *III Flavia*³³ or even in the last years of Trajan and early years of Hadrian,³⁴ the Viminacium amphitheatre was probably built before AD 113/114, because in that period legion *VII Claudia* participated in the campaign in the east and it came back to Viminacium at the beginning of the reign of Hadrian.³⁵ The wooden amphitheatre was used for a very short period, and it was replaced by a stone-wooden structure during the first half of the 2nd century AD, soon after Trajan's death.

Representations of wooden amphitheatres

Studying a wooden amphitheatre implies analysing extremely rare representations of this type of building. The depiction of the wooden amphitheatre in Roman imagery is clarified by its appearance on Trajan's Column and a funerary relief from Rome.

On the Column of Trajan two amphitheatres are depicted in the course of the narrative of the Dacian campaigns. Apart from a stone amphitheatre of a maritime port depicted on scene XXXIII,³⁶ the best known depiction of a wooden amphitheatre³⁷ is represented in scene XCIX–C.³⁸ The wooden structure is depicted together with Apollodorus' Bridge over the Danube and the fortification of Drobeta. In front of the amphitheatre, Trajan's meeting with a group of barbarians in the early part of the Second war is shown. The sculptor appears to have portrayed a rather hybrid structure. The ground-level story, which is pierced by five arches, is constructed of stone while the upper tiers consist of wood. The second level is framed by posts, architraves, and knee-braces, the last fixed at a point about halfway up each post. This level of wooden trestles supported the third tier of open woodwork rings. At the top of the structure an upper balustrade is created by linking the vertical beams with pairs of horizontal rails. The wooden amphitheatre is seen obliquely from above revealing seating and the meticulous attention to detail of flights of steps separating stands into *cunei*.

Apart from the representation on Trajan's Column, there is one more display of a wooden amphitheatre on a funerary relief discovered beneath the Palazzo della Cancelleria in Rome (Pl. 33, Fig. 9).³⁹ The relief, which was originally much larger in size, dates back to the Augustan period or later. It seems that the depicted amphitheatre had a truss roof and an armature of wooden beams supporting the *cavea*. At the top of the façade, a number of wooden uprights representing masts for *vela*, similar to those on Trajan's Column, were depicted.

Appearance of the Viminacium wooden amphitheatre

We may imagine the appearance of the wooden amphitheatre of Viminacium according to discovered parts of timber construction, parallels found on other sites along the frontiers and also by comparison to the one that appears on Trajan's Column. Based on the results of recent excavations, it was possible

³⁰ Mirković (1986) 30, with further literature.

³¹ Petrović, Vasić (1996) 21.

³² Benea (1983) 49.

³³ Alicu, Opreanu (2000) 116.

³⁴ Diaconescu (2004) 99–103.

³⁵ Benea (1983) 27, 49–51; Gudea (2001) 35.

³⁶ Rossi (1971) 148; Coulston (1988) 155; Coarelli (1999) 76.

³⁷ While some authors characterize the amphitheatre as stone-wooden: Ulrich (2007) 109–110; Welch (2009) 69; Wolfram Thill (2010) 35–36, several authors characterize it as a wooden structure: Coulston (1988) 25, 155–156; Lepper, Frere (1988) 152; Coarelli (1999) 163–164.

³⁸ Rossi (1971) 183–184; Coulston (1988) 155–156; Coarelli (1999) 163–164.

³⁹ Coulston (1988) 144, 156; Welch (2009) 69–70.

to reconstruct only the north-eastern part of the Viminacium amphitheatre (Pl. 33–34, Figs. 10–12).⁴⁰ Reconstructions and cross-sections through the *cavea* of the wooden amphitheatres found in Porolissum,⁴¹ Carnuntum,⁴² Londinium⁴³ and Calleva Atrebatum,⁴⁴ and on Golvin's ideal reconstruction of similar structures⁴⁵ made it possible to interpret traces of wooden constructions discovered in Viminacium. Also the hybrid amphitheatre that appears on the Column of Trajan and comes from roughly the same period as the building from Viminacium was of great help in understanding the wooden construction and its appearance.

The arena of the Viminacium amphitheatre was defined by a wooden arena wall. Based on the existing data Golvin determined that the average height for arena walls of masonry amphitheatres is 2.63 m, not including the parapet (*balteus*).⁴⁶ Although it was assumed that the wooden arena wall could be 2.20 m high without parapet,⁴⁷ based on examples from Londinium⁴⁸ and Calleva Atrebatum,⁴⁹ we suggest that the arena wall of the Viminacium amphitheatre was approximately 2.50 m high, plus a part that was buried in the ground. Spectators were provided with a railing of an estimated height of 0.80 m.

Together with the north-eastern part of the amphitheatre it was also possible to reconstruct the eastern entrance. The entrance was 10.90 m long, while its width on the outer side measures around 4.30 m. We assume that it was 3.60 m wide on the arena side, so it is easy to imagine that double doors led to the arena.

The wooden seating framework consisted of wooden seats that were mounted on a wooden framework which was supported by wooden beams. We conclude that the full width of the *cavea* measures approximately 10.90 m. The whole complex structure was built on the principle of the simple components representing the trestles. It is impossible to know precisely what system of framing would have been constructed on the main radial frames to support the seating benches. However, the depiction of a timber amphitheatre found in a scene on Trajan's Column has allowed archaeologists to tentatively reconstruct this type of entertainment structure. Massive posts, which constitute the substructure of the seating, can be assumed. These posts are spanned by diagonally laid braces that supported horizontal beams. The paired trestles would be constructed at different heights to support the slope of the seating area. Also, diagonal knee-braces probably existed on the outer side of the structure and they added significant strength to the whole construction.

Golvin suggests that the average dimensions of the seating tiers of masonry amphitheatres were 0,70 x 0,40 m and the average angle for the *cavea* was *c.* 33°, ⁵⁰ while he does not provide any *cavea* angles for amphitheatres constructed either wholly or partially in wood. Wooden structures can clearly be expected to be less than this, given the limitations of building in wood, so the angle in Londinium amphitheatre was *c.* 20°, ⁵¹ and in Calleva Atrebatum it was *c.* 17°, and slightly steeper in the later wooden phase. ⁵² In contrast to that, the overall seating angle in the wooden amphitheatre of Carnuntum was *c.* 30°, ⁵³ while in the stone-wooden amphitheatres in Dacia it was even more. ⁵⁴ Based on all these facts and also on the suggestion that rows of seats of this kind of stands at contemporary sta-

⁴⁰ We would like to thank the graphic designer Ž. Jovanović (Center for New Technologies Viminacium) for his contribution of a 3D reconstruction of the Viminacium amphitheatre.

⁴¹ Bajusz (2005) Abb. 3.

⁴² Klima, Veters (1953) Beil. II.

⁴³ Bateman *et al.* (2008) Fig. 103.

⁴⁴ Fulford (1989) Figs. 67–71.

⁴⁵ Golvin (1988) pl. II, a.

⁴⁶ Golvin (1988) 314–317.

⁴⁷ Thompson *et al.* (1976) 224; Deniger (1997) 26.

⁴⁸ Bateman *et al.* (2008) Fig. 111.

⁴⁹ Fulford (1989) Figs. 69 and 70.

⁵⁰ Golvin (1988) 381, tab. 32.

⁵¹ Bateman *et al.* (2008) 100, Fig. 103.

⁵² Fulford (1989) 13–14, 163, 170, Figs. 69 and 70.

⁵³ Klima, Veters (1953) Beil. II.

⁵⁴ Alicu, Opreanu (2000) 56, 70, 130, Fig. 20, 26.

diums are 0.80 m deep and 0.40 m high,⁵⁵ we assume that the seating rake of the Viminacium amphitheatre was approximately 27°. In that case, the external elevation of the grandstand construction was around 7.20 m above the arena level, plus a parapet 0.80 m high that protected spectators, and a part that was buried in the ground. According to the depictions of wooden amphitheatres we assumed that there were wooden uprights at the top of the outer side of the construction representing masts for vela.

Based on the width of the *cavea* and on the seating angle we defined at least 11 tiers of seats. Flights of steps separated stands into *cunei* as it was shown on the wooden amphitheatre on the Column of Trajan. Based on the dimensions of the amphitheatre and the *cavea*, and also on the calculations of the spectator capacity for Roman amphitheatres,⁵⁶ the Viminacium wooden amphitheatre could accommodate a maximum of 6,000 spectators. Spectators probably climbed the wooden structure either by means of external stairs on the southern side or via entrances in its substructures on the northern side.

Conclusion

The wooden amphitheatre of Viminacium was built beside the legionary fortress during the reign of the emperor Trajan, probably between the Dacian wars and the war against the Parthian Empire. It represents a typical construction of an Imperial military amphitheatre and typologically it belongs to Golvin's simplest type of amphitheatre.⁵⁷

According to the discovered segments of the wooden construction and similar structures excavated on other sites, we defined parts of the primary amphitheatre of Viminacium. In order to understand and reconstruct the appearance of the Viminacium wooden amphitheatre we also analysed depictions of wooden amphitheatres. Although those representations are extremely rare, the best known depiction of the wooden construction on Trajan's Column was of great help in understanding the appearance of the Viminacium amphitheatre.

Based on the results of recent archaeological excavations of Viminacium, numerous analogies and studies of depictions of wooden amphitheatres, we have produced a hypothesis for the reconstruction of the north-eastern part of the Viminacium amphitheatre. The interpretation of the discovered parts of a wooden amphitheatre in Viminacium and the work on creating a 3D model of the amphitheatre represent a contribution to the study of wooden constructions and architecture in Roman provinces in the territory of Serbia. Understanding the single elements of the structure is very important in studying Roman entertainment buildings.

Bibliography

- Alicu, Opreanu (2000) = D. Alicu, C. Opreanu, *Les amphithéâtres de la Dacie romaine*, Cluj-Napoca 2000.
- Bajusz (2005) = I. Bajusz, *Das Militäramphitheater von Porolissum in Dakien (Kreis Salaj, Rumänien)*, in: Z. Visy (ed.), *Proceedings of the XIXth International Congress of Roman Frontier Studies held in Pécs, Hungary, September 2003*, Pécs 2005, 881–889.
- Bateman *et al.* (2008) = N. Bateman, C. Cowan, R. Wroe-Brown, *London's Roman Amphitheatre: Guildhall Yard, City of London*, London 2008.
- Benea (1983) = D. Benea, *Din istoria militară a Moesiei Superior și a Daciei: Legiunile a VII-a Claudia Pia Fidelis și a IIII Flavia Felix*, Cluj-Napoca 1983.
- Benea (1990) = D. Benea, *Lampes romaines de Tibiscum*, *Dacia* 34 (1990) 139–168.
- Bishop (1992) = M. C. Bishop, *The Early Imperial 'Apron'*, *Journal of Roman Military Equipment Studies* 3 (1992) 81–104.
- Bishop, Coulston (2006) = M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman Military Equipment: From the Punic Wars to the Fall of Rome*, Oxford²2006.

⁵⁵ Neufert, Neufert (2002) 490.

⁵⁶ Golvin (1988) 380–381; Bomgardner (1993) 386; Bateman *et al.* (2008) 101; Welch (2009) 53.

⁵⁷ Golvin (1988) pl. II, a.

- Bogdanović, Vujović (2015) = I. Bogdanović, M. Vujović, *The Terracotta Lamp in the Shape of a Gladiator's Helmet from the Viminacium Amphitheatre*, *Arheološki vestnik* 66 (2015) 317–331.
- Bomgardner (1993) = D. L. Bomgardner, *A New Era for Amphitheatre Studies*, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 375–390.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Coulston (1988) = J. C. N. Coulston, *Trajan's Column: The Sculpting and Relief Content of a Roman Propaganda Monument*, Unpublished PhD thesis, Newcastle University 1988.
- Deniger (1997) = V. Deniger, *Amphitheatres of Roman Britain: A Study of their Classes, Architecture and Uses*, Unpublished MA thesis, Queen's University at Kingston 1997.
- Diaconescu (2004) = A. Diaconescu, *The Towns of Roman Dacia: An Overview of Recent Archaeological Research*, in: W. S. Hanson, I. P. Haynes (eds.), *Roman Dacia. The Making of a Provincial Society* (*Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 56), Portsmouth/RI 2004, 87–142.
- Fulford (1989) = M. Fulford, *The Silchester Amphitheatre: Excavations of 1979–85*, London 1989.
- Goethert (1991) = K. Goethert, *Die figürlichen Lampen, Statuettenlampen und Lampenfüller aus Ton nebst Kerzenhaltern im Rheinischen Landesmuseum Trier*, *Trierer Zeitschrift* 54 (1991) 117–215.
- Goethert-Polaschek (1977) = K. Goethert-Polaschek, *Katalog der römischen Gläser des Rheinischen Landesmuseums Trier*, Mainz 1977.
- Golvin (1988) = J.-C. Golvin, *L'amphithéâtre romain : Essai sur la théorisation de sa forme et de ses fonctions*, Paris 1988.
- Gudea (2001) = N. Gudea, *Die Nordgrenze der römischen Provinz Obermoesien. Materialien zu ihrer Geschichte (86–275 n. Chr.)*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 48 (2001) 1–118.
- Hornum (1993) = M. B. Hornum, *Nemesis, the Roman State and the Games*, Leiden 1993.
- Isings (1957) = C. Isings, *Roman Glass from Dated Finds*, Groningen, Djakarta 1957.
- Istenič (1999) = J. Istenič, *Poetovio, zahodna grobišča II: Grobne celote iz Deželnega muzeja Joanneuma v Gradcu (Poetovio, the western cemeteries II: Grave-groups in the Landesmuseum Joanneum, Graz)*, Ljubljana 1999.
- Klima, Vettters (1953) = L. Klima, H. Vettters, *Das Lageramphitheater von Carnuntum*, Wien 1953.
- Korać (1995) = M. Korać, *Žišci sa teritorije Viminacijuma (Lamps from the territory of Viminacium)*, Unpublished PhD thesis, University of Belgrade 1995.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Loeschcke (1919) = S. Loeschcke, *Lampen aus Vindonissa: Ein Beitrag zur Geschichte von Vindonissa und des antiken Beleuchtungswesens*, Zürich 1919.
- Mirković (1968) = M. Mirković, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji (Roman towns on the Danube in Moesia Superior)*, Beograd 1968.
- Mirković (1986) = M. Mirković, *Inscriptions de la Mésie Supérieure II: Viminacium et Margum*, Belgrade 1986.
- Mrđić (2009) = N. Mrđić, *Topografija i urbanizacija Viminacijuma (Topography and urbanization in Viminacium)*, Unpublished MA thesis, University of Belgrade 2009.
- Neufert, Neufert (2002) = E. Neufert, P. Neufert, *Architects' Data*, Oxford 2002.
- Nikolić, Bogdanović (2012) = S. Nikolić, I. Bogdanović, *Istraživanja viminacijumskog amfiteatra u toku 2011. godine (Archaeological excavations of the Viminacium amphitheatre in 2011)*, in: V. Bikić, S. Golubović, D. Antonović (eds.), *Arheologija u Srbiji: Projekti Arheološkog instituta u 2011. godini*, Beograd 2012, 42–45.
- Nikolić, Bogdanović (2015) = S. Nikolić, I. Bogdanović, *Recent Excavations on the Amphitheatre of Viminacium (Upper Moesia)*, in: L. Vagalinski, N. Sharankov (eds.), *Proceedings of the 22nd International Congress of Roman Frontier Studies, Ruse, Bulgaria, September 2012*, Sofia 2015, 547–555.
- Pastor (2011) = S. Pastor, *The Divinities of the World of the Amphitheater in the Balkan-Danubian Provinces: Archaeological, Epigraphic and Iconographic Evidences of the Cult of Nemesis*, *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 62.1 (2011) 75–89.

- Petrović, Vasić (1996) = P. Petrović, M. Vasić, *The Roman Frontier in Upper Moesia: Archaeological Investigations in the Iron Gate Area — Main Results*, in: P. Petrović (ed.), *Roman Limes on the Middle and Lower Danube*, Belgrade 1996, 15–26.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Porović (1968) = В. Поповић, *Увод у топографију Виминацијума (Introduction to the topography of Viminacium)*, *Старинар* 18 (1968) 29–53.
- Rossi (1971) = L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars*, London 1971.
- Rütti (1991) = B. Rütti, *Die römischen Gläser aus Augst und Kaiseraugst*, Augst 1991.
- Scatozza Höricht (1986) = L. A. Scatozza Höricht, *I vetri romani di Ercolano*, Roma 1986.
- Sommer (2009) = C. S. Sommer, *Amphitheatres of Auxiliary Forts on the Frontiers*, in: T. Wilmott (ed.), *Roman Amphitheatres and Spectacula, a 21st-Century Perspective: Papers from an international conference held at Chester, 16th–18th February, 2007*, Oxford 2009, 47–62.
- Thompson *et al.* (1976) = F. H. Thompson, N. J. Sunter, O. J. Weaver, *The Excavation of the Roman Amphitheatre at Chester*, *Archaeologia* 105 (1976) 127–239.
- Ulrich (2007) = R. B. Ulrich, *Roman Woodworking*, New Haven, London 2007.
- Valtrović (1884) = М. Валтровић, *Откопавања у Костолцу (The Excavations in Kostolac)*, *Старинар* 1.1–4 (1884) 2–16, 49–63, 89–104, 121–142.
- Welch (2009) = K. E. Welch, *The Roman Amphitheatre: From its Origins to the Colosseum*, Cambridge, New York 2009.
- Wilmott (2010) = T. Wilmott, *The Roman Amphitheatre in Britain*, Stroud 2010.
- Wittenberg (2014) = T. Wittenberg, *Kult bei der Arena: Nemesis-Heiligtümer im Kontext römischer Amphitheater*, Oxford 2014.
- Wolfram Thill (2010) = E. Wolfram Thill, *Civilization Under Construction: Depictions of Architecture on the Column of Trajan*, *American Journal of Archaeology* 114.1 (2010) 27–43.
- Wolfram Thill (2012) = E. Wolfram Thill, *Cultural Constructions: Depictions of Architecture in Roman State Reliefs*, Unpublished PhD thesis, University of North Carolina 2012.
- Zotović, Jordović (1990) = Љ. Зотовић, Ч. Јордовић, *VIMINACIVM 1: Некропола Више Гробаља (VIMINACIVM 1: Više Grobalja Cemetery)*, Београд 1990.

JONATHAN COULSTON

ROMAN VICTORY AND BARBARIAN DEFEAT
ON THE PEDESTAL RELIEFS OF TRAJAN'S COLUMN*

It may fairly be contended that Trajan's Column is the single most extensively published monument in Roman art and architecture, outstripping in numbers of monographs and articles such works as the Ara Pacis, the Prima Porta Augustus, the Flavian Amphitheatre and the Pantheon.¹ There are three principal reasons why this is the case: the fact of the building's survival, the richness of its sculptural decoration, and the supposed historical narrative provided by the helical frieze for the Dacian Wars of Rome's *optimus princeps*. Spoliation, flood, fire, earthquake and acid rain have 'blurred' the edges, particularly of the pedestal, and softened the sculptures of the helical frieze, but the Column stands proud through time, while its colonnaded court, flanking libraries and the largest secular public basilica to be constructed in Roman architecture have left but sorry stumps of walls and *disiecta membra*.² The Column survived human forces because of its internal spiral staircase and the view of Rome afforded from its *belvedere*, and the forces of nature because of its exact design and foundation on bedrock which resisted earthquake displacement. Similar, younger monuments, such as the Column of Marcus Aurelius in Rome, the Columns of Theodosius and Arcadius in Istanbul, the Colonne Vendôme in Paris, and Nelson's Pillar in Dublin, have fared far less well, further emphasising the extraordinary survival of Trajan's Column.³

The element of the Column which has most concerned visitors and scholars is the 200 m. long helical frieze which winds up the shaft in anticlockwise fashion, depicting 2,671 human figures, plus animals, vehicles, ships, buildings and landscape elements. The action figured is a stylised, figural narrative of the two Dacian Wars of AD 101–102 and 105–106 waged by the emperor Trajan, who ruled over the empire at its apogee of military strength and territorial expansion. Thus a great range of antiquaries, historians, archaeologists, art historians and artists have been attracted to its study, often supported by contemporary régimes which sought to share in some of the reflected glory of the *optimus princeps*.

However, the present paper is concerned not with the helical frieze but with the Column pedestal (Pl. 35, Fig. 1). It is an extraordinary fact of 'Trajan's Column Studies' that while rivers of ink have been effused over the monument as a whole, and the frieze in particular, very little indeed has spattered down on to the pedestal. There are just three complete illustrative coverages of the pedestal sides: the restored views of Piero Santi Bartoli (1672, original state reconstruction);⁴ the exquisitely detailed engravings of Giovanni Battista Piranesi (1774, slightly repaired state);⁵ and those of Charles

* Earlier versions of this paper were read at seminars in St Andrews, Edinburgh, Newcastle, London, Dublin, Leuven, München and Warsaw. The writer is very grateful to the seminar audiences for discussion, and to numerous friends and colleagues for help and advice, specifically Alexander Bursch (Warszawa), Hazel Dodge (Dublin), Bede Dwyer (Camspie), Rolf Schneider (München) and Bernhard Woytek (Wien) for help with points of information for the final text. As always, the deepest appreciation is due to Cinzia Conti, Adriano La Regina, Giangiacomo Martines and Gianni Panelli (Roma) for their direct aid in study of the Column. Günther Schörner extended the invitation to participate in the conference and was a most gracious host in Wien.

¹ The present volume is at least the twenty-fifth monograph or collection of studies dedicated to the Column (<https://arts.st-andrews.ac.uk/trajans-column/bibliography/trajans-column-monographs-and-collections/>).

² The Forum of Trajan has also generated a considerable literature: Packer (1997); (2001); (2003); (2008); La Rocca (2001); Galinier (2007); Meneghini *et al.* (2007); Milella (2007).

³ Beckmann (2011) 16, 188; Becatti (1960) Pl. 49–61; Rubin (1997) Fig. 170, 173; O'Regan (1998).

⁴ Bartoli, Bellori (1672) *trofei*.

⁵ Wilton-Ely (1994) 743–766; Ficacci (2000) Fig. 713, 715–717; Depeyrot (2007) 28–36.

Percier (1788; original state reconstructions).⁶ Unfortunately, the great portfolio of drawings edited by Giangiacomo Martines, published in 2001, covers the entire frieze, but only records two of the four pedestal sides.⁷ Some architectural historians concerned with the practicalities of design and construction have looked at the structure of the pedestal,⁸ but only a handful of works deal with aspects of relief content.⁹ No detailed description of, and commentary on, the sculptures has ever been published. Just a few pages and drawings of individual equipment items were included in the 1874 publication for the cast of the Column in the Victoria and Albert Museum, London.¹⁰

This situation may in part be explained by the fact that the pedestal lay covered by accumulated material until its excavation on the orders of Pope Paul III in 1536 and 1545.¹¹ Always viewers' eyes have been led up the shaft by its mass of sculpture to the balcony. Academics have studied the frieze through Piero Santi Bartoli's 1672 album of engravings,¹² and the daguerrotypes of Conrad Cichorius' now very rare 1896–1900 *Traianssäule*, still the very best and largest scale reproduction of the frieze.¹³ They have not spent much time walking around the base observing what, it must be admitted, is a bewildering mass of piled equipment *spolia*. If they have lingered with the pedestal it has been to read and comment upon the inscription over the door on the south-east side (Pl. 124, Abb. 1), traditionally accounted to be the finest achievement of the letter-cutter's art, and emulated for various modern fonts, including 'Times Roman' (1931) and 'Trajan' (1989).¹⁴

The present paper first examines the basic structure of the pedestal which has a bearing on the composition of inscription and reliefs. It then briefly describes the layout and content of the sculptures. Analysis of what is actually depicted in terms of archaeological parallels follows, with some characterisation of the ethnic makeup of the arms and armour. Finally, discussion explores what insights the pedestal reliefs impart about spolia in warfare and triumphal display in Rome.

Monument and Structure

For clarity of reference the four sides of the pedestal have been numbered, logically designating the south-east face with its door, inscription and Victories as Side 1. Following the anticlockwise progression of the internal staircase and the external helical frieze, the other faces are: north-east Side 2; north-west Side 3, and south-west Side 4 (Pl. 36–37, Figs. 2–5).

Overall the pedestal is 6.155 m. high. On each side, above the projecting base and below the projecting cornice, the rectangular, flat sculpted die is 3.05 m. high and 5.30 m. wide. Side 1 (door) is dominated by the dedicatory inscription within a *tabula ansata*, borne by two opposed Victories in flight. This layout is reflected on the designs of commemorative Trajanic coin issues depicting the Column.¹⁵ The door below is flanked and topped by sculpted military equipment. Some 542(?) items are depicted over all four sides at a scale of c. 115% life-size. *Spolia* entirely cover Sides 3–4 and on each die they are presented in two horizontal panels, one above the other, with some marginal overlap. Altogether this constitutes the largest and, at this scale, necessarily the most richly detailed project to have survived within the *congeries armorum* genre of Roman art.¹⁶

Unlike the helical frieze, which is carved in a manner that is completely independent of the joints between the drums of the column shaft (but not the windows), layout of the sculptures on the pedestal

⁶ Uginet (1985) No. 73–76. For general photographic images see Cichorius (1896–1900) Pl. II–III; Lepper, Frere (1988) Pl. II–III; Coarelli (2000) Fig. 19–22; Depeyrot (2007) 24–27.

⁷ Martines (2001).

⁸ Martines (1983); Wilson Jones (1993); (2000) 161–174; Lancaster (1999).

⁹ Gamber (1964); Polito (1998) 192–196; Coulston (2008) 318–323.

¹⁰ Hungerford Pollen (1874) 101–105, Fig. 3–27, 32–40.

¹¹ Lanciani (1990) 131–140; Packer (1997) 21, Fig. 9; (2001) 11–14.

¹² Bartoli, Bellori (1672).

¹³ Cichorius (1896–1900).

¹⁴ CIL VI 960 = ILS 294; Smallwood (1966) No. 378a; Bruston (1920); Goudy (1936); Evetts (1938); Catich (1961); (1968); Raoss (1968); Mansuelli (1969); Ohlsen (1981); Settis (1988) 49–56; Grasby (1996); Kemp (1999); see also E. Weber in this volume.

¹⁵ Woytek (2010) No. 424–425, 472–474, 502–503, 537–538.

¹⁶ Collected in Tempesta (1991–1992); Polito (1998).

was dictated by the latter's structure. It was made up of eight marble blocks in pairs for each course, laid on alternating axes: south-west to north-east for the lowest course (the moulded sockle); north-west to south-east for the second course (lower panels of *congeries armorum*); south-west to north-east for the third course (inscription and Victories, upper *congeries* panels), and north-west to south-east for the top course (cornice, eagles and swags, Column base). Put another way, seen from Side 1, from bottom to top blocks were laid as stretchers, headers, stretchers, headers. The first course had to be stretchers to provide an uninterrupted threshold block in the manner of major public buildings. Likewise, the third course had to be stretchers because the long surface, uninterrupted by a joint, was required for the inscribed panel.¹⁷

At first glance it would be easy to assume that the second and third courses were of equal height, but this is not the case. Closer examination reveals that the lower is 1.695 m. high and the upper is 1.355 m., the horizontal joint between them not coinciding with the top of the door. As Wilson Jones has convincingly demonstrated, this is because a change in plan for the layout of the internal staircase necessitated raising the horizontal joint between courses two and three so as to make the ceiling of the internal vestibule thicker, thus avoiding the danger of it cracking under the weight of stone piled above.¹⁸ Instead of two courses each 1.525 m. high, the joint was raised by 0.17 m. to making the lower block taller than the upper. This had major implications for the sculptures carved on the pedestal dies after assembly.

The die on all the other three sides was divided by a shallow moulding into two asymmetrical panels, both due to be covered in the same sculpted *congeries armorum*. This had to be taken into account by the sculptors when laying out the composition. Long objects in the upper field, such as cuirasses and standards, had less vertical space and thus were treated slightly differently from exactly the same classes of objects rendered on the lower field. Some objects, notably shields, are cut off by the moulding (clearest on Side 2), some seem to rest on it (mainly helmets), and a few extend across it (e.g. shield, helmet and shafted-weapons on Side 4). Some run along the divide (notably Side 2 shafted-weapons). Considering shields, the mass of which dominates the assemblage, it is noticeable that those in the 'foreground' of the lower die panel are generally larger and broader than those in corresponding positions on the upper die panel.

The pedestal is in a surprisingly good state of preservation, despite being the closest part of the monument to the ground, and despite localised damage, notably in connection with construction of a small church against the south-east face (S. Nicola de' Columna, c. AD 1029–1032, Pl. 36, Fig. 2), and another gabled structure on the north-west side (Pl. 37, Fig. 4).¹⁹ Damage to the four sides of the pedestal is related to the block-structure of the pedestal as a whole, and to damage to the projecting upper mouldings. Where the latter have been broken away their original function of preventing rain-wash over the carved vertical surfaces has been negated. This is similarly seen on the upper shaft as a result of damage to the balcony, and on other monuments such as the Arch of Severus in the Forum Romanum.²⁰ There was a point of weakness at the joint between the two headers of the lintel and some stone has broken away. On the four corners of the pedestal the first and second courses have suffered very badly, but mainly below the joint between the second and third courses. Unlike the Marcus Column, the drums of Trajan's Column have not slewed round as the result of earthquake movement, although the clamps were removed from both monuments. This appears to be because the Marcus Column stood on 60 m. of unconsolidated *alluvium* in the Campus Martius, while Trajan's Column stood on solid tufa.²¹

¹⁷ One-piece threshold blocks still *in situ* include the *africano* examples in the Pantheon and the Ostia Capitolium (De Fine Licht [1968] 126, Fig. 135; Blake [1973] 48, 159). A surviving original dedicatory inscription from the Amphitheatrum Flavium similarly used a monolithic block (Alföldy [1995]).

¹⁸ Wilson Jones (2000) 169–174.

¹⁹ Settis (1988) 49–51; Packer (1997) 10–11; (2001) 11–13; Meneghini *et al.* (2007) 153.

²⁰ Brilliant (1967) Pl. 2, 61, 67.

²¹ Heiken *et al.* (2005) 164–166. The shift is particularly alarming across the hips of the Marcus Column's Victory, which divided its helical frieze into two halves, as on Trajan's Column (Petersen *et al.* [1896] Scene LV). Interestingly, the differences in layout and number of turns of the helices on the two monuments puts the joint across the hips of the Marcus Column Victory, while on Trajan's Column (Scene LXXVIII) the joint passes across the Victory's right shin and left ankle.

Sculptural Content

On first inspection, the *congeries armorum* appear to be a confused mass of equipment. Closer examination reveals some order to the composition. The line separating the inscribed panel from the arms on Side 1 continues round the other three sides on the same level. The distribution of types of equipment above, below and occasionally across this line is similar on all three sides, but Sides 2 and 3 are the most alike.

In the bottom halves of Sides 2 to 4 three shields appear resting on one rim. Flanking these is a pair of tunics and off centre above there is a suit of armour bending sideways at the waist. On Sides 2 and 3 a cloak is draped over a lower shield in exactly the same way. On all three sides helmets appear in corresponding positions with an additional, mid-bottom helmet on Side 2. Swords, *falces*, axes, bows, quivers and *carynces* mostly appear in identical locations. On all three sides a ‘Phrygian’ type of helmet (see below) appears resting on its back at the top right. However, the top left of Side 4 does not conform with the arrangement of armour, *draco* and helmets seen elsewhere.

On Side 1 the presence of the door ensures that the layout of the lower panels does not follow that of the other three sides. Shafted weapons create a sort of pediment in the space between door-frame and inscription. *Vexilla* flank the door, with *carynces* above it, and balancing scale cuirasses on either side. Both armours curve over sideways to a great degree, and there are two objects, one a battering-ram, the other unidentified, which do not appear on the other sides.

The close correspondence in the balance, distribution and layout of items suggests a common plan governing Sides 2 to 4. This may have been a rough sketch made beforehand in front of the actual equipment, then marked up on the faces of the pedestal. Thus the disruptive details of Side 4 may represent carelessness towards the end of the work. Alternatively, the layout may have been initiated directly on the stone of each face, building on the work done on the last, resulting in increasing correspondence, but ending with the inscription side (in the order 4-3-2-1). The style and decoration of the sides is very uniform, suggesting a single group of sculptors at work. While the layout of objects forms a planned pattern, the decorative elements were applied purely at the sculptors’ innovative discretion in the manner of the helical frieze. Therefore, no detailed sketches were being followed and it is perhaps most likely that the whole project, spiral and pedestal, was carved by the *taille directe* method.²² From the first the intention would have been to position the inscription over the door on Side 1, but perhaps it was carved last to finish off the whole monument with the dedication. Once completed the work would have been painted and gilded to enhance the richness of the assemblage, and the carved relief detail also served to guide future polychrome restorations.²³

These reliefs constitute a hoard of barbarian spoils, heaped up as it were on a two-level monument, simulating a massive trophy pile without the conventional tree-trunk configuration.²⁴ However, as already demonstrated, the arrangement is not haphazard, but carefully ordered. There is an element of suspension of pieces as though they are somehow wired together, but not attached to a back wall or simply piled at an angle of rest. This is actually normal for the *congeries armorum* genre in Roman sculpture, and is a presentational convention arising from the two-dimensional medium of reliefs, as opposed to the more logically arranged trophy.²⁵ On the pedestal it is more obviously a problem of logic because of the large scale of the work and closeness to the viewer. The same observations may

²² This is an approach which eschews the usual assumption that ‘cartoons’ drawn by a ‘maestro’ were copied by sculptors in the Renaissance fashion. See Rich (1947) 263–268; Batten (1957) 12–16; Coulston (1990) 303; Rockwell (1985) 104; (1993) 134–135.

²³ On provision, or absence, of polychrome paint coverage see Guidobaldi *et al.* (1984); Del Monte *et al.* (1987); Del Monte, Sabbioni (1987); Coulston (1990) 303–304; Del Monte *et al.* (1998); Pogorzelski (2012).

²⁴ Cf. Trajan’s Column Scene LXVIII; Woytek (2010) No. 163, 190, 196, 231, 243–244, 256–258, 268–269, 326–328. Interestingly, the crowning trophy on the Tropaeum Traiani at Adamclisi (Romania) had a *congeries armorum* frieze below it (Florescu [1965] Fig. 123–142).

²⁵ Cf. Tempesta (1991–1992) Fig. 1–4, 10–11, 14; Polito (1998) Fig. 28–30, 79, 102, 105, 110, 143, 145–147, 159–161.

be made about the closest known parallels to the pedestal reliefs. These are the *congeries armorum* panels which seem to have decorated the south-east façade of the Basilica Ulpia.²⁶

Although the four corners of the pedestal are quite badly damaged, it is possible to use this patterned layout in conjunction with Percier's antiquarian reconstructions to restore at least the approximate quantity of lost sculpted artefacts, if not always their exact nature.²⁷ The over life-size scale of the work is twice that of the helical frieze, and approximately the same as on the Great Trajanic Frieze, on which foreground figures are 2.10–25 m. high.²⁸ This dictated the sculpting of a high degree of detail, so visible in its position closest to the ground of all the Column's decoration.

The sculptural content of the *congeries armorum* reliefs may be defined by item type and tabulated with additional figures for 'restored' artefacts (see Table 1 on p. 106). In total the undamaged hoard included some 625(?) items. This is not the place to provide a fully detailed description of them, but a review of their definable classes is necessary. They are categorised as clothing, cuirasses, helmets, shields, straight swords, curved swords (*falces*), axes, shafted weapons, archery equipment, standards, horns, a battering ram and one unidentifiable object (Side 1, to right of door).

Clothing is depicted in the form of tunics and fringed cloaks, the latter loose or draped over armour, and fastened by a circular *fibula*. As *spolia* items, garments do not now look particularly impressive, but it should be assumed that they were painted and perhaps even selectively gilded to represent richly woven fabrics.²⁹ This is precisely what Josephus emphasised in his description of the triumph of Vespasian and Titus (AD 71).³⁰

Three types of cuirass are represented: ring-mail, scale and 'banded'. The mail is simple without reinforcing shoulder-pieces or chest-fastening features, but narrow, knotted waist-belts do appear. The mail rings are individually carved with an exquisite accuracy rarely seen in sculpture but closely paralleled by the Great Trajanic Frieze (Pl. 38, Fig. 6).³¹ Scale cuirasses are figured with separate, tubular arm sections and wider belts (Pl. 38, Fig. 7). Individual scales are ribbed, perhaps suggesting that they were made of metal rather than the horn which the ancient sources ascribe to steppe nomad armours.³² The banded armours have few close parallels in ancient iconography or in the artefactual evidence, consisting of articulated horizontal bands fasted by a row of buckles down the front (Pl. 38, Fig. 8).³³ These may represent some form of flexible protective material, such as layered textile, leather or felt, but they remain enigmatic. Actually, there is more barbarian armour here on the pedestal reliefs than in all the rest of Roman art put together.³⁴

Three types of helmet appear: segmental, 'ridge' and 'Phrygian'. Segmental *Spangenhelme* have composite, conical bowls and their form is well known from other contemporary iconography and had a long future history into the Mediaeval period (Pl. 39, Fig. 9).³⁵ The 'Ridge' form is represented by just one example (Side 4, upper left) and has a two-part bowl joined by a fore-and-aft ridge band (Pl. 39, Fig. 10). It appears elsewhere in Parthian use and strongly influenced Late Roman and Vendel

²⁶ Ungaro, Messa (1989); Packer (1997) 220–221, 439, Fig. 143; (2001) Fig. 144, 159; Polito (1998) 192–196. Shields appear unmistakably on some Basilica Ulpia coins along the façade between the porches: Woytek (2010) No. 465; Packer (1993) Pl. 66.2–3, 67.3.

²⁷ Uginet (1985) No. 73–76.

²⁸ Leander Touati (1987) 84.

²⁹ For marble veneer carved and painted to appear as a richly woven textile curtain in the Forum of Augustus see Meneghini *et al.* (2007) Fig. 51; Ungaro (2007) 144–150.

³⁰ *Ios. bell. Iud.* 7.132–152. Cf. Cass. Dio 68.14.5.

³¹ Leander Touati (1987) Pl. 7–10, 21, 26. Parallels may be drawn with mail depicted on an even larger scale in Sassanid Persian rock-cut reliefs (Fukai, Horiuchi [1972] Pl. XXXVII–XLIV; Gall [1990] Pl. 6–8).

³² Paus. 1.21.7–8; Amm. 16.10.8.

³³ The Basilica Ulpia façade panel fragments include a buckled, banded cuirass (Ungaro, Messa [1989] Fig. 6), as does a damaged relief in the Museo Nazionale delle Terme, Roma (Tempesta [1991–1992] Fig. 18).

³⁴ Note the emphasis on polished metallic equipment in Plut. *Aemilius Paulus* 32. Usually Roman sculptors found themselves falling back on classical, Graeco-Roman cuirasses as models for *spolia*, but barbarians were virtually never depicted actually wearing armour. This makes the appearance of scale-armoured Sarmatian cavalry on the Column's helical frieze unique (Scenes XXXI, XXXVII; Coulston [2003b]). The only other exception may be some Persian infantry in muscled(?) cuirasses on the Arch of Galerius at Thessaloniki, Greece (Laubscher [1975] Pl. 15.1). In reality Dacians used as much metallic armour as any other northern people (Cass. Dio 67.10.3; *Daci* [1997] Cat. No. 452).

³⁵ Brentjes (2000); Simonenko (2001) 263–267; Vogt (2006); Bishop, Coulston (2006) 214–216.

helmets.³⁶ The ‘Phrygian’ helmets are characterised by a forward slanting conical bowl with axial ridges and they may follow the Greek tradition of metal helmets, modelled on the soft Phrygian cap (Pl. 39, Fig. 11). This was popular in northern Greece and Thrace from the Classical period onwards, and was also influential on Roman helmet design.³⁷ All three helmet types have short, pointed nasals (where the front survives damage) and hinged metal cheek-pieces (the foreground ones almost all being broken away). Instead of rigid neck-flanges these helmets are provided with flexible mail, scale or studded fabric neck-curtains. Bowls, brow-bands and ridges are richly decorated with acanthus tendrils and wreaths, and some bowls bear figural motifs such as one with a fine griffon on Side 2 (Pl. 39, Fig. 11).

The shields are universally large, broad and oval, standing upright and overlapping each other, and always shown face-on. In places they are up to five deep and boards dominate the fields of all four sides. Their flat faces are decorated in relief to represent richly painted blazons, generally geometric or vegetal in form, with the emphasis on acanthus details. There are no animal motifs featured, unlike on the Great Trajanic Frieze.³⁸ The bosses are accurately depicted with flanges and flat-headed rivets.³⁹

Half of the bladed weaponry consists of long, straight swords with long grips and rectangular guards (Pl. 40, Fig. 12).⁴⁰ In just one clear case, a ‘campanulate’, La Tène style guard is figured (Side 1; Pl. 40, Fig. 13).⁴¹ All straight swords are sheathed, their scabbards having longitudinal guttering, semicircular chapes, and both scabbard-slides and one-ring suspension together. Scabbard faces and chapes bear vegetal decoration. There are also numerous curved swords with the single cutting-edge on the inside of the blade’s curve, and a waisted grip designed for double-handed use (Pl. 40, Fig. 14). These represent the terrifying Dacian *falx* commented on in imperial literature⁴² and widely figured in Trajanic and later Roman iconography, especially coins.⁴³ The form is only very rarely represented in the artefactual record. One example from the Dacian capital, Grăditea Muncelului, is 0.68 m. long with a blade of 0.46 m., but the longest known, found at Cohalme, has been lost. It was 0.94 m. in total length with a blade of 0.59 m.⁴⁴ There are no diagnostic examples on the pedestal of the single-handed form of *falx* which is seen on the Column’s frieze in Dacian hands, elsewhere in Roman art, and which is well represented in the artefactual record.⁴⁵

There are many shafted weapons with ‘leaf-bladed’ heads, but it is difficult to determine their overall lengths because many are obscured by other objects. They are disposed diagonally or horizontally in patterns, defining the door on Side 1 and the upper level of the other sides. Heads are generally small, so some may be lighter javelins rather than spears.

Archery equipment is well represented. Small, whip-ended ‘Scythian’ bows with set-back handles occur either alone or inserted in cases (Pl. 41, Fig. 15). Two types of quiver are seen: simple cylinders (Pl. 41, Fig. 16), and bow-case/quiver combination (*gorytos*: Pl. 41, Fig. 17). The latter is the contemporary Asiatic horse-archer’s equipment for storing and protecting the bow, kept strung and worn on the rider’s right side, seen in Skythian and Sarmatian iconography.⁴⁶ The type extended across Asia

³⁶ James (1986); Bishop, Coulston (2006) 210–214. Cf. Polito (1998) Fig. 131.

³⁷ Snodgrass (1999) 94–95; Robinson (1975) Fig. 108–110; Bishop, Coulston (2013) 37–38, Fig. 34. Cf. Ungaro, Messa (1989) Fig. 18; Polito (1998) Fig. 130, 143.

³⁸ Leander Touati (1987) Pl. 22.4.

³⁹ Cf. *Daci* (1997) Cat. No. 453.

⁴⁰ Cf. Khazanov (1971) Pl. III, IX–XV; Simonenko (2001) 241–248.

⁴¹ Szabó, Petres (1992); Pleiner (1993) 61–68.

⁴² Val. Fl. 6.162; Fronto, *ad Lucium Verum Imp.* 9.

⁴³ Coins: Woytek (2010) No. 148, 162, 179, 189, 196, 198, 243–244, 257–258, 268, 276, 283, 326–328. Sculpture: Florescu (1965) Fig. 197–199, 201–202, 204, 215, 218, 221; Mendel (1914) No. 1155; Büttner (1957) Pl. 11.1; Sapelli (1999) Cat. No. 9, 15; Künzli (1988) Fig. 44; Östenberg (2009) Fig. 4; Mercklin (1962) Fig. 629–630S.

⁴⁴ Glodariu, Iaroslavschi (1979) 164, Fig. 71.1; *Daci* (1979) Cat. No. 125; *Dacians* (1980) Cat. No. 252; Pârvan (1926) 507, Fig. 342.

⁴⁵ Scenes LXXVI, LXXII, LXXV, XCV–VI, CXV, CXLV, CLI. Artefacts: Tudor (1968) Fig. 2; Miclea, Florescu (1980) Pl. 199; Vulpe (1990) 81–85, No. 129–149, Pl. 24–26; Popescu (1998) Cat. No. 285.1–2; Sîrbu, Rustoiu (1999) Fig. 4, 12.

⁴⁶ Kieseritzky, Watzinger (1909) No. 575, 594, 597, 599–600, 606, 619, 633–35, 639–640, 647, 650, 669–671, 680; Rostovtzeff (1913) Pl. LXXXIV, XCIII; Sokolov (1974) Pl. 4, 34, 99, 129, 134, 157; Coulston (1985) 240, 271; Rolle *et al.* (1991) 143–149.

and recent finds of leather bow-cases, with or without attached tubular quivers, have been made at Niya and Subeixi in Xinjiang (China).⁴⁷ Cylinder quivers on the pedestal are richly decorated with vegetal and figural motifs, some exhibiting birds, sea-creatures or *bukrania* (Pl. 42, Fig. 18). A score of barbed arrows are scattered across the reliefs.

Two forms of military standards are figured: wolf-headed '*dracones*' and textile *vexilla*. The latter are spears with cross-bars, and hanging 'flags', fringed but otherwise plain (Pl. 42, Fig. 19). The form was generic to the Romans, but *vexilla* are also carried by Dacians on the Column's helical frieze and are depicted in Sarmaticising Crimean frescoes.⁴⁸ The '*dracones*' (or, perhaps more accurately, '*lupi*') appear to have a metal head, open-jawed and fanged, and a beribboned, flexible textile body (Pl. 42, Fig. 20). The type is seen widely amongst barbarian warriors on the frieze above, and was an Asiatic steppe form of standard, employed by various Dacian and Germanic peoples after contact with Sarmatian nomads.⁴⁹ Such wolf-headed standards are first depicted in Flavian *congeries armorum*, appear in numbers on the Column's helical frieze, and on other sculptures, continuing into the later 2nd century.⁵⁰ It transformed into a true snake standard after Roman adoption, hence the form of the one surviving copper-alloy *draco* head from Niederbieber in Germany.⁵¹ Musical instruments are represented by bell-mouthed, straight horns, and the boar-headed *carnyx* (Pl. 42, Fig. 21).⁵² Their crests are decorated with rows of small *peltae* and other motifs.

The mass of artefacts on the Column pedestal includes many features, notably the double-handed *falces*, campanulate sword guard, and the details of archery equipment and helmet construction, which were not previously figured in the *congeries armorum* genre, and the accuracy of which may be demonstrated by comparison with the artefactual record. It can only be concluded that the sculptors were working from actual barbarian *spolia*. There were still technical misunderstandings concerning sword-suspension and archery equipment, of a kind very common on the helical frieze above.⁵³ This reveals much about working practices and perceptions amongst artists who were products of metropolitan workshops, trained in a Hellenistic milieu, yet tasked with representing contemporary objects.

Interestingly, there are various missing items that might have been expected as booty from Danubian warfare: there are no short-swords, knives or single-handed *falces*, no differently shaped shields, no Phrygian caps (supposedly the mark of Dacian nobility⁵⁴), no German fur hats and, despite the adequate space available, no long cavalry lances or horse-armour.⁵⁵ Many of these objects do appear on the helical frieze above. The reasons for this disjunction are varied, but the one most apposite to the present discussion is selective sampling of captured equipment by the victors. Above all, what is startlingly absent is any trace of the usual Hellenising and Roman arms and armour found in *congeries armorum* reliefs of the imperial period: muscled cuirasses with *pteryges*,⁵⁶ Attic helmets, hoplaform and peltaform shields, boards with Roman blazons, short *gladii*, fantasy 'Cupid's bows', Roman

⁴⁷ Niya (2000) 8, 16–17; Chengyuan, Feng (1998) 254, Fig. 26. The writer is very grateful to Bede Dwyer for first bringing these finds to his attention.

⁴⁸ Scenes XXIV–XXV, LXVI, LXXV, LXXVIII; Gajdukevic (1979) Fig. 134. Cf. Töpfer (2011) 29–31.

⁴⁹ Coulston (1991).

⁵⁰ Crous (1933) 76–77 ('Armilustrum'); Column Scenes XXIV–XXV, XXXI, XXXVIII, LIX, LXIV, LXVI, LXXV, LXXVIII, CXXII; Sapelli (1999) Cat. No. 2, 16 ('Hadrianeum' panels); Petersen *et al.* (1896) Scene LV (Marcus Column); Bertinetti *et al.* (1985) 77 (Portonaccio Sarcophagus).

⁵¹ Töpfer (2011) 33–35, Pl. 143.

⁵² Hunter (2001); Maniquet (2008) 303–313.

⁵³ Coulston (1989). This is what the writer now terms 'detailed approximation', a phenomenon whereby sculptors observed closely, and accurately reproduced, specific details of arms and armour (*lorica* hinges, artillery elements etc.), but applied them impractically and incomprehendingly.

⁵⁴ Cass. Dio 68.9.1. On the helical frieze a *pilleus* is always worn by the Dacian king, but they are more or less randomly distributed through groups of barbarians, irrespective of individual roles.

⁵⁵ See Kieseritzky, Watzinger (1909) No. 587, 606, 650; Rostovtzeff (1913) Pl. XLVII, LI, LXIV, LXXVIII–LXXIX, LXXXIV, LXXXVIII–LXXXIX; Gall (1997) Fig. 1–2, 6–9.

⁵⁶ Cf. Woytek (2010) No. 188.

standards, artillery, or even elements of ships.⁵⁷ While *carnyces* do appear, the animal statuette standards generally associated with northern European adversaries do not.⁵⁸

In Flavian triumphal art all these Hellenising features are present in abundance, as may be seen on the 'Trofei di Mario', at present on the balustrade of the Campidoglio in Rome.⁵⁹ In Trajan's Forum generally they were absent. The little known *congeries armorum* panels which recent reconstructions locate on the façade of the Basilica Ulpia, are very interesting in this connection. Despite close emulation of the Trajan's Column pedestal reliefs, these also exhibit 'classicising' details on cuirasses and different variants of shield decoration.⁶⁰ Such elements increasingly crept back into post-Trajanic works and came to dominate again.⁶¹ However, the *falx* lingered on into the Severan period.⁶²

As a statistical exercise it is possible to calculate a minimum population of despoiled Dacian warriors, and the proportional functions of different individuals represented by the Trajan's Column pedestal hoard if they formed one 'warband'.⁶³ Each shield (147) represents one warrior. Standard-bearers, and warriors with long-sword, axe, javelin(s), armour and clothing could all bear a shield, but not bowmen (22 bows, 4 *gorytoi*). The *falces* (47) are all double-handed, so a shield could not be used at the same time. Similarly the *carnyces* (14) and long, straight horns (8?) required both hands. Even slung over the owner's back, a large shield would have been very awkward, hence Roman military musicians (and standard bearers) specifically used a small, circular shield.⁶⁴ Accordingly, this votive deposition of *spolia* in stone required the despoliation of a minimum of 256 barbarians, surely a thin reflection of the thousands slaughtered in the two Dacian wars. Of these, 12% could have worn helmets, 7% have been cuirassed, and 57% shielded; 10% could have been archers and 18% *falx*-men; 9% could have been musicians and 6% standard-bearers.

In terms of the ethnic and cultural makeup of the pedestal *spolia*, without horse-armour of lances there are no unequivocally Sarmatian items. Without hexagonal shields or fur hats there are no indubitably German artefacts. Thus, it may be concluded that the pedestal *congeries* represent the despoliation of wholly Dacian adversaries. This avoided a more complicated narrative of a barbarian coalition such as those of Dacians, German Bastarnae and Sarmatian Roxolani dealt with by Trajan and his predecessors, as seen also on the sculptures of the Tropaeum Traiani at Adamclisi, Romania.⁶⁵

The Aftermath of Battle

Ancient warfare produced very tangible spoils and contexts for ritualised celebration. Prisoners were taken and used as labour, but leaders and a representative sample of warriors, women and children were paraded through the streets of Rome and displayed in the amphitheatre. The battlefield itself saw the erection of formalised trophies, the tree-trunk festooned with armour and weapons, *congeries* piled at its foot, and perhaps chained captives attached. The dead were honourably interred or left out to rot, and the field was inevitably stripped clean of valuable metallic resources by the victors and any local population.

⁵⁷ Hellenising and Roman features: Tempesta (1991–1992) Fig. 1, 14–17, 21–22; Polito (1998) Fig. 78, 99, 101, 105, 108–111, 114–117, 121, 135–136, 140, 142, 144–145, 154, 161, 165, 170, 176–177. Naval elements are seen, for example, on the Arch of Tiberius at Orange, France (Amy *et al.* [1962] 94–106, Pl. 24–27, 50–52, 84–88), and on the Domitianic 'Armilustrum' pilasters, now in Firenze, Italy (Crous [1933] 77, 86–89; Tempesta [1991–1992] Fig. 19–20; Polito [1998] Fig. 146). Perhaps the mix of Hellenistic and Galatian *spolia*, including ships' fittings, on the Athena Polias friezes at Pergamon (Turkey) exerted a major, long-term influence on the genre (Polito [1998] Fig. 27–32).

⁵⁸ Tac. *hist.* 4.21; Amy *et al.* (1962) 86, Pl. 16–20, 44, 75–77, 82; Crous (1933) 76; Polito (1998) Fig. 118, 153.

⁵⁹ Stefan (2005) 456–465, Fig. 202–204.

⁶⁰ Ungaro, Messa (1989) Fig. 9, 11–2, 15; La Rocca *et al.* (1993) I, 138; Polito (1998) Fig. 133; Leone, Margiotta (2007) Cat. No. 2.473.

⁶¹ Tempesta (1991–1992) Fig. 1–2, 6; Polito (1998) Fig. 135, 142, 144–145.

⁶² Coulston, Phillips (1988) No. 266–267, although not on *congeries armorum* reliefs.

⁶³ As has regularly been attempted for the Scandinavian votive weapons deposits (e.g. Ilkjær, Lønstrup [1982]; Ilkjær [1997]; Lund Hansen [2002]; Pauli Jensen *et al.* [2003], but see Coulston [2008] 309).

⁶⁴ E.g. Column Scenes XXVI, XL, XLVIII, LIII, LXI, CVI, CXIII, CXXXVII; Bishop, Coulston (2006) Fig. 123.1–2; Pl. 23, 26–29, 38–39, 97–98, 109, 111–112.

⁶⁵ Wilkes (1983); Conole, Milns (1983); Strobel (1984); Coulston (2003a); (2003b); Stefan (2005); Batty (2007) 347–368. Adamclisi: Florescu (1965) Fig. 183–185, 195, 197–202, 204–206, 213, 215, 217–221, 228–231, 233–257.

The pedestal artefacts do not represent a sample of *spolia* randomly collected from a battlefield in Dacia. Certain classes of equipment would have been selected during the wars. Some would have been incorporated in temporary trophies on the spot.⁶⁶ Others would have been ear-marked for shipment to Rome for Trajan's triumphs, or for dedication in other centres, such as the Temple of Zeus on Mount Kasios near Antioch in Syria.⁶⁷ Sarmatian horn scale armour captured during Antonine wars was similarly dedicated in the Asklepieion at Athens.⁶⁸

If this was a modern photographic exercise, or a recovered votive hoard of artefacts, more variety would be unsurprising. Instead, purposeful selection of items seems to have been made.⁶⁹ Obviously there would be a choice of items to be collected on the day of victory. Helmets, cuirasses, shields, sheathed swords and shafted weapons all appear on conventional trophies. More exotic items included the *dracones* and *falces* which became characteristic of the Dacian enemy in metropolitan art. However, there is nothing on the pedestal which is exclusively German or Sarmatian, despite the range of barbarian groups shown on Trajan's Column and caught up in the realities of the campaigns.⁷⁰ Although steppe nomad influence can be identified through helmet forms, archery equipment and standards, this is entirely predictable, given the cultural influences current in the Carpatho-Danubian region.

What does strike the viewer is the classicising nature of the *decorative* elements. The helmets, shields, scabbards, quivers and even *carnyces* are covered with acanthus motifs, *squamae*, wreaths, *peltae*, animals and mythical figures. Although certain 'Roman' elements, such as *fulmen* or *lupercal* shield blazons, are absent, the ornament is entirely harmonious with *spolia* genre iconography. Placed alongside the sculptors' accuracy in rendering alien artefacts this requires some explanation and four cultural scenarios may be postulated:

1. That the classicising ornament of the pedestal equipment was faithfully reproduced from the originals. Perhaps the Dacians were so acculturated by long-standing Mediterranean contacts that they embossed their metalwork and painted their shields with entirely classical motifs. While silver hoards found in Dacia do include vessels bearing such features,⁷¹ it is hard to believe that the bulk of the Dacian forces, or even the elite who patronised craftsmen and owned the finest equipment, were quite so monocultural. What of Celtic and Sarmatian style decoration? Metalwork from the Carpathian region, especially sword furniture, exhibits curvilinear La Tène elements,⁷² and some influence of steppe 'animal style' along with the '*dracones*' would be entirely unsurprising.⁷³

2. That all the equipment was undecorated, but that classicising elements were added by the metropolitan sculptors through a *horror vacui* and the pressure of their artistic training. This might seem unlikely for the shields in particular because weather-proofing through painting and varnishing, and the painted decoration of boards for personal display, has been carried out by many, if not most wooden shield-bearing military cultures. For Free Germany the literary and artefactual evidence for polychromy and figural art is strong.⁷⁴

3. That the equipment was indeed covered in decorative motifs but the ones native to Asia and northern Europe, so alien to the artistic experience of the sculptors that they drew on their stylistic repertoire to translate native forms into ones recognisable by the metropolitan audience. It is also possible that the sculptors employed Roman motifs specifically because this was what the viewing public

⁶⁶ Cf. Flor. *epit.* 2.30.23; Tac. *ann.* 2.18.

⁶⁷ *Suda*, s.v. *Kasion oros*; *Anth. Pal.* 6.332. The writer is very grateful to Kevin Butcher for bringing these references to his attention.

⁶⁸ Paus. 1.21.7–8. See Travlos (1971) 127–137.

⁶⁹ For collection of helmet trophies in the First and Second World Wars see Brown, Osgood (2009) 160–163; Slim (1999) 188.

⁷⁰ For Sarmatian equipment see Khazanov (1971); Simonenko (2001); Coulston (2003b).

⁷¹ Glodariu (1976) 29–37, 85–86, 90, 99–102, Pl. 38, 40, 42–45, 54; *Daci* (1997) Cat. No. 805–808; Lockyear (2004) 67–69.

⁷² Szabó, Petres (1992).

⁷³ In general see Talbot Rice (1965) 11–46; Rolle *et al.* (1991) 401–406; *Sarmates* (1995); Lebedynsky (2002) 199–208.

⁷⁴ Tac. *Germ.* 6; *ann.* 2.10; Sternquist (1955) 118–119; Jørgensen *et al.* (2003) 268, Fig. 10. For decorated shields depicted on Dacian metalwork see *Daci* (1997) Cat. No. 815, 817.

had been taught to expect from triumphal art and coinage,⁷⁵ so that to omit them might actually have undermined the desired effect.

4. That by the time *spolia* reached the metropolis they could have been much deteriorated and required a complete makeover for their triumphal presentation, so that what the sculptors reproduced was the decoration applied in an intermediate stage by metropolitan artists to the actual equipment. Some pieces may have exhibited combat attrition (although it might be assumed that the least damaged would have been cherry-picked for display), and there may have been blood, viscera and excrement adhering. Corrosion would have developed apace over the several years between victories in Dacia and celebrations in Rome, and again between the last triumph and sculpting of the pedestal (AD 106–112/113). Organic components (wood, sinew, leather, textile, felt) may have started to splinter, shrink and rot. Striking confirmation of this is provided by the composite bows on the pedestal. They are all depicted with their limbs in a strung position, but almost universally the strings are slack. This indicates that the bows were transported and stored strung and, with neglect, cold and damp, the constituent elements of the limbs (wood, sinew and horn) ‘froze’ up whilst the strings became flabby — much like the bow of Odysseus, neglected during its owner’s absence through war and wanderings.⁷⁶ The sculptors were not archers and they faithfully reproduced what was in front of them. The same phenomenon may frequently be observed with Ottoman Turkish composite bows in modern collections, for example *spolia* from the 1683 Siege of Wien, now in the Wiener Stadtmuseum.⁷⁷ The ‘improvement’ of *spolia* to enhance triumphal display may be paralleled by the *menorah* depicted on the west passage panel of the Arch of Titus in Rome. The candelabrum has a stepped base decorated with Capricorns and other figural motifs which would have been inconceivable for the original artefact. It must have been given a new base to ensure its stability while being carried on a *ferculum*.⁷⁸

Thus, in preparation for Trajan’s two Dacian triumphs there would necessarily have been remedial work to satisfy the public appetite for rich display,⁷⁹ and here lay a particular danger for the Trajanic regime. Tacitus had specifically accused Domitian of staging false triumphs, dressing up slaves and styling their hair in ethnic fashion to pass them off as real barbarians. Dio went further to state that *spolia* for the triumph came from the Palatine, not Dacia.⁸⁰ Whatever the accuracy of these charges, they may have been part of general public perception, and formed a potentially cynical element in the public reception of display. The Roman elite at least seems to have measured the Domitianic and Trajanic régimes against each other, always to the detriment of the former, but the danger of Trajanic embarrassment was present nonetheless. This might in particular account for the classicising style of decoration on shields, new paint-jobs obliterating the La Tène and ‘animal style’ motifs which were appropriate to Dacian equipment under Sarmatian influence, yet incomprehensible to metropolitan artists. The sculptors would have applied the form of detail which they thought the audience expected for proper recognition of triumphal achievement.⁸¹ Even so, great attention to ethnic detail on the pedestal constituted a new Trajanic verism in monumental sculpture which may be ascribed to a determination to stage ‘true’ triumphs without any hint or suspicion of fabrication.

⁷⁵ For Trajanic coins depicting shields with vegetal ornament see Woytek (2010) No. 198.

⁷⁶ Hom. *Od.* 21.175–185, 245–246, 393–395. Odysseus’ composite bow required warming and oiling to restore its suppleness, and there was a concern that during the long interim the horn components may have been damaged by insects. See Coulston (1985) 255.

⁷⁷ Pers. obs. Cf. *Türken* (1983) Cat. No. 15/40d, 16/90–102. A perfectly preserved Han-Jin bow found at Yingpan, Xinjiang (China), was ‘frozen’ in its strung position (with string attached). See Chengyuan, Feng (1998) 239.

⁷⁸ Hannestad (1986) Fig. 79; Koeppl (1989) Kat. 10, Fig. 15. The writer is very grateful to Rolf Schneider for first drawing his attention to this feature. Indeed, the earlier (Second Temple Period) *menorah* depiction from Magdala, Palestine, lacks the stepped base (http://en.wikipedia.org/wiki/Menorah_%28Temple%29).

⁷⁹ Note the play on richly coloured textiles in the Jewish War triumph of Vespasian and Titus (*Ios. bell. Iud.* 7.132–152).

⁸⁰ Tac. *Agr.* 39.1; Cass. Dio 67.7.4. Cf. *ibid.* 67.8; Mart. 3.117, 167–171, 6.6–7.

⁸¹ This is comparable with the modern presentation of Rome in film and television whereby the ‘sword and sandal’ genre tropes of dress and equipment (such as ‘paint-brush’ helmet crests and broad leather wrist-bands, see Winkler [2004] Fig. 16, 19–21, 24–25; Silveira Cyrino [2005] Pl. 1, 3–5, 12) are perpetuated, thereby missing the opportunity to stage realistic images, different from the genre expectation, and therefore much more visually arresting.

Credible Triumph

Trajan's Dacian triumphs were designed to outshine the Flavian predecessors in living memory.⁸² There was no room for a new Trajanic amphitheatre, built *ex manubiis*, but at least Trajan's games in the Flavian Amphitheatre could surpass all that had come before, especially those staged by Domitian.⁸³ The inflation in display, driven by dynastic competition, resulted in more pairs of gladiators and more animals slaughtered than in any previous events.⁸⁴ The Circus Maximus could also be 're-branded' by additional seating capacity, decorative elements, and perhaps new triumphal monuments on the Euripus, identifying Trajan permanently with the greatest entertainment building in the empire.⁸⁵ Trajan's Forum, built *ex manubiis*,⁸⁶ represented a great panegyric to the triumphal achievements of emperor and army, with the great columnar trophy at its core. The Column base represented a pile of *spolia*, echoed by the Basilica Ulpia's south-east façade panels. It was a form of *tropaeum* linked to the helical frieze (Scene LXVIII) and its bound barbarian captives were not in the surrounding Column court but provided by the gigantic, bound Dacian statues placed all around the Forum Ulpium *piazza*.⁸⁷

It may be considered that the pedestal reliefs of Trajan's Column represent a still-life study in stone of genuine barbarian artefacts, but with an admixture of metropolitan ornament. This injection of verism into Trajanic monumental art forms a clear distinction from Flavian precedents, but it was not a reflection of any intrinsic novelty value of the Dacians. On the contrary, they were not new to Roman warfare or public perceptions. Roman armies had campaigned in the Danubian theatre and Dacians had been raiding across the Danube since the time of Augustus. Sarmatian groups drove opportunistically into Moesia during the Roman civil war of AD 68–69. Most significantly, Domitian had fought a recent series of Danubian wars and celebrated their 'success' in Rome.⁸⁸ There were several ways in which such conflict with Dacians and other Danubian barbarians could have been presented to the metropolitan audience. The most immediate was the display of barbarian prisoners walking dejectedly in triumphal processions, wearing their characteristic clothing and hairstyles. Trophies with prisoners bound to them were arranged on *fercula*, captives rode in carts, and captured military equipment was also borne along, perhaps piled in such a way as to clash bellicose together.⁸⁹

If the hostile élite literary tradition is to be believed, Domitian's wars were disastrous, involving loss of significant forces and leading personalities, such as Cornelius Fuscus,⁹⁰ and they ended in a humiliating peace treaty which left the barbarian protagonist in place as a future threat. Domitian's triumphs were mocked as shams. Trajan effectively attended to unfinished business and carried Daco-Roman relations to their final conclusion. Roman prisoners and military equipment were recaptured; great rivers were bridged; victories were won to expunge Domitianic reverses; losses were avenged; fortresses were stormed; a new province was acquired with its precious metals; and the barbarian king

⁸² For Trajan's triumphs and games see Cass. Dio 68.10.2, 15.1; Smallwood (1966) No. 18; Bargagli, Grosso (1997) Gbc, Fig. 8. An unnamed centurion who fought in the Dacian Wars and marched in a triumphal procession commemorated his experiences in verse at Hammam Essalihine, Algeria (Diehl [1928] 93–94, No. 2; Le Bohec [1989] 235). In general see Versnel (1970); Künzl (1988); Beard (2007); Östenberg (2009).

⁸³ For the *ex manubiis* dedication of the Flavian Amphitheatre see Alföldy (1995).

⁸⁴ The lost gravestone of a *Thraex*, M. Antonius Exochus, commemorated participation in these games (CIL VI 10194 = ILS 5088; Sabbatini Tumolesi [1988] No. 92, Pl. XX.2; Junkelmann [2000] Fig. 93). For Domitian's sumptuous games see Suet. *Dom.* 4.

⁸⁵ Cass. Dio 68.7.2; ILS 286; Humphrey (1986) 102–115; Ciancio Rossetto (1993) 274; (2008). For *tropaea* in the Circus Maximus see Landes (1990) Pl. II–III. For Trajan's commemorative coin issues see Woytek (2010) No. 175.

⁸⁶ Gell. 13.25.1–2, 28–31.

⁸⁷ Waelkens (1985); Schneider (1986) 162–165, 213–214, Pl. 40–1; Packer (1997) 99, 437–438, 426, Cat. No. 184–188, Fig. 59, 61, 143; (2001) 147–148, Fig. 143, 150, 152, 159; Ungaro, Bernardini (1993); Milella (2007) Fig. 278–280.

⁸⁸ Patsch (1937) 3–47; Strobel (1989); Stefan (2005) 399–484. For Dacians in Trajanic iconography see Coulston (2003a).

⁸⁹ Plut. *Aemilius Paullus* 32. For *fercula* and carts see Künzl (1988) Fig. 8, 10–11, 43–48; Östenberg (2009) Fig. 4, 7, 10–12, 14, 16, 18, 23.

⁹⁰ Iuv. 4.112; Cass. Dio 68.9.3.

was hunted to extinction.⁹¹ Although the chief protagonist was not himself paraded through Rome in chains, his head was brought to the city and thrown down the *Scalae Gemoniae* in traditional fashion.⁹² Trajan's victories were tangible and unequivocally glorious. The barbarian was exposed in the amphitheatre arena in person, and in the Forum Traiani in *simulacrum*. The latter context allowed him to bear witness forevermore to the achievements of the *optimus princeps*. In the Column of Trajan the ephemeral battlefield *tropaeum*, subject to rot and corrosion, was monumentalised in stone, to stand largely inviolate to the present day.

Table 1

Object	Side 1	Side 2	Side 3	Side 4	Totals
Scale Cuir	2	1	1	1	5
Mail Cuir	–	1	1	1	3
Band Cuir	–	1	1	–	2
Tunic	–	2	2	3	7
Cloak	2	3	2	4	11
Helmet	4	10	11?	8	33?
Shield	19	44	37	47	147
Sword	8	20	20	15	63
Falx	5	14	14	10	43
Axe	2	5	6	7	20
Shafted Wpn	12	33	27	34	106
Bow	5	5	5	7	22
Quiver	1	5	6	4	16
Quiver/BC	1	1	1	1	4
Arrow	1	3	8	9	21
Draco	–	2	2	2	6
Vexillum	2	2	2	2	8
Carnyx	4	4	3	3	14
Horn	2	2	2?	2	8?
Other	2	–	–	–	2
TAP	72	158	151?	160?	541?
PA	8	15	27	34	84
TAPP	80	173	178?	194?	625?

Table 1: Spolia on the pedestal of Trajan's Column, sorted by side and artefact type. Key: Cuir = Cuirass. Shafted Wpn = Shafted Weapon. Quiver/BC = quiver/bowcase combination. TAP = totals of items actually present. PA = Percier additions (Uginet [1985]). TAPP = totals of items actually and potentially present.

Bibliography

- Alföldy (1995) = G. Alföldy, *Eine Bauinschrift aus dem Colosseum*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 109 (1995) 195–226.
- Amy *et al.* (1962) = R. Amy, P. M. Duval, J. Formigé, J. J. Hatt, A. Piganiol, C. Picard, G. C. Picard, *L'Arc d'Orange* (Gallia Supplément 15), Paris 1962.
- Bargagli, Grosso (1997) = B. Bargagli, C. Grosso, *I fasti Ostienses. Documento della storia di Ostia* (Itinerari Ostiensi 8), Roma 1997.

⁹¹ Column Scenes CXXXVIII, CXLV, CXLVII. Cf. Plin. *epist.* 8.4; Ios. *bell. Iud.* 7.143–145; Cass. Dio 68.14.1–4. Decabalus' death seems to have been re-enacted as a spectacle in the arena, perhaps during Trajan's triumphal games (Settis [1988] 223–231; Bruun [2004] 171–173, Fig. 4–5).

⁹² Smallwood (1966) No. 20; Bargagli, Grosso (1997) Hb, Fig. 9; Coarelli (1999) 241.

- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, G. P. Bellori, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalus. Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, iscrizioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma s. d. [1672].
- Batten (1957) = M. Batten, *Stone Sculpture by Direct Carving*, London 1957.
- Batty (2007) = R. Batty, *Rome and the Nomads. The Pontic-Danubian Realm in Antiquity*, Oxford 2007.
- Beard (2007) = M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge/MA, London 2007.
- Becatti (1960) = G. Becatti, *La colonna coelide istoriata. Problemi storici iconografici stilistici*, Roma 1960.
- Beckmann (2011) = M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill 2011.
- Bertinetti *et al.* (1985) = M. Bertinetti, L. de Lachenal, B. Parma (ed.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I, 8, I, Catalogo delle sculture esposte nelle aule delle terme*, Roma 1985.
- Bishop, Coulston (2006) = M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *Roman Military Equipment from the Punic Wars to the Fall of Rome*, Oxford 2006.
- Bishop, Coulston (2013) = M. C. Bishop, J. C. N. Coulston, *The international context*, in: D. J. Breeze, M. C. Bishop (ed.), *The Crosby Garrett Helmet*, Pewsey 2013, 34–46.
- Blake (1973) = M. E. Blake, *Roman Construction in Italy from Nerva Through the Antonines*, Philadelphia 1973.
- Brentjes (2000) = B. Brentjes, *Cascos utilizados por los pueblos de las estepas Euroasiáticas en la época de los Escitas y de los Sármatas*, *Gladius* 20 (2000) 51–73.
- Brilliant (1967) = R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum* (Memoirs of the American Academy in Rome 29), Rome 1967.
- Brown, Osgood (2009) = M. Brown, R. Osgood, *Digging Up Plugstreet. The Archaeology of a Great War Battlefield*, Yeovil 2009.
- Bruston (1920) = C. Bruston, *L'inscription de la colonne Trajane*, *Révue Archéologique* 11 (1920) 245–248.
- Bruun (2004) = C. Bruun, *The legend of Decebalus*, in: L. de Ligt, E. L. Hemelrijk, H. W. Sengor (ed.), *Impact of Empire IV. The Empire at the Lower Level: Effects of Roman Rule on Life in Italy and the Provinces*, Amsterdam 2004, 153–175.
- Büttner (1957) = A. Büttner, *Untersuchungen über Ursprung und Entwicklung von Auszeichnungen im römischen Heer*, *Bonner Jahrbücher* 157 (1957) 127–180.
- Catich (1961) = E. M. Catich, *Letters Redrawn from the Trajan Inscription in Rome*, Davenport/IA 1961.
- Catich (1968) = E. M. Catich, *The Origins of the Serif: Brush Writing and Roman Letters*, Davenport/IA 1968.
- Chengyuan, Feng (1998) = M. Chengyuan, Y. Feng (ed.), *Archaeological Treasures of the Silk Road in Xinjiang Uygur Autonomous Region*, Shanghai 1998.
- Ciancio Rossetto (1993) = P. Ciancio Rossetto, *Circus Maximus*, in: E. M. Steinby (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae I*, Roma 1993, 272–277.
- Ciancio Rossetto (2008) = P. Ciancio Rossetto, *La ricostruzione architettonica del Circo Massimo: dagli scavi alla maquette elettronica*, in: J. Nelis-Clément, J. M. Jean-Michel Roddaz (ed.), *Le cirque romain et son image*, Bordeaux 2008, 17–38.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *Scalae Gemoniae*, in: E. M. Steinby (ed.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae IV*, Roma 1999, 241.
- Coarelli (2000) = F. Coarelli, *The Column of Trajan*, Rome 2000.
- Conole, Milns (1983) = P. Conole, R. D. Milns, *Neronian frontier policy in the Balkans: the career of Ti. Plautius Silvanus*, *Historia* 32 (1983) 183–200.
- Coulston (1985) = J. C. N. Coulston, *Roman archery equipment*, in: M. C. Bishop (ed.), *The Production and Distribution of Roman Military Equipment, Proceedings of the Second Roman Military Equipment Research Seminar* (British Archaeological Reports, Supplementary Series 275), Oxford 1985, 220–366.
- Coulston (1989) = J. C. N. Coulston, *The Value of Trajan's Column as a Source for Military Equipment*, in: C. van Driel-Murray (ed.), *Roman Military Equipment: The Sources of Evidence. Proceedings of the Fifth Ro-*

- man Military Equipment Conference* (British Archaeological Reports, International Series 476), Oxford 1989, 31–44.
- Coulston (1990) = J. C. N. Coulston, *Three new books on Trajan's Column. Review of La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates, by F. Lepper and S. Frere, and La Colonna Traiana, edited by S. Settis, A. La Regina, G. Agosti and V. Farinella*, *Journal of Roman Archaeology* 3 (1990) 290–309.
- Coulston (1991) = J. C. N. Coulston, *The 'draco' standard*, *Journal of Roman Military Equipment Studies* 2 (1991) 101–114.
- Coulston (2003a) = J. C. N. Coulston, *Overcoming the barbarian: Rome's enemies in Trajanic monumental art*, in: L. de Blois, O. J. Hekster, G. de Kleijn, S. T. A. M. Mols (ed.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network Impact of Empire (Roman Empire, 200 BC – AD 476), Rome, March 20–23, 2002*, Amsterdam 2003, 389–424.
- Coulston (2003b) = J. C. N. Coulston, *Tacitus, Historiae I.79 and the impact of Sarmatian warfare on the Roman empire*, in: C. von Carnap-Bornheim (ed.), *Kontakt — Kooperation — Konflikt: Germanen und Sarmaten zwischen dem 1. und 4. Jahrhundert n. Chr.*, Neumünster 2003, 415–433.
- Coulston (2008) = J. C. N. Coulston, *Immortalising victory: votive weapons depositions in northern Europe and the Roman empire*, in: A. Abegg-Wegg, A. Rau (ed.), *Aktuelle Forschungen zu Kriegsbeuteopfern und Fürstengräbern im Barbaricum*, Neumünster 2008, 307–330.
- Coulston, Phillips (1988) = J. C. N. Coulston, E. J. Phillips, *Corpus Signorum Imperii Romani, Great Britain I, 6, Hadrian's Wall West of the North Tyne, and Carlisle*, Oxford 1988.
- Crous (1933) = J. W. Crous, *Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrum*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 48 (1933) 1–119.
- Daci* (1979) = *I Daci. Mostra della civiltà daco-getica in epoca classica*, Roma 1979.
- Daci* (1997) = *I Daci*, Milano 1997.
- Dacians* (1980) = *The Dacians. Exhibition Catalogue for 11th April – 7th June*, Billingham Art Gallery, London 1980.
- De Fine Licht (1968) = K. De Fine Licht, *The Rotunda in Rome* (Jutland Archaeological Society Publications 8), København 1968.
- Del Monte, Sabbioni (1987) = M. Del Monte, C. Sabbioni, *A study of the patina called 'scialbatura' on imperial Roman marbles*, *Studies in Conservation* 32.3 (1987) 114–121.
- Del Monte *et al.* (1987) = M. Del Monte, C. Sabbioni, G. Zappia, *The origin of calcium oxalates on historical buildings, monuments and natural outcrops*, *The Science of Total Environment* 67 (1987) 17–39.
- Del Monte *et al.* (1998) = M. Del Monte, P. Ausset, R. A. Lefevre, *Traces of Ancient Colours on Trajan's Column*, *Archaeometry* 40 (1998) 403–412.
- Depeyrot (2007) = G. Depeyrot, *Optimo principi. Iconographie, monnaie et propagande sous Trajane I. La colonne Trajane* (Collection Moneta 68), Wetteren 2007.
- Diehl (1928) = M. Diehl, *Séance de la commission de l'Afrique du Nord*, *Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques* (1928) 79–99.
- Evetts (1938) = L. C. Evetts, *Roman Lettering. A Study of the Letters of the Inscription at the Base of the Trajan Column, with an Outline of the History of Lettering in Britain*, London 1938.
- Ficacci (2000) = L. Ficacci, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings*, Cologne 2000.
- Florescu (1965) = F. B. Florescu, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, Bonn ³1965.
- Fukai, Horiuchi (1972) = S. Fukai, K. Horiuchi, *Taq-i-Bustan II*, Tokyo 1972.
- Gajdukevic (1979) = V. E. Gajdukevic, *Das Bosporanische Reich*, Berlin 1979.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École Française de Rome 382), Rome 2007.
- Gall (1990) = H. von Gall, *Das Reiterkampfbild in der iranischen und iranisch beeinflussten Kunst parthischer und sasanidischer Zeit*, Berlin 1990.
- Gall (1997) = H. von Gall, *Die Reiterkampfszene auf der Silbervase von Kosika: Ursprünge und Rezeption eines iranischen Motivs in Südrussland*, *Archäologische Mitteilungen aus Iran und Turan* 29 (1997) 243–269.
- Gamber (1964) = O. Gamber, *Dakische und sarmatische Waffen auf der Traianssäule*, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlung in Wien* 60 (1964) 7–34.

- Glodariu (1976) = I. Glodariu, *Dacian Trade with the Hellenistic and Roman World* (British Archaeological Reports, Supplementary Series 8), Oxford 1976.
- Glodariu, Iaroslavschi (1979) = I. Glodariu, E. Iaroslavschi, *Civilizația fierului la Daci*, Cluj-Napoca 1979.
- Goudy (1936) = F. W. Goudy, *The Capitals from the Trajan Column at Rome*, Oxford 1936.
- Grasby (1996) = R. Grasby, *A comparative study of five Latin inscriptions: measurement and making*, Papers of the British School at Rome 64 (1996) 95–138.
- Guidobaldi *et al.* (1984) = F. Guidobaldi, M. L. Tabasso, C. Meucci, *Monumenti in marmo di epoca imperiale a Roma: indagine sui residui di trattamenti superficiali*, Bollettino d'Arte 24 (1984) 121–135.
- Hannestad (1986) = N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Propaganda*, Århus 1986.
- Heiken *et al.* (2005) = G. Heiken, R. Funicello, D. de Rita, *The Seven Hills of Rome. A Geological Tour of the Eternal City*, Princeton 2005.
- Humphrey (1986) = J. Humphrey, *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*, London 1986.
- Hungerford Pollen (1874) = J. Hungerford Pollen, *A Description of the Trajan Column*, London 1874.
- Hunter (2001) = F. Hunter, *The carnyx in Iron Age Europe*, Antiquaries Journal 81 (2001) 77–108.
- Ilkjær (1997) = J. Ilkjær, *Gegner und Verbündete in Nordeuropa während des 1. bis 4. Jahrhunderts*, in: A. Nørgård Jørgensen, B. L. Clausen (ed.), *Military Aspects of Scandinavian Society in a European Perspective, AD 1–1300*, København 1997, 55–63.
- Ilkjær, Lønstrup (1982) = J. Ilkjær, J. Lønstrup, *Interpretation of the great votive deposits of Iron Age weapons*, Journal of Danish Archaeology 1 (1982) 95–103.
- James (1986) = S. James, *Evidence from Dura-Europos for the origins of Late Roman helmets*, Syria 63 (1986) 107–134.
- Jørgensen *et al.* (2003) = L. Jørgensen, B. Storgaard, L. Gebauer Thomsen (ed.), *The Spoils of Victory. The North in the Shadow of the Roman Empire*, København 2003.
- Junkelmann (2000) = M. Junkelmann, *Das Spiel mit dem Tod. So kämpften Roms Gladiatoren*, Mainz 2000.
- Kemp (1999) = T. Kemp, *Formal Brush Writing*, Oxford 1999.
- Khazanov (1971) = A. M. Khazanov, *Description of the Military Science of the Sarmatians* (in Russian), Moskva 1971.
- Kieseritzky, Watzinger (1909) = G. Kieseritzky, C. Watzinger, *Griechische Grabreliefs aus Südrussland*, Berlin 1909.
- Koepfel (1989) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VI. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit*, Bonner Jahrbücher 189 (1989) 17–71.
- Künzl (1988) = E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, Münster 1988.
- Lancaster (1999) = L. Lancaster, *Building Trajan's Column*, American Journal of Archaeology 103 (1999) 413–439.
- Lanciani (1990) = R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità II*, Roma 1990.
- Landes (1990) = C. Landes (ed.), *Le cirque et les courses de chars Rome – Byzance*, Lattes 1990.
- La Rocca (2001) = E. La Rocca, *La nuova immagine dei fori imperiali. Appunti in margine agli scavi*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung) 108 (2001) 171–213.
- La Rocca *et al.* (1993) = E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini, *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano I–II*, Roma 1993.
- Laubscher (1975) = H. P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin 1975.
- Leander Touati (1987) = A. M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art* (Skifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 45), Stockholm 1987.
- Lebedynsky (2002) = I. Lebedynsky, *Les Sarmates. Amazones et lanciers cuirassés entre Oural et Danube, VII^e siècle av. J.-C. – VI^e siècle apr. J.-C.*, Paris 2002.
- Le Bohec (1989) = Y. Le Bohec, *The Imperial Roman Army*, London 1989.
- Leone, Margiotta (2007) = R. Leone, A. Margiotta (ed.), *Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*, Milano 2007.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.

- Lockyear (2004) = K. Lockyear, *The Late Iron Age Background to Roman Dacia*, in: W. S. Hanson, I. P. Haynes (ed.), *Roman Dacia. The Making of a Provincial Society* (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 56), Portsmouth/RI 2004, 33–74.
- Lund Hansen (2002) = U. Lund Hansen, *Logistic considerations in connection with the attacks on Denmark from the sea in the Late Roman period*, in: A. Nørgård Jørgensen, J. Pind, J. Jørgensen, B. Clausen (ed.), *Maritime Warfare in Northern Europe. Technology, Organisation, Logistics and Administration 500 BC–1500 AD*, København 2002, 29–46.
- Maniquet (2008) = C. Maniquet, *Le depot culturel du sanctuaire Gaulois de Tintignac à Naves (Corrèze)*, Gallia 65 (2008) 273–326.
- Mansuelli (1969) = G. A. Mansuelli, *Osservazioni sull'iscrizione della Colonna Ulpia*, Epigraphica 31.1–4 (1969) 124–138.
- Martines (1983) = G. Martines, *La struttura della Colonna Traiana: un'esercitazione di meccanica alessandrina*, Prospettiva 32 (1983) 60–71.
- Martines (2001) = G. Martines, *Colonna Traiana. Corpus dei disegni, 1981–2001*, Roma 2001.
- Mendel (1914) = G. Mendel, *Catalogue des sculptures Grecques, Romaines et Byzantines, Musées Impériaux Ottomans III*, Istanbul 1914.
- Meneghini et al. (2007) = R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, E. Bianchi, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991–2007)*, Roma 2007.
- Mercklin (1962) = E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962.
- Miclea, Florescu (1980) = I. Miclea, R. Florescu, *Geto-Dacii*, București 1980.
- Milella (2007) = M. Milella, *The Forum of Trajan*, in: Ungaro (2007) 192–211.
- Niya (2000) = *Excavation of Tomb coded M8 of Cemetery 95MNI at the Niya site in Xinjiang*, Wenwu 1 (2000) 1–40.
- Östenberg (2009) = I. Östenberg, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*, Oxford 2009.
- Ohlsen (1981) = W. Ohlsen, *Monumentalschrift. Monument. Mass. Proportionierung des Inschriftalphabets und des Sockels der Traianssäule in Rom*, Hamburg 1981.
- O'Regan (1998) = J. O'Regan (ed.), *A Monument in the City. Nelson's Pillar and its Aftermath*, Kinsale 1998.
- Packer (1997) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments* (California Studies in the History of Art 31), Berkeley, Los Angeles 1997.
- Packer (2001) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome. A Study of the Monuments in Brief*, Berkeley 2001.
- Packer (2003) = J. E. Packer, *Templum Divi Traiani Parthici et Plotinae, a Debate with R. Meneghini*, Journal of Roman Archaeology 16 (2003) 108–136.
- Packer (2008) = J. E. Packer, *The Column of Trajan: the topographical and cultural contexts* (review of Galinier [2007]), Journal of Roman Archaeology 21 (2008) 471–478.
- Pârvan (1926) = V. Pârvan, *Getica: O protoistorie a Daciei*, Budapest 1926.
- Patsch (1937) = C. Patsch, *Der Kampf um den Donaauraum unter Domitian und Trajan*, Wien, Leipzig 1937.
- Pauli Jensen et al. (2003) = X. Pauli Jensen, L. Jørgensen, U. Lund Hansen, *The Germanic army — warriors, soldiers and officers*, in: Jørgensen et al. (2003) 310–314.
- Petersen et al. (1896) = E. Petersen, A. von Domaszewski, G. Calderini, *Die Marcus-Säule auf der Piazza Colonna in Rom*, München 1896.
- Pleiner (1993) = R. Pleiner, *The Celtic Sword*, Oxford 1993.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Polito (1998) = E. Polito, *Fulgentibus Armis. Introduzione allo studio dei fregi d'armi antichi*, Roma 1998.
- Popescu (1998) = G. A. Popescu, *Traiano ai confini dell'impero*, Milano 1998.
- Raoss (1968) = M. Raoss, *L'iscrizione della Colonna Traiana e una epigrafe Latina Cristiana di Roma del V secolo* (Secunda miscellanea greca e romana, Studi pubblicati dall'istituto italiano per la storia antica 19), Roma 1968, 399–435.
- Rich (1947) = J. C. Rich, *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford 1947.
- Robinson (1975) = H. R. Robinson, *The Armour of Imperial Rome*, London 1975.

- Rockwell (1985) = P. Rockwell, *Preliminary Study of the Carving Techniques on the Column of Trajan*, in: P. Pensabene (ed.), *Marmi Antichi: Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione* (Studi Miscellanei 26), Roma 1985, 101–111.
- Rockwell (1993) = P. Rockwell, *The Art of Stoneworking. A Reference Guide*, Cambridge 1993.
- Rolle *et al.* (1991) = R. Rolle, M. Müller-Wille, K. Schietzel (ed.), *Gold der Steppe. Archäologie der Ukraine*, Schleswig 1991.
- Rostovtzeff (1913) = M. I. Rostovtzeff, *Ancient Decorative Painting of Southern Russia* (in Russian), Petrograd 1913.
- Rubin (1997) = J. H. Rubin, *Courbet*, London 1997.
- Sabbatini Tumolesi (1988) = P. Sabbatini Tumolesi, *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano 1*, Roma, Roma 1988.
- Sapelli (1999) = M. Sapelli (ed.), *Provinciae fideles. Il fregio del Tempio di Adriano in Campo Marzio*, Milano 1999.
- Sarmates* (1995) = *Entre Asie et Europe : l'or des Sarmates : nomades des steppes dans l'antiquité*, Doualas 1995.
- Schneider (1986) = R. M. Schneider, *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms 1986.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Silveira Cyrino (2005) = M. Silveira Cyrino, *Big Screen Rome*, London 2005.
- Simonenko (2001) = A. V. Simonenko, *Bewaffnung und Kriegswesen der Sarmaten und späten Skythen im nördlichen Schwarzmeergebiet*, *Eurasia Antiqua* 7 (2001) 187–327.
- Sîrbu, Rustoiu (1999) = V. Sîrbu, A. Rustoiu, *Découvertes funéraires Géo-Daces du sud-ouest de la Roumanie (150–50 av. J. Ch.)*, in: M. Vasic (ed.), *Le Djerdap/Les Portes de Fer à la deuxième moitié du premier millénaire av. J. Ch. jusqu'aux Guerres Daciques. Kolloquium in Kladavo – Drobeta – Turnu Severin (September–October 1998)*, Belgrade 1999, 77–91.
- Slim (1999) = W. J. Slim, *Defeat into Victory*, London 1999.
- Smallwood (1966) = E. M. Smallwood, *Documents Illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge 1966.
- Snodgrass (1999) = A. M. Snodgrass, *Arms and Armour of the Greeks*, London 1999.
- Sokolov (1974) = G. Sokolov, *Antique Art on the North Black Sea Coast*, Leningrad 1974.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École française de Rome 353), Rome 2005.
- Sternquist (1955) = B. Sternquist, *Simris. On Cultural Connections of Scania in the Roman Iron Age*, Lund 1955.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donauraumes in der hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Strobel (1989) = K. Strobel, *Die Donaukriege Domitians*, Bonn 1989.
- Szabó, Petres (1992) = M. Szabó, É. F. Petres, *Decorated Weapons of the La Tène Iron Age in the Carpathian Basin*, Budapest 1992.
- Talbot Rice (1965) = T. Talbot Rice, *Ancient Arts of Central Asia*, London 1965.
- Tempesta (1991–1992) = A. Tempesta, *I rilievi con armi Cesi: ipotesi di ricomposizione ed interpretazione*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 94 (1991–1992) 309–340.
- Töpfer (2011) = K. M. Töpfer, *Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mainz 2011.
- Travlos (1971) = J. Travlos, *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*, London 1971.
- Tudor (1968) = E. Tudor, *Morminte de luptători din a doua epocă a fierului descoperite la Rastu*, *Studi si Cercetari de Istorie Veche* 19 (1968) 517–526.
- Türken* (1983) = *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, Wien 1983.
- Uginet (1985) = F. C. Uginet, *Roma Antiqua. Envois des architectes français (1788–1924)*, Paris 1985.
- Ungaro (2007) = L. Ungaro (ed.), *The Museum of the Imperial Forums in Trajan's Market*, Milan 2007.
- Ungaro, Bernardini (1993) = L. Ungaro, C. Bernardini, *I Daci*, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma* 95 (1993) 145–162.

- Ungaro, Messa (1989) = L. Ungaro, L. Messa, *Panelli con rilievi d'armi dal Foro di Traiano: nota preliminare*, *Archeologia Classica* 41 (1989) 215–236.
- Versnel (1970) = H. S. Versnel, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970.
- Vogt (2006) = M. Vogt, *Spangenhelme. Baldenheim und verwandte Typen* (Kataloge vor- und frühgeschichtlicher Altertümer 39), Mainz 2006.
- Vulpe (1990) = A. Vulpe, *Die Kurzschwerter, Dolche und Streitmesser der Hallstattzeit in Rumänien* (Prähistorische Bronzefunde VI.9), München 1990.
- Waelkens (1985) = M. Waelkens, *From a Phrygian quarry: the provenance of the statues of the Dacian prisoners on Trajan's Forum at Rome*, *American Journal of Archaeology* 89 (1985) 641–653.
- Wilkes (1983) = J. J. Wilkes, *Romans, Dacians and Sarmatians in the first and early second centuries*, in: B. R. Hartley, J. S. Wachter (ed.), *Rome and Her Northern Provinces*, Gloucester 1983, 255–289.
- Wilson Jones (1993) = M. Wilson Jones, *One hundred feet and a spiral stair: the problem of designing Trajan's Column*, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 23–38.
- Wilson Jones (2000) = M. Wilson Jones, *Principles of Roman Architecture*, New Haven 2000.
- Wilton-Ely (1994) = J. Wilton-Ely, *Giovanni Battista Piranesi. The Complete Etchings II*, San Francisco 1994.
- Winkler (2004) = M. M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, London 2004.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)* (Moneta Imperii Romani 14), Wien 2010.

MARCEL DANNER

DIE STADTDARSTELLUNGEN AUF DER TRAJANSSÄULE
IM KONTEXT DER KAISERZEITLICHEN BILDER
VOM STÄDTISCHEN RAUM*

Einleitung

Das große Interesse der archäologischen Forschung an der städtischen Lebenswelt hält seit mehreren Jahrzehnten ungebrochen an. Vor diesem Hintergrund kommt den Fragen, wie die Mitglieder einer Gesellschaft ihre eigene Umwelt repräsentieren und welche Vorstellungen diesen Repräsentationen zugrunde liegen, besondere Bedeutung zu. Zahlreiche römische Stadtdarstellungen in Relief, Mosaik und Wandmalerei können zur Beantwortung dieser Fragen beitragen. Es fällt auf, dass sie alle nur wenige ausgesuchte, offenbar als besonders signifikant erachtete Elemente der Stadt wiedergeben. Auftraggeber und Produzenten gingen also bei der Konzeption der Stadtkonografien selektiv vor. Was als darstellenswert erachtet wurde, unterscheidet sich von Fall zu Fall: Die Ikonografie der Stadt ist weder in diachroner Hinsicht über die gesamte Antike hinweg konstant noch vor einem synchronen kulturellen Horizont kohärent, wie schon Johannes Deckers und Annette Haug mit ihren Arbeiten zu den spätantiken Stadtdarstellungen zeigen konnten.¹ So tauchen beispielsweise — wenig überraschend — christliche Motive erst in Bildern des 4. Jh. n. Chr. auf. Man wird also davon ausgehen dürfen, dass aus den Kriterien, die der Auswahl der Bildelemente zugrunde lagen, auf bestimmte, den jeweiligen Auftraggebern oder Künstlern eigene Ideale von Urbanität geschlossen werden kann.

Während die archäologische Forschung dies für bestimmte Epochen und Denkmälergattungen bereits versucht hat,² wurde das Potential der früh- und hochkaiserzeitlichen Staatsreliefs unter dem genannten Gesichtspunkt noch kaum ausgeschöpft. Bisherige Arbeiten zum Thema konzentrierten sich auf die Frage nach der Benennung der dargestellten Architekturen und den Vergleich mit dem tatsächlichen Baubefund.³ Tiefere Deutungsversuche wurden hingegen nicht in systematischer Weise unternommen. Dies ist umso erstaunlicher, da wir gerade für jene Gattung und für diesen Zeitraum über zahlreiche Befunde verfügen, die eine vergleichende Analyse gestatten, und zudem über die Darstellungsabsichten der Auftraggeber vergleichsweise gut unterrichtet sind. Als ein besonders vielversprechendes Monument erweist sich in dieser Hinsicht die Trajanssäule. Es ist das Ziel dieses Beitrags, eine Reihe von Stadtdarstellungen auf den Säulenreliefs und ausgesuchten weiteren Staatsreliefs für den geschilderten Diskurs zu erschließen und Möglichkeiten der Interpretation aufzuzeigen. Indem die Stadtdarstellungen auf der Trajanssäule in ihren kunst- und kulturhistorischen Kontext eingeordnet werden, soll im Folgenden aber auch der Deutung dieses herausragenden Monuments eine neue Facette abgewonnen werden.

* Die im Folgenden vorgestellten Überlegungen sind in jeder Hinsicht noch vorläufig. Sie bedürfen zweifellos weiterer Nachforschungen und stellen daher nur den Ausgangspunkt für eine breiter angelegte Untersuchung zum Thema dieses Beitrags dar. Umso dankbarer bin ich daher den Veranstaltern der Tagung — Prof. Dr. Fritz Mitthof und Prof. Dr. Günther Schörner —, dass sie mir die Möglichkeit eröffnet haben, meine vorläufigen Überlegungen im Mai 2013 in Wien zur Diskussion zu stellen und im vorliegenden Band zu publizieren. Für die hervorragende Organisation der Tagung möchte ich den Veranstaltern und Mag. Theresia Pantzer danken. Mein Dank für Korrekturen, Kommentare und Anregungen zum Inhalt meines Beitrags gilt ferner Prof. Dr. Werner Eck, Johannes Friedl M.A., Prof. Dr. Tonio Hölscher, Anna Marx M. A., Dr. Elizabeth Wolfram Thill und meiner Frau, Dott.ssa Elisa Bazzocchi.

¹ Dazu und zum Folgenden: Deckers (1988); Haug (2007).

² Vergleichsweise gut aufgearbeitet sind etwa die bereits erwähnten spätantiken Stadtdarstellungen, siehe z.B. Deckers (1988); Haug (2007).

³ Siehe Maier (1985); Quante-Schöttler (2002). Das Reliefband der Trajanssäule fand in beiden Arbeiten übrigens keine Beachtung.

Elizabeth Wolfram Thill zählte in einem jüngst erschienen Aufsatz auf dem Reliefband der Säule insgesamt 326 Architekturdarstellungen, die sich aufgrund des Handlungszusammenhangs und der verwendeten Architekturformen in den meisten Fällen entweder als ‚römische‘, oder als ‚dakische‘ Bauten deuten lassen.⁴ Mit Verweis auf die Ergebnisse von Wolfram Thill kann an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass für die dakischen Siedlungen, die von den Darstellungen römischer Städte vor allem durch die umfangreiche Verwendung von Holz- und Pfahlbauten oder anderen exotischen Konstruktionen abgesetzt sind, keinesfalls von einer dezidiert ‚urbanen‘ Architektur die Rede sein kann. Andere Darstellungen sind hingegen durch die dort stattfindenden Handlungen, nicht zuletzt aber auch durch die Verwendung bestimmter Architektur-Signets wie Stadtmauern, Tempel, Portiken und Theater offensichtlich als römische Städte gekennzeichnet. Diese sollen im Folgenden mit Blick auf die eingangs formulierte Fragestellung untersucht werden.

Die Verteilung der Stadtdarstellungen und ihre Position innerhalb der Narration

Insgesamt zehn Darstellungen römischer Städte können als solche mit einiger Zuversicht identifiziert werden. Sie verteilen sich zu etwa gleichen Teilen auf die Schilderungen des ersten und des zweiten dakischen Krieges (Taf. 43, Abb. 1). Eine erste Stadtdarstellung findet sich bereits auf der untersten Windung in den Szenen III und IV: Aus einer Stadt, die im Hintergrund des Bildes auf einem Berg Rücken liegt, ziehen römische Truppen zu einem ersten Feldzug aus. Die nächste Stadtdarstellung in Szene XXXIII thematisiert die Vorbereitung zu einem weiteren Aufbruch. In Anwesenheit des Kaisers verladen Auxiliare vor einer Stadt ihre Ausrüstung in Schiffe. Nur zwei Szenen weiter landet Trajan mit seinen Truppen nach der Überfahrt vor einer anderen Stadt, deren Einwohner ihn begrüßen, bevor er mit seinem Heer zur Schlacht auszieht. Die vierte Darstellung einer römischen Stadt findet sich in Szene XLVI: Schon im Aufbruch begriffen, nimmt Trajan vor den Toren einer befestigten Stadt die Unterwerfung zweier Daker entgegen. Unmittelbar darauf, in Szene XLVII, findet sich die letzte Stadtdarstellung der unteren Säulenhälfte: Ähnlich wie zu Beginn des Reliefbandes verlassen römische Truppen das Tor einer Stadt, die im Hintergrund auf einem Felsrücken liegt, um zu einem weiteren Feldzug auszugehen.

Die zweite Hälfte des Frieses beginnt mit einer dichten Folge von Stadtdarstellungen. In Szene LXXIX, der ersten Szene des zweiten Krieges, wird das Auslaufen dreier Kriegsschiffe — an Bord Trajan und seine Truppen — aus einer römischen Hafenstadt gezeigt. In Szene LXXX landet der Kaiser mit seinem Heer in einer weiteren Hafenstadt. Es ist möglicherweise dieselbe Stadt, in der Trajan in Szene LXXXI von den Bewohnern begrüßt wird, bevor er in den beiden darauffolgenden Szenen von ihnen durch das Stadttor hinausgeleitet wird. Eine halbe Windung weiter erreichen Kaiser und Heer in Szene LXXXVI wieder eine Hafenstadt. In Anwesenheit der Stadtbevölkerung und seiner Soldaten vollzieht der Kaiser hier ein Opfer. Zwei Szenen weiter nochmals eine Stadt, die diesmal nur im Hintergrund erscheint und vor deren Mauern römische Truppen vorüberziehen. Erst im Anschluss an diese ausführliche Schilderung der Reise erfolgen — anscheinend noch in römischem Gebiet — erste Kampfhandlungen. Die letzte Darstellung einer römischen Stadt findet sich schließlich in Szene C, unmittelbar am Ende einer langen Brücke, und damit wohl schon jenseits der Donau. Vor den Mauern dieser Stadt empfängt Trajan, bevor er in dakisches Gebiet ausrückt, verschiedene barbarische Gesandte. Im verbliebenen oberen Drittel der Säule findet sich keine einzige, klar zu identifizierende Darstellung einer Stadt.

Die Ikonografie der Stadtdarstellungen auf der Trajanssäule

Wenden wir uns nun der Ikonografie der Stadtdarstellungen zu. Wie bereits aus den bisherigen Ausführungen hervorgeht, bedienten sich die Skulpteure zweier unterschiedlicher Darstellungsmodi, die von Clemens Weißgerber in „raumoffene Vorder- bis Mittelgrundarchitekturen zur Aufnahme einer Figurenhandlung“ einerseits und in „Kulissen und Prospekte für die figurale Komposition“ andererseits geschieden wurden.⁵ Der ersten Gruppe gehören die Darstellungen der Szenen LXXIX–LXXXII

⁴ Wolfram Thill (2010), bes. 27–29.

⁵ Weißgerber (1951) 121.

und der Szene LXXXVI an. Die mehrteiligen Architekturen konstituieren jeweils den Mittelgrund der genannten Szenen, rahmen oder umfassen die Akteure und bilden somit eine Bühne für die hier stattfindenden Handlungen Trajans und seiner Getreuen. Damit wird zunächst suggeriert, dass diese Städte von Trajan selbst vor Beginn der kriegerischen Handlungen auf dem Weg in das Kampfgebiet besucht wurden. Die meisten anderen Stadtdarstellungen können hingegen klar der zweiten Gruppe zugewiesen werden. Im Gegensatz zu den Bildern der zuerst genannten Gruppe bilden sie geschlossene Ensembles im Mittel- oder Hintergrund, vor denen die jeweiligen Handlungen wie vor einer Kulisse stattfinden, und sind meist weniger differenziert geschildert.

Unabhängig von den Darstellungsmodalitäten ist jedes Stadtbild individuell gestaltet. Dies könnte daran liegen, dass einzelne Architekturen konkrete und in ihren Detailformen einmalige Bauten wiedergeben, wie Conrad Cichorius für mehrere Fälle angenommen hat.⁶ So sollen etwa der Hafen, die Tempel und der Ehrenbogen in Szene LXXIX, um nur ein Beispiel zu nennen, die urbanistische Situation von Ancona vergegenwärtigen. Da keine einzige Stadt inschriftlich bezeichnet ist, wird sich eine derartige Darstellungsabsicht jedoch nicht beweisen lassen. Eine möglichst individuelle Schilderung der einzelnen Stadtdarstellungen könnte ebenso gut vorgenommen worden sein, um darauf hinzuweisen, dass es sich um unterschiedliche Städte handelt — also auch um unterschiedliche Stationen auf den Zügen Trajans und seines Heeres; eine stets identische Ikonografie hätte dem antiken Betrachter hingegen am ehesten suggeriert, dass es sich in allen Fällen um denselben Ort handeln muss. Der von Salvatore Settis, Tonio Hölscher und Lorenz Winkler herausgearbeiteten Intention, gerade in den Szenen zu Beginn des zweiten Krieges die Reise und die Omnipräsenz des Kaisers zu thematisieren, hätte eine solche Ikonografie jedoch grundlegend widersprochen.⁷ Es wäre vor diesem Hintergrund zu überlegen, ob die Ikonografie der einzelnen Darstellungen darüber hinaus die verschiedenen Etappen der Reise weiter charakterisieren soll. Die dezidiert urbane, an Monumentalarchitekturen reiche Schilderung der Stadt zu Beginn des zweiten Krieges in Szene LXXIX könnte in diesem Sinne auf eine besondere Nähe zu Rom hinweisen, während die Holzbauten der Stadt in Szene C auf deren periphere Lage innerhalb des Reiches anspielen könnten.

Es ist im Rahmen meines Beitrags nicht möglich, alle oben aufgeführten Stadtdarstellungen im Detail zu besprechen. Zwei ausgewählte Beispiele mögen daher genügen, um die wichtigsten Elemente der Stadtkonografie zu veranschaulichen.

Eine erste Stadt wurde dem antiken Betrachter bereits in der untersten Windung der Trajanssäule, in Szene III und IV, präsentiert: Auf einer felsigen Anhöhe liegen mehrere, offenbar aus großen Steinquadern errichtete Bauten. Auf der rechten Seite der Felskuppe befinden sich vier Giebelhäuser, umfriedet von einer zinnenbewehrten Mauer. In diese sind ein Turm und drei Tore integriert. Das Stadttor am rechten Rand der Befestigung ist deutlich überproportioniert, obwohl es scheinbar unmittelbar an die links daneben gezeigten Architekturen anschließt. Der Grund für die unterschiedlichen Größenverhältnisse dürfte in der Absicht gelegen haben, den Aufbruch des Heeres aus der Stadt zu zeigen: Das rechte Stadttor wurde offenbar so groß dargestellt, um die in einer langen Reihe ausziehenden Soldaten in der üblichen Detailliertheit zeigen zu können. Außerhalb der Mauer, auf der linken Seite der Felskuppe, liegen zwischen mehreren Bäumen zwei zweigeschossige Giebelhäuser mit kleineren Annexbauten. Hingewiesen werden soll in diesem Bild offenbar auf eine Stadt mit ihrer Binnenbebauung und der benachbarten ländlichen Bebauung. Das getreue Abbild einer echten Stadt wird man darin jedoch kaum sehen wollen. Die unterschiedlichen Größenverhältnisse belegen, dass zugunsten narrativer Aspekte auf die Wiedergabe eines kohärenten Bildraumes verzichtet wurde. Die Reduktion der Stadtansicht auf die wenigen gezeigten Architekturen weist darüber hinaus auf ein hohes Maß an Selektion hin. Einige Häuser und die Stadtbefestigung scheint man im vorliegenden Fall als ausreichend empfunden zu haben, um die intendierte Botschaft zu vermitteln: Nämlich, dass das Heer aus einer römischen Stadt auszieht.

Als sehr viel differenzierter erweist sich die Ikonografie der raumoffenen Stadtansichten in der Mitte des Säulenreliefs. Die Stadtdarstellung der Szene LXXXVI zeigt dies besonders schön: Über einer sich am unteren Bildrand erstreckenden Hafensemole, die nur links von einem Kriegsschiff über-

⁶ Dazu und zum Folgenden: Cichorius (1900) 11–26. Vgl. Cichorius (1900) 26–47, 59–76.

⁷ Baumer *et al.* (1991) 271–277; Hölscher (2002) 136–137; Settis (1988) 149–150.

deckt wird, ist Trajan als Opfernder vor einem Altar zu sehen. Ihn rahmen die gerade erst im Reiseumantel heraneilenden Soldaten zur Linken sowie ein Stier mit Opferdiener und die Stadtbevölkerung zur Rechten. Hinter den Akteuren erstreckt sich ein breit angelegter Stadtprospekt: Am linken Rand der Szene ist die von einem Tor unterbrochene Stadtmauer zu erkennen. Außerhalb der Stadt liegen drei Schiffe vor Anker. Rechts von diesen verschwindet die Mauer hinter zwei Säulenhallen, die nach Auskunft der über die Dächer aufragenden Bäume einen Garten oder Hain zu begrenzen scheinen. An diese Hallen schließt eine in den Hintergrund gerückte Arkade an. Das Zentrum des Stadtprospekts bildet ein großes Theater, das sich unmittelbar über dem Altar erhebt. In nahezu kubistischer Manier werden zugleich drei Ansichten des Baus gezeigt, als klappte man die verschiedenen Seiten des Gebäudes auf: Die sorgfältig ausgearbeitete Außenfassade der *scenae frons* mit ihrer reichen Gliederung aus Säulen und Gebälken, die aus drei übereinander angeordneten Portiken errichtete Außenfassade der *cavea* sowie deren Sitzreihen. Diese Darstellungsweise ist weder im Sinne einer perspektivischen Wiedergabe, noch sonst einer kohärenten Raumauffassung zu erklären. Der Wunsch, durch drei Ansichten die charakteristischen Elemente eines Theaters zu zeigen, besaß gegenüber dem Bestreben nach einem kohärenten Bildraum offenbar den Vorrang. Zwei typologisch nicht genau zu identifizierende Bauten mit Säulenstellungen im Unter- und von Fenstern unterbrochenen Mauern im Obergeschoss, sowie ein in isometrischer Ansicht gezeigter, tetrastylter Tempel vervollständigen das Stadtbild. Rechterhand wird die Stadt, wie auf der gegenüberliegenden Seite, durch eine Quadermauer klar abgeschlossen.

Einzelne Architektur-Signets scheinen auch hier wieder durch die dargestellte Handlung motiviert zu sein. So verweisen die Schiffe und das Stadttor am linken Szenenrand auf die soeben erst erfolgte Ankunft und stützen dabei weitere ikonografische Details wie die rasche Vorwärtsbewegung oder die Reiseumäntel der Soldaten. Der Altar ist gar unverzichtbares Element der Opferhandlung, die im Zentrum des Bildes steht. Doch wie verhält es sich mit der städtischen Binnenbebauung? Ein Vergleich mit zahlreichen anderen Stadtdarstellungen des Säulenreliefs erweist, dass nicht nur im vorliegenden Fall, sondern auch darüber hinaus gerade Säulenhallen, Tempel und Vergnügungsarchitekturen zu den bevorzugten Signets zählen: Portiken tauchen in mindestens fünf, Tempel in wenigstens drei und Spielstätten in immerhin zwei weiteren Szenen auf.⁸ Freilich: Dem antiken Betrachter mancher Städte konnten sich tatsächlich imposante Prospekte wie jener der Szene LXXXVI auf der Trajanssäule eröffnen, die sich aus monumentalen Architekturen zusammensetzten. Als nahezu beliebiges Beispiel könnte hier an die Rheinfront des römischen Köln erinnert werden.⁹ Die Konzentration auf die genannten Architektur-Signets — seien sie nun ohne Vorbild zusammengestellt oder das Abbild eines realen Prospekts — stellt dennoch in jedem Fall eine Form der Selektion dar und spricht somit gegen eine zufällige Auswahl der Bildelemente. Doch weshalb werden die Stadtdarstellungen gerade auf diese Architekturen verkürzt? Liegen der Selektion ikonografische Konventionen zugrunde? Ein Blick auf die Reliefs älterer Staatsdenkmäler müsste dies zeigen können.

Ikonografische Parallelen und Semantik der Stadtdarstellungen

Die besprochenen Bilder auf der Trajanssäule geben sowohl Binnenbebauung als auch Tore und Umfassungsmauern wieder. Trotz der Reduktion auf einzelne Signets lässt sich hierin die Bemühung um eine Darstellung der Stadt als Ganzes erkennen. Für diesen Anspruch findet sich in den älteren und in den gleichzeitigen Staatsreliefs meines Wissens keine Parallele.¹⁰ Abbildungen einzelner Architektur-Signets, die auch auf dem Reliefband bevorzugt verwendet werden, tauchen hingegen bereits auf den Reliefs augusteischer Denkmäler auf.¹¹ Als Beispiel kann das berühmte Aeneas-Relief der Ara Pacis herangezogen werden (Taf. 44, Abb. 2):¹² Auf diesem opfert der trojanische Held den Penaten vor

⁸ Portiken finden sich in den Szenen III, LXXIX, LXXXI, LXXXVIII und C, Tempel in den Szenen XXXV, LXXIX und LXXXI, Spielstätten schließlich in den Szenen XXXIII und C.

⁹ Zur Rheinfront des römischen Köln: Eck (2004) 367–371.

¹⁰ Anders hingegen in weniger monumentalen Gattungen, z.B. der Malerei und der Keramik, siehe dazu Wataghin Cantino (1969), bes. 43–45, 49–51 Abb. 22, 23, 25.

¹¹ Vgl. Quante-Schöttler (2002) 24–26.

¹² Dazu und zum Folgenden: La Rocca (1983) 40–43; Sieveking (1907) 186–188 Abb. 58; Zanker (1987) 206–208 Abb. 157.

einem im Hintergrund auf einer Anhöhe gelegenen Tempelchen. In diesem erkennt die Forschung mit guten Gründen den nach Dionysios von Halikarnassos vom Heros selbst geweihten Tempel der Penaten auf der Akropolis von Lavinium.¹³ Gemeinsam mit anderen Bildelementen wie der Toga *capite velato*, dem Opfergerät, dem Opfertier und dem Altar weist der Kultbau zunächst auf die *pietas* des Aeneas, laut Paul Zanker aber auch „auf die *aurea templa* Roms und auf Augustus hin, der ja an demselben Monument ebenfalls als Opferer dargestellt war“.¹⁴

Einem verwandten Monument julisch-claudischer Zeit dürften die sogenannten Valle-Medici-Reliefs angehört haben (Taf. 44, Abb. 3).¹⁵ Zwei der erhaltenen Fragmente zeigen Ausschnitte einer Prozession und Opferszenen vor zwei detailliert ausgearbeiteten Tempelfassaden. Johannes Sieveking und Lanfranco Cordischi hatten sich aufgrund eines dargestellten *camillus* mit dem Laren dafür ausgesprochen, darin eine Zeremonie zu Ehren des vergöttlichten Augustus zu erkennen.¹⁶ Einer seiner Nachfolger dürfte an dieser Zeremonie aktiv beteiligt gewesen sein. Die Giebelfiguren der Sakralbauten gestatten eine genaue Lokalisierung der Handlung vor den Tempeln der Magna Mater und des Mars Ultor in Rom. Als Sakralbauten konstituieren beide das für die Handlung angemessene Umfeld und unterstreichen deren religiösen Gehalt. Dass genau diese beiden Tempel dargestellt wurden, besitzt darüber hinaus aber eine äußerst spezifische Verweiskraft — schließlich dürfen sie als zentrale Projekte im Rahmen der programmatischen Baupolitik des Augustus gelten: Der altehrwürdige Tempel der Magna Mater auf dem Palatin wurde von dem im Relief geehrten *princeps* restauriert,¹⁷ der Tempel des Mars Ultor stellte hingegen eines seiner bedeutendsten Neubauprojekte dar.¹⁸ Beide Bilder verweisen damit exemplarisch auf die zahlreichen, von Augustus erneuerten oder neu errichteten Tempel in Rom, auf seine *pietas* und auf die von ihm geförderte *publica magnificentia*.¹⁹

Tempelfassaden bilden auch auf den Reliefs zahlreicher Monumente der mittleren Kaiserzeit den bevorzugten Rahmen für sakrale Handlungen und andere offizielle Akte des Herrschers. Als weitere Beispiele können einige Reliefplatten vom Trajansbogen in Benevent, vor allem aber eine Reihe stadtrömischer Denkmäler wie die Anaglypha Traiani, der Arco di Portogallo und ein Ehrenmonument für Mark Aurel (Taf. 45, Abb. 4) herangezogen werden.²⁰ Konkrete Hinweise auf die Errichtung oder Renovierung bestimmter Sakralbauten durch den geehrten Herrscher scheinen auf diesen Reliefs zwar in den Hintergrund zu treten;²¹ die Darstellungen von Opferhandlungen und anderen Staatsakten des Kaisers vor betont urbanen Architekturen dürften jedoch gerade einem stadtrömischen Publikum die tatsächlich praktizierten, rituellen Aktionen des Herrschers in der Hauptstadt evoziert haben. Im Bild und in der Realität wurde die visuelle Wirkung monumentaler Tempelbauten zur Inszenierung von Staatsopfern und anderen sakralen Handlungen des *princeps* genutzt, die Zeugnis von seiner *pietas* und anderen Herrschertugenden ablegten.²² Die formelhafte Darstellung von Tempeln als Bühnen herrscherlichen Handelns konnte damit im Fall der hochkaiserzeitlichen Monumente zwar nach wie vor als allgemeiner Verweis auf eine generöse Bautätigkeit des Herrschers gedeutet werden, dürfte aber in besonderem Maße seine *pietas* und seine Nähe zu den Göttern unterstrichen haben. Auch aus anderen Medien kann die gedankliche Verknüpfung von Sakralarchitektur, herrscherlicher *pietas* und städtebaulichem Engagement abgeleitet werden: Laut Günter Fuchs verweisen die kaiserzeitlichen Münzbilder mit Tempelfassaden „auf Gründung und Stiftung von Heiligtümern durch den Herrscher,

¹³ Dion. Hal. ant. 1, 57, 1.

¹⁴ Zanker (1987) 207.

¹⁵ Dazu und zum Folgenden: Cagiano de Azevedo (1951) 37–38. 40. 50. 55–64 Nr. 3. 11. 23. 24. 41. 47 Taf. 1–12; Cordischi (1985); Maier (1985) 138–142. 252–253 Taf. 4, 1. 5, 1; Quante-Schöttler (2002), bes. 26–41.

¹⁶ Sieveking (1907) 190; Cordischi (1985) 257–258.

¹⁷ Pensabene (1996).

¹⁸ Kockel (1995).

¹⁹ So auch Zanker (1987) 112.

²⁰ Zu den Reliefs vom Trajansbogen in Benevent: Lorenz (1973); Quante-Schöttler (2002) 114–136. Zu den Anaglypha Traiani: Maier (1985) 70–73. 82–83. 97–99. 101–102; Quante-Schöttler (2002) 155–173. Zu den Reliefs vom Arco di Portogallo: La Rocca (1986) 21–37; Quante-Schöttler (2002) 187–196. Zu den Reliefs von einem stadtrömischen Ehrenmonument für Mark Aurel: La Rocca (1986) 38–52; Maier (1985) 58–59. 91–92. 99–100. 108–111; Quante-Schöttler (2002) 208–240.

²¹ So auch Quante-Schöttler (2002) 356.

²² Zur Inszenierung von Staatsopfern und öffentlichen Auftritten des Kaisers vor Tempelfassaden: Hölscher (2006), bes. 191–192. 194–198.

der sich auf diese Weise als frommen, um das religiöse Wohl des Reichs besorgten Mann feiern läßt“.²³ Augustus rühmte sich in seinen *Res Gestae* selbst der Errichtung und Erneuerung zahlreicher Tempel, wodurch er seine *pietas* und seine *liberalitas* attestierte.²⁴ Die Assoziation dieser Werte mit Bau, Renovierung und Ausstattung von stadtrömischen Tempeln ist bezeichnenderweise für die gesamte Kaiserzeit in der Literatur belegt.²⁵

Auch für andere, im Reliefband der Trajanssäule bevorzugt dargestellte Architekturen wie Säulenhallen und Spielstätten lässt sich der Verdacht auf eine gedankliche Verbindung zur kaiserlichen Bau- und Stiftungstätigkeit erhärten. Auf kaiserzeitlichen Münzbildern tauchen Säulenhallen als Annexbauten von Heiligtümern und in den Darstellungen öffentlicher Gebäude auf.²⁶ Die antiken Autoren heben die Errichtung oder Renovierung von Portiken durch den Kaiser in lobender Weise hervor.²⁷ Lobenswert erscheinen ihnen auch die Sport- und Vergnügungsstätten der Hauptstadt.²⁸ Bau und Renovierung dieser Gebäude sowie die dort stattfindenden Spiele und Aufführungen wurden in kaiserzeitlichen Münzprägungen gefeiert.²⁹ In besonderer Weise galt dies offenbar für Ausbau und Restaurierung des *Circus Maximus* durch Trajan:³⁰ Senat und Volk ehrten den *optimus princeps* dafür mit einer Münzprägung. Eine Ehreninschrift des Jahres 103 n. Chr. und die Lobeshymnen mehrerer antiker Autoren verewigten ob dieses Werkes seine *cura*, seine *civilitas* und seine *liberalitas*.³¹

Die feierliche Propagierung stadtrömischer Tempelbauten, Spielstätten und anderer öffentlicher Gebäude als gutes Werk des *princeps*, als *exemplum* seiner Frömmigkeit, seiner herrscherlichen Fürsorge und seiner Freigebigkeit erweist sich somit als eine Konstante der kaiserlichen Selbstdarstellung. Den Bewohnern der Hauptstadt muss diese Verbindung besonders präsent gewesen sein, kannten sie doch nicht nur die bereits erwähnten Münzen, sondern auch die zahllosen Großbauten aus eigener Anschauung, die durch entsprechende Bauinschriften unmittelbar auf den Stifter verwiesen. Es wäre nun zweifellos zuviel des Guten, in den Stadtdarstellungen der Trajanssäule Hinweise auf bestimmte Bau- und Renovierungsmaßnahmen Trajans zu suchen. Die Ikonografie der in den Säulenreliefs gezeigten Bauten gibt dazu keinen Anlass. Diese gedankliche Verbindung hätte sich jedoch ohne Weiteres den für den Entwurf Verantwortlichen, den Skulpteuren und dem stadtrömischen Publikum der Reliefs aufdrängen können. Zumindest die differenzierteren, als monumentale Prospekte und Bühnen kaiserlichen Handelns gestalteten Stadtdarstellungen der Trajanssäule präzisieren also nicht nur den Schauplatz der jeweiligen Handlung, sondern unterstreichen dank der Verwendung semantisch aufgeladener Architektur-Signets die Botschaft des Monuments, indem sie auf bestimmte Tugenden des Kaisers verweisen.

Zusammenfassung

Wie zu zeigen versucht wurde, sind die Stadtdarstellungen auf den Reliefs der Trajanssäule von konventionellen Formeln geprägt, die sich bereits in der Staatskunst des 1. Jahrhunderts n. Chr. und auf frühkaiserzeitlichen Münzbildern finden. Tempel und Altäre, Portiken, öffentliche Spielstätten und Ehrenbögen, Stadttore, Mauern und Hafenanlagen bilden die Stadtansichten der Trajanssäule. Neben diesen Gebäudetypen könnte man sich eine Vielzahl anderer Bauformen zur Evokation eines urbanen Ambientes vorstellen. Man denke etwa an Tabernenreihen oder an Wohnblöcke, wie sie für das Bild vieler kaiserzeitlicher Großstädte prägend gewesen sein müssen. Diese wurden jedoch nicht gezeigt. Bei der Auswahl der Architektur-Signets ging man selektiv vor.

²³ Fuchs (1969) 37. Zur Besprechung zahlreicher Prägungen siehe Hill (1989) 9–39.

²⁴ R. Gest. div. Aug. 19–21. Zur Deutung dieser Passage: Scheithauer (2000) 31–35.

²⁵ Zur *liberalitas*: Scheithauer (2000) 246–253. Zur *pietas*: Scheithauer (2000) 253–257. Vgl. z.B. Suet. Aug. 18. 29.

²⁶ Zur Darstellung von Portiken als Teil von Heiligtümern siehe Hill (1989) 33–36 Abb. 49. 50. Ferner zu Darstellungen von Portiken auf Münzen: Fuchs (1969) 46 Taf. 12. 133–13. 136; Hill (1989) 40 Abb. 59.

²⁷ Vgl. Scheithauer (2000) 336.

²⁸ Siehe Scheithauer (2000), bes. 231–233.

²⁹ Zu Prägungen mit dem Bild des *Amphitheatrum Flavium* siehe Hill (1989) 40 Abb. 60, zu solchen mit dem Bild des *Circus Maximus* siehe Hill (1989) 47–48 Abb. 72. 73. Daneben wurden auch das *Stadium Domitiani* und das *Theatrum lignum* auf dem Marsfeld auf kaiserzeitlichen Münzen identifiziert, siehe dazu Hill (1989) 45–47 Abb. 67. 69–71.

³⁰ Dazu und zum Folgenden: Hill (1989) 47–48 Abb. 72; Scheithauer (2000) 156–157.

³¹ CIL VI 955; Cass. Dio 68, 7, 2; Paus. 5, 12, 6; Plin. paneg. 51, 3.

Die Verwendung mancher Elemente wie Stadtmauern, Tore und Hafenanlagen war offenbar vor allem durch den Handlungszusammenhang motiviert.³² Andere, stets wiederkehrenden Bildformeln — zum Beispiel Tempel, Portiken oder öffentliche Spielstätten — verweisen darüber hinaus auf die aus literarischen Quellen und Münzbeischriften bekannten Leistungen und Tugenden des Kaisers, etwa auf seine *pietas*, seine *cura* und seine *liberalitas*:³³ Als *princeps* war Trajan der Garant für die Prosperität und für den städtischen Dekor Roms.³⁴ Dem stadtrömischen Publikum der Säule, das die imposanten Bauten Trajans aus eigener Anschauung kannte und von seiner Bautätigkeit besonders profitierte, muss sich die gedankliche Verbindung von öffentlicher Bautätigkeit auf der einen und kaiserlicher Fürsorge oder Freigebigkeit auf der anderen Seite aufgedrängt haben. Ähnlich könnten im Grunde genommen auch die Architekturdarstellungen auf den Reliefs anderer Staatsdenkmäler gewirkt haben. Im Gegensatz zu jenen, die üblicherweise nur ein oder zwei Gebäude zeigen, zeichnen sich mehrere Stadtansichten der Trajanssäule jedoch durch eine bemerkenswerte Komplexität aus, indem verschiedenste Facetten der städtischen Architektur vorgeführt werden. Entsprechend vielfältig ist das semantische Potential dieser Stadtprospekte, die als *exempla* gleich mehrerer kaiserlicher Tugenden gedeutet werden können.

Nicht vergessen werden darf im Rahmen eines abschließenden Deutungsversuchs der Gegensatz zwischen betont ‚urbaner‘, architektonisch anspruchsvoller Baukunst der Römer und der ‚primitiven‘ Bauweise der Daker: Wie Hölscher und Thill bereits zeigen konnten, veranschaulicht dieser Kontrast die kulturelle Überlegenheit Roms.³⁵ Diesen hohen zivilisatorischen Standard, den Wohlstand und die gefällige Erscheinung der Städte mit dem Herrscher zu verbinden, lag sicherlich umso näher, als gerade die prächtigen Städte in der Mitte des Reliefbandes durch seine Präsenz nobilitiert waren. Die Fürsorge und das Wirken des Kaisers in den Städten des Imperiums waren für den kaiserzeitlichen Betrachter somit deutlich sichtbar — unabhängig davon, ob dies in der Realität der Fall war.³⁶ Vor diesem Hintergrund dürfte letztlich auch zweitrangig gewesen sein, ob es sich bei einer dargestellten Stadt nun um Ancona oder um irgendeine andere Stadt des Imperiums handelte. Was zählte, dürfte vielmehr die Botschaft gewesen sein, dass dank des kaiserlichen Wirkens zahlreiche Städte des Reiches ebenso florierten, wie Rom selbst.

Bibliographie

- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991) 261–295.
- Cagianò de Azevedo (1951) = M. Cagianò de Azevedo, *Le antichità di Villa Medici*, Roma 1951.
- Cichorius (1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Cordischi (1985) = L. Cordischi, *Sul problema dell’Ara Pietatis Augustae*, *Archeologia Classica* 37 (1985) 238–265.
- Deckers (1988) = J. Deckers, *Tradition und Adaption. Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 95 (1988) 303–382.
- Eck (2004) = W. Eck, *Köln in römischer Zeit. Geschichte einer Stadt im Rahmen des Imperium Romanum* (Geschichte der Stadt Köln 1), Köln 2004.
- Fuchs (1969) = G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit* (Antike Münzen und geschnittene Steine 1), Berlin 1969.

³² Vgl. Maier (1985) 171: „Die Architektur im römischen Relief bezieht sich stets auf das mitdargestellte Geschehen“.

³³ Zur Beurteilung der kaiserlichen Bautätigkeit in der antiken Literatur und Panegyrik siehe Scheithauer (2000), bes. 221–286. Zur Beurteilung der Bautätigkeit als *exemplum liberalitatis* siehe auch: Knell (2004) 3–4; Knell (2010) 135–142.

³⁴ Siehe Knell (2010); Nünnerich-Asmus (2002a); Scheithauer (2000) 154–166. Vgl. Seelentag (2004), bes. 185–187.

³⁵ Hölscher (2000) 97–98; Wolfram Thill (2010).

³⁶ Die von Henner von Hesberg (2002) und Michael Zahrnt (2002) gesammelte Evidenz scheint vielmehr darauf hinzuweisen, dass sich die Regierungszeit Trajans jenseits von Rom — und zwar sowohl in Italien als auch in den Provinzen — nicht durch nennenswerte Innovationen auszeichnet.

- Haug (2007) = A. Haug, *Spätantike Stadtbilder. Ein Diskurs zwischen Topik und Spezifik*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Römische Bilderwelten. Von der Wirklichkeit zum Bild und zurück* (Archäologie und Geschichte 12), Heidelberg 2007, 217–249.
- Hesberg (2002) = H. von Hesberg, *Die Bautätigkeit Traians in Italien*, in: Nünnerich-Asmus (2002b) 85–96.
- Hill (1989) = P. V. Hill, *The monuments of ancient Rome as coin types*, London 1989.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft*, in: J. Scheid, V. Huet (Hrsg.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 89–105.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und der Herrschaft*, in: Nünnerich-Asmus (2002b) 127–144.
- Hölscher (2006) = T. Hölscher, *Macht, Raum und visuelle Wirkung: Auftritte römischer Kaiser in der Staatsarchitektur von Rom*, in: J. Maran, C. Juwig, H. Schwengel, U. Thaler (Hrsg.), *Constructing Power. Architecture, Ideology and Social Practice* (Geschichte, Forschung und Wissenschaft 19), Hamburg 2006, 185–205.
- Knell (2004) = H. Knell, *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004.
- Knell (2010) = H. Knell, *Kaiser Trajan als Bauherr. Macht und Herrschaftsarchitektur*, Darmstadt 2010.
- Kockel (1995) = V. Kockel, *Forum Augustum*, in: E. M. Steinby (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae II*, Roma 1995, 289–295.
- La Rocca (1983) = E. La Rocca, *Programma figurativo dell'Ara Pacis Augustae*, in: E. La Rocca (Hrsg.), *Ara Pacis Augustae. In occasione del restauro della fronte orientale*, Roma 1983, 9–60.
- La Rocca (1986) = E. La Rocca (Hrsg.), *Rilievi storici Capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori*, Roma 1986.
- Lorenz (1973) = T. Lorenz, *Leben und Regierung Trajans auf dem Bogen von Benevent*, Amsterdam² 1973.
- Maier (1985) = J. Maier, *Architektur im römischen Relief* (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe Klassische Archäologie 23), Bonn 1985.
- Nünnerich-Asmus (2002a) = A. Nünnerich-Asmus, *Er baute für das Volk?! Die stadtrömischen Bauten des Traian*, in: Nünnerich-Asmus (2002b) 97–124.
- Nünnerich-Asmus (2002b) = A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002.
- Quante-Schöttler (2002) = D. Quante-Schöttler, *Ante aedes. Darstellung von Architektur in römischen Reliefs* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 20), Hamburg 2002.
- Pensabene (1996) = P. Pensabene, *Magna Mater*, in: E. M. Steinby (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae III*, Roma 1996, 206–208.
- Scheithauer (2000) = A. Scheithauer, *Kaiserliche Bautätigkeit in Rom. Das Echo in der antiken Literatur* (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 32), Stuttgart 2000.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Trajans. Herrschaftsdarstellung im Prinzipat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Sieveking (1907) = J. Sieveking, *Zur Ara Pacis Augustae*, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 10 (1907) 175–190.
- Wataghin Cantino (1969) = G. Wataghin Cantino, *Veduta dall'alto e scena a volo d'uccello. Schemi compositivi dall'Ellenismo alla Tarda Antichità*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 16 (1969) 30–107.
- Weißgerber (1951) = C. J. Weißgerber, *Die Architekturdarstellungen der Trajanssäule. Untersuchungen über die Darstellung der Bauten, Fahrzeuge und Vegetation auf den Säulenreliefs*, Unveröffentlichte Dissertation Köln 1951.
- Wolfram Thill (2010) = E. Wolfram Thill, *Civilization Under Construction. Depictions of Architecture on the Column of Trajan*, American Journal of Archaeology 114 (2010) 27–43.
- Zahrnt (2002) = M. Zahrnt, *Urbanitas gleich romanitas. Die Städtepolitik des Kaisers Traian*, in: Nünnerich-Asmus (2002b) 51–72.
- Zanker (1987) = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.

STEPHAN FAUST

GESCHICHTE NACH PLAN: ÜBERLEGUNGEN ZUR ERZÄHLSTRUKTUR DES FRIESES DER TRAIANSSÄULE*

Die ausführliche Darstellung der Dakerkriege auf der Säule des Traian soll zweifellos den Eindruck eines ausführlichen Berichts, gleichsam einer Chronik, vermitteln.¹ Der tendenziöse Charakter dieses Berichts steht außer Frage:² Seine einzelnen Abschnitte, in denen der Kaiser opfert, zu den Truppen spricht und sein Heer aufmarschieren, bauen oder kämpfen lässt, betonen stets einseitig die zum Sieg führenden Eigenschaften und glänzenden Taten des römischen Oberbefehlshabers und seiner Truppen. Den Gegenpol zu den Soldaten Traians, die sogar auf göttliche Unterstützung zählen können, bilden natürlich die in jeder Hinsicht unterlegenen Barbaren. Ihr König Decebalus tritt im zweiten Teil des Berichts zwar ähnlich wie Traian in einer Feldherrnrolle auf, scheitert aber — wie zu erwarten — bei all seinen Aktionen und nimmt sich am Ende folgerichtig das Leben (Szene CXLV).³

Die ideologischen Konzepte der Kriegserzählung spiegeln sich darüber hinaus deutlich im Arrangement vieler Szenen innerhalb des Reliefbands.⁴ Das betrifft beispielsweise die Friesabschnitte, die die offensiven Feldzüge Traians einleiten. Dreimal wird hier die gleiche, wenn auch variierte Handlungsabfolge aus Heeresaufbruch, Opfer und kaiserlicher Ansprache gezeigt. Dahinter steht unzweifelhaft die Absicht, dem Kaiser und seinem Heer bestimmte Werte zuzuschreiben, und zwar *virtus*, *pietas* und *fides*; Werte, die nach dem Bildbericht wiederum eine beständige Grundlage für die römischen Kriegserfolge bilden.⁵ Ähnlich verdeutlicht der zu Beginn der ersten wie der zweiten Hälfte der Chronik geschilderte Kriegsrat jeweils die Voraussicht (*providentia*) Traians bei der Planung seiner militärischen Operationen.

In Anbetracht der tendenziösen Auswahl⁶ und Darstellungsweise der Szenen und Sequenzen stellt sich die Frage, wie die Erzählstruktur des Frieses insgesamt zu bewerten ist. Oder anders ausgedrückt: Wie trägt sie zur Konstruktion von Geschichte bzw. eines spezifischen Geschichtsbildes bei? — Offenkundig stellt das Erscheinen der Victoria im Zentrum des Frieses (Szene LXXVIII) eine Zäsur dar, die am sinnvollsten damit zu erklären ist, dass tatsächlich je ein Dakerkrieg in den beiden Hälften geschildert wird. Klar ist auch die Gliederung des ersten Teils der Chronik in drei Abschnitte, die offenbar einzelne militärische Operationen („Feldzüge“) zum Gegenstand haben.⁷ Während der erste und der dritte Feldzug (Szenen I–XXX bzw. XLVI–LXXVII) aus römischer Sicht offensiv sind, ist die zweite, im Friesbericht etwas weniger Raum einnehmende Kampagne (Szenen XXXI–XLV) offenkundig als Reaktion auf einen dakischen Angriff (Szenen XXXI/XXXII; s.u.) zu verstehen und kann insofern als defensiv bezeichnet werden. Demgegenüber wird in der Forschung gemeinhin angenommen, der an das Bild der Siegesgöttin anschließende, narrativ kompliziertere Berichtsteil bestehe aus nur zwei Abschnitten, die jeweils auf ein historisches Kriegsjahr Bezug nähmen (Szenen LXXIX bis

* Für die kritische Lektüre des Manuskripts danke ich Martina Seifert.

¹ Vgl. Hölscher (2002) 134: „Der Bericht gibt sich von Anbeginn als dichte Chronik“. Gelegentlich wurde sogar ein Bezug zu Traians verlorenen *commentarii* zu den Dakerkriegen vermutet: Zanker (1970) 527–528; Gauer (1977) 53–54; Hölscher (1980) 291; Stucchi (1989) 253–257; Coarelli (2000) 10–16; Heitz (2009) 96; vgl. hierzu die relativierenden Ausführungen von Fehr (1985/1986) 51–54. In diesem Zusammenhang hat man das Reliefband auch mit einer Buchrolle verglichen, vgl. etwa Huet (1996) 21–24.

² Vgl. Hölscher (1991) 261–262.

³ Vgl. Faust (2012) 73–75, 84–85.

⁴ Hölscher (1991) 265 spricht in diesem Zusammenhang von der „narrativen Systematik“ der Szenen, vgl. auch den Beitrag von T. Hölscher in diesem Band.

⁵ Grundlegend hierzu Hölscher (1980) 290–297; Hölscher (1991) 265; Hölscher (2000) 135–136.

⁶ Zum selektiven Charakter des Bildberichts vgl. Hölscher (1991) 264; Hölscher (2000) 135.

⁷ Hölscher (1991) 267 Abb. 1; Hölscher (2002) 92–94; Bode (1992) 127; Faust (2012) 89; vgl. auch Gauer (1977) 9–12.

XCIX/C bzw. CI–CLV).⁸ Vor allem das letzte ‚Kapitel‘ wäre demnach extrem lang. Ob diese Einteilung wirklich den strukturellen Eigentümlichkeiten der Erzählung gerecht wird, soll im Folgenden untersucht werden. Dafür muss zunächst auf die narrativen Prinzipien des Frieses eingegangen werden.

Um die Syntax und die rhetorischen Qualitäten des Berichts — mithin seine Bildsprache und Erzählweise — zu analysieren, sind die Abschnitte mit Schlachten und Belagerungen besonders gut geeignet. Sie stellen nicht nur inhaltliche Höhepunkte respektive Einschnitte in der Erzählung dar, sondern weisen auch kompositorische Gemeinsamkeiten auf. So lassen sich zwei Kompositionsmuster unterscheiden, die bei der Gestaltung zahlreicher Sequenzen zum Einsatz kamen. Ihre Variation konstituiert überhaupt erst die augenscheinliche Komplexität der dargestellten Geschehnisse, wie sich anhand der bislang von der Forschung missverstandenen Sequenz der Szenen XCV–XCVII nachweisen lässt. Ausgehend von den Schlachtenbildern können dann weiterführende Überlegungen zur Erzählstruktur des ganzen Friesberichts angestellt werden.

Das erste, besonders häufig für Schlachtenszenen verwendete Kompositionsmuster, hier Schema A genannt, wurde in seinen Grundzügen schon von Werner Gauer beschrieben.⁹ Es wird im ersten Schlachtenbild (Szene XXIV) gewissermaßen in seiner Reinform eingeführt.¹⁰ Das Schema besteht aus vier Komponenten, die im Fries in der Regel von links nach rechts angeordnet sind: 1.) Die bereit stehende ‚Schlachtreserve‘ bzw. heranrückende Einheiten, hier bestehend aus einer Gruppe von Legionären mit Feldzeichenträgern an der Spitze. 2.) Traian, häufig von seinen Offizieren begleitet. In der Szene XXIV werden dem Kaiser von zwei Auxiliaren Dakerköpfe präsentiert; im Vordergrund reiten Angehörige der Kavallerie nach rechts. 3.) Durch die beiden Soldaten mit ihren Trophäen und die Reiter wird der zweite mit dem dritten Bestandteil des Musters verschränkt, der die eigentliche Schlacht zum Gegenstand hat. Auf Seiten der Römer nimmt Jupiter, dessen Büste am oberen Szenenrand wiedergegeben ist, selbst am Geschehen teil. Ob sein Erscheinen wirklich auf das Unwetter bei der historischen Schlacht von Tapae anspielt, wie man des Öfteren gemeint hat,¹¹ sei dahingestellt. Im Kontext der Bilderzählung wie auch ikonographisch ist Jupiter eher als Vorkämpfer (*propugnator*) zu deuten, zumal er an vorderster Front erscheint und dabei in gleicher Weise wie die Soldaten unterhalb von ihm mit der verlorenen Waffe ausholt.¹² 4.) Das vierte, gelegentlich fehlende Element führt noch einmal, als Höhepunkt einer szenenimmanenten Handlungsentwicklung, eindringlich die dramatischen Folgen der Schlacht für die Daker vor Augen, die hier durch die Bergung von Verletzten angezeigt werden. Die den Barbaren als Zuflucht dienende Wildnis steht im Gegensatz zu dem befestigten römischen Lager, vor dem auf der andern Seite des Schlachtfeldes Traian erscheint.

Wie das Muster im weiteren Verlauf der Erzählung variiert wird, verdeutlichen beispielsweise die Szenen XL/XLI.¹³ In diesem Abschnitt ist die am Anfang stehende Schlachtreserve um das außergewöhnliche Motiv der Versorgung von Verwundeten erweitert. Rechts davon wird dem Kaiser anstelle von Feindeshäuptern nun ein Gefangener vorgeführt. Der Gefangene wie auch die Geschütze im Hintergrund verweisen wiederum auf das anschließende Kampfgeschehen (Element 3). Den vierten Teil bildet schließlich ein Gemenge aus dakischen Fliehenden, Sterbenden und Gefallenen (Szene XLI). Die hoffnungslose Situation der Barbaren am Ende der Szene kontrastiert mit der am Anfang gezeig-

⁸ Lehmann-Hartleben (1926) 114; Gauer (1977) 9–12. 41–45; Hölscher (1991) 267 Abb. 1; Hölscher (2000) 92–94; Bode (1992) 159–168.

⁹ Gauer (1977) 67–71; Faust (2012) 41; vgl. auch Lehmann-Hartleben (1926) 93–101. — Fast alle Schlachtenszenen in der unteren Hälfte des Reliefbands sind nach dem Kompositionsmuster A gestaltet (Szenen XXIV, XXXVI–XXXVIII, XL–XLI, LXIII/LXIV, LXVI, LXVIII–LXXI und LXXII). Zudem bieten die Szenen XCV–XCVII, die zum Bericht des zweiten Kriegs gehören, ebenfalls eine Variation des Schemas (s.u.).

¹⁰ Zur Szene XXIV vgl. Cichorius (1896) 111–121; Lehmann-Hartleben (1926) 93–95; Gauer (1977) 67–68; Hölscher (1991) 290–291; Koeppl (1991) 152–155 Kat.-Nr. 24; Bode (1992) 140–142; Faust (2012) 37–42.

¹¹ Cichorius (1896) 116–117; Hamberg (1945) 117–118; Gauer (1977) 25; Strobel (1984) 176; Hölscher (1991) 290–291, Bode (1992) 142. — Der sich für die römischen Truppen günstig auswirkende Gewittersturm in der Schlacht von Tapae wird bei Cass. Dio 68, 8, 1–2 erwähnt.

¹² Vgl. Faust (2012) 39–40 mit Anm. 253.

¹³ Zu den Szenen XL/XLI vgl. Cichorius (1896) 197–207; Lehmann-Hartleben (1926) 95–96; Gauer (1977) 68–69; Hölscher (1991) 289; Koeppl (1991) 167–170 Kat.-Nr. 40–41; Bode (1992) 153–154; Faust (2012) 51–54.

ten wundärztlichen Behandlung römischer Soldaten.¹⁴ Die Betonung der dakischen Unterlegenheit, die Darstellungen von Verwundeten auf beiden Seiten und sogar eines germanischen Gefallenen auf dem Schlachtfeld, also eines Mitglieds der irregulären Hilfstruppen der Römer, entspricht der Heftigkeit des im Zentrum gezeigten Kampfes: Offenbar ist eine auch für die Römer schwierige Schlacht gemeint.

Das zweite Schlachtenmuster, Schema B, wird verwendet, wenn die Daker in der Offensive sind.¹⁵ Im Bericht der Säule gibt das an drei Stellen wiederholte aggressive Verhalten des Gegners den Römern immer den Anlass zu neuen, so genannten defensiven Feldzügen. Das Kompositionsschema B kommt zum ersten Mal in den Szenen XXXI/XXXII vor, dem zweiten Schlachtenbild des Frieses, das kaum zufällig genau eine Windung über der Szene XXIV angeordnet ist.¹⁶ Es besteht aus nur zwei Teilen, und zwar 1.) einer Aktion der Daker, die den Angriff einleitet. Sie zeigt in der Szene XXXI die Durchquerung eines Flusses, vermutlich der Donau, bei der die Barbaren sich offenbar recht ungeschickt und kopflos anstellen, so dass es schon zu ersten Verlusten durch Ertrinken ihrer Reiterei kommt. Wie anders gehen solche Truppenbewegungen doch bei den Römern vonstatten, wenn sie zu Beginn ihrer großen Offensiven geordnet über eigens errichtete Brücken die Donau passieren! 2.) An zweiter Stelle, hier Szene XXXII, folgt typischerweise der Kampf um ein befestigtes römisches Auxiliarlager, das von der Besatzung erfolgreich verteidigt wird.

Nach dem gleichen Muster ist auch die erste dakische Offensive des zweiten Krieges (Szenen XCIII/XCIV) gestaltet.¹⁷ Den Auftakt bildet in diesem Abschnitt keine Flussdurchquerung, sondern die Versammlung der Barbaren in einer ihrer Festungen im Gebirge. Im Zentrum der Anlage erscheint ein in ganzer Gestalt wiedergegebener Barbar, in dem aufgrund seiner hervorgehobenen Stellung im Bild und des distinktiven, an der Hüfte befestigten Schwertes gewiss Decebalus, der Dakerkönig, zu erkennen ist.¹⁸ Durch zwei Toröffnungen betreten links und rechts weitere Gruppen von Kriegern die Festung. Offenbar suchen die wild gestikulierenden Barbaren auf der rechten Seite in der Anlage Zuflucht. Der Grund ihres Rückzugs erklärt sich aus der Darstellung der Szene XCIV. Darin ist — gemäß dem Muster B — wie in der Szene XXXII die Auseinandersetzung um einen römischen Stützpunkt wiedergeben. Hier haben die Auxiliare sogar einen Ausfall unternommen, der sich erwartungsgemäß verheerend für die dakischen Belagerer auswirkt, die teils schon zu Boden gegangen sind und teils unter Gesten der Verzweiflung fliehen.

An die Darstellung der missglückten Belagerung schließt sich ein Abschnitt mit weiteren Kampfhandlungen an (Szenen XCV–XCVII), dessen Deutung seit langem umstritten ist.¹⁹ Gerade an ihm lässt sich aber die Bedeutsamkeit der Schlachtenmuster für die Erzählweise des Frieses besonders gut demonstrieren. Dargestellt ist ein Kampf zwischen Römern und Dakern im Kontext dreier schräg durch den Bildraum verlaufender, paralleler Mauern. Versucht man, das Geschehen in der üblichen Weise von links nach rechts zu entschlüsseln, stößt man ab einem gewissen Punkt auf Schwierigkeiten. Am Anfang, so scheint es wenigstens auf den ersten Blick, steht ein erneuter Angriff der Daker, der sich gegen die erste, von Auxiliaren verteidigte Mauer richtet. Die Auseinandersetzungen setzen sich in den Zwischenräumen zur zweiten und zur dritten Mauer hin fort. Hinter einer Felsformation, die im oberen Drittel der mittleren Mauer ansetzt, taucht eine Gruppe von Legionären auf, die sich nach links auf ein schmales Tor zubewegt. Sie wird dabei angeführt von einem Offizier, dem ein innerhalb der Anlage erscheinender Soldat einen gefangenen Barbaren vorführt. Soweit scheint der Ab-

¹⁴ Vgl. den Beitrag von D. Aparaschivei in diesem Band.

¹⁵ Faust (2012) 44.

¹⁶ Zu den Szenen XXXI/XXXII vgl. Cichorius (1896) 146–154; Lehmann-Hartleben (1926) 102–103; Bode (1992) 147–148; Koeppel (1991) 159–160 Kat.-Nr. 31–32; Faust (2012) 42–44.

¹⁷ Zu den Szenen XCIII/XCIV vgl. Cichorius (1900) 108–116; Lehmann-Hartleben (1926) 104; Bode (1992) 163–164; Koeppel (1992) 75–76 Kat.-Nr. 93–94; Faust (2012) 65–66.

¹⁸ Zur Darstellung des Decebalus auf der Traianssäule vgl. Settis (1988) 143–146; Galinier (2007) 64–67 mit Abb. 17; Faust (2012) 73–75.

¹⁹ Zu den Szenen XCV–XCVII vgl. Cichorius (1900) 116–130; Lehmann-Hartleben (1926) 104–105; Malissard (1976); Gauer (1977) 70; Strobel (1984) 208–211; Bode (1992) 164; Koeppel (1992) 75–77 Kat.-Nr. 93–97; Faust (2012) 67–73.

schnitt verständlich zu sein: Die Daker haben eine römische Bastion angegriffen, sind zum Teil sogar in sie eingedrungen, werden dabei aber von den Verteidigern bereits zurückgedrängt. Diese Lesart wird jedoch in Frage gestellt durch die Figuren dreier Legionäre, die von rechts mit Äxten auf die dritte Mauer einschlagen. Dass es sich hierbei um einen Zerstörungsakt gegen eine dakische Sperre handelt und nicht etwa um eine Baumaßnahme, belegt der Vergleich mit der Szene CXVI, wo Soldaten die Mauern der dakischen Hauptstadt einreißen.²⁰

Dem Kampfgeschehen in den Szenen XCV/XCVI nähert sich von rechts außerdem eine Anzahl von römischen Reitern, an der Spitze Traian selbst, mit vorgestreckter rechter Hand (Szene XCVII). Im Vordergrund werden Straßenbauarbeiten durchgeführt. Die auch von Reiterstatuen her bekannte kaiserliche Geste dürfte ein lenkendes Eingreifen des obersten Befehlshabers signalisieren. Analog ist übrigens die gleichartige Gebärde Marc Aurels in der Szene XXVII auf der Marcussäule zu verstehen, in der das kaiserliche Pferd interessanterweise ebenfalls von rechts heransprengt.²¹

Die Betrachtung der Szenen XCV–XCVII gibt Anlass zu Fragen: Zu welcher Kriegspartei gehören die einzelnen Mauern? Wer greift hier wen an? Warum bewegt sich der Kaiser ausnahmsweise entgegen der üblichen ‚Siegerrichtung‘ nach links? Auf diese Fragen wurden durchaus gegensätzliche Antworten gegeben: Conrad Cichorius etwa nahm an, der zuständige Bildhauer habe zwei unterschiedliche Talsperren, eine römische und eine dakische, die die Bildvorlage gezeigt habe, im Relief verkürzt und somit missverständlich durch die drei Mauern wiedergegeben.²² Dagegen vermutete Karl Lehmann-Hartleben, die linke und mittlere Mauer stünden für ein römisches Hilfstruppenlager, während die dritte Sperre als dakischer Belagerungsbau zu deuten sei.²³ Besonders kompliziert, und mit der Erzählweise des Frieses kaum in Einklang zu bringen, ist schließlich die Deutung Alain Malissards, wonach die schon in der Szene XCIII dargestellte Festung, in der sich die Daker unter Decebalus‘ Führung versammeln, in den ersten beiden Mauern wiederholt und mit der dritten Mauer nochmals angedeutet würde, um unterschiedliche Zeitpunkte in der Auseinandersetzung um ebendiese Bastion wiederzugeben.²⁴ Anhänger historischer Deutungsmodelle stören sich vor allem an der Anwesenheit Traians (Szene XCVII), der als „numinös heroisierter Reiter“²⁵ bezeichnet wird, dessen „etwas geisterhafte Erscheinung“²⁶ als sinnbildlich verstanden werden dürfe. In der Wirklichkeit habe Traian nämlich an den hier angeblich dargestellten Kämpfen, die den zweiten Dakerkrieg auslösten, gar nicht teilgenommen.²⁷ Die heimliche Hauptfigur des Abschnitts sei der Offizier, dem inmitten des Geschehens ein Gefangener präsentiert wird. Er sei mit dem hochrangigen Militär Longinus zu identifizieren, der laut Cassius Dio zu Beginn des zweiten Dakerkriegs Selbstmord beging, nachdem er selbst in dakische Gefangenschaft geraten war.²⁸ Doch gibt es keine sicher benannten Bildnisse des Longinus, die man mit der Physiognomie der betreffenden Figur vergleichen könnte, zudem fiele eine Anspielung auf jene Person an dieser Stelle des Frieses allzu kryptisch aus.

Um die Szenen schlüssig zu deuten, muss man sich nochmals das oben vorgestellte Kompositionsmuster A vergegenwärtigen. Drei der vier Komponenten dieses Schemas kommen auch hier vor, nur in anderer Reihung:²⁹ Links wird das üblicherweise an dritter Stelle stehende Element, die eigentliche Schlacht, mit dem Kampf um die Mauern umgesetzt. Die Schlachtreserve aus Legionären (Element A1) ist an den oberen Bildrand gerückt, und die Kaisergruppe (Element A2) erscheint ganz rechts. Weil das Schema A stets die Römer in der Offensive zeigt, muss auch hier ein unter Traians

²⁰ Vgl. Faust (2012) 76–81.

²¹ Vgl. Faust (2012) 106 Taf. 43, 3. 4.

²² Cichorius (1900) 117–121. 122–125; vgl. auch Strobel (1984) 209, nach dem „hier die auf eine Szene konzentrierte Darstellung eines komplexen Handlungsinhaltes offensichtlich mißlungen ist.“

²³ Lehmann-Hartleben (1926) 104–105. Ähnlich schreibt Bode (1992) 164 den Dakern eine offensive Rolle zu und interpretiert die Sequenz als „die extrem verkürzte Formulierung für einen weiträumigen dakischen Aufstand.“

²⁴ Malissard (1976).

²⁵ Bode (1992) 164.

²⁶ Gauer (1977) 35.

²⁷ Gauer (1977) 34–35; Strobel (1984) 210; Bode (1992) 164.

²⁸ Cass. Dio 68, 12, 1–3; vgl. Cichorius (1900) 119–120; Gauer (1977) 34–35. 52. 70; Strobel (1984) 210; Bode (1992) 164. Zur Biographie des Cn. Pinarus Aemilianus Cicatricula Pompeius Longinus vgl. Strobel (1984) 75.

²⁹ Vgl. Faust (2012) 69. Bereits Gauer (1977) 70 hat die Verwendung einzelner Elemente des Kompositionsmusters in dieser Sequenz beobachtet, sie allerdings nicht hinreichend erklärt.

Führung erfolgreicher Angriff — und nicht etwa die Verteidigung eigener Anlagen — gemeint sein, ein Angriff, der sich offenbar gegen drei dakische Talsperren richtet und im Bild ausnahmsweise nicht von links nach rechts, sondern von rechts nach links entwickelt wird. Doch wie ist dieser bewusste Bruch mit der sonst konsequent eingehaltenen kontinuierlichen Erzählweise zu erklären? Offenbar ergibt er sich aus der inhaltlichen Verbindung mit der unmittelbar vorangehenden narrativen Einheit, den Szenen XCIII/XCIV. Wie wir gesehen haben, tritt am Anfang dieses (mithilfe des Schemas B gestalteten) Abschnitts der Dakerkönig selbst auf. Er zeichnet für die Aufnahme aggressiver Handlungen auf Seiten der Daker verantwortlich, die im Bildbericht überdies den Anlass für den Zweiten Dakischen Krieg darstellen. Die Gestalten des Decebalus und des Traian sind also als gegensätzliche Pole zu verstehen: Beide verfolgen vergleichbare militärische Ziele — nämlich die Belagerung bzw. Einnahme von befestigten Anlagen —, nur mit diametralen Ergebnissen. Die Sequenz der Szenen XCIII–XCVII, die von gleichartigen Arbeitsbildern zusätzlich eingefasst wird (Szenen XCII und XCVII),³⁰ erweist sich somit als thematisch geschlossener Entwurf, der den Misserfolg bzw. den Erfolg der zwei Kriegsparteien gegenüberstellt. Innerhalb der Komposition wird die Kategorie der Zeit, die im Reliefband von links nach rechts fortschreitet, besonders geschickt umgesetzt: Die Aktion des Decebalus verlangt eine Reaktion des Kaisers, die sofort (d.h. im Fries direkt anschließend) erfolgt. Die Unmittelbarkeit des Gegenschlags wird nicht zuletzt dadurch verdeutlicht, dass das römische Heer dieses eine Mal von rechts angreift.

Ausgehend von den Szenen XCIII–XCVII lassen sich auch weiterführende Überlegungen zum Bildbericht des zweiten Dakerkriegs anstellen. Wie gesagt wird in der Forschung aufgrund historiographischer Überlegungen allgemein von der Existenz zweier langer Abschnitte ausgegangen.³¹ Der erste Teil habe die Reise des Kaisers in römisch-dakisches Grenzgebiet zum Thema, die mit dem kaiserlichen Opfer an der Donaubrücke (Szenen XCVIII/XCIX) und dem Empfang von Gesandten (Szene C) ende.³² Darin sei als ‚Nebenhandlung‘ der eben besprochene Abschnitt mit der Niederschlagung eines dakischen Aufstands integriert (Szenen XCIII–XCVII).³³ Der zweite Teil, ab Szene CI, sei der groß angelegten Offensive Traians gewidmet, die zur Eroberung Sarmizegetus und zum Selbstmord des Decebalus führt. Ob diese ungleichmäßige Unterteilung plausibel ist, erscheint schon im Vergleich mit der klar in drei Feldzüge gegliederten unteren Frieshälfte zweifelhaft: Denn hier lassen sich ja drei Feldzüge unterscheiden, von denen der erste und der dritte (Szenen I–XXX bzw. XLVI–LXXVII) als offensiv bezeichnet werden können. Demgegenüber wird der zweite, defensive Feldzug Traians (Szenen XXXI–XLV) durch dargestellte Aktion der Daker veranlasst. Dem einleitenden Abschnitt (Szenen XXXI/XXXII) liegt, wie oben dargelegt, das Kompositionsmuster B zugrunde.

Solche dakischen Operationen nach dem Schema B kommen noch zweimal in der oberen Hälfte des Frieses vor: Einmal in den ebenfalls bereits besprochenen Szenen XCIII/XCIV, in denen Decebalus selbst als Aggressor auftritt, und einmal, besonders ausführlich geschildert, in den Szenen CXXXI/CXXXII–CXXXV.³⁴ Hier ist dargestellt, wie die Daker, die sich selbst schon von römischen Truppenbewegungen bedroht sehen (Szene CXXXI), aus einem Fort ziehen, um wiederum den Angriff auf ein Hilfstruppenlager zu wagen. Zeuge des zu erwartenden dakischen Misserfolgs ist wiederum König Decebalus (Szene CXXXV). An dieser Stelle werden die Römer also zu einem letzten, defensiven Feldzug provoziert, dessen Höhepunkt zweifellos der Freitod des aufsässigen Dakerkönigs (Szene CXLV) darstellt. Diesem letzten Abschnitt des Frieses dürfte — im Vergleich zum gleichmäßigen Aufbau des ersten Kriegsberichts — ein offensiver Feldzug vorangehen. Tatsächlich ist das Opfer Traians an der Donaubrücke (Szene XCIX), das man bisher als Abschluss der kaiserlichen Reise angesehen hat,³⁵ wohl eher das Vorspiel zu dieser offensiven Kampagne, die im Anschluss denn

³⁰ Vgl. Faust (2012) 72–73.

³¹ S.o. Anm. 8.

³² Zur Sequenz der Kaiserreise vgl. Lehmann-Hartleben (1926) 29–38; Gauer (1977) 31–36; Strobel (1984) 206–207; Settis (1988) 149–150; Bode (1992) 159–165; Winkler (1991) 271–277; Faust (2012) 63–65.

³³ Vgl. Gauer 1977, 33–35; Winkler (1991) 271.

³⁴ Zu den Szenen CXXXI–CXXXV vgl. Cichorius (1900) 299–319; Lehmann-Hartleben (1926) 107–108; Bode (1992) 167; Koepfel (1992) 102–104 Kat.-Nr. 131–135; Faust (2012) 81–83.

³⁵ S.o. Anm. 32.

auch mit dem obligatorischen zeremoniellen Akkord (aus Heeresaufbruch, Opfer, Ansprache und *consilium*; Szenen CI–CV) eingeleitet wird und die die Eroberung der zentralen dakischen Siedlung zum Ziel hat. Das bedeutet nun, dass die Szenen XCIII–XCVII einen ganz typisch eingeleiteten defensiven Feldzug umfassen, der hier mit der vorangehenden Schilderung der Reise Traians durch befriedete Gebiete (Szenen LXXIX–XCI) kombiniert ist. Die Reisedarstellung dürfte ganz bewusst an den Anfang des Berichts vom zweiten Krieg gestellt worden sein, um nicht direkt nach der zentralen Victoria gleich einen Dakeraufstand thematisieren zu müssen. Der Verweis auf diesen Aufstand ist gleichwohl aus inhaltlichen Gründen für notwendig erachtet worden, da er den Anlass für den zweiten Krieg darstellt. In der Gesamtschau des Säulenschafts (Taf. 46, Abb. 1) zeigt sich nun, dass offensive und defensive Kampagnen einander abwechseln, wobei die drei Offensiven stets vier bis fünf Windungen des Reliefbands einnehmen, während die drei Feldzüge, die durch dakische Angriffe veranlasst sind, sich jeweils über drei Windungen erstrecken.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Die Anwendung und Variation zweier ‚Schlachtenmuster‘ auf der Traianssäule hatte sicherlich den praktischen Vorteil, die Anlage des langen Reliefbands besser planen und ausführen zu können. Zugleich wird dem alles erfassenden, das heißt für die Antike: dem unmöglichen Betrachter immer wieder vor Augen geführt, dass Traian und sein Heer nur mustergültige Schlachten schlagen. Da die beiden Schemata am Anfang der Erzählung sozusagen eingeführt werden, im weiteren Verlauf aber an Komplexität gewinnen, könnte man die Wahrnehmung des Frieses als Lernprozess jenes idealen Betrachters begreifen, der sich die zugrundeliegenden Darstellungskonzepte aneignet, während sein Blick am Säulenschaft hinaufgeführt wird.

Ausgehend von der narrativen Bedeutung vor allem des Schlachtenmusters B, das den Beginn defensiver Feldzüge der Römer markiert, lässt sich zudem die Struktur der gesamten Erzählung der beiden Dakerkriege ermitteln: Wir können von einem abstrakten Entwurf aus sechs gleichmäßig angeordneten Abschnitten oder Kapiteln ausgehen. In der oberen wie in der unteren Reliefhälfte verläuft die Erzählung prinzipiell ähnlich — nur eben unter verkehrten Vorzeichen. So liegt der inhaltliche Schwerpunkt im ersten Teil der ‚Chronik‘ auf der von Traian vorangetriebenen Eroberung Dakiens, während im zweiten Teil — grundsätzlich durchaus entsprechend zur geschichtlichen Realität des zweiten Kriegs — die endgültige Niederschlagung des aggressiven Königs und die Eroberung seiner zentralen Festung im Zentrum stehen. Gewiss anders als in der Wirklichkeit verlaufen die Dakerkriege Traians im Bildbericht stets nach Plan, und zwar unabhängig davon, ob die Römer offensiv vorgehen, oder ob sie vom Feind zu Feldzügen provoziert werden.

Bibliographie

- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991) 261–295.
- Bode (1992) = R. Bode, *Der Bilderfries der Traianssäule. Ein Interpretationsversuch*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 123–174.
- Cichorius (1896) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule. Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896.
- Cichorius (1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule. Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (2000) = F. Coarelli, *The Column of Trajan*, Rome 2000.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Fehr (1985/1986) = B. Fehr, *Das Militär als Leitbild. Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Traiansforums und der Traianssäule*, Hephästos 7/8 (1985/1986) 39–60.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École Française de Rome 382), Rome 2007.

- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Hamberg (1945) = P. G. Hamberg, *Studies in Roman imperial art with special reference to the state reliefs of the second century*, Uppsala 1945.
- Heitz (2009) = C. Heitz, *Die Guten, die Bösen und die Hässlichen. Nördliche ‚Barbaren‘ in der römischen Bildkunst* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 48), Hamburg 2009.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980) 265–321.
- Hölscher (1991) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: Baumer et al. (1991) 287–295.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft*, in: J. Scheid, V. Huet (Hrsg.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 89–105.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Huet (1996) = V. Huet, *Stories one might tell of Roman art. Reading Trajan's column and the Tiberius cup*, in: J. Elsner (Hrsg.), *Art and text in Roman culture*, Cambridge 1996, 8–31.
- Koepfel (1991) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, Bonner Jahrbücher 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (1992) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IX. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX–CLV*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 61–122.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Malissard (1976) = A. Malissard, *La comparaison avec le cinéma permet-elle de mieux comprendre la frise continue de la Colonne Trajane? L'exemple des scènes XCII à CXVII*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung) 83 (1976) 165–174.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donaupraumes in der Hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Stucchi (1989) = S. Stucchi, *TANTIS VIRIBVS. L'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano*, Archeologia Classica 41 (1989) 237–292.
- Winkler (1991) = L. Winkler, *Die Opferszenen der Trajanssäule*, in: Baumer et al. (1991) 267–277.
- Zanker (1970) = P. Zanker, *Das Trajansforum in Rom*, Archäologischer Anzeiger (1970) 499–544.

CHRISTIAN HEITZ

*ORBIS IN URBE: DIE ORDNUNG DES REICHES AUF DEN RELIEFS DER TRAJANSSÄULE**

Zum Zeitpunkt der Einweihung der Trajanssäule befand sich Rom auf dem Höhepunkt seiner Blüte. Kaiser Trajan hatte sowohl innen- als auch außenpolitisch das Reich in einen Zustand gebracht, der von großen Teilen der Bevölkerung der Hauptstadt und des Kernlandes als Ideal der bestehenden Ordnung angesehen werden musste. In diesem Riesenreich lebte eine große Vielfalt von Menschen, deren Unterschiedlichkeit in politischer, ethnischer, sprachlicher und kultureller Hinsicht eine sehr große Bandbreite aufwies.

Mit ihrem narrativen Reliefband, positioniert im Herzen der Stadt und Teil einer großartigen Platzanlage, verbildlicht die Säule in erster Linie den Sieg über die äußeren Feinde in Form der Daker, in zweiter die ideologischen Koordinaten kaiserlicher Politik, aber bringt in dritter Linie dem Betrachter auch die Ordnung des Reiches und seiner Bewohner nahe. Darauf deutet die Darstellung von vielen unterschiedlichen Personengruppen in ihrer Funktion für das römische Reich hin. Als Katalysator für deren Rollendarstellung dient im kriegerischen Kontext der Reliefdarstellungen das römische Heer, in dessen Truppengattungen sich auch die unterschiedlichen Statusgruppen der Bewohner des römischen *imperium* spiegeln.

Es ist bereits seit den Untersuchungen von Conrad Cichorius allgemein anerkannt, dass die in verschiedenen Rüstungstrachten und Waffenklassen geschilderten Figuren bestimmten Einheiten des römischen Heeres entsprechen. Zum einen wird die am häufigsten erscheinende und durch Porträtzüge und Darstellungszusammenhang am leichtesten identifizierbare Figur des Kaisers, der je nach Anlass in militärischer oder ziviler Tracht auftritt, in allen Darstellungen von Begleitern umringt. Diese jedoch sind auf unterschiedliche Weise charakterisiert: In den Szenen zu Beginn des ersten Feldzuges, noch vor den ersten kriegerischen Handlungen wie dem „Kriegsrat“ (Szene VI) und der Betrachtung des günstigen Omens des vom Maultier fallenden Nichtrömers (Szene IX), umgeben den Kaiser Figuren in einer der seinen gleichenden Tracht im Muskelpanzer mit Pteryges und Paludamentum. Sie müssen sicherlich als Angehörige der senatorischen Elite, wahrscheinlich von legatischem Rang, gedeutet werden, da sie v.a. in Szenen von staatspolitischer Bedeutung im direkten Umfeld des Kaisers auftauchen.¹ So sind diese Personen auch bei dem Empfang von Gesandtschaften und der Annahme von Unterwerfungen neben dem Kaiser zu sehen (z.B. Szenen XVIII, XXVIII, CXVIII). Sie bezeugen die Wichtigkeit dieser Personengruppe bei der Beratung und Entscheidungsfindung des *princeps* in wichtigen, das Reich betreffenden Fragen. Insofern ist also die staatliche Ordnung mit dem Kaiser als *primus inter pares* und senatsfreundlicher Herrscher, dessen Entscheidungen in Abstimmung mit der Staatselite gefällt werden, auf den Reliefs dokumentiert und wird dadurch dem Betrachter suggeriert.

In seinen zahlreichen *adlocutiones* wendet sich der Kaiser an die einfachen Soldaten, die allerdings intern noch einige Unterscheidungen aufweisen, wie in Szene X erkennbar ist. In der Forschung werden die den Schienenpanzer (*lorica segmentata*) tragenden Soldaten schon lange und zu Recht als Legionäre angesehen. Sie machen den Großteil der dargestellten Armee aus. Um in die Legion einzutreten, musste sich ein Rekrut in der Regel schon im Besitz des vollen römischen Bürgerrechtes befinden, also freigebohrer Bürger des Imperiums sein. Da dieses in der Republik und über weite Strecken des 1. Jh. n. Chr. noch weitgehend auf das Kernland des Reiches beschränkt war, bezogen die Legio-

* Dieser Text ist eine modifizierte Version des auf der Tagung gehaltenen Vortrags. Ich danke den Diskussionsteilnehmern, insbesondere W. Eck, T. Hölscher, F. Mitthof und G. Schörner, für kritische und hilfreiche Anmerkungen.

¹ Ob sich diese Figuren namentlich identifizieren lassen — wie es für einen dieser Begleiter als Trajans engen Vertrauten und Legaten im Dakerkrieg, L. Licinius Sura, verschiedentlich vorgeschlagen wurde (von Groag [1927] 477 bis Settis [1988] 267) —, ist allerdings fraglich.

nen in dieser Zeit ihren Zuwachs aus italischem Gebiet. Diese geographische Beschränkung des Bürgerrechtes wurde aber ab dem späteren 1. Jh. n. Chr. immer mehr aufgehoben, so dass wohl bereits zur Zeit Trajans die Legionäre ihrer Herkunft nach aus ganz unterschiedlichen Reichsteilen stammen konnten.² Das kann man allerdings ihren Tätigkeiten nicht ansehen: Es sind ausschließlich Träger der *lorica segmentata*, die logistische Arbeiten wie den Bau von Festungen (z.B. Szene CXXIX), Brücken oder Booten (z.B. Szene CXXXIII) sowie Rodung (z.B. Szene XCII) und Ernte (Szene CX) ausführen. Durch solche Tätigkeiten, die römische Kulturtechniken und zivilisatorische Errungenschaften repräsentieren, werden die Legionäre als das Rückgrat des Heeres bildlich hervorgehoben und beschrieben. In Kampfszenen sind sie es, die sehr spezialisierte Waffen wie die Ballista (Szenen XL, LXVI) bedienen, Belagerungsmaschinen bauen (Szene CXVII) oder die Formation der *testudo* zur Erstürmung einer Festung bilden (Szene LXXI) und durch diese militärischen Techniken oft die Grundlage römischen Erfolgs zu legen scheinen. Dabei müssen sie manchmal nach Aussage der Reliefs nicht mehr selbst aktiv in das blutige Mann-gegen-Mann-Kampfgeschehen des Schlachtfeldes eingreifen: Nicht nur bei der sehr breit geschilderten Schlacht von Tapae (Szene XXIV) machen sie die Reserve aus und greifen nicht in die Kampfhandlungen ein — dies übernehmen die Hilfstruppen, die zahlenmäßig ebenso prominent sind wie die Legionäre.³

Die Angehörigen der Auxiliareinheiten sind auf den Reliefs der Säule erkennbar an einem aus Leder oder Kettengeflecht (*lorica hamata*) gefertigten Panzer, der an Hüfte und Ärmeln in Zacken ausläuft. Dazu tragen sie wadenlange enge Hosen. Ihre Prominenz in der Darstellung spiegelt reale Verhältnisse wider: Die Zahlenstärke der Auxilia im römischen Heer war schon in dieser Zeit wohl mindestens ebenso hoch (um 200.000 Mann) wie die der Legionen.⁴ Tatsächlich sind sie die ersten Soldaten, die auf der Säule auftauchen: Bei den an der Grenze Wache haltenden Leichtbewaffneten (Szenen I–II) handelt es sich sicher um einfache Auxiliare. Im weiteren Verlauf der Darstellungen greifen sie in das Kampfgeschehen ein (Szenen XXIV, XXXVIII, XL–XLI, LXVI, LXXII, CXII, CXV–CXVI, CXLII–CXLVI), helfen beim Stauen und Löschen von Schiffsladungen (Szenen XXXIII–XXXV), schieben Wachdienst (Szenen XI–XIII, LVI–LVII, LXII, LXV, CXXVIII) oder verteidigen von Dakern angegriffene Stellungen (Szenen XXXII, XCIV–XCVII, CXXXIII–CXXXIV). Auch ihre Leistung als Kundschafter (Szene CXI) und Kämpfer im Heer wird hoch geschätzt, sind sie es doch, die dem Kaiser Gefangene oder Gesandte (z.B. Szene XVIII, LXIX) vorführen. Allerdings werden sie explizit nicht für logistische Tätigkeiten eingesetzt.

Bei den Angehörigen dieser regulären Hilfstruppen handelt es sich um frei geborene Bewohner des Reiches, die in der überwiegenden Zahl der Fälle bei Eintritt in die Armee nur peregrinen Status besaßen.⁵ Sicherlich einer der bedeutenderen Anreize der Rekrutierung für solche Reichsbewohner war, dass sie in der Regel nach 25 Dienstjahren das volle römische Bürgerrecht erlangten. Entlassene, nun mit der *civitas Romana* ausgestattete Auxiliare werden wohl nur selten in ihre Heimatgemeinden zurückgekehrt sein. Vielmehr lassen sie sich eher in der Nähe des Dienstortes nieder — und kehren damit eben nicht in alte Sozialgefüge zurück, sondern werden Teil von neuen, aufgrund der langen Militärzeit der Bewohner stark römisch geprägten *civitates*.⁶

Eine ganze Anzahl von Figuren in Auxiliarrüstung treten jedoch in so unmittelbarer Nähe des Kaisers auf, dass kaum davon ausgegangen werden kann, dass es sich bei ihnen um einfache Hilfstruppenangehörige handelt. Sie werden in der Forschung überzeugend als Leibwache des Kaisers gedeutet, die *equites singulares Augusti*.⁷ Die Angehörigen dieser Spezialeinheit kamen in der Regel aus auxiliaren Alen (also Kavallerieeinheiten) und wurden durch persönliche Berufung in die Truppe rekrutiert, nachdem sie sich im Dienst besonders ausgezeichnet hatten. Ihnen wurde bereits bei der *adlectio* in die Truppe römisches Bürgerrecht verliehen, so dass sie meist deutlich weniger als 25 Dienst-

² Eck (1999) 20–22.

³ Ein Schlachtverlauf, wie er literarisch von Tacitus für die Schlacht am Mons Graupius in Britannien überliefert ist: Tac. Agr. 35,1–2.

⁴ Eck (1999) 19f. (insbesondere für das Gebiet Dakiens nach den Kriegen Trajans).

⁵ Speidel (1999) 75.

⁶ Vittinghoff (1994) 291–220.

⁷ Siehe kürzlich ausführlich Richter (2004) 339–350.

jahre brauchten, um diesen begehrten Status zu erlangen.⁸ Sie können in vielen Szenen der Säulenreliefs identifiziert werden, bspw. in Szene XCVII, wo sie dem Kaiser auf dem Weg zu einem Gefecht nicht von der Seite weichen. Als persönliche Schutztruppe des Kaisers leisten sie als Ex-Peregrine einen wichtigen Beitrag zum Wohl des Reiches, das (so zumindest schildert es kaiserliche Propaganda) auf das Engste mit dem des Kaisers verknüpft ist.⁹

Wie auch die anderen Auxiliareinheiten unterstanden die *equites singulares* dem Kommando von Tribunen.¹⁰ Da ihre Aufgaben sich mit denen der Prätorianer überschneiden, waren sie teilweise auch dem Prätorianerpräfekten unterstellt. Dieser war, wie die überwiegende Mehrzahl des Offiziersstabes, ritterlichen Ranges.¹¹ Die Angehörigen dieser „Militäraristokratie“ entstammten oft dem munizipalen Adel. Sie kamen also nicht aus der stadtrömischen Oberschicht, sondern waren vielmehr in den Provinzstädten Träger des öffentlichen Lebens. Hier bildeten sie die geistige und kulturelle Führungsschicht, die durch Stiftungen etc. auch die Architektur in diesen Städten bestimmte.¹²

Auf den Reliefs der Säule scheinen diese Ritter, deren militärische Rolle in dieser Funktion neben der Senatorenschicht immer wichtiger wurde,¹³ in solchen Figuren abgebildet zu sein, die im direkten Umfeld des Kaisers auftauchen. Ihre Tracht ist dabei nicht ganz eindeutig und möglicherweise auch uneinheitlich. So könnten möglicherweise in Tunika, Panzer und Mantel gekleidete Personen (Szenen XXIV, LXXII) als solche ritterlichen Offiziere, am ehesten vielleicht Militärtribunen, gedeutet werden.¹⁴ In den genannten Szenen werden dem Kaiser von Auxiliaren die abgeschlagenen Köpfe von dakischen Gegnern präsentiert. In Szene LXXII scheint der Offizier den Kaiser explizit auf die abgeschlagenen Köpfe hinzuweisen, und beide scheinen dieses Verhalten, das nicht ganz der römischen Lebensart zu entsprechen scheint, durchaus zu billigen, ja gutzuheißen. Der in diesen Szenen gegebene direkte Handlungszusammenhang zwischen den Auxiliaren und der Person in kaiserlichem Umfeld könnte nahelegen, dass sie auch in der militärischen Ordnung in Verbindung standen, was auf ihren ritterlichen Status schließen lassen würde.

Schließlich werden auf den Säulenreliefs erstmals in der römischen Staatskunst auf breitem Raum auch Einheiten der römischen Armee dargestellt, die ethnisch, rechtlich und ikonographisch noch weiter vom römischen Bürgersoldaten bzw. Legionär entfernt waren als die Auxiliaren. Es handelt sich um die im römischen Heer kämpfenden *foederati*, also von Verbündeten gestellte, in traditioneller Bewaffnung kämpfende Truppen und damit Nicht Römer.¹⁵ Relativ häufig finden sich halbnackte Keulenkrieger, aber auch Reiter und Bogenschützen wohl orientalischer oder nordafrikanischer Herkunft im Schuppenpanzer und leichtbewaffnete Schleuderer möglicherweise balearischer Herkunft.¹⁶ Deutlich als aus verschiedenen Völkerschaften rekrutiert gekennzeichnet, haben sie sich gut ins römische Heer eingepasst. In der Disziplin der römischen Kriegstaktik entfalten sie ihre volle Kampfkraft und

⁸ Junkelmann (1991) 70; Speidel (1965) 61–67.

⁹ In den Szenen XXXVI–XXXVII scheinen sie den auf dem Vormarsch befindlichen Kaiser gerade vor einem sarmatischen Hinterhalt gerettet zu haben: Während zwei Reiter ihn von der Gefahr in Kenntnis setzen, verfolgen die übrigen die bereits flüchtenden feindlichen Panzerreiter. Auch in den Szenen LXXXIX–XC, CV und CXIV wird der Kaiser ausschließlich von Soldaten dieser Truppengattung umringt.

¹⁰ Richter (2004) 339.

¹¹ Pro Legion setzte sich der Führungsstab aus dem senatorischen Legionslegat sowie einem senatorischen Tribun, fünf ritterlichen Tribunen und ca. zehn Kohorten- und Alenpräfekten der Hilfstruppen zusammen. Als ideale ritterliche Militärlaufbahn (sog. *tres militiae*) galt die sukzessive Bekleidung der Präfektur einer *cohors quingenaria*, ein Militärtribunat (oder Kommando über eine *cohors miliaria*) und schließlich der Befehl über eine *ala quingenaria* oder *miliaria*; so konnten diese Ritter bis zu 10–15 Jahre bei der Armee bleiben, in der Regel deutlich länger als Senatoren, deren Kommandos schneller wechselten; Eck (1999) 29–30; Alföldy (2011) 207–208.

¹² Eck (1999) 32 mit Beispielen.

¹³ Vgl. Fehr (1985/1986) 51.

¹⁴ Aber vielleicht sind sie auch in anderen Figuren repräsentiert, wie beispielsweise in Szene X, wo sich während einer Ansprache an das Heer auf dem Podest des Kaisers ein Soldat findet, der sich in seiner Tracht nicht von einfachen Auxiliaren unterscheidet. Aufgrund des friedlichen Kontextes und der Tatsache, dass es sich um eine Einzelfigur handelt, scheint mir die Identifizierung als *equus singularis* hier unwahrscheinlich.

¹⁵ Als sog. *numeri*. Eck (1999) 18; vgl. auch Campbell (2000) zur etwas uneindeutigen Nomenklatur.

¹⁶ (Orientalische) Bogenschützen: Szenen LXX, CVIII, CXIV; (balearische) Schleuderer: Szenen LXVI, LXX, LXXII; maurische Kavallerie: Szene LXIV; (germanische) Keulenkrieger: Szenen XXIV, XXVII, XXXVI, XXXVIII, XL, XLII, LXVI, LXX, LXXII, CXV.

leisten dem Imperium beste Dienste. Neben den regulären Hilfstruppen in einheitlicher Bewaffnung sind auch sie Teil der großen Integrationsmaschine römisches Heer,¹⁷ wo mit der Zugehörigkeit zur römischen Ordnung, der (freiwilligen) Unterordnung unter römische Disziplin und Logistik und der Nutzung des Lateinischen als *lingua franca* die ursprüngliche ethnische Zugehörigkeit mehr oder weniger schnell verschimmt und römische Normen und Lebenswelt den Alltag bestimmen.

Dass in diesem Prozess der Zusammenarbeit und des Zusammenwachsens, dem alle auf römischer Seite und im römischen Heer Kämpfenden verpflichtet sind, auch gegenseitige Solidarität eine große Rolle spielt, zeigt die Sorge für die Verwundeten, die über die Truppengattungen hinausgeht — in Szene XL pflegt ein Auxiliar einen verwundeten Kommilitonen, der als Legionär gekennzeichnet ist.¹⁸

Dieser innere Zusammenhalt des Reiches wird auf der Säule auch über das Heer hinaus thematisiert, denn auch Nicht-Heeresangehörige sind Teil dieses Konzepts: In der Szenenfolge LXXXIX–XCI begrüßen mehr oder weniger romanisiert dargestellte Daker den Kaiser freudig in ihrer nach römischem Vorbild gebauten steinernen Stadt. Nach dem Empfang des Kaisers vollzieht er im Beisein der Provinzbevölkerung ein Opfer nach römischem Ritus. Die teilnehmenden Provinzbewohner sind in unterschiedlicher Weise charakterisiert: In der Nähe des Kaisers stehen mehrere, nach römischer Art bartlose, Togati, die als lokale Oberschicht (Mitglieder des *ordo decurionum*) und römische Bürger zu identifizieren sind, mit ihren (männlichen) Kindern, die ebenfalls bereits die Toga tragen und somit als zukünftige Provinzbürger auch den wichtigen Nachwuchs für Elite und Heer darstellen. Dahinter finden sich als Zuschauer auch Angehörige der nicht romanisierten, peregrinen Einwohnerschaft, die sich in ihrem Erscheinungsbild kaum von den dakischen Feinden unterscheidet, die jedoch ebenfalls durch ihre kluge Wahl der römischen Lebensweise aus Unterwerfung und Eingliederung einen deutlichen Gewinn gezogen haben, der jedem Betrachter der Darstellungen offenkundig wird.¹⁹

Auf der Trajanssäule sind so viele soziale Gruppen des gesamten römischen Reiches zusammen vertreten wie selten vorher auf einem stadtrömischen Reliefbild. Dabei wird der Elite aus Senatoren ihre staatstragende Rolle bei militärischen und politischen Entscheidungen und ihre Verbundenheit mit der Herrschaft in Person des Kaisers bescheinigt. Im Kontext des Heeres sind sie in ihrer Rolle als senatorische Legionskommandanten dargestellt. Eine fast noch bedeutendere Position scheinen auf den Reliefs aber die Ritter einzunehmen, was auch den historisch-politischen Gegebenheiten entspricht: Um die Mitte des 2. Jh. n. Chr. gab es etwa 550 ritterliche Offiziersstellen im römischen Heer. Die meisten Ritter lebten als *domi nobiles* in verschiedenen Stadtgemeinden Italiens und des Reiches, oft nachdem sie langjährig im Heeresdienst beschäftigt gewesen waren. *Homines novi* (aus dem Ritterstand in den Senatorenstand aufgestiegene Personen) durchliefen im 2. Jh. n. Chr., im Unterschied zu den patrizischen Senatorensprösslingen, oft eine lange militärische Laufbahn.²⁰ Danach bestimmten sie als finanzstarke Führungsschicht der lokalen Dekurionenräte die provinzielle Politik.²¹ Diese provinzielle Aristokratie wurde in der Reichselite immer wichtiger, und Provinziale erlangten schon in der zweiten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. in der konsularen Führungsschicht des Senatorenstandes die Mehrheit.²²

Die einfachen römischen Bürger bilden als Legionäre das Rückgrat der militärischen wie auch der zivilen Gesellschaft. Sie nutzen und verbreiten römische Kulturereignisse bis in weit entfernte Gegenden, die romanisiert werden können und sollen. Dabei rücken die vielen Szenen nicht-

¹⁷ Die jährlich reichsweit mehrere Tausend Neubürger produzierte, s. Flaig (1995) 48, vgl. Eck (1999) 27.

¹⁸ Vgl. Faust (2012) 51–52; vgl. auch den Beitrag von D. Aparaschivei in diesem Band.

¹⁹ Vgl. L. Winkler in Baumer *et al.* (1991) 276–277 zur Eingliederungspolitik Trajans. Römische Frauen sind in der Szene übrigens nicht dargestellt. Frauen erscheinen erst im Hintergrund der Szene als Teil der (ikonographisch) fast „unromanisierten“ Peregrinen, und die mit ihnen dargestellten Kinder tragen keine Toga. Möglicherweise ist dies als Hinweis darauf gemeint, dass Frauen nach römischer Auffassung nur im privaten, nicht im öffentlichen Leben Kompetenzen zugebilligt wurden — was im Szenenkontext zeigen würde, dass auch in den Provinzen bei römischen Bürgern römische Normen etabliert waren. Zur Frauenrolle siehe Schubert (2002) und Baharal (2000) 331–333.

²⁰ Alföldy (2011) 160–168. 206–207. Viele Ritter stiegen überhaupt erst durch eine lange Militärlaufbahn in diesen Rang auf.

²¹ Vittinghoff (1994) 260.

²² Alföldy (2011) 132–135 mit Anm.

martialischen Charakters auf der Säule (Bau, Ernte, Opfer, Ansprachen etc.) das Heer in die Nähe einer zivilen Gesellschaft.²³

Die Auxiliaren verdeutlichen dabei einen möglichen Weg zur vollwertigen Mitgliedschaft im römischen Reich. Selbst unrömisch²⁴ anmutende Verhaltensweisen wie die angesprochene Präsentation von Kopftrophäen vor dem Kaiser oder die sehr unterwürfige Haltung bei der Beuteverteilung (Szene XLIV) mögen den kulturellen und ideellen Unterschied der Auxiliaren zu den „echten“ Römern unterstreichen,²⁵ deren Status sie auch rechtlich noch nicht erreicht haben. Trotzdem sind sie in der römischen (Heeres)Gesellschaft von großem Nutzen. Für ihr Engagement im römischen Heer erwartete sie als Privilegierungsgeschenk das römische Bürgerrecht. Auf eine Verleihung dieses Bürgerrechts konnten sogar Angehörige irregulärer Hilfstruppen hoffen, wenn auch ohne das gleichzeitige *conubium*.²⁶ Insofern war für freigeborene Reichsbewohner die beste und meist einzige Chance auf Erhöhung des persönlichen Status der Dienst im Heer, und das galt sowohl für den Bürger als auch für den Peregrinen.²⁷

Rom zeigt sich in diesem Reliefband demzufolge als ein Reich, in dem sämtliche Bewohner, ob Vollbürger oder Peregrine, ihren Beitrag zu dessen Wohlbefinden leisten, jeweils entsprechend der ihnen zugeteilten Rollen und Möglichkeiten. Gleichzeitig verdeutlichen sie implizit aber auch den Anspruch und die Möglichkeit, durch diesen Beitrag sozialen Aufstieg durch Integration zu erlangen. Aufgrund der unübersehbar vielen, unterschiedlichen sozialen Gruppen im römischen Reich kann die kaiserzeitliche Gesellschaft, die in diesen Darstellungen als Heeresgemeinschaft repräsentiert ist, nicht mit der römischen Gesellschaft, die aus der Gemeinschaft römischer Bürger besteht, gleichgesetzt werden.²⁸ Die Reliefs jedoch zeigen am Beispiel des Militärs, wie alle Reichsbewohner die Möglichkeit hatten, durch Anpassung und Orientierung an den „richtigen“ (= römischen) Normen und Idealen soziale Integration für den Einzelnen wie auch für ganze Gruppen zu erringen.²⁹

Insofern tragen die Reliefs der Tatsache Rechnung, dass die Wurzeln eines Großteils der Reichsbewohner außerhalb Roms und des *imperium* lagen. Dass das *imperium* zu dieser Zeit schon lange ein Konglomerat diverser Bevölkerungsgruppen mit unterschiedlichstem ethnischem und rechtlichem Status war, war wohl niemals zuvor aktueller als zur Zeit Trajans.³⁰ Unter seiner Herrschaft wird mitten im politischen, ideellen und religiösen Zentrum der römischen Welt, in Rom, das wohl selbst schon ein ethnischer Schmelztiegel und Abbild des heterogenen Zustands des Reiches war, ein Monument errichtet, das die Unterschiedlichkeit, aber auch den Zusammenhalt der Bewohner des römischen Reiches gegen die äußeren Feinde feiert.³¹ Die äußeren Feinde werden durch die Arbeit aller besiegt. Den im militärischen Kontext des Krieges unerlässlichen Modus des organisierten kollektiven Handelns, in dem der Kaiser eine besondere Rolle spielt, geben die Reliefs der Säule bildlich wieder.³² Die Darstellungen der Säule tragen die gesamte Vielschichtigkeit des Reiches und seiner Bewohner in die *urbs* und vor die Augen des stadtrömischen Publikums, dessen Sehgewohnheiten sich seit der augusteischen Zeit stark gewandelt hatten und statt allegorisch jetzt militärisch-konkreter geprägt wa-

²³ Fehr (1985/1986) 44–46.

²⁴ Denn niemals erscheint ein Legionär mit einer Kopftrophäe; es sind immer nur die Auxiliaren (Szenen XXIV, LVI?, LXXII, CXIII) oder die Daker selbst (Szene XXV), die diese Sitte pflegen.

²⁵ Außerdem erhielten die regulären Truppen ihre finale Auszeichnung und Beuteanteil erst beim Triumph; Cichorius (1927) 214–216.

²⁶ Dementsprechend konnten sie das Bürgerrecht nur auf ihre Nachkommen vererben, wenn sie eine römische Bürgerin heirateten. Vittinghoff (1994) 286–287 (mit Nachweis).

²⁷ Vittinghoff (1994) 259.

²⁸ Vittinghoff (1994) 253.

²⁹ Flaig (1995) 47; vgl. Vittinghoff (1994) 269.

³⁰ Der ja als erster Kaiser nicht aus Rom, sondern aus einer italischen Kolonistenfamilie in der Provinz Baetica stammte; Alföldy (2011) 133. Außerdem ist er sich des Beitrages der Provinzen zum Reichswohl bewußt, wenn er im Briefwechsel mit Plinius bemerkt: „Es gibt keine Provinz, in der es nicht sowohl kluge als auch begabte Männer gibt“ (Plin. epist. 10,40,3).

³¹ Und das einen integrativen Anspruch verbildlicht, der auch auf anderen Reliefs seiner Zeit, etwa dem Trajansbogen von Benevent, thematisiert wird; vgl. Heitz (2005/2006).

³² Fehr (1985/1986) 43.

ren.³³ Der *orbis terrarum* befindet sich auf der Höhe seines Glanzes, und dies ist das Ergebnis einer Weltordnung, die dem integrativen Charakter der römischen Reichsgemeinschaft geschuldet ist, welcher auf dem Reliefband der Säule in höchster Meisterschaft verbildlicht wird.

Bibliographie

- Alföldy (2011) = G. Alföldy, *Römische Sozialgeschichte*, Wiesbaden⁴2011.
- Baharal (2000) = D. Baharal, *Public Image and Woman at Court in the Era of the Adoptive Emperors (A.D. 98–180). The Case of Faustina the Younger*, *Studies in Latin Literature and Roman History* 10 (2000) 328–344.
- Baumer et al. (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 106 (1991) 261–295.
- Campbell (2000) = J. Campbell, s.v. *Numerus*, DNP 8 (2000) 1055.
- Cichorius (1927) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule. Erster Textband*, Berlin 1927.
- Eck (1999) = W. Eck, *Aristokraten und Plebs — Die geographische, soziale und kulturelle Herkunft der Angehörigen des römischen Heeres in der Hohen Kaiserzeit*, in: H. von Hesberg (Hrsg.), *Das Militär als Kulturträger in römischer Zeit*, Köln 1999, 15–35.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Trajan bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Fehr (1985/1986) = B. Fehr, *Das Militär als Leitbild: Politische Funktion und gruppenspezifische Wahrnehmung des Trajansforums und der Trajanssäule*, *Hephaistos* 7/8 (1985/1986) 39–60.
- Flaig (1995) = E. Flaig, *Römer werden um jeden Preis? Integrationskapazität und Integrationswilligkeit am Beispiel des Bataveraufstands*, in: M. Weinmann-Walser (Hrsg.), *Historische Interpretationen. Festschrift G. Walser*, Stuttgart 1995, 45–60.
- Groag (1927) = E. Groag, s.v. *Licinius 167*, RE XIII (1927) 477.
- Heitz (2005/2006) = C. Heitz, *Des Kaisers neue Kinder. Romanitas und Barbarentum am Trajansbogen von Benevent*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 112 (2005/2006) 207–224.
- Hölscher (1984) = T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom*, Konstanz 1984.
- Junkelmann (1991) = M. Junkelmann, *Die Reiter Roms II: Der militärische Einsatz*, Mainz 1991.
- Richter (2004) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Trajanssäule. Propaganda und Realität*, Mannheim 2004.
- Schubert (2002) = C. Schubert, *Homo politicus — Femina privata? Fulvia: Eine Fallstudie zur späten römischen Republik*, in: B. Feichtinger, G. Wöhrle (Hrsg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften: Möglichkeiten und Grenzen* (Iphis 1), Trier 2002, 65–79.
- Settis (1988) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Speidel (1965) = M. Speidel, *Die Equites Singulares Augusti. Begleittruppe der römischen Kaiser des zweiten und dritten Jahrhunderts*, Bonn 1965.
- Speidel (1999) = M. A. Speidel, *Stadt- und Lagerleben*, in: H. von Hesberg (Hrsg.), *Das Militär als Kulturträger in römischer Zeit*, Köln 1999, 75–85.
- Vittinghoff (1994) = F. Vittinghoff, *Civitas Romana. Stadt und politisch-soziale Integration im Imperium Romanum der Kaiserzeit*, Stuttgart 1994.

³³ Hölscher (1984) 10–12.

ALICE LANDSKRON

IKONOGRAPHISCHE TRADITIONEN AUF DER TRAIANSSÄULE
ODER NEUE PERSPEKTIVEN?
ZUR VISUALISIERUNG EINER MILITÄRISCHEN UNTERNEHMUNG*

Die Reliefs der Traianssäule stehen kontinuierlich im Fokus der Wissenschaft, und doch hat die Tagung anlässlich des Jubiläumsjahres gezeigt, dass dieses einzigartige Monument immer wieder neue Fragen aufwirft. Der Beitrag konzentriert sich auf zwei Themen dieses komplexen Denkmals: Die Fragen nach ikonographischen Traditionen und nach innovativen Aspekten in der Visualisierung der militärischen Unternehmung des Kaisers Traian. Dabei geht es konkret um die Ikonographie der Bestürmung bzw. Verteidigung von befestigten oder ummauerten Anlagen auf der Traianssäule und um die Suche nach möglichen Vorbildern und Traditionen, die für die Komposition dieser Darstellungen eine Rolle gespielt haben könnten, oder nach neuen Bildern und Perspektiven, die eigens für die Visualisierung der Kriege gegen die Daker auf dem umlaufenden Friesband geschaffen wurden. Außerdem wird versucht, mögliche Wege der Tradierung von ikonographischen Vorbildern nachzuvollziehen.

Die Darstellung der Kämpfe und Schlachten nimmt auf dem ausgedehnten Friesband einen vergleichsweise geringen Raum ein (Taf. 47, Abb. 1).¹ Schlachten auf offenem Gelände (Szenen XXIV, XL–XLI, LXVI–LXVII, LXXII),² sind im Verhältnis zu dem umfassend angelegten Friesband weitgehend zurückhaltend dargestellt, Anstürme auf Festungen sind mehrfach gezeigt (Szenen XXXII, LXX–LXXI, XCIV/XCV, CXVI–CXVII, CXXXV), wobei dreimal die Daker eine römische Festung angreifen (Szenen XXXII, XCIV–XCV, CXXXV), zweimal die Römer ein dakisches Festungswerk (Szenen LXX–LXXI, CXVI–CXVII).

Im Mittelpunkt der Studie steht aber konkret das Motiv der bereits erwähnten Kämpfe um die Festungen (Szenen XXXII, LXX–LXXI, XCIV/XCV, CXIII–CXIV, CXV–CXVI, CXXXV). Im Folgenden geht es nicht um die Untersuchung von Architektur oder Realien, sondern um die Bildmotive. Es erhebt sich die Frage, ob ikonographische Traditionen für die Darstellung von Belagerungen und Bestürmungen sowie für das Motiv des Herrschers bzw. des Oberbefehlshabers auf den Mauern in Anlehnung an die „Teichoskopie“ bei Homer³, in diesem Fall des Kaisers Traian, überhaupt greifbar sind und welche Vorbilder dann für die Gestaltung des Motivs auf dem Friesband der Säule herangezogen werden können.

Folgende Szenen des Reliefbandes sind Gegenstand der Betrachtung:

Die Friesbänder mit der Visualisierung der ersten Offensive gegen die Daker könnten reduzierter nicht angelegt worden sein: Von den etwa 155 Bildsequenzen haben sechs offene Schlachten zum

* Für die Publikationserlaubnis der Abbildungen habe ich folgenden Personen und Institutionen zu danken: Sabine Ladstätter (ÖAI-Österreichisches Archäologisches Institut, Wien); Georg Plattner (Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Wien); The Trustees of the British Museum, London; J. Paul Getty Museum, Malibu. Für die Beschaffung von Abbildungsvorlagen bzw. für die Bildbearbeitung danke ich außerdem Christoph Hinker (ÖAI) und Kristina Klein (Institut für Klassische Archäologie, Wien).

¹ Die entsprechenden Szenenstrecken sind grau unterlegt auf Basis der Skizze mit einer Szenenabfolge nach Tonio Hölscher (Hölscher [1991] Abb. 1 bzw. Hölscher [2002] Abb. 115). Zur Auswahl und Darstellung der Kriegsszenen auf dem Friesband der Säule vgl. Hölscher (1991) 264f. 291–295; Hölscher (2002) 132–140.

² Allgemein dazu vgl. z.B. Settis (1988); Hölscher (1991); Krierer (1995) 123–136; Coarelli (1999); Hölscher (2002); Faust (2012) 35–91, bes. 58–60. 76–78. 88f.

³ Die Teichoskopie ist ein fester Begriff für die Schilderung der Mauerschau bei Hom. Il. 3, 121–244 und wird in diesem Kontext für die beobachtende Funktion einer Kampfhandlung von einer bewehrten Mauer bzw. den Zinnen aus verwendet.

Inhalt (Szenen XXIV, XL–XLI; LXVI–LXVII; LXXII) und vierzehn den Ansturm auf ein Festungswerk (Szenen XXXII; LXX–LXXI; XCIV; XCV–XCVI; CXIII–CXVI; CXXXII–CXXXV), der Schwerpunkt der Darstellungen liegt auf den Vorbereitungen und Zeremonien und anderen Ereignissen, die mit der militärischen Unternehmung einhergehen (Taf. 47, Abb. 1).⁴

1. Die erste hier zu besprechende Szene XXXII zeigt eine ummauerte und mit Zinnen bewehrte römische Festung. Die Konstruktion ist detailliert wiedergegeben, und die Perspektive kommt dadurch zum Tragen, dass den Verteidigern auf den Zinnen — in diesem Fall den Römern — durch die Schaffung von Raum bzw. räumlicher Tiefe ein größerer Aktionsradius und damit ein Hauptaugenmerk zugesprochen wird. Elf Soldaten — Angehörige von Hilfstruppen — setzen sich mit Speeren zur Wehr — in aggressiver Haltung, alle nahezu gleichzeitig in ausholenden, gleichsam parallelisierten Bewegungen. Demgegenüber steht ein kühner, aber völlig ungeordneter Angriff von etwa vierzehn Dakern, die zum Großteil ungeschützt vordringen und in der Folge bereits um zwei Krieger dezimiert wurden, die verwundet zu Boden gegangen sind.

Diese Szene lässt auf den ersten Blick noch keine siegreiche Partei erkennen, doch die beiden Verwundeten auf dakischer Seite können bereits als Vorzeichen für eine bevorstehende Niederlage gewertet werden. Außerdem nehmen Festungswerk und Soldaten den weitaus größeren Raum ein, die Daker agieren auf engem Raum und befinden sich bereits in der Defensive, dicht an die Mauern der Festung gedrängt.

2. Bei der Gegenoffensive, der Testudo-Szene der Römer LXX/LXXI, ist die Situation ikonographisch genau umgekehrt dargestellt:⁵ Die Daker werden mit und in ihrer Festung regelrecht zurück- und an die Relieflinie gedrängt, nur drei Verteidiger stehen dabei einer ganzen Testudo-Formation der Römer sozusagen gegenüber. Dass diese Darstellung den Blick sogleich auf die eindrucksvolle Formation lenkt, die militärische *virtus*, die straffe Organisation, Disziplin und Überlegenheit des römischen Militärs vor Augen führt, ist Teil des Konzepts der Gesamtdarstellung. Jedenfalls wird die Entscheidung des Krieges vorweggenommen. Darüber hinaus geht die Szene mit dem Stadium des militärischen Einsatzes konform, der mit der anschließenden Schlacht für die Römer siegreich zu Ende geht.

Auf den Friesbändern, die den zweiten dakischen Krieg zur Darstellung bringen, wird der Ansturm auf Festungen von beiden Kampfparteien wesentlich drastischer visualisiert. Die Aussichtslosigkeit der Daker, siegreich aus den Kampfhandlungen hervor zu gehen — sei es beim Ansturm, sei es bei der Verteidigung — dominiert die Szenen und wird schonungslos zur Schau gestellt.

3. Die Daker in den Szenen XCIV/XCV bestürmen eine Festung der Römer und haben bereits mehrere Verwundete zu beklagen, außerdem agieren sie — trotz offensiver Vorgehensweise — weitgehend defensiv. Die Darstellung der Ausweglosigkeit ist ebenso Teil des Konzepts der Gesamtdarstellung und für den Betrachter klar erkennbar.⁶ Die Verteidiger hingegen — in der Festung sind es acht an der Zahl, außerhalb kämpft ein halbes Dutzend — wehren den Ansturm nun nicht ausschließlich von innen ab, sondern haben sich vor die Mauern gewagt und bekämpfen die anstürmenden Feinde siegessicher und mit sichtbarer Entschlossenheit. Die Daker werden als Unterliegende dargestellt, selbst wenn es nach wie vor römische Festungen sind, die bestürmt werden, wodurch die Aussichtslosigkeit der Anstrengungen auf dakischer Seite noch betont wird.

Der überwiegend größere Aktionsraum liegt auch hier auf Seiten der Römer, wobei die Festungsmauern näher an den oberen Bildrand gerückt sind als in der Szene XXXII, da ja die Römer auch vor der Festung agieren. Die Daker sind in ihrer Handlung eingeschränkt und haben nur Rahmen-

⁴ Z.B.: Settis (1988); Baumer *et al.* (1991); Hölscher (1991); Coarelli (1999); Hölscher (2002); Beckmann (2005); Seelentag (2006); Wolfram Thill (2010); Wolfram Thill (2011); Faust (2012) 35–91, mit ausführlicher Literatur zur Traianssäule. Die Säule als Bildträger und der Kontext zu einer (Buch-)Illustration ist hier nicht Gegenstand der Erörterung.

⁵ Faust (2012) 60f.

⁶ Vgl. Hölscher (1991); Hölscher (2002); Faust (2012) 65–67.

funktion. Wiederum prägt die stereotype Kampfbewegung der Verteidiger auf den Wehrgängen das Motiv.

4. Auf den Bildstreifen CXIII–CXIV erscheinen die Daker als die Bedrängten in ihren Befestigungen, und diesmal sind es zahlreiche Krieger, die räumlich wieder benachteiligt dargestellt sind. Diese Szene setzt den bevorstehenden Sieg der Römer unmissverständlich ins Bild: Die Festung erreicht nicht mehr zum Schutz, die römischen Soldaten morden Pilati und Capilati von der Mauer herunter, wie zahlreich sie sich auch mit Steinen und Bögen bewehrt zusammenfinden. Das Konzept wird auch in diesem Bild verdeutlicht, und die Verteidiger vermitteln den Eindruck eines dramatischen Kampfes angesichts einer immer aussichtsloser erscheinenden Lage, wohingegen man auf römischer Seite nahezu gelassen bleibt — dem bevorstehenden Sieg bereits entgegensehend. Die beiden an die Mauern angelehnten Leitern verstärken den Eindruck einer unmittelbar folgenden Bestürmung der Festung. Im Zusammenhang mit dem Ansturm auf eine Festung nimmt die Leiter in der Regel den Sieg der Bestürmenden vorweg.⁷

5. Die letzte Szene eines Angriffs auf eine Festung, CXXXV, wird als verzweifelter Versuch der Daker inszeniert, die Römer doch noch in Bedrängnis zu bringen. Dies vermittelt die Anordnung der zahlenmäßig weitaus überlegenen, aber ohne erkennbares Konzept agierenden Daker vor den Mauern. Einige wenige wagen die Offensive, viele suchen nur noch Schutz unter dem Schild oder sind schon verwundet zusammengebrochen. Die römische Seite wiederum schleudert gleichsam alles auf die Gegner, was sie greifen kann, und obwohl sie zahlenmäßig weitaus unterlegen ist, ist die aussichtslose Lage der Angreifer evident.

Dass die dakischen Kämpfer den Römern gegenüber chancenlos sind, vermitteln nicht nur die fehlenden Toten auf Seiten der Römer, sondern ebenso die unausgewogene Darstellung von Angreifern und Verteidigern bei den besprochenen Szenen.⁸ Doch hätte man eine differenziertere, dem tatsächlichen Ablauf — mit Verlusten auf beiden Seiten — gerechter werdende Darstellung auf diesem Denkmal, das die Unternehmung Traians gegen das Dakerreich rechtfertigen und optisch sichtbar machen soll, sicherlich nicht erwartet.

Das ikonographische Grundschema der Anstürme auf Festungswerke ist bei den genannten Szenen mehr oder weniger gleich.⁹ Vor allem die ausholenden Bewegungen der Verteidiger, die mit Steinen und anderen Geschossen von den Mauern herabschleudern, muten stereotyp und parallelisiert an, wodurch sich die Frage nach möglichen ikonographischen Traditionen mehr als die nach innovativen Aspekten dieser Motive erhebt.

Die bildliche Darstellung der Verteidigung eines Angriffs auf befestigte Anlagen oder Siedlungen bzw. Städte kommt in der Regel dann zum Tragen, wenn eine militärische Unternehmung nicht in offenem Gelände stattfindet, sondern Siedlungen, Befestigungen, Stadtmauern und auch die zivile Bevölkerung in den Ablauf der Kampfhandlungen einbezogen werden und sich außerdem eine Entscheidung im Kampf bereits abzeichnet, je nachdem, welche Sichtweise gezeigt wird: die der siegreichen Angreifer oder die der siegreichen Verteidiger.

Anhand von einigen wenigen Beispielen soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, ähnliche Motive aufzuzeigen und bis in vorchristliche Zeit zurückzuverfolgen, welche ikonographischen Mittel gewählt wurden, um den Kampf um Städte oder befestigte Anlagen bildlich darzustellen. Beispielsweise wird der Kampf um und die Eroberung von Städten auf Bildern im Orient in großzügiger räumlicher Darstellung gezeigt.¹⁰ Ohne mich in die assyrischen Reliefs, die zeitlich und räumlich

⁷ Hingegen wird in dem Mythos der Sieben gegen Theben die Leiter dem anstürmenden Kapaneus zum Verhängnis und ist auch Ausdruck der Hybris: zu den bildlichen Darstellungen s. Krauskopf (1990).

⁸ Vgl. zu diesem Aspekt die Frieze mit der Stadtbelagerung auf der Westwand des Heroons von Trysa, auf denen die angreifenden Feinde zahlenmäßig weit unterlegen sind. Zieht man aus dieser Ikonographie eine Konsequenz, so wird man die siegreiche Partei in den Verteidigern auf den Mauern vermuten, womit eine Deutung der Szenen als Kampf um Troja nicht einleuchtend scheint: dazu Landskron (2015) 137–148. 307–309 Taf. 201,1; 202,1.

⁹ Vgl. auch Faust (2012) 88–91.

¹⁰ Vgl. Barnett (1976); Barnett *et al.* (1998); Reade (2007).

weit von der Traianssäule entfernt sind, vertiefen zu wollen, möchte ich doch auf das Phänomen hinweisen, welches die Tüchtigkeit und Macht eines Herrschers als Eroberer von Städten und Völkern in Szene setzt und in dieser frühen Zeit auch das Selbstverständnis der aristokratischen Gesellschaftsstruktur widerspiegelt.

Assyrische Reliefs thematisieren die Eroberung und Verteidigung von befestigten Städten mehrfach und in weiträumiger Komposition, beispielsweise zeigt ein Relief im British Museum die Erstürmung der elamitischen Stadt Hamanu¹¹ (Taf. 48, Abb. 2) und einer ägyptischen Stadt¹² (Taf. 48, Abb. 3) unter dem assyrischen König Assurbanipal. Die Erstürmung der Mauern über eine Leiter ist auf diesen Bildern ein charakteristischer Teil der Gesamtdarstellung eines siegreichen Angriffs und einer Eroberung.¹³

Im ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jh. v. Chr. finden sich Bilder von umkämpften Mauern häufiger — und zwar in einem Gebiet, das zum einen stark persisch und griechisch beeinflusst, zum anderen auch von einer aristokratischen Gesellschaftsstruktur geprägt ist, die unter anderem die Visualisierung von Macht herrscherlicher Persönlichkeiten und deren Tüchtigkeit, ihrer *areté*, im Krieg und im Kampf zum Thema hat: Mehrere Grabreliefs aus Lykien haben Stadtdarstellungen im Kontext einer militärischen Auseinandersetzung zum Inhalt. Auf zwei monumentalen Denkmälern, dem Nereidenmonument von Xanthos¹⁴ (Taf. 49, Abb. 4–5) und dem Heroon von Trysa¹⁵ (Taf. 49–50, Abb. 6–8), werden Angriff und Verteidigung einer ummauerten Siedlung über mehrere Friesplatten hinweg gezeigt. Das Nereidenmonument greift dieses Thema auf allen vier Seiten des Kleinen Sockelfrieses auf: Hier sind Angriff, Bestürmung und Verteidigung einer Stadt bzw. mehrerer Städte dargestellt, wobei die offensiv agierenden Krieger schon durch die ikonographische Umsetzung als die den Sieg davortragende Seite in Szene gesetzt werden. Dies zeigt sich etwa in dem Einsatz der Leiter, die aufgestellt wird, um die Burg zu erstürmen (Taf. 49, Abb. 5), und in den Verteidigern, die sich offensichtlich ihrer defensiven Lage bewusst sind und zum Teil in verzweifelter Gestik den Angriff mit ansehen oder Waffen von den Mauern zu schleudern versuchen (Taf. 49, Abb. 4). Die Bewohner haben sichtlich schon kapituliert und verteidigen sich nur mehr erfolglos. Entsprechend sind auch meist nur die Köpfe der Krieger und der zivilen Bevölkerung zu sehen, von denen manche verzweifelt gestikulieren. Dieser Darstellung liegt mit ziemlicher Sicherheit ein lokalhistorisches Ereignis zugrunde, wofür dann auch die Audienzszene spricht, die sich an die Kampfhandlungen anschließt.¹⁶

Die Frieze des Heroons von Trysa thematisieren zweimal den Angriff auf eine Stadt: einmal ist es ein Motiv aus der Mythologie, der Kampf der Sieben gegen Theben, der ikonographisch neben Amphiaros und Adrastos auch durch den Sturz des Kapaneus von der Leiter bestimmt ist (Taf. 49, Abb. 9), zum anderen die sog. Stadtbelagerung auf der Westseite (Taf. 49–50, Abb. 6–8)¹⁷. Im Unterschied zu den Szenen auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments, die von einer Bestürmung und Eroberung erzählen, ist auf der Westwand des Heroons die erfolgreiche Abwehr eines Angriffs zu sehen. Dies zeigt sich schon an dem Aufbau der Darstellung mit eindeutigem Schwerpunkt

¹¹ Barnett (1976) 40 Taf. XVII; Reade (2007) 84 Abb. 101 (Relief vom Palast des Assurbanipal, Ninive: London, British Museum, Inv. BM 124931; um 645 v. Chr.); Borchhardt, Bleibtreu (2013) Taf. 250,3.

¹² Reade (2007) 87 Abb. 104 (Alabasterrelief vom Palast des Assurbanipal, Ninive: London, British Museum, Inv. BM 124928; um 645 v. Chr.). Vgl. auch die Stadtbestürmungen auf den Reliefs im Palast von Sennacherib in Ninive: Childs (1976) 49–54 Abb. 27,1. 3. 4.

¹³ Die räumliche Konzeption und die perspektivische Auffassung solcher Darstellungen können in diesem Rahmen nicht eingehender betrachtet werden. Dazu s. Childs (1976) 48–54; Childs, Demargne (1989) 268f.; Borchhardt, Bleibtreu (2013), bes. 158–231. In der Bilderwelt des Perserreiches sind vordergründig nicht die Kampfhandlungen, sondern die besiegten Völker Gegenstand der Repräsentation der Großkönige: Walser (1966).

¹⁴ Childs (1976) 12f. 22–31 Abb. 7,1. 2; 9,1. 2; 10,1. 2; Wurster (1977) 119–125; Childs, Demargne (1989) 75–111. 263–270 Taf. 40–60; Borchhardt, Bleibtreu (2013) 130–134 Taf. 124,2; 126,1; s. auch Landskron (2015) 307–309 Taf. 157,5. 6. Datierung: um 400–390 v. Chr.

¹⁵ Benndorf, Niemann (1889) 152–155; Eichler (1950); Wurster (1977) 125–132 Abb. 16–20; Oberleitner (1994); Borchhardt, Bleibtreu (2013) 135f. Taf. 131–132,2; 133,1. 2; Landskron (2015) 137–148 Taf. 201,1; 202,1. Datierung: um 400 v. Chr.

¹⁶ Vgl. auch Childs, Demargne (1989) 264–270 (Platte BM 879), Taf. 57,2; 59,1. 2; Childs (1991).

¹⁷ Für die Darstellung des Kampfes der Sieben gegen Theben gehören der Leitersturz des Kapaneus, der fliehende Adrastos und der im Boden versinkende Amphiaros zu den festen Bildmotiven: Krauskopf 1990. Zum historischen bzw. mythologischen Kontext von Stadtdarstellungen vgl. Childs, Demargne (1989) 267–270.

auf der Stadt. Diese wird von Kriegern, die Speere oder Steine auf die Angreifer schleudern, intensiv verteidigt. Der thronende Herrscher beobachtet auf der Stadtmauer das Geschehen und kommandiert den Einsatz der Truppe. Außerdem macht sich eine Phalanx bereit, den Kampf vor den Toren der Stadt aufzunehmen bzw. ein Eindringen der Krieger, die sich dem Tor nähern, zu verhindern. Eine Leiter ist hier nicht im Spiel, wodurch — im Gegensatz zu der Szene auf dem Nereidenmonument — deutlich wird, dass sich nicht die Anstürmenden, sondern die Verteidigenden auf Siegeskurs befinden bzw. dass es sich um eine Schilderung aus Sicht der Verteidiger handelt. Die kleinen Grüppchen der Angreifer kontrastieren eklatant zu der weitaus größeren Anzahl der Verteidiger auf den Mauern, die sich noch dazu aufmachen, die Eindringlinge rechtzeitig abzufangen. Die Ikonographie der Szenen führt dem Betrachter unmissverständlich eine erfolgreiche Abwehr eines Angriffs auf eine Stadt vor Augen.¹⁸

Es lassen sich noch weitere lykische Denkmäler anführen, die Stadtmauern oder Türme im Kontext von Angriff und Verteidigung behandeln, so beispielsweise der Firstbalken des Merehi-Sarkophags aus Xanthos (Taf. 50, Abb. 10), auf dem mit drei Türmen nur ein Ausschnitt einer umkämpften befestigten Anlage dargestellt ist, oder das Izraza-Monument von Tlos (Taf. 51, Abb. 11), das auf einer Seite des Sockels einen Ansturm auf eine Bergstadt zeigt, die von den Mauern aus verteidigt wird.¹⁹ Vergleichbar sind die turmähnlichen Gebäude auf dem Deckel eines Sarkophags in Telmessos (Taf. 51, Abb. 12) zu verstehen.²⁰ Auf den drei genannten Denkmälern sind lokalhistorische Ereignisse zu sehen, die den Grabherrn bzw. Auftraggeber des Monumentes als siegreichen Herrscher bzw. Dynasten präsentieren.²¹ Beispiele aus der griechischen Bilderwelt haben fast ausschließlich mythologische Themen zum Inhalt, wohingegen die frühen assyrischen und lykischen Denkmäler auf historische bzw. lokalhistorische Geschehnisse reflektieren, sofern keine konzisen ikonographischen Hinweise auf einen Mythos schließen lassen.

Die ikonographischen Mittel, mit denen die besprochenen Denkmäler Angriffe und Verteidigung einer Stadt inszenieren, weisen durchaus traditionelle Elemente auf, somit ist ein fester Bildtypus für dieses Motiv erkennbar: eine befestigte Anlage, in der Regel auch von Zinnen bewehrt, die von außen bestürmt und von innen verteidigt wird. In den meisten Fällen erscheinen die Verteidiger nicht in voller Körpergröße, da sie sich auf den Wehrgängen befinden und von den Zinnen geschützt sind. Die Perspektive und räumliche Auffassung variiert und hängt im Wesentlichen wiederum vom Bildträger ab.²² Auf der Traianssäule dominiert eine linearperspektivische Gestaltung und eine ansatzweise vogelperspektivische Auffassung, eine Variante, die auf einem Reliefband freilich verzerrte Darstellungen zur Folge hat und nur dann Anwendung findet, wenn zusätzlicher Raum für eine Szene benötigt wird.²³

Auf griechischen Denkmälern, vor allem in der Vasenmalerei, stehen Bilder von Kampfhandlungen um befestigte Anlagen oder Städte weitgehend in mythologischem Kontext. Beispielsweise wird im Rahmen der Kämpfe um Troja oder um Theben jeweils ein Ausschnitt mit einem Mauerzug und kämpfenden Figuren abgebildet. Bereits im 6. Jh. v. Chr. kommen auf griechischen Vasen Bilder des

¹⁸ Die Bezeichnung „Stadt“ steht hier für eine ummauerte Siedlung nicht definierten Umfangs. Vgl. dazu auch Marksteiner (1993) 31–33. Zur Deutung vgl. Borchhardt, Pekriou-Gorecki (2012) 206f. (Nereidenmonument) 210. 213. 218 (Heroon von Trysa); Borchhardt, Bleibtreu (2013) 13–137.

¹⁹ Xanthos, Merehi-Sarkophag: Demargne (1974) 88–96; Childs (1976) 10. 17f. 97; Bruns-Özgan (1987) 284 Kat. S 24 Taf. 18,4; Jacobs (1987) 61; Borchhardt, Bleibtreu (2013) 134f. Taf. 130,1; Datierung: um 430 v. Chr. Tlos, Izraza-Monument: Borchhardt (1976) 78–82; Childs (1976) 14–16. 42–44 Taf. 24,2; 25,1. 2; Bruns-Özgan (1987) 202–204. 289 Kat. V 5; Borchhardt, Bleibtreu (2013) 147f. Taf. 52,1. 2. Datierung: um 370 v. Chr.

²⁰ Demargne (1974) Taf. 51,4; Childs (1976) 10f. 21f. Taf. 6,1–3; Wurster (1977) 142 Abb. 41; Bruns-Özgan (1987) 187–190. 281 Kat. S 1 Taf. 33,2; Jacobs (1987) 61–64 Taf. 16,1; Borchhardt, Bleibtreu (2013) 145f. Taf. 76,2. 3; 144,1; 145,1. Datierung: frühes 4. Jh. v. Chr.

²¹ Die Reliefs auf den Grabmonumenten beziehen sich auf Ereignisse aus dem Leben des Grabherrn: dazu vgl. z.B. Bruns-Özgan (1987); Borchhardt, Pekriou-Gorecki (2012); Borchhardt, Bleibtreu (2013) 157 (synoptische Tabelle); Landskron (2015) 323–327. 355–358.

²² Allgemein dazu s. Richter (1970); Carl (2006).

²³ Die Vogelperspektive kommt mehrheitlich dann zur Anwendung, wenn die Römer als Verteidiger einer Anlage in Szene gesetzt sind.

Angriffs und der Verteidigung von Stadtmauern — bedingt durch den Bildträger — verkürzt zur Darstellung.²⁴ Die Verteidigung von befestigten Anlagen ist etwa auf dem Innenbild einer Schale in Malibu zu sehen (Taf. 52, Abb. 13).²⁵ Die Schale in Malibu wird im Kontext des trojanischen oder thebanischen Krieges gedeutet.²⁶ Das Motiv bleibt jedenfalls vergleichbar: Die Verteidiger befinden sich auf dem Zinnen bewehrten Umgang und versuchen, die Angreifer, die mit Lanze und Stein anrücken, abzuwehren. Die Szene entspricht der auf Vasen und kleineren Bildträgern gängigen verkürzten Darstellung einer Stadtbelagerung oder -verteidigung, die W. A. P. Childs als „simplified city siege“ bezeichnet.²⁷ Der Ausgang des Kampfes scheint auch hier schon vorweggenommen zu sein: Die beiden Verteidiger führen ihre Waffen zielgerichtet und souverän, wohingegen die Angreifer ihr Ziel mit der Lanze verfehlen und nach weiteren Waffen, in diesem Fall nach einem Stein, greifen, um sich zur Wehr zu setzen. Die Angreifer werden also sichtlich in die Defensive gedrängt.

Zwei Bildmotive auf einer Hydria in München²⁸ (Taf. 52, Abb. 14) sind ebenso im Kontext des trojanischen Krieges zu deuten, das intendieren die Szene mit der Tötung des Troilos durch Achill und die hartnäckig geführte Verteidigung der Stadt, die von den Mauern bzw. Zinnen aus erfolgt und sich auf der Schulter des Gefäßes befindet. Die etwas chaotisch agierenden Krieger und die desperate Gestik des weißhaarigen Mannes und der weiblichen Figuren lassen die bevorstehende Niederlage erahnen. Ähnliche Szenen mit verzweifelt wirkenden und gestikulierenden Frauen finden sich auch hinter den Mauern der bestürmten Stadt auf dem Kleinen Sockelfries des Nereidenmonuments von Xanthos (Taf. 49, Abb. 4) und sind ebenso auf anderen Vasenbildern Teil der Darstellung einer erfolgreich belagerten Stadt.²⁹

Auf etruskischen Aschenurnen werden Angriff und Verteidigung einer Stadt häufig am Beispiel des Kampfes der Sieben gegen Theben zur Darstellung gebracht.³⁰ Dieses Thema wurde in klassischer Zeit weniger häufig dargestellt. Im Mittelpunkt der Bilder stehen die Stadtmauer bzw. die Bestürmung durch Kapaneus und sein Scheitern mit dem Sturz von der Leiter.

Das Motiv der Bestürmung einer Stadt steht nicht nur in der Vasenmalerei, sondern auch auf anderen Denkmälern primär in der Tradition der Visualisierung eines Mythos, seltener jedoch in einem historischen Kontext.³¹ Zu den — abgesehen von den Reliefs in Lykien — wenigen Denkmälern mit

²⁴ Frühe Beispiele führt Childs (1976) 54–65; Childs (1991) an.

²⁵ Childs (1991) 27–40 Abb. 1a–d; Cohen (2006) 173f. Kat. 45 (attisch rotfigurige Schale des Kleomelos-Malers: Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 84.AE.38; nach 500 v. Chr.).

²⁶ Childs (1991) 31. 38.

²⁷ Childs (1991) 27.

²⁸ Latacz *et al.* (2008) 35f. Kat. 91 (attisch schwarzfigurige Hydria der Leagros-Gruppe aus Vulci: München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 1700; um 510 v. Chr.). Der direkte Bezug zu der Hauptszene wird in der Forschung kontrovers diskutiert: ebenda 35f. Vgl. Childs (1976) 61f. Taf. 30,1; Childs (1991) 34–37 Abb. 2a–c.

²⁹ Z.B.: Childs (1976) 58–73. Die Teichoskopie in der Ilias (Hom. Il. 3, 121–244) unterstreicht die Bedeutung und Miteinbeziehung der Zinnen bewehrten Stadtmauern in das Gesamtgeschehen und weist zusätzlich auf die Rolle des Herrschers als Beobachter der Kampfhandlung. Die Diskussion der perspektivischen Auflösung dieser Architekturdarstellungen kann an dieser Stelle nicht geführt werden. Im Falle der Westwand im Heroon von Trysa geht J. Borchhardt in der jüngsten Publikation von einem Gebäude innerhalb der Mauern aus, auf dem die beiden Thronenden sind befinden: Borchhardt, Bleibtreu (2013) 135–137 Taf. 131,2; s. auch Richter (1970); Carl (2006) 55–66.

³⁰ Krauskopf (1990). Bei vielen Beispielen ist auch der Untergang des Amphiaros dargestellt.

³¹ Vgl. etwa entsprechende Szenen auf dem Klitias-Krater in Florenz (schwarzfiguriger Volutenkrater: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 4209; um 570 v. Chr.) und eine tyrrhenische Amphora ebendort (tyrrhenische schwarzfigurige Amphora: Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 3773; um 560 v. Chr.), außerdem eine Amphora in Malibu mit dem Motiv der Sieben gegen Theben (rotfigurige Halsamphora: Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 92.AE.86; 4. Jh. v. Chr.) sowie zwei weitere Beispiele auf etruskischen Aschenurnen, die wieder den Mythos der Sieben gegen Theben zum Thema haben (s. Krauskopf [1994]), und letztlich eine Darstellung vom Schleifen Hektors im Angesicht der verzweifelt auf den Mauern agierenden Trojaner auf einer Silberoinochoe (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 5; 1. Jh. v. Chr.): Childs (1976) 66 Taf. 33,4; Childs (1991) 31–34. Beispiele aus der griechischen großflächigen Malerei sind nicht erhalten: s. aber z.B. die Schilderung der Erstürmung der Stadt der Sydraker/Oxydraken bzw. der sog. Maller in Indien durch Alexander den Großen, der einem Soldaten die Leiter entriss und damit selbst die Mauern erklomm: Diod. 17, 98, 5–99, 1: „Die Makedonen waren noch mit dem Kampf um die Mauer beschäftigt, da faßte Alexander schon eine Leiter, lehnte sie an die Mauern der Burg und stieg daran, den Schild über dem Kopf, empor.“ (Diodoros, *Griechische Weltgeschichte Buch*

einem historischen Bezug der Darstellung einer von Zinnen bewehrten Mauer gehört die Wandmalerei aus einem Grab vom Esquilin, die u.a. den Vertragsabschluss zwischen Römern und Samniten nach dem zweiten Samnitenkrieg im ausgehenden 4. Jh. v. Chr. zeigt.³²

Mit den oben angeführten Beispielen lässt sich eine ikonographische Tradition des Motivs nachvollziehen, das im konkreten oder weiteren Sinn den Kampf um eine Stadt oder Festung zum Inhalt hat und formal bzw. ikonographisch über Jahrhunderte kaum einer Veränderung unterliegt.

In frühen römischen Kampfbildern fehlen diese Motive weitgehend³³ und tauchen in militärischem Kontext erst wieder auf der Traianssäule auf. Das heißt, auch dieses Motiv ist nicht per se Teil der Ikonographie einer militärischen Unternehmung, sondern wird dann visualisiert, wenn der Bedarf gegeben ist, wenn ein Angriff oder Ansturm auf eine Festung darzustellen war. Auffallend sind die weitgehend gleich bleibenden Bewegungsmuster der Akteure auf beiden Seiten, also bei den Angreifenden und Verteidigenden.

Ich habe anhand dieser Motive zu zeigen versucht, dass ikonographische Traditionen — wenn sie auch nicht in direkter Linie zu verfolgen sind — weit in vorklassische Zeit zurückreichen und ebenso in den östlichen bzw. orientalischen Raum. Die Bildmotive werden auf unterschiedlichen semantischen Ebenen transportiert, und es ist für das eigentliche Motiv nicht entscheidend, ob es sich um historische oder um mythische Kämpfe oder Angriffe und Verteidigungen von befestigten Anlagen handelt. Neben der bildlichen Überlieferung der Bestürmung von befestigten Anlagen liegen aber auch schriftliche Quellen vor, die beispielsweise die Eroberung von Tyros oder anderen Städten durch Alexander den Großen nachzeichnen und zum Teil sehr detailreich die Belagerung und den Ansturm auf eine Stadt(mauer) schildern.³⁴ Entscheidend für eine Visualisierung ist aber das Formenrepertoire, das doch eine mehr oder weniger gleich bleibende Kontinuität aufweist und auch über die Traianssäule hinaus transportiert wird, wie beispielsweise auf der Marc-Aurel-Säule bei der Testudo-Szene (Taf. 51, Abb. 15).³⁵ Nur wenige Jahre später erinnern die Reliefplatten des Severus-Bogens auf dem Forum Romanum, die Belagerungen von Städten während der Orientkriege des Septimius Severus in Vogelperspektive-ähnlichen Kompositionen visualisieren, an die Reliefs in Ninive.³⁶

Betrachtet man die besprochenen Denkmäler, so wird deutlich, dass Stadtbestürmungen und Belagerungen auf eine lange Tradition zurückblicken, die sich bis in den Orient zurückverfolgen lässt. Doch darf man nicht von einer lückenlosen Tradierung des Motivs ausgehen. Allerdings lassen einzelne Reliefs, wie beispielsweise die Reliefs von Avezzano oder die Miniaturdarstellungen auf den Tabulae und ebenso die Wandmalereien in Pompeji auf eine gewisse Kontinuität und ein offenbar zeitlich

XVII. *Alexander der Große*, Übersetzung: O. Veh, Stuttgart 2009); s. auch Curt. 9, 4, 30; Plut. Alexander 63. Vgl. auch Demandt (2009) 315.

³² Childs (1976) 65 Taf. 32,2; Andreae (1999) 35 Abb. 16.

³³ Vgl. auch die Tabulae Iliacae und Tabulae mit historischen Themen: Valenzuela Montenegro (2004) passim; Squire (2011) passim. Die Tabulae werden in augusteische Zeit datiert und gehen — so wird in der Forschung vermutet — auf hellenistische Vorbilder zurück. Ob diese Vorbilder auch in Miniaturformat existiert haben, oder großformatige Wandgemälde waren, kann nicht nachgewiesen werden. Zur Datierung zusammenfassend vgl. Valenzuela Montenegro (2004) 305–309. Zu den Tabulae im Kontext von Buchillustration s. Valenzuela Montenegro (2004) 337–401.

³⁴ Vgl. allg. z.B. Diod. 17, 40, 2–46, 6; 98, 1–5; 99, 1; Curt. 4, 2–4; 9, 4, 30; 9, 9; Arr. an. 2, 18–24; Plut. Alexander 24–25; 63.

³⁵ Coarelli (2008) 220f., Szene LIV; Faust (2012) 98f. diskutiert auch die Vorbildwirkung der Traianssäule für diese Szene. Vgl. auch die Szene der Belagerung von Verona auf dem Relieffries des Konstantinsbogens in Rom aus dem frühen 4. Jh. n. Chr., auf dem in ähnlicher Weise wie auf den Säulen Angriff und Verteidigung einer ummauerten Stadt gezeigt werden: Andreae (1999) Abb. 650.

³⁶ Ob diese Reliefdarstellungen tatsächlich vorbildhafte Wirkung hatten, bzw. durch die Aufenthalte im Orient auch bekannt waren, lässt sich nicht nachweisen. Brilliant (1967) 183–217. 219–20 Taf. 61; 67; 77; 87, sieht bezüglich der großen Reliefs des Severusbogens auf dem Forum Romanum hinsichtlich der Perspektiven bereits eine Vorbildwirkung der Reliefplatten der Tabulae Iliacae (s. auch Valenzuela Montenegro [2004]) und der Wandmalereien von Pompeji (z.B. Mazzoleni, Pappalardo [2005]). Richter (1970) 2 Abb. 215; Faust (2012) 121–141. Vgl. auch andere Stadtdarstellungen ohne militärischen Kontext, wie etwa die Grabreliefs in Pinara (Childs [1976] 11f. 36–42 Taf. 18–23; Wurster [1977] 132–138; Jacobs [1987] 61–64; Borchhardt, Bleibtreu [2013] 139–145) oder das Relief mit Stadtansicht aus Limyra (Marksteiner [1993] 35–37 Abb. 2; Borchhardt, Bleibtreu [2013] 148–151 Taf. 148). Die Kenntnis von und die Anlehnung an Kriegstaktiken anderer Völker und früherer Zeit überliefern antike Schriftsteller, beispielsweise Livius, der sich immer wieder auch auf ältere Quellen beruft: etwa auf Herodot und Polybios: s. dazu die Studien von Roth (2006) 49–67.

nicht eingrenzbare Bedürfnis nach der bildlichen Darstellung von Architektur auf unterschiedlichen Ebenen schließen.³⁷ Je nach Bedürfnis und Bildträger werden solche Ikonographien flächig, ausschnittsweise oder auf kleinen Formaten mit perspektivischen Verzerrungen oder geschickten Verkürzungen zur Darstellung gebracht.

Wie ist also die anfangs gestellte Frage zu beantworten? Die besprochenen Motive stehen in einer ikonographischen Tradition, die über die Jahrhunderte auf unterschiedlichen Denkmälern — bildlich und schriftlich — und in ebensolchen Kontexten transportiert und für die Bedürfnisse der Auftraggeber adaptiert wurde. Von neuen Perspektiven wird man nur zurückhaltend sprechen, und solche beziehen sich hinsichtlich der Traianssäule auf ikonographische Details, die wiederum die Ansprüche der Inhalte und Auftraggeber berücksichtigten — beispielsweise die Anordnung der Figuren in einem breiteren Rahmen und die Formen der Visualisierung der Unterlegenen, sei es hinter den Mauern oder davor. Somit schließen die besprochenen Szenen auf der Traianssäule an die ikonographische und vermutlich auch literarische Tradition von der Darstellung von Eroberungen befestigter Städte an, die entweder in einem historischen Kontext zu interpretieren sind oder auf eine mythologische Szenerie verweisen.³⁸ Dass über lange Zeiträume hinweg auf alte Traditionen und bekannte Motive zurückgegriffen wird, zeigt die Säule in Rom in eindrucksvoller Weise.

Bibliographie

- Andreae (1999) = B. Andreae, *Die Römische Kunst*, Freiburg 1999.
- Barnett (1976) = R. D. Barnett, *Sculptures of the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668–627 B.C.)*, London 1976.
- Barnett et al. (1998) = R. D. Barnett, E. Bleibtreu, G. Turner, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, London 1998.
- Baumer et al. (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991) 261–295.
- Beckmann (2005) = M. Beckmann, *The Border of the Frieze of the Column of Marcus Aurelius and its implications*, Journal of Roman Archaeology 18 (2005) 303–312.
- Benndorf, Niemann (1889) = O. Benndorf, G. Niemann, *Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa*, Wien 1889.
- Borchhardt (1976) = J. Borchhardt, *Das Izraza-Monument von Tlos*, Revue Archéologique (1976) 67–90.
- Borchhardt, Bleibtreu (2013) = J. Borchhardt, E. Bleibtreu, *Strukturen lykischer Residenzstädte im Vergleich zu älteren Städten des Vorderen Orients* (Adalya Supplement 12), Antalya 2013.
- Borchhardt, Pekriou-Gorecki (2012) = J. Borchhardt, A. Pekriou-Gorecki, *Limyra: Studien zu Kunst und Epigraphik in den Nekropolen der Antike*, Wien 2012.
- Brilliant (1967) = R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum* (Memoirs of the American Academy in Rome 29), Rome 1967.
- Bruns-Özgan (1987) = G. Bruns-Özgan, *Lykische Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Istanbuler Mitteilungen, Beiheft 33), Tübingen 1987.
- Carl (2006) = T. Carl, *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.* (Internationale Archäologie 95), Rahden/Westf. 2006.

³⁷ Eine vertiefende Studie zu dieser Thematik ist an dieser Stelle nicht möglich, daher sei vorerst nur beispielhaft auf die genannten Denkmäler verwiesen: Rostovtzeff (1911) 158f. Abb. 67; Edmondson (2006) 251f. Abb. 13a–b; Valenzuela Montenegro (2004); Mazzoleni, Pappalardo (2005) (mit weiterer Literatur zur Wandmalerei in Pompeji).

³⁸ Ein anderes Motiv, das gleichfalls einer ikonographischen Tradition folgt, jedoch anderen Inhalts, zeigt den Kaiser beratend und beobachtend auf den Mauern (Traianssäule Szenen VI und CV): Coarelli (1999) 51 Taf. 7. 171 Taf. 127; in einem anderem Kontext inspiziert der Kaiser die Arbeiten der Soldaten: Coarelli (1999) 6 Taf. 12 (Szenen XI–XIII). Vgl. zur Präsenz des Kaisers auch Faust (2012) 71–73 (Traianssäule). 127–130 (Severusbogen, Rom). Vergleichbar ist hier wiederum das Motiv, das den Befehlshaber von Kampfhandlungen um eine Stadt auf oder vor den Stadtmauern zeigt und besonders auf lykischen Denkmälern zu finden ist und an die Schilderung der „Teichoskopie“ bei Homer (Il. 3, 121–244) erinnert: Heroon von Trysa (Benndorf, Niemann [1889] 201–212; Eichler [1950] 51–53 Taf. 2/3 BI.; Oberleitner [1994] 27 Abb. 44; Landskron [2015] 139–145 Taf. 90,1; 201,1; 202,1); Firstbalken des Merehi-Sarkophags (Taf. 50, Abb. 10); Deckel des Sarkophags in Telmessos (Taf. 51, Abb. 12): (Childs [1976] 10f. 17f. 21f.; Demargne [1974] Taf. 51,1. 4).

- Childs (1976) = W. A. P. Childs, *The City Reliefs of Lycia*, Princeton 1976.
- Childs (1991) = W. A. P. Childs, *A new representation of a city on an attic red-figured kylix* (Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 5), Malibu 1991.
- Childs, Demargne (1989) = W. A. P. Childs, P. Demargne, *Le Monument des Néréides* (Fouilles de Xanthos 8), Paris 1989.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Coarelli (2008) = F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio*, Roma 2008.
- Cohen (2006) = B. Cohen (Hrsg.), *The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases*, Los Angeles 2006.
- Demandt (2009) = A. Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende*, München (2009).
- Demargne (1974) = P. Demargne, *Tombes-maisons, tombes rupestres et sarcophages* (Fouilles de Xanthos 5), Paris 1974.
- Edmondson (2006) = J. Edmondson, *Cities and Urban Life in the Western Provinces of the Roman Empire, 30 BCE – 250 CE*, in: D. Potter (Hrsg.), *A Companion to the Roman Empire*, Malden/MA 2006, 250–280.
- Eichler (1950) = F. Eichler, *Die Reliefs des Heroon von Gjölbashi-Trysa*, Wien 1950.
- Faust (2012) = St. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Hölscher (1991) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: Baumer *et al.* (1991) 287–295.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Jacobs (1987) = B. Jacobs, *Griechische und persische Elemente in der Grabkunst Lykiens zur Zeit der Achämenidenherrschaft* (Studies in Mediterranean Archaeology 78), Jonsered 1987.
- Krauskopf (1990) = I. Krauskopf, *Kapaneus*, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 5 (1990) 952–963.
- Krauskopf (1994) = I. Krauskopf, *Septem*, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 7 (1994) 730–748.
- Krierer (1995) = K. R. Krierer, *Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene der römischen Plastik* (Wiener Forschungen zur Archäologie 1), Wien 1995.
- Landskron (2015) = A. Landskron, *Das Heroon von Trysa. Ein Denkmal in Lykien zwischen Ost und West: Untersuchungen zu Bildschmuck, Bauform und Grabinhaber* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 13), Wien 2015.
- Latacz *et al.* (2008) = J. Latacz, Th. Greub, P. Blome, A. Wiczorek, *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*, München 2008.
- Marksteiner (1993) = Th. Marksteiner, *Stadtdarstellungen und lykische Städte*, in: G. Dobesch, J. Borchhardt (Hrsg.), *Akten des II. Internationalen Lykien-Symposiums, Wien, 6.–12. Mai 1990* (Ergänzungsbände zu den Tituli Asiae Minoris 18), Wien 1993, 32–38.
- Mazzoleni, Pappalardo (2005) = D. Mazzoleni, U. Pappalardo, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration*, München 2005.
- Oberleitner (1994) = W. Oberleitner, *Das Heroon von Trysa. Ein lykisches Fürstengrab des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Mainz 1994.
- Reade (2007) = J. Reade, *Assyrian Sculpture*, Nachdruck London ³2007.
- Richter (1970) = G. M. A. Richter, *Perspective in Greek and Roman Art*, London 1970.
- Rostovtzeff (1911) = M. Rostovtzeff, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 26 (1911) 1–186.
- Roth (2006) = J. P. Roth, *Siege Narrative in Livy: Representation and Reality*, in: S. Dillon, K. E. Welch (Hrsg.), *Representation of War in Ancient Rome*, New York 2006, 49–67.
- Seelentag (2006) = G. Seelentag, *Die Traianssäule – Bilder des Sieges*, in: E. Stein-Hölkeskamp, K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, 401–418.
- Settis (1988) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Squire (2011) = M. Squire, *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford 2011.
- Valenzuela Montenegro (2004) = M. Valenzuela Montenegro, *Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniaturreliefs*, Berlin 2004.

- Walser (1966) = G. Walser, *Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis. Historische Studien über den sogenannten Tributzug an der Apadanatreppe*, Berlin 1966.
- Wolfram Thill (2010) = E. Wolfram Thill, *Civilization under Construction: Depictions of Architecture on the Column of Trajan*, *American Journal of Archaeology* 114 (2010) 27–43.
- Wolfram Thill (2011) = E. Wolfram Thill, *Depicting Barbarism on Fire: Architectural Destruction on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius*, *Journal of Roman Archaeology* 24 (2011) 283–312.
- Wurster (1977) = W. W. Wurster, *Stadtdarstellungen auf lykischen Reliefs*, *Architectura* (1977) 117–151.

JOHN SCHEID

RITUELLE HANDLUNGEN AUF DER TRAJANS- UND DER MARCUSSÄULE — EIN VERGLEICH

Das Thema, das ich bespreche, ist weder neu noch einfach. Es gibt schon viel Literatur über die Einzelheiten der Darstellungen wie über das Gesamtproblem.¹ Ich bin kein Spezialist für Ikonographie und werde diesen Aspekt des Themas deshalb nur kursorisch behandeln. So werde ich nicht auf das Problem der Lesbarkeit der Bilder eingehen. Ich werde mich ausschließlich mit dem Konzept der Bilder beschäftigen, insofern sie einen bestimmten Willen des Künstlers ausdrücken sollen. Der Künstler, der diese Bilderfolge entworfen hat (bzw. die Künstler, die sie entworfen haben) und die Autorität, die sie annahmen, wollten mit diesen Opferszenen etwas ausdrücken. Ich werde also fragen, was die Bilder der Säule über Religion aussagen sollen und was der Gedankengang der Konzeptoren der Bilderfolge war.

Ich werde zuerst die rituellen Handlungen auf der Trajanssäule besprechen, dann werde ich sie mit den entsprechenden Handlungen auf der Antoninischen Säule vergleichen. Meine Schlussfolgerung wird sein, dass auf beiden Säulen bestimmte Riten benutzt werden, um die Erzählung zu qualifizieren und zu strukturieren. Es gibt in dieser Hinsicht keine größeren Unterschiede zwischen den beiden Monumenten. Die Marcussäule unterscheidet sich aber von der früheren durch die spektakuläre Darstellung von Zeichen.

1. Trajanssäule

Beschreiben wir kurz die hier zu behandelnden Szenen. Auf der Szene VIII sehen wir eine *lustratio*, ebenso wie auf Szene LIII oder CIII. Die frühere Forschung hat auf kleine Unterschiede in diesen Bildern hingewiesen (nur auf Szene LIII trägt der Eber eine *vitta*, in der Szene VIII trägt der Opferdiener, der vor Trajan steht, einen Krug, auf CIII eine *acerra*). Auch die Darstellung der Castra, in denen der Kaiser in der Toga, zwischen zwei Liktores, opfert, kann verschieden sein. In allen Fällen opfert der Kaiser innerhalb eines Lagers, er trägt die Toga, sein Haupt ist verhüllt. Er scheint die sogenannte Praefatio vorzunehmen, also mit dem Opfer zu beginnen, während die drei Opfertiere mit den Musikanten und dem Opferpersonal das Lager umkreisen.

Weiter beschreibt die Columna ein Opfer bei der Ankunft des Kaisers in einem Hafen vor der Stadtmauer (Szene LXXX). Ein Rind liegt tot auf dem Boden bei einem Altar, auf dem ein Feuer brennt. Die Szenen LXXXIV–LXXXV stellen ebenfalls ein Opfer mehrerer Rinder bei der Ankunft des Kaisers in einem Hafen dar. Die Opfervorbereitungen sind abgeschlossen: Vier Rinder, darunter wenigstens zwei Stiere, warten bei zwei Altären augenscheinlich auf Trajan, der sie darbringen wird. Die Szene LXXXVI zeigt ein Voropfer, das der Kaiser selbst vollzieht; die Zunge des auf die Knie gezwungenen Rinds hängt aus dem Maul, was bedeutet, dass es schon getötet worden ist, und der Popa, der das Tier noch hält, wartet auf einen weiteren Befehl. Man hat angenommen, er warte auf den Befehl, das Tier zum *extispicium* zu öffnen. Auch dieses Opfer scheint außerhalb der Stadt stattzufinden. Die Szene LXXXIX stellt die Ankunft des Kaisers in einer Stadt dar; die Menge begrüßt ihn, während er innerhalb der Stadt ein Voropfer darbringt. Bei vier weiteren Altären warten vier Rinder. Ein weiteres Opfer zeigt Szene XCIX. Diesmal opfert Trajan bei der Donaubrücke. Eine weitere Ankunft des Kaisers vor einer Stadt stellt Szene CII dar. Ein Opfer erwartet den Kaiser, der vom Militär empfangen wird. Das Tier, ein Stier, steht beim Altar.

¹ Ich beschränke mich auf die neuere Literatur: Lepper, Frere (1988); Settis (1988); Coarelli (1999), wo weitere Literatur zu finden ist. Vor kurzem ist eine neue Behandlung der Reliefs von H. Chew und A. S. Stefan (2015) erschienen. Für diese Arbeit konnte sie nicht mehr benutzt werden.

Welche sind nun die Riten, die auf all diesen Bildern dargestellt sind? Die Suovetaurilienopfer sind einfach zu beschreiben. Wie H. Versnel und J. Rüpke² bewiesen haben, handelt es sich nicht um ein Reinigungsopfer beim Abschluss einer Handlung, sondern sozusagen um ein Schutzopfer vor dem Beginn einer neuen Handlung. Die *Lustratio* ist eine Prozession, ein Rundgang der Opfertiere, die dann beim Altar dem Gott Mars geopfert werden. Dieser Ritus soll die Menschen, den Ort, die Felder oder die Tiere, die sich an einer gemeinsamen Handlung beteiligen oder die eine Gemeinschaft gründen, gegen jedes Übel verteidigen. Jeder kennt die *lustratio agri* des Cato³ und das Suovetaurilienopfer, das die Zensoren nach dem Zensus des *populus* zelebrierten.⁴ Im Kriegszustand geschieht dies, wenn eine Armee neu aufgestellt wird, d.h. wenn eine neue Phase der Kriegführung beginnt⁵. Der Ritus wird auch durchgeführt, wenn eine Stadt oder ein Lager neu gegründet oder während eines Feldzuges wiederbesetzt werden⁶. Auf unseren Bildern handelt es sich jeweils um den Bau eines Lagers. Die Szene muss im Geiste des Künstlers eine besondere Bedeutung gehabt haben, denn es gibt auf der Säule andere Bilder, die den Bau eines Lagers darstellen, die aber nicht von der *lustratio* begleitet sind. Es kann auch ein Zeichen dafür sein, dass die Bilderzählung nicht systematisch alle Vorkommnisse beschreibt, sondern eine Auswahl trifft. In diesem Fall kann man nur rätseln über den Grund der Darstellung der drei Lustrationen. Vielleicht hat es mit dem Beginn einer neuen Phase im Feldzug zu tun. Die erste Lustration findet am Anfang des Krieges statt, kurz nach dem Einfall in das feindliche Land. Vielleicht stellt der Künstler so dar, dass das römische Heer jetzt vollständig ist, nachdem sich alle Gruppen — vielleicht in einem Zentrallager — zusammengefunden haben, und dass der Feldzug nun beginnt. Man muss aber bedenken, dass es auf der Säule um die *Lustratio* eines Lagers geht und nicht um die *Lustratio* des Heeres selbst. Wahrscheinlich wird auf die Errichtung von römischen Standlagern angespielt, vielleicht im Zusammenhang mit Ereignissen, die uns leider unbekannt sind. Die zweite Lustration wird nach dem Beginn des zweiten Feldzugs dargestellt, die dritte gegen Ende des Krieges. Die Lustrationen decken also die gesamte Zeit des Krieges ab, sie bilden die erste und die letzte Ritualdarstellung auf der Säule.

Man bemerke auch, dass bei allen Suovetaurilienopfer der Kaiser in der Toga opfert, mit verhülltem Haupt, was nicht der Militärtracht und dem Militäropfer entspricht. Trajan opfert hier nicht, wie immer wieder behauptet wird, als Pontifex Maximus, sondern als Kaiser, als Imperiumsträger. Denn wie ein *pontifex* dargestellt wurde, ob er wie die *flamines* eine Kopfbedeckung trug, ist nicht klar. Auf jeden Fall handelt der Kaiser auch in Rom religiös immer als Imperiumsträger, z.B. wenn er einen Tempel oder Altar weihet oder wenn er opfert. Denn dies tun vor allem Imperiumsträger, viel seltener die *pontifices*. Die Opfertracht des Kaisers ist weiter interessant, weil sie bedeutet, dass die Lustration eigentlich ein ziviles Opfer ist, auch wenn es im Kriegsgebiet zelebriert wird. Der Kaiser fungiert als Gründer des Lagers, der Stadt oder der Heeresgruppe, nicht als militärischer Befehlshaber dieser Orte oder Gruppen. Es gibt noch weniger Grund, den Kaiser hier als Priester handeln zu lassen. Der Pontifex Maximus opfert und handelt in Rom, außerhalb Roms aber — vor allem in einer Provinz und auf fremden Territorium — hat er keinen Anlass zu opfern.

Die weiteren Opferszenen betreffen immer eine Ankunft des Kaisers. Entweder geht er an Land oder er trifft in einer Stadt ein. Man kann auch hier nur über den genaueren Anlass rätseln, denn meistens versteht man nicht, warum er opfert. Bei einer Landung kann man annehmen, dass er ein Votum

² Versnel (1975) 97–115; Rüpke (1990) 144–146.

³ Cato agr. 148.

⁴ Val. Max. 4.1.10: ... *qui* (= Africanus) *ensor*, *cum lustrum conderet inque solitaurilium sacrificio scriba ex publicis tabulis sollemne ei precationis carmen praeiret, quo di immortales ut populi Romani res meliores amplioresque facerent rogabantur, 'satis' inquit 'bonae et magnae sunt: itaque precor ut eas perpetuo incolumes seruent', ac protinus in publicis tabulis ad hunc modum carmen emendari iussit. qua uotorum uerecundia deinceps censores in condendis lustris usi sunt; Suet. Aug. 97 (14 n. Chr.): *cum lustrum...conderet ...vota, quas in proximum lustrum suscipi mos est, collegam suum Tiberium nuncupare iussit. nam se, quamquam conscriptis paratisque iam tabulis, negauit suscepturum quae non esset soluturus.**

⁵ Liv. 38, 37, 8; Tac. ann. 6, 37; Plut. Caesar 43, 2; Brutus 39, 11.

⁶ Wir kennen nur Lustrationen von Stadtteilen, die durch den Feind besetzt wurden, und die dann gereinigt und durch eine Lustration „wiederbefestigt“ wurden (Liv. 3, 18, 10 *Capitolium purgatum atque lustratum*), oder von der gesamten *urbs* nach schlechten Vorzeichen (Liv. 21, 62, 6–7; 35, 9, 5; 45, 16, 8; Tac. ann. 13, 24) oder eines Ortes der *urbs* zum Neubau eines vom Feuer zerstörten Tempels (Tac. hist. 1, 87).

für die sichere Schifffahrt gleich nach der Landung einlöst, so wie es Brauch war. Inez Scott-Ryberg⁷ spricht diese Darstellungen als *nuncupationes votorum* an, die durchgeführt wurden, bevor der Kaiser den Fluss bzw. das Meer überschritt. Ich stimme ihr insofern zu, als es sich sehr gut um einen Votivritus handeln kann, aber außer bei Fällen, in denen aus irgendeinem Grund die laufenden Vota neuerlich bestätigt wurden, wurde bei der *nuncupatio voti* nicht geopfert. Dies aber wurde getan, wenn das Votum fällig war. Ich sehe in diesen Bildern also *solutiones votorum* für die gelungene Schifffahrt oder Reise. Auf den Bildern, die vier Opfertiere und ebensoviel Altäre darstellen, wie bei Szene LXXXIX, handelt es sich — wenn der Steinmetz präzise war — um Opfer an vier Gottheiten, denn gewöhnlich entspricht jeder Altar einer Gottheit. Man kann hier z.B. an die kapitolinische Trias und *Salus publica* denken, d.h. an die Wiederholung, die *commendatio*, der Abfahrtsvota, von denen ich noch reden werde. Es gibt auf jeden Fall aber keine zweifelsfreie Deutung der Opferszenen, die dargestellt sind und regelmäßig wiederkehren.

2. Marcussäule

Ich brauche die religiösen Szenen auf der Marcussäule nicht weiter zu beschreiben. Wenn man von der künstlerischen Variation in der Beschreibung der Opfer absieht, so findet man genau dieselben Darstellungen von Lustrationen und von Opfern, die man nicht weiter versteht, wie auf der Trajanssäule, nämlich Vota oder Dankopfer. Die erste Lustratio (Szenen V–VI⁸) ist so schlecht erhalten, dass weiter nichts über sie ausgesagt werden kann. Das Bild XXX hingegen stellt eine Variation zu den Darstellungen auf der Trajanssäule dar, denn es ist klar, dass das Bild die Lustratio des Heeres und nicht die eines Lagers beschreibt. Scott-Ryberg⁹ deutet die Folge von *lustratio* und *contio* als den Beginn des Feldzuges gegen die Sarmaten. Wie schon früher über Trajan gesagt, ist Marc Aurel bezeichnenderweise noch in Zivil, während er auf dem folgenden Bild in Militärtracht spricht. Das Heer ist als solches rituell definiert, beschützt und aufgestellt worden, nun ist er sein Befehlshaber.

Zwei andere Opfer sind zu erkennen, Szene XIII, auf welcher der Kaiser auf einem Dreifuß zu opfern scheint, und Szene LXXV, wo der Kaiser eine Libatio auf einem brennenden Altar darbringt. In beiden Bildern sind keine Opfertiere sichtbar, auch keine Musiker. Es ist sehr schwer zu entscheiden, was hier dargestellt ist, entweder eine *supplicatio* des Kaisers für einen Erfolg oder aber einfach eine Darstellung seiner *pietas*. Auf jeden Fall unterscheiden sich die rituellen Darstellungen von denen der Trajanssäule. Nur eine, vielleicht zwei Lustrationen werden abgebildet, und zwei äußerst abstrakte Darstellungen der Pietas des Kaisers.

Gibt es weitere Unterschiede? Ich sehe eine Differenz: Auf der Trajanssäule gibt es kaum einen Hinweis auf göttliche Zeichen. Es gibt nur ein Beispiel, das genau nach der ersten Lustration aufgeführt wird: Bei einer Rede des Kaisers scheint ein Reiter von seinem Maulesel gefallen zu sein (Szene IX). Trajan, umgeben von zwei Begleitern, weist auf die Szene hin, was wohl bedeutet, dass er auf das Ereignis aufmerksam macht, d.h. es als gutes Zeichen annimmt. Ich will nicht auf die Diskussion über die genaue Deutung dieser Szene eingehen; ich glaube, dies ist unmöglich. Aber wie alle Forscher, die die Szene beschreiben, gefolgert haben, ist es die Darstellung eines Omens, eines mehr oder weniger banalen Ereignisses, das den Fall der Gegner darstellen sollte und von Trajan angenommen wurde. Es war vielleicht ein bekanntes Ereignis, aber in den uns zur Verfügung stehenden schriftlichen Quellen ist es nicht aufgeführt. Kurz nach der Lustration des ersten Lagers würde so der Feldzug unter guten Vorzeichen beginnen. Weiter sieht man über der Darstellung einer Schlacht (wahrscheinlich der Schlacht bei Tapae) Jupiter über den Soldaten als Mitkämpfer (Szenen XXXII–XXXIII). Der Gott steht auf der römischen Seite und unterstützt das römische Heer.

Sonst aber finden wir nichts auf der Säule, was mit direktem Eingreifen der Götter in Beziehung steht. Anders hingegen auf der Marcussäule: Dort sind zwei Wunder dargestellt. Das erste, Szene XIa, zeigt einfach Feuer, das vom Himmel auf eine Befestigung fällt. Noch schöner ist das zweite Wunder, das sich wie das vorhergehende auf dem unteren Teil der Säule befindet und sehr gut zu sehen ist

⁷ Scott-Ryberg (1955) 120 ff.

⁸ Für die Darstellungen s. Scheid, Huet (2000).

⁹ Scott-Ryberg (1955) 114.

(Szene XVI, Taf. 53, Abb. 1). Man sieht dort eine erstaunliche Figur, einen bärtigen Gott, dessen Arme und Körper aus strömendem Regen gebildet sind. Unter ihm schwimmen leblose dakische Krieger im Wasser, während die römischen Soldaten zuschauen. Diese Szene stellt das Regenwunder im Quadenland dar. Die Römer waren belagert und hatten kein Wasser mehr. In dieser großen Bedrängnis ging ein Wolkenbruch auf die kämpfenden Truppen nieder: Die Feinde wurden hinweggeschwemmt und erlitten große Verluste, die Römer ihrerseits fingen das Regenwasser auf und konnten so ihren Durst stillen. Dieses Wunder ist durch drei Überlieferungen bekannt: die gekürzte Version des Cassius Dio, eine Notiz in der Suda (unter Arnuphis und Iulianus)¹⁰ sowie bei Tertullian und Eusebius,¹¹ die viel untersucht worden sind.¹² Die bildliche Darstellung muss zu diesen Zeugnissen hinzugefügt werden. Die Szene auf der Marcussäule ist als ein offizieller Bestandteil des Heeresberichts zu deuten, der für die römischen Autoritäten wichtig war. Auffällig dabei ist die Darstellung des Gottes, der das Aussehen eines Usenerschen Sondergottes hat. Er ist nur fließender Regen und Wolkenbruch. In einer früheren Arbeit habe ich für ihn zum Beispiel einen Namen wie Pluvius Imbricitor erfunden. Man muss sich den Gott und seine Benennung wie den Aius Locutius der hohen Republik vorstellen, was auch immer sein konkreter Name war. Interessant sind auch die anderen Versionen, die über das Wunder berichten, die von einem Daimon, den ein Theurg¹³ mobilisiert hätte, hin bis zum Gott der Christen reichen. In Rom auf der Marcussäule aber, auf einem höchst offiziellen Monument also, sehen wir diesen eigenartigen, altertümlichen Gott, dem der Kaiser vielleicht einen Tempel oder Altar gewidmet hatte. Zudem konnte ein Römer in dem Feuer, das vom Himmel gefallen war, auch Jupiter Fulminator oder einfach einen Fulminator erkennen; aber die „fließenden“ Haare und Bart lassen eher einen mit dem Regen verbundenen Gott vermuten. Meiner Meinung nach folgten jedenfalls die Römer, je nach ihrer Herkunft und je nach ihrer Einstellung, einer dieser Deutungen.

Wie dem auch sei, diese göttliche Präsenz stellt einen großen Unterschied zur trajanischen Erzählung dar. Nirgends auf der Columna Traiana sieht man eine solche Erscheinung — die banalen Darstellungen des Fluss- oder Meeressgottes sind etwas anderes. Es gibt auf der Trajanssäule die Szene des Sturzes eines Reiters vor dem Tribunal des Kaisers, der vielleicht ein gutes Omen darstellen sollte, es gibt auch die Szene der Schlacht, in der Jupiter diskret auf Seiten der Römern kämpft. Sonst aber sieht man nur Soldaten, Zivilbevölkerung und den Kaiser. Alles liegt in der Hand des Kaisers, der römischen Autoritäten und der Soldaten. Auch sieht man den Kaiser mehrmals mit Opferhandlungen beschäftigt.

Diesem Fazit entspricht auch die Nüchternheit der Kommunikation mit der Bevölkerung Roms bei Kriegsausbruch. Die Arvalenkommentare bezeugen, dass am 3. Januar 101 und 105¹⁴ bei der herkömmlichen Zeremonie der *vota pro salute principis* die *solutio* der Vota des vorigen Jahres nicht stattfand und dass nur die *nuncupatio* der Vota für das folgende Jahr vorgenommen wurde. In beiden Fällen muss der Grund dafür in der Verletzung der Abkommen mit den Dakern und deren Angriffe zu suchen sein: Die *salus* des Kaisers und des Reiches war nicht mehr die gleiche wie ein Jahr früher, sie war nun bedroht.¹⁵ Dies bedeutete, dass die kapitolinische Trias und die *Salus publica* des römischen Volkes ihren Teil des Votivkontraktes nicht erfüllt hatten, und dass die Römer so ihre Leistung, d.h. die versprochenen Opfer, nicht darzubringen brauchten. *Hoc anno sacrificatum non est* schreibt der Sekretär der Arvalen. Es gibt auch andere Beispiele dieser Nichtauslösung der Gelübde, wenn die Gottheit ihren Dienst nicht getan hatte. Weiter wurden beim Auszug im März 101 große *nuncupationes votorum* gemacht, mit denen eine große Zahl von Göttern gebeten wurde, den Kaiser siegreich heimkehren zu lassen.¹⁶ Man findet übrigens unter diesen Göttern Neptun, was bedeutet, dass auch die Schifffahrt miteinbezogen war. Und dieses Votum kann mit den verschiedenen Opferdarstellungen

¹⁰ Cass. Dio (Xiphil.) 71, 8, 4; Suda, Ἄρνουφικ (alpha, 3987); Ἰουλιανός (iota, 434).

¹¹ Tert. apol. 5, 6; Eus. HE 5, 4–6.

¹² Unter anderem Mommsen (1895 [1906]); Guey (1948); Birley (1966) 239 ff.; Fowden (1987) 83–95; Klein (1991) 117–138; Maffei (1990) 327–367; Scheid (2000); Kovács (2009) mit weiterer Literatur.

¹³ Der Magos Arnouphis oder der Theurgist Iulianus. Hinter den Quellen dieser Figuren eine historische Figur wiederzufinden (AE 1934, 245), scheint mir schwierig.

¹⁴ Scheid (1998) 177, Nr. 62 (101 n. Chr.), Zeilen 1–11; 185, Nr. 64 (105 n. Chr.), I, Zeilen 1–10.

¹⁵ Scheid (1989–1990).

¹⁶ Scheid (1998) 178, Nr. 62 a, Zeilen 23–72.

nach Landungen in Verbindung gebracht werden. Es kann sich in diesen Szenen also um *commendationes votorum* handeln: Nach vollzogener Unterstützung bei dieser Handlung kann dem zuständigen Gott ein Votivopfer dargebracht werden, manchmal kann dann für das weitere Geschehen das Votum wiederholt oder „empfohlen“ (*commendare*) werden. Es handelt sich also im Großen und Ganzen um eine sehr herkömmliche und nüchterne Darstellung des Kriegszuges gegen die Daker, sowohl bei Kriegsausbruch als auch beim Auszug, in den Arvalakten und auf der Columna.

Dies ist auf der Marcussäule augenscheinlich anders. Sicher ist zwar, dass die gleichen Rituale wie auf der Trajanssäule dargestellt werden, aber sie sind weniger zahlreich und weniger konkret auf Einzelereignisse bezogen. Die sehr gut sichtbaren Bilder des Blitzschleuders und des Regengottes sollen nicht nur beweisen, dass die Götter auf römischer Seite standen; vielmehr hatten sie unmittelbar und unerwartet in das Geschehen eingegriffen. Damit hatten sie den römischen Soldaten nicht nur Kraft und Unterstützung gegeben, sondern ihr Eingriff hatte Wunder gewirkt. Diese Epiphanie stellt m.E. einen Unterschied zur Trajanssäule dar. Die unglückliche Zeit der Markomannenkriege mag diesen viel emotionaleren Tonfall der Marcussäule bestimmt haben. Die Gemüter waren bedrückt durch die Pest und die Barbarenkriege, und so wurden andere Mittel benutzt, um die göttliche Unterstützung auszudrücken. Wir besitzen leider die Arvalprotokolle des Kriegsbeginns gegen die Markomannen nicht, so dass wir nicht feststellen können, ob der öffentliche Aufzug des Kriegsbeginns genau so selbstbewusst wie in den Jahren 101 und 105 durchgeführt wurde. Ein anderes Zeichen aber scheint in die gleiche Richtung zu weisen. Seit Vespasian und Domitian wurden anscheinend die religiösen Aufgaben der Arvalen, die mit der kaiserlichen Familie zu tun hatten, verringert. Außer dem allgemeinen Gelübde am Jahresbeginn für das Wohl des Kaisers, seiner Domus und der *res publica* hören wir nichts mehr von den Opfern, die aus den verschiedensten Anlässen die Kaiserfamilie betrafen. Dies ist eindeutig durch die gute Quellenlage der Jahre 80–155 bezeugt. Die wenigen und sehr fragmentarischen Inschriften des Prinzipats von Marc Aurel enthalten wenige Beschreibungen von Opfern. Einige davon betreffen die Vota des Jahresbeginns. Man kann aber immerhin feststellen, dass das Gelübde jetzt neben der *Salus der r(es) [p(ublica) p(opuli) R(omani) Q(uiritium)]* und des *imperium Romanum* auch den *exercitus* sowie die *socii*¹⁷ und *nationes, quae sub ditione p(opuli) R(omani) Q(uiritium) sunt*, einschließt. Diese Formulierung, die wir auch im Jahr 204 im Säkulargebet wiederfinden, ist durch mehrere Fragmente dieser Zeit bezeugt. Und unter Commodus finden wir wieder während des Jahres Vota für die *incolumitas* des Kaisers, neben den Vota des Jahresbeginns, wie das unter den julisch-claudischen Kaisern der Fall war.

Diese Vota sind nun kein Einzelfall oder ein Dienst, den nur die Arvalen zelebrierten. Wenn sie dies tun, so darum, weil der Senat dies von ihnen erwartete, und man kann annehmen, dass alle Priester und Magistrate das Gleiche taten. Die Arvalen nehmen wie am 3. Januar an diesen allgemeinen Gelübden teil. Ihre Protokolle stellen nur ein privilegiertes Zeugnis für diese Riten dar. Man gewinnt so den Eindruck, dass die Stimmung der Zeit aus irgendeinem Grund den religiösen Stil beeinflusste. Seit den Flaviern nahm man von den zahlreichen Vota und Opfern für die Domus Augusta und ihre Mitglieder Abstand, nun aber stehen die Gemüter vielleicht unter dem Druck der Ereignisse, die seit den Jahren 160 stattgefunden hatten. Und eben diesen emotionalen Stil findet man in den wenigen Szenen auf der Marcussäule, die religiösen Riten gewidmet sind. In den Riten der Kriegszeit auf der Trajanssäule sieht man eine selbstbewusste Macht, die wie immer mit der Unterstützung der Götter Krieg führt, aber auch Vota nicht einlöst, wenn die Götter ihren Teil des Abkommens nicht erfüllt hatten, wie das seit jeher geschehen ist. Unter Marc Aurel und Commodus ist die wiederholte Votivpraxis für das Wohl des Kaisers wie in der julisch-claudischen Zeit über das ganze Jahr hinweg bezeugt. Und auf der Säule wird an besonders sichtbarer Stelle eine göttliche Epiphanie dargestellt, um zu beweisen, dass die Götter Rom und den Kaiser spektakulär unterstützten, sogar durch ein Wunder retteten. Es ist natürlich schwer, von diesen isolierten Zeugnissen Rückschlüsse auf die religiöse Entwicklung zugunsten einer mehr emotionalen Kultausübung zu ziehen. Dies war auch nicht mein Ziel. Ich wollte nur diesen Unterschied in der Darstellung ritueller Handlungen und Ereignissen hervorheben und untersuchen.

¹⁷ Scheid (1998) 251, Nr. 87 (nach 169 n. Chr.), Zeilen 1–6.

Bibliographie

- Birley (1966) = A. R. Birley, *Marcus Aurelius*, London 1966.
- Chew, Stefan (2015) = H. Chew, A. S. Stefan, *La Colonne Trajane*, Paris 2015.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Fowden (1987) = G. Fowden, *Pagan Versions of the Rain Miracle of A.D. 172*, *Historia* 36 (1987) 83–95.
- Guey (1948) = J. Guey, *La date de la 'pluie merveilleuse' (172 après J.-C.) et la colonne Aurélienne I et II*, *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité* 60 (1948) 105–127.
- Klein (1991) = R. Klein, *Das Regenwunder im Quadenland. Vita des Marc Aurel 24, 4, im Vergleich mit heidnischen und christlichen Quellen*, in: *Bonner Historia-Augusta-Colloquium 1986/1989* (Antiquitas IV 21), Bonn 1991, 117–138.
- Kovács (2009) = P. Kovács, *Marcus Aurelius' Rain Miracle and the Marcomannic Wars*, Leiden 2009.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Maffei (1990) = S. Maffei, *La Felicitas imperatoris e il dominio sugli elementi*, *Studi Classici e Orientali* 40 (1990) 329–369.
- Mommsen (1895 [1906]) = Th. Mommsen, *Das Regenwunder auf der Markus-Säule*, *Hermes* 30 (1895) = ders., *Gesammelte Schriften IV*, Berlin 1906, 498–514.
- Rüpke (1990) = J. Rüpke, *Domi militiae. Die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart 1990.
- Scheid (1989–1990) = J. Scheid, *Hoc anno immolatum non est. Les aléas de la voti sponsio*, *Scienze dell'Antichità* 3–4 (1989–1990) 775–783.
- Scheid (1998) = J. Scheid, *Commentarii fratrum arvalium qui supersunt. Les copies épigraphiques des protocoles annuels de la confrérie arvale (21 av.–304 ap. J.-C.)* (Collection Roma antica 4), Rome 1998.
- Scheid (2000) = J. Scheid, *Sujets religieux et gestes rituels sur la colonne Aurélienne. Questions sur la religion à l'époque de Marc-Aurèle*, in: Scheid, Huet (2000) 227–244.
- Scheid, Huet (2000) = J. Scheid, V. Huet (Hrsg.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000.
- Scott-Ryberg (1955) = I. Scott-Ryberg, *Rites of the State Religion in Roman Art* (American Academy in Rome, XXII), Rome 1955.
- Settis (1988) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Versnel (1975) = H. P. Versnel, *Sacrificium lustrale: The Death of Mettius Fufetius (Livy I, 28)*. *Studies in Roman Lustration-Ritual I*, *Mededelingen van het Nederlands Instituut de Rome* 37 (1975) 97–115.

GUNNAR SEELENTAG

KRIEGSHERR UND KULTURBRINGER DIE TRAIANSSÄULE ALS ZEUGNIS INNOVATIVER HERRSCHAFTS- DARSTELLUNG DES *OPTIMUS PRINCEPS*

Jeder historische Atlas enthält eine Karte des römischen Reiches in den Grenzen des Jahres 117 n. Chr., als Traian gerade in einem gewaltig dimensionierten Krieg das Imperium um drei neue Provinzen im Osten erweitert hatte. Zu diesem Zeitpunkt war das Reich so groß wie nie zuvor, und niemals wieder sollte es von Britannien bis zur Sahara und von Spanien bis zum Persischen Golf reichen. Das populäre — und auch in der Fachwissenschaft noch wirkmächtige — Bild Traians als eines, wenn nicht sogar des größten Eroberers, den das römische Reich je hervorbrachte, wird ganz maßgeblich durch unsere Wahrnehmung jener Monumente in Rom konturiert, die er als Orte der Erinnerung an seine Kriegstaten errichtete; an erster Stelle das Traiansforum und die Traianssäule.¹

Mit seinen rund 220 Metern Länge und 188 Metern Breite war das Forum der größte architektonische Komplex seiner Zeit in der Hauptstadt, doch auch seine einzelnen baulichen Bestandteile setzten neue Maßstäbe. Gigantische Bögen boten einen repräsentativen Zugang auf das Areal, bunter Marmor ließ seine Bauten und Böden in allen Farben erstrahlen, inmitten der Platzanlage erhob sich eine über 12 Meter hohe vergoldete Reiterstatue Traians, und auch die Basilica Ulpia, die quer zum Forumsplatz liegende Halle, war die größte ihrer Art in der römischen Welt. Die Säule selbst war für den Betrachter zunächst nicht gut zu sehen, denn sie erhob sich auf einem kleinen Hof, der sich zwischen dieser Halle und zwei Bibliotheksgebäuden befand, welche der Öffentlichkeit Werke der griechischen und lateinischen Literatur zugänglich machten. Mit ihrer Höhe von 100 römischen Fuß — rund 30 Metern — überragte sie jedoch die anderen Gebäude des Forumskomplexes, und zumindest ihre Spitze, die zudem eine vergoldete Statue des Kaisers trug, war weithin sichtbar.

Der Bau dieses Forums war durch zwei von Traian in den Jahren 101/102 und 105/106 n. Chr. geführte Kriege gegen die Daker ermöglicht worden. Infolge dieser Siege war gewaltige Beute nach Rom geflossen, und Architektur und Ausstattung des Forums bezeugten diese Finanzierung durch ihre im Wesentlichen militärisch geprägte Bilderwelt. Zahlreiche Statuen zeigten den Kaiser als Feldherrn und Triumphator im Viergespann, begleitet von der Siegesgöttin Victoria; daneben rühmten Inschriften, welche Taten und Tugenden Traians die Siege ermöglicht hatten, Reliefs zeigten ihn die Kriege führen sowie in die Kämpfe eingreifen, und Statuen gefangener Daker schmückten die Fassaden der Gebäude. Auch das Heer selbst fand sich in zahlreichen Darstellungen auf dem Forum repräsentiert. So trugen etwa die Dächer der den Forumsplatz umgebenden Säulenhallen die vergoldeten Standarten von Truppenteilen.

Doch nirgends wurden die Leistungen der Soldaten und ihres Feldherrn so umfangreich wie detailliert dargestellt und gefeiert wie auf den Reliefs der Traianssäule. Auf dem rund 200 Meter langen Fries, der sich in 23 Windungen spiralförmig um die Columna zieht, erinnert eine fortlaufende Bilderzählung an die Ereignisse der beiden von Traian höchstselbst angeführten Feldzüge. Hierbei stehen die Taten des Heeres und seines kaiserlichen Feldherrn im Mittelpunkt; rund sechzigmal ist der Herrscher in den Szenen des Frieses dargestellt. Die Säule war derart gewaltig und auch als Einzelmonument bedeutend, dass sie erst am 12. Mai 113 n. Chr., somit anderthalb Jahre nach der eigentlichen Einweihung des Forums, der Öffentlichkeit übergeben wurde. In uralter republikanischer Tradition stehend, waren die Monumente des Forums *ex manubiis* finanziert worden: aus den Versteigerungserlösen der

¹ Zu Forum und Säule Traians s. Zanker (1970); Packer (1997); Seelentag (2004) 297–408 und (2006); Meneghini, Santangeli Valenzani (2007).

Kriegsbeute.² Durch diese Auktionierung der Beute waren die Siege dem stadtrömischen Publikum nicht nur augenfällig, sondern tatsächlich 'begreifbar' geworden.

Mit diesen gewaltigen Bauten kam Traian der Erwartungshaltung der Bevölkerung in spektakulärer Weise entgegen. Denn der römische Kaiser hatte für sein Volk zu sorgen, nicht nur, indem er etwa die reibungslose Getreideversorgung der Hauptstadt garantierte, öffentlich Geschenke verteilte oder prächtige Spiele bot. Insbesondere hatte er Bauten zu errichten, von denen alle Bürger profitieren sollten, neben Aquädukten, Thermen, Säulengängen und Tempeln eben auch Platzanlagen — dies entsprach dem historisch gewachsenen Bild eines guten, um das Gemeinwohl besorgten Princeps. Tatsächlich reihte sich Traian mit seinem Forum in eine Reihe von Vorgängern ein, die ihrerseits Platzanlagen in ihrem Namen dem römischen Volk übergeben hatten, Nerva etwa, Vespasian und Augustus. Doch die traianischen Monumente übertrafen ihre Vorgänger. Schließlich waren die Maße des Forums und seine aus aller Welt herbeigeschafften wertvollen Materialien, welche neben dem Einfluss des Bauherrn auch die Größe seines Reiches sinnlich erfahrbar machten, bis dahin ungesehen; und indem die Monumente ersichtlich als das direkte Resultat der Kriegstaten und der Freigebigkeit des Kaisers vorgeführt waren, wurde dem Betrachter deutlich gemacht, dass nicht allein die Bauten, sondern auch der Erbauer selbst alle seine Vorgänger bei weitem übertreffe. Niemand sonst hatte so viel zur Ausdehnung des Reiches und zum Wohle des römischen Volkes beigetragen.

Der Traianssäule kam bei dieser Illustration der kaiserlichen Größe eine besondere Funktion zu. Siegreichen Feldherren zur Dokumentation und Verherrlichung ihrer Taten Ehrenmonumente zu errichten, besaß eine lange Tradition, und zur Zeit Traians standen zahlreiche solcher Erinnerungsmale aus Republik und Principat auf den verschiedenen Platzanlagen der Hauptstadt. Stets referierte eine am Monument angebrachte Inschrift den Anlass seiner Errichtung, und für gewöhnlich war eine Statue des solcherart Geehrten fester Bestandteil des Ehrenmals. Eine besondere Gruppe dieser Monumentenklasse waren Ehrensäulen, etwa jene des Duilius wegen seines Sieges von Mylae im Ersten Punischen Krieg oder jene Oktavians wegen seines Seesieges über Sextus Pompeius bei Naulochos. In diese Säulen waren die Rammsporne der in diesen Schlachten erbeuteten Schiffe eingelassen. Inschrift, bauliche Gestalt und Beiwerk solcher Monumente enthielten also stets die erklärende Rechtfertigung ihrer Errichtung. Ebenso verhält es sich mit der Traianssäule. Auf ihrem Fries, der in seiner Detailliertheit zur Nachprüfung der Kriege einzuladen schien, konnte das stadtrömische Publikum erkennen, dass es die Taten der Dakerkriege waren, welche eine solch großartige Ehrensäule für den siegreichen Feldherrn und seine Truppen rechtfertigten, wie Rom sie noch nicht gesehen hatte. Traian strengte also vor den Augen der Öffentlichkeit den Vergleich mit den Großen der Vergangenheit an, indem er sich mit traditionellen Bauformen in Relation zu deren Monumenten setzte. Da seine Bauten jene aber an Größe, Pracht und nicht zuletzt auch an der Dichte der dokumentierten Taten übertrafen, formulierte der Princeps gegenüber den Zeitgenossen wie auch den kommenden Generationen den Anspruch, seine Vorgänger bei weitem übertroffen zu haben.

Rom erkannte dies an. Es war ein Charakteristikum des Principat-Systems, dass vom Kaiser zwar erwartet wurde, aus der von ihm errungenen Beute Bauten für das Volk zu errichten, dass es aber Senat und Volk von Rom waren, die ihn dafür ehrten. Denn die Position des römischen Kaisers legitimierte sich aus der Zustimmung aller, aus dem *consensus universorum*. Ihm selbst war Bescheidenheit (*moderatio/modestia*) auferlegt, sie galt als wesentliche Herrschertugend. Der Princeps durfte sich also nicht selbst für Taten loben, die er ohnehin in Diensten und für das gemeinsame Wohl aller zu vollbringen hatte. So hatten die im Namen von Senat und Volk formulierten Ehreninschriften an den zahlreichen Statuen des Kaisers und eben auch auf der Basis der Traianssäule letztlich die Funktion, Traian seine allgemeine Akzeptanz als größter aller Kaiser zu bestätigen. Sie erkannten den Anspruch des Imperators an, durch seine Taten und Tugenden alle seiner Vorgänger übertroffen zu haben, wodurch es eben gerechtfertigt sei, seine Größe gewaltiger darzustellen, als Rom dies bis dahin gesehen hatte.

² Gell. 13.15.1–3.

Die Aussage der Inschrift und die Darstellung der Legionäre

Angesichts dieser Allpräsenz militärischer Elemente auf dem Forum und den Reliefs der Säule überrascht die Aussage der Inschrift, die sich auf dem Sockel der Säule findet und die den Grund verzeichnet, weshalb Senat und Volk von Rom ihren Princeps mit dieser Säule ehrten:³

SENATVS POPVLVSQUE ROMANVS / IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE / TRAIANO AVG GERM DACICO PONTIF / MAXIMO TRIB POT XVII IMP VI COS VI P P / AD DECLARANDVM QVANTAE ALTITVDINIS / MONS ET LOCVS TANT[is ope]RIBVS SIT EGESTVS

Mit keinem Wort erwähnt die Inschrift die auf dem Fries und in sämtlichen Monumenten des Forums dokumentierten Kriegseleistungen des Kaisers und seiner Truppen. Vielmehr hält sie fest, die Columna sei zu Ehren des Kaisers errichtet worden, „um zu zeigen, bis zu welcher Höhe Berg und Platz abzutragen waren, um solchen Bauwerken Platz zu machen.“⁴ Verzeichnet sind also die herausragende Ingenieursleistung und der städtebauliche Aufwand, den es bedeutete, dem Forumskomplex an dieser Stelle seinen Bauplatz zu bereiten. Schon zu Beginn des 20. Jh. hatten Grabungen nachgewiesen, dass die Säule auf bereits seit republikanischer Zeit vorhandenen Bauschichten errichtet worden war.⁵ Damit wurde deutlich, dass die Höhe der Säule nicht die Arbeiten unmittelbar an ihrem Standort selbst anzeigen sollte, sondern jene Maßnahmen unmittelbar daneben: Der Hang des Quirinal war in der Tat abgetragen worden, um den nord-östlichen Exedren der Forumspartien und der Basilica Platz zu schaffen. Die Traiansmärkte hatten dabei auch eine abstützende Funktion. Die Höhe der Säule entsprach jener Höhe, bis zu der die Traiansmärkte aufragten, ein baulicher Großkomplex, der zahlreiche Ladenlokale, Büros für Verwaltungstätigkeit und Mehrzweckhallen umfasste.⁶ Dieser prominente Hinweis auf die zivile Bautätigkeit mitten im römischen Stadtzentrum als Dedikationsinschrift an einem Monument, welches die Kriege in Dakien darstellt, gab immer wieder Rätsel auf. Warum bezieht sich die Inschrift nicht auf das Dargestellte? Warum ehrten Senat und Volk von Rom den Kaiser nicht für die auf der Säule dargestellten militärischen Großtaten?

Diese Frage wird noch komplexer, wenn wir uns klarmachen, dass die auf der Säule abgebildeten Kriegshandlungen in ganz charakteristischer Weise dargestellt sind. So ist bemerkenswert, dass die Legionäre des Kaisers, welche aus römischen Bürgern rekrutiert wurden und die am höchsten professionalisierten Soldaten der antiken Welt waren, auf den Reliefs der Traianssäule keinesfalls die Hauptlast der Kämpfe tragen. Die Darstellung von kriegerischer Gewaltausübung durch sie ist erheblich beschränkt. Diese Aufgabe kommt auf dem Fries vor allem den Auxiliarsoldaten zu, jenen in den Provinzen des Reiches rekrutierten und von römischen Offizieren befehligten Truppen, die erst mit ihrem Ausscheiden aus dem Dienst das römische Bürgerrecht erhielten. Zwar stehen die Legionäre in den meisten Szenen des Frieses im Mittelpunkt, doch sind sie nur dann als Kampfverband dargestellt, wenn sie technisch anspruchsvolle Tätigkeiten vollbringen, wenn sie etwa Belagerungsmaschinen bedienen, oder wenn die Kampfsituation eine besondere Disziplin verlangt, etwa beim Bilden einer Formation wie der „Schildkröte“ oder beim Sturm auf eine steinerne Bergfestung der Daker.⁷

Häufiger als zu kämpfen, verrichten die Legionäre auf den Reliefs Tätigkeiten, die auch einem stadtrömischen Zivilisten aus dessen Alltagsleben vertraut waren. So sieht man sie etwa beim Beladen und Entladen von Schiffen, als Handwerker beim Bau von Brücken und Gebäuden, sie ernten Getreide, fällen Bäume und sie arbeiten als Spezialisten, zum Beispiel als Ärzte oder Ingenieure. Wenn der Betrachter etwa auf die direkt über der Inschrift liegenden Reliefwindungen blickte, sah er die römischen Legionäre bei der Konstruktion einer Schiffsbrücke über die Donau, beim Schlagen von Schneisen in den dakischen Wäldern und beim Nivellieren von Gelände, um dort dann als Maurer und Zim-

³ CIL VI 960 = ILS 294 sowie den Beitrag von E. Weber in diesem Band.

⁴ Zanker (1970) 529–530 formuliert diese geläufige Übersetzung, die auch durch die spezifische Rezeption der Bauinschrift durch Cass. Dio 68.16.3 nahegelegt wird. Zu den Interpretationsmöglichkeiten des Textes siehe Lepper, Frere (1988) 203–207.

⁵ Siehe den Beitrag von M. Bruno und F. Bianchi in diesem Band.

⁶ Strobel (2010) 311–312.

⁷ Siehe den Beitrag von Ch. Heitz in diesem Band.

merleute Lager und Siedlungen zu bauen. Die Legionäre besiegen die feindselige Natur und errichten Werke der Zivilisation an ihrer Stelle. Bezwungen werden hier eben nicht allein die Daker, sondern auch deren wilder Lebensraum. Die Randzone des Imperiums wird zur Kulturzone gemacht.

Damit wurde die Perspektive entworfen, dass das eben noch allein von Barbaren bewohnte Feindesland als dem Reich jüngst hinzugewonnene Provinz Dacia sofort zu prosperieren begännen. Denn mit besonderer Ausführlichkeit schildern die Reliefs den Weg Traians auf den Kriegsschauplatz durch die Donauprovinzen vor Beginn des zweiten Dakerkrieges. Hier wird der Kaiser von jubelnden Menschen empfangen, und an ihrer Seite opfert er den gemeinsamen Göttern in Städten, die mit Bauten wie Tempeln, Theatern und Amphitheatern deutliche Anzeichen ihrer Romanisierung aufweisen. Diese Provinzen gehörten schon länger zum Reich und wiesen auf die künftige Entwicklung der hinzugekommenen Dacia. Hier wurden die zivilisatorische Macht Roms und die kulturelle Strahlkraft seines Reiches abgebildet. Das römische Heer und sein Befehlshaber sind nicht primär als erobernde Zerstörer, sondern gerade als Kulturbringer dargestellt.⁸

Im Folgenden wollen wir der für die Regierung Traians charakteristischen Verbindung von besonders betonter Sieghaftigkeit des Princeps und seiner Rolle als Kultivator nachgehen, die unter Traian ebenfalls eine bis dahin unbekannte Prominenz in der Herrschaftsdarstellung römischer Kaiser erlangte. Wir werden sehen, dass beide Botschaften untrennbar miteinander verbunden waren. Ihrer beider Ursprung ist in den Umständen zu finden, unter denen Traian seinen Principat antrat, und den Spielräumen und Notwendigkeiten der Herrschaftsdarstellung dieser Jahre.

Die Flavier und das Ideologem der Sieghaftigkeit

Die Herrschaftsdarstellung römischer Kaiser war ein stets dynamischer Prozess, in dem etablierte und innovative Elemente zusammenspielten. Ihre Motive basierten wesentlich auf senatorischen Werten und Handlungsmustern der Republik, und seit dem Principat des Augustus bildeten sie ein recht stabiles Inventar. So wurden einem Princeps von Beginn seiner Herrschaft an gewisse Eigenschaften zugesprochen, zentrale Bestandteile der monarchischen Rolle. Allerdings wurden auch bestimmte daraus resultierende Taten von ihm erwartet. Dies war eine Hypothek für jene Kaiser, welche die ihnen von Vorneherein und grundsätzlich zugestandenen Eigenschaften bislang nicht konkretisiert und damit das von ihnen erwartete Bild eines Guten Princeps noch nicht bestätigt hatten.⁹ Obgleich der Fundus der Inhalte und Ausdrucksformen von Herrschaftsdarstellung über Jahrhunderte stabil blieb, beobachten wir durchaus Akzentverschiebungen von einem zum anderen Kaiser und auch innerhalb einer Regierungszeit. Neue Umstände und neue Taten des Herrschers ließen neue Inhalte in die Herrschaftsdarstellung einfließen. Dabei wurden innovative Aussagen mittels erprobter Ausdrucksformen, etablierter Visiotypen etwa, in den etablierten Bestand eingebettet. Daher stellt das Bild des Herrschers, wie es uns in den unterschiedlichsten Medien erscheint, immer nur eine Momentaufnahme eines fortwährenden Prozesses dar.

Die während der traianischen Regierung in zahlreichen Medien zu beobachtende Betonung der kaiserlichen Sieghaftigkeit hatte Gründe, die in den Jahrzehnten vor Traians Herrschaftsantritt zu suchen sind und nur mit Blick auf die Herrschaft Domitians zu verstehen sind. Nach dem abrupten Ende der iulisch-claudischen Dynastie hatte der neue Princeps Vespasian nicht die Möglichkeit, Legitimation aus jenem Erbcharisma zu beziehen, das die Herrscher von Augustus bis Nero für sich beanspruchen konnten. Stattdessen machten er und nach ihm seine Söhne das Ideologem der kaiserlichen Sieghaftigkeit zur wesentlichen Facette der charismatischen Komponente ihrer kaiserlichen Imago. Mit bis dahin ungekannter Intensität und Breitenwirkung konturierten die Flavier in zahlreichen Medien, von Ritualen über Monumente zu Münzen, das Bild des römischen Herrschers als eines erfolgreichen Feldherrn. Unter Domitian gewann diese Imago allerdings eine noch einmal andere Qualität als unter seinen Vorgängern. Dies lässt sich damit erklären, dass weder Vespasian noch Titus dem jüngeren

⁸ Hierzu s. Wolfram Thill (2010).

⁹ Zum hier zugrunde gelegten Konzept des römischen Principats als eines Akzeptanzsystems, zum Phänomen der Herrschaftsdarstellung unter diesen Bedingungen und zu jenen gesellschaftlichen Gruppen, die von den kaiserlichen Botschaften angesprochen wurden und ihrerseits auf diese Einfluss nahmen, s. die Arbeiten von Egon Flaig, bes. (1992), und Seelentag (2004), bes. 12–42. — Zum Inventar der Herrschertugenden s. etwa Wallace-Hadrill (1982); Noreña (2011).

Bruder Domitian die Möglichkeit gegeben hatten, sich an der Spitze von Truppen zu profilieren und jene Erwartungen zu erfüllen, die an ein Mitglied der herrschenden Dynastie bezüglich seiner militärischen Leistungskraft gestellt wurden. Daher ist es verständlich, dass, als Titus nach so wenigen Regierungsjahren überraschend starb, Domitian von Beginn seiner Regierungszeit an um militärische Erfolge bemüht war.¹⁰ Im Frühjahr 83 überschritt er den Rhein und stieß in das Kernland der Chatten vor. Doch schon im Herbst beendete er den Feldzug, und Anfang 84 feierte er seinen ersten Triumph. Überdies führte der Kaiser bereits seit Sommer 83 den Namen *Germanicus*. Diesen hatte er nicht als bloßen Siegeltitel angenommen, sondern als einen tatsächlichen Namensbestandteil.

Schon in republikanischer Zeit waren Siegerbeinamen den militärischen Führern inoffiziell übertragen worden; es gibt kein Zeugnis dafür, dass Senat oder Volksversammlung sie vergaben.¹¹ Voraussetzung scheint allerdings gewesen zu sein, dass der Betreffende zuvor einen Triumph über das entsprechende Volk gefeiert hatte. Und Voraussetzung für den Triumph war wiederum, dass der Feldherr persönlich auf dem Kriegsschauplatz gewesen war, seine Truppen höchstselbst in den Krieg geführt hatte und seine Legionen ihn dort zum Imperator ausgerufen hatten. Diese in republikanischer Zeit gründenden Regeln behielten ihre Gültigkeit bis weit in die Kaiserzeit hinein.

Domitian war der erste Princeps überhaupt, der einen Siegerbeinamen führte; zahlreiche spätere Kaiser sollten ihm darin folgen. Und als Domitian im Jahre 83 für Monate in den Krieg zog, leitete er eine wesentliche Entwicklung der Herrschaftsdarstellung ein: die oft jahrelange Anwesenheit des Kaisers an der Front — und damit seine Abwesenheit aus Rom, die das Akzeptanzsystem des Principats vor schwere Probleme stellte. Schließlich beruhte die Akzeptanz des Kaisers auf seiner erfolgreichen Zurschaustellung von Nähe mit den Senatoren wie auch der *plebs urbana*. Andererseits betonte die persönliche Führung eines Feldzuges die charismatische Komponente der kaiserlichen Imago: der Kaiser als eigenhändiger Sieger, der in seinem Namen, mit seiner Person untrennbar verbunden, seine Sieghaftigkeit trägt.¹² Die Bilderwelten zeigen jedenfalls, dass dieses persönliche Eingreifen des Kaisers in die Kriegshandlungen eine wesentliche Facette seiner Imago war.¹³

Allerdings wurde Domitians Imago des sieghaften Kaisers, Triumphators und Trägers eines Siegerbeinamens schon im Jahre 85 empfindlich gestört, als dakische Stämme in Moesia einfielen. Erneut begab sich der Kaiser höchstselbst an die Front. Er siegte und feierte 86 seinen zweiten Triumph, nun über die Daker. Allerdings wurde schon im darauffolgenden Jahr ein römisches Heer an der Donau vernichtet. Den Aufbruch in den Krieg verhinderten zwei Ereignisse, die womöglich einen Akzeptanzverlust des Kaisers aufgrund dieser Niederlage beziehungsweise des Auseinanderklaffens von Anspruch und Wirklichkeit reflektierten. 87 wurde eine stadtrömische Verschwörung gegen Domitian aufgedeckt, 89 erhob sich Antonius Saturninus, Statthalter der Germania Superior, gegen den Kaiser. Nach einer Strafexpedition gegen die Chatten, welche die Usurpation unterstützt hatten, konnte Domitian endlich an die Donau ziehen. Dort allerdings musste er nach einer Reihe von Niederlagen einen Verhandlungsfrieden mit dem Dakerkönig Decebalus schließen, in dessen Folge Rom Subsidien an die Daker zahlte. Dies hielt Domitian aber nicht davon ab, im Jahre 89 seinen dritten Triumph zu feiern, über Chatten und Daker. Doch schon im Jahr 92 fielen Markomannen und andere Stämme in Pannonien ein und vernichteten eine Legion, sodass Domitian erneut an die Donau zu eilen hatte. Dies beschädigte den Kaiser noch weiter, mochte er diese Expedition auch mit einer *ovatio* über die Sarmaten beenden.

Wahrscheinlich war es gerade das Ausbleiben dauerhafter Siege, das Domitian dazu zwang, seine Kriegszüge derart intensiv zu feiern. Da der Kaiser darauf setzte zu betonen, dass allein seine persönliche Anwesenheit auf dem Schlachtfeld — seine charismatische Führerschaft — dazu geeignet sei, die Feinde zu vernichten, bedeutete es im Umkehrschluss nichts Gutes, wenn trotz dieser Anwesenheit Erfolge ausblieben. Niederlagen fielen unmittelbar auf den Kaiser selbst zurück und beschädigten das

¹⁰ Zu Domitian s. Strobel (2010) *passim*, und nun maßgeblich Gering (2012) mit der älteren Literatur. — Zu den Zwängen und Vorgaben, unter denen die jeweilige Herrschaftsdarstellung Domitians und Traians stand, s. Seelentag (2004) 113–129; (2010) und (2016).

¹¹ Merkelbach (1979); Kneissl (1969) 21–22.

¹² Kneissl (1969) 22–23 mit Hinweis auf Hölscher (1967).

¹³ Strobel (2010) 86. — S. etwa BMC Domitian 298f. und 377f.

mit seiner Person verbundene Charisma. Domitian war also zum Opfer einer von ihm selbst beschleunigten Entwicklung geworden. Die Erinnerung an zu früh und zu intensiv gefeierte Triumphe wurde zu einem der wesentlichen Kritikpunkte des *Pessimus Princeps*. Und doch muss eines festgehalten werden: Auch nachdem Domitian über die Daker triumphiert hatte, nahm er nicht etwa auch noch den Beinamen *Dacicus* an. Dies zeigt deutlich, wie innovativ und die Konventionen dehnend die Entwicklung der folgenden Jahre gewirkt haben muss.

Die Hypothek der Sieghaftigkeit beim Herrschaftsantritt Traians

War schon die Übertragung eines Siegerbeinamens an Domitian bemerkenswert gewesen, dürften im Jahre 97 Nervas Annahme des Siegerbeinamens *Germanicus* und seine Adoption Traians, der hierbei ebenfalls diesen Namen erhielt, große Irritationen hervorgerufen haben. Denn Nerva hatte keinerlei militärischen Erfolg aufzuweisen, er hatte in seinem bisherigen Leben nicht einmal Legionen geführt. So war es nur verständlich, dass er angesichts der von Domitian so betonten militärischen Leistungskraft, die zu diesem Zeitpunkt zentraler Bestandteil der Imago des römischen Herrschers war, bemüht war, auch mit seiner Person Sieghaftigkeit zu verbinden. Allerdings war der Kaiser nicht in der Lage, den Rückhalt von Legionen und Garde zu gewinnen, und so wurde Nerva in einem Szenario drohender Usurpation militärisch unter Druck gesetzt.¹⁴ Auch jüngere Darstellungen betonen gelegentlich noch, dass der alte Nerva, um seine Regierung zu retten, den fähigen General Traian adoptierte, ihn zum Mitinhaber und Stütze seiner Herrschaft machte. Tatsächlich hatte Traian zum Zeitpunkt seines Regierungsantritts keine militärischen Erfolge aufzuweisen.

Mit dem plinianischen *Panegyricus* bietet sich uns die einzigartige Gelegenheit, Einblick in das Labor der Herrschaftsdarstellung in der Frühphase des traianischen Principats zu erhalten. Diese Danksagung anlässlich des Suffectconsulates des jüngeren Plinius im September des Jahres 100 ist eine Manifestation jener fortlaufenden Kommunikation zwischen Senatoren und Princeps, die beiden Seiten dazu diente, das Verhältnis zueinander zu reflektieren. Es galt, das Gegenüber zu akzeptieren, gleichzeitig aber auch die eigenen Bedürfnisse deutlich zu machen und Forderungen zu stellen.¹⁵ Und so versucht der *Panegyricus*, geboren aus der Situation zu Beginn der traianischen Regierung, den Princeps darin zu bestätigen, dass kein Zweifel an seiner grundsätzlichen Sieghaftigkeit bestehe. Der Redner als Exponent des Senats versichert, dass es eine plausible Erklärung der bislang ausgebliebenen Konkretisierung dieser grundsätzlichen Sieghaftigkeit gebe. Es sind drei große Strategien, welche der *Panegyricus* und andere Medien der Zeit bieten, mit den fehlenden Kriegstaten des Kaisers umzugehen: die Erfolge Domitians zu schmälern, die bisherigen Taten Traians zu überhöhen und schließlich innovative Felder der Herrschaftsdarstellung zu erschließen, auf denen Traian konkurrenzlos glänzen konnte.

Die erste Strategie bestand also in dem Bemühen, die kriegerischen Erfolge Domitians zu demonstrieren. Schließlich boten dessen Triumphe, mit denen er vorzeitig beendete Kriege feierte, Angriffsfläche genug. Und so charakterisiert der *Panegyricus* Domitian denn auch als „jenen Imperator, auf dessen militärisches Versagen man dann am sichersten schließen konnte, wenn er einen Triumph feierte.“ Und wie zur Illustration zeichnet Plinius einen solchen *falsus triumphus* des *Pessimus Princeps* als einen Mummenschanz unechter Triumphwagen und vorgetäuschter Siegeszeichen.¹⁶ Ganz ähnlich äußert sich Tacitus zu etwa der gleichen Zeit im *Agricola*: „[Domitian] war sich wohlbewusst, dass vor kurzem sein grundloser Sieg über Germanien nur zum Gespött gewesen war. Er hatte über den Handel Leute gekauft, denen man durch Kleidung und Haartracht das Aussehen von Gefangenen gegeben hatte.“¹⁷

¹⁴ Reflektiert ist dies in Plin. paneg. 5–6 und epist. 9.13.11. — Zu den Auseinandersetzungen um die Nachfolge Nervas s. Alföldy, Halfmann (1973); Eck (2002); Grainger (2003); Seelentag (2004) 44–47, 123–129, 287–291; Strobel (2010) 150–171; s. auch den Beitrag von W. Eck in diesem Band.

¹⁵ Seelentag (2004) 214–296, und (2011); Ronning (2007).

¹⁶ Plin. paneg. 11.4 und 16.3; Übers. W. Kühn (2008) Darmstadt. — Ähnlichen Anwürfen waren auch andere ‚schlechte‘ Kaiser ausgesetzt; Caligula: Suet. Cal. 46–47; Nero: Suet. Nero 25, Cass. Dio 62.20.1–6; Commodus: HA Comm. 11.10–11.

¹⁷ Tac. Agr. 39.1, Übers. R. Feger (1973) Stuttgart; s. auch 18.6 über die Zurückhaltung des Agricola.

Nun konkurrierte ein Princeps nicht im Wesentlichen mit seinem toten Vorgänger, sondern mit seinen lebenden Zeitgenossen. Hatte der Vorgänger Kriege geführt, hatten auch zahlreiche Senatoren sich als Generäle militärisch profilieren können, hatten gar *ornamenta triumphalia* erhalten. Und so hatte das prominente Motiv der Schmähung domitianischer ‚Erfolge‘ auch die Funktion, die Erfolge jener Consulare herabzusetzen, die unter Domitian wegen ihrer militärischen Erfolge ausgezeichnet worden waren und nun — in den ersten Regierungsjahren Traians — größeren militärischen Ruhm besaßen als der Kaiser selbst. An erster Stelle ist hier zu nennen Cornelius Nigrinus Curiatius Maternus, der — neben Iulius Agricola — höchstdekorierte Consular der domitianischen Regierung und Rivale Traians um die Nachfolge Nervas, der von seiner Statthalterschaft in Syria aus versucht hatte, den Kaiser zu seinen Gunsten zum Handeln zu zwingen.

Die zeitgenössische Erhebung der Sieghaftigkeit zu einem zentralen Ideologem der Herrschaftsdarstellung brachte es mit sich, dass senatorische Generäle aus ihren militärischen Erfolgen ein überproportional großes Prestige zogen — mehr als Leistungen auf anderen Gebieten dies vermochten. Das Wesen des Principats machte es notwendig, dass der Herrscher sich innerhalb jenes in der Republik wurzelnden, lange etablierten Referenzrahmens von Taten und Tugenden zu beweisen hatte, innerhalb dessen auch die Senatoren ihren Ruhm suchten.¹⁸ Allein ein ‚schlechter‘ Kaiser versuchte, seine soziale Überlegenheit auf Feldern außerhalb dieses Referenzrahmens zu beweisen.¹⁹ So mussten profilierte Generäle gerade einem neuen Kaiser, der sich bislang nicht militärisch ausgezeichnet hatte, als Gefahr erscheinen. In einem der Kernbereiche aristokratischer Kompetenz und Ehre mehr geleistet zu haben als der Princeps, machte sie zu potenziellen Rivalen um den Thron. Vor allem mit ihnen musste der neue Kaiser sich messen, musste selbst mehr Ehre erwerben, als sie aufzuweisen hatten, musste ihre Ehre herabsetzen.²⁰

Die zweite Strategie des *Panegyricus* hatte zum Ziel, vergangene Taten Traians auszuschnürceln und dem Kaiser sichere Erfolge in Aussicht zu stellen.²¹ Und so widmet Plinius längere Passagen der Erklärung, warum der neue Princeps auch zweieinhalb Jahre nach seiner Thronbesteigung noch keinen militärischen Erfolg aufwies — obwohl er sich doch nach seinem Regierungsantritt monatelang an Rhein und Donau aufgehalten hatte, also an jenen Grenzen des Reiches, die schon Domitian reiche Gelegenheit zur Kriegführung und zum Erwerb militärischen Ruhmes geboten hatten.²² Dies erforderte bemerkenswerte Rhetorikmanöver. Denn Plinius verschweigt die fehlenden Siege nicht, sondern betont sie ausdrücklich, verbrämt sie jedoch in charakteristischer Weise: Traians Nicht-Sieg sei nämlich viel größer als die konventionellen oder gar aufgeblähten Siege seiner Vorgänger. Denn Traians Sieghaftigkeit sei derart überragend, dass sie Kämpfe, Siege und Triumphe von vornherein unmöglich mache, weil die Feinde sich aus Angst vor ihm erst gar nicht stellten. Und „das ist herrlicher als alle Triumphe!“, betont Plinius.²³ Nun war diese allzu rabulistische Erklärung wohl doch nicht geeignet,

¹⁸ Zur Monopolisierung des Triumphes durch das Kaiserhaus s. Cass. Dio 54.24.7–8; vgl. Eck (2010) und Seelentag (2016).

¹⁹ Hierzu s. Winterling (2008).

²⁰ Siehe etwa Tac. Agr. 39.2 mit Bezug auf die militärischen Erfolge des Agricola und die vermeintlichen *falsi triumphii* Domitians: „Das war das Fürchterlichste [für Domitian], dass der Name eines Privatmannes über den des Princeps gestellt würde.“, Übers. R. Feger (1973) Stuttgart. — Zu dieser steten Konkurrenz s. Lendon (1997), bes. 108–120.

²¹ Ein weiteres Element dieser Aufwertung Traians war die Betonung der Relevanz seines leiblichen Vaters; dem Traianus Pater wird im *Panegyricus* einige Aufmerksamkeit zuteil. An vier Stellen ist nämlich betont, dass er ein *triumphalis vir* gewesen sei, beziehungsweise — wie Plinius es bewusst falsch ausdrückt — dass er einen Triumph gefeiert habe: Plin. paneg. 9.2, 16.1, 58.3, 89.3. Tatsächlich hatte er als Statthalter Syriens im Jahr 73 einen Grenzkonflikt mit den Parthern zugunsten Roms entschieden. Der neue Kaiser war also Sohn eines Parthersiegers! Hier tritt der Gedanke zutage, dass ein solcher Vater nur einen herausragenden Sohn zeugen konnte, dem die Prädisposition zum Siegen schon in der Wiege lag. Ich nehme an, dass es dieses Ansehen des Vaters war, welches maßgeblich dazu beitrug, dem Sohn den Weg zu ebnen. Hierin werden Bemühungen um einen Aufbau von Erbcharisma deutlich. Hierzu s. Seelentag (2004) 121–123, 451–454; (2009) und (2016).

²² Vom Rhein war Traian zunächst nicht nach Rom, sondern erst einmal an die Donau gezogen, um dort in eigener Person jenen Sieg mit einem Friedensschluss offiziell zu machen, der ihm ja bereits seinen Siegerbeinamen *Germanicus* eingebracht hatte. Auf diese Weise rechtfertigte er gewissermaßen im Nachhinein diese Manifestation von Sieghaftigkeit; s. Seelentag (2004) 158–161; Strobel (2010) 173–174. Bereits hier wird deutlich, dass die militärische Imago des Kaisers auch durch Friedensschlüsse, nicht allein durch höchstpersönlich gelenkte Schlachten Substanz erhalten konnte.

²³ Plin. paneg. 12, 13.1, 16.1–3. — Diese rhetorische Strategie bietet bereits Ios. bell. Iud. 74.2 mit Bezug auf den Caesar Domitian.

eine ganze Regierungszeit lang zu tragen. Und so formuliert Plinius im Anschluss durchaus seine Vision eines traianischen Triumphzuges.²⁴ Mit Verben des Scheinens und Meinens sind hier erbeutete Waffen der Feinde und in Ketten gelegte Könige herbeibeschworen, geschlagene Heerführer und Massen von Gefangenen, alles dokumentiert durch umfangreiche Beute und Schautafeln. Als Höhepunkt erscheint Traian im Wagen stehend, vor ihm die eigenhändig durchbohrten Schilde. Auch die *spolia opima* würden ihm zufallen — wenn doch nur einer der Barbarenkönige es wagte, gegen ihn anzutreten!

Der Kaiser als Naturbezwinger und Kultivator im Reich

Dann aber formuliert Plinius auch einen Gedanken, der schon zur dritten Strategie des *Panegyricus* überleitet, Traian als grundsätzlich sieghaft hinzustellen: Der Kaiser sei nämlich ein außerordentlich erfolgreicher Bezwinger einer eigentlich feindlichen Natur — und diese Bezwingung eines unwirtlichen Landes sei überhaupt die Voraussetzung für den Sieg über dessen Bewohner. Denn sollte ein Barbarenkönig nun aus Wahnsinn und Wut so weit gehen, dass er Traians Zorn und Empörung verdiene, dann solle er nur glauben, durch Meere, gewaltige Flüsse und schroffe Gebirge vor Traian geschützt zu sein. Tatsächlich werde er sehen, wie alle diese Hindernisse den Tugenden Traians wichen, und er werde glauben, die Berge seien eingesunken, die Flüsse ausgetrocknet, das Meer verschwunden, und es seien gegen ihn nicht die römischen Flotten ausgerückt, sondern die Naturgewalten selbst. Habe Traian nicht schon während seiner Jahre als Militärtribun an der Seite seines Vaters in Syrien die Parther allein mit der bloßen Nachricht von seinem Heranrücken in Schrecken versetzt und den Rhein und den Euphrat in Bewunderung seiner Person miteinander verbunden? Und habe Traian nicht vor kurzem die zugefrorene Donau überschritten und gegen die Barbaren einen Winterkrieg in deren eigenem Stil geführt?²⁵

Diese dritte Strategie, welche wir im *Panegyricus* und anderen Medien der Zeit beobachten können, den *Optimus Princeps* als würdigen Herrscher darzustellen, bestand darin, ein völlig neues Feld von Herrschaftsdarstellung zu eröffnen. Den direkten Vergleich mit seinen Vorgängern, an denen sich ein *Princeps* stets messen lassen musste, trug Traian also nicht allein mit etablierten Inhalten der Herrschaftsdarstellung aus, sondern er erschloss sich ein neues Feld dieser Art der Auseinandersetzung, auf dem er nicht in Konkurrenz zu einem seiner Vorgänger stand. Und so betonte Traian, keineswegs allein ein siegreicher und zerstörender Feldherr zu sein. Vielmehr ließ er sich als einen Fürsorger Roms, Italiens wie auch der Provinzen darstellen. Er beanspruchte, dass die bereits zum Reich gehörenden oder von ihm gerade eroberten Regionen als Resultat seiner militärischen Macht in Frieden prosperierten. Dies war eine wirklich innovative Botschaft in der Herrschaftsdarstellung des Principats. In keinem Medium wird dies so deutlich wie in der römischen Reichsprägung. Denn zuvor waren Personifikationen von Regionen des Imperiums stets als besiegt dargestellt worden, und bisweilen erklärten die Legenden der Reichsmünzen, die Provinz sei CAPTA oder DEVICTA. Ein Münztyp Domitians etwa, der in Variationen jahrelang geprägt worden war, zeigte Germania, die Personifikation Germaniens, im Trauergestus auf ihrem Schild sitzend, davor ihr zerbrochener Speer (Taf. 54, Abb. 1).²⁶

Ganz anders die Bilder Traians: Er ließ schon im Jahre 98, mithin von Beginn seiner Herrschaft an und zeitlich beinahe unmittelbar an die domitianischen Bilder anschließend, Germania als in Sicherheit und Frieden blühend abbilden. Auf dem hier gezeigten Stück sitzt Germania mit aufgestütztem Arm — einem Attribut der Personifikation *Securitas* — auf einem Waffenhaufen, in ihrer ausgestreckten Rechten hält sie einen Zweig, das Attribut der Friedensgöttin *Pax* (Taf. 54, Abb. 2).²⁷ Dies war ein deutlicher Gegensatz zu den eben noch emittierten Münzen Domitians. Ein weiteres Beispiel dieser Botschaft sehen wir auf Münzen reflektiert, die während der Jahre 109 bis 114 in allen Nominalen massenhaft emittiert wurden und deren Legende ARAB(ia) ADQVIS(ita) besagte (Taf. 54, Abb.

²⁴ Plin. paneg. 16.3–17.3.

²⁵ Plin. paneg. 12.3–13.1, 14.1, 16.3.

²⁶ RIC 69.

²⁷ RIC 15.

3).²⁸ Im Jahre 106 hatte Traian das nabatäische Arabien durch römische Truppen besetzen lassen.²⁹ Den Befehl führte A. Cornelius Palma Frontonianus, der Statthalter Syriens, der für diesen Erfolg Triumphalinsignien erhielt und mit einer Bronzestatue auf dem Augustusforum geehrt wurde.³⁰ Trotz dieses öffentlichen Hinweises auf eine militärische Aktion wurde das Ereignis in der Münzprägung als eine friedliche Hinzugewinnung zum Gebiet des Reiches reflektiert. Auf diesen Münzen, wie der hier abgebildeten, ist die Personifikation der Arabia in aufrechter Haltung stehend und keineswegs im Klagegestus dargestellt. Vielmehr hält sie die wichtigsten Exportprodukte ihres Landes in der Hand: ein Bündel Würzrohr zur Herstellung von Kosmetika, Medikamenten oder Drogen und einen Zweig zur Weihrauchgewinnung. Neben ihr steht ein Dromedar, welches den Karawanenhandel symbolisiert.

Es war ein singulärer Vorgang, eine Provinz von ihrer ersten Darstellung auf Münzen an nicht als besiegt, sondern als befriedet abzubilden. Die Provinz Arabia war eben nicht *capta* oder gar *victa*. Sie war nicht einmal *pacata*, was ja auch einen vorangegangenen Krieg impliziert hätte. Sie war *adquisita*, sie war erworben, dem Reich hinzugewonnen. Die militärische Eroberung durch Cornelius Palma wurde dadurch ausgeblendet. Zudem war die Personifikation der Provinz mit drei herausragenden Gütern des Landes dargestellt, deren Nutzen für Rom nun gesichert war. Zweierlei Ressourcen für die Herstellung von Luxuswaren und das Dromedar als Symbol eines blühenden Karawanenhandels demonstrierten die Prosperität Arabias im römischen Reich. Gerade durch den nun reibungslosen Ablauf des römischen Fernhandels mit dem Orient und die Tatsache, dass dieser nicht länger den nabatäischen Kontrollen und Zöllen unterworfen war, dürfte das Reich gewaltig von dieser Annektierung profitiert haben.³¹ Bereits unmittelbar nach der Besetzung wurde die Fernverbindung zwischen Syrien und dem Roten Meer gut ausgebaut und zugleich ein System von Befestigungen und Überwachungsstationen angelegt, welche die Karawanenrouten und die wichtigen Wasserstellen zu beaufsichtigen hatten.³²

Ab dem Jahr 112 ließ Traian ein bis dahin ebenfalls vorbildloses Bild auf Münzen emittieren, welches die friedlich prosperierende, per Umschrift als DACIA AVGVST(i) PROVINCIA identifizierte Personifikation der neuen Provinz zeigten (Taf. 54, Abb. 4).³³ Sie trägt ihre einheimische Tracht und sitzt auf dem felsigen Untergrund, welcher das gebirgige Dakien symbolisiert. In ihrem Arm hält die Dacia einen Legionsadler, und vor ihr spielen zwei Kinder, die Produkte des Landes in ihren Händen halten, Kornähren und Trauben. Die Kinder deuten auf das Anwachsen der Bevölkerung nach den Jahren des Krieges hin, die von ihnen gehaltenen Attribute auf den nun geregelten Landbau im ehemals unwirtlichen Feindesland. Die Münzlegende zeigt, wem das zu verdanken sei, schließlich ist Dacia als Provinz des Kaisers höchstselbst bezeichnet. Die von der Provinz gehaltene Standarte aber bezeugt die Rolle der Legionen als Beschleuniger und Garanten dieses Kultivierungsprozesses: Nachdem sie Land und Stämme der Daker bezwungen hatten, gewährleisteten die Soldaten nun als Besatzer und Siedler der neuen Provinz deren Entwicklung hin zu einem Wohlstand, wie er in den anderen Reichsteilen schon herrsche. Prägungen wie diese stellten den Princeps keineswegs nur als einen siegreichen Eroberer dar, wie es bis dahin im Principat Konvention gewesen war, sondern als Kultivator, unter dessen Schutz die Provinzen blühten.

Eine eng damit verbundene Botschaft drückten Münzen aus, die Traian während seines fünften Consulats emittieren ließ. Deren Reverse zeigten den Kaiser, der *capite velato* hinter einem Zweige-

²⁸ RIC 466. — Zu den Stücken s. Strack (1931), etwa Nr. 408–410, Nr. 422–423, Nr. 153, Nr. 174 = Woytek (2010) Nr. 362–365, Nr. 451–456, Nr. 285, Nr. 290, Nr. 396. — Bereits vor der Umstellung der Rückseitenlegenden im 5. Consulat war ein identischer Bildtyp dieser Personifikation ohne Beischrift geprägt worden. Doch erst ab 109 erhielt diese Darstellung eine sie erläuternde Legende.

²⁹ Bennett (1997) 172–182.

³⁰ Cass. Dio 68.16.2.

³¹ Daher lässt auch Cass. Dio 68.15.1 den Kaiser nach seiner Rückkehr nach Rom zahlreiche Gesandtschaften empfangen, von denen der Historiograph jene der Inder eigens hervorhebt. Hier ist die Relevanz des römischen Fernhandels mit Luxusgütern vom und zum Orient reflektiert, der nun, nach der Eingliederung Nabatäas, reibungsloser als zuvor verlief. Den Indern als einem der Hauptlieferanten von exklusiven Gütern kam hierbei besondere Bedeutung zu.

³² Christ (1992) 303.

³³ RIC 622 = Woytek (2010) Nr. 467c. — Strack (1931) 207–209; zur Kontextualisierung s. Seelentag (2004) 380–393 und (2008a) 225–227.

spann mit Ochse und Kuh schreitet.³⁴ Die priesterliche Tracht, verbunden mit der charakteristischen Kombination der beiden Zugtiere, weist darauf hin, dass hier die Zeremonie des *primus sulcus* abgebildet ist, jenes rituellen Ziehens der ersten Furche bei der Gründung von Städten und Kolonien. Durch diesen Akt wurde die geheiligte Stadtgrenze definiert, das Pomerium. Wahrscheinlich wurde hiermit die Gründung einer Kolonie in Dakien symbolisiert. Denn unmittelbar nach Abschluss des zweiten dakischen Krieges hatte Terentius Scaurianus, der erste Statthalter der neuen Provinz, im Jahre 107 die Colonia Dacica gegründet. Mit dieser Koloniegründung sollte die Metropole der neu konstituierten Provinz entstehen. Dies war ein wichtiger, zu gleichen Teilen symbolischer und praktischer Schritt gewesen, um das Ende der Eroberungen anzuzeigen und die Romanisierung zu beginnen.³⁵

Dass die Bezwingung des Feindeslandes in der Herrschaftsdarstellung Traians gleichwertig neben den Siegen über seine Bewohner stand, wird in einem Brief des jüngeren Plinius aus dem Jahre 107, also nach dem triumphalen Abschluss der Feldzüge, deutlich. In ihm ermuntert er den Adressaten Caninius Rufus, ein Epos über die traianischen Dakerkriege zu verfassen.³⁶ Zu diesem Anlass rekapituliert Plinius jene Ereignisse, die besonders wert seien beschrieben zu werden und trotz ihres Wahrheitsanspruches einen wundersamen Stoff böten. Dazu rechnet Plinius nun aber nicht etwa ungeheure Feldschlachten oder sonstige unmittelbar kriegerische Großtaten. Vielmehr hebt er die Leistungen des römischen Heeres in ihrer Bezwingung der dakischen Natur hervor. Caninius solle von umgeleiteten Flüssen schreiben, von Kastellen, die an Berghänge gebaut wurden, von den konstruierten Brücken des Krieges und wie der König aus seiner Festung vertrieben worden sei. Plinius nennt also in erster Linie den Sieg der Römer über die Natur. Mit dieser sei dann auch das dakische Volk besiegt gewesen. All dies korrespondiert mit der spezifischen Darstellung der Legionäre auf dem Relieffries der Traianssäule.

Die thematischen und motivischen Anregungen des Plinius stimmen mit den Berichten vom Dakerkrieg des Cassius Dio unter anderem darin überein, dass beide gerade den Brückenbau deutlich aus den anderen Kriegsleistungen herausheben. Die Brücke über die Donau war im Jahre 105 von dem Baumeister Apollodor fertiggestellt worden. Cassius Dio zählt sie zu den größten Leistungen Traians überhaupt. Für diese technische Meisterleistung könne er den Kaiser nicht genug loben.³⁷ Die Bedeutung der Donaubrücke für die dakischen Kriege und für die Herrschaftsdarstellung des Kaisers wird dann aber gerade auch darin deutlich, dass sie das einzige außeritalische Bauwerk ist, das in der zeitgenössischen Reichsprägung abgebildet wurde.³⁸ Ihre Darstellung ist von einer von triumphalen Elementen besetzten Ikonographie geprägt.³⁹ Anhand zweier Beispiele wird dies augenfällig. In jener Szene des traianischen Säulenfrieses, welche die Donauüberquerung der Legionäre auf der Brücke des Apollodor darstellt, ist auch der Durchgangsbogen dargestellt, den diese Brücke trug. Hierauf sind deutlich zwei Tropaia zu erkennen (Szene CI).⁴⁰ Auch das Münzbild der Brücke auf traianischen Sesterzen, die als Teil einer Serie von Prägungen, die den Sieg des Kaisers in den Dakerkriegen darstellten, im fünften Consulat Traians emittiert wurde, zeigt schematisch deren Bögen mit kleinen Tropaia geschmückt (Taf. 54, Abb. 5).⁴¹

³⁴ BMC Nr. 829–830; Strack (1931) 129–130, Nr. 384 = Woytek (2010) Nr. 310.

³⁵ Zur Romanisierung des unterworfenen Landes s. Strobel (2010) 290–300.

³⁶ Plin. epist. 8.4.1–2.

³⁷ Cass. Dio 68.13. — Diese Brücke wurde noch Jahrhunderte später gefeiert, s. etwa Iuliani Imp. conv. 327D; Amm. 24.3.9.

³⁸ Strack (1931) 127. — Es wurde, angefangen mit RIC 2, 241 vielfach argumentiert, es handele sich bei dieser Darstellung um den Pons Sublicius in Rom und nicht um die Donaubrücke. Die Argumente gegen diese Ansicht sind bereits von Strack a.a.O., besonders Anm. 510, überzeugend vorgetragen worden; s. zuletzt auch Clay (2012) 357–358.

³⁹ Schon lange vor Traian war der Bau auch von zivil genutzten Brücken mit militärisch-triumpfal geprägter Ikonographie verbunden worden; s. etwa Stat. silv. 4.3.81–84, 97–99, 128–129, 134–135 im Jahre 95 anlässlich der Öffnung der Via Domitiana zwischen Sinuessa und Neapel; s. auch in Spanien geschlagene Münzen des Augustus, die Brücken darstellen, zu deren Konstruktion Bögen gehören, die jeweils von Elementen triumphaler Ikonographie gekrönt sind. Die Stücke dieser Münzreihe sind jeweils mit der Rückseitenumschrift SPQR CAESARI AVGVSTO QVOD VIAE MVN(itae) SVNT versehen oder mit einer Variante dieser Legende; BMC Augustus, 432–436; RIC Augustus, 140, 142, 144. Hierzu s. Kleiner (1991) 188–192.

⁴⁰ Lepper, Frere (1988) 155–157; Kleiner (1991) 187.

⁴¹ RIC 569–570 = Strack (1931) Nr. 385 = Woytek (2010) Nr. 314b, Nr. 316b; s. auch Strack (1931) 127–129.

Parallel dazu wurden auch Münzdarstellungen der Personifikation eines befriedeten und ruhig daliegenden Danuvius ausgegeben.⁴² Und auf einem Relief der Säule ist der Flussgott sogar als Helfer der römischen Truppen abgebildet. Er stützt die Schiffsbrücke mit seinen Händen, welche das traianische Heer nach Dakien hinüberführt (Szene III). Diese Darstellung der einstmals feindlichen, nun aber den Römern gewogenen Natur des Feindeslandes kulminiert in einer weiteren, hier gezeigten Münzabbildung: Danuvius selbst stürzt sich auf die niedergefallene Dacia und würgt sie.⁴³ Die Daker und ihr Land, so scheint es, seien nicht nur vom Kaiser und seinen Truppen unterworfen worden; die Natur selbst stand auf der Seite der Römer und erleichterte ihren Vormarsch (Taf. 54, Abb. 6). Das zivilisatorische Anliegen Traians und seines Heeres war vom Land als rechtmäßig anerkannt worden und wurde von ihm eigenständig vorangetrieben. Die kultivierende Durchdringung der Natur und die Zähmung ihrer Unbilden wurden hier abgebildet als die unmittelbare Voraussetzung zum Sieg über die feindliche Bevölkerung. Dies war eine Leistung, die auf dem Säulenfries des Traiansforums als Folge der Ingenieursleistungen der römischen Legionäre dargestellt war.

Sehr deutlich wird dieser Gedanke auch in der Führung der Straße entlang der Donau. Traian hatte bereits ab 100 im Zuge seiner Vorbereitungen einer Invasion Dakiens die strategisch wichtige Donausüdstraße von Regensburg aus nach Osten verlängern lassen. Diese *via iuxta Danubium* endete am Ausgang des Eisernen Tores bei Drobeta, wo Traian einen Donauhafen für den Nachschub seiner Truppen im geplanten Krieg anlegen ließ. Dies war auch die Stelle, wo Apollodor seine Donaubrücke erbauen lassen sollte. Nun war am Eisernen Tor die Donauschlucht so eng, dass zwischen dem Fluss und der aufragenden Felswand kein Platz für die Führung einer Straße war. Deshalb ließ Apollodor an dieser Stelle Holzbalken horizontal in den Fels schlagen und die Straße über diese balkonartige Konstruktion führen. Gefeiert wurde diese abermalige Meisterleistung der Ingenieurskunst mit einer oberhalb der Straße in den Stein geschlagenen riesigen *tabula ansata*, die mit Delphinen, einem Adler und Rosetten geschmückt war, und unter der ursprünglich womöglich ein Bild des hingestreckten Danuvius in den Fels geschlagen war. Die Inschrift dieser sogenannten „Tabula Traiana“ besagt:

IMP CAESAR DIVI NERVAE F / NERVA TRAIANVS AVG GERM / PONTIF MAXIMVS
TRIB POT IIII / PATER PATRIAE COS III / MONTIBVS EXCISI[s] ANCO[ni]BVS / SVBLAT[i]S
VIA[m r]E[fecit].⁴⁴

Hier preist sich der Kaiser als handelndes Subjekt der Inschrift also selbst dafür, diese Straße wiederhergestellt zu haben, nachdem er den Fels abgeschlagen und eine Balkenkonstruktion zu ihrer Führung angebracht hatte.

Der Kaiser als Kultivator und Fürsorger in Italien

Die in diesem Umfang und dieser Vielfalt unbekannt und innovative Darstellung des Kaisers als eines Naturbezwingers und Kultivators war nun aber keinesfalls allein auf seine Taten auf dem Schauplatz der Dakischen Kriege begrenzt. Noch bedeutender, noch innovativer war es, dass Traian seine kultivierende Leistung in Italien vorführte. Dies sei verdeutlicht anhand des traianischen Straßenbaus sowie seiner Neubauten und Renovierungen von Hafenanlagen.

Das italische Straßensystem verbesserte der Princeps auf zahlreichen Strecken ganz wesentlich. Tatsächlich war Traian nach Claudius der erste Kaiser — und sollte der letzte sein —, der größere Straßenabschnitte neu baute. Von diesen war die Via Appia Traiana auf der Strecke von Benevent über Bari nach Brindisi nur die prominenteste.⁴⁵ Hinzu kamen prachtvolle Monumente entlang dieser Straße, etwa der reich reliefierte Bogen von Benevent. Die Streckenführung der Via Traiana und ihre Reflexion auf Münzen lassen die Darstellung des Kaisers als eines Kultivators sehr deutlich werden (Taf. 54, Abb. 7). Auf diesem Stück des Jahres 112 lehnt sich die Personifikation der Straße im etablierten Gestus der *Securitas* nach hinten an einen felsigen Untergrund. In der Beuge ihres linken Ar-

⁴² Siehe etwa RIC 100 und Strack (1931) 125–126, Nr. 159 = Woytek (2010) Nr. 277.

⁴³ RIC 558; s. auch Strack (1931) 126, Nr. 383, Taf. 6 = Woytek (2010) Nr. 199.

⁴⁴ CIL III 1699 = III 8267 = ILS 5863.

⁴⁵ Zu den von Traian gebauten und restaurierten Straßen s. Eck (1979) 33–35 und von Hesberg (2002) 85–88.

mes trägt sie einen Zweig, mit ihrer Rechten stützt sie ein Rad auf ihr Knie.⁴⁶ Hier zeigt sich der ideologische Kern des traianischen Straßenbaus: die Bezwingung der Natur — nämlich der Durchstoß von Hügeln, die Einebnung von felsigem Gelände und eben auch die Sicherheit, welche die neue Straße für den auf ihr rollenden Verkehr brachte. Sehr deutlich wurde diese Botschaft auch anhand der Umstände der Verlegung der Straßentrasse in Terracina. Zuvor hatte der Verkehr auf der Via Traiana, die hier entlang der Küste verlief, einen 36 Meter hohen Felssporn überwinden müssen. Nun aber hatte der Kaiser diesen wegschlagen lassen, so dass die Strecke an dieser Stelle ohne Steigung und Gefälle verlief. Es blieb aber nicht bei der bloßen Ingenieursleistung, denn zusätzlich war der Felsen hier geglättet und alle zehn Fuß mit Markierungen versehen worden, welche die Höhe des entfernten Gesteins anzeigten. Auf diese Weise bezeugte der Kaiser, den Hang um ganze 128 Fuß bezwungen zu haben.⁴⁷

Bei den Häfen ist der Befund noch deutlicher, denn in allen wesentlichen Hafenanlagen Italiens können wir in traianischer Zeit umfassende Neubauten beobachten.⁴⁸ So baute der Kaiser neben dem Hafen in Ancona ganz maßgeblich Portus aus — den Hafen von Ostia; zudem errichtete er neue Anlagen in Centum Cellae, in Terracina sowie im stadtrömischen Tiberhafen am Forum Boarium.⁴⁹ Machen wir uns an dieser Stelle deutlich, wie innovativ die traianischen Baumaßnahmen überhaupt waren. Die Kaiser des ersten nachchristlichen Jahrhunderts hatten sich in Italien allein situativ und auf Zuruf engagiert. Von einem flächendeckenden Engagement konnte keine Rede sein. Gezielte und umfassende *cura* genoss allein die Hauptstadt. Die italischen Gemeinden waren auf Honoratioren angewiesen, die ihnen in irgendeiner Weise verbunden waren, sei es durch ihre Geburt, dortigen Landbesitz oder andere Nahbeziehungen. Hier durften — hier mussten — Municipaleliten, Ritter und Senatoren als Wohltäter auftreten; hier errichteten sie Monumente, veranstalteten Spiele und Speisungen und unterhielten die Infrastruktur. Dafür wurden sie von den Gemeinwesen mit Statuen, Inschriften und Ehrensitzen, also Prestige jeder Art, belohnt.⁵⁰ Tatsächlich wandelte sich diese Situation erst unter Nerva. In den nur anderthalb Jahren seines Principats können wir einige Maßnahmen beobachten, die man als Zeugnisse eines zusammenhängenden Programms zur Förderung Roms, aber auch Italiens sehen darf. Dies waren etwa der Bau beziehungsweise die Ausbesserung von Aquädukten und Straßen in großem Stil sowie ein Ansiedlungsprogramm mit einer Agrarreform, welches sich als folgenreich erweisen sollte, da es den Grundstein für die bekannten Alimentarstiftungen legte.⁵¹

Traian setzte diese Politik fort, und verglichen mit den rein punktuellen Eingriffen der davor liegenden Jahrzehnte war seine italische Baupolitik ungleich umfangreicher und sehr planvoll. Und nicht nur erbaute er Straßen und Häfen in einem Ausmaß, wie kein Kaiser zuvor es getan hatte, sondern er ließ eine Reihe dieser Maßnahmen auch auf Münzen abbilden — eine wesentliche Innovation der Herrschaftsdarstellung. Erst wenige Jahre zuvor, unter Nerva, war zum ersten Mal überhaupt ein ganz Italien betreffendes Thema auf Münzen der römischen Reichsprägung dargestellt worden.⁵² Nun, unter Traian, wurde eine ganze Reihe von Typen emittiert, die gesamtitalische Themen behandelten. Niemals zuvor war kaiserliches Engagement in Italien außerhalb Roms in solcher Form und Dichte einem so großen Publikum dargestellt worden.

Abermals ist es eine Passage aus dem *Panegyricus* des jüngeren Plinius, in welchem wir die Ideologisierung der Fürsorge und Kultivierung Italiens durch Traian zum ersten Mal greifen können. Denn der Senator stellte fest, dass selbst gewaltige Kriegstaten keinesfalls höher zu schätzen seien als der Segen einer garantierten Getreideversorgung — der stadtrömischen *annona* — und die Bereitstellung der dafür nötigen Infrastruktur. Denn der gemeinsame Vater Traian habe Straßen erschlossen und Häfen eröffnet. Dem Land habe er seine Wege gegeben, den Küsten ein Meer und dem Meer seine Kü-

⁴⁶ Zum Typ s. Strack (1931) 211–212, Nr. 461 = Woytek (2010) Nr. 546.

⁴⁷ Hierzu s. von Hesberg (2002) 86–87, dort auch eine Abbildung; s. auch den Beitrag von E. Weber in diesem Band.

⁴⁸ Cass. Dio 68.7.1 stellt denn auch in seiner Leistungsschau Traians die zivilen Erfolge des Kaisers gleichberechtigt neben dessen militärische und hebt dabei den Bau von Straßen und Häfen besonders hervor.

⁴⁹ Zu den traianischen Hafenanbauten s. Seelentag (2008b).

⁵⁰ Zum Euergetismus als gesellschaftlichem Phänomen s. immer noch grundlegend Veyne (1988).

⁵¹ CIL VI 1548 = ILS 1019; Plin. epist. 7.31.4; Cass. Dio 68.2.1. — Die Relevanz Italiens in der römischen Reichspolitik umreißt Patterson (2003).

⁵² Zu den innovativen Münztypen Nervas s. Grainger (2003) 52–65.

sten. Und zwischen weit entfernten Völkern habe Traian einen derart engen Handelskontakt geknüpft, dass die Produkte jedes einzelnen Landes gleichsam in allen Ländern gewachsen schienen.⁵³ Die Anlage von Straßen und Hafenanlagen und die daraus resultierende Versorgung Roms werden von Plinius also mit Kriegstaten verglichen, und die Errichtung der Bauten wird als ein Bezwingen und Beherrschen der Natur geschildert. Wenn der Senator den Kaiser an dieser Stelle zudem ausdrücklich als *pater noster* bezeichnet, so ist dieser als väterlicher Fürsorger beschrieben, welcher als Ernährer das Wohlergehen seiner Kinder respektive Untertanen garantierte.⁵⁴

Diese spezifische Kombination von Gedanken ist ebenfalls sehr prominent in einer Quelle, welche ganze anderthalb Jahrzehnte später datiert. Im Jahr 115 wurde im Zuge von Baumaßnahmen im Hafen von Ancona an der Adriaküste Italiens auch ein großer Marmorbogen fertig gestellt (Taf. 53, Abb. 8).⁵⁵ Das Monument stand am Ende einer etwa 100 Meter langen Mole, und trotz seiner ohnehin schon gewaltigen Größe hatte man es zusätzlich auf einem vier Meter hohen Postament errichtet, auf welches man mit einer breiten Treppe steigen konnte. Diese herausgehobene Aufstellung ließ den Bogen jedem, der von Land oder See kam, sofort auffallen. Auf der zum Land gerichteten Seite war eine Inschrift angebracht, die eine Ehrung Traians durch Senat und Volk von Rom verzeichnete.⁵⁶

IMP CAESARI DIVI NERVAE F NERVAE / TRAIANO OPTIMO AVG GERMANIC / DACICO PONT MAX TR POT XVIII IMP IX / COS VI PP PROVIDENTISSIMO PRINCIPI / SENATVS P Q R QVOD ACCESSVM / ITALIAE HOC ETIAM ADDITO EX PECVNIA SVA / PORTV TVTIORVM NAVIGANTIBVS REDDIDERIT

Das heißt also, Senat und Volk von Rom errichteten diesen Bogen für Traian, den äußerst voraussetzenden Princeps, weil dieser den Seefahrenden eine noch sicherere Fahrt nach Italien ermöglichte, und zwar auch, indem er diesen Hafen mit seinem eigenen Geld baute. Diese Formulierung ist in mehrfacher Hinsicht ganz bemerkenswert und innerhalb der epigraphischen Konventionen ihrer Zeit eine Ausnahme. Zum einen nämlich waren Kaiserehrungen durch *Senat und Volk von Rom* für die Bautätigkeit der Principes sehr selten, egal ob innerhalb oder außerhalb Roms. Zum anderen nennen Ehreninschriften nur höchst selten den Grund der Ehrung, wie es hier der Fall ist; und noch seltener sind das Motiv des Geehrten für sein Tun oder sogar dessen Modalitäten genannt.⁵⁷

Tatsächlich bezieht sich — streng genommen — die in Bogen und Inschrift ausgedrückte Ehrung Traians auch nicht auf seinen Bau des Hafens, sondern auf die grundsätzliche Erleichterung des Seeverkehrs. Mithin wird nicht das konkrete Tun des Princeps gepriesen, sondern seine generelle Fürsorge. Dass diese womöglich an erster Stelle der Versorgung Roms galt, ist in dieser Inschrift jedenfalls nicht ausdrücklich erwähnt; Italien scheint hier eine eigenständige Größe zu sein. Und doch wurden Inschrift und Monument von Senat und Volk von Rom errichtet, also von einer stadtrömischen Instanz. Betrachten wir den Bogen selbst: In der Mitte seiner Attika, unmittelbar über der Inschrift, war eine Statue des heroisch nackten Traian aufgestellt, der in der Pose des Neptun selbst sich auf ein Szepter stützte und sein linkes Bein auf einen Schiffsbug mit dort angebrachtem Rammsporn setzte. Wir sehen zudem, dass an den Seiten des Bogens einst Applikationen angebracht waren, die nun fehlen. Es handelte sich um ebensolche Schiffsvorderteile aus Bronze, wie jener, auf welchen die kaiserliche Statue sich stützte.⁵⁸ Somit trug dieser Bogen Spolien, er sollte als Triumphalmonument gedeutet werden. Doch die *rostra* ergeben allein im Zusammenspiel mit der Inschrift Sinn. Denn hier wurde

⁵³ Plin. paneg. 29.1–2.

⁵⁴ Nicht von ungefähr schließen die eben besprochenen Zeilen an Passagen an, in welchen genau diese Rolle des Princeps ausdrücklich thematisiert wird, wenn es nämlich um Kinder geht, welche durch die Freigebigkeit des *parens publicus* Traian aus Staatskosten aufgezogen und ernährt würden; Plin. paneg. 26.3, 28.4–6.

⁵⁵ Seelentag (2008b).

⁵⁶ CIL IX 5894 = ILS 298. — Hierzu s. von Hesberg (1992) 290–291.

⁵⁷ Zu dieser Formulierung und vergleichbaren kaiserlichen Ehreninschriften s. Horster (2002) 99–101 und 300–302. — Weitere Belege dieser Art aus traianischer Zeit sind etwa CIL IX 3915 = ILS 302 für Traians Arbeiten am Fucinersee und CIL XI 3309 für die Gewährleistung der Wasserversorgung von Forum Clodii.

⁵⁸ Hierzu s. von Hesberg (1992) 290.

kein Sieg über menschliche Feinde erinnert — es waren ja keine Schiffe versenkt worden —, sondern ein Sieg über die See, über die feindliche Natur.

Auch in der traianischen Anlage von Portus, dem Hafen von Ostia, wurde dieser Gedanke deutlich. Diesem Unterfangen kam in der Herrschaftsdarstellung Traians besondere Bedeutung zu.⁵⁹ Schon Claudius hatte für den bis dahin allein natürlichen Hafen Ostias eine Mole und einen Kai gebaut, der ein auf diese Art geformtes, 81 Hektar großes Hafenbecken umschloss. Nero hatte dieses Projekt beendet und auf Sesterzen verewigt. Auf einer Prägung aus dem Jahr 64 n. Chr. ist die runde Anlage des Hafens, welche sich den natürlichen Gegebenheiten anpasste, deutlich zu erkennen. Trotzdem hatte der relativ ungeschützte Hafen weiterhin Probleme mit dem Verlanden. So entschloss sich Traian, ein zweites, kleineres Hafenbecken weiter im Landesinneren anzulegen oder zumindest wesentlich auszubauen. Das neue Becken war zwar nur 33 Hektar groß, doch durch seinen sechseckigen Grundriss boten 6000 Meter Kaianlage zahlreichen Schiffen einen Anlegeplatz. Die hochseetüchtigen Lastschiffe waren hier derart gut geschützt, dass in der Folge die Getreideflotten aus Sizilien, Afrika und Alexandria zumeist nicht mehr in Puteoli einliefen, um dort auf kleinere Schiffe umzuladen, sondern eben direkt nach Ostia fuhren. Damit nicht genug, auch andere Produkte flossen von da an reicher in die Hauptstadt; so stieg nach dem Bau dieses Hafens etwa auch der Marmorimport nach Rom sprunghaft an.⁶⁰ Traian ließ außerdem die beiden Hafenbecken mit einem Kanal verbinden und den neuen *Portus Traiani Felicis*, wie er genannt wurde, über einen ebenfalls von ihm gestochenen Kanal, die *Fossa Traiana*, mit dem Tiber verbinden.⁶¹ Dieser Hafenbau ist auf Münzen Traians dargestellt, welche sich ganz deutlich an das erwähnte neronische Vorbild anlehnen (Taf. 54, Abb. 9). Grundsätzlich anders ist hier aber eben der bewusst künstliche Grundriss des Beckens. Das Sechseck der neuen Anlage lehnte sich eben überhaupt nicht mehr an die natürlichen Gegebenheiten an, sondern zeigte gerade, dass diese vom Kaiser überwunden worden seien.

Um nur noch ein letztes Beispiel zu nennen, das eng mit diesen baulichen Maßnahmen zur Förderung Italiens verbunden war, sei die Ausdehnung der bereits von Nerva in Gang gesetzten Alimentarinstitution durch Traian auf Städte in ganz Italien erwähnt. Denn von Beginn seiner Herrschaft an förderte der Kaiser in zahlreichen Städten Bauern mit Krediten und unterstützte Knaben und Mädchen mit regelmäßigen Geldzahlungen. Die Senatoren waren ausdrücklich aufgerufen, es dem Kaiser gleichzutun.⁶² Zwar konnten deren Stiftungen durchaus großzügiger bemessen sein als eine durchschnittliche des Kaisers, aber jeder Senator war eben nur in einem oder wenigen Orten engagiert, während das kaiserliche Programm flächendeckend wirkte. Die Maßnahme wurde mit großer Breitenwirkung verkündet. So zeigten verschiedene Münztypen mit der Beischrift ALIM(entatio) ITAL(iae) den Kaiser bei der Verteilung seiner Gaben an die Kinder Italiens. Zeitgleich mit diesen Darstellungen und typologisch eng mit diesen verwandt wurden Stücke mit der Aufschrift REST(itutio) ITAL(iae) emittiert, auf denen der Kaiser die auf den Boden kniende Personifikation des Landes aufhebt. In ihrer Linken hält Italia einen Globus, vor ihr steht abermals ein Kind, das seine Arme zum Princeps ausstreckt. Diese beiden Darstellungen zusammengenommen besagten, dass der Kaiser ein zuvor niedergesunkenes oder niedergestoßenes Land wiederaufgerichtet hatte und dass dies ganz maßgeblich das Resultat der innovativen Ausdehnung seiner Fürsorge auf Italien war — am Besten symbolisiert durch die Unterstützung von Kindern, den Hoffnungsträgern der Zukunft.⁶³

Kriegsherr und Kulturbringer

Während seiner gesamten Regierungszeit bemühte sich Traian, militärische Erfolge zu erringen und diese in bis dahin ungekanntem Ausmaß zur Schau zu stellen. Die von den Flaviern gemachten Vor-

⁵⁹ Einen Abriss der Entwicklung Ostias bis in die traianische Zeit bietet Kolb (1995) 518–527. Zu Portus selbst s. maßgeblich Keay *et al.* (2005).

⁶⁰ Hierzu s. Maischberger (1997).

⁶¹ CIL XIV 90 sowie 4342–4343 und 88 = CIL VI 964 = ILS 5797a weisen die Arbeiten am Tiberkanal nach, der die beiden Hafenbecken von Portus miteinander verband und der auch bei Plin. *epist.* 8.17.2 erwähnt ist; s. Seelentag (2008b).

⁶² Zu den Maßnahmen Nervas und der traianischen Förderung Italiens s. ausführlich Seelentag (2008a), und vgl. etwa Eck (1979) 146–189; Woolf (1990); Jongman (2002). — Den kaiserlichen Appell an die Senatoren reflektiert Plin. *epist.* 10.8.1.

⁶³ Siehe etwa RIC 106 = Strack (1931) Nr. 162 = Woytek (2010) Nr. 349; hierzu s. ausführlich Seelentag (2008a).

gaben bezüglich der kaiserlichen Sieghaftigkeit zu übertreffen und die eigenen Zeitgenossen zu überragen, war eines der zentralen Motive seiner Herrschaftsdarstellung. Dies manifestierte sich in so unterschiedlichen Bildern wie dem des allgegenwärtigen Schlachtenlenkers und Moderators seiner Truppen auf dem Relieffries der Traianssäule und dem des in der Mitte der Schlacht die Feinde eigenhändig niederstreckenden Reiters auf dem Großen Traianischen Fries.⁶⁴ Und doch waren Traians Erfolge nicht weniger zweifelhaft als diejenigen Domitians. Denn kurz nachdem er im Jahr 102 einen Triumph über die Daker gefeiert hatte, musste Traian erneut an die Donau und erneut gegen einen Gegner antreten, dessen angebliche Vernichtung er bereits durch die Annahme von drei imperatorischen Akklamationen und dem Siegerbeinamen *Dacicus* untrennbar mit seiner Person verbunden hatte.⁶⁵ Man hätte Traian also spätestens im Jahr 105 ebensolche *falsi triumphi* vorwerfen können wie seinem geschmähten Vorgänger. Und so verlangte der Abschluss des zweiten Krieges in Dakien nach einer ungeheuren Intensität in seiner monumentalen Umsetzung. Der Sieg musste beweisbar sein. Die Beute und die Bauten, welche aus ihr finanziert worden waren, ließen den Betrachter die militärischen Aspekte der traianischen Herrschaftsdarstellung nachvollziehen. Hier wurde der Anspruch des Kaisers auf seine außergewöhnliche Sonderstellung begründet. Dass der Kaiser am Ende seiner Regierung gleich vier militärisch motivierte Beinamen trug — *Germanicus*, *Dacicus*, *Parthicus* und *Optimus* — und dass er seinen Sieg in den Dakerkriegen in ungekanntem Ausmaß monumentalisierte und auf den Reichsmünzen verbreiten ließ, scheint ganz wesentlich jener Dynamik geschuldet, die Domitian erheblich beschleunigt hatte — und an der er gescheitert war.⁶⁶

Im Jahre 117 n. Chr. bot sich dem Volk von Rom ein bis dahin noch nie dagewesenes Spektakel: Ein toter Kaiser zog im Triumphzug in Rom ein.⁶⁷ In den vier Jahren zuvor hatte Traian einen gewaltigen Krieg gegen die Parther geführt, einen dem Imperium fast gleichstarken Gegner. Dabei hatte er dem Reich neue Gebiete hinzugewonnen, die sogleich zu Provinzen erklärt worden waren und für diese Siege seinen dritten Siegerbeinamen *Parthicus* angenommen. Natürlich hatten Senat und Volk von Rom ihm einen Triumph über das von ihm besiegte Volk zugestanden. Doch auf diesem Kriegszug war Traian gestorben, man hatte ihn in der römischen Provinz Asia eingeäschert. Nun wurde die Urne des *Divus Traianus Parthicus* — so lautete der Titel des vergöttlichten Parthersiegers — auf einem Triumphwagen in das Zentrum der Hauptstadt gefahren, auf das von ihm erbaute Forum, um im Sockel jener Säule beigesetzt zu werden, welche an die von ihm in der Vergangenheit vollbrachten Kriegstaten erinnerte. Sein Nachfolger, der mit Traian weitläufig verschwägte und von ihm auf dem Totenbett adoptierte Hadrian, leitete die Feierlichkeiten.

Den Eroberungen dieses Feldzuges war keine große Zukunft beschert. Nicht allein hatte das römische Heer die parthische Hauptstreitmacht überhaupt nicht stellen können, weshalb von einem triumphalen Sieg keine Rede sein konnte. Darüber hinaus waren Aufstände zahlreicher jüdischer Gemeinden im Rücken der römischen Armee aufgeflammt, und eine fatale Pestepidemie war unter den Truppen ausgebrochen, wodurch es unmöglich wurde, den Krieg fortzuführen. Konsequenterweise beendete Hadrian denn auch die Kämpfe, schloss Frieden mit den Parthern und zog die Grenzen des Reiches wieder auf den Stand des Jahres 113 n. Chr. zurück.⁶⁸ Trotzdem galt Traian der römischen Antike in der Folge als guter und gerade auch militärisch erfolgreicher Kaiser. Denn noch jahrzehntelang sollten die römischen Kaiser keine leiblichen Söhne haben und jeweils gezwungen sein, den im Staate vermeintlich Besten als Thronfolger zu adoptieren. Zu diesem Zweck waren sie darauf angewiesen, sich auf eine ungebrochene Reihe von als gut angesehenen Vorgängern berufen können, die von eben diesem Prinzip der Adoption hervorgebracht worden seien, welches mit Traian und seinem Adoptivvater Nerva begonnen hatte. Jeder Herrscher in dieser Reihe musste bei all seiner Unzulänglichkeit in positiver

⁶⁴ Zur Bildersprache dieser Monumente s. Hölscher (1987).

⁶⁵ Strobel (2010) 255 betont, dass der Siegerbeiname *Dacicus* Traian nicht vom Senat, sondern im Rahmen einer *contio* verliehen wurde, die er mit konsularischer Amtsgewalt einberufen hatte. Dies zumindest verzeichnen die *Fasti Ostiensis* zum Jahre 102 n. Chr. = Smallwood (1966) 30, Nr. 18.

⁶⁶ Auch die Übertragung des innovativen Beinamens *Optimus* im Juni 114 durch den Senat war militärisch motiviert, da Traian diesen anlässlich jener Erfolge erhielt, die auch zur Einrichtung der neuen Provinz Armenia während des Partherkrieges führten; s. CIL XVI 60 und dazu Kneissl (1969) 58–90; Strobel (2010) 332.

⁶⁷ Zum Folgenden s. Seelentag (2006).

⁶⁸ Seelentag (2016).

Erinnerung gehalten werden, auch Traian, selbst wenn man ihm seine jahrelange Abwesenheit aus Rom und sein verfrühtes Feiern zweifelhafter Siegen hätte vorwerfen können — zumindest hatten die Medien der traianischen Herrschaftsdarstellung ebendies an früheren Herrschern kritisiert. Mögen auch die besagten Karten in unseren Atlanten, die das römische Reich zur Zeit seiner größten Ausdehnung zeigen, weder die kurze Dauer der traianischen Eroberungen noch die ungeheuren Verluste dieser Kriege wiedergeben, so projizieren doch die Monumente des Kaisers das Bild eines durchweg erfolgreichen Imperators. Nicht zuletzt liegt dies an der Traianssäule, die als eines weniger Monumente des antiken Rom vor uns noch immer nahezu unversehrt aufragt.

Den wirklich innovativen — und zumindest für einige Jahrzehnte nachhaltigen — Beitrag des *Optimus Princeps* zur Herrschaftsdarstellung römischer Kaiser sollten wir allerdings eher in den hier besprochenen Maßnahmen der Fürsorge und Kultivation sehen. Schaut man auf den gemeinsamen Kern der in diesem Beitrag skizzierten Innovationen in der traianischen Herrschaftsdarstellung, wird eines deutlich: Ein Netzwerk politischer Schlagworte und komplexer Konzepte verkündete in zahlreichen Medien die neuartige Botschaft, dass der Kaiser fortan der Fürsorger nicht allein Roms, sondern ganz Italiens sei, und dass Traian nicht allein ein großer Eroberer, sondern auch ein Kultivator seines Reiches sei, durch dessen segensreiches Handeln Italien und die Provinzen blühten. Eine Fülle von Inschriften, aufgestellt von Senat und Volk, pries den unübertrefflichen Vorrang des Herrschers. Den direkten Vergleich mit seinen Vorgängern trug Traian also nicht allein mit etablierten Motiven der Herrschaftsdarstellung aus. Vielmehr griff der Kaiser bestimmte, in der bisherigen Repräsentation etablierte Inhalte auf, führte dann aber auch Innovatives ein, indem er die bestehenden Konventionen dehnte. Dabei war die Botschaft, der Princeps sei der Fürsorger Italiens und der Provinzen, nicht etwa vorrangig an Italiker und Reichsbewohner adressiert. Sie waren nicht etwa zu einer systemrelevanten Säule des Akzeptanzsystems geworden. Vielmehr richtete sich Traians Botschaft an die Senatoren seiner Zeit, war bemüht, ein ganz neues Feld der Konkurrenz mit ihnen zu eröffnen — und natürlich zu dominieren. Die Botschaft, dass der Kaiser der Fürsorger seiner Untertanen sei, der Ernährer und Förderer der Kinder Italiens, der Kultivator des Herzlandes des Reiches und dessen Provinzen, war ein in seiner Neuartigkeit kraftvolles Ideologem und eine zentrale Facette der charismatischen Komponente seiner Herrschaftsdarstellung — geeignet, ein gewisses Gegengewicht zu bilden zu seiner beim Regierungsantritt kaum vorhandenen, vor Beginn des zweiten Dakerkriegs prekär-zweifelhaften Sieghaftigkeit.

Bibliographie

- Alföldy, Halfmann (1973) = G. Alföldy, H. Halfmann, *M. Cornelius Nigrinus Curvatus Maternus, General Domitians und Rivale Trajans*, Chiron 3 (1973) 331–373.
- Bennett (1997) = J. Bennett, *Trajan — Optimus Princeps. A life and times*, London 1997.
- Christ (1992) = K. Christ, *Geschichte der römischen Kaiserzeit*, München 1992.
- Clay (2012) = C. Clay, *Review Article: The Roman Imperial Coinage of Trajan*, Numismatic Chronicle 172 (2012) 347–362.
- Eck (1979) = W. Eck, *Die staatliche Organisation Italiens in der hohen Kaiserzeit*, München 1979.
- Eck (2002) = W. Eck, *An Emperor is made. Senatorial politics and Trajan's adoption by Nerva in 97*, in: G. Clark, T. Rajak (Hrsg.), *Philosophy and Power in the Graeco-Roman World. Essays in honour of Miriam Griffin*, Oxford 2002, 211–226.
- Eck (2010) = W. Eck, *Senatorische Selbstdarstellung und kaiserzeitliche Epigraphik*, in: W. Ameling, J. Heinrichs (Hrsg.), *Werner Eck — Monument und Inschrift. Gesammelte Aufsätze zur senatorischen Repräsentation in der Kaiserzeit*, Berlin, New York 2010, 1–43.
- Flaig (1992) = E. Flaig, *Den Kaiser herausfordern. Die Usurpation im Römischen Reich*, Frankfurt 1992.
- Gering (2012) = J. Gering, *Domitian, dominus et deus? Herrschafts- und Machtstrukturen im Römischen Reich zur Zeit des letzten Flaviers*, Rahden/Westf. 2012.
- Grainger (2003) = J. D. Grainger, *Nerva and the Roman succession crisis of AD 96–99*, London, New York 2003.

- Hesberg (1992) = H. von Hesberg, *Bogenmonumente der frühen Kaiserzeit und des 2. Jahrhunderts n. Chr.*, in: H. J. Schalles, H. von Hesberg, P. Zanker (Hrsg.), *Die römische Stadt im 2. Jahrhundert n. Chr. Der Funktionswandel des öffentlichen Raumes*, Köln 1992, 277–299.
- Hesberg (2002) = H. von Hesberg, *Die Bautätigkeit Trajans in Italien*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 85–96.
- Hölscher (1967) = T. Hölscher, *Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum 3. Jh. n. Chr.*, Mainz 1967.
- Hölscher (1987) = T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2), Heidelberg 1987.
- Horster (2002) = M. Horster, *Bauinschriften römischer Kaiser. Untersuchungen zur Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen Imperium Romanum in der Zeit des Prinzipats*, Stuttgart 2002.
- Jongmann (2002) = W. Jongman, *Beneficial symbols. Alimenta and the infantilization of the Roman citizen*, in: W. Jongman, M. Kleijwegt (Hrsg.), *After the past. Essays in ancient history in honour of H. W. Pleket*, Leiden 2002, 47–80.
- Keay *et al.* (2005) = S. Keay, M. Millett, L. Paroli, K. Strutt (Hrsg.), *Portus. An archaeological survey of the port of Imperial Rome*, London 2005.
- Kleiner (1991) = F. S. Kleiner, *The trophy on the bridge and the Roman triumph over nature*, *L'antiquité classique* 60 (1991) 182–192.
- Kneissl (1969) = P. Kneissl, *Die Siegestitulatur der römischen Kaiser. Untersuchungen zu den Siegerbeinamen des 1. und 2. Jahrhunderts*, Göttingen 1969.
- Kolb (1995) = F. Kolb, *Rom. Die Geschichte der Stadt in der Antike*, München 1995.
- Lendon (1997) = J. E. Lendon, *Empire of honour. The art of government in the Roman world*, Oxford 1997.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Lummel (1991) = P. Lummel, *'Zielgruppen' römischer Staatskunst. Die Münzen der Kaiser Augustus bis Trajan und die trajanischen Staatsreliefs*, München 1991.
- Maischberger (1997) = M. Maischberger, *Marmor in Rom. Anlieferung, Lager- und Werkplätze in der Kaiserzeit*, Wiesbaden 1997.
- Meneghini, Santangeli Valenzani (2007) = R. Meneghini, R. Santangeli Valenzani, *I Fori Imperiali. Gli scavi del Comune di Roma (1991–2007)*, Roma 2007.
- Merkelbach (1979) = R. Merkelbach, *Ephesische Parerga 26: Warum Domitians Siegername 'Germanicus' eradiert worden ist*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 34 (1979) 62–64.
- Noreña (2011) = C. F. Noreña, *Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation, Power*, Cambridge 2011.
- Packer (1997) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments* (California Studies in the History of Art 31), Berkeley, Los Angeles 1997.
- Patterson (2003) = J. Patterson, *The Emperor and the cities of Italy*, in: K. Lomas, T. Cornell (Hrsg.), *'Bread and Circuses'. Euergetism and municipal patronage in Roman Italy*, London, New York 2003, 89–104.
- Ronning (2007) = C. Ronning, *Herrscherpanegyrik unter Trajan und Konstantin. Studien zur symbolischen Kommunikation in der römischen Kaiserzeit*, Tübingen 2007.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Seelentag (2006) = G. Seelentag, *Die Traianssäule — Bilder des Sieges*, in: E. Stein-Hölkeskamp, K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, München 2006, 401–418.
- Seelentag (2008a) = G. Seelentag, *Der Kaiser als Fürsorger. Die italische Alimentarinstitution*, *Historia* 57 (2008) 208–241.
- Seelentag (2008b) = G. Seelentag, *Der Kaiser als Hafen. Die Ideologie italischer Infrastruktur*, in: M. Heinzelmann *et al.* (Hrsg.), *Das Marsfeld in Rom. Akten der Berner Tagung vom 23.–24. November 2007*, Bern 2008, 103–118.
- Seelentag (2009) = G. Seelentag, *Ehret Eure Väter. Eine neue Restitutionsmünze Trajans*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 171 (2009) 265–273.

- Seelentag (2010) = G. Seelentag, *Kinder statt Legionen: Die Vorbereitung der Nachfolge Vespasians. Der Befund der Münzen und Bemerkungen zum methodischen Umgang mit den literarischen Quellen*, in: C. Kunst, N. Kramer (Hrsg.), *Tradition und Erneuerung. Mediale Strategien in der Zeit der Flavier*, Berlin 2010, 167–190.
- Seelentag (2011) = G. Seelentag, *Die Herrschaftszeit der Kaiser Trajan, Hadrian und Antoninus Pius. Deutungsmuster und Perspektiven*, in: A. Winterling (Hrsg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer Römischen Kaisergeschichte der Zeit von Augustus bis Commodus* (Schriften des Historischen Kollegs München), München 2011, 295–315.
- Seelentag (2016) = G. Seelentag, *Die Dynamik von Herrschaftsdarstellung und Triumphideologie im ausgehenden 1. und frühen 2. Jh.*, in: F. Goldbeck, J. Wienand (Hrsg.), *Der römische Triumph in Prinzipat und Spätantike*, Berlin 2016, 177–214.
- Smallwood (1966) = E. M. Smallwood, *Documents Illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge 1966.
- Strack (1931) = P. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts 1: Die Reichsprägung zur Zeit des Trajan*, Stuttgart 1931.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Veyne (1988) = P. Veyne, *Brot und Spiele. Gesellschaftliche Macht und politische Herrschaft in der Antike*, Frankfurt, New York 1988.
- Wallace-Hadrill (1982) = A. Wallace-Hadrill, *Civilis Princeps. Between citizen and king*, *Journal of Roman Studies* 72 (1982) 32–48.
- Winterling (2008) = A. Winterling, *Cäsarenwahnsinn im Alten Rom*, *Jahrbuch des Historischen Kollegs* 2007 (2008) 115–139.
- Wolfram Thill (2010) = E. Wolfram Thill, *Civilization under construction. Depictions of architecture on the Column of Trajan*, *American Journal of Archaeology* 114 (2010) 27–43.
- Woolf (1990) = G. Woolf, *Food, poverty and patronage. The significance of the Roman alimentary inscriptions in the epigraphy of Roman Italy*, *Papers of the British School at Rome* 59 (1990) 197–228.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)* (*Moneta Imperii Romani* 14), Wien 2010.
- Zanker (1970) = P. Zanker, *Forum Traiani*, *Archäologischer Anzeiger* 85 (1970) 499–544.

ELIZABETH WOLFRAM THILL

URBANISM AND THE ENEMY
DACIAN ARCHITECTURE ON THE COLUMN OF TRAJAN

Within the corpus of extant public monuments in Rome, the depictions of architecture found throughout the Column of Trajan frieze are unique, not only for their sheer quantity (over 300 different illustrated buildings), but because they include dozens of detailed representations of architecture associated with the barbarian enemy. Rather than following the stereotypical huts that typically define enemy architecture in Roman art, the 88 Dacian architectural structures form a distinct and well developed architectural typology. They are, furthermore, a critical component of the portrayal of Romans and barbarians on the frieze. Nevertheless, these intriguing depictions have been examined in scholarship primarily as a means of reconstructing architectural practice in Dacia. In this article, I take a new approach to explore the significance of these depictions: their inspiration, how they contribute to the characterization of Dacian culture on the frieze, and what they can tell us about official visions of identity and architecture in the Trajanic period.¹

Introduction

This article is divided into three main sections. In the first section, I establish that the development of a detailed and robust architectural typology for the Dacian enemy indicates the importance of Dacian architecture for the message of the column. In the second section, I argue that certain features of the depicted Dacian architecture suggest that the creative forces behind the column were drawing on actual architectural practice in Dacia at the time. I must emphasize here that I do not mean to imply that the driving goal in this was to accurately recreate Dacian architectural practice. Yet the frieze does seem to indicate some basic familiarity with notable features of the Dacian architectural landscape. The third section will explore the implications of the omission on the frieze of one prominent feature of the Dacian architectural landscape: the sophistication, some might say urbanity, of the largest fortified Dacian settlements. Instead, on the column Dacian fortifications are depicted as empty. This anachronistically casts urbanity as a distinctly Roman phenomenon.

In my analysis, I define a structure as “Dacian” if it belongs to an unfamiliar, clearly non-Roman architectural type, or is part of an urban landscape incorporating buildings of clearly non-Roman architectural types, or is associated with the Dacian populace through narrative (for example, structures under explicit Dacian occupation).² While questions of who designed what aspects of the column and frieze are intriguing, they cannot be sufficiently explored in this venue.³ Therefore, in discussions of

¹ This article draws on research that I conducted in the course of a broader study of the architectural depictions on the Column of Trajan (Wolfram [2007]; Wolfram Thill [2010]; [2011]; [2012] 67–119). As part of this study I compiled a catalog of all architectural depictions on the frieze; this catalog has been published in abbreviated form on the *American Journal of Archaeology*'s website (www.ajaonline.org) under “Supplemental Data”, in association with Wolfram Thill (2010). All statistics presented here are derived from this catalog. I am very grateful to the organizers of this conference for the opportunity to further explore an often overlooked category of these depictions, and to refine my approach to the material. I also extend my thanks to the many participants at this conference who offered helpful and encouraging comments on this paper. A preliminary version of this paper was presented at the 22nd *International Limes (Roman Frontiers) Congress* in Ruse, Bulgaria in 2012, where I also benefited from many insightful comments from my fellow participants. Thanks are due as well to those who have read earlier drafts of this material, particularly Monika Truemper, Sheila Dillon, Nicola Terrenato, Lidewijde De Jong, Mary Sturgeon, and Richard Talbert. All mistakes that remain are my own. Unless otherwise noted, all of the images presented here are my own photographs of the Column of Trajan casts in the Museo della Civiltà Romana in Rome. My deepest thanks to the museum for permission to publish my photographs.

² For classification of structures as “Roman” or “Dacian”, see Wolfram (2007); Wolfram Thill (2010) 28.

³ For discussion of the artistry and patronage of the Column of Trajan frieze, see Richmond (1982) 3; Rockwell (1985); Coulston (1988) 33, 53–62, 96–97, 102–117, 120, 167–171, 371; (1990b) 300, 302–303; Lepper, Frere (1988) 16–17, 23,

artistry for the depictions I use the shorthand term “the production team” in a specifically neutral sense, to refer collectively to anyone and everyone involved in the design and execution of the reliefs. Limits of space also preclude a full discussion of the visibility of the frieze and its architectural depictions,⁴ but in this article, the details of all architectural depictions are treated as purposeful and potentially significant, regardless of their height on the column.

Dacian architectural depictions have figured in scholarship on the Column of Trajan in two respects. Firstly, they have been seen as a means of identifying specific geographic locations in Dacia, primarily with an eye to reconstructing the military campaigns of the Dacian Wars. Secondly, they have been employed as a means of filling out the archaeological and historical record.⁵ Neither of these lines of inquiry has proven particularly fruitful. This is especially true for the search for specific geographic locations, since in large part the depicted Dacian buildings are better understood as generic structures, rather than portraits of particular historic buildings in contemporary Dacia. This places the Dacian architecture firmly within the framework of other architectural depictions on the frieze. Excepting the notably elaborate depiction of the famous Bridge over the Danube in Scenes XCVIII–C,⁶ none of the military or civilian buildings depicted on the frieze can be positively identified as a representation of an actual historic building.⁷ At the same time, the generic nature of the depicted Dacian architecture traditionally has excluded these illustrations from scholarship on architectural depictions in general, given that such studies are concerned primarily with illustrations of identifiable buildings.⁸

While the generic nature of the depictions of Dacian architecture on the Column of Trajan precludes their use in historical reconstructions, either of topography or architecture, it does not mean their study is an intellectual dead-end. Rather, a directed, systematic examination of the depictions can reveal important patterns and shed light on topics from the design of the frieze to the conception of urbanism in Trajanic Rome.

Developing a Dacian Architectural Typology

The first indication of the importance of the Dacian architecture is its distribution throughout the frieze. Architecture specifically associated with the Dacians appears early on in Scene XXV and is present throughout the frieze until Scene CLII. The significance of this architecture is indicated not only by its prevalence along the frieze, but by its specific position. Several important illustrations of Dacian architecture, including the first and last, are positioned along the northwest vertical axis of the

27–30; Settis (1988) 100–102; Coarelli (2000) 30–31; Hölscher (2002) 127–128; Claridge (2007) 467; Galinier (2007) 8–30; Packer (2008) 471–472.

⁴ Discussions of visibility for the column has ranged from the logistical to the theoretical. An example of the former approach can be found in Beckmann’s (2011, 89–106) suggestion that certain scenes of the Column of Trajan were borrowed for the Column of Marcus Aurelius not for their content, but because those scenes were at a height that could be seen easily from surrounding buildings. De Angelis (2011), in contrast, has focused on more theoretical issues, interpreting the visibility of monuments such as the Column of Trajan in light of the ancient concepts of μέγεθος and ἀκρίβεια. For extensive discussion of the problems (both logistical and conceptual) for the visibility of the Column of Trajan frieze, see Galinier (2007) 134–163; see also Coulston (1988) 13–14, 18, 30–33, 51, 107–111; (1990b) 296, 299, 301, 303–304; Settis (1988) 87, 202–206; (2005) 65, 68–70; Hölscher (1991a) 262–263; (2000) 90–91; (2002) 139–140; Claridge (1993) 22; Packer (1997) 113; Coarelli (2000) 19–21; Zanker (2000) vii; Clarke (2003) 35; Dillon (2006) 259; Wolfram Thill (2011) 285.

⁵ See for example Davies (1920); Lepper, Frere (1988); Antonescu (2009).

⁶ For identifications of the depicted bridge in Scenes XCVIII–C as the historical Bridge over the Danube, built by Apollodorus of Damascus and considered in its time to be one of the engineering wonders of the Roman world, see e.g. Turcan-Déléani (1958) 150; Gauer (1977) 13; Coulston (1988) 26; Lepper, Frere (1988) 149–151; Coarelli (2000) 162. Notably, the depicted bridge stretches over an extended length of two scenes and looks nothing like any other architectural structure on the frieze.

⁷ For the importance of generic representations of architecture in Roman art, see Sobocinski (2009); Wolfram Thill (2010); (2011); (2012). For a rejection of the oft-cited identification of the civilian settlement in Scene LXXIX as Ancona (or Brindisi), see Wolfram Thill (2012) 73–83.

⁸ The Column of Trajan in general has been excluded from studies of architectural depictions in Roman monumental reliefs; see Maier (1985); Grunow (2002); Quante-Schöttler (2002). Targeted discussions of the architectural depictions of the Column of Trajan have focused on the architecture associated either with peaceful civilian settlements (Turcan-Déléani [1958]) or the Roman military (Coulston [1990a]; Wolfram Thill [2010]).

column (Pl. 55, Fig. 1).⁹ This axis has become known as the “Victory axis” because it features the vertical alignment of some of the most important events of the implied narrative of the frieze, including the initial crossing of the Danube (Scenes III–IV), the Victory figure marking the end of the First Dacian War (Scene LXXVIII), the Bridge Over the Danube (Scenes XCVIII–C), and the suicide of Decebalus (Scene CXLV).¹⁰ The inclusion of Dacian architecture along this axis calls attention to the architecture and highlights its importance for the themes of the frieze as a whole.

In addition, four other illustrations of the destruction of Dacian architecture, a prevalent theme of the frieze, appear directly along the opposite southeast axis.¹¹ If taken more broadly, this southeast axis may also encompass two additional depictions of the destruction of Dacian architecture: Scene LVII (definite destruction) and Scenes XCV–XCVI (possible destruction¹²). This axis also includes the famous scene of Romans executing a *testudo* against a Dacian fortress (Scene LXXI), as well as two depictions of Dacians ineffectively besieging Roman fortifications (Scenes XCIV and CXXXV).¹³ Thus Dacian architecture not only features prominently in the northwest Victory axis, but defines the opposite axis as focused on the contrast between the Roman and Dacian abilities to defend their settlements.

The contrast between Roman and Dacian architecture is established not only by narrative, but also encompasses the number of buildings and depicted construction material.¹⁴ The most notable means of differentiation, however, is in architectural form. Just as the position of the Dacian architecture is carefully planned, the appearance of Dacian architecture is not rendered randomly. Instead, it has repeated characteristic features and falls into definable types. This allows Dacian architecture to be easily identified from, and compared with, Roman structures. Several scholars, including D. Antonescu and J.C.N. Coulston, previously have identified Dacian architectural types on the frieze.¹⁵ Because of this, and because my primary focus is the significance of the types, rather than a catalog of their forms, I will only briefly review the most important types here.

The most obvious and striking Dacian architectural type is the large fortification or stronghold. Such fortifications appear in various guises, and often are so large that they span and connect a series of scenes (e.g. Scenes XCIX–CI). These depicted fortifications have been linked in scholarship with the strongholds in the archaeological record of Dacia commonly known as *davae*.

One building type of particular interest that occurs in association with the fortifications is what I have termed the “tower building”, gabled buildings characterized by especially wide windows on two visible sides, and by their position behind fortification walls. This type may appear first in the schematic forms of Scene LXXVI, but is clearly present in the fourth (Scene CXI, Pl. 56, Figs. 2–3), fifth (Scenes CXV–CXVI), sixth (Scenes CXIX–CXXII) and seventh (Scenes CXXIV–CXXV) of the Dacian strongholds. These towers may in fact indicate a particular stronghold: if so, the proposed sequence of the frieze would illustrate Dacian preparations for defense (Scene CXI), initial Roman attack (Scenes CXV–CXVI), Dacian despair and abandonment of the stronghold (Scenes CXIX–CXXII), and the Roman conquest thereof (Scenes CXXIV–CXXV). If these are indeed the same stronghold, it is tempting to suggest an identification of Sarmizegetusa, the Dacian capital, especially since Scene CXXIV seems to show the discovery and capture of Dacian treasure, as well as perhaps a royal tumulus.¹⁶ All of these strongholds, however, are depicted very differently, making the collapsing of their identities into a single location difficult.

⁹ Wolfram Thill (2011) 296.

¹⁰ For recent discussion, see e.g. Coulston (1990b) 299; Hölscher (1991b) 290–291; Coarelli (2000) 19; Koeppel (2002) 250; Settis (2005) 79; Galinier (2007) 85–88.

¹¹ For the importance of destruction in the portrayal of Dacian architecture on the frieze, see Wolfram Thill (2011).

¹² Wolfram Thill (2011) n. 38.

¹³ The other depiction of Dacians besieging Romans (Scene XXXII) falls generally along the northwest Victory axis.

¹⁴ Although Dacian architecture is well-represented on the frieze by 88 individual structures, the 225 Roman structures mean that Roman architecture is clearly numerically dominant. In addition, Roman and Dacian buildings are characterized by stone and wooden construction, respectively. For full discussion see Wolfram Thill (2010); (2011).

¹⁵ Coulston (1990a) 46–48; Antonescu (2009).

¹⁶ *Infra* n. 18.

There appears to be a special relationship on the frieze between Dacian architecture and round or cylindrical forms.¹⁷ Notable examples include the round palisade behind the Dacian defenses in Scene XXV (Pl. 56, Fig. 4), and the squat “tumulus” structure outside the seventh Dacian stronghold (Scene CXXIV) (Pl. 57, Figs. 5–6).¹⁸ While these are unique structures, the seven remaining cylindrical structures can be divided into two interrelated types, distinguished primarily by construction material. The first type is represented by the three cylindrical buildings with rectangular doors that are found in the Dacian stronghold of Scenes CXIX–CXXII. These buildings feature unusual elements beyond their cylindrical shape, namely a ridged roof with a crowning boss (Pl. 56–57, Figs. 7–8). The same shape and unusual features appear in the second type, comprising the four stone buildings in Scene LXII (Pl. 57, Fig. 9).

While the identity of these stone cylindrical structures is debated,¹⁹ I argue strongly that the buildings represent Dacian architecture. Firstly, non-generic buildings associated with Roman culture on the frieze conform exclusively to familiar, easily identifiable features and types, such as an amphitheater or portico. Secondly, the buildings of Scene LXII are clearly related to the buildings of Scenes CXIX–CXXII, which share the same overall shape and distinctive roof, and which appear in a clear Dacian context. Thirdly, the inverted trapezoid molding above the doors in Scene LXII is also seen on the entrance structure of a definitively Dacian palisade in Scene LXVII.

The rock-cut canal below a round fortification in Scene LXXIV (Pl. 57, Fig. 10) is not a *de facto* Dacian structure,²⁰ but like the cylindrical buildings of Scene LXII there are several reasons to interpret it as Dacian. Logically, it makes sense for a rock-cut feature to be Dacian, since a Roman army would hardly cut such a feature on campaign, although logic is not always a strict guiding principal on the frieze, particularly when it comes to construction.²¹ The motif of Roman soldiers drinking from the canal may suggest the *topos* whereby the Roman army and Roman empire appropriate the resources, both natural and built, of conquered territory. This makes sense within the immediate context of the narrative: adjacent to the canal, Roman soldiers carry loot out of a captured Dacian stronghold. The unusual round shape of the fortification above the canal may also imply that the assemblage is to be read as Dacian. Taking these lines of evidence in combination, it seems safe to understand the canal as Dacian architecture. This is striking, given the engineering expertise implied by the Dacian canal.

Depicted Architecture and the Architecture of Dacia

We thus have on the Column of Trajan frieze a suite of well-defined architectural types associated with the barbarian enemy. In monumental reliefs such an architectural typology is unprecedented and unique. Even the apparently contemporary Great Trajanic Frieze employs huts, rather than complex structures, to represent barbarian architecture.²² The origins of the Dacian architecture on the Column of Trajan, therefore, must be sought outside of sculpture.

We know from literary descriptions that triumphal paintings included depictions of enemy architecture under attack, but since no examples survive, it is impossible to evaluate their influence on the

¹⁷ Wolfram Thill (2010) 37.

¹⁸ Coarelli ([2000] 197) suggests that the round building outside of the Scene CXXIV stronghold is a tumulus for the Dacian kings. Other authors limit their description to the basic form of the building (Lepper, Frere [1988] 169; Koepfel [1991] 99). Although a unique form on the frieze, the structure has no further distinguishing features besides its unmarked roof. As intriguing as this structure is, it is nearly impossible to see clearly without the use of scaffolding: the casts in the Museo della Civiltà Romana in Rome break along the middle of this structure (see Fig. 5), as unfortunately do Coarelli's ([2000] pl. 152–153) photographs of the column itself. The two halves of the structure are not even on the same page in Koepfel's ([1991] 199–200) and Lepper, Frere's ([1988] pl. 93–94) publications of the frieze.

¹⁹ Previous identifications include shrines to the Roman dead, Dacian religious structures, domestic structures, royal tombs, or housing for stolen Roman standards; for discussion see Lepper, Frere (1988) 104; Coulston (1990a) 46.

²⁰ Lepper, Frere (1988) 116, 119; Hölscher (1991b) 288–289.

²¹ Wolfram Thill (2010).

²² The date and subject matter of the fragmentary monument known as the Great Trajanic Frieze are debated, but most scholars agree that it is a Trajanic monument celebrating the victories in the Dacian Wars. For general studies of the Great Trajanic Frieze, see Pallottino (1938); Koepfel (1969); Gauer (1973); Leander Touati (1987); Philipp (1991); Hölscher (2002).

depicted architecture of the column.²³ There are several lines of evidence, however, which suggest that the production team was somewhat familiar with specific peculiarities of Dacian architecture. The production team seems to have consciously chosen to acknowledge and utilize some aspects of Dacia's unique architectural tradition, while at the same time ignoring other aspects, in order to draw the greatest contrast between Dacian and Roman civilizations.

The first line of evidence is the depiction of Dacian fortifications. Archaeology has shown that military construction surrounding many Dacian strongholds consisted of a distinct type known as *murus Dacicus*, a technically sophisticated construction method that marked high-status settlements in Dacia.²⁴ This technique consisted of walls of timber-and-rubble cores faced with monumental ashlar skins; it is distinguished from the similar *murus Gallicus* by rows of stabilizing transverse timber cross-beams, as well as the ashlar skins that protected the walls against battering rams and fire.²⁵ This method of facing with cut stone blocks seems to derive from contact with Hellenistic kingdoms, and was developed centuries before Roman engineers reportedly came to Dacia under Domitian's treaty.²⁶

On the frieze, Dacian fortifications are shown with two different construction methods. All Dacian fortifications are shown at least in part with an exterior facing of ashlar masonry (e.g. Scene CXI; Pl. 56, Fig. 2). This is an unusual and notable feature to ascribe to northern barbarians, who otherwise are characterized in Roman literature and art by their relatively primitive fortifications. One may argue, however, that this is coincidence, that the production team simply fell back on convention when illustrating fortifications, no matter who occupied them. The other construction method employed for Dacian fortifications belies this argument.

In Scenes CXIII–CXVI, the climactic encounter between Roman forces and a Dacian fortress, the ashlar skin has been omitted, to reveal the interior construction (Pl. 58, Fig. 11). Angled, irregular shapes are interrupted by neat lines of roundels, perhaps representing the timber cross-beams. Yet in the fortifications immediately preceding (Scene CXI; Pl. 56, Fig. 2) and following (Scenes CXIX–CXXII), the walls of what the narrative suggests to be the same fortress appear with masonry intact.²⁷ Even within the same siege the polygonal fortification walls appear suddenly as if made of stone, probably to emphasize the mighty task of the Roman soldiers tearing down the walls (Pl. 59, Fig. 12).²⁸

I argue in favor of interpretations that have seen this as a representation of *murus Dacicus*. Here the production team seems to be making a special effort to call attention to the interior of the Dacian fortress walls, an area of important distinction between Roman and Dacian construction techniques. Similarly, in Scene CXXXII, when the cut stone walls of the Dacian defenses turn to reveal their interior sides, those sides are specifically depicted as being made of timber, despite the fact that *murus Dacicus* typically featured ashlar skins on both sides of its walls (Pl. 58, Fig. 13). Nowhere on the column do similar interior timber features appear on Roman fortifications, despite the implied inclusion of these features (in the form of roundels) on the exteriors.

²³ For the inclusion of architectural depictions in triumphs and triumphal painting, see Torelli (1982) 119–125; Coulston (1988) 165; Hölscher (1991b) 293–294; (2006) 37, 39; Holliday (1997) 129–130, 134–137; La Rocca (2000) 63; Settis (2005) 75–77; Favro (2006) 25–26; Lusnia (2006) 286; Wolfram Thill (2011) 309. For the influence of triumphal paintings on the Column of Trajan in particular, see Lehmann-Hartleben (1926) 2, 29; Torelli (1982) 119–125; Coulston (1988) 124, 131–132; (1990b) 295; (2003) 420–421; Settis (1988) 94–96; Hölscher (1991b) 293–294; Coarelli (2000) 11; Koeppel (2002) 248; Beckmann (2003) 111–113; Wolfram Thill (2011) 309.

²⁴ Coulston (1988) 152, 154; (1990a) 47; Lepper, Frere (1988) 108, 144, 165–167, 270; Lockyear (2004) 36–37, 42; Oltean (2007) 209.

²⁵ Richmond ([1982] 41) makes no distinction and sees the construction represented on the column as *murus Gallicus*.

²⁶ There has been a curious idea in scholarship that the more “advanced” Dacian stone fortifications on the column represent works by Roman engineers for Decebalus as part of ceasefires under Domitian and Trajan (for discussion see Rossi [1971] 144; Coulston [1988] 151; [1990a] 46; Lepper, Frere [1988] 64, 265). The extensive use of ashlar masonry for fortifications in Dacia clearly dates back to the first century BCE (Condurachi, Daicoviciu [1971] 102; Lepper, Frere [1988] 270; Haynes, Hanson [2004] 14–15), and there is no evidence for Roman influence in the depictions themselves.

²⁷ Lepper, Frere (1988) 167. Richmond ([1982] 40) inexplicably interprets the former structure as made of turf, and the latter specifically of ashlar, although he does not specify his reasons for this distinction.

²⁸ Wolfram Thill (2011) n. 29.

The decision to emphasize the interior of the Dacian fortifications in Scenes CXIII–CXVI may have been meant to highlight and distinguish the climax of the various assaults on Dacian strongholds. More importantly, this masonry would point out a theoretical weakness for Dacian military technology, one which would lead to the Dacian downfall in the face of superior Roman military skill. This may be compared to the use of ashlar (illogical for campaign camps) to evoke strength and impregnability in the several depictions of Roman legionaries under siege (Scenes XXXII, XCIV, CXXXIII–CXXXV). The use of polygonal masonry for the climax of Dacian strongholds would characterize these fortifications as primitively barbaric, strange, and above all different from Roman fortifications.

There are other aspects of the Dacian fortifications that suggest some knowledge regarding actual fortresses in Dacia. The depicted fortification walls often curve and rise to indicate the hilly terrain on which the *davae* were located (e.g. Scenes CXI, CXIII–CXVI, CXX–CXXII, CXXV; Pl. 57, Fig. 8). Six different Dacian strongholds on the frieze employ multiple lines of fortifications, another feature found in the *davae* (Scenes XXV, XCV–XCVI²⁹, CXI, CXIII–CXVI, CXIX–CXXII, CXXIV–CXXV³⁰; Pl. 56–57, Figs. 2–4, 8). There are thus four lines of evidence — the *murus Dacicus* cores, the ashlar exteriors, the mountaintop location, and the interlocking fortification lines — that suggest that the depictions of the Dacian fortifications on the frieze are based to some extent on the historical reality of Dacia.

Beyond the fortifications, there is also general correspondence between the many tower buildings on the frieze and the frequency of rectangular towers in the Dacian archaeological record.³¹ Stilted structures are a definitively Dacian feature on the frieze (although the forms of the three depicted examples vary greatly; Scenes XXV [Pl. 56, Fig. 4], LVII) and may have parallels in some recovered buildings, such as one example in Sarmizegetusa (Grădiștea Muncelului).³² Elaborate water systems are features that, while an odd attribute for barbarians, nevertheless appear on the frieze and are recorded archaeologically at Sarmizegetusa.³³ The emphasis on round plans, particularly the prominent round palisade behind the fortification walls of Scene XXV and the series of unusual cylindrical buildings in Scene LXII, is intriguing in light of the three round monumental structures of the sanctuary area at Sarmizegetusa.³⁴ These would have been remarkable constructions: the largest featured a palisade-like arrangement of 108 stone pillars and 30 stone blocks in 3 concentric rings.³⁵ One can imagine news of just such features reaching the production team of the column.

The structures on the frieze are certainly not unambiguous reproductions of archaeological features. I have demonstrated, however, that there are multiple lines of evidence that the production team drew upon an (at least vaguely) knowledgeable source regarding actual Dacian architecture. By including loosely specified indigenous architecture, the production team added to an impression of the documentation of the exotic locales dominated by the Roman army.³⁶ Complex indigenous architecture and massive fortifications highlighted the accomplishments of the Roman army, and justified the time and cost spent in the wars. The Dacian buildings that do appear are almost always specifically timber, and are more often than not bizarre — but they are still complex buildings, not on par with but

²⁹ For the identification of the walls in Scenes XCV–XCVI as Dacian architecture, see Wolfram Thill (2011) n. 38.

³⁰ The straight wall that meets the curving wall at an angle may represent a Roman fortification within the Dacian stronghold.

³¹ For the archaeology of towers in Dacia, and their possible connection to elite residences, see Coulston (1990a) 47; Lockyear (2004) 36, 42, 45–48; Stefan (2005) 601; Oltean (2007) 209.

³² See G. Florea in this volume.

³³ Lockyear (2004) 45; Stefan (2005) 76–81.

³⁴ For plans and descriptions of the round structures of the main sanctuary in Sarmizegetusa, see Diaconescu (2004) 125; Lockyear (2004) 57–59; Stefan (2005) 42–47, 52–58.

³⁵ Lockyear (2004) 57–63, 69. In reference to the four elaborate stone cylindrical buildings in Scene LXII, Coulston ([1988] 153; [1990a] 47) notes the frequency of round sacred structures in Dacia; he does not, however, see any inspirational connection between these phenomena and the frieze. He ([1990a] 47–48) sees more inspiration in the round timber huts also attested in the archaeological record.

³⁶ For the importance of exotic conquest for the frieze, see Coulston (1988) 37; (2003). For a similar function of triumphal paintings, see also Holliday (1997) 132–134; Hölscher (2006) 37. For the importance of the display of exotica from around the empire in Rome, see Hope (2000) 83.

comparable to Roman structures. The Dacian architecture on the frieze is the accomplishment of an inferior enemy, the glory of which is now appropriated by Rome.

Urbanism and the Enemy

What is avoided in these depictions, however, is as intriguing as what is included, a topic that has not seen extensive discussion. Specifically, Dacian strongholds are never depicted as urban. With the possible exception of water systems, many of the more expressly urban features found in the archaeological record of Dacia, such as paved meeting spaces, dense congregations of houses, and sanctuaries populated by multiple monumental structures, are not explicitly present on the frieze.³⁷ This is despite the fact that these probably would have been the most likely features to impress themselves on the memories of the many participants of the Dacian Wars available for consultation in Rome. Architecture within the Dacian strongholds on the frieze is noticeably scarce: not counting tower buildings, whose height and position suggest a more military function connected to the fortifications, only 14 Dacian structures appear within strongholds, 8 of them in Scenes CXIX–CXXII, where they are on fire and stand in with Dacian suicide for the destruction of Dacian culture at Dacian hands (Pl. 56, Fig. 7).³⁸

All of this seems more than can possibly be ascribed to coincidence. The production team appears to have consciously drawn distinctions between Roman and Dacian settlements, although without any strict adherence to reality. In fact, they studiously neglected to depict any sort of Dacian urban landscape at all. Certainly no accurate comparison of the Dacian strongholds to the average Roman colony in the area was attempted. Given the relative amenities of many Dacian and provincial towns at the time, such a comparison may not have been favorable to the latter. The choices made in the depictions of civilian occupations are paralleled by a similar paradox in military architecture, where massive Dacian fortifications are revealed to be timber-and-rubble, while ephemeral Roman camps are depicted consistently as stone.³⁹ The depicted Dacian architecture was thus a crucial part of a carefully contrived presentation of the world outside of Rome. In this presentation, the Roman world was urban, with theaters and amphitheaters in even the smallest towns. The barbarian world, in contrast, was distinctly non-urban. Urbanism was something critical that must not only be given to the Romans, but denied to the Dacians.

This foundational conceptual link between urbanism and Rome would have implications well beyond the Column of Trajan frieze, affecting attitudes towards provincial management and even Rome itself. One must consider, for example, who the audience for this message was: the settlers in the newly created urban settlements in conquered Dacia, or the citizen of historically, densely urban Rome. The contemporary Tropaeum of Trajan at Adamklissi notably has no depictions of architecture (Pl. 59, Fig. 14). The Column of Trajan purports to tell the story of the spread of Rome into distant territory. But the story it tells of urbanism and Rome may say more about Trajan's grandiose architectural ambitions and legacy in the capital, than the indigenous architectural habit hundreds of miles away.

³⁷ The archaeology and interpretation of the fortified strongholds known as *davae* is still a contested field; see e.g. MacKendrick (1975); Glodariu (1976); Gudea (1979); Bârzu (1980); Muşat (1980); Bogdan-Cătăniciu (1981); MacKenzie (1986); Diaconescu (1997); (2004); (2008); Oltean, Hanson (2003); (2007); Hanson, Haynes (2004); Lockyear (2004); Oltean (2004); (2007); Stefan (2005). For the purposes of this present analysis, it is not important whether the *davae* were "urban" or "proto-urban", whether they are evidence of a centralized social organization or unrelated independent strongholds, whether they were all destroyed in the Dacian Wars or unaffected by a relatively temporary Roman occupation. What is important here is that some Dacian strongholds had features associated elsewhere with sophisticated urban settlements.

³⁸ Wolfram Thill (2011) 297.

³⁹ For the anachronistic depiction of Roman military fortifications as made of stone, see Wolfram Thill (2010).

Bibliography

- Antonescu (2009) = D. Antonescu, *Columna lui Traian: Arhitectura de pe friza sculptată*, Bucharest 2009.
- Bârzu (1980) = L. Bârzu, *Continuity of the Romanian People's Material and Spiritual Production in the Territory of the Former Dacia*, Bucharest 1980.
- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und Politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991) 261–295.
- Beckmann (2003) = M. Beckmann, *The Battle Scenes on the Column of Marcus Aurelius*, Ph.D. diss, McMaster University 2003.
- Beckmann (2011) = M. Beckmann, *The Column of Marcus Aurelius. The Genesis & Meaning of a Roman Imperial Monument*, Chapel Hill 2011.
- Bogdan-Cătănicu (1981) = I. Bogdan-Cătănicu, *Evolution of the System of Defence Works in Roman Dacia* (British Archaeological Report, International Series 116), Oxford 1981.
- Claridge (1993) = A. Claridge, *Hadrian's column of Trajan?*, Journal of Roman Archaeology 6 (1993) 5–22.
- Claridge (2007) = A. Claridge, *Back to Trajan's Column of Trajan. Review of The Column of Trajan, by F. Coarelli*, Journal of Roman Archaeology 20 (2007) 467–468.
- Clarke (2003) = J. R. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 BC–AD 315*, Berkeley 2003.
- Coarelli (2000) = F. Coarelli, *The Column of Trajan*, Rome 2000.
- Condurachi, Daicoviciu (1971) = E. Condurachi, C. Daicoviciu, *Romania*, London 1971.
- Coulston (1988) = J. C. N. Coulston, *Trajan's Column: The Sculpting and Relief Content of a Roman Propaganda Monument*, Ph.D. diss., Newcastle University 1988.
- Coulston (1990a) = J. C. N. Coulston, *The Architecture and Construction Scenes on Trajan's Column*, in: M. Henig (ed.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire* (Oxford University Committee for Archaeology Monographs 29), Oxford 1990, 39–50.
- Coulston (1990b) = J. C. N. Coulston, *Three new books on Trajan's Column. Review of La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates, by F. Lepper and S. Frere, and La Colonna Traiana, edited by S. Settis, A. La Regina, G. Agosti and V. Farinella*, Journal of Roman Archaeology 3 (1990) 290–309.
- Coulston (2003) = J. C. N. Coulston, *Overcoming the barbarian. Depictions of Rome's enemies in Trajanic monumental art*, in: L. de Blois *et al.* (eds.), *The representation and perception of Roman imperial power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network "Impact of empire. Roman empire, c. 200 B.C. – A.D. 476"*, Netherlands Institute in Rome, March 20–23, 2002 (Impact of Empire 3), Amsterdam 2003, 389–424.
- Davies (1920) = G. A. T. Davies, *Topography and the Trajan Column*, Journal of Roman Studies 10 (1920) 1–28.
- De Angelis (2011) = F. De Angelis, *Sublime Histories, Exceptional Viewers: The Column of Trajan and Its Visibility. Paper presented at the University of North Carolina, Chapel Hill, 25 March 2011*, Chapel Hill 2011.
- Diaconescu (1997) = A. Diaconescu, *Dacia under Trajan: some observations on Roman tactics and strategy*, Acta Musei Napocensis 34/I (1997) 13–52.
- Diaconescu (2004) = A. Diaconescu, *The towns of Roman Dacia: an overview of recent research*, in: Hanson, Haynes (2004) 87–142.
- Diaconescu (2008) = A. Diaconescu, *Dacia and the Dacian Wars. Review of Les guerres daciques de Domitien et de Trajan: architecture militaire, topographie, images et histoire, by A.S. Stefan*, Journal of Roman Archaeology 21 (2008) 589–594.
- Dillon (2006) = S. Dillon, *Women on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius and the Visual Language of Roman Victory*, in: S. Dillon, K. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, 244–271.
- Favro (2006) = D. Favro, *The iconiCITY of ancient Rome*, Urban History 33 (2006) 20–38.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École Française de Rome 382), Rome 2007.

- Gauer (1973) = W. Gauer, *Ein Dakerkdenkmal Domitians*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 88 (1973) 318–350.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Glodariu (1976) = I. Glodariu, *Dacian Trade with the Hellenistic and Roman World* (British Archaeological Reports, Supplementary Series 8), Oxford 1976.
- Grunow (2002) = M. D. Grunow, *Architectural Images in Roman State Reliefs, Coins, and Medallions: Imperial Ritual, Ideology, and the Topography of Rome*, Ph.D. diss., University of Michigan 2002.
- Gudea (1979) = N. Gudea, *The Defensive System of Roman Dacia*, *Britannia* 10 (1979) 63–87.
- Hanson, Haynes (2004) = W. S. Hanson, I. P. Haynes (eds.), *Roman Dacia: the Making of a Provincial Society* (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 56), Portsmouth/RI 2004.
- Haynes, Hanson (2004) = I. P. Haynes, W. S. Hanson, *An Introduction to Roman Dacia*, in: Hanson, Haynes (2004) 11–31.
- Holliday (1997) = P. Holliday, *Roman Triumphal Painting: Its Function, Development, and Reception*, *Art Bulletin* 79 (1997) 130–147.
- Hölscher (1991a) = T. Hölscher, *Einleitung*, in: Baumer *et al.* (1991) 261–266.
- Hölscher (1991b) = T. Hölscher, *Vormarsch und Schlacht*, in: Baumer *et al.* (1991) 287–295.
- Hölscher (2000) = T. Hölscher, *Die Säule des Marcus Aurelius: Narrative Struktur und ideologische Botschaft*, in: V. Huet, J. Scheid (eds.), *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, 89–105.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (ed.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher (2006) = T. Hölscher, *The Transformation of Victory into Power: From Event to Structure*, in: S. Dillon, K. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, 27–48.
- Hope (2000) = V. Hope, *The City of Rome: Capital and Symbol*, in: J. Huskinson (ed.), *Experiencing Rome: Culture, Identity and Power in the Roman Empire*, London 2000, 63–93.
- Koepfel (1969) = G. Koepfel, *Profectio und Adventus*, *Bonner Jahrbücher* 169 (1969) 130–194.
- Koepfel (1991) = G. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, *Bonner Jahrbücher* 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (2002) = G. Koepfel, *The Column of Trajan. Narrative Technique and the Image of the Emperor*, in: P. A. Stadter, L. Van der Stockt (eds.), *Sage and Emperor. Plutarch, Greek Intellectuals, and Roman Power in the Time of Trajan, 98–117 A.D.* (Symbolae facultatis litterarum Iovaniensis. Series A 29), Leuven 2002, 245–257.
- La Rocca (2000) = E. La Rocca, *L'affresco con veduta di città dal Colle Oppio*, in: E. Fentress (ed.), *Romanization and the City: Creation, Transformations, and Failures: Proceedings of a Conference Held at the American Academy in Rome to Celebrate the 50th Anniversary of the Excavations at Cosa, 14–16 May, 1998* (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 38), Portsmouth/RI 2000, 57–71.
- Leander Touati (1987) = A.-M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art* (Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 45), Stockholm 1987.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Wolfboro/NH 1988.
- Lockyear (2004) = K. Lockyear, *The Late Iron Age background to Roman Dacia*, in: Hanson, Haynes (2004) 33–74.
- Lusnia (2006) = S. S. Lusnia, *Battle Imagery and Politics on the Severan Arch on the Roman Forum*, in: S. Dillon, K. Welch (eds.), *Representations of War in Ancient Rome*, Cambridge 2006, 272–99.
- MacKendrick (1975) = P. MacKendrick, *The Dacian Stones Speak*, Chapel Hill 1975.
- MacKenzie (1986) = A. MacKenzie, *Archaeology in Romania: The Mystery of the Roman Occupation*, London 1986.

- Maier (1985) = J. Maier, *Architektur im römischen Relief* (Habelts Dissertationsdrucke. Reihe klassische Archäologie 23), Bonn 1985.
- Muşat (1980) = M. Muşat, *Foreign Sources and Testimonies about the Forebears of the Romanian People: Collection of Texts*, Bucharest 1980.
- Oltean (2004) = I. A. Oltean, *Rural settlement in Roman Dacia: some considerations*, in: Hanson, Haynes (2004) 143–164.
- Oltean (2007) = I. A. Oltean, *Dacia: Landscape, Colonisation, and Romanisation*, New York 2007.
- Oltean, Hanson (2003) = I. A. Oltean, W. S. Hanson, *Military Vici in Roman Dacia: An Aerial Perspective*, *Acta Musei Napocensis* 38 (2003) 123–134.
- Oltean, Hanson (2007) = I. A. Oltean, W. S. Hanson, *Villa settlements in Roman Transylvania*, *Journal of Roman Archaeology* 20 (2007) 113–137.
- Packer (1997) = J. E. Packer, *The Forum of Trajan in Rome: A Study of the Monuments* (California Studies in the History of Art 31), Berkeley, Los Angeles 1997.
- Packer (2008) = J. E. Packer, *The Column of Trajan. The topographical and cultural contexts. Review of La colonne Trajane et les forums impériaux, by M. Galinier*, *Journal of Roman Archaeology* 21 (2008) 471–478.
- Pallottino (1938) = M. Pallottino, *Il Grande Fregio di Traiano* (Studi e materiali del Museo dell'Impero Romano 1), Roma 1938.
- Philipp (1991) = H. Philipp, *Der Große Trajanische Fries. Überlegungen zur Darstellungsweise am Großen Trajanischen Fries und am Alexandermosaik*, München 1991.
- Quante-Schöttler (2002) = D. Quante-Schöttler, *Ante aedes: Darstellung von Architektur in römischen Reliefs* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 20), Hamburg 2002.
- Richmond (1982) = I. A. Richmond, *Trajan's Army on Trajan's Column*, *Papers of the British School at Rome* 13 (1935) 1–40 = I. A. Richmond, *Trajan's Army on Trajan's Column*, London 1982.
- Rockwell (1985) = P. Rockwell, *Preliminary Study of the Carving Techniques on the Column of Trajan*, in: P. Pensabene (ed.), *Marmi antichi. Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione* (Studi miscellanei 26), Roma 1985, 101–111.
- Rossi (1971) = L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars*, Ithaca/NY 1971.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (ed.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Settis (2005) = S. Settis, *La Colonna Traiana: L'imperatore e il suo pubblico*, in: F. Bertini (ed.), *Giornate filologiche "Francesco Della Corte" IV*, Genova 2005, 65–86.
- Sobocinski (2009) = M. G. Sobocinski, *Porta Triumphalis and Fortuna Redux. Reconsidering the evidence*, *Memoirs of the American Academy in Rome* 54 (2009) 135–164.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École Française de Rome 353), Rome 2005.
- Torelli (1982) = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Jerome Lectures 14), Ann Arbor 1982.
- Turcan-Déléani (1958) = M. Turcan-Déléani, *Les monuments représentés sur la colonne Trajane : schématisme et réalisme*, *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité* 70 (1958) 149–176.
- Wolfram (2007) = E. Wolfram, *The Glory of Rome: Depictions of Architecture on the Column of Trajan*, Masters Thesis, University of North Carolina-Chapel Hill 2007.
- Wolfram Thill (2010) = E. Wolfram Thill, *Civilization Under Construction: Depictions of Architecture on the Column of Trajan*, *American Journal of Archaeology* 114 (2010) 27–43.
- Wolfram Thill (2011) = E. Wolfram Thill, *Depicting barbarism on fire: architectural destruction on the Columns of Trajan and Marcus Aurelius*, *Journal of Roman Archaeology* 24 (2011) 283–312.
- Wolfram Thill (2012) = E. Wolfram Thill, *Cultural Constructions: Depictions of Architecture in Roman State Relief*, Ph.D. diss., University of North Carolina-Chapel Hill 2012.
- Zanker (2000) = P. Zanker, *Introduction*, in: Coarelli (2000) vii–viii.

VOM GESCHICHTENERZÄHLEN ZUM ERZÄHLEN VON GESCHICHTE HISTORISCHE FRIESE UND IHRE VERWENDUNG IN DER RÖMISCHEN SEPULKRAKUNST VOR UND NACH DER TRAJANSSÄULE*

Die Trajanssäule stellt mit ihrem umlaufenden Bilderfries ein einzigartiges Kunstwerk dar, das, zumindest was die spezielle Form anbelangt, ohne direkte Vorbilder ansatzlos zu einem Höhepunkt der römischen Friesdarstellungen führt und in der Folge selbst ein Leitmonument römischer Kunst wird. Gleichwohl gibt es etliche ältere und dann natürlich zahlreiche jüngere Monumente, die sich die spezielle Ästhetik und wohl auch die besondere Aussagekraft historischer Bilderfriese zunutze machten. Im Folgenden sollen kunsthistorische Aspekte der Darstellungsweise der Bildgeschichte thematisiert werden, die das Fortlaufen der Erzählung und die Kommunikation von Handlungssträngen sichern: Gesten und Interaktion von Figuren innerhalb einer Erzähleinheit, verbindende und trennende Elemente von Episoden, Behandlung von mehrmals auftauchenden Personen. Vor dem Hintergrund der Wiener Forschungen von Franz Wickhoff und dem von ihm geprägten Begriff des kontinuierenden Stils sei insbesondere der Frage nachgegangen, ob sich für charakteristische Gemeinsamkeiten in der Darstellungsweise verschiedener Bildgeschichten auf unterschiedlichen Monumenten nicht eine gemeinsame Aussageabsicht erkennen lässt. Hierzu werden bevorzugt (aber nicht ausschließlich) Monumente der Sepulkralkunst herangezogen.

Prämisse

Die erzählerischen Bildmittel in historischen Friesdarstellungen weisen von der Antike bis ins Mittelalter Kontinuitäten auf, und in der Trajanssäule als *dem* prominenten römischen Leitmonument bündeln sich ihre typischen Charakteristika in besonderer Weise. Angesichts der großen Masse an Literatur zur Trajanssäule und speziell auch der Zahl grundlegender Studien zur römischen Erzählkunst ist in diesem Kontext auf eine umfassende Forschungsgeschichte verzichtet.¹ Es sei vorweg in diesem Rahmen jedoch an einige Wiener Beiträge zur Erforschung der römischen Erzählkunst und der Trajanssäule erinnert, an die sich mitunter gedankliche und methodische Anknüpfungspunkte ergeben, nämlich zuvorderst die Arbeit von F. Wickhoff², auf den der Begriff des kontinuierenden Stils zurückgeht, aber auch Studien von H. Kenner³ und K. Krierer⁴, die jeweils wertvolle Analysen zur Idee und Darstellungsweise der Säule beisteuerten. In diesem Beitrag über das Erzählen von Geschichten und das Erzählen von Geschichte wird nicht versucht, einzelne Szenen der Trajanssäule bezüglich des Dargestellten und seiner Historizität zu hinterfragen. Vielmehr soll in der Gesamtsicht auf die Erzählsituation der Säule und einer Reihe weiterer ausgewählter Monumente, die sich ganz bewusst einer vergleichbaren Darstellungsart bedienen, eine dieser Darstellungsweise inhärente gemeinsame Aussa-

* Für die Möglichkeit der Teilnahme an der Tagung und für die Aufnahme unseres Beitrages in den Aktenband möchten wir uns herzlich bei den Organisatoren bedanken. Die hier vorgetragenen Überlegungen sind Teil einer größeren gemeinsamen Forschungsarbeit zu historischen Friesdarstellungen von der Antike bis ins Mittelalter, welche die Autoren seit einigen Jahren in wechselnder Intensität vorantreiben; die Trajanssäule dient dabei eher als Anlass und Angelpunkt denn als Forschungsobjekt. In diese Arbeit flossen zahlreiche Vorarbeiten und Anregungen ein, die auf ein Herta-Firnberg-Programm des FWF von Barbara Zimmermann (Wien) zurückgehen (vgl. B. Zimmermann [2004]), wofür ebenfalls vorweg gedankt sei.

¹ Aus der reichen Literatur seien stellvertretend erwähnt Cichorius (1896); Zanker (1970); Torelli (1982); Settis (1988); Baumer *et al.* (1991); Koeppl (1991); ders. (1992); Coarelli (1999); ferner sei insbesondere auf die übrigen Beiträge in diesem Band verwiesen.

² Wickhoff (1895); zu seiner Definition des kontinuierenden Stils s.u.

³ Kenner (1985).

⁴ Krierer (2002).

geabsicht herausgestellt werden.⁵ Ihr Erfolg wurde durch das seit ihrer Errichtung stets vor Augen stehende Exempel der Trajanssäule sicherlich noch stark unterstützt und fand insbesondere in der Kunst nach der Trajanssäule weiteste Anwendung. Als Ausgangsthese sei vorweg formuliert, dass es in solchen narrativen, historischen Friesen nicht nur um das Nacherzählen *einer* konkreten Geschichte geht, sondern zugleich oft geradezu um die Konstitution von *Geschichte* schlechthin, um die Kodifizierung der erzählten Geschichte durch die Art der Bilderzählung als Historie.⁶ Ausgangspunkt des Gedankenganges sind ganz einfache Beobachtungen, die in der faktischen Macht der Bilder ihren Ursprung haben und letztlich darin münden, dass die Schaffung von historischen Bilderfolgen den monumentalen Anspruch auf die Hoheit über das Geschichtsbild erhebt.

A. Die Trajanssäule und ihre Kommunikationssituation

Nach Cassius Dio geht die Anlage des Trajansforums samt der Basilica Ulpia und auch die Konzeption der Säule in der Mitte des abschließenden Hofes, zwischen den beiden Bibliotheken, auf Apollodor von Damaskus zurück, der selbst auch Teilnehmer der Kriege war. In einem ununterbrochenen Bilderstrom fließt der Bericht von Trajans beiden Dakerfeldzügen in 23 Windungen auf rund 200 m Spiralband um den Säulenschaft in die Höhe, sprich 100 Fuß oder annähernd 30 m, mit Sockel und Podest rund 40 m hoch, zum Standbild des Kaisers auf der Säule. Die Siegesgöttin Victoria trennt auf halber Höhe den Fluss beider Kriegsberichte, und damit die über 2500 menschlichen Figuren von bis zu 75 cm Höhe, die in mehreren Bildebenen des Reliefgrundes hintereinander gestaffelt sind. Der ebenso vielschichtige Sinn dieses römischen Staatsmonumentes ersten Ranges⁷ ist zu Recht in einer Reihe von einander ergänzenden Funktionen gesehen worden, natürlich als Triumphmonument der beiden Dakerfeldzüge Trajans, sodann als bildlicher Tatenbericht, als panegyrischer Bildtext und zugleich in einem weiteren Sinne als Werk der kaiserlichen Legitimation und Propaganda, der Abbildung der generellen Vormacht Roms, seiner Herrschaft und seiner Sieghaftigkeit, ferner ganz praktisch auch als Geländemarken für den abgetragenen Teil des Quirinals, wie es ja auch die Inschrift ausdrückt, und schließlich und endlich natürlich als Grabmonument des Kaisers und seiner Frau. Insbesondere der Umstand, dass die Grabkammer im Sockel nicht erst sekundär, sondern konzeptionell von Anfang an angelegt war, sei hervorgehoben.⁸ Das ungewöhnlichste Element des mit Sockel, Säule und oberer Statue dreiteiligen Monuments ist zweifellos der Schaft mit seinem Bildbericht des Relieffrieses, der in nie erreichter Länge minutiös die Etappen der Feldzüge vorführt und das Geschehen der Dakerkriege der Jahre 101–102 und 105–106 in Bildern erzählt: Vom Auszug und Vorrücken der Truppen, der Überquerung der Donau und der Anlage von Verteidigungsbollwerken, von einzelnen Schlachten und Episoden der Kriegszüge erzählen die Bilder, vor allem aber immer wieder vom Kaiser, der befiehlt und kontrolliert, Ansprachen und Kriegsrat hält, Truppenteile entsendet und empfängt und immer wieder Opfer darbringt. Rund 60 Mal erscheint Trajan selbst im Bild, als Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Zunächst sei der historischen Darstellungsweise nochmals Aufmerksamkeit geschenkt, wobei Aussage und Intention der Säule losgelöst von der (Un-)Möglichkeit einer detaillierten Rezeption der einzelnen Szenen durch spiralförmig aufsteigendes Umwandeln der Säule zu sehen sind.⁹ Die gewählte Darstellungsweise sei exemplarisch an einigen wenigen Szenen erläutert.

⁵ Grundlegend zur Semantik der römischen Bildersprache Hölscher (1987).

⁶ Eine Auseinandersetzung mit der Terminologie und Bedeutung des Begriffes ‚historischer Fries‘ oder ‚historisches Relief‘ wäre leicht ein eigener Beitrag. Generell wurden in der Forschung oft Darstellungsweise („Stil“), Darstellungsinhalt und Darstellungintention nicht strikt voneinander getrennt, zudem wurde öfters zu kategorisch getrennt zwischen ‚historischen‘ und ‚zeitlosen‘ bzw. ‚realen‘ und ‚ideellen‘ oder auch ‚dokumentarisch-narrativen‘ und ‚zeremoniell-repräsentativen‘ Darstellungen in den römischen Staatsdenkmälern, vgl. die Darstellung der Diskussion bei Engemann (1988) 988–992, mit ausführlicher Literatur, auch B. Zimmermann (2004) 202–208.

⁷ Detailliert entschlüsselt im Beitrag von T. Hölscher in diesem Band.

⁸ Zanker (1970) 532–533 mit Abb. 55–56. Damit ist die Säule auch immer als Grabmonument konzipiert gewesen, anders dagegen die Beiträge von W. Eck und E. Weber in diesem Band.

⁹ Angesichts der extrem figurenreichen umlaufenden Friesbänder und der großen Höhe der Säule ist eine Rezipierbarkeit der einzelnen Darstellungen auch dann nicht gegeben, wenn man sie sich vollständig in Farbe gefasst vorstellt, wie zuletzt bei Pogorzelski (2012); vgl. zur Möglichkeit der Rezeption ablehnend Engemann (1988) 985–986; vgl. jetzt auch den Beitrag von T. Hölscher in diesem Band.

Generell sind auf dem Friesband die Ereignisse in — je nach Zählung — 158 einzeln benennbaren Szenen aufgereiht, wobei in aller Regel sehr figurenreich in vielfacher Staffelnung der Personen und in bis zu drei Bildebenen mit Vor-, Mittel- und Hintergrund erzählt wird. Der Bildraum der einzelnen Szenen bzw. Erzähleinheiten wird ständig wechselnd unterteilt und gestaffelt, bald horizontal, vertikal oder diagonal, wie es Dramatik oder Dynamik der Handlung erfordern. Die maximale Szenenbreite scheint in der optischen Wahrnehmung angesichts der Rundung der Säule vorgegeben gewesen zu sein, jedoch sind im Bilderstrom keine einheitlichen Bildbreiten eingehalten und somit keine systematisch wiederkehrenden Bildrhythmen erzeugt. Der Erzählfluss der Szenen war sichtlich wichtiger als etwa das regelmäßige Übereinanderstehen von Hauptfiguren oder bestimmten Handlungen im Sinne der Anlage einer Schauseite.¹⁰ Mit großer Detailtreue sind der Kaiser, seine Soldaten in ihren verschiedensten Rängen und Truppenteilen, aber auch die dakischen Krieger und Zivilisten unterschieden. In jeder einzelnen Szene ist die Schilderung so lebhaft — oder besser: so erzählerisch wie möglich gestaltet, indem die sehr zahlreichen Figuren nicht als homogene Masse, sondern als aktiv miteinander verflochtene und untereinander in Kommunikation stehende Individuen gezeigt sind.

Die Betonung des erzählerischen Moments¹¹ sei in aller Kürze an zumindest drei Szenen nachvollzogen. Selbst bei militärischen Vorgängen wie dem Vorrücken der Truppen über die Schiffsbrücke sind Arm- und Handhaltungen variiert (Taf. 60, Abb. 1), und es werden aufeinander bezogene Blicke in und gegen die Bewegungsrichtung gewechselt, so dass sich zahlreiche erzählerische Interaktionen der in Ausrüstung sowie Alter, Haar- und Barttracht differenzierten Soldaten ergeben, die das Geschehen lebendig machen. Insbesondere an den Randbereichen einzelner Szeneneinheiten werden durch Rück- und Vorwendungen Verbindungen geschaffen, um den Erzählfluss nicht zu unterbrechen. Das selbe geschieht auch bei eher statischen Bildern, etwa dem Kriegsrat Trajans (Taf. 60, Abb. 2), bei dem Kaiser und Offiziere die Kommunikation untereinander mit Blickwechseln bei Kopfwendungen und Armgesten in Rede und Gegenrede erwidern, während die *vexilla* vorbeigetragen werden, wobei ebenfalls Blickkontakt und damit ein Bildzusammenhang gegen die Bewegungsrichtung gesucht ist. In ohnehin handlungsreichen Szenen wie einem Schlachtgetümmel ist genau dieses Getümmel in ineinander verkeilten Figurengruppen eingefangen, wobei bisweilen die römische Ordnung sozusagen dem Chaos der wilden Horden gegenübersteht. Im Bild des ersten kriegerischen Kontakts bei der Schlacht bei Tapae (Taf. 61, Abb. 3) treten alle genannten erzählerischen Elemente auf: Auf der linken Seite stehen in bis zu vier Reihen Legionäre und Prätorianer bereit, sie sind wie üblich mit Blicken in und gegen die Marschrichtung miteinander verbunden. Trajan steht erhöht im Bildzentrum und in Blickkontakt mit dem Offizier vor ihm, zugleich werden ihm die ersten Trophäen in Form abgeschlagener Barbarenköpfe aus dem Kampfgetümmel rechts präsentiert. Im Bildvordergrund stürmen berittene Auxiliareinheiten in die Schlacht voran. In jeder einzelnen Figur ist die Dynamik der Erzählung ausgedrückt.

Die Friesrichtung von links nach rechts ist generell die Siegerichtung der Römer. Alle Dargestellten, also auch der Kaiser, sind ungefähr gleich groß gegeben, nur die hier und da auftretenden Götter — der Flussgott, Jupiter, Viktoria — überragen die Menschen geringfügig. Die Betrachterposition ist den Göttern gleich, nämlich aus einer leicht erhöhten Vogelperspektive, die ein volles Wahrnehmen der Ereignisse von schräg oben sichert. Alle Dargestellten sind völlig in die Ereignisse integriert und bildlich vertieft, es gibt keinen direkten Blickkontakt aus dem Bild heraus mit einem Betrachter und kein frontal herausblickendes Gesicht oder eine frontal stehende Figur. Fast filmisch zieht der Handlungsstrang von links unten nach rechts oben vorbei. Und obwohl die einzelnen Erzählbilder und Episoden öfters durch verschiedene Elemente wie Architekturen, Landschaftsmarken oder Bäume in chronologische oder handlungslogische Sinneinheiten untergliedert sind, wird zugleich alles daran gesetzt, den Fluss der Erzählung nicht zu unterbrechen sondern voranzutreiben: gerade an den Nahtstellen von Szenen werden entweder einzelne Personen oder Tiere als verbindende Elemente der Ge-

¹⁰ Dieser Umstand wird besonders deutlich im Vergleich mit der Arkadiussäule in Konstantinopel, die bei größerer Gesamthöhe des Säulenschaftes dennoch die Personenzahl reduziert, die Figurengröße steigert und bestimmte Szenen mit auf Rücksicht auf die Erzeugung einer vom Betrachter rezipierbaren Schauseite anordnet, vgl. Engemann (1988) 985–988.

¹¹ Vgl. Settis (1988) 132–182.

schichte benutzt, oder Blickwendungen und Hand- und Armgesten werden systematisch in die Gegenrichtung der Haupthandlung gesetzt, um optische Brücken zu schaffen.

So werden Kampfgruppen, Truppenverbände, Heeresbewegungen zu Land oder zu Wasser, zu Fuß oder beritten, immer wieder vom Kaiser begutachtet, kontrolliert, befehligt. Die Bilderzählung strömt im besten Sinne des Wortes ununterbrochen voran. Diese Ereignisgeschichte faktisch und zugleich symbolhaft in das Friesband eines einzigen Monuments zu fügen ist der Hauptsinn der Säule. Natürlich sind zahlreiche Vielschichtigkeiten in den Bildern angelegt, es sei nur auf ein Detail wie das Opfer des Kaisers vor der Donaubrücke erinnert — der Kaiser ist im Ritual des Opfers gezeigt, zugleich ist er im übertragenen wie praktischen Sinne „oberster Brückenbauer“ (Szene XCIX).¹² Und doch geht es angesichts der Kommunikationssituation der Säule in ihrem architektonischen Kontext nicht um eine Lesung Szene für Szene, sondern um ein Abbild der Geschichte an sich.¹³ Die Chronik der Dakerkriege wird zur Chronik des siegreichen Kaisers und zur Chronik Roms.

B. Franz Wickhoff und der kontinuierende Stil

Der in höchster Meisterschaft ausgeführte historische Fries der Trajanssäule ist *das* Paradebeispiel für eine Darstellungsweise, die Franz Wickhoff treffend als den *kontinuierenden Stil* bezeichnet hat, und dessen Höhepunkt und zugleich Leitmonument die Trajanssäule darstellt. In der Schaffung dieses Terminus hat Wickhoff einen grundlegenden und bleibenden Beitrag zur Forschungsgeschichte geleistet und zum Verständnis dieser Darstellungsweise. In der Auseinandersetzung mit den alttestamentlichen Bildern der Wiener Genesis, eines wohl syro-palästinensischen purpurnen Prachtcodex des 6. Jhs.,¹⁴ unterschied er für narrative Darstellungen den *distinguierenden*, den *komplettierenden* und den *kontinuierenden Stil*.¹⁵ Die Eigenart des kontinuierenden Stils ist es, dass die Einheit von Raum und Zeit zugunsten der kontinuierlich fortschreitenden Erzählung im Bild aufgelöst wird, so dass vor dem gleichen Hintergrund gleiche Personen in verschiedenen Momenten eines Erzählstranges erscheinen — eben der Logik der fortschreitenden Erzählung folgend. Bereits für Wickhoff war die Trajanssäule das Beispiel schlechthin dieser Darstellungsweise, und zugleich charakterisiert sie eine große Anzahl der Illustrationen der Wiener Genesis, die halbseitig in ein oder zwei Registern zumeist in kontinuierenden Bilderfriesen den alttestamentlichen Text im Bild erzählt.

C. Die Tradition historischer Bilderfriese in römischen Gräbern:

Das Columbarium vom Esquilin, das Aurelier-Hypogäum und das Arkosol der Vibia

Die kontinuierende ist wie gesagt nur eine der Möglichkeiten für die Darstellungsweise einer Geschichte in Bildern, wenn auch vielleicht eine besonders ausdrucksstarke und eingängige. Erzählende Darstellungen haben bereits eine jahrhundertealte Tradition in orientalischer und griechischer Kunst ebenso wie in etruskischer, was hier nicht thematisiert werden kann.¹⁶ Und erzählerische Elemente finden sich selbstverständlich regelmäßig auf den Friesen römischer Staatsmonumente wie den Sieges- und Ehrenbögen oder etwa der Ara Pacis. Zumindest ein Beispiel für die Tradition solcher Bilderfriese in römischen Grabmonumenten sei jedoch kurz betrachtet, weil sich vielsagende Parallelen ergeben. Gemeint sind die Friese aus dem Columbarium vom Esquilin, dem Grab der Gens Statilia, aus augu-

¹² Zu den Opferszenen und ihrer systematischen Anordnung s. die Beiträge von T. Hölscher und J. Scheid in diesem Band.

¹³ Die öfters als filmisch bezeichnete Art der Aneinanderreihung und Verbindung der Szenen wurde immer wieder mit dem Eindruck einer überdimensionalen Buchrolle in Zusammenhang gebracht, vgl. die Übersicht bei Engemann (1988) 985–986; zuletzt dazu B. Zimmermann (2004) 216–222, vgl. Brilliant (1984) 90–109. Unabhängig davon, wie man die Hypothese der Existenz eines in gemeinsamer Redaktion abgestimmten Begleittextes zu den Friesen der Trajanssäule bewertet, es ergeben sich stringente Parallelen zur erzählerischen Darstellungsweise von Monumenten, die ein solches Illustrationsverfahren zwischen Text und erzählenden, kontinuierenden Bildern aufweisen, etwa den biblischen Mosaikerzählungen im Langhaus von S. Maria Maggiore in Rom oder der Wiener Genesis, vgl. B. Zimmermann (2003) 217–219, aber auch zum Josua-Rotulus und den Samson-Mosaiken in Misis-Mopsuestia, vgl. Buschhausen (2002) 181–200.

¹⁴ Vgl. B. Zimmermann (2003).

¹⁵ Wickhoff (1895) 7; vgl. B. Zimmermann (2004) 208.

¹⁶ Stellvertretend sei verwiesen auf die einzelnen Beiträge in Bietak, Schwarz (2002), insbesondere Borchartd (2002).

steischer Zeit.¹⁷ Auf dem 38 cm hohen Friesband erzählen Bilder aus der mythologischen Geschichte Roms, so etwa der Schlacht zwischen Rutulern und Trojanern mit Aeneas, der rechts außen von Victoria bekrönt wird, dem Bau der Stadt Lavinium oder dem Lupercal und der Aussetzung von Romulus und Remus (Taf. 61, Abb. 4). Zwar können viele Fragen zum genauen Bildkontext nicht eindeutig geklärt werden, jedoch ist klar, dass der Bilderfries hier die mythische Stadtgeschichte Roms in der Absicht in die Grabanlage der Gens Statilia einbaut, um eine Überhöhung der eigenen Bedeutung durch die erzählte Chronik, in deren Schatten man sich stellt, zu bewirken. Die — mythischen — Fakten sind dabei durch die Bilderzählung historisiert, es ist das gleiche Prinzip genutzt wie in den Bildreliefs der Trajanssäule, in den räumlich beschränkten Ausmaßen freilich, wie es die Dimension und Architektur des Columbariums zuließen.¹⁸ Die Zahl älterer Beispiele für erzählende Bildfriese ließe sich leicht vermehren.¹⁹

In der Zeit nach der Errichtung der Trajanssäule fällt eine Reihe von Ausstattungen anspruchsvoller Grabanlagen ins Auge, die sich ebenfalls historischer Friesdarstellungen bedienen und von denen die wichtigsten genannt seien. Aus spätereiverischer Zeit stammt das Aurelier-Hypogäum am Viale Manzoni.²⁰ Die Grabanlage bestand aus zwei ober- und zwei unterirdischen Kammern mit einem komplexen und zum Teil weiterhin rätselhaften Bildprogramm,²¹ von dem die Malereien der kleineren unterirdischen Kammer A betrachtet seien. Über einer Reihe fast lebensgroß abgebildeter Philosophen in der Hauptzone ist in der oberen Wandzone ein historischer Fries gelegt, in Bewegung von links nach rechts. Der exakte Bildinhalt der figurenreichen Darstellungen ist unbekannt, aber man erkennt einen kontinuierenden Handlungsstrang, der vom *adventus* eines Reiters in einer Stadt auf der linken Raumseite (Taf. 61, Abb. 5) über verschiedene Begebenheiten auf großen Platzanlagen oder Höfen in der Lunette oberhalb der schmälere Hauptwand bis hin zu einer Mahlszene an der gegenüberliegenden Wand führt. Trotz der relativ kleinen Größe der Figuren sind wiederum Personengruppen mit aufeinander bezogenen Gesten und Blicken verbunden, und der Handlungsstrang ist in erzählerischer Form über mehrere Stationen und Raumkanten hinweg vorangetrieben. F. Bisconti hat wiederholt die Auffassung vertreten, bei den drei mehrfach erkennbaren Hauptfiguren handele es sich um die drei im Bodenmosaik genannten Aurelier Onesimo, Papirio und Aurelia, die in einer jenseitigen Sphäre eintreffen und in mehreren Schritten zunächst begrüßt und aufgenommen werden und dann in einen elysischen Garten zum Mahl eingehen.²² Ein exaktes Verständnis der Szenenfolge ist zumindest für die generelle Beobachtung nicht notwendig, dass der Fries die kontinuierende Darstellungsweise benutzt, um eine Verbindung zu schaffen von der Realität des Diesseits zur erhofften und schon ins Bild gebannten Realität des Jenseits, eine prospektive Chronik sozusagen, die eben durch die historisierende Darstellung suggestive Kraft auf die erhoffte Ereignishaftigkeit des Dargestellten gewinnen will.

Nichts anderes will auch die gut 100 Jahre jüngere Grabanlage des Sabaziuspriesters Vincentius und seiner Frau Vibia in der gleichnamigen kleinen Katakombe an der *via Appia*, etwa aus der Mitte des 4. Jhs. Die über alle Flächen des Arkosolgrabes²³ verteilte und durch Inschriften zudem erläuterte Bildfolge schildert den Tod der Vibia in der Art des Raubes der Proserpina durch Pluto links im Arkosolbogen („Entführung und Hinabfahrt der Vibia“), sodann ihre Vorführung durch Merkur vor die Totenrichter im Zenit des Bogens (Taf. 62, Abb. 6, oben), im Lunettenfeld folgt ihre „Einführung“ durch das Tor ins Elysium durch den „guten Engel“, wo sie zugleich am Mahl der Seligen („der gut

¹⁷ Moormann (2001) 101–103; Baldassare *et al.* (2002) 173–177.

¹⁸ Daher ist zu Recht wiederholt darauf hingewiesen worden, dass die Konzeption des Bilderfrieses kaum als eine Erfindung dieser in jeder Hinsicht moderaten Grabanlage zu sehen ist, sondern vielmehr auf berühmte Vorbilder zurückgehen dürfte, die etwa in den Friesen der Basilica Emilia am Forum Romanum zu suchen sind, vgl. Baldassare *et al.* (2002) 175.

¹⁹ Erwähnt sei etwa das Grab vom Esquilin (Moormann [2001] 99–100; Baldassare *et al.* [2002] 46–48; Borchardt [2002] 124), um 300 v. Chr., mit zumindest vier übereinanderliegenden Friesregistern von Darstellungen militärischer Auseinandersetzungen, in die M. Fannius und Q. Fabius involviert sind. Die Bilder gelten als einzige Hinweise der ansonsten verlorenen Gattung der frühen Triumphalmalerei.

²⁰ Bendinelli (1922); Wilpert (1924); Himmelmann (1975) 21–22; Nestori (1993) 46–47, Nr. 2.

²¹ Es ist zu hoffen, dass die derzeit laufenden Restaurierungsarbeiten Sinterverkrustungen entfernen und weitere Bildetails, die den Bildinhalt klarer erklären, freilegen.

²² Bisconti (2004); ders. (2011) 53–57. Unklar bleibt einstweilen der Zusammenhang zu Szenen aus der Odyssee, die an der rechten Wandseite anschließen.

²³ Nestori (1993) 100–101, Nr. 1.

Gerichteten“) teilnimmt (Taf. 62, Abb. 6, unten). Hier wird Vibia, nun bekränzt, von ihrem ebenfalls bekränzten Gatten Vincentius bereits erwartet.²⁴ Der verfügbare Bildraum hat eine Aufteilung der Frieserzählung in mehrere Felder verlangt, deren quasi-kontinuierende Bilder sich so aber symbolträchtig in die gesamte Fläche über bzw. um den Grabplatz herum legen. Die Rezipierbarkeit ist durch die Inschriften zusätzlich gesichert. Auch hier wird also eine prospektive Jenseitshoffnung durch die historisierenden Bilder in eine faktische, weil bildliche Realität erhoben, das erhoffte Ende der persönlichen Familienchronik ist nun sichtbar und damit im Bild bereits wahr.

D. Komplexe christliche Bildprogramme in der Katakombenmalerei

Der Wunsch nach ewigem Leben oder einem paradiesischen Zustand nach dem Tod ist seit der Spätantike in erster Linie mit dem Christentum verbunden, und es ist nun reizvoll und zugleich aufschlussreich zu beobachten, wie und mit welcher Dynamik historisierende Darstellungen auch in die christliche Bilderwelt eindringen, da diese sich anfangs solchen ausführlichen und komplexeren Bildaussagen versagen.

Denn als die Christen am Beginn des 3. Jhs. ihr immaterielles Dasein aufgaben und erstmals Inhalte ihres Glaubens und vor allem die biblischen Geschichten in Bilder fassten, geschah das, soweit erhalten, zunächst im Grabbereich.²⁵ Dort wurden nun biblische Episoden in die kürzest mögliche Bildform gebracht, offenbar als Abbild der erhofften Rettung und der Verheißung eines Lebens nach dem Tod, so etwa im Bild des von den Löwen verschonten Daniel, aus dem Alten Testament, oder im von Jesus ins Leben zurückgerufenen Lazarus, aus dem Neuen Testament. Durch Frontalität, formelhafte Verkürzung der Handlung auf Hauptfiguren und Attribute und fehlende Hintergründe ist in den neu geschöpften Bildern der römischen Katakomben zunächst auf jegliches erzählerische Element verzichtet.²⁶ Die einzige Ausnahme ist die Jonas-Geschichte, die bereits bei ihrem ersten Erscheinen zyklisch auftritt,²⁷ eventuell, weil es ältere jüdische Bildvorlagen gab. In erst drei, später vier einzelnen Szenen nimmt die Geschichte vom Meerwurf in den Rachen des Ketos bzw. Fisches, die Ausspeieung an Land und die endymionhafte Ruhe des Geretteten unter der Kürbislaube gerne die äußeren Kreissegmente in konzentrischen Deckensystemen ein, wofür nur zwei Beispiele aus der Katakombe SS. Marcellino e Pietro genannt seien, nämlich Kammer 67 im Dreier- und Kammer 69 im Viererzyklus.²⁸ Doch schon bald tauchte das Bild auch als kontinuierender Fries zwischen oder über Wandgräbern auf, vor allem als Zweierfries von Meerwurf und Ausspeieung, wie in der Jordaner- und der Domitilla-Katakombe (Taf. 62, Abb. 7)²⁹, aber auch als Dreierbild mit der wichtigsten Szene, der Ruhe, als Abschluss, wie in einer singulären Darstellung in der Maius-Katakombe³⁰.

Auftraggeber dieser Grabeskunst sind in jedem Fall private Grabbesitzer zumeist aus einer nicht finanzkräftigen Schicht, was sich auch in der oft bescheidenen Qualität und dem moderaten Anspruch der Malereien spiegelt. In aller Regel blieb der einmal eingeschlagene Weg der eher statischen, symbolhaften Rettungsbilder der Normalfall in den Katakomben, die das 3. und 4. Jh. über als Grabstätten dienten. In seltenen Fällen wurden jedoch im 4. Jh., als nach der konstantinischen Wende auch reichere Grabanlagen entstanden, auch komplexere christliche Bildprogramme in Auftrag gegeben, in denen wiederum historische Friese eine tragende Rolle spielen.

Als erstes Beispiel dieser letzten Gruppe sei die sog. Kammer der *mensores* in der Domitilla-Katakombe aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. betrachtet.³¹ Die große polygonale Kammer öffnet sich unter

²⁴ Engemann (1997) 116–117.

²⁵ Vgl. etwa Effenberger (1986) 47–51; Deichmann (1983) 109–166, bes. 140.

²⁶ Engemann (1997) 106–122; N. Zimmermann (2013).

²⁷ Speigl (1978); Mazzoleni (2000). Zu den kontinuierenden Darstellungen in der römischen Katakombenmalerei ausführlich B. Zimmermann (1993).

²⁸ Deckers *et al.* (1987) 321–323 und 324–326.

²⁹ Jordaner-Katakombe: Nestori (1993) 16, Nr. 11, vgl. Wilpert (1903) Taf. 122,1; Domitilla-Katakombe: Nestori (1993) 129, Nr. 60.

³⁰ Nestori (1993) 35, Nr. 19. Von dieser extrem wichtigen Malerei an der Front eines Arkosol-Sockles, die als einziges Beispiel die drei Szenen des Jonas-Zyklus kontinuierend in einem rechteckigen Bildfeld vereint, wurde meines Wissens bislang noch nie ein Photo veröffentlicht.

³¹ Nestori (1993) 131–132, Nr. 74; N. Zimmermann (2002) 127–135.

einem Lichtschacht korridorartig, um dann nach rechts und links zwei riesige, einander gegenüberstehende Apsiden auszubilden. Die untere Wandzone nimmt eine gemalte Marmorverkleidung ein, mit je zwei Arkosolen in den Wandflächen unterhalb der Konchen, darin erscheint ein vierszeniger Jonaszyklus. In den apsidialen Konchen darüber stehen sich ein riesiger Guter Hirte und ein thronender Christus inmitten des Apostelkollegiums (Taf. 63, Abb. 8) gegenüber. Wiederum als oberer Abschluss der Wandzone, zwischen Arkosolen und Konchen, läuft ein etwa 40 cm hoher Figurenfries um die gesamte Kammer herum. Unter dem Guten Hirten (linke Kammerseite) sind Szenen der Be- und Entladung von Schiffen gezeigt, wohl das Umladen von Korn in Ostia von Hochsee- auf Flussschiffe, die dann den Tiber hinauf fahren.³² Auf der rechten Kammerseite wird das Korn wohl am Emporium in Rom von vier Trägern zu einer Gruppe von sieben Mensoren gebracht (Taf. 63, Abb. 8), die ihrerseits von ursprünglich zwei durch Pferde ausgezeichnete Personen angeführt werden. Die Bewegungsrichtung ist in diesem Falle von rechts nach links, wohl um über dem Hauptgrab zu enden.³³ Auch wenn durch die schlechte Erhaltung nicht bis im Detail klar ist, bei welcher konkreten Handlung die sieben stehenden Personen und die zwei durch ihre Pferde hervorgehobenen Männer hier abgebildet sind,³⁴ so fällt doch die durch Gesten und Blickwendungen erzeugte Dynamik der Handlung selbst der aufgereiht stehenden Mensoren auf. Im Gefüge der üblichen christlichen Rettungsbilder in den Arkosolnischen und seitlich der großen apsidialen Bilder sind diese Szenen des Berufsalltags als ein historischer Bildfries eingebettet, ganz offensichtlich mit einem konkreten biographischen Bezug zu den hier Bestatteten. Die Bilder, die in Andeutung einer persönlichen Chronik aus dem Leben der Verstorbenen erzählen, werden in diesem Fall vollendet in den Bildern der Heilserwartung, die darüber im Bild des Guten Hirten und der Apostelversammlung gebündelt sind.

Als letztes Beispiel und gewissermaßen Höhepunkt dieser Reihe sei abschließend die Kammer C der *via Latina*-Katakombe behandelt. Die kleine private Grabanlage, die heute zumeist als *ipogeo di via Dino Compagni* bezeichnet wird, bot in 12 in zwei Achsen hintereinander gestaffelten Kammern A–O den Angehörigen einer oder mehrerer Familien Grabraum, ohne dass einzelne Bereiche verschließbar waren.³⁵ Die Kammer C am Ende der älteren Raumachse, etwa aus mittel- oder spätkonstantinischer Zeit, bietet in einer konkreten Verschränkung von Architektur und Malerei das dichteste Bildprogramm.³⁶ Der tonnengewölbte quadratische Raum hat ein Arkosol an seiner Stirnseite, das mit üblichen Darstellungen eines zweiseitigen Jonaszyklus, Adam und Eva, einer Orantin und einem Guten Hirten geschmückt ist.³⁷ Die ungewöhnlichen Szenen sind im Hauptraum davor über die Flächen einer rechten und linken Wandnische und die sich dadurch unter dem Gewölbe ergebenden Eckpfeiler verteilt (Taf. 63, Abb. 9). Die Sequenz beginnt auf der Vorderseite des linken Pfeilers der rechten Nische mit dem Bild des noch jungen bartlosen Moses, der am brennenden Dornbusch den Auftrag Gottes als Rotulus von oben erhält.³⁸ Die Konsequenz des Auftrages nehmen die folgenden Wandflächen mit den Bildern des Auszugs der Israeliten aus Ägypten ein. In die inneren Wandflächen der rechten Nische ist sodann in drei Bildfelder die Flucht der Israeliten eingefügt, wobei das Bild des Durchzugs durch das Rote Meer im zentralen Bogenfeld der Wandnische liegt, bei dem Mose das Wasser vor dem nachrückenden Pharao und seinen Soldaten schließt (Nische C4 in Abb. 9 auf Taf. 63).³⁹ Die schmalen inneren Wandstreifen der Nische nehmen links weitere heranstürmende Ägypter, gegenüber rechts gerettete Israeliten ein. An den Außenwänden der vorderen Pfeiler vollzieht sich der

³² Pergola (1990) 177–178.

³³ Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass es sich bei diesem linken Arkosol der rechten Kammerseite um das Hauptgrab handelt, da nicht nur der Figurenfries hier endet, sondern auch der Petrus im Bild der Apostelversammlung auf dieses Grab hinabdeutet, vor dem zudem eine halbrunde Mensa angesetzt ist, vgl. N. Zimmermann (2002) 133.

³⁴ Im Kontext ist Pergola (1990) 178, beizupflichten, der hier hochstehendes Personal der Annona vermutet, wobei zu wenig über deren Struktur und die einzelnen Amtshandlungen beim Bemessen des Kornes bekannt ist, als dass hier eine Deutung vorgeschlagen werden könnte.

³⁵ Ferrua (1990); Nestori (1993) 74–84.

³⁶ Die Entschlüsselung ihres einzigartigen Bildprogrammes wird in den wesentlichen Zügen W. Tronzo verdankt, vgl. Tronzo (1986) 51–65; N. Zimmermann (2002) 73–79.

³⁷ Ferrua (1990) Fig. 74, 80–82.

³⁸ Ebd. (1990) Fig. 79.

³⁹ Ebd. (1990) Fig. 76.

Wechsel des Auftrages vom bereits alten, bärtigen Mose beim Wasserwunder (rechts), hier ungewöhnlicher Weise mit Stab und dem Rotulus, auf den jungen bartlosen Josua, ebenfalls mit Rotulus am gegenüberliegenden Pfeiler (links).⁴⁰ Josua führt in den beiden folgenden Bildfeldern der linken Nische die weiterströmenden Israeliten in das verheißene Land (Nische C3 in Abb. 9 auf Taf. 63). Jahwe zieht in der Feuersäule vorne weg, und das Gelobte Land erscheint in der Chiffre einer Ädikula, die zugleich Jericho oder ganz allgemein das Land der Verheißung meint, das Mose selbst ja nicht mehr erreichte.⁴¹

In einer Drehung im Raum ist die gesamte Heilsgeschichte Israels in einem historischen Fries abgewickelt, wobei die erzählerischen Elemente über die einzelnen Flächen hinweg wiederum die bereits bekannten verbindenden Gesten und Blickkontakte der Figuren sind, die die Dynamik der Erzählung ins Bild bannen (Taf. 63, Abb. 9). Den dramatischen Ansturm des Pharao beendet Moses mit seiner Virga am Roten Meer, den Einzug ins Gelobte Land deutet Josua mit seiner Virga vor der Architekturchiffre an. Es kann auch kein Zweifel am Urheber dieses Geschehens geben, denn im — leider schlecht erhaltenen — Deckenfeld thronte Christus über der Szenerie und reichte zugleich den Rotulus zu Moses am brennenden Dornbusch herab, was ihn unmissverständlich als den Initiator der Heilsgeschichte zur Erkennen gibt.

In der Kammer C der *via Latina*-Katakombe ist erstmals die narrative Erzählweise zur Abbildung der christlichen Heilsgeschichte benützt, und die Hoffnung auf ein ewiges Leben der Verstorbenen ist in diese Narration eingebunden. Es handelt sich um das vielleicht dichteste Bildprogramm in den Katakomben, und es nutzt das Aussagepotential der historischen Friesform ganz analog zu der bislang immer wieder festgestellten Anwendung, jedoch jetzt im Sinne christlicher „Geschichtsschreibung“. Die Bausteine der Darstellungsweise sind wiederum bekannt. In der historischen Friesform werden die biblischen Ereignisse in jetzt heilsgeschichtlichem Sinne überhöht. Dabei geht die Ausrichtung des Zeitstrahls klar in beide Richtungen, rückgewandt im Rahmen der alttestamentlichen Erzählung als Chronik der Geschichte Gottes mit seinem auserwählten Volk, und prospektiv in der Heilserwartung der hier Bestatteten, die vom thronenden Christus und zugleich dem Guten Hirten ausgeht.

E. Die Kimbros-Mosaiken: Personifikationen als aktive Teilnehmer der Geschichte

Schließlich sei noch ein interessantes neues Beispiel von Darstellungen aus einem unbekanntem (aber wohl nicht sepulkralen) Kontext erwähnt, das die bislang umrissenen Dimensionen der Frieserzählungen um einen weiteren Aspekt bereichert. Gemeint ist eine Gruppe von Mosaik-Paneelen, die nach dem Protagonisten der Bildgeschichten als Kimbros-Mosaik bezeichnet seien. In heute 15 breitrechteckigen Mosaikstreifen wohl des späten 4.–mittleren 5. Jhs. vermutlich aus Syrien wird das Leben eines jungen Mannes namens Kimbros von seiner frühen Kindheit über Stadien seiner Erziehung und Phasen von Erkrankung und Gesundung in figurenreichen Friesen nacherzählt.⁴² Auch wenn die handelnden Personen und Figuren hier fast alle in frontaler oder Dreiviertelansicht dem Betrachter gut sichtbar präsentiert sind, schauen sie sich doch immer untereinander an und sind in Gesten und Mimik in der sich entwickelnden Lebensgeschichte des Kimbros handelnd und kommunizierend miteinander verbunden. Was die Bilder in diesem Zusammenhang so wertvoll macht, ist der Umstand, dass die Zeit selbst und weitere abstrakte Begriffe, die in Kimbros' Leben nach Auffassung des Schöpfers dieser Bilder eine zentrale Rolle spielten, als Personifikationen ins Bild hineingestellt sind und handelnd und gestikulierend Teil der Bilderzählung werden. Diese Personifikationen bilden zwei getrennte Gruppen. Einerseits handelt es sich um Zeitangaben wie Monate oder auch präzise Tage, die etwa als Sommermonat August mit Sonnenhut auftreten können, oder auch als ein bestimmtes mehrfach wiederkehrendes Datum, das vielleicht als Geburtstag eine besondere Rolle in Kimbros Leben spielte.⁴³ Diese Personifikationen von Zeit flankieren meist (aber nicht immer) die Bilderzählungen. Der 20. Tag im Monat April („Eikas Peritios“) kehrt gleich fünf Mal wieder. Andererseits treten Personifikationen abstrakter Konzepte, Zustände oder Handlungen auf, etwa die Krankheit („Nosos“), die Kimbros

⁴⁰ Ebd. (1990) Fig. 72 und 73.

⁴¹ Ebd. (1990) Fig. 76; Tronzo (1986) 54–55; N. Zimmermann (2002) 76–78.

⁴² Marinescu *et al.* (2005); Scheibelreiter-Gail (2012).

⁴³ Marinescu *et al.* (2005) 1270–1271.

zumindest zweimal heimsucht.⁴⁴ Im entsprechenden Bildfeld fesselt sie ihn in der linken Bildhälfte krank ans Bett, wo Familienangehörige und Ärzte ihn umringen. Doch auf der rechten Seite verlässt Kimbros nach erfolgter Heilung das Haus in kontinuierender Erzählung. Die Personifikation des Fortschritts („Proeleusis“) führt ihn aus der Tür hinaus, wo er wohl mit einer fertigen Schreibe wieder bei seinem Lehrer Alexandros erscheint, der vorher bereits von der Erziehung („Paideia“) unterstützt wurde. Zwar sind diese Personifikationen durch ihre klassische Kleidung deutlich von den realen Personen aus der Familie der Hauptfigur in zeitgenössischer Gewandung unterschieden, zudem wird ihre Identität ja auch wie bei allen Figuren durch Inschriften eindeutig gekennzeichnet. Jedoch nehmen sie in gleicher Weise wie jene aktiv und ganz gezielt an den Handlungen und Gesprächen in Gestik und Mimik teil. In die biographische Bilderzählung des Kimbros sind Zeit, Zustände und Entwicklungsschritte seines Lebens als handelnde Personen ins Bild gesetzt — noch „historischer“ kann man wohl eine persönliche Chronik in ihrer chronologischen und auch kausalen Entwicklung mit der Anwesenheit von Zeit, Krankheit, Bildung, Reife usw. kaum ins Bild setzen. Auch ohne den Bildkontext und damit ohne Wissen um den konkreten Anlass des Bilderfrieses ist doch einmal mehr klar, dass die Darstellungsweise als ein äußerst kunstvolles Mittel gewählt ist, den Bildinhalt auf eine höhere Ebene der Ereignishaftigkeit und somit ihrer Historizität zu heben.⁴⁵

F. Zusammenfassung und Ausblick:

Narrative Bilderfriese von der Antike bis ins Mittelalter im Chronik-Stil

Zusammenfassend ergibt sich in den behandelten römischen Grabmonumenten ein roter Faden in der absichtsvollen Verwendung narrativer Bilderfriese zur Historisierung der dargestellten Ereignisse. Als erzählerischer Fries können im Gefüge komplexer Bildräume sowohl Handlungen mit biographischen, ‚historischen‘ Bezügen abgebildet sein, wie bei den *mensores* in Domitilla, wie auch vergangene oder prospektiv erhoffte Ereignisse geschildert werden, unabhängig davon, ob es sich dabei um nichtchristliche Ereignisgeschichte (Trajanssäule) und Jenseitserwartung (Aurelierhypogäum, Vibia) oder christliche Heilsgeschichte (*via Latina*) handelt. Das enorme Potential oder vielmehr die suggestive Kraft dieser Darstellungsweise wird beileibe nicht nur in der Grabkunst genutzt. Sie findet sich genauso in den konstantinischen Friesen des Konstantinbogens, wo auch verschiedene Stufen von Historizität analysiert wurden,⁴⁶ wie wenig später in direkt vergleichbarer Verwendung und Funktion in den biblischen Bildfriesen der Langhäuser der christlichen Basiliken, wo sie im gleichen Sinne der Konstitution der biblischen Geschichte als Chronik der Geschichte Gottes mit den Menschen, als Heilsgeschichte und zugleich im Sinne einer Weltchronik dienen. Am intensivsten ist das in Rom noch im Mosaikzyklus von S. Maria Maggiore nachzuvollziehen. Dort wurde die alttestamentliche Geschichte als Heilsgeschichte so über die Langhauswände verteilt, dass die Zeit vor Moses (*ante legem*) im südlichen und die Zeit ab Moses (*sub lege*) im nördlichen Obergaden erschien, während sie in den Darstellungen an der ursprünglichen Apsisstirnwand in den neutestamentlichen Bildern mit der Geburt Christi ihre Erfüllung (*sub gratia*) finden und die Wiederkehr Christi bereiten.⁴⁷ Äußerst kunstvoll ist auch hier die Bilderzählung auf den einzelnen Mosaikpaneelen z.T. in zwei Registern übereinander arrangiert (Taf. 64, Abb. 10), um die alttestamentliche Geschichte im Langhaus als Kontinuum zu inszenieren, das sich direkt aus der biblischen Chronik in die Zeit des Neuen Testaments mit der Geburt Christi und sogar der Erwartung seiner Wiederkehr am Ende der Zeit an der Apsisstirnwand entwickelt — eine eschatologische Verbindung von biblischer Historie und Heilserwartung als monumentale Bildchronik im gesamten Kirchenraum. Dazu wird die Bildgeschichte wie auf der Trajanssäule im kontinuierenden Stil erzählt (Taf. 64, Abb. 10). Die gleiche narrative Darstellungsweise lebt genauso in mittelbyzanti-

⁴⁴ Ebd. (2005) 1272.

⁴⁵ Hiermit zeigt sich auch die Unterscheidung als entweder historische oder ideale Darstellung hinfällig, wenn die Personifikationen selbst handelnd in die Narration eintreten, vgl. Marinescu *et al.* (2005) 1276.

⁴⁶ Auch am Konstantinbogen ist, ähnlich wie im Aurelier-Hypogäum oder der *mensores*-Kammer in Domitilla, die Erzählform des umlaufenden Frieses nur eine von mehreren Darstellungsweisen, die miteinander kombiniert werden. Dem umlaufenden Fries kommt in der Schilderung der Ereignisgeschichte bis zur Schlacht an der milvischen Brücke, also dem Anlass der Errichtung des Bogens, höchste Relevanz zu; vgl. Engemann (1988) 1002–1003.

⁴⁷ Zum Mosaikzyklus von S. Maria Maggiore im Detail Brenk (1975); Deckers (1976).

nischen weltlichen Chroniken der Ereignisgeschichte wie dem Skylitzes in Madrid⁴⁸ weiter, wie auch auf den Schlachtbildern auf dem Teppich von Bayeux⁴⁹, oder z.T. auch in den byzantinischen Weltchroniken, wo biblisch-historische Ereignisse bis zur aktuellen Ereignisgeschichte in einem einheitlichen Handlungsstrang zusammengefasst sind⁵⁰. Die Narration solcher Bildergeschichten schafft eine jeweils eigene Wirklichkeit und spiegelt das Selbstverständnis ihrer Schöpfer, die sich in ihrer Welt verorten — aber das sei an anderer Stelle vertieft.

Abschließend sei der Vorschlag gemacht, für die aufgezeigte, immer wiederkehrende narrative, kontinuierende Darstellungsweise einen eigenen Terminus einzuführen, der vielleicht noch besser als der kontrovers diskutierte Begriff der historischen oder historisierenden Darstellung die inhärente Bildaussage *ausdrücken* kann, und zwar den Terminus Chronik-Stil (*chronicle style*). Unabhängig von der tatsächlichen Historizität der Bilderzählung kann mit diesem Begriff die immer gleiche Intention der narrativen Bilderfriese ausgedrückt werden, den dargestellten Bildinhalt im Sinne einer Chronik zu überhöhen.

Unabhängig von diesem Begriff sei jedoch festgehalten, dass in allen vorgeführten Monumenten die erzählten Geschichten durch die Darstellungsweise zur Geschichte erhoben werden, die Historizität wird durch die bildliche Narration automatisch erzeugt, nicht unbedingt als einziger Bildsinn, aber immer als ein bedeutender Aspekt. Immer dann, wenn Geschichten, seien es historische, mythische oder biblische Ereignisse, zu Zwecken ihrer Bedeutungssteigerung und Kodifizierung überhöht werden sollen, gelingt das besonders authentisch in der Form des narrativen Frieses, wie durch die Trajanssäule leitmotivisch exemplifiziert ist.

Bibliographie

- Baldassare *et al.* (2002) = I. Baldassare, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Pittura romana*, Milano 2002.
- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 106 (1991) 261–295.
- Bendinelli (1922) = G. Bendinelli, *Il monumento sepolcrale degli Aureli al viale Manzoni in Roma*, Monumenti Antichi pubblicati per cura della Accademia Nazionale dei Lincei 28 (1922) 289–520.
- Bietak, Schwarz (2002) = M. Bietak, M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg: Narrative Wanddarstellungen von Ägypten bis ins Mittelalter; Internationales Kolloquium 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, Wien 2002.
- Bisconti (2004) = F. Bisconti, *Ipogeo degli Aureli: alcuni riflessioni e qualche piccola scoperta*, Rivista di Archeologia Cristiana 80 (2004) 13–37.
- Bisconti (2011) = F. Bisconti, *Ipogeo degli Aureli: alcuni riflessioni e qualche piccola scoperta*, in: F. Bisconti (Hrsg.), *Le pitture delle catacombe romane. Restauri e interpretazioni*, Todi 2011, 47–58.
- Borchardt (2002) = J. Borchardt, *Narrative Ereignis- und Historienbilder im mediterranen Raum von der Archaik bis in den Hellenismus*, in: Bietak, Schwarz (2002) 81–136.
- Brenk (1975) = B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975.

⁴⁸ Tsamakda (2002), zum Illustrationssystem s. 27–35 und 366–372. Für die überwiegend in narrativer Weise, oft kontinuierend vorgetragene Ereignisse wurden ähnliche Kategorisierungen, wie sie bereits in der Betrachtung der Trajanssäule und ähnlicher römischer Staatsmonumente in Bezug auf historische Darstellungen überlegt wurden, getroffen, s.o. Anm. 6 und Tsamakda (2002) 366–368.

⁴⁹ Telesko (2002). Wiederum ist in der Forschungsliteratur dieselbe Problematik der Kategorisierung der Darstellungsweise zwischen rein ‚historischem‘ und nun, im christlichen Mittelalter, christlich überhöhtem, theologisch-reflexivem Darstellungsmodus geführt worden, vgl. Telesko (2002) 202–216. Wie schon bei den römischen Monumenten, scheint auch hier die Kategorisierung der Darstellungsweise nicht stringent zwischen Darstellungsweise und Bildintention zu trennen, vgl. Engemann (1988) 988–992. In der Bilderzählung sind die darstellerischen Mittel, die Figuren aktiv miteinander verbinden und so die Erzählung vorantreiben, ganz identisch auf der Trajanssäule, in der Kammer C der *via Latina*, den Mosaiken von S. Maria Maggiore oder dem Teppich von Bayeux — die gemeinsame Intention darf daher auch genau im Erzählen selbst gesehen werden.

⁵⁰ Tsamakda (in Vorbereitung).

- Brilliant (1984) = R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, London 1984.
- Buschhausen (2002) = H. Buschhausen, *Zur Frage des byzantinischen Historienbildes*, in: Bietak, Schwarz (2002) 81–136.
- Cichorius (1896) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Deckers (1976) = J. G. Deckers, *Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom*, Bonn 1976.
- Deckers et al. (1987) = J. G. Deckers, H. R. Seeliger, G. Mietke, *Die Katakomben „Santi Marcellino e Pietro“*. *Repertorium der Malereien* (Roma sotterranea cristiana 6), Città del Vaticano, Münster 1987.
- Deichmann (1983) = F. W. Deichmann, *Einführung in die Christliche Archäologie*, Darmstadt 1983.
- Effenberger (1986) = A. Effenberger, *Frühchristliche Kunst und Kultur*, Leipzig 1986.
- Engemann (1988) = J. Engemann, *Herrscherbild*, Reallexikon für Antike und Christentum 14 (1988) 966–1047.
- Engemann (1997) = J. Engemann, *Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke*, Darmstadt 1997.
- Ferrua (1990) = A. Ferrua, *Catacombe sconosciute. Una pinacoteca sotto terra*, Firenze 1990.
- Himmelmann (1975) = N. Himmelmann, *Das Hypogäum der Aurelier am Viale Manzoni*, Mainz 1975.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 95 (1980) 315–357.
- Hölscher (1987) = T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2), Heidelberg 1987.
- Kenner (1985) = H. Kenner, *Die Trajanssäule*, Terra Antiqua Balcanica 2 (1985) [= Festschrift Ch. M. Danov] 223–234.
- Koepfel (1991) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, Bonner Jahrbücher 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (1992) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IX. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX–CLV*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 61–122.
- Krierer (2002) = K. R. Krierer, *Konzept, Struktur und narrative Methode der Bildprogrammatische römischer Triumphsäulen: Trajanssäule und Mark Aurel-Säule*, in: Bietak, Schwarz (2002) 161–173.
- Marinescu et al. (2005) = C. A. Marinescu, S. E. Cox, R. Wachter, *Walking and Talking Amongst Us. Personifications in a Group of Late Antique Mosaics*, in: H. Morlier (Hrsg.), *La mosaïque gréco-romaine IX* (Collection de l'École Française de Rome 352), Rome 2005, 1269–1277.
- Mazzoleni (2000) = D. Mazzoleni, *Giona*, in: F. Bisconti (Hrsg.), *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano 2000, 191–193.
- Moormann (2001) = E. M. Moormann, *Scene storiche come decorazioni di tombe romane*, in: A. Barbet (Hrsg.), *La peinture funéraire antique. IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle apr. J.-C. Actes du VII^e colloque de l'AIPMA, 6–8 octobre 1998, Saint-Romain-En-Gal – Vienne*, Paris 2001, 99–107.
- Nestori (1993) = A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane* (Roma sotterranea cristiana 5), Città del Vaticano 1993.
- Pergola (1990) = P. Pergola, *Mensores Frumentarii Christiani et annone à la fin de l'antiquité (relecture d'un cycle de peintures)*, Rivista di Archeologia Cristiana 66 (1990) 167–184.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Scheibelreiter-Gail (2012) = V. Scheibelreiter-Gail, *Inscriptions in the Late Antique Private House: Some Thoughts about their Function and Distribution*, in: S. Birk, B. Poulsen (Hrsg.), *Patrons and Viewers in Late Antiquity*, Aarhus 2012, 135–165.
- Settis (1988) = S. Settis, *La Colonna*, in: S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988, 45–255.
- Speigl (1978) = J. Speigl, *Das Bildprogramm des Jonasmotivs in den Malereien der römischen Katakomben*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 73 (1978) 1–15.
- Telesko (2002) = W. Telesko, *Bildgeschichte und Geschichtsbild. Untersuchungen zur Vorbildlichkeit christologischer Bildtypen vom „Teppich von Bayeux“ bis zur „Historia Troiana“*, in: Bietak, Schwarz (2002) 201–225.

- Torelli (1982) = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Jerome Lectures 14), Ann Arbor 1982.
- Tronzo (1986) = W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb. Imitation and discontinuity in fourth-century Roman painting*, London 1986.
- Tsamakda (2002) = V. Tsamakda, *The illustrated chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leiden 2002.
- Tsamakda (in Vorbereitung) = V. Tsamakda, *Illustrated Chronicles*, in: V. Tsamakda (Hrsg.), *Companion to Byzantine illustrated manuscripts*, Leiden 2017.
- Wickhoff (1895) = F. Wickhoff, *Der Stil der Genesisbilder und die Geschichte seiner Entwicklung*, in: W. von Hartel, F. Wickhoff (Hrsg.), *Die Wiener Genesis*, Wien 1895, 1–98.
- Wilpert (1903) = J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben Roms*, Freiburg i.Br. 1903.
- Wilpert (1924) = G. Wilpert, *Le pitture dell'ipogeo di Aurelio Felicissimo presso Viale Manzoni in Roma*, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Memorie, Ser. 3, 1.2 (1924) 1–42.
- Zanker (1970) = P. Zanker, *Das Trajansforum in Rom*, Archäologischer Anzeiger 85 (1970) 499–544.
- B. Zimmermann (1993) = B. Zimmermann, *Der sogenannte kontinuierende Stil in der frühchristlichen Kunst Roms: Die Darstellungsweise in Funktion der intendierten Bildaussage*, Rivista di Archeologia Cristiana 69 (1993) 315–350.
- B. Zimmermann (2003) = B. Zimmermann, *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention*, Wiesbaden 2003.
- B. Zimmermann (2004) = B. Zimmermann, *Erzählte Geschichte im Bild. Die narrative Darstellungsweise der Trajanssäule als Vermittlung historischer Ereignisse*, in: H. Hrachovec, W. Müller-Funk, B. Wagner (Hrsg.), *Kleine Erzählungen und ihre Medien*, Wien 2004, 201–226.
- N. Zimmermann (2002) = N. Zimmermann, *Werkstattgruppen römischer Katakombenmalerei* (Jahrbuch für Antike und Christentum Erg.-Bd. 35), Münster 2002.
- N. Zimmermann (2013) = N. Zimmermann, *The healing Christ in early Christian funeral art: the example of the frescoes at Domitilla catacomb Rome*, in: S. Alkier, A. Weissenrieder (Hrsg.), *Miracles Revisited. New Testament Miracle Stories and their Concepts of Reality* (Studies on the Bible and its Reception 2), Berlin, Boston 2013, 251–274.

INSCRIFT UND MÜNZBILD

EKKEHARD WEBER

DIE INSCRIFT DER TRAJANSSÄULE

Senatus populusque Romanus / Imp(eratori) Caesari divi Nervae f(ilio) Nervae / Traiano Aug(usto)
Germ(anico) Dacico pontif(ici) / maximo trib(unicia) pot(estate) XVII imp(eratori) VI co(n)s(uli) VI
p(atri) p(atriciae) ⁵ ad declarandum quantae altitudinis / mons et locus tant[is ope]ribus sit egestus.

CIL VI 960 + p. 3070, 3777 und 4310 mit weiterer Literatur; ILS 294; Smallwood (1966) Nr. 378,
113 n. Chr. (Taf. 124, Abb. 1)¹

Eigentlich ist es schwer verständlich, doch es ist so: die Inschrift der Trajanssäule gibt einige Rätsel auf. Das eine oder andere davon lässt sich relativ leicht lösen, andere dafür aber, wie mir scheinen will, überhaupt nicht.²

Relativ leicht lösbar ist die Frage der Ergänzung der zerstörten Stelle in der letzten Zeile. Gelehrte Fachkollegen in der Vergangenheit haben, wie sie das immer tun, für die verschiedenen Ergänzungsvorschläge — *tantis molibus*, *tantis opibus*, *tantis rupibus*, *tantis viribus* ist vorgeschlagen worden³ — teilweise sehr geistreiche Begründungen gefunden, dabei aber nur übersehen (oder nicht sehen wollen), dass wir im Anonymus Einsidlensis eine Wiedergabe der Inschrift in noch unzerstörtem Zustand haben (Taf. 124, Abb. 2),⁴ und es gibt keinen Grund, an deren Verlässlichkeit zu zweifeln.

Schwieriger ist, wie die Aussage dieser Inschrift eigentlich verstanden werden will. Senat und Volk von Rom errichten diese Säule,⁵ um zu dokumentieren, bis zu welcher Höhe der Berg an dieser Stelle abgegraben werden musste: *ad declarandum quantae altitudinis mons et locus tant[is ope]ribus sit egestus*. Das heißt aber doch, dass dieses bis dahin einzigartige Denkmal, die *columna centenaria*,

¹ Die epigraphischen Basisinformationen: die Tafel (Schriftfläche) ist 115 cm hoch und 275 cm breit; sechs Schriftzeilen in der üblichen stadtrömischen Kapitalschrift (keine *litterae auratae*, wie man vielleicht erwarten würde); Buchstabenhöhe 11,5 bis 9,75 cm in der letzten Zeile, Zeilenabstände ebenso ganz leicht abnehmend 7,5 bis 7 cm. Zu weiteren formalen Details vgl. Ohlsen (1981). Eine sehr gute Abbildung auch bei Nash (1962) 285, wo allerdings die fast zu gut lesbare Schrift den Eindruck macht, leicht retuschiert (nachgezogen) zu sein. Zu paläographischen Aspekten und zur Rezeptionsgeschichte des Schrifttyps s. den Beitrag von J. Coulston in diesem Band, mit weiterer Literatur.

² Sie werden daher auch verstehen, dass ich mit diesem Referat nur einem Wunsch der Veranstalter der Tagung Folge leistete. Ursprünglich wollte ich über die „römische Donaubrücke bei Debrecen“ sprechen. Wenn Ihnen dieser Titel — wie es der Fall sein sollte — befremdlich erscheint, verweise ich Sie auf einschlägige Fachlexika, z.B. Höcker (1996) 861; dazu Pekáry (1997) 574, und (unabhängig davon) Weber (2001).

³ Eine Zusammenstellung der — hier in alphabetischer Reihung gegebenen — Ergänzungsvorschläge u. a. bei Becatti (1982) 540. Der Hauptgrund für all diese Versuche dürfte sein, dass der zur Verfügung stehende Raum in Zeile 6 für den im *Anonymus* überlieferten Text nicht auszureichen schien, doch haben auch Géza Alföldy und Gabriele Wesch-Klein, CIL VI p. 4310 die diesbezüglichen Bedenken ausgeräumt. Die Beschädigung an der betreffenden Stelle rührt deutlich erkennbar vom Dach des Kirchleins *S. Niccolò de Columna*, das im Mittelalter an den Basissockel angebaut worden war. Das *tant[is ope]ribus* selbst ist Gegenstand unterschiedlicher Interpretationen; neben einem modalen Ablativ, mit welchem gewaltigem Aufwand diese Arbeiten erfolgt seien, ist auch die Erklärung als finaler Dativ vorgeschlagen worden: für welche bedeutenden (Bau)werke diese Ausschachtungsarbeiten an dieser Stelle notwendig waren; vgl. bes. Zanker (1970) 530. Ich selbst neige — wegen der am Ende angeführten Parallelen — der ersten Variante zu, doch soll nicht ausgeschlossen werden, dass der Doppelsinn sogar beabsichtigt sein könnte.

⁴ Anonymus Einsidlensis fol. 68b; Walser (1987) 20. Die anderen *auctores antiquissimi* (und natürlich nicht nur diese) bei Alföldy, Wesch-Klein a.a.O. (Anm. 3).

⁵ Selbst diese Aussage, dass sich die Inschrift auf die Errichtung der gesamten Säule bezieht, ist nicht eindeutig. Nicht zuletzt wegen der gleich im Anschluss behandelten topographischen (oder „orographischen“) Probleme ist auch vermutet worden, dass mit der Höhe als Maß nur die des Sockels als eigentliche Grablege gemeint sei, doch ist auch das wegen der gleich zu erwähnenden Grabungsergebnisse gegenstandslos.

ihre Errichtung und ihre Höhe⁶ lediglich einem logistischen Umstand verdankt, als Hinweis auf die bautechnischen Schwierigkeiten, die Erdbewegungen, die mit der Errichtung des Forums — oder jedenfalls dieses Teiles des Trajansforums — verbunden gewesen wären. Nur deshalb ist die Säule aufgestellt worden?

Es ist aber auch recht unwahrscheinlich, dass sich an dieser Stelle früher eine Anhöhe befunden hat, noch dazu mit einer Scheitelhöhe von über 40 m über dem antiken und heutigen Niveau des Trajansforums. Wenn überhaupt, kann es dort bestenfalls eine Art flachen Sattel zwischen dem Kapitol und einer Rückfallkuppe des Quirinals gegeben haben.⁷ Wir kennen sogar einige Bauten, die sich vor der Errichtung des Trajansforums dort befunden haben, das ältere *atrium Libertatis* etwa, in dem die Akten über Freilassungen aufbewahrt wurden, oder die Bibliothek des Asinius Pollio.⁸ Auch das macht es wenig wahrscheinlich, dass sich dort jemals eine solche Erhebung befunden hat — vom logistischen Aufwand, sie selbst in einer Zeit von sechs Jahren mit dem gesamten Erdmaterial vollständig zu entfernen und das Forum und die Säule zu errichten, einmal abgesehen. Vor allem aber ist dieser Teil des Trajansforums auch nicht auf gewachsenem Boden errichtet worden, weil bei früheren Grabungen unmittelbar darunter Siedlungsspuren und eine Straße festgestellt wurden.⁹ Auffällig ist aber, dass auch Cassius Dio hundert Jahre später die Säule als Hinweis auf die umfangreichen Erdbewegungen nennt, doch entsteht fast der Eindruck, als gäbe er nur kommentierend die Inschrift wieder, die er natürlich gekannt hat:

Κατεσκεύασε δὲ καὶ βιβλίων ἀποθήκας, καὶ ἔστησεν ἐν τῇ ἀγορᾷ καὶ κίονα μέγιστον, ἅμα μὲν ἐς ταφήν ἑαυτῷ, ἅμα δὲ ἐς ἐπίδειξιν τοῦ κατὰ τὴν ἀγορὰν ἔργου: παντὸς γὰρ τοῦ χωρίου ἐκείνου ὀρεινοῦ ὄντος κατέσκαψε τοσοῦτον ὅσον ὁ κίων ἀνίσχει, καὶ τὴν ἀγορὰν ἐκ τούτου πεδινὴν κατεσκεύασε (Cass. Dio 68, 16, 3): „Er erbaute auch Bibliotheken. Und er errichtete auf dem Forum ebenso eine gewaltige Säule, zugleich als seine Grabstätte und als Dokument der Arbeit an diesem Forum, denn weil dieser ganze Stadtteil hügelig war, ließ er ihn über die ganze Höhe der Säule abgraben, und schuf auf diese Weise das Basisniveau des Forums“.

Gerade dieser Text hat aber zweifellos unsere diesbezüglichen Vorstellungen bis in die Gegenwart beeinflusst. Das Problem, wie die Formulierung der Inschrift verstanden werden könnte, scheint demnach unlösbar, doch hat vor allem Filippo Coarelli vorgeschlagen, das *egerere* der Inschrift nicht im Sinn von „(ausgraben und) wegschaffen“ zu verstehen, sondern entsprechend dem deutschen „abgraben“: für die Errichtung des Forums und vor allem der angeschlossenen *mercati Traianei* musste der Berghang des Quirinals auf eine Höhe von 40 m oder mehr abgegraben werden. Diese Erklärung scheint inzwischen allgemein akzeptiert worden zu sein.¹⁰

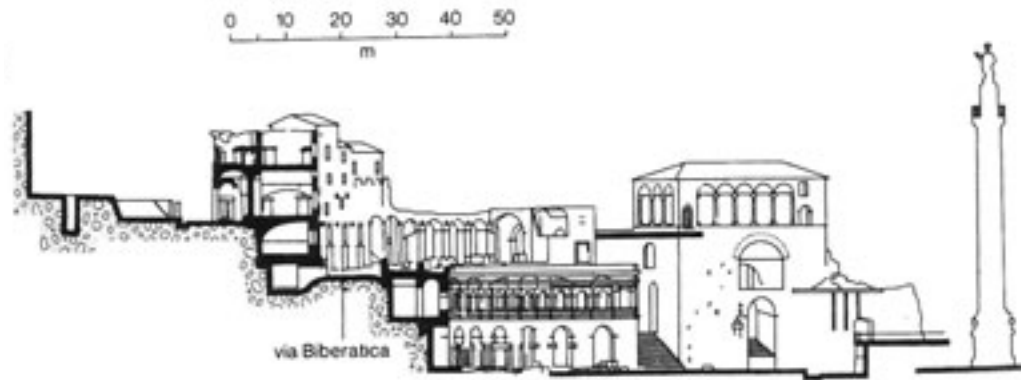
⁶ Wobei für die *altitudo* nicht nur die Säule, sondern auch die Basis und vielleicht auch die Statue heranzuziehen sein werden, wodurch sich, schon nach einer antiken Berechnung (Eutr. 8, 5, 2), insgesamt 144 Fuß ergeben (42,5 m). Zu den Maßen der Trajanssäule vgl. den Beitrag von G. Martines in diesem Band.

⁷ Zur (natürlich nur vermuteten) ursprünglichen Situation vgl. etwa Müller-Karpe (1959) Tafel 1, der an dieser Stelle keine Erhöhung annimmt.

⁸ Zum *atrium Libertatis* Coarelli (1993) 133–135; zur Bibliothek des Asinius Pollio — der ersten öffentlichen in Rom — dens., ebd. 196. Es ist eine naheliegende Vermutung, dass die Bestände dieser Bibliothek in die beiden entsprechenden Trakte des Trajansforums integriert wurden. Auch das *atrium Libertatis* erhielt mit seinem Archiv dort eine neue Stätte.

⁹ Vor allem die Grabungen am Beginn des 20. Jh.; Boni (1907) 361–401; vgl. auch Maffei (1995) 356–359 und jetzt den Beitrag von M. Bruno und F. Bianchi in diesem Band.

¹⁰ Coarelli (1999) 9 Abb. 7 und in allen Ausgaben des von ihm betreuten archäologischen Führers Rom (deutsch zuletzt Darmstadt 2013); vgl. auch Maffei (1995) 357, „In seguito gli scavi condotti, a partire dal 1928, da C. Ricci nella zona dei Mercati Traianei dimostrarono l'effettiva presenza di lavori di sbancamento eseguiti in tutto il lato orientale del foro, fino alla colonna, dimostrando credibile l'interpretazione letterale dell'epigrafe“ — was sich wohl nur im angegebenen Sinn verstehen lässt (Hervorhebung von mir). Ob diese Lösung richtig ist, lässt sich allerdings auch nicht mit Sicherheit sagen. Wie weit der Berghang tatsächlich abgegraben werden musste, ist heute trotz den Untersuchungen nicht mehr feststellbar — bemerkenswerter Weise lässt Coarelli selbst in seiner Skizze die Höhe des Berghanges offen —, aber sie ist jedenfalls die beste, die zu diesem Problem gemacht wurde. Auf die Grundbedeutung des Verbums *egerere* „herausführen“ o.ä., also hier: „abarbeiten und wegschaffen“ sei zusätzlich hingewiesen, doch gewinnen wir damit kein wirklich entscheidendes Argument; Literatur dazu verzeichnen Alföldy, Wesch-Klein a.a.O. (Anm. 3). Auf das auffällige Hendiadyoin *mons et locus* soll



Rekonstruktion aus: Coarelli (1999) fig. 7

Aus dem Vorstehenden ist schon deutlich geworden, dass diese Inschrift auch nicht die Grabinschrift des Kaisers Trajan gewesen sein kann, obwohl man das immer wieder hören und in Reiseführern gelegentlich auch lesen kann. Eine Grabinschrift, die vier Jahre vor dem Tod des Betreffenden gesetzt wird,¹¹ wäre ein wenig ungewöhnlich, auch wenn das — bis in die Gegenwart — nicht ausgeschlossen werden soll. Tatsächlich ist Trajan in der Basis der Trajanssäule bestattet worden; ob er das aber tatsächlich von Anfang an so geplant hat, wie Cassius Dio es anzudeuten scheint, wissen wir nicht,¹² denn das kleine, heute nicht mehr vorhandene Podium im Inneren, auf dem die Urne des Kaisers gestanden ist, kann ursprünglich eine andere Funktion gehabt haben oder erst nachträglich dafür zugerichtet worden sein. Dass es aber seine Grabstätte war, bestätigt unter anderen Eutrop 8, 5, 2, dem wir auch die Angabe der Gesamthöhe verdanken: ... *inter divos relatus est. solus omnium intra urbem sepultus est. ossa conlata in urnam auream in foro, quod aedificavit, sub columna posita sunt, cuius altitudo CXLIV pedes habet.*

Mit dieser Nachricht ist wieder ein weiteres Problem verbunden. Wenn wir die Stelle richtig verstehen, wäre Trajan *solus omnium intra urbem*, also innerhalb des *pomerium*, bestattet worden, wobei es auffällt, dass Eutrop den Begriff des *pomerium* vermeidet, mit dem die Menschen im 4. Jh. und vielleicht auch er selbst wohl kaum mehr etwas anfangen konnten. Nun wissen wir aber nicht, wie das *pomerium* an dieser Stelle tatsächlich verlaufen ist.¹³ Möglicherweise ist aber der Eindruck, dass Tra-

in diesem Zusammenhang jedoch aufmerksam gemacht werden; *mons* wäre demnach der für die *mercati* abgearbeitete Hang zum Quirinal, *locus* bezöge sich auf die Planierungsarbeiten im Bereich der beiden Bibliothekstrakte und der Säule selbst. Es soll dem antiken Wortlaut aber nicht mehr abverlangt werden, als er vielleicht herzugeben vermag.

¹¹ Die Datierung ergibt sich aus der Angabe der *trib. pot. XVII*, vom 10. Dezember 112 bis 9. Dezember 113; *cos. VI* war er seit Anfang Jänner 112, *imp. VI* bis (anscheinend) Herbst 114, als er die siebente imperatorische Akklamation erhielt; Kienast (1996) 123. Eine Parallelüberlieferung zur Einweihung des Forums findet sich in den *Fasti Ostienses*, wo zum 12. Mai 113 vermerkt ist: ... *III Id(us) Mai(as) Imp(erator) Traianus ... [columna]m in foro suo dedicavit* (Fragm. XXII bzw. J Zeile 54–56); Attilio Degrossi, *Inscr. It.* 13/1 (1947) 202/203 und 232; Vidman (1982) 48 (*III Id. Mai.* ist ein offenkundiger Druckfehler) und Bargagli, Grosso (1997) 37. Allerdings scheint mir die offenbar kanonisch gewordene Ergänzung *[columna]m* ein wenig fraglich; nach der Größe der Lücke würde *[bibliotheca]m* eigentlich besser passen. Die Einweihung des Forums selbst und der *basilica Ulpia* wird für den 1. Jänner 112 verzeichnet, ebd. Zeile 33–34.

¹² Vgl. aber Coarelli (1999) 14: „È stato osservato che nell’iscrizione relativa non appare alcuna allusione alla funzione sepolcrale di quest’ultimo (del basamento della colonna, mein Einschub), che tuttavia doveva essere prevista fin dall’inizio“. Gleichzeitig weist er aber darauf hin, dass ein Senatsbeschluss, der eine Bestattung innerhalb des *pomerium* ermöglicht hätte, nicht vor dem Tod des Kaisers hätte erfolgen können. Entschieden für eine bereits ursprünglich geplante Funktion als Grabstätte Zanker (1970) 531–537.

¹³ Eine Erweiterung des *pomerium* durch Trajan erwähnt nur die HA Aurelian. 21, wo jedoch Trajan mit Claudius verwechselt ist; von Blumenthal (1952) 1875. Das Grabmal des C. Publicius Bibulus, zweifellos außerhalb des (republikanischen) *pomerium*, liegt ca. 100 m südlich und nur geringfügig westlich der Trajanssäule. Auf die Frage, ob eine (auch kaiserzeitliche) Erweiterung des *pomerium* an Stellen möglich war, wo vorhandene und sichtbare Grabstätten dann *intra pomerium* zu liegen gekommen wären, kann ich hier nicht eingehen. Die Formulierung *solus omnium* ist aber auf jeden Fall

jan innerhalb des *pomerium* bestattet worden sei, erst dadurch entstanden, dass Aurelian das *pomerium*, dessen sakralrechtliche Bedeutung bereits verloren gegangen war, mit der Linie der Stadtmauer gleichgesetzt hat. Cassius Dio erwähnt jedenfalls nichts davon. Dass auch die Urne der Kaiserin Plotina dort beigesetzt worden wäre, ist eine ebenso verbreitete wie unbestätigte Annahme.¹⁴

Gerade in trajanischer Zeit finden wir auf Bauinschriften eine Neigung, auf Besonderheiten des betreffenden Baus, seine Beweggründe und außerordentliche Umstände wie bedeutende Erdbewegungen hinzuweisen:¹⁵

CIL III 1699 = 8267; ILS 5863; Smallwood (1966) 413. — Die Tabula Traiana beim „Eisernen Tor“ an der Donau, 100 n. Chr.

Imp(erator) Caesar divi Nervae f(ilius) Nerva Traianus Aug(ustus) Germ(anicus) pontif(ex) maximus trib(unicia) pot(estate) IIII pater patriae co(n)s(ul) III montibus excisi[s] anco[ni]bus sublat[i]s via[m r]e[fecit].

AE 1973, 475. — In der Nähe des „Eisernen Tores“, 101 n. Chr.

Imp(erator) Caesar divi Nervae f(ilius) Nerva Traianus Aug(ustus) Germ(anicus) pont(ifex) max(imus) trib(unicia) pot(estate) V p(ater) p(atriciae) co(n)s(ul) IIII ob periculum cataractarum derivato flumine tutam Danuvi navigationem fecit.

CIL III 7150 = 14195; ILS 4051; AE 1937, 285; Smallwood (1966) 416; Inschriften griechischer Städte in Kleinasien 59, 162. — Milet, 101/102 n. Chr.

Imp(erator) Caes(ar) divi Nervae f(ilius) Nerva Traianus Aug(ustus) Germ(anicus) pontifex max(imus) trib(unicia) pot(estate) co(n)s(ul) [I]III p(ater) p(atriciae) viam necessariam sacris Apollinis Didymei intuitus et in hoc quoq(ue) utilitates Milesiorum excisis collibus completis vallibus instituit con[sum]mavit dedicavit per [Q. Iul]um Balbum proco(n)s(ulem) [cura]m agente L(ucio) Passerio [Rom]ulo legato pro pr(aetore).

In Didyma Fragmente dreier Inschriften mit einem ähnlichen griechischen Text.

Dazu kommen noch die auffälligen Maßangaben an der Straßenenge der *via Appia* bei Terracina, wo von oben nach unten in regelmäßigen Abständen angegeben wird, bis zu welcher Höhe der Fels abgearbeitet werden musste,¹⁶ und auch die Inschrift auf dem Bogen in Ancona, der Form nach eigentlich ein Triumphalmonument, erwähnt keinen Sieg, sondern die Tatsache, dass der Kaiser durch den aus seinen Mitteln errichteten Hafen die Seefahrt sicherer gemacht habe.¹⁷ In diese Reihe fügt sich die Inschrift von der Basis der Trajanssäule zwanglos ein: es ist eine Bauinschrift. Es bleibt aber nach wie vor ein Rätsel, dass die Inschrift an diesem so bedeutenden und für seine Zeit einzigartigen Denkmal mit keinem Wort die Darstellungen auf dem Reliefband oder die technische Leistung der Säule selbst

falsch, denn die allerdings tumultuarische Einäscherung Caesars und die Hinterlegung seiner Urne in seinem Tempel auf dem Forum erfolgte zweifellos innerhalb des *pomerium*; das von Domitian erbaute und als Grabstätte für seine Familienangehörigen bestimmte *templum gentis Flaviae* auf dem Quirinal war, wenn es nicht doch auch außerhalb des *pomerium* lag, wie der Caesar-Tempel ein Heiligtum, für das diese Vorschriften nicht gelten konnten, und für (gar divinisierte) Kaiser galten ohnedies besondere Regeln. Wenn Trajan aber, wie das allgemein angenommen wird, den Sockel der Trajanssäule selbst für seine Grablege bestimmt hat, ist schwer vorstellbar, dass er für sich wie selbstverständlich von einer solchen Ausnahmeregelung ausgegangen ist. Dass die Trajanssäule außerhalb des Pomerium gestanden sei, versucht mit teilweise ganz ähnlichen Argumenten nachzuweisen Gesemann (2003).

¹⁴ „Von vornherein für Trajan und Plotina bestimmt“: Temporini (1979) 167 (Hervorhebung von mir).

¹⁵ Zum Folgenden vgl. den Beitrag von G. Seelentag in diesem Band.

¹⁶ CIL X 6849; vgl. Radke (1973) 1441 und 1520–1521; dazu auch Della Portella *et al.* (2003) 128–129 mit eindrucksvollen Abbildungen. Den Hinweis auf diese wichtige Parallele verdanke ich Tonio Hölscher in der Diskussion zu meinem Referat; vgl. auch Hölschers Beitrag in diesem Band.

¹⁷ Wie die Trajanssäule gewidmet von Senat und Volk, *quod accessum Italiae hoc etiam addito ex pecunia sua portu tutiorem navigantibus reddiderit*; CIL IX 5894 + p. 690; ILS 298; Smallwood (1996) 387. Vom Hafenausbau bei Ostia haben wir leider kein solches Zeugnis.

erwähnt, nicht die Kriege in Dakien und nicht den Triumph des Kaisers — es ist offenbar die Überwindung von Hindernissen in der Natur,¹⁸ die dem Kaiser für die inschriftliche Dokumentation hier wie offenbar auch anderswo wichtiger zu sein schien. Der Sieg über die Daker mochte durch das Bildprogramm der Trajanssäule selbst und die zahlreichen Statuen und Reliefs auf seinem Forum ausreichend dokumentiert sein.¹⁹

Bibliographie

- Bargagli, Grosso (1997) = B. Bargagli, C. Grosso, *I fasti Ostienses. Documento della storia di Ostia* (Itinerari Ostiensi 8), Roma 1997.
- Becatti (1982) = G. Becatti (†), *La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico*, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II 12.1 (1982) 536–578.
- Blumenthal (1952) = A. von Blumenthal, s.v. *Pomerium*, RE XXI 2 (1952) 1867–1876.
- Boni (1907) = G. Boni, *Esplorazione del Forum Ulpium*, Notizie degli scavi di antichità 4 (1907) 361–427.
- Coarelli (1993) = F. Coarelli, *Atrium Libertatis*, in: E. M. Steinby (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae I*, Roma 1993, 133–135.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Della Portella *et al.* (2003) = I. Della Portella *et al.*, *Via Appia*, (deutsch) Stuttgart 2003.
- Gesemann (2003) = B. Gesemann, *Zum Standort der Trajanssäule in Rom*, Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 50 (2003) 307–328.
- Höcker (1996) = Ch. Höcker, s.v. *Apollodoros [14, aus Damaskos]*, DNP 1 (1996) 861–862.
- Kienast (1996) = D. Kienast, *Römische Kaisertabelle*, Darmstadt ²1996.
- Maffei (1995) = S. Maffei, *Forum Traiani: Columna*, in: E. M. Steinby (Hrsg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae II*, Roma 1995, 356–359.
- Müller-Karpe (1959) = H. Müller-Karpe, *Vom Anfang Roms*, Heidelberg 1959.
- Nash (1962) = E. Nash, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Rom I*, Tübingen 1962.
- Ohlsen (1981) = W. Ohlsen, *Monumentalschrift, Monument, Maß. Proportionierung des Inschriftenalphabets und des Sockels der Trajanssäule in Rom*, Hamburg 1981.
- Pekáry (1997) = T. Pekáry, *Trajans Donaubrücke und die moderne Lexikographie*, Gnomon 69 (1997) 574.
- Radke (1973) = G. Radke, s.v. *Viae publicae Romanae*, RE Suppl. 13 (1973) 1417–1686.
- Smallwood (1966) = E. M. Smallwood, *Documents Illustrating the Principates of Nerva, Trajan and Hadrian*, Cambridge 1966.
- Temporini (1979) = H. Temporini, *Die Frauen am Hofe Trajans*, Berlin 1979.
- Vidman (1982) = L. Vidman, *Fasti Ostienses*, Prag ²1982.
- Walser (1987) = G. Walser, *Die Einsiedler Inschriftensammlung*, Stuttgart 1987.
- Weber (2001) = E. Weber, *Die römische Donaubrücke bei Debrecen*, in: *Macellum — Culinaria archaeologica* (Festschrift für Robert Fleischer 2001), www.archaeologie-sachbuch.de/Fleischer/index1.htm.
- Zanker (1970) = P. Zanker, *Das Trajansforum in Rom*, Archäologischer Anzeiger 85 (1970) 499–544.

¹⁸ Da in jedem Fall umfangreiche Erdbewegungen notwendig waren, im Fall des Trajansforums sogar in Rom selbst, wirkt das zwar bereits im Jahr 100 ausgesprochene, aber wohl erst knapp vor 113 publizierte Lob des Plin. paneg. 51, 1 etwas seltsam, dass sich der Kaiser im Gegensatz zu seinen Vorgängern durch besondere Zurückhaltung in seiner Bautätigkeit auszeichne: *idem tam parcus in aedificando quam diligens in tuendo. Itaque non, ut ante, immanium transvectione saxorum urbis tecta quatiuntur ...*; vgl. auch den Beitrag von W. Eck in diesem Band. Von den ungeheuren logistischen Problemen dieser Baustelle mitten im Zentrum Roms und ihrem Einfluss auf die „Lebensqualität“ der Umgebung können wir uns selbst im Vergleich mit städtischen Großbaustellen der Gegenwart wohl kaum eine Vorstellung machen.

¹⁹ Dazu bes. Zanker (1970) 506–520.

SÄULENMONUMENTE IM ANTIKEN MÜNZBILD. DIE NUMISMATISCHE EVIDENZ ZUR TRAIANSSÄULE IM KONTEXT*

Antike Münzen, die ein Bauwerk abbilden, heben sich ikonographisch von der Masse der Geldstücke des Altertums ab und ziehen deshalb seit jeher besonderes Interesse auf sich. Zu einschlägigen Münztypen wurden vereinzelt bereits im 17. Jahrhundert Detailstudien publiziert.¹ Als schließlich 1859 der Architekt Thomas Leverton Donaldson (1795–1885) seine systematisch konzipierte und reich illustrierte Monographie *Architectura numismatica* veröffentlichte, schlug die Geburtsstunde eines spezifischen, zwischen Archäologie, historischer Bauforschung und Numismatik angesiedelten Forschungsbereiches, in dem seither Vertreter aller genannten Disziplinen intensiv tätig sind. Traditionell wurden Bautenmünzen von der Altertumswissenschaft vor allem als Quellen für das ursprüngliche Aussehen heute verlorener oder als Ruinen überlieferter architektonischer Monumente der Antike geschätzt. Dementsprechend betrafen früher oft gestellte Fragen vor allem die ‚Wirklichkeitstreue‘ numismatischer Abbildungen von Architektur sowie das zeitliche Verhältnis zwischen abgebildetem Entwurf/Bauwerk und der Prägung des entsprechenden Münztyps. Gegenwärtig haben sich die wissenschaftlichen Fragestellungen teils verschoben und zielen auch grundsätzlich auf die kulturellen und ideologischen Hintergründe der Wahl architektonischer Darstellungen als Münzbilder ab: Andrew Burnett hat die Forschung diesbezüglich vor etwa 15 Jahren in neue Bahnen gelenkt.²

Unter den Bautenmünzen spielen solche, die Säulenmonumente abbilden — etwa im Vergleich zu Tempeln, Heiligtümern oder Triumphbögen — eine deutlich untergeordnete Rolle. Donaldson führte in seiner Monographie gar nur drei Beispiele an, sämtlich auf römischen Reichsprägungen: eine auf Denaren des Augustus abgebildete *columna rostrata*, die Säule des Divus Antoninus Pius³ und schließlich, als zweifellos bekannteste Vertreterin der Gattung, die Traianssäule.⁴ Bis heute wurde jedoch keine eingehende analytische Untersuchung der zahlreichen Münzabbildungen dieses berühmtesten Säulenmonuments der römischen Antike vorgelegt.⁵

In Abschnitt I dieses Beitrags soll der Makrokontext der Münzabbildung der Traianssäule beleuchtet werden, d. h. die numismatische Bildtradition für Säulenmonumente von der griechischen Münzprägung über die römische Republik bis in die Periode des Adoptivkaisertums. Darauf folgt in Abschnitt II eine kritische Übersicht über Typologie, Chronologie und nominalische Verteilung der Darstellungen der Traianssäule in der Reichsprägung des Kaisers. Im Zusammenhang damit sind auch weitere Säulenmonumente in den Blick zu nehmen, die auf (angeblichen) traianischen Reichsmünzen aufscheinen und in der Forschung zum Teil mit der Traianssäule in Verbindung gebracht werden. Abschließend ist zu untersuchen, ob die Traianssäule auch auf provinzialrömischen Münzen abgebildet ist, wie in der Literatur gelegentlich gemutmaßt wurde (Abschnitt III).

* Für die Einladung zu dem Kongreß „Columna Traiani“ danke ich Fritz Mitthof (Wien), für die freundliche Übersendung bzw. Vermittlung von Bildmaterial, wichtige Hinweise und anregende Diskussionen Richard Abdy (London), Michel Amandry (Paris), Eva Apostolou (Athen), Martin Beckmann (Hamilton, Ontario), Laurent Bricault (Toulouse), Andrew Burnett (London), Fiorenzo Catalli (Rom – Florenz), Karsten Dahmen (Berlin), Martin Galinier (Perpignan), Eleonora Giampiccolo (Vatikan), Selene Psoma (Athen) und Daniela Williams (Wien).

¹ Vgl. etwa den Beitrag von Castalio (1614).

² Burnett (1999). Zu dieser Forschungslinie vgl. nun auch Noreña (2011) 123–126.

³ Zu diesen beiden Monumenten vgl. hier weiter unten.

⁴ Donaldson (1859) 191–204, Nr. 51–53.

⁵ Die einzige einschlägige Studie stammt von Panvini Rosati (2004, ursprünglich 1958–1959); sie ist jedoch weitgehend unkritisch gearbeitet, wie unten zu zeigen sein wird.

I. Säulenmonumente auf antiken Münzen

Andrew Burnett hat in seinem eingangs zitierten Beitrag nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die Darstellung von Architektur im Münzbild grundsätzlich ein römisches Phänomen ist. Obwohl die Umlaufmasse von der Republik bis in die Spätantike vor allem von Prägungen dominiert wurde, die Götter, Personifikationen oder Menschen zeigten, war auch die Abbildung von Gebäuden ab der spätrepublikanischen Zeit ein selbstverständliches Element nicht nur der numismatischen Bildsprache der Römer: Ihre Selbstwahrnehmung — und, daraus folgend, Selbstdarstellung — war ganz offensichtlich stark durch die städtische Kultur ihres Imperium mitbestimmt. Darin unterschied sich der „cultural outlook“ der Römer deutlich von jenem der Griechen oder auch der Völker asiatischer Kulturräume.⁶

Auf griechischen Münzen der archaischen und klassischen Zeit sind, abgesehen von Göttern und ihren Symbolen, Tier- und Pflanzendarstellungen vorherrschend, obwohl die griechische Kultur unsterbliche Meisterwerke der Baukunst hervorbrachte: Den Parthenon oder die Tempel von Paestum und Akragas sucht man auf athenischen, italischen oder sizilischen Münzen des sechsten und fünften Jahrhunderts vor Christus jedoch vergeblich. Sie gehörten nicht der Lebenssphäre an, aus der man Münzmotive zu wählen gewöhnt war. Insofern ist gut verständlich, daß auch Säulenmonumente, die in der griechischen Welt ja bereits seit archaischer Zeit in verschiedener Form und mit unterschiedlichen Funktionen existierten,⁷ auf griechischen Münzen nicht als Hauptmünzbild dargestellt wurden. Säulen — oder deren Teile — erscheinen vielmehr in der Regel nur als typologische Zutat zu anderen Münzbildern respektive als Bilddetail. So wird etwa der Adler des Zeus auf Stateren der Eleer teils auf einem ionischen Säulenkapitell gezeigt (Taf. 65, Abb. 1).⁸ Auf Stateren der Stadt Terina in Bruttium, deren Reverse Nike in unzähligen Varianten schmückt, wird die Siegesgöttin einmal an eine Säule gelehnt dargestellt.⁹ Auf sizilischen Prägungen des fünften Jahrhunderts v. Chr. erscheinen vielfach im Wagenrennen siegreiche Gespanne. Dabei wird im Hintergrund des Münzbildes gelegentlich eine Wendesäule (griech. *ύόσσα* oder *τέρμα*) abgebildet: vgl. Beispiele aus Gela und Katane auf Taf. 65, in Abb. 2–3.¹⁰

Merkwürdige Tetrobole der Stadt Olynthos auf der Chalkidike, die vor die Gründung des chalkidischen Bundes zu datieren sind,¹¹ zeigen auf ihrem Revers einen Adler mit einer Schlange im Schnabel,¹² auf dem Avers aber ein gezäumtes Pferd im Schritt nach rechts, das mit dem Zügel an eine hinter dem Tier frei stehende ionische Säule gebunden ist (Taf. 65, Abb. 4 und 4a). Selene Psoma hat sich jüngst intensiv mit diesem Münztyp auseinandergesetzt und den Vorschlag gemacht, daß das Münz-

⁶ Burnett (1999) 154.

⁷ Dazu etwa die Kurzübersicht bei Bakhuizen (1976) 44 mit ausgewählten Beispielen für griechische Grab- und Votivsäulen ab dem 6. Jhdt. v. Chr. sowie Siegessäulen ab dem beginnenden 5. Jhdt.; die Untersuchung von Donos (2008) beschäftigt sich mit griechischen Säulen- und Pfeilermonumenten zwischen dem späten 7. und dem frühen 5. Jhdt. v. Chr., die Weihegeschenke an die Götter trugen, bzw. mit Votivsäulen und -pfeilern dieser Periode ohne Bildwerk. Vgl. auch den Überblick bei Jordan-Ruwe (1995) 8–14.

⁸ Seltman (1921) Nr. 176ff. (mittleres 4. Jhdt. v. Chr.).

⁹ Vgl. Rutter (2001) Nr. 2597 (ca. 420–400 v. Chr.).

¹⁰ Zu der Säule als Bildelement in diesem Kontext Jenkins (1970) 53–55; vgl. seine Av.-Stempel O52–O65 (Taf. 13–15 und 19); Jenkins sieht in der Wendesäule „a decorative feature“ (55). Auf Stempel O52 ist über dem ionischen Säulenkapitell ein Siegeskranz abgebildet, auf O53 fliegt dort Nike, die die Pferde bekränzt. Für Katane vgl. etwa Jenkins (1970) Taf. 38, Nr. 17f.; Giesecke (1923) Taf. 4, Abb. 10 und Taf. 5, Abb. 2b; Rizzo (1945–1946) 110–112 und Taf. 14, Nr. 6 und 13. Auf Tetradrachmen von Kamarina taucht im Abschnitt, unter der Quadriga, gelegentlich eine umgestürzte Wendesäule auf: Rizzo (1945–1946) 94 und Taf. 5, Nr. 10.

¹¹ Zu dem Münztyp vgl. die stempelkritische Behandlung bei Robinson, Clement (1938) 292–298 und Taf. 34 Nr. 1–9 (7 Av.-Stempel, 5 Rv.-Stempel). Dort wird die Gründung des Bundes mit 432 v. Chr. angesetzt und eine Datierung der Münzen in die dreißiger Jahre des 5. Jhdts. v. Chr. vorgeschlagen; diese Datierung wurde übernommen in *SNG ANS*, Teil 7,1 (1989) Nr. 465–466 („before 432 B.C.“). Auch Psoma (2001) 189–203 ordnet die Bildung des chalkidischen *koinon* „vers 432 av. J.-C.“ ein (193) und verwirft damit die These von Zahrnt (1971) 80–89, der für eine Entstehung erst am Beginn des 4. Jhdts. eingetreten war (vgl. 88).

¹² Dieser Typ ist von Chalkis auf Euboia entlehnt, das gemäß einer bei Polybios und Strabo faßbaren Überlieferung als Mutterstadt der Chalkidier angesehen wurde. Diese Tradition ist jedoch problematisch und wohl späteres Konstrukt, vgl. dazu ausführlich Zahrnt (1971) 12–27.

bild das Grabdenkmal eines Kavalleristen abbilden könnte.¹³ Sie verbindet den Typ nämlich mit einer Überlieferung bei Plutarch, in der die Grabsäule des Kleomachos von Pharsalos beschrieben wird, der als Alliiertes der Chalkidier im Lelantischen Krieg kämpfte. Als er fiel, wurde er auf der Agora von Chalkis bestattet.¹⁴ Nach Psomas Interpretation hätten die Olynthier also auf dem Avers der beschriebenen Münzen eine Sehenswürdigkeit ihrer Metropolis Chalkis abgebildet, die laut Plutarchs Bericht noch zu Lebzeiten des Schriftstellers im Stadtzentrum gezeigt wurde. Psoma verwirft damit die traditionelle Deutung des Münzbildes, die etwa von Ernest Babelon und Barclay Head vertreten wurde, wonach das Pferd hier an einer Wendesäule angebunden sei, wie man sie etwa von den genannten sizilischen Münztypen mit Quadriga her kennt.¹⁵

Nun ist grundsätzlich einzuräumen, daß die Abbildung eines an eine *vόσσα* gebundenen Rennpferdes auf den ersten Blick in der Tat ungewöhnlich anmutet.¹⁶ Die neue Theorie bereitet jedoch ähnlich viele Probleme wie sie zu lösen versucht. Nach Psomas Lesart läge hier die früheste Münzabbildung einer Säule in monumentaler Funktion überhaupt vor, in diesem Fall eben als Grabmonument. Daß jedoch in der Stadt Olynth ein chalkidisches Monument dargestellt worden sei, ist trotz der Beziehung der beiden Städte a priori wohl nicht extrem wahrscheinlich. Weiters impliziert die Theorie Psomas, daß das angeblich wichtigste Element der Darstellung, nämlich die Grabsäule, im Bildhintergrund gezeigt worden wäre, wohingegen das explikative Bildelement — das Pferd¹⁷ — im Vordergrund steht. Außerdem erscheint die Abbildung eines an ein Grabmonument gebundenen Pferdes kaum weniger verwunderlich als die eines Rennpferdes an einem *τέρμα*. Wahrscheinlich liegt deshalb hier doch nur eine ikonographische Spielerei des Stempelschneiders mit den bekannten Motiven „Pferd“ und „Wendesäule“ vor, wie die ältere Forschung vermutete. Für diese *lectio facillior* könnte auch die eben beschriebene Architektonik des Münzbildes sprechen: Die Säule hinter dem Pferd ist nämlich so positioniert wie etwa die Wendesäule hinter der Quadriga auf den Münzen von Gela. Das Münzbild von Olynth ist demnach also keineswegs ein sicherer numismatischer Beleg für die Abbildung einer Grabsäule auf einer klassisch griechischen Münze.

In diesem Zusammenhang ist hingegen unbedingt eine von Psoma nicht erwähnte Variante von Stateren der süditalischen Stadt Poseidonia zu diskutieren, die gegenwärtig in die Jahrzehnte zwischen 410 und 350 v. Chr. datiert werden.¹⁸ Sie zeigen die für die Münzen Poseidonias in dieser Periode charakteristischen Hauptmünzbilder, nämlich den seinen Dreizack schleudernden Poseidon nach rechts auf dem Avers und einen nach links stehenden Stier auf dem Revers. Die entscheidende typologische Anreicherung dieser Standardtypen auf der uns interessierenden Variante betrifft den Revers. Hinter dem Stier, auf derselben Standlinie wie dieser, erscheint hier nämlich ein glatter, rechteckiger Pfeiler mit dorischem Kapitell. Auf diesem steht ein henkelloses bauchiges Gefäß (Taf. 65, Abb. 5).¹⁹ Das muß wohl eine Aschenurne sein; der Pfeiler insgesamt wird von Colin M. Kraay zu Recht als „sepulchral monument“ bezeichnet.²⁰ Dabei ist zu betonen, daß dieses auf den Stateren nicht den Rang eines eigenständigen Typs besitzt, sondern nur ein zusätzlich angebrachtes „Nebenmünzbild“ auf lediglich einem einzigen offiziellen Stempel ist.²¹

¹³ Psoma (im Druck). Diese Arbeit überholt den früheren Kommentar der Autorin zu diesem Münztyp: Psoma (2001) 198 (Vermutung u.a. einer Poseidon-Assoziation).

¹⁴ Plut. mor. 760E–761B (im *Amatorius*).

¹⁵ Babelon (1907) Sp. 1157–1158, erklärt zu Nr. 1652, der Typ sei „nettement agonistique[s]; c’est la colonne du stade ou *meta* autour de laquelle devaient tourner les chars“. Vgl. auch Head (1911) 208: „meta?“.

¹⁶ In diesem Sinne auch Jenkins (1970) 54.

¹⁷ Bei Plutarch ist nicht davon die Rede, daß das Grabmonument des Kleomachos auch eine Pferdeskulptur aufwies; zu diesem Monument und seinem potentiellen Aussehen vgl. die Überlegungen von Bakhuizen (1976) 44f. sowie Donos (2008) 279f.

¹⁸ Rutter (2001) 110, Nr. 1131; vgl. zur Datierung auch Kraay (1967) 133.

¹⁹ Kraay (1967) 120, Nr. 3 und 4 (aus demselben Reversstempel). Aufgrund der Darstellung des Averses beurteilte Kraay (1967) diese Münzen als „forse la più notevole tra le emissioni di Poseidonia“. Im Reversabschnitt ist ein Fisch dargestellt; am Fuß des Pfeilers sowie unter der Standlinie erscheint (wie auch zwischen den Beinen des Poseidon) ein T, zweifellos in administrativer Bedeutung; vgl. zu dem Buchstaben auch Rutter (2001) Nr. 1133.

²⁰ Kraay (1976) 198. In seiner Spezialstudie von 1967 identifizierte Kraay das Monument nicht als solches und kommentierte es nicht weiter.

²¹ Ein subärares Stück aus einem anderen Reversstempel: Kraay (1967) 120, Anm. 21 und Taf. 49, 5.

Gleichwohl ist die Bedeutung dieser Prägungen nicht zu unterschätzen, ist das hier dargestellte Grabmonument doch offenkundig das erste einschlägige Münzbild überhaupt. Sein Hintergrund ist gänzlich unklar. Ganz anders verhält es sich mit einer Spontanparallele zu dem poseidoniatischen Typ in der römischen Numismatik, die auch im Hinblick auf unser Hauptthema, die Traianssäule, relevant ist. Mehr als 400 Jahre nach der Abbildung des Grabmonuments hinter dem Stier auf den süditalischen Stateren wurde auf flavischen Aurei und Denaren aus der Münzstätte Rom nämlich eine gut vergleichbare Darstellung eingesetzt, die die Konsekration des Vespasianus feierte. Sie zeigt keinen Pfeiler, sondern eine Säule, auf der eine Henkelurne steht — es sollte sich wohl um Vespasians Aschenurne handeln (Taf. 65, Abb. 6).²² Die Buchstaben EX SC verweisen auf die Vergöttlichung des Kaisers durch Senatsbeschluß; weitere Bildelemente bringen deutliche augusteische Bezüge: Die beiden Lorbeerbäume links und rechts erinnern an den auch in der Münzprägung des Augustus verewigten, dem ersten *princeps* im Jänner 27 v. Chr. zugesprochenen Ehrenlorbeer, der an der Säule angebrachte Rundschild evoziert den goldenen *clupeus virtutis*, der zur selben Zeit in der Curia Iulia aufgestellt und oft gemeinsam mit den Lorbeerbäumen dargestellt wurde.²³ Einige Münzbilder des Augustus zeigen dessen Ehrenschild übrigens wie die flavischen Prägungen im unteren Bereich einer Rundsäule (vgl. etwa Taf. 65, Abb. 7),²⁴ sodaß die Gesamtkomposition des flavischen Münzbildes ganz augusteisch anmutet.²⁵ Man mag in diesem Zusammenhang an die moderne Hypothese erinnern, daß Vespasian zunächst im Mausoleum des Augustus bestattet wurde, bevor seine Überreste in das *templum gentis Flaviae* überführt wurden.²⁶

Vor der Besprechung weiterer Säulenmonumente in der (früh-)kaiserzeitlichen Münzprägung ist kurz an einige republikanische Münztypen zu erinnern, die für die gesamte Folgezeit die Bildstandards für einschlägige römische Prägungen setzten und auch wichtige Referenzpunkte für die Münzabbildung der Traianssäule waren. Dies gilt vor allem für zwei in ganz knappem zeitlichem Abstand von Münzmeistern der *gens Minucia*, den Brüdern (?) C. und Ti. Minucius Augurinus, ausgegebene Denartypen, die beide die *columna Minucia* abbilden. Diese Münzen wurden wohl in den 130er Jahren v. Chr. emittiert; Michael Crawford schlug 135 und 134 v. Chr. vor (Taf. 65, Abb. 8, 8a und 9).²⁷ Sie stammen damit vom Beginn jener Zeit, in der sich die republikanischen Prägebeauftragten nach etwa zwei Generationen von starren typologischen Mustern der Denargestaltung gelöst und private gentilische Bilder auf die Geldstücke zu setzen begonnen hatten. Die *columna Minucia* ist eines der frühesten und eindrucksvollsten Beispiele für die privat bestimmte Denartypologie und hat dementsprechend viel Aufmerksamkeit in der numismatischen wie auch in der althistorischen Forschung gefunden. Daß just *monetales* der *gens Minucia* hier eine Vorreiterrolle spielten, ist vielleicht kein Zufall. In Rom war immerhin ein Stadttor nach ihr benannt, die *porta Minucia*, und auch weitere wichtige Bauten in Rom und Italien trugen ihren Namen, wie T. P. Wiseman in Erinnerung gerufen hat: die berühmte *porticus Minucia* auf dem Marsfeld, die *via Minucia* und ein *pons Minucius* an der *via Flaminia*.²⁸

RRC 242/1 hat einen nicht unkomplexen, symmetrisch aufgebauten Revers: In der Mitte steht ein in sich durch Einschnitte gegliedertes, sich nach oben verjüngendes Säulenmonument²⁹ auf Basis, das von einem äolischen Kapitell bekrönt ist, von dem zwei Glocken herabhängen. Auf dem Kapitell steht eine Statue (im langen Gewand) frontal, mit Stab oder Szepter in der Rechten; an der Säulenbasis sieht

²² Carradice, Buttrey (2007) Titus Nr. 358–359. Die Vorderseite dieser Münzen zeigt das belorbeerte Portrait des DIVVS AVGVSTVS VESPASIANVS.

²³ Vgl. zu den Ehren generell R. Gest. div. Aug. 34,2. Die Lorbeerbäume auf Münzen: vgl. etwa Sutherland (1984) Augustus Nr. 26, 33, 36 (hier mit dem Ehrenschild), 50–52 (ebenso).

²⁴ Sutherland (1984) Augustus Nr. 61, 88, 90, 94–95 (hier freilich immer ohne Gefäß auf der Säule).

²⁵ Auch weitere Edelmetallprägungen für den Divus Vespasianus sind von einem iulisch-claudischen Münzbild inspiriert, nämlich Carradice, Buttrey (2007) Titus Nr. 356–357, nach den Sesterzen Sutherland (1984) Tiberius Nr. 57, 63, 69.

²⁶ Vgl. etwa Davies (2000) 19 und 24 (mit der in den zugehörigen Anmerkungen genannten Literatur).

²⁷ *RRC 242/1* und *243/1*. Bei der Reversdarstellung des letztgenannten Typs handelt es sich eindeutig um eine simplifizierende Wiederholung des Bildes von *RRC 242/1*. In der Folge konzentrieren wir uns daher auf die Analyse des numismatischen Erstentwurfes. Diese Münzen wurden nach heutigem Kenntnisstand in der traianischen Zeit nicht restituiert.

²⁸ Wiseman (1998) 90.

²⁹ Crawford (1974) 273 schreibt zu Unrecht „Spiral column“; wahrscheinlich sind hier die einzelnen Säulentrommeln angedeutet: vgl. dazu Küthmann *et al.* (1973) 45 („aus Blöcken“) und Evans (2011) 657 („made with rusticated drums“).

man links und rechts je eine Löwenprotome und eine Kornähre. Das Monument wird von zwei Statuen von *virii togati* auf Statuenbasen flankiert, die individuell ausgestaltet sind: Der Mann rechts ist *capite velato* dargestellt und hält einen *lituus*, jener links stellt seinen linken Fuß auf einen *modius* und hält unklare Objekte; Crawford vermutet darin (nach altem Vorgang) Brotlaibe.

Das Münzbild ist die einzige Bildquelle zum Aussehen der *columna Minucia*, deren Existenz *extra portam Trigeminam* — also zwischen dem Westabhang des Aventin und dem Tiberhafen³⁰ — von Plinius (nat. 34,21) erwähnt wird. Sie war gemäß der kaiserzeitlichen literarischen Überlieferung ein Ehrenmonument, das entweder vom Senat oder dem Volk von Rom dem L. Minucius Augurinus gewidmet wurde: zum Dank dafür, daß er 439 v. Chr. als *praefectus annonae* oder *tribunus plebis* Getreide zum Sozialpreis von einem As pro *modius* abgeben hatte lassen.³¹ Die Getreideähren am Fuß der Säule illustrieren also, wodurch sich L. Minucius Augurinus um die Gemeinschaft besonders verdient gemacht hatte.

Die Interpretation der numismatischen Darstellungen bereitet auf zwei unterschiedlichen Ebenen Schwierigkeiten.³² Einerseits ist für zwei der drei Statuen umstritten, wen sie abbilden, und man weiß auch nicht, ob das im Münzbild gezeigte Ensemble real existierte, oder ob in dem Bildentwurf nicht vielleicht einfach zwei Statuen an die Seiten der Säule ‚montiert‘ wurden.³³ Andererseits macht das Verständnis des Monuments an sich Probleme: War es wirklich ein Ehrenmal für Verdienste um die Kornversorgung, wie die Römer der Kaiserzeit glaubten?

Zunächst zu den Statuen. Der Mann rechts ist zweifellos M. Minucius Faesus, der 300 v. Chr. unter den ersten plebeischen Auguren (nach der *lex Ogulnia*) war.³⁴ Der links Dargestellte sollte sich angesichts des *modius* um eine Getreideverteilung verdient gemacht haben. Dafür kommt natürlich in erster Linie der angebliche *praefectus annonae* L. Minucius Augurinus in Frage. Da es jedoch nicht geraten scheint, zwei der drei gezeigten Statuen für denselben Mann in Anspruch zu nehmen, wählen diese Identifikation nur jene Gelehrten, die die Figur an der Säulenspitze anders deuten.³⁵ Wer, wie etwa Michael Crawford, den Getreidepraefecten auf der Säule vermutet,³⁶ muß einen weiteren Minucius ins Spiel bringen. Crawford schlägt daher — etwa Grueber folgend — vor, ihn als einen der Consuln der Jahre 492 oder 491 v. Chr. zu identifizieren, P. oder M. Minucius Augurinus; auch in diesen Jahren war die Behebung von Problemen bei der römischen Getreideversorgung unter den wichtigen Aufgaben der Staatsführung.³⁷

T. P. Wiseman interpretiert das Münzbild hingegen unter Heranziehung zweier Stellen bei Festus, in denen wir erfahren, daß die *porta Minucia* nach einem nahegelegenen Altar oder einem *sacellum* eines göttlich verehrten Minucius benannt war.³⁸ Dieses geheimnisvolle Monument assoziiert er mit der Säule; dementsprechend erkennt er in der Statue auf dieser ein Bild des „founder of the gens“.³⁹ An diesem Punkt berühren wir die zweite Ebene des Interpretationsproblems. Wie geschildert galt die *columna Minucia* den Schriftstellern der Kaiserzeit als Ehrensäule. In moderner archäologischer Sicht befremdet diese Ansprache des Monuments jedoch, sowohl angesichts seines Aufstellungsortes außer-

³⁰ Dazu die Karte bei Wiseman (1998) 96.

³¹ Die von Crawford (1974) 273–275 analysierten schriftlichen Quellen sind zum Teil kontradiktorisch, beziehen sich jedoch zweifellos alle auf dasselbe Monument. Dion. Hal. ant. 12,4,6 und Plin. nat. 18,15 sprechen nur von einer Statue (statt einer Säule); Plinius nennt den L. Minucius an der Stelle 18,15 Volkstribun, in 34,21 jedoch Getreidepraefect. Nach Dionys wurde das Monument vom Senat errichtet, gemäß Plinius (18,15) vom Volk.

³² Vgl. dazu grundsätzlich auch Fuchs (1969) 9f. und Morstein-Marx (2004) 89–91.

³³ Zu diesem Problem vgl. Jordan-Ruwe (1995) 73 sowie Morstein-Marx (2004) 90, Anm. 101. Daß die auf den Münzen gezeigte Säule überhaupt nicht existierte, als die Serien geprägt wurden, sondern daß sie „a monument created by the moneymen“ war, wie jüngst Evans (2011) 660 vermutete, wird man nicht glauben wollen.

³⁴ Broughton (1951) 173; Liv. 10,9,2.

³⁵ So etwa Evans (2011) 659. Ihr Vorschlag (660), daß an der Spitze der Säule der Gott Consus dargestellt sei, vermag jedoch nicht zu überzeugen.

³⁶ Dieser war nach der (zweifellos gefälschten) Überlieferung im Jahre 458 v. Chr. Consul gewesen und hätte insofern vielleicht mit Szepter dargestellt werden können: Broughton (1951) 39 und 57; Crawford (1974) 274.

³⁷ Grueber (1910) Bd. 1, 136 Anm.; Crawford (1974) 274; Broughton (1951) 16–18.

³⁸ Fest. 109 L. (*Minucia porta Romae est dicta ab ara Minuci, quem deum putabant*); Fest. 131 L. (*Minucia porta appellata est eo, quod proxima esset sacello Minucii*).

³⁹ Wiseman (1996) 94.

halb der Stadt als auch aufgrund formaler Parallelen mit Grabdenkmälern.⁴⁰ Daher schlußfolgerte Tonio Hölscher: „Man wird [...] in der *columna Minucia* ein Grabdenkmal vermuten, das erst später als Ehrenstatue gedeutet wurde.“⁴¹ Vielleicht war das im Münzbild archaisch anmutende Monument, das gut aus dem 5. Jhd. stammen könnte,⁴² eigentlich die — unter Umständen mit einem Altar verbundene — Grabsäule des Ahnherrn der Minucii, der in der Folge quasi-religiöse Verehrung genoß.

Nach den beiden minucischen Münztypen der zweiten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jhdts. treten Säulenmonumente in der republikanischen Münzprägung der Hauptstadt nur mehr als Nebenmünzbilder auf. Zunächst sind hier zwei Typen von Assen des nach *RRC* im Jahre 88 v. Chr. amtierenden Münzmeisters C. Marcus Censorinus zu nennen. Auf ihrem Avers erscheinen die gestaffelten Portraits der römischen Könige Numa Pompilius und Ancus Marcius — letzterer galt ja als Ahnherr der Familie des Prägebeauftragten. Ancus gründete nach der römischen Tradition Ostia (vgl. Liv. 1,33,9), und darauf beziehen sich die Reverse der Mittelbronzen des Censorinus. Ein Typus (*RRC* 346/3: Taf. 65, Abb. 10) zeigt zwei Bögen, die sicherlich Schiffshäuser darstellen: Unter dem rechten Bogen ragt nämlich eine *prora* hervor,⁴³ während man links eine Spiralsäule sieht,⁴⁴ auf der eine Statue der Victoria mit Kranz nach rechts steht. Diese Säule tritt auch auf dem Paralleltyp auf, der hinter einer *prora* das Heck eines zweiten Schiffes zeigt (*RRC* 346/4: Taf. 66, Abb. 11); hier erscheint die Victoria — sie hält deutlich erkennbar in der vorgestreckten Rechten einen Kranz und schultert mit der Linken einen Palmzweig — auf der im Hintergrund stehenden Säule nach links gewandt.

Crawford möchte darin ein ganz konkretes Siegesmonument erblicken und schlägt vor, es mit einem Erfolg des Triumphators C. Marcus Rutilus (Dictator 356 v. Chr.) zu verbinden.⁴⁵ Es ist jedoch mehr als zweifelhaft, ob man solch eine Hypothese akzeptieren darf. Wie wir von der berühmten Hafenansicht in einer frühkaiserzeitlichen Wandmalerei aus Stabiae⁴⁶ und auch von den *PORTVM TRAIANI* Sesterzen her wissen, waren römische Hafenbecken charakteristischer Weise von statuenbekrönten Säulenmonumenten umgeben.⁴⁷ Insofern könnte die Abbildung einer Bildsäule auf *RRC* 346/3–4 auch nur dazu gedient haben, die Sujets topographisch im Hafen von Ostia festzumachen.

Auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtet erscheint es unstatthaft, dieses Säulenmonument mit Crawford⁴⁸ zur Erklärung einer weiteren Säule heranzuziehen, die wenige Jahre später als Nebenbild auf einem bekannten Denartyp eines anderen Münzmeisters derselben Familie verwendet wurde: auf den Prägungen des L. Marcus Censorinus (*RRC* 363/1: Taf. 66, Abb. 12 und 12a). Diese Münzen zeigen auf der Vorderseite einen belorbeerten Apollokopf, auf der Rückseite aber in der Bildmitte den nach links gewandten bärtigen, glatzköpfigen, pferdeschwänzigen und einen Weinschlauch schulternenden Satyr Marsyas, der Stiefel anhat und Beinschellen (*compedes*) an den Unterschenkeln trägt,⁴⁹ die Rechte erhebt und aufwärts blickt. Er steht auf einer Standlinie; rechts von ihm befindet sich eine Säule tuskischer Ordnung, auf der man eine kleine Statue in langem Gewand sieht. Crawford sprach diese als „statue of Victory“ an.⁵⁰ Wie Markus Sehlmeier bei genauer Analyse des Münzbildes erkannt hat, kann das jedoch nicht stimmen: Trotz der Kleinheit der Darstellung ist nämlich deutlich, daß die Figur keine Flügel hat.⁵¹ Die ikonographische Detailuntersuchung auch einer großen Zahl gut ausgeprägter und wohlhaltener Denare des Typs durch den Autor ermöglichte leider keine definitive Klärung der Identität des oder der Dargestellten. Es war lediglich sicher zu ermitteln, daß die Figur nach rechts

⁴⁰ Man vergleiche etwa die übelabwehrenden *tintinnabula* des Grabmonuments des Porsenna bei Plin. nat. 36,92.

⁴¹ Hölscher (1978) 337. Zustimmung Jordan-Ruwe (1995) 72.

⁴² So Hölscher (1978) 336.

⁴³ Hill (1989) 99, Nr. 189 hat den Typ gänzlich mißverstanden; er interpretiert ihn als Abbildung zweier Bögen der Aqua Marcia.

⁴⁴ Manchmal erscheint der Säulenschaft mit Punkten dekoriert, insgesamt ist der Stempelschnitt der Prägungen recht roh.

⁴⁵ Crawford (1974) 361.

⁴⁶ Vgl. das Wandgemälde bei Baldassarre *et al.* (2002) 203 sowie bei Fuchs (1969) Taf. 20, Abb. 160.

⁴⁷ Eine Auswahl von Bildbeispielen für die traianischen Sesterze bei Woytek (2010) Bd. 2, Taf. 94; die Hafeneinfahrt wird hier ganz deutlich von Säulen mit Victoriastatuen flankiert.

⁴⁸ Crawford (1974) 361 und 378.

⁴⁹ Zu diesem Detail Coarelli (1985) 100. Unvollständig die Beschreibungen etwa von Grueber (1910) Bd. 1, 338 sowie Hill (1989) 76 (nur „buskins“).

⁵⁰ Crawford (1974) 377, in der Beschreibung des Typs.

⁵¹ Sehlmeier (1999) 56f.

gewandt ist; ihre Arme sind auf die rechte Seite gerichtet.⁵² Der auf manchen Stempeln länglich dargestellte Kopf könnte darauf hindeuten, daß die Figur behelmt zu denken ist. Insofern mag die Identifikation Mario Torellis zutreffen, der hier eine Statue der behelmteten Minerva erkennt.⁵³ Nach dieser Interpretation wären also auf den beiden Seiten des Denars alle drei Hauptakteure des Marsyas-Mythos versammelt: Athena/Minerva, die den Aulos erfand und dann fortwarf, Marsyas, der ihn aufhob und darauf spielte, und schließlich der von dem Satyr in einem Anflug von Hybris zum musischen Wettstreit herausgeforderte Apollo, der auf der Münzvorderseite abgebildet ist.

Zum Verständnis der Bildkomposition des Reverses ist von Bedeutung, daß er zweifellos die berühmte Marsyas-Statue vom Forum Romanum wiedergibt, die in der antiken Literatur vielfach Erwähnung fand und in der hohen Kaiserzeit etwa auf beiden der sogenannten „*plutei Traiani*“ neben der *ficus Ruminalis* abgebildet wurde.⁵⁴ Die Statue galt als das Symbol römischer *libertas* schlechthin.⁵⁵ Der eigenartige Gestus, den der Satyr mit der Rechten vollführt, wird von Servius beschrieben.⁵⁶ Vielfach wurde in der Forschung vermutet, daß ein Wortspiel bzw. eine römische Pseudo-Etymologie, die den Namen der gens „Marcia“ von „Marsyas“ ableitete, den Ausschlag für die Abbildung der bekannten Statue auf diesen Denaren gegeben haben könnte.⁵⁷ Es drängt sich die Vermutung auf, daß sich auch das auf den Münzen rechts neben Marsyas dargestellte Säulenmonument unweit desselben auf dem Forum Romanum befunden haben wird. Filippo Coarelli identifiziert die Säule daher mit der aus zahlreichen literarischen Quellen bekannten *columna Maenia*, die auf dem Forum stand, über deren Aussehen die Texte jedoch nichts Genaueres verraten.⁵⁸ Laut Plinius (nat. 34,20) war das eine Ehrensäule für C. Maenius, cos. 338 v. Chr., der sich durch die Befestigung der von den Antiaten erbeuteten Schiffssporne an der Rednertribüne auf dem Forum dem römischen Gedächtnis für immer einprägte. Diese Identifikation Coarellis wurde jedoch nicht von allen Forschern akzeptiert⁵⁹ — vielleicht auch deshalb, weil es manchen schwer vorstellbar erscheint, daß die *columna Maenia* etwa eine Statue der Minerva getragen hätte,⁶⁰ statt der eher zu erwartenden eines *togatus*. Die einzige konkrete Alternative zu Coarellis Vorschlag brachte Celestino Cavedoni bereits 1854 in die Diskussion ein: Er überlegte vorsichtig, ob neben dem Marsyas nicht die aus einer Passage bei Festus (370 L.) bekannte Säule mit dem Bild eines Schauspielers dargestellt sein könnte, der auf Senatsbeschluß schließlich beim Volcanal bestattet und dort mit einer Säule geehrt wurde.⁶¹ Das Problem ist insgesamt weiter als offen zu betrachten.

Der Typenkanon der hauptstädtischen Republikprägung weist keine weiteren Säulenmonumente auf. Immerhin eine Erwähnung verdienen jedoch rare, am Ausgang der Republik im Namen des C. Proculeius — eines Freundes des Octavianus — geschlagene provinzielle Kleinbronzen, auf deren Rückseite eine Säule auf Basis abgebildet ist.⁶² Wichtige Denare des ersten *princeps* selbst bilden

⁵² Zu der sich daraus ergebenden Eigenart der Gesamtkomposition des Reverses (zwei voneinander abgewandte Statuen) vgl. bereits Fuchs (1969) 100.

⁵³ Torelli (1992) 102 und 117 (Anm. 109).

⁵⁴ Diese Identifikation des Münzbildes wurde bereits von Jordan (1883) 6 vertreten; vgl. auch Luce (1968) 38 und Hill (1989) 75. Ausführlich zu der Statue, mit allen literarischen Primärquellen und bildlichem Vergleichsmaterial, Coarelli (1985) 91–119; vgl. auch Torelli (1992) 99–109. Die „*plutei*“ — die die späteste Bezeugung der Existenz der Statue zu sein scheinen — etwa auch bei Hannestad (1986) 192f.

⁵⁵ Die Quellen dazu bei Coarelli (1985) 91–93; vgl. auch Rowland (1966) 417 und Torelli (1992) 105.

⁵⁶ Laut seiner Erklärung bedeutet er, daß es der Stadt, in der die Statue steht, an nichts fehle, vgl. Serv. Aen. 4,58: *Qui* (sc. Liber pater), *ut supra diximus, apte urbibus libertatis est deus: unde etiam Marsyas, eius minister, est in civitatibus in foro positus, libertatis indicium, qui erecta manu testatur nihil urbi deesse*. In Wahrheit handelt es sich dabei jedoch um den Gestus des „Aposkopein“, dazu Kapossy (1965) 74 (mit weiterer Literatur).

⁵⁷ Vgl. Jordan (1883) 21, Anm. 3, Fuchs (1969) 100 und Crawford (1974) 378. Weitergehende Hypothesen bei Coarelli (1985) 100–119.

⁵⁸ Coarelli (1985) 39–53.

⁵⁹ Vgl. Jordan-Ruwe (1995) 55, Anm. 265, und Sehlmeier (1999) 53–57.

⁶⁰ So aber Coarelli (1985) 51 und 107.

⁶¹ Vgl. Cavedoni (1854) 105, Anm. 84. Fest. 370 L.: *Statua est ludi eius, qui quondam fulmine ictus in Circo, sepultus est in Ianiculo. Cuius ossa postea ex prodigiis, oraculorumque responsis senatus decreto intra Urbem relata in Volcanali, quod est supra Comitium, obruta sunt; superque ea columna, cum ipsius effigie, posita est*.

⁶² Burnett *et al.* (1992) Nr. 1361, wohl nach Actium in Kranion auf der Insel Kephallenia geprägt.

ebenfalls ein einschlägiges Monument ab (Taf. 66, Abb. 13).⁶³ Es handelt sich um eine Ehrensäule für einen Seesieg, die links und rechts mit je drei *rostra* und auf der dem Beschauer zugewandten Seite mit zwei Anker geschmückt ist. Auf ihr steht eine Männerstatue in heroischer Nacktheit, lediglich mit einem Mantel an der Schulter;⁶⁴ der Mann hält mit der Rechten einen Speer und in der Linken ein *parazonium*. Diese Säule ist formal zweifellos an die — wenn wir Servius trauen dürfen — zwei *columnnae rostratae* angelehnt, die in Rom an den *triumphus navalis* des Consuls von 260 v. Chr., C. Duilius, über die Karthager erinnerten;⁶⁵ eine davon stand bis in die Kaiserzeit auf dem Forum.⁶⁶ Donaldson wollte auf den Münzen des Octavian ebendiese Säule des Duilius erkennen,⁶⁷ doch ist das — trotz der aus deren Inschrift zu erschließenden Restaurierung in augusteischer Zeit⁶⁸ — ganz unwahrscheinlich: Hier sollte doch eine Ehrensäule für den Adoptivsohn Caesars selbst dargestellt sein. Appian berichtet recht ausführlich, daß dem Octavian nach dem Sieg Agrippas gegen Sextus Pompeius (36 v. Chr.) eine *columna rostrata* auf dem Forum mit einem vergoldeten Standbild beschlossen und auch gebaut wurde; der Autor zitiert — in griechischer Übersetzung — sogar aus der Inschrift des Monuments.⁶⁹ Sicherlich wählte man dafür ganz bewußt einen Aufstellungsort in der Nähe der Duilius-Säule. Angesichts dieser textlichen Evidenz erscheint die Identifikation der auf der Münze dargestellten Säule mit der für die Seesiege gegen den jüngeren Pompeiussohn errichteten *columna rostrata* sehr naheliegend, wie mit der überwiegenden Mehrzahl der Forscher festzustellen ist.⁷⁰ Daß sich die Nacktheit der Statue nur schwer mit der Angabe bei Appian in Einklang bringen läßt, Octavian sei auf der *columna rostrata* dargestellt gewesen „in der Gewandung, die er bei seinem [siegreichen] Einzug“ in Rom trug („μετὰ σχήματος οὐπερ ἔχων εἰσῆλθε“), ist dabei nur ein Detailproblem.⁷¹ Eine Gegenposition zu dieser Interpretation des Münzbildes bezogen Harold Mattingly und, in seinem Gefolge, weitere namhafte Forscher.⁷² Sie wollten die mit Rostren geschmückte Säule als ein Siegesdenkmal deuten, das einige Jahre später, nämlich erst nach der Schlacht von Actium bzw. nach der Provinzialisierung Ägyptens, für Octavian auf dem Kapitol errichtet worden sei. Wie Markus Sehlmeier vor nicht allzu langer Zeit schön zeigen konnte, ist diese aus der Passage Serv. georg. 3,29 herausgespinnene Interpretation jedoch unhaltbar.⁷³ Die *columna rostrata* des Octavian ist von seinen Ehrenmonumenten aus den beginnenden zwanziger Jahren v. Chr. scharf zu trennen.⁷⁴ Daß man sich für die Schiffsschnabelsäule an die Säule des Duilius anlehnte, mag unter anderem insofern naheliegend erschienen sein, als vor dem sizilischen Mylae sowohl der Sieg des Duilius über die karthagische Flotte als auch, etwa 230 Jahre später, einer der beiden entscheidenden Seesiege des Agrippa gegen Sextus Pompeius erfochten wurden. Der Kriegsherr, der spätere Augustus, konnte hier mithin als in direkter Nachfolge

⁶³ Sutherland (1984) Augustus Nr. 271 (Legende: IMP CAESAR; Sutherlands Datierung ca. 29–27 v. Chr.).

⁶⁴ Sehlmeier (1999) 257 erkennt irrig „eine Art Umhang um die Hüften“.

⁶⁵ Serv. georg. 3,29: *nam rostratas* (sc. *columnas*) *Duilius posuit, victis Poenis navali certamine, e quibus unam in rostris, alteram ante circum videmus a parte ianuarum*. Die Authentizität der Überlieferung, wonach auch vor dem Circus eine Säule des Duilius stand, ist jedoch umstritten: Sehlmeier (1999) 119. Vgl. zur Gattung der *columna rostrata* insgesamt und ihrer Herleitung auch Jordan-Ruwe (1995) 58–60 und Schmuhl (2008) 211–214.

⁶⁶ Plin. nat. 34,20 (*item C. Duillio* [sc. *columna erecta est*], *qui primus navalem triumphum egit de Poenis, quae est etiam nunc in foro*); Quint. inst. 1,7,12 (*columna rostrata, quae est Duilio in foro posita*). Zu dieser *columna Duilia* und ihrer berühmten Inschrift vgl. Sehlmeier (1999) 117–119 und Schmuhl (2008) 84–87. Im Ersten Punischen Krieg wurde auch M. Aemilius Paullus (cos. 255 v. Chr.) mit einer *columna rostrata* geehrt, die auf dem Kapitol stand: Sehlmeier (1999) 119–121.

⁶⁷ Donaldson (1859) 202.

⁶⁸ Dazu Jordan-Ruwe (1995) 59; Sehlmeier (1999) 118.

⁶⁹ App. civ. 5,130,541f.: ἐπὶ κίονος ἐν ἀγορᾷ χρύσεος ἐστάναι μετὰ σχήματος οὐπερ ἔχων εἰσῆλθε, περικειμένων τῷ κίονι νεῶν ἐμβόλων. καὶ ἔστηκεν ἡ εἰκὼν, ἐπιγραφὴν ἔχουσα, ὅτι ‘τὴν εἰρήνην ἐστασιασμένην ἐκ πολλοῦ συνέστησε κατὰ τε γῆν καὶ θάλασσαν’. Jordan-Ruwe (1995) 66 zweifelt zu Unrecht daran, daß dieses Säulenmonument auch wirklich gebaut wurde.

⁷⁰ Vgl. nur Lugli (1946) 165, Küthmann *et al.* (1973) 14 sowie Sehlmeier (1999) 255–257.

⁷¹ Bemerkungen dazu bei Zanker (1987) 50, Palombi (1993) 321f., Anm. 4 und Jordan-Ruwe (1995) 65.

⁷² Mattingly (1923) cxxiv; Fuchs (1969) 40; Hill (1989) 60.

⁷³ Sehlmeier (2002): Die genannte Passage bezieht sich offenkundig auf ein Viersäulendenkmal, das ursprünglich vor der Curia Iulia aufgestellt war; die Säulen waren aus eingeschmolzenen Schiffsschnäbeln gegossen.

⁷⁴ Pace Palombi (1993) 326. Der Titel seines Aufsatzes ist programmatisch, aber nicht durch die Evidenz gedeckt: Es gab offenbar nur eine Schiffsschnabelsäule des Octavian/Augustus. Trotzdem folgte Schmuhl (2008) 145 Palombi.

eines der *summi viri* der Republik stehend präsentiert werden; das *elogium* des Duilius vom Augustusforum ist uns ja fragmentarisch erhalten.⁷⁵

Wir haben im Zusammenhang mit den Prägungen für Divus Vespasianus mit Säule und Ehrenschild auf dem Revers bereits erwähnt, daß sich die flavischen Reichsmünzen in ihrer Typologie gelegentlich stark an octavianisch-augusteischen Prägungen orientieren. Ein weiteres Beispiel dafür sind Aurei und Denare der Münzstätte Rom, die 79 n. Chr. unter Vespasian und seinem Sohn Titus geprägt wurden (Taf. 66, Abb. 14 und 14a).⁷⁶ Sie bilden auf ihren Rückseiten eine *columna rostrata* ab, die der octavianischen fast genau gleicht; lediglich die Dekoration auf der Frontseite ist etwas vereinfacht, umfaßt sie doch hier nur einen langen Anker, der nach unten zeigt. Die Statue auf der Säule ist in derselben Haltung und mit denselben Attributen dargestellt wie jene auf den Vorbildmünzen. Sie hat jedoch keinen Mantel um die Schultern, und der Mann trägt eine Strahlenkrone.

Eckhel widmete diesem flavischen Revers einen ausführlichen Kommentar, in dem er die Hypothese aufstellte, daß hier die berühmte Kolossalstatue abgebildet sei, die unter Nero in Rom von Zenodoros geschaffen wurde und die Portraitzüge dieses Kaisers zeigte. Den Grund dafür, daß sie unter den Flaviern im Münzbild erschien, vermutete Eckhel darin, daß der *colossus* laut Aussage der Textquellen in der Regierung Vespasians unter Entfernung der Züge Neros zu einer Solstatue umgearbeitet und 75 n. Chr. an der *via sacra* neu aufgestellt wurde.⁷⁷ Trotz den bereits von Eckhel selbst mit Recht formulierten Zweifeln an seiner eigenen Erklärung wurde seine Deutung von Harold Mattingly im *British Museum Catalogue* überzeugt aufgenommen und erhielt auf diese Weise große Prominenz in der modernen Forschung.⁷⁸ In Wahrheit kann keine Rede davon sein, daß das hier gezeigte, mit *rostra* geschmückte Säulenmonument den *colossus* abbildet, den die moderne archäologische Forschung gänzlich anders rekonstruiert: nämlich auf einer Basis stehend, aus statischen Gründen auf eine Halbsäule gelehnt, mit einem Steuerruder in der Rechten.⁷⁹ In dem flavischen Münzbild liegt vielmehr einfach eine Kopie des octavianischen Münzreverses vor, die sich unter viele weitere ähnliche numismatische Bildübernahmen der Periode einreihet.⁸⁰ Es ist daher methodisch unzulässig, aus diesem Bild die Existenz eines flavischen Monuments abzuleiten, das insgesamt genau so aussah. Allenfalls wird man annehmen dürfen, daß die spezifischen Abweichungen der Statue auf der Säule vom octavianischen Vorbild, insonderheit der Strahlenkranz, mit einem konkreten zeitgenössischen Einfluß zu erklären sind. Dabei bietet sich vielleicht — entgegen einer recht weit verbreiteten Annahme⁸¹ — in der Tat der Gedanke an, daß die *corona radiata* des *colossus* hier Pate stand.⁸²

Abgesehen von diesen Edelmetallprägungen wurden in der flavischen Periode keine Reichsmünzen ausgegeben, die ein Säulenmonument als Hauptbild zeigten.⁸³ Die beschriebenen Stücke waren

⁷⁵ *InscrIt* XIII, 3 (1937) Nr. 13; vgl. danach Sehlmeier (1999) 117, Abb. 3.1.

⁷⁶ Carradice, Buttrey (2007) Vespasian Nr. 1064–1066 (79 n. Chr.); Titus Nr. 9–10, 27–28, 44–47 (79 n. Chr.).

⁷⁷ Vgl. Eckhel (1796) 334–336. Die Quellen zur Neuaufstellung sind vor allem Plin. nat. 34,45; Cass. Dio 66,15,1 (Boiss. III p. 149); Suet. Vesp. 18. Vespasian machte damit ostentativ ein Monumentalkunstwerk, das für die *domus aurea* konzipiert war, nach dem Tode des Tyrannen der Öffentlichkeit zugänglich.

⁷⁸ Mattingly (1930) xlii: „The radiate figure on a rostral column [...] is the colossus, with the features of Nero or of Titus, set up in 75.“

⁷⁹ Vgl. dazu zusammenfassend Bergmann (1998) 190f.

⁸⁰ Zu diesen Münzen vgl. die Studie von Buttrey (1972). Dort 100f.: „The types of Venus with arms, and figure on a rostral column come directly from denarii of Octavian.“

⁸¹ Buttrey (1972) 101, Anm. 1 schreibt: „(sc. the statue) could well have been rendered radiate after Augustus' death and deification, so that the coin of Vespasian, while copying an earlier type, will have brought its figuration up to date“. Auch Hill (1989) 60 und Palombi (1993) 322, Anm. 5 wollen den Strahlenkranz auf die Divinisierung des Augustus beziehen.

⁸² Marianne Bergmann (1998) 236–238 überlegt, ob der *colossus* nicht auch die Konzeption des bisher unikalen undatierten vespasianischen Denars mit Solbüste im Frontalportrait beeinflusst haben könnte (Carradice, Buttrey [2007] Vespasian Nr. 689).

⁸³ Die einzigen weiteren flavischen Typen, die ein Säulenmonument tragen — freilich nur als Nebenmünzbild — sind Sesterze Vespasians aus den Jahren 71/72 n. Chr.: Carradice, Buttrey (2007) Vespasian Nr. 95, 179–180, 240–241 und 380. Auf dem Revers dieser Gepräge sieht man Pax, die vor einem Altar steht und Waffen in Brand steckt. Links neben ihr befindet sich eine Säule, an der Schild und Speer lehnen; sie ist von einer Statue geschmückt, die gewöhnlich als die der Minerva angesprochen wird; vgl. Mattingly (1930) 119, Nr. 553 sowie Carradice, Buttrey (2007) *loc. cit.* Die Korrektheit der Identifikation der Statue wurde jüngst bezweifelt, man wollte eher eine nackte Kaiserstatue erkennen; dazu C. L. Clay im Auktionskatalog Gemini 7 (9. Jänner 2011), 132, zu Nr. 748 (mit vergrößerter Abbildung). Obwohl die meisten Sesterze die Sta-

damit — innerhalb des Mediums Münze — die jüngsten direkten typologischen Bezugspunkte für die numismatischen Darstellungen der Traianssäule, denen wir uns in Abschnitt II widmen wollen. Nach der Regierung Traians wurde in der römischen Prinzipatszeit übrigens nur eine weitere Säule als Hauptmünzbild verewigt⁸⁴: die Säule des Antoninus Pius, die unter Marcus Aurelius und Lucius Verus auf Denaren, Sesterzen und Mittelbronzen zur Legende DIVO PIO erschien (Taf. 66, Abb. 15).⁸⁵ Diese Säule, deren Basis heute in den Vatikanischen Museen ausgestellt ist, wird auf den Münzen von einer Gitterschranke umgeben abgebildet. Auf der Säule steht die Statue des vergöttlichten Kaisers. Perfekt ausgeprägte Sesterze lassen diese recht gut erkennen; der Kaiser hält in der vorgestreckten Rechten einen Adler und in der Linken ein Langszepter. Die Säule des Marcus Aurelius hingegen, die noch heute in Rom zu besichtigen ist, wurde nie auf römischen Münzen dargestellt. Auch zu den zahlreichen spätantiken Ehrensäulen, die für Rom und Konstantinopel belegt sind,⁸⁶ existiert keine numismatische Überlieferung: Die Bilderwelt der Münzen hatte sich ab dem dritten Jahrhundert tiefgreifend gewandelt, und Säulenmonumente spielten auf ihnen im wesentlichen keine Rolle mehr.⁸⁷

II. Die Traianssäule in der römischen Reichsprägung

Gemäß der Angabe in den *Fasti Ostienses* weihte der Kaiser die Traianssäule, gleichzeitig mit dem völlig erneuerten Venustempel auf dem Caesarforum, am 4. Tag vor den Iden des Mai 113 n. Chr. ein, also am 12. des Monats.⁸⁸ Demnach wurde dieses Säulenmonument beinahe eineinhalb Jahre später dediziert als das Kaiserforum, auf dem es stand: Laut demselben Kalender war das Forum ja schon am 1. Jänner 112 geweiht worden.⁸⁹ Dieser beträchtliche zeitliche Abstand läßt sich auch bei einer Analyse der Chronologie der numismatischen Belege für die verschiedenen architektonischen Elemente des Traiansforums gut nachvollziehen. Abgesehen von der Traianssäule sind auf Reichsmünzen bekanntlich auch drei weitere Reverse diesem in ideologischer Hinsicht wohl wichtigsten Bauprojekt des Herrschers gewidmet (vgl. hier mit den entsprechenden Nachweisen in Tabelle 1). Wir finden die — nicht durch eine Legende erläuterte — monumentale Reiterstatue des Kaisers, die den Platz beherrschte und noch im vierten Jhd. besonders beeindruckte,⁹⁰ weiters die als solche bezeichnete Front der *BASILICA VLPIA* sowie eine reich geschmückte, von einem Triumphwagen bekrönte Monumentalfassade mit zentralem Tor, die uns als *FORVM TRAIAN* vorgestellt wird. Die drei letztgenannten Münztypen wurden mehr oder weniger gleichzeitig geprägt. Ihre Produktion begann wohl knapp nach dem 1. Jänner 112 n. Chr., als Traian den sechsten Consulat angetreten hatte. Mitte 114 n. Chr., als dem Kaiser vom Senat der Ehrenname „Optimus“ verliehen wurde, waren *equus*, *BASILICA* und

tue in der Tat nicht genau erkennen lassen, erscheint der neue Vorschlag typologisch absolut nicht überzeugend — es könnte sehr wohl Minerva mit erhobenem Speer dargestellt sein. Man sollte die traditionelle Ansprache daher beibehalten, und zwar nicht zuletzt auch aus zwei weiteren Gründen. Erstens erweisen Quadranten des Nero mit korinthischem Helm auf einer Säule, an der — wie an der Säule der vespasianischen Sesterze — Speer und Schild lehnen, letztere Darstellungsform als Bildchiffre für eine ‚Minerva-Säule‘: vgl. Sutherland (1984) Nero Nr. 93f. etc. Zweitens waren Mars und Minerva unter den Gottheiten, die die Römer bei der feierlichen Verbrennung feindlicher Waffen anriefen: vgl. Liv. 45,33,1, herangezogen von Mattingly (1930) xlvi.

⁸⁴ Eine Statue der Victoria — präsumtiv die berühmte in der Curia Iulia — auf Säule sieht man jedoch auf Sesterzen des Commodus neben der Figur des Kaisers, Mattingly, Sydenham (1930) Commodus Nr. 613; vgl. dazu R.-Alföldi (2001) 221f. und 226 sowie unsere Anm. 24 oben.

⁸⁵ Mattingly, Sydenham (1930) Marcus Aurelius Nr. 439–440 und 1269–1271.

⁸⁶ Vgl. den Überblick bei Jordan-Ruwe (1995) 102–120 und 126–202.

⁸⁷ Eine Ausnahme bilden seltene *Solidi* aus Arelate mit den Portraits des Konstantin bzw. des Licinius, geprägt ca. 313 n. Chr.: Bruun (1966) Arles Nr. 1–3. Sie feiern die *SAPIENTIA PRINCIPIS PROVIDENTISSIMI* und zeigen auf dem Revers — in Weiterentwicklung eines neronischen Motivs — eine Säule mit Minervasymbolen, vgl. dazu oben Anm. 83. Änigmatische Silberstücke der konstaninischen Zeit, die zur bemerkenswerten Rundlegende *VOTA ORBIS ET VRBIS SEN. ET P. R.* auf der Rückseite verschiedengestaltige beschriftete *cippi* auf Basen zeigen und bisher für die Münzstätten Aquileia, Siscia und Thessalonica belegt sind, haben mit unserem Thema hingegen nicht direkt zu tun; vgl. dazu Bruun (1966) Aquileia Nr. 80–84 und p. 716f. (Siscia) sowie Tkalec Auktion 18. Februar 2002, Nr. 248 und NAC Auktion 46 (2. April 2008), Nr. 714 (beide Stücke Thessalonica).

⁸⁸ Vidman (1982) p. 48, J, Z. 54 gibt irrig „III id. Mai.“; zur notwendigen Korrektur des Datums vgl. Mitthof (2011) 302f.

⁸⁹ Vidman (1982) p. 48, J, Z. 33f.

⁹⁰ Vgl. dazu Amm. 16,10,15f.

FORVM nicht mehr im Prägeprogramm; die Produktion dieser Typen könnte jedoch auch gut und gerne schon deutlich früher, etwa im Laufe des Jahres 113, geendet haben.⁹¹ Die Münzen mit der Säule folgen einem ganz anderen chronologischen Muster (vgl. Tabelle 2; Taf. 66–68, Abb. 16–26). Ihre Ausprägung begann deutlich später als jene der genannten Bautenmünzen, offenbar erst im Laufe des Jahres 113,⁹² das Motiv blieb jedoch über drei Prägephasen hinweg im Programm. Die letzten Münzen mit der Traianssäule wurden dementsprechend erst ausgeprägt, als Traian bereits den Namen „Optimus“ führte, also nach Mitte 114 n. Chr.

Reverstyp	Kaisertitulatur	Datierung	Nominalien	MIR Nr.	Belegzahl (in MIR)
<i>Equus Traiani</i>	COS VI	112 bis max. Mitte 114 n. Chr.	Aureus	393	6 Exx.
			Denar	394	152 Exx.
			Sesterz	461	29 Exx.
BASILICA VLPIA	COS VI	112 bis max. Mitte 114 n. Chr.	Aureus	399, 404	zus. 41 Exx.
			Sesterz	464	20 Exx.
FORVM TRAIAN	COS VI	112 bis max. Mitte 114 n. Chr.	Aureus	403, 409	zus. 100 Exx.
			Sesterz	465	11 Exx.
<i>Columna Traiani</i>	– COS VI – COS VI, Optimus (ohne „Nerva“) – COS VI, Optimus (mit „Nerva“)	113 bis max. Frühjahr 115 n. Chr.	Aureus Denar Sesterz Dupondius As	siehe Tabelle 2	insgesamt 422 Exx.

Tabelle 1: Die Monumente des Traiansforums in der Reichsprägung

Kaisertitulatur	Gruppe (nach MIR)	Datierung	Nominalien	MIR Nr.	Belegzahl (in MIR)
COS VI	Gruppe 14 (Edelmetall: Cluster 3)	Frühjahr 113 bis Mitte 114 n. Chr.	Aureus	424	13 Exx.
			Denar	425	168 Exx.
			Sesterz	472	34 Exx.
			Dupondius	473	39 Exx.
			As	474	29 Exx.
COS VI, Optimus (ohne „Nerva“)	Gruppe 15	Sommer 114 n. Chr. (ca. ab Juni) ⁹³	Denar	493	42 Exx.
			Sesterz	502	4 Exx.
			Dupondius	503	10 Exx.
COS VI, Optimus (mit „Nerva“)	Gruppe 16 (Edelmetall: Cluster 1)	Herbst 114 bis max. Frühjahr 115 n. Chr.	Denar	514	55 Exx.
			Sesterz	537	11 Exx.
			Dupondius	538	16 Exx.
			As	539	1 Ex.

Tabelle 2: Die traianischen Reichsprägungen mit Traianssäule im Überblick

In der älteren Literatur, etwa auch im *RIC* oder im ansonsten hervorragenden Katalog Paul Stracks, werden Sesterze mit der Traianssäule⁹⁴ und solche mit der BASILICA VLPIA⁹⁵ auch mit der Datierung COS V auf dem Avers gelistet. In allen Fällen, die der Autor dieser Zeilen prüfen konnte,

⁹¹ Vgl. Beckmann (2000) 132.

⁹² Dazu vor allem Woytek (2010) 141 und Beckmann (2007) 80f., wo die chronologischen Ergebnisse von Beckmann (2000) 125f. und 130–132 aufgrund einer Erweiterung der Materialbasis entscheidend präzisiert werden.

⁹³ Strobel (2010) 366 mit 375, Anm. 12.

⁹⁴ Mattingly, Sydenham (1926) Trajan Nr. 579–580; Strack (1931) 206 und Nr. 388; dazu auch Belloni (1973) 35, Nr. 332.

⁹⁵ Strack (1931) 205 und Nr. 411.

handelt es sich dabei jedoch um gänzlich gefälschte oder mindestens verfälschte Exemplare (vgl. z.B. Taf. 68, Abb. 27–28), häufig um ältere Güsse. Aufgrund der hohen Attraktivität von Bautenmünzen für Münzsammler werden die entsprechenden Typen nämlich seit mehreren Jahrhunderten intensiv gefälscht, und mit der Consulatszahl in der Averslegende (V oder VI) nahmen es die Fälscher offenbar nicht allzu genau.⁹⁶ Es gilt also festzuhalten, daß etwa Francesco Panvini Rosati in seiner Spezialstudie zur Traianssäule *in nummis* — und auch Hill in seiner bekannten Monographie zu römischen Bautenmünzen — die genannten Falsa mit Säule und COS V-Datum ganz zu Unrecht als authentisch akzeptierten.⁹⁷

Es ist nach gegenwärtigem Materialstand auszuschließen, daß Traian Bauten seines Forums vor der offiziellen Dedikation am 1. Jänner 112 ins Bild setzen ließ. Münzabbildungen der Monumente des Traiansforums erschienen vielmehr in zwei aufeinanderfolgenden ‚Wellen‘, jeweils erst nach der offiziellen *dedicatio* der entsprechenden Strukturen.⁹⁸ Diese Feststellung ist von methodischer Bedeutung, verfügen wir damit doch in der problematischen archäologisch-numismatischen Grundsatzdiskussion, ob bzw. wann die Römer auch projektierte Bauten auf Münzen abbildeten, wenigstens über ein paar sichere Anhaltspunkte für die traianische Zeit. Wenn aufgrund unkritischer Materialbehandlung bisher gerade der Fall der Traianssäule als Beleg dafür herangezogen wurde, daß auch in der hohen Kaiserzeit Bauprojekte bzw. in Bau befindliche Monumente bereits im Münzbild erschienen,⁹⁹ so steht das in diametralem Gegensatz zur tatsächlichen Evidenz.

Im Vergleich zu den anderen Monumenten des Traiansforums ist die Traianssäule in numismatischer Hinsicht dadurch ausgezeichnet, daß Münzen von fünf unterschiedlichen Nominalstufen ihr Bild tragen. Abgesehen von den Kleinbronzen (und den typologisch weitgehend immobilen Halbstücken im Edelmetall) wird die Säule somit auf allen regulär ausgeprägten Wertstufen gezeigt: auf Aurei und Denaren, auf Sesterzen, aber auch auf Mittelbronzen. Etwa die Basilica oder die Forumsfassade erscheinen dagegen nur auf Aurei und Sesterzen; die Reiterstatue wurde zusätzlich lediglich auch auf Denare gesetzt (vgl. Tabelle 1). Die Darstellung der Säule wollten die für die Bildgestaltung der traianischen Münzen Verantwortlichen jedoch offenbar möglichst breit streuen.¹⁰⁰ Dazu passen übrigens jüngst gemachte Beobachtungen zur gleichmäßigen geographischen Verbreitung — ohne deutliche regionale Schwerpunkte — von Buntmetallprägungen mit der Traianssäule im numismatischen Fundmaterial Italiens und Zentraleuropas.¹⁰¹

In numerischer Hinsicht ist auf der Grundlage des mir vorliegenden Datenmaterials¹⁰² zu bemerken, daß — global betrachtet — die Auflagenhöhe von Münzen mit der Traianssäule höher gewesen sein muß als die aller Münzen mit den drei anderen Forumsmonumenten zusammen.¹⁰³ Das hat auch Carlos F. Noreña vor kurzem richtig gesehen, aus dieser Beobachtung aber folgern wollen, daß „Trajan’s coinage was not employed as a major vehicle for celebrating his most significant public build-

⁹⁶ Vgl. zu diesen Falsa mit allen greifbaren Nachweisen Woytek (2010) 548f., Nr. X8 und X9. Die von Strack (1931) auf Taf. 6 unter Nr. 388 abgebildete Münze aus Paris wurde auch von Besombes (2008) 122, Nr. 1041 als Falsum erkannt.

⁹⁷ Panvini Rosati (2004) 197, Nr. 1; Hill (1989) 57f.

⁹⁸ Pace Seelentag (2004) 314.

⁹⁹ So etwa Prayon (1982) 328; vgl. auch Gauer (1977) 77.

¹⁰⁰ Freilich muß man berücksichtigen, daß die Traianssäule immer nur einer von mehreren nebeneinander ausgeprägten Reversstypen war. Vgl. dazu etwa auch die typologisch-mengenstatistischen Auswertungen, die Georges Depeyrot anhand des Fundes von Reka Devnia unternahm: Depeyrot (2004) 174 bringt Diagramme zur typologischen Verteilung der Denarproduktion der Perioden 112–114 und 114–117 n. Chr. Bei der Analyse des letztgenannten Diagrammes ist freilich zu berücksichtigen, daß das Motiv ab 115 n. Chr. überhaupt nicht mehr ausgeprägt wurde.

¹⁰¹ Elkins (2011) 651.

¹⁰² Vgl. dazu Tabelle 1, letzte Spalte. Das für *MIR* versammelte Material rekrutierte sich aus den wichtigsten dem Autor zugänglichen öffentlichen und privaten Sammlungen sowie aus den Publikationen des Münzhandels. Aufgrund der Materialquellen ergibt sich also generell eine statistische Verzerrung zugunsten seltener Typen bzw. (für Münzhändler und -sammler) attraktiver Reverse. Diese Verzerrung hat im vorliegenden Fall jedoch insofern keine negativen Auswirkungen, als die meisten untersuchten Münztypen in ähnlicher Weise attraktiv sind.

¹⁰³ Als Kontrolle — freilich nur für die einschlägigen Silberprägungen — mag man auch die Belegzahlen für Denare der betreffenden traianischen Typen im großen Schatzfund von Reka Devnia heranziehen, den Mouchmov (1934) publiziert hat. Die drei Denartypen mit Säule sind Traian Nr. 115 (8 Exx.), Nr. 284 (17 Exx.) und Nr. 558 (41 Exx.). Insgesamt 66 Denaren mit *columna Traiani* stehen in dem Schatz 45 Exx. mit Reiterstandbild gegenüber (Traian Nr. 497).

dings“.¹⁰⁴ Das ist zweifellos ein Fehlschluß. Daraus, daß die Säule auf Münzen stärker präsent ist als die Basilica Ulpia oder die Fassade des Forums, wird man wohl abzuleiten haben, daß sich die Münzstätte die Verbreitung gerade des Bildes der Traianssäule aus welchen Gründen auch immer besonders angelegen sein ließ.¹⁰⁵ Es ist methodisch zweifelhaft, die antike Evidenz mit einer vorgefaßten Auffassung darüber zu interpretieren, welche die „most significant public buildings“ des Kaisers waren. Aus dem numismatischen Befund geht insgesamt etwa klar hervor, daß nicht jeder Gebäudetypus als zur Abbildung auf Münzen geeignet empfunden wurde. Etwa die traianischen Thermen sucht man — wie auch andere Thermenanlagen — im kaiserzeitlichen Münzbild vergeblich. Ein Siegesmonument wie die Traianssäule wurde hingegen als passendes Münzmotiv erachtet¹⁰⁶ und war, nebenbei bemerkt, auch leicht darstellbar. Außerdem gab es ja, wie in Abschnitt I ausgeführt, speziell für Sieges Säulen unter Augustus und den Flaviern bereits numismatische Vorbilder, auf die man sich in traianischer Zeit beziehen konnte.

Die Münzdarstellungen der Basilica Ulpia und des Forumseingangs wurden von archäologischer Seite vielfach analysiert, weil sie die einzigen antiken Bildzeugnisse sind, die genauere Rückschlüsse auf das ursprüngliche Aussehen der Strukturen zulassen.¹⁰⁷ Der besondere Reiz bei der ikonographischen Untersuchung der Münzbilder der Säule besteht hingegen darin, daß man die numismatische Bildquelle direkt mit dem noch erhaltenen Monument vergleichen kann. Vor allem die Abbildungen der Säule auf Sesterzen eignen sich aufgrund des größeren Durchmessers dieses Nominales für einschlägige Untersuchungen (vgl. etwa Taf. 67, Abb. 20–21 und 21a). Die Analyse der Münzen ergibt eine recht genaue Korrespondenz der numismatischen Darstellung mit dem Denkmal selbst. Beginnen wir mit dessen unterem Teil. Man sieht im Münzbild auf dem Sockel der Säule, prononciert dargestellt, zwei der vier Adlerskulpturen¹⁰⁸ und darunter die große Girlande. Auf Taf. 67, in Abb. 21a ist gut zu erkennen, daß der Adler rechts die Girlande mit seinem Schnabel hält. Oberhalb der Tür, durch die man die Säule betritt, ist das Relief der beiden gegenständigen Victorien auszunehmen, und auf manchen Sesterz- und Dupondiusstempeln ist zwischen ihnen sogar das von den Siegesgöttinnen gehaltene rechteckige Inschriftfeld eingezeichnet (Taf. 67, Abb. 21–22). Links und rechts des Eingangs finden wir den dakischen Waffenfries angedeutet — Schilde sind zu erkennen.

Die Proportionen der Säule sind auf verschiedenen Münzbildern unterschiedlich, vor allem bei den massenhaft geprägten Denaren ist die diesbezügliche Bandbreite beachtlich: Die Säule erscheint manchmal dicker, dann wieder dünner, und das Verhältnis zwischen Basis, Säulenschaft und der Kaiserstatue auf der Säule wurde auf unterschiedlichen Stempeln verschieden wiedergegeben. Auch sind nicht alle Elemente der Säule stets präzise dargestellt: etwa der Kranz, auf dem der Säulenschaft aufsitzt, fehlt oft.¹⁰⁹ Von allerhöchster Bedeutung für die Baugeschichte des Monuments ist die bisher nicht gemachte Beobachtung, daß auf einem außergewöhnlich detailliert geschnittenen, mir von einer Münze aus Gruppe 14¹¹⁰ bekannten Denarstempel nicht nur die Spiralwindungen der Säule abgebildet sind — wie sehr häufig —, sondern in ihnen auch Andeutungen des Relieffrieses (vgl. Taf. 67, Abb. 19a). Wo man gewöhnlich nur Punkte oder kleine Striche sieht (vgl. Taf. 67–68, Abb. 18, 21 oder 25), kann man hier nämlich ein paar stilisierte Figuren ausnehmen, deren Köpfe und Beine uns der Stempelschneider zeigt. Weiters scheint auf einem ausgezeichneten Sesterzstempel derselben Zeitschicht (vgl. Taf. 67, Abb. 21a) im untersten Bereich des Frieses sogar ein Pferd mit Reiter angedeutet. Das

¹⁰⁴ Noreña (2011) 124.

¹⁰⁵ Seelentag (2004) 314 hat ansprechend vermutet, daß in der Münzprägung das Bild der Säule zu dem Zeitpunkt, als die übrigen Forumsmonumente nicht mehr ausgeprägt wurden, „bildlich stellvertretend für den Gesamtkomplex“ stand.

¹⁰⁶ Dafür, daß das Bild von manchen antiken Benützern der Münzen erkannt und geschätzt wurde, gibt es immerhin ein vereinzelt Testimonium, nämlich einen aus einem Sesterz mit Rv. Traianssäule, dessen Vorderseite abgeschliffen wurde, gefertigten Spiegel mit Zierrand: Göbl (1978) Bd. 2, Taf. 20, Abb. 219 (Slg. P. R. Franke). Dieser Münztyp wurde zweifellos deshalb zur Verfertigung des Spiegels benützt, weil man sein Reversbild als besonders attraktiv empfand.

¹⁰⁷ Vgl. dazu vor allem die Studien von Pensa (1969–1970) 275–281 (in der Benützung der numismatischen Quelle leider vielfach unverlässlich), Packer (1981) und Beckmann (2005).

¹⁰⁸ Zur besonderen Betonung der Adler auf den Münzen vgl. Knell (2010) 59f. Zu deren Interpretation vgl. Claridge (2007) 468: Der Adler ist hier eindeutig in triumphalem Kontext als Tier des Iuppiter zu verstehen, nicht als Hinweis auf Traians Apotheose, wie etwa Coarelli (1999) 21 irrig annimmt. Vgl. zu der Frage auch Jordan-Ruwe (1995) 78, Anm. 409.

¹⁰⁹ Zu diesen Aspekten bereits recht ausführlich Strack (1931) 14f. und 205f.

¹¹⁰ Vgl. dazu oben Tabelle 2.

bedeutet, daß 113/114 n. Chr. das prächtige Reliefband entweder schon ganz vollendet oder zumindest in Arbeit war. Die provokante, nach älteren Vorgängern zuletzt von Amanda Claridge vertretene These, wonach der Fries erst unter Hadrian auf der Säule angebracht wurde, ist damit endgültig ad acta zu legen.¹¹¹

Hinsichtlich der Abbildung der Spiralwindungen im Münzbild ist hier eine Richtigstellung vorzunehmen. In der modernen Literatur wird gelegentlich der Eindruck erweckt, als ob das Relief auf traianischen Münzen manchmal korrekt rechtsläufig, oft aber auch linksläufig dargestellt sei, ohne System, ganz nach dem momentanen Belieben des Stempelschneiders.¹¹² Das stimmt so nicht. In fast allen Fällen ist auf authentischen antiken Geprägten das Spiralband nämlich korrekt rechtsläufig. Bei den in der Literatur angeführten und illustrierten Stücken mit linksläufiger Spirale handelt es in der Regel um moderne Falsa von Sesterzen.¹¹³ Zwar gibt es auch authentische antike Gepräge, die aufgrund eines Stempelschneiderversehens ein linksläufiges Reliefband zeigen, doch sind dies Ausnahmen von extremer Seltenheit.¹¹⁴

Sowohl Denare als auch Sesterze weisen unterhalb der Statue, die die Säule oben abschließt, deutlich eine mit mehreren X-förmigen Elementen angedeutete Struktur auf (vgl. Taf. 67, Abb. 19–20), die nicht zuletzt aufgrund mehrerer numismatischer Parallelen¹¹⁵ zuversichtlich als Metallgitter angesprochen werden kann. Es diene zweifellos dazu, Besucher, die die Säule über die Wendeltreppe bestiegen hatten, abzusichern. Heute ist bekanntlich an der entsprechenden Stelle wieder ein Gitter angebracht.¹¹⁶

Laut einer berühmten Formulierung des älteren Plinius bestand der Zweck von Säulen darin, daß man „über die anderen Menschen erhoben“ würde: *columnarum ratio erat attolli super ceteros mortales* (nat. 34,27). Für die kolossale Kaiserstatue, die einst auf der Säule stand,¹¹⁷ sind die Münzen die einzige zur Verfügung stehende Quelle. Sie ist auf vielen Münzbildern leider nur recht skizzenhaft angedeutet. Führt man für die ikonographische Analyse jedoch eine kritische Rezension der überaus zahlreichen, qualitativ sehr unterschiedlichen Münzstempel durch, die ein Bild der Säule tragen, so lassen sich doch mit Zuversicht Feststellungen über das Aussehen der Statue treffen. Traian ist stets nach links stehend abgebildet; er trägt ein kurzes Militärgewand — das nur bis zum halben Oberschenkel reicht — und einen Mantel (*paludamentum*) um die Schultern. Dieser Mantel reicht hinten weit hinab, bis auf die Höhe der Unterschenkel; ein Zipfel fällt auch über die vorgestreckte Rechte des Kaisers (vgl. Taf. 68, Abb. 24–26). Mit seinem erhobenen linken Arm stützt sich Traian auf ein langes stabförmiges Objekt, ein Langszepter oder eine Lanze. Daraus ergibt sich die Körperhaltung der Figur, mit dem rechten Bein als Stand- und dem linken als Spielbein. Soweit die problemlos identifizierbaren Elemente der Darstellung; nun zur rechten Hand der Statue, die etwas mehr Schwierigkeiten bereitet.

Seit dem 16. Jahrhundert wird in der wissenschaftlichen Literatur auf der Grundlage der Münzbilder für die Statue Traians auf der Säule postuliert, daß diese in der Rechten einen Globus gehalten habe. Schon Alfonso Chacón schrieb: „orbem seu pilam auream tenebat in dextera [...] sceptrum in sinistra“, und bereits in Bartolis Prachtpublikation wurde eine entsprechende Rekonstruktionszeich-

¹¹¹ Claridge (1993) 15 kannte nur Stempel mit „spirals with dots or short dashes between the bands“; sie vermutete, daß die Spiralen die Wendeltreppe im Inneren der Säule andeuten sollten und nahm an, daß erst nach Traians Tod mit der Einmeißelung des Frieses begonnen wurde (vgl. 22). Entgegen dem Titel der von ihr verfaßten Rezension Claridge (2007) zieht die Autorin ihre These dort nicht zurück. Die alten Proponenten dieser Hypothese werden bei Lehmann-Hartleben (1926) 4, Anm. 7 zitiert; ihre Anschauung wurde schon von diesem Autor zu Recht als „unmöglich“ bezeichnet.

¹¹² Vgl. etwa Florescu (1969) 58f. oder Claridge (1993) 15f.

¹¹³ So etwa bei Panvini Rosati (2004) 204, Abb. 1, und 205, Abb. 5; Claridge (1993) 16, Abb. c und d.

¹¹⁴ Vgl. etwa den Dupondius bei Woytek (2010) Taf. 108, Abb. 538v¹; aus demselben Reversstempel wie der Dupondius Classical Numismatic Group 70 (21. September 2005), Nr. 767.

¹¹⁵ Vgl. dazu Beckmann (2010) 332f.

¹¹⁶ Zu den antiken Ausnehmungen im Stein für die Anbringung des Gitters vgl. den instruktiven Stich von Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) bei Coarelli (1999) 27; siehe auch das Cover des vorliegenden Bandes.

¹¹⁷ In der „*Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti*“ des Alfonso Chacón (ca. 1540–1599), die 1576 erschien und bei Bartoli, Bellori (1672) und Fabretti (1690) wieder abgedruckt ist, wird berichtet, daß man zu Chacóns Zeit die Füße der Statue noch auf der Säulenspitze sehen konnte; den Kopf der Monumentalstatue habe man im Bereich der Säulenbasis entdeckt und in die Sammlung des Kardinals Andrea della Valle (1463–1534) verbracht: Bartoli, Bellori (1672) p. 2, Paragraph 14. Die Statue des Apostels Petrus wurde ja erst 1588 auf der Säule aufgestellt: dazu Coarelli (1999) 239.

nung veröffentlicht.¹¹⁸ In diese Tradition stellte sich T. L. Donaldson in seiner *Architectura numismatica*.¹¹⁹ Auch Harold Mattingly schloß sich dieser Auffassung bei der Beschreibung der Edelmetallmünzen dieses Typs im BMC an,¹²⁰ ebenso wie Anne Robertson,¹²¹ Gian Guido Belloni¹²² und — vorsichtig — Francesco Panvini Rosati,¹²³ Martina Jordan-Ruwe¹²⁴ und der Verfasser dieser Zeilen,¹²⁵ um nur einige Autoren zu nennen. Die Darstellung eines nach links stehenden Kaisers im militärischen Gewand mit Szepter/Lanze und Globus ist in der römischen Münzprägung in der Tat grundsätzlich gut belegt, wenngleich erst im 3. Jhd. n. Chr.¹²⁶ Auch der Vergleich mit der Statue auf der berühmten Porphyrssäule Konstantins des Großen in Konstantinopel, die an die Tradition der großen stadtrömischen Ehrensäulen der Prinzipatszeit anknüpfte, scheint die traditionelle Hypothese zu unterstützen. Laut einer Abbildung des Wahrzeichens des „Neuen Rom“ auf der Tabula Peutingeriana hielt die dortige Statue ja einen Globus in der ausgestreckten Rechten und stützte sich mit der Linken auf eine Lanze,¹²⁷ auch wenn das natürlich keine direkten Rückschlüsse auf das Attribut der Statue auf der Traianssäule zuläßt.¹²⁸

Was sieht man aber nun tatsächlich auf den traianischen Münzen? Prinzipiell lassen sich zwei Gruppen von Reversstempeln unterscheiden. Auf vielen Stempeln macht es den Eindruck, als ob die Kaiserstatue auf der Säule in ihrer ausgestreckten Rechten gar keinen Gegenstand halte (vgl. etwa Taf. 67, Abb. 19), während sie auf anderen eindeutig mit einem Objekt in der rechten Hand abgebildet ist, das sich jedoch schwer bestimmen läßt. Diese zweite Gruppe zerfällt wiederum in zwei Untergruppen. Auf Denaren, die massenhaft geprägt wurden und deren Stempel daher oft nicht sehr präzise graviert sind, wie auch auf einigen Mittelbronzen ist Traian manchmal mit einem ringförmigen Gegenstand dargestellt — man denkt bei der Betrachtung dieser Münzen am ehesten an einen Kranz oder, was aus ikonographischen Gründen wahrscheinlicher wäre, eine Opferschale (vgl. Taf. 67–68, Abb. 22, 25).¹²⁹ Auf vielen Denaren, einigen Bronzen, aber auch auf den seltenen Aurei, die ein stilistisch ansprechendes, wohlproportioniertes Bild der Traianssäule tragen, ist davon hingegen nichts zu sehen. Hier kann man vielmehr lediglich eine kleine Verdickung am Ende des rechten Armes ausnehmen; auf ein paar Stempeln sieht es schließlich auch so aus, als ob ein sehr kleiner Gegenstand in der Hand liege (Taf. 66–68, Abb. 16–18, 23, 26).

An diesem Punkt kommt dem oben angesprochenen numismatischen Instrument der Stempelrezension beträchtliche Bedeutung zu. Bei Vorliegen einer größeren Population von Stempeln mit demselben Bild sind nämlich nicht alle einzelnen Prägestöcke von identischer Aussagekraft, wenn es darum geht zu rekonstruieren, wie der Auftrag der für das Bilddesign der Münzen Verantwortlichen an die Graveure lautete. Es ist vielmehr in methodischer Hinsicht unabdingbar, dafür zunächst diejenigen Stempel zu ermitteln und besonders in den Blick zu nehmen, die die meisten Details, die besten Proportionen der Darstellung und den besten Stil aufweisen. Martin Beckmann bezeichnet solche qualitativ besonders hochwertigen Stempel, die dann auch als Urbilder für weitere typidentische Stempel

¹¹⁸ Bartoli, Bellori (1672) ungezählte Tafel. Vgl. diese Abbildung auch bei Coarelli (1999) 239, Abb. 11.

¹¹⁹ Donaldson (1859) 192: „his left hand upraised and resting on a staff or spear, and in his right outstretched hand holding a ball or globe“; dementsprechend auch Donaldsons Abb. Nr. 51.

¹²⁰ Mattingly (1936) 93, Nr. 449. Seine für die Buntmetallmünzen gegebene Beschreibung „holding Victory (?) and spear“ (206, Nr. 971) ist zweifellos unzutreffend.

¹²¹ Robertson (1971) 24, Nr. 151.

¹²² Belloni (1973) 13, Nr. 118.

¹²³ Panvini Rosati (2004) 197, Anm. 7: „Questo particolare non è ben chiaro in nessuno degli esemplari da me esaminati, ma mi sembra molto probabile“.

¹²⁴ Jordan-Ruwe (1995) 77: „eine Lanze in der Linken und möglicherweise einen Globus in der ausgestreckten Rechten haltend“.

¹²⁵ Vgl. Woytek (2010) 403, Nr. 424; 424, Nr. 472–473; 435, Nr. 493.

¹²⁶ Schmidt-Dick (2011) Taf. 71, Typ M.XIV.2.

¹²⁷ Vgl. zu der Statue etwa die umsichtige Diskussion von Bergmann (1998) 284–287, mit Abb. der Zeichnung auf Taf. 55, Nr. 6. Dazu weiters Jordan-Ruwe (1995) 130f. und 139f.

¹²⁸ Vgl. auch den etwa fünf Meter hohen „Koloß von Barletta“, eine oströmische Kaiserstatue der zweiten Hälfte des 5. Jhdts., die einst ein Säulenmonument schmückte: Jordan-Ruwe (1995) 167f. mit Taf. 19. Der Kaiser ist in Militärtracht dargestellt; der linke Unterarm der Statue — mit der heute einen Globus haltenden Hand — ist freilich ergänzt.

¹²⁹ Dementsprechend die Ansprache von Besombes (2008) 95, Nr. 744, und 97, Nr. 761: „une patère et un sceptre“.

gedient haben werden, als „archetypal dies“.¹³⁰ Im konkreten Falle ist festzuhalten, daß all jene Stempel, auf denen die Statue auf der Säule nichts in der Rechten hält, kaum Zeugniswert für unsere Fragestellung besitzen: Es ist ganz offenkundig so, daß bei ihnen ein Detail der Darstellung einfach weggelassen wurde, wie es bei Massenprägungen oft der Fall war. Diese Stempel sind daher wohl von der Betrachtung auszuschließen. Von den beiden Gruppen von Stempeln, die ein Objekt in der Rechten des Kaisers zeigen, ist aber zweifellos diejenige für uns die wichtigere, der die Aurei angehören. Manches spricht nämlich dafür, daß diese Goldmünzen die ersten Prägungen überhaupt waren, die das Bild der Säule trugen.¹³¹ Sie stammen aus drei verschiedenen Reversstempeln.¹³² Während zwei von ihnen in nur je einem Exemplar überliefert und hinsichtlich der rechten Hand der Statue nicht ganz deutlich sind, zeigt der gut belegte Stempel Beckmann C2 auf der Hand des Kaisers ein kleines Objekt, das nicht ringförmig ist (vgl. etwa Taf. 66–67, Abb. 16, 16a und 17).¹³³ Dieser Stempel ist gut mit einem Denarstempel derselben Zeitschicht zu vergleichen, der auf der Hand des Kaisers einen kleinen kugeligen Gegenstand zu zeigen scheint (Taf. 67, Abb. 18 und 18a). Das sollte ein Globus sein.

Somit ergibt die kritische Analyse des Materials, daß die ältere Forschung die Attribute der Statue korrekt rekonstruierte. Man wird wohl mit Giovanni Becatti annehmen dürfen, daß die Traianstatue zum Zeitpunkt der Einweihung der Säule am 12. Mai 113 schon ihren Platz auf dieser eingenommen hatte und nicht etwa später angebracht wurde.¹³⁴ Das bedeutet, daß die Aufstellung offensichtlich vor die Ausgabe sämtlicher oben aufgelisteter Münzen mit der Traianssäule zu datieren ist. Die Abweichungen hinsichtlich der Darstellung des Attributs in der rechten Hand des Kaisers auf unterschiedlichen Stempeln mit diesem Motiv können also keinesfalls damit zu erklären sein, daß man zum Zeitpunkt der Prägung der Münzen nicht wußte, wie die Statue genau aussehen sollte, sondern gehen sicherlich auf die allgemeine Kleinheit der Darstellung sowie auf mangelnde Präzision der Stempelschneider zurück. Letzteres wird vor allem für das Auftauchen der „*patera*“ auf einigen Stempeln für Silber- und Bronzemünzen verantwortlich sein. Bei der flüchtigen Ausführung eines kleinen runden Attributs schnitten *scalptores* offenkundig manchmal nur dessen Umrißlinie, sodaß sich ein „Kranz“ oder eine „Schale“ im Münzbild abzeichnet. Wenn solche Stücke dann wiederum zur Vorlage für andere Graveure wurden, könnten diese irrig davon ausgegangen sein, sie hätten die Kaiserstatue mit einem solchen Objekt in der Hand darzustellen.

Zum Schluß dieses Abschnitts ist noch kurz auf Münzen der Reichsprägung mit Säulenmonumenten anderer Gestalt einzugehen, die in der wissenschaftlichen Debatte zur Traianssäule eine — teils beachtliche — Rolle spielen. Auf Assen der Periode des fünften Consulats Traians (103–111 n. Chr.) sieht man eine sehr merkwürdige Reversdarstellung: Eine mächtige Keule steht, mit ihrer Verdickung nach unten, auf einem frontal gezeigten Löwenskalp (Kopf und Pranken), der auf einer rechteckigen Basis ruht (vgl. Taf. 68, Abb. 29).¹³⁵ Diese „Hercules-Säule“ bietet primär eine weitere Bezeugung für die von vielen anderen Münzen¹³⁶ her und auch aus philologischen und archäologischen Quellen hinlänglich bekannte Verehrung des Kaisers für den Heros.¹³⁷ Sie scheint weiters jedoch ein konkretes architektonisches Element darzustellen: Paul Strack hat es als eine „auf einem Spinaabschluß ruhende Meta“ erklärt.¹³⁸ Vor kurzem wurde jedoch ein Bezug dieses Münzbildes auf die Traianssäule vermutet. Gunnar Seelentag statuierte, daß diese Asse „zeitgleich mit den ersten Bildern der Traianssäule geprägt“ worden seien, „so daß die Art der Abbildung der Keule in Form einer Säule durchaus an die

¹³⁰ Vergleiche seinen Vortrag *Coins, Architecture and Archetypal Dies: Some Methodological Considerations of Die Production Relevant to Architectura Numismatica*. Referat bei der 139. Jahrestagung der American Philological Association (Chicago, 4. Jänner 2008).

¹³¹ Für sie hat Beckmann (2007) 81 ein „special issue directly connected to the dedication of the Column“ vermutet.

¹³² Beckmann (2000) 148f. (C1 und C2) sowie Beckmann (2007) 99 (C5).

¹³³ Vgl. dazu auch die vergrößerte Abbildung des Reverses des Exemplars Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 87.299 von diesem Stempel bei Knell (2010) 32.

¹³⁴ Becatti (1960) 29.

¹³⁵ Woytek (2010) Nr. 176.

¹³⁶ Vgl. etwa Woytek (2010) Nr. 72–73, 99–101, 138, 143, 164, 192–193, 227, 263, 457, 595, 602–604.

¹³⁷ Dazu Seelentag (2004) 284–287 und 405f. sowie die Statue Traians im Löwenfell bei Boschung (2002) 169.

¹³⁸ Strack (1931) 135.

gerade entstehende Columna Traiana“ erinnern hätte können.¹³⁹ Von all dem ist nichts wahr. Die systematische Untersuchung der traianischen Münzprägung durch den Verfasser ergab, daß diese Mittelbronzen stets Portraittyp „A“ des Kaiserbildes tragen und somit etwa in den Jahren 103–104 n. Chr. emittiert worden sein müssen.¹⁴⁰ Zu diesem Zeitpunkt hatte der Zweite Dakerkrieg noch nicht begonnen, und der Beschluß zum Bau der Säule war noch etliche Jahre entfernt; bis zu ihrer Einweihung — und der damit etwa gleichzeitigen Prägung von Münzen mit ihrem Bild — sollten noch neun bis zehn Jahre vergehen. Dieses Münzbild darf dementsprechend keinesfalls in den Kontext der Traianssäule gerückt werden. Die Systemanalyse zeigte vielmehr, daß die entsprechenden Asse in enger zeitlicher Verbindung mit zwei (stempelgekoppelten) traianischen Sesterztypen ausgegeben wurden, die den Circus Maximus bzw. eine Gruppenszene in diesem zeigen — präsumtiv die Wiedereinweihung des Circus durch den Kaiser nach Abschluß des Zubaus im Jahre 103 n. Chr.¹⁴¹ Dazu scheint Stracks Erklärung des As-Typs, die in die circensische Sphäre weist, gut zu passen.

Er möchte den Revers der Mittelzerze mit „Hercules-Säule“ konkret mit den Ἡράκλεια ἐπνίκια verbinden, einem aus der epigraphisch erhaltenen Siegesliste des alexandrinischen Athleten T. Flavius Archibios bekannten, laut dem Inschrifttext von Kaiser Traian gestifteten Agon, dessen Veranstaltungsort in der Inschrift ausgefallen ist.¹⁴² Für Strack fanden diese Spiele in Rom statt und wurden anlässlich eines der Dakersiege des Kaisers gestiftet; er vermutete, daß die „Säulen-*meta*“ bei den *ludi Herculei* auf der *spina* des Circus gestanden sein könnte.¹⁴³

Diese *ludi Herculei* bemühte Strack auch für die Interpretation von Münztypen, die die Forschung seit ihrem Auftauchen im 17. Jahrhundert vor große Probleme stellen: die Prägungen mit Traianportrait auf der Vorderseite und verschieden gestalteten Säulen mit einer Vogelplastik auf der Rückseite (Taf. 68, Abb. 30–32). Laut Strack verweist der Vogel, eine Eule, auf Minerva, und die Säulenmonumente insgesamt sah er — in nicht nachvollziehbarer Ableitung — als „Siegesanatheme“ an, die in Zusammenhang mit den Herculesspielen errichtet worden seien.¹⁴⁴ Ungleich den Münzen mit Traianssäule, die schon in Münzkatalogen des 16. Jahrhunderts beschrieben und abgebildet sind, wurde ein Sesterz mit Säule und Vogelplastik erstmals in den 1660er Jahren von Pierre Seguin bekanntgemacht und kommentiert.¹⁴⁵ 1736 findet sich ein ähnliches Exemplar in dem unillustrierten Katalog der berühmten Sammlung Tiepolo beschrieben;¹⁴⁶ 1740 publizierte dann der berühmte Altertumsforscher Francesco Ficoroni (1664–1747) ein weiteres Belegstück, das er laut seiner Angabe als Teil der Münzsammlung Miconi aus Genua erworben hatte; es entspricht typologisch im wesentlichen dem von Seguin veröffentlichten Exemplar.¹⁴⁷

Die Analyse des heute überprüfbareren Materials ergibt, daß dieses Münzbild — im Unterschied zur Traianssäule — lediglich auf Stücken einer einzigen Nominalienstufe belegt ist, nämlich auf Sesterzen. Es lassen sich insgesamt sieben Exemplare nachweisen, die in mannigfacher Hinsicht voneinander abweichen, nämlich vor allem hinsichtlich der Legenden und hinsichtlich der Feintypologie der Säulen. Während das aus der Sammlung Tiepolo stammende Exemplar, das heute im Wiener Münzkabinett liegt (Taf. 68, Abb. 30), eine Averslegende mit COS V und die dazu passende Reversumschrift SPQR OPTIMO PRINCIPI trägt (103–111 n. Chr.),¹⁴⁸ weisen die Inschriften der von Seguin und Ficoroni veröffentlichten Stücke in die „Optimus“-Periode von 114–116 n. Chr.: Dieser Variante gehört ein heute in der Sammlung des British Museum (London) befindliches Stück an (Taf. 68, Abb.

¹³⁹ Seelentag (2004) 407.

¹⁴⁰ Woytek (2010) 58f. und 270–272.

¹⁴¹ Dazu Woytek (2010) 113 (mit Verweisen) sowie Nr. 175 und Nr. 182.

¹⁴² *IGRR* I, 446, Z. 12f. (aus Neapel).

¹⁴³ Strack (1931) 134–136. Daß sie phänotypisch allerdings von den gewöhnlichen, mehrgliedrigen *metae* — von denen eine etwa auch auf dem traianischen Sesterz Woytek (2010) Nr. 182 abgebildet ist — abweicht, hat bereits Strack eingräumt.

¹⁴⁴ Strack (1931) 136–140, bes. 139f. Soweit ich sehe, konnte Strack in dieser Deutung niemand folgen.

¹⁴⁵ Ich zitiere hier die Ausgabe Seguin (1666) 138f., mit Abbildung auf p. 138. Die Erstausgabe dieses Katalogs von Seguin stammt aus dem Jahr 1665.

¹⁴⁶ [Tiepolo] (1736) Bd. 1, 451.

¹⁴⁷ Ficoroni (1740) 7 und Abbildung auf Taf. 1.

¹⁴⁸ So u.a. auch das von Prokisch (1983) 342, Nr. 71 veröffentlichte Exemplar aus der Sammlung Vrbecky, Neukloster Wr. Neustadt. Das ist der Typ Woytek (2010) Nr. X7.

31).¹⁴⁹ Außerdem existieren drei hybride Sesterze, die eine Averslegende mit COS V (103–111 n. Chr.) mit der Reversumschrift SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS kombinieren, die auf Traianmünzen erst ab 114 n. Chr. üblich war; eines der drei Exemplare liegt in Paris (Taf. 68, Abb. 32).¹⁵⁰ In typologischer Hinsicht gibt es einerseits Stücke — wie die hier abgebildeten Münzen in Paris und Wien —, die Säulenmonumente abbilden, welche der Traianssäule strukturell sehr ähnlich sind: Sie zeigen Spiralsäulen auf einer in sich gegliederten Basis (z.T. mit deutlich gezeichneter Türe), die mit Adlern geschmückt ist; eine nach links sitzende Eule auf der Säule ersetzt hier einfach die Kaiserstatue der *columna Traiani*. Auffällig ist bei den beiden zitierten Stücken, daß das Spiralband, im Unterschied zu fast allen regulären Prägungen mit Traianssäule, linksläufig dargestellt ist. Andererseits existieren jedoch „Eulensäulen“-Münzen wie das Stück in London, die ein ganz glattes Säulenmonument ohne Basis aufweisen, auf dem die Vogelplastik steht.

Diese Münzen mit „Vogelsäulen“ sorgen, wie bereits angedeutet, seit der Zeit ihrer Erstpublikation für größte Verwirrung in der Forschung. Sie zählen zu den meistkommentierten traianischen Geprägungen überhaupt, weil mehr oder weniger alle Forscher, die sich mit der Geschichte der Traianssäule beschäftigen, sich genötigt sahen und sehen, auch zu diesen ängstlichen Prägungen Stellung zu beziehen. Im Unterschied zu Strack betrachten viele Interpreten die „Eulensäulen“ nämlich heute als Münzbilder, die einen ersten Entwurf zur Traianssäule widerspiegeln bzw. — mit der auf Minerva zu beziehenden Vogelplastik — auf die räumliche Position der Traianssäule zwischen den Bibliotheken des Traiansforums anspielen.¹⁵¹ Die Frage, warum in der Phase 114–116 n. Chr., als die Traianssäule bereits eingeweiht war und auch im Münzbild erschien, diese zusätzlich noch in travestierter Form abgebildet worden sein soll (vgl. Taf. 68, Abb. 31), bleibt dabei mit Notwendigkeit de facto unbeantwortbar. Die einschlägigen Stellungnahmen in der wissenschaftlichen Literatur — sie sind so zahlreich, daß wir uns die Erstellung einer kompletten Doxographie in diesem Rahmen versagen müssen¹⁵² — stammen vielfach von Archäologen oder Historikern, die verständlicher Weise die numismatische Evidenz aus den allgemein verbreiteten Handbüchern und Materialsammlungen zur traianischen Münzprägung rezipieren. Dort, wie auch in Philip Hills Monographie zu römischen Bautenmünzen¹⁵³ und in Francesco Panvini Rosatis Spezialstudie zur Traianssäule *in nummis*,¹⁵⁴ sind die entsprechenden Prägungen trotz ihrer beschriebenen Anomalien und geballten Auffälligkeiten unter den regulären Emissionen verzeichnet und beschrieben¹⁵⁵ und laden daher ein, Hypothesen zu ihrer Deutung zu entwickeln.

Wie in der systematischen Analyse der traianischen Reichsprägung unlängst dargelegt,¹⁵⁶ sind die Theoriengebäude, die im Zusammenhang mit diesen Stücken errichtet wurden, aber sämtlich auf Sand gebaut. Die Zweifel, die einzelne moderne Forscher gegenüber ausgewählten Stücken mit diesem eigenartigen Revers punktuell äußerten,¹⁵⁷ müssen sich bei synoptischer Betrachtung nämlich auf die gesamte Gruppe erstrecken. Diese Sesterze weisen sämtlich entweder deutliche Spuren sekundärer moderner Bearbeitung auf, wie etwa umgeschnittene Legenden und Bilder, oder sie sind Güsse, präsumtiv nach bearbeiteten und veränderten Originalen. Bei keinem einzigen der mir bekannten Belegstücke handelt es sich um eine Münze, die den Anschein einer unverfälschten, etwa auch entsprechend patinierten antiken Prägung hat. Konsequenter Weise sind diese Münzen bis auf Widerruf aus dem traianischen Typenbestand ganz auszuschneiden. Sie dürfen bei der Interpretation der Planungs-

¹⁴⁹ Typ Woytek (2010) Nr. X12.

¹⁵⁰ Typ Woytek (2010) Nr. X7*.

¹⁵¹ Paradigmatisch etwa die Deutungen von Lehmann-Hartleben (1926) 4, Becatti (1960) 29f. und Prayon (1982) 328.

¹⁵² Ausführliche Behandlungen wurden in jüngerer Zeit etwa durch Scherrer (2004) und Seelentag (2004) 371–376 vorgelegt; vgl. etwa auch Coarelli (1999) 10f. und Strobel (2010) 316f.

¹⁵³ Hill (1989) 60f.

¹⁵⁴ Panvini Rosati (2004) 195f. und 200–202.

¹⁵⁵ Vgl. etwa Mattingly, Sydenham (1926) Nr. 475; Strack (1931) Nr. 458; Mattingly (1936) Nr. 1025; Banti (1983) 89, Abb. 108, 90, Abb. 109 und 183, Abb. 293; Besombes (2008) Nr. 860.

¹⁵⁶ Woytek (2010) 130f., 547f. und 551.

¹⁵⁷ Vgl. etwa den Kommentar von Strack (1931) 291, Nr. 14 zu dem Pariser Sesterz, Nr. 860 bei Besombes (2008), und zu dem Exemplar Woytek (2010) Nr. X7*bC–2 (Rom, Museo Nazionale); Mattingly (1936) 218, Anm. zu Nr. 1025, notierte, das Londoner Stück sei „perhaps a cast“.

und Baugeschichte des Traiansforums im allgemeinen und speziell der Traianssäule keine Rolle spielen. Bei diesen im Münzhandel noch im 19. Jahrhundert hoch bewerteten Stücken¹⁵⁸ handelt es sich ganz offenkundig um Falsa, die seit dem 17. Jahrhundert zur Täuschung von Münzsammlern immer wieder hergestellt wurden; auf die Hintergründe der Fälschung werden wir demnächst an anderem Orte näher eingehen. Über die Traianssäule erfahren wir aus diesen Münzen nichts.

III. Die Traianssäule auf provinzialrömischen Münzen?

Römische Provinzialprägungen sind ganz generell ein ergiebiges Feld für Forschungen zur „Architectura numismatica“. Für Säulenmonumente gilt auch im provinzialen Bereich das oben Gesagte, daß sie nämlich auf Münzen insgesamt betrachtet weniger häufig vorkommen als einige andere Typen von Bauwerken. Trotzdem läßt sich eine ganze Reihe von einschlägigen — oft auch recht innovativen — Reversdarstellungen anführen. Eine besonders eindruckliche symmetrische Komposition, die von Städten mit zwei Neokorien mehrmals eingesetzt wurde, ist etwa das statuenbekrönte Säulenmonument zwischen zwei (Kaiser kult-)Tempeln. Wir finden solche Rückseitenbilder, die mit der topographischen Realität wohl nicht in jedem Einzelfall viel zu tun haben müssen,¹⁵⁹ in Pergamon unter Marcus Aurelius,¹⁶⁰ im bithynischen Nikomedeia unter Geta Augustus (Taf. 68, Abb. 33)¹⁶¹ sowie auf Prägungen des makedonischen Koinon aus Beroia, die aus dem dritten Jhdt. n. Chr. stammen und auf ihrem Avers das Bild Alexanders des Großen zeigen (vgl. etwa Taf. 69, Abb. 34).¹⁶² Während die Säule auf dem bithynischen Münztyp eindeutig von einer Statue der verschleierte Demeter (mit Ähren und Fackel) bekrönt wird, wie aus dem Vergleich mit anderen Münztypen der Stadt hervorgeht,¹⁶³ ist auf der Säule der makedonischen Münzen ein Feldherr mit Lanze und *parazonium* abgebildet. Hugo Gaebler's Identifikation als Standbild Alexanders des Großen wird wohl zutreffen.¹⁶⁴ Ein weiteres gutes Beispiel für ein Säulenmonument im provinzialen Münzbild bieten Bronzen des Caracalla (Taf. 69, Abb. 35) und des Geta aus Philippopolis.¹⁶⁵ Ihr Revers zeigt einen an einem Dreifuß nach links opfernden Kaiser in der Toga; ein Diener mit Axt führt von links den Opferstier heran. Im Hintergrund erhebt sich eine Säule mit Statue, deren Attribute eine gesenkte *patera* in der Rechten und ein a priori unklarer Gegenstand im linken Arm sind. Der Abgleich mit dem Typenrepertoire der Stadt in dieser Periode erweist, daß hier der Stadtgott Apollon Kendreisos dargestellt ist, den man mit Opferschale in der Rechten und mit Bogen im linken Arm abbildete.¹⁶⁶

Vergegenwärtigt man sich, daß Caracalla Philippopolis auf seiner Reise durch Thrakien im Frühjahr 214 n. Chr. wohl persönlich besuchte,¹⁶⁷ drängt sich der Gedanke auf, daß hier ein kaiserliches Opfer in dieser Stadt dargestellt ist.¹⁶⁸ Wie im Falle der oben besprochenen Prägungen von Pergamon, Nikomedeia und Beroia wird also hier ein Säulenmonument als Lokalsymbol ins Bild gesetzt worden

¹⁵⁸ Vgl. Cohen (1882) 55, Nr. 357–358. Diese Sesterze mit „Eulensäule“ werden dort mit je 200 Francs bewertet, somit doppelt so hoch wie der so rare Sesterztyp mit Traianssäule unter Nr. 359 (= *MIR* 537: SENATVS POPVLVSQVE ROMANVS) und zehnmal so hoch wie Sesterze mit Traianssäule und SPQR OPTIMO PRINCIPI: Cohen (1882) 76, Nr. 561 und 564 (= *MIR* 472: 20 Francs).

¹⁵⁹ So überzeugend Burrell (2004) 193.

¹⁶⁰ Mit dem Portrait von Commodus Caesar auf dem Avers: *SNG France*, Teil 5 (Mysie, 2001), Nr. 2150; Price, Trelle (1977) 214, Nr. 450; Burrell (2004) 29f., Nr. 29. Die Identität des auf der Statue Dargestellten wird von Burrell offengelassen.

¹⁶¹ Waddington *et al.* (1910) Nr. 263; Burrell (2004) 156, Nr. 26.

¹⁶² Gaebler (1906) Nr. 588, 675f., 762a und 786f; Burrell (2004) 193, Nr. 3.

¹⁶³ Vgl. etwa Waddington *et al.* (1910) Taf. 92, Nr. 2 und Nr. 19.

¹⁶⁴ Gaebler (1906) 20f., mit Taf. 5, Abb. 7 (dieselbe Statue bildfüllend; Lanze mit Spitze nach unten). Dahmen (2007) 138 und 163 folgt Gaebler in der Erklärung der Statue. Vgl. insgesamt zu dem Typ mit weiterer Literatur Burrell (2004) 193.

¹⁶⁵ Varbanov (2007) Nr. 1552 (Av. Caracalla) und Nr. 1626 (Av. Geta).

¹⁶⁶ Dazu vgl. etwa Varbanov (2007) Nr. 1472f.

¹⁶⁷ Vgl. Halfmann (1986) 223–226 und Boteva (1998) 137.

¹⁶⁸ Dies legt auch der Münztyp Varbanov (2007) Nr. 1402 nahe, wo Caracalla (der von einer Victoria bekrönt wird) in militärischer Gewandung bei einem Opfer vor einem Cippus abgebildet ist, der die Statuette eines Opfernden trägt, welche der Statue auf der Säule auf Taf. 69 in Abb. 35 stark ähnelt: vgl. zu diesem Typus auch das Exemplar CNG 69 (8. Juni 2005), Nr. 944. Auch hier erweist der Kaiser offenbar dem Apollon Kendreisos Ehre.

sein, wofür man auch andere Parallelen namhaft machen kann.¹⁶⁹ Ist es vor dem Hintergrund dieser Münzbilder denkbar, daß in anderen Fällen auf provinziäl-römischen Prägungen mit der Traianssäule ein Denkmal der Reichshauptstadt Rom abgebildet wurde? Die beiden Münztypen, für die diese Hypothese bisher formuliert wurde, gilt es jetzt näher zu untersuchen.

Als Giovanni Dattari vor mittlerweile deutlich mehr als hundert Jahren den Katalog seiner epochalen Sammlung alexandrinischer Kaisermünzen veröffentlichte, verzeichnete er unter Nr. 1580 eine äußerst rare Bronzedrachme Hadrians, deren Datierung er mit Jahr 5 angab („E“) und die er wie folgt beschrieb: „Imperatore (statua) in piede di fronte, sopra capitello di colonna, guarda a d.; l’himation sopra le spalle, la d. sopra scettro, nella s. stesa tiene un globo (colonna Traiana?)“.¹⁷⁰ Diese Münze blieb in der Publikation von 1901 unillustriert; sie ist jedoch nun im reich bebilderten Katalog der Sammlung Dattaris zu sehen, dessen zweite Auflage 2007 von Adriano Savio herausgegeben wurde. Wie dort ersichtlich, war die von Dattari 1901 katalogisierte Prägung unter anderem hinsichtlich der Jahreszahl im rechten Reversfeld und hinsichtlich des Attributs in der linken Hand der Statue undeutlich.¹⁷¹ Das Bild eines besser erhaltenen Exemplars desselben Typs aus einem anderen Reversstempel liegt nun glücklicher Weise im Supplement des von Savio edierten Werks vor (Taf. 69, Abb. 36).¹⁷² Man erkennt darauf, daß dieser Münztyp in Wahrheit in das Jahr 8 Hadrians (H) datiert ist, also 123/124 n. Chr.; „E“ war eine Fehlesung Dattaris im Jahr 1901. Außerdem ist auf diesem Bild klar, daß der Dargestellte eindeutig keinen Globus in der vorgestreckten Linken hält, sondern offenbar einen Adler; der spitze, nach links weisende Schnabel und die Flügel des Vogels sind deutlich zu erkennen. Weiters sind auf dem Haupt der Statue einige Strahlen zu sehen.

Somit ist eine Korrespondenz zwischen diesem Münztyp und einer bisher unikalen hadrianischen Bronzedrachme aus Alexandria festzustellen, die 1996 von Giovanni Maria Staffieri erstpubliziert wurde (Taf. 69, Abb. 37 und 37a). Es handelt sich um ein Exemplar desselben Jahrganges 8, das auf seinem Revers ein Säulenmonument auf Basis zeigt, das mit einer Statue geschmückt ist. Das Standbild ist trotz der Kleinheit der Darstellung recht gut auszunehmen. Es handelt sich um eine nach rechts stehende männliche Figur im langen Gewand mit Strahlenkrone, die sich mit der Rechten auf ein Langszepter stützt; ein Zipfel des Mantels fällt von der rechten Schulter herab. In der ausgestreckten Linken hält der Mann einen Gegenstand, den Staffieri als „un’aquila o una testa di Sarapis, sormontata dal kalathos“ beschrieb;¹⁷³ ich halte ersteres für wesentlich wahrscheinlicher. Die Statue entspricht somit hinsichtlich ihrer Körperhaltung sowie der Attribute Szepter und Strahlenkranz eindeutig dem Standbild auf dem von Dattari veröffentlichten Drachmentyp; was den Adler betrifft, ist eine Übereinstimmung zumindest sehr wahrscheinlich. Die Identität des Dargestellten erschließt die Rundlegende des Münztyps mit Säule, nämlich ΕΙΣ ΖΕΥΣ ΣΑΡΑΠΙΣ. Es handelt sich also um eine Säule mit dem Standbild des Zeus Sarapis. In ikonographischer Hinsicht verdankt dieser den Adler wie das Szepter dem Zeus, seinen Strahlenkranz aber dem Sonnengott, denn die „wichtigste aller Identifikationen des Sarapis war die mit Helios“.¹⁷⁴ Für die Formel εἰς Ζεὺς Σάραπις erhalten wir auf dieser bemerkenswerten Prägung einen numismatischen Erstbeleg; sie ist aus Papyri, dem glyptischen Material und von anderen Artefakten her jedoch schon lange Zeit gut bekannt.¹⁷⁵

Feintypologisch ist zwischen der Statue auf Säulenkapitell (Dattari Nr. 1580) und der auf der jüngst bekanntgewordenen Münze abgebildeten „εἰς Ζεὺς Σάραπις“-Säule insofern ein kleiner Unterschied festzustellen, als die Statue bei Dattari Nr. 1580 auf einem ionischen Volutenkapitell steht, wogegen das Kapitell der Säule auf dem von Staffieri veröffentlichten Stück keine Voluten erkennen

¹⁶⁹ Weitere Beispiele für lokale Säulenmonumente in der provinziäl-römischen Prägung finden sich etwa bei Price, Trel (1977) 84, Nr. 149, und 86, Nr. 153 (beide aus Korinth).

¹⁷⁰ Dattari (1901) 101, Nr. 1580.

¹⁷¹ Savio (2007) Taf. 73, Nr. 1580.

¹⁷² Savio (2007) Supplement, Taf. 8, Nr. 41.

¹⁷³ Staffieri (1996) 256. Vgl. dazu auch die beiden vergrößerten Abbildungen bei Staffieri (1996) 264f.

¹⁷⁴ Merkelbach (2001) 78, vgl. auch 79.

¹⁷⁵ Vgl. dazu bereits Zoëga (1787) 173f., Anm. zu Nr. 97; Weinreich (1919) 24f.; Peterson (1926) 227–240 (sehr materialreich); Ogden (1990) Bd. 1, 110 (mit weiterer Literatur); Staffieri (1996) 259f.; Dembski (2005) 123, Nr. 704 (mit Nennung weiterer glyptischer Parallelen; im Katalog Fehlesung der Aufschrift des Carnuntiner Stücks: korrekt ΕΙΣ ΖΕΥΣ ΣΑΡΑΠΙΣ, vgl. Taf. 70).

läßt.¹⁷⁶ Trotzdem kommt es mir angesichts der Synchronität der beiden Münzdarstellungen sehr wahrscheinlich vor, daß beide dasselbe Monument abbilden, wobei einmal die gesamte Säule dargestellt wurde, im anderen Falle aber nur die Statue auf ihrer Spitze ‚in Vergrößerung‘. Die Wahrscheinlichkeit spricht zweifellos dafür, daß es sich bei dieser Zeus Sarapis-Säule um ein Monument in Alexandria selbst handelte. Somit folgen diese Prägungen offenbar dem Muster, das wir oben rekonstruiert haben: lokale Säulen auf lokalen Münzen.

Staffieri — der die Möglichkeit eines Bezuges der beiden beschriebenen alexandrinischen Münzbilder aufeinander nicht in Erwägung gezogen zu haben scheint — ist der Meinung, daß auf der von ihm publizierten Münze eine Säule im Serapeum von Alexandria zu erblicken sei, dem bedeutendsten Heiligtum der Stadt. Laut seiner Auffassung ist das Monument mit der heute noch aufrecht stehenden, monolithischen Diokletianssäule (auch als „Pompeiusssäule“ bekannt) in Verbindung zu bringen. Er hält es sogar für möglich, daß die Inschrift zu Ehren Diokletians auf der Basis eines schon zuvor bestehenden Säulenmonuments angebracht worden sei, und daß diese Säule vielleicht sogar schon auf König Ptolemaios III. Euergetes zurückgehe, der das Serapeum begründete.¹⁷⁷ Diese Spekulationen halten einer genauen Prüfung auf der Basis der aktuellen archäologischen Forschung zum Thema jedoch nicht stand. Wolfgang Thiel hat sich jüngst intensiv mit der Diokletianssäule auseinandergesetzt¹⁷⁸ und sie überzeugend in den Kontext anderer Baudenkmäler der tetrarchischen Periode gestellt; ihre Inschrift gilt ihm selbstverständlich als die „originale, intentional angebrachte Dedikationsinschrift“ des wohl 298 n. Chr. errichteten Monuments.¹⁷⁹ Auch Judith McKenzie führt in ihrer umfangreichen rezenten Studie zur antiken alexandrinischen Architektur keinerlei Evidenzen dafür an, daß es im Serapeum vor der Zeit Diokletians ein derartiges Säulenmonument gab.¹⁸⁰ Ganz irrig ist auch Staffieris Auffassung, daß Hadrian eine wichtige Rolle bei der Umgestaltung des Serapeums gespielt habe.¹⁸¹ Nach derzeitigem Forschungsstand wurde der römische Neubau des Heiligtums, der nach der Zerstörung des ptolemäischen Tempels durch ein Feuer notwendig wurde, erst zwischen 181 und 215/216 n. Chr. ausgeführt.¹⁸²

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß wir die auf hadrianischen Münzen des Jahres 123/124 aus der Münzstätte Alexandria dargestellte Säule mit der Statue des Zeus Sarapis derzeit nicht mit anderweitig bekannten Monumenten in Verbindung bringen können. Sie stand jedoch sicher in Ägypten; mit der Traianssäule hatte sie gar nichts zu tun.

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen können wir einen raren alexandrinischen Münztyp Kaiser Traians analysieren, der in der Diskussion zur Traianssäule schon seit längerer Zeit eine Rolle spielt. Es handelt sich um Bronzedrachmen, die in das Jahr 17 datiert sind (29. August 113 – 28. August 114 n. Chr.). Sie sind, bis auf die Jahresangabe im Reversabschnitt, auf der Rückseite legendenlos. Mir sind zur Zeit lediglich drei Exemplare dieses Münztyps bekannt, von denen zwei aus demselben Stempelpaar stammen, nämlich die Nummern b und c des folgenden Kataloges.

a. Münzkabinett der Vatikanischen Museen, Inv. Mt. Imperiali Greche, Aegyptus 266. Aus der Sammlung Borgia, erstpubliziert von Zoëga (1787) 87f., Traian Nr. 177 (Abb. des Rv. dort auf Taf. 5).¹⁸³ 16,10g; 1h; 34mm. Taf. 69, Abb. 38.

b. Numismatisches Museum Athen, Inv. NM 1896/7, 1, 221. Aus der Sammlung Giovanni di Demetrio, erstpubliziert von Feuardent (1872) 64, Nr. 1085 (dort nicht abgebildet).¹⁸⁴ 21,61g; 12h; 34mm. Taf. 69, Abb. 39 und 39a.

¹⁷⁶ Staffieri (1996) 256 vermutet ein „capitello (corinzio?)“, aber das ist keineswegs sicher.

¹⁷⁷ So Staffieri (1996) 260f.

¹⁷⁸ Thiel (2006) 251–270.

¹⁷⁹ *IGRR* I, 1068 = *OGIS* II, 718. Ausführlich dazu Thiel (2006) 254–256 (Zitat 255).

¹⁸⁰ McKenzie (2007) 53–57, 195–205, 243.

¹⁸¹ So Staffieri (1996) 261; er mißinterpretierte offenbar die Ausführungen von Handler (1971) 64–68 (68: „The Sarapis coins depict no change in the building itself during or after the reign of Hadrian [...]. The Sarapeum coins [...] show us the Hellenistic state of the temple before its Roman rebuilding“).

¹⁸² McKenzie (2007) 196.

¹⁸³ Danach aufgeführt bei Mionnet (1813) 131, Nr. 745.

¹⁸⁴ Danach der Eintrag bei Emmett (2001) 35, Nr. 461 (mit dem Nachweis p. 237).

c. Auktion Fritz Rudolf Künker (Osnabrück) 182 (14. März 2011), Nr. 645. 26,02g. (Taf. 70, Abb. 40 und 40a).

Der für Traian in Alexandria seit dem Jahr 11 (107/108 n. Chr.) — also seit der Zeit seines zweiten Triumphs über die Daker — kontinuierlich verwendete Rückseitentyp mit dem Kaiser, Adlerszepter und Zweig haltend, in Pferdequadriga nach rechts,¹⁸⁵ wird auf diesen besonders sorgfältig gestalteten Münzen typologisch in zweifacher Hinsicht angereichert: erstens durch eine Figur, die hinter dem Herrscher im Wagen steht und ihn bekränzt, und zweitens durch ein uns hier speziell interessierendes statuenbekröntes Säulenmonument, das über dem Kopf des im Vordergrund abgebildeten, in der Quadriga ganz rechts eingespannten Pferdes sichtbar wird. Aufgrund der schlechten Erhaltung des Exemplars im Vatikan (Taf. 69, Abb. 38) können zur Beurteilung dieses Bilddetails lediglich die stempelidentischen Stücke auf Taf. 69–70 in Abb. 39 und 40 herangezogen werden.

Joseph Vogt verband die auf diesem traianischen Münztyp abgebildete Statue mit dem Typus Hadrians Dattari Nr. 1580, der ihm nur aus der — wie oben gezeigt irrigen — im Jahr 1901 gegebenen Beschreibung Dattaris bekannt war, und erklärte die Monumente wie folgt: „Die Kaisersäule erscheint aber auch auf alexandrinischen Münzen. Auf einer Bronze des 17. Jahrs [sc. des Traianus] ist neben dem Bild des triumphierenden Kaisers die Säule zu erkennen. Zum vollen Typ wird das Denkmal auf einem Gepräge vom 5. Jahr Hadrians, das den Kaiser mit Zepter und Weltkugel auf der Säule darstellt. Auch Alexandria hat also eine Kaisersäule erhalten. Ihre Errichtung wird im 17. Jahr Trajans beschlossen, im 5. Hadrians vollendet worden sein. Dem alexandrinischen Bau mag die Trajanssäule in Rom als Vorbild gedient haben.“¹⁸⁶ Diese Erklärung kann angesichts der oben auf der aktuellen Materialbasis angestellten Überlegungen zu dem hadrianischen Münztyp nicht richtig sein. Die unter Traian abgebildete Säule und die im Jahr 8 Hadrians — also mehr als zehn Jahre später — dargestellte Zeus Sarapis-Säule sind zweifellos voneinander zu trennen. Damit fällt aber auch die von Vogt entwickelte Vorstellung, der traianische Münztyp des Jahres 17 könnte im Hintergrund ein alexandrinisches Säulenmonument im Planungsstadium abbilden.

Diese traianischen Bronzedrachmen stehen, grundsätzlich betrachtet, ja insofern auf einer anderen Ebene als die bisher behandelten provinzialrömischen Münzdarstellungen, als sie mit dem Kaiser beim Triumphzug ein Sujet zeigen, das fix mit der Reichshauptstadt Rom verbunden ist. Deshalb wäre es nur zu gut verständlich, wenn auf ihnen ausnahmsweise ein stadtrömisches, kein alexandrinisches Monument dargestellt worden wäre.¹⁸⁷ Daß die Säule just im Jahr 113/114 n. Chr. — und nur damals — in Alexandria im Münzbild erscheint, also unmittelbar nach der Einweihung der Traianssäule in Rom am 12. Mai 113, macht es in der Tat a priori sehr wahrscheinlich, daß der ägyptische Münztyp auf dieses für die traianische Ideologie so bedeutsame Ereignis Bezug nimmt. Dies hat übrigens mit dem Dänen Georg Zoëga auch schon der erste moderne Kommentator des Münzbildes vermutet.¹⁸⁸

Zoëga beschrieb die Statue auf der Säule nach der ihm vorliegenden Bronzedrachme aus der Sammlung Borgia als „simulacrum imperatoris paludatum, d. hastam tenens, s. globum“.¹⁸⁹ Wie die Betrachtung dieses nunmehr im Vatikan befindlichen Stücks (Taf. 69, Abb. 38) zeigt, erlaubt dessen Erhaltungszustand (insonderheit aufgrund der Verkrustungen auf dem Revers) eine so genaue Beschreibung des Standbildes jedoch keineswegs: Zoëga formulierte den zitierten Katalogtext vielmehr augenscheinlich aufgrund seiner Überzeugung, daß die alexandrinische Münze die *columna Traiani* darstelle, in Entsprechung zu der gängigen Beschreibung der Kaiserstatue auf den Traianssäulen der

¹⁸⁵ Vgl. dazu Vogt (1924) Bd. 2, Nachweise auf pp. 27–36 und 39; Abb. bei Savio (2007) Taf. 29–30 (Jahre 11–16; Jahr 20).

¹⁸⁶ Vogt (1924) Bd. 1, 90. Bei der Besprechung der hadrianischen Prägung stellt Vogt dann fest, daß „der Typ der Kaisersäule die Vollendung des im 17. Jahr Trajans begonnenen Bauwerks anzeigt“ (98).

¹⁸⁷ Das Auftauchen des stadtrömischen Parther-Bogens des Nero auf traianischen Drachmen Alexandrias — vgl. Handler (1971) 70 — stellt dazu keine gute Parallele dar, weil in diesem Fall einfach der Reversstyp eines neronischen Sesterzes der Reichswährung kopiert wurde.

¹⁸⁸ Zoëga (1787) 88, Anm. zu Nr. 177: „Hoc anno [...] erectam scimus columnam cochlidem Traiani: quod factum etiam ab Aegyptiis celebratum esse, eximio hoc numo docemur, qui praeterea coniungens cum columna quadrigas triumphales elegantior subinnuit anaglyphicum opus, quo decorata est eius superficies, & quod angustae numismatis areae egregie convenit, brevi symbolo totum operis argumentum explicat.“

¹⁸⁹ Zoëga (1787) 88. Feuarent (1872) 64, Nr. 1085 beschrieb allgemein als „statue de l'empereur“.

Reichsmünzen.¹⁹⁰ Das Exemplar in Athen aus der Sammlung di Demetrio sowie die 2011 im Handel aufgetauchte, mit dem Athener Stück stempelidentische, besterhaltene Münze dieses Typs zeigen jedoch eine Statue in anderer Haltung und mit anderem Attribut (vgl. bes. Taf. 69–70, Abb. 39a und 40a): Man erkennt hier kein langes Szepter bzw. keine Lanze und keinen Globus. Der Dargestellte scheint sich vielmehr mit der erhobenen Rechten an den Kopf zu fassen, wie es für den Gestus der Selbstbekrönung typisch ist, mit dem Hercules sehr oft abgebildet ist (z.B. Taf. 70, Abb. 41),¹⁹¹ den man jedoch auch — zweifellos von diesem Vorbild abgeleitet — bei der Darstellung von Athleten auf provinzialrömischen Prägungen gelegentlich antrifft (vgl. Taf. 70, Abb. 42). Die Statue auf der Säule der traianischen Bronzedrachme hält weiters im linken Arm einen nicht präzise deutbaren Gegenstand: Es könnte ein Palmzweig sein, wie ihn die Athleten auf den beschriebenen Münztypen als Siegespreis tragen, oder auch eine Keule, wie sie Hercules in dem entsprechenden Darstellungsschema hält. Diese feintypologischen Abweichungen sollten jedoch einen Bezug des alexandrinischen Münzbildes auf die Traianssäule nicht grundsätzlich ausschließen. Dem Stempelschneider lag vielleicht keine exakte Information zum Aussehen der stadtrömischen Kaiserstatue auf der Säule vor, und er gestaltete seinen Stempel in freier Assoziation.

Bibliographie

- Babelon (1907) = E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines. Deuxième partie: Description historique. Tome premier, comprenant les monnaies grecques depuis les origines jusqu'aux guerres médiques*, Paris 1907.
- Bakhuizen (1976) = S. C. Bakhuizen, ὁ μέγας κίων, *the Monument for Kleomachos at Chalcis-in-Euboea*, in: J. S. Boersma et al. (Hrsg.), *Festoen. Opgedragen aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta bij haar zeventigste verjaardag* (Scripta archaeologica Groningana 6), Groningen, Bussum 1976, 43–48.
- Baldassarre et al. (2002) = I. Baldassarre, A. Pontrandolfo, A. Rouveret, M. Salvadori, *Römische Malerei vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Köln 2002.
- Banti (1983) = A. Banti, *I grandi bronzi imperiali. Nerva – Traianus. Plotina – Marciana – Matidia. Selezione di sesterzi e medaglioni classificati secondo il sistema Cohen*, Firenze 1983.
- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditio, e vittoria contro il re Decebalus. Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, iscrizioni, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma o. J. [1672].
- Becatti (1960) = G. Becatti, *La colonna coelide istoriata. Problemi storici iconografici stilistici*, Roma 1960.
- Beckmann (2000) = M. Beckmann, *The Early Gold Coinage of Trajan's Sixth Consulship*, *American Journal of Numismatics*² 12 (2000) 119–156.
- Beckmann (2005) = M. Beckmann, *The Sculptural Group atop the Main Arch of the Forum of Trajan*, in: Th. Ganschow, M. Steinhart (Hrsg.), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka*, Remshalden 2005, 27–32.
- Beckmann (2007) = M. Beckmann, *Trajan's Gold Coinage, AD 112–117*, *American Journal of Numismatics*² 19 (2007) 77–129.
- Beckmann (2010) = M. Beckmann, *Galleries on Honorary Arches in Rome*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 116 (2010) 331–341.
- Belloni (1973) = G. G. Belloni, *Le Monete di Traiano. Catalogo del Civico Gabinetto Numismatico, Museo Archeologico di Milano*, Milano 1973.
- Bergmann (1998) = M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.
- Besombes (2008) = P.-A. Besombes, *Monnaies de l'Empire romain IV. Trajan (98–117 après J.-C.)*, Paris, Strasbourg 2008.

¹⁹⁰ Die Abbildung der Münze in Zoëgas Werk (Taf. 5) ist mit der Katalogbeschreibung abgestimmt und zeigt die Statue auf der Säule mit wesentlich mehr Details, als sie auf dem Objekt selbst erkennbar sind.

¹⁹¹ Vgl. dazu einläßlich und mit zahlreichen Illustrationen Vermeule (1957).

- BMC = Mattingly (1923), (1930) und (1936).
- Boschung (2002) = D. Boschung, *Ein Kaiser in vielen Rollen. Bildnisse des Traian*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 163–171.
- Boteva (1998) = D. Boteva, *Die Statthalter der römischen Provinz Thracia unter Septimius Severus und Caracalla (Probleme der Datierung)*, in: U. Peter (Hrsg.), *Stephanos nomismatikos. Edith Schönert-Geiss zum 65. Geburtstag*, Berlin 1998, 131–138.
- Broughton (1951–1952) = T. R. S. Broughton, *The Magistrates of the Roman Republic* (Philological Monographs Published by the American Philological Association 15), 2 Bde., New York 1951–1952.
- Bruun (1966) = P. M. Bruun, *The Roman Imperial Coinage VII: Constantine and Licinius A.D. 313–337*, London 1966.
- Burnett (1999) = A. Burnett, *Buildings and Monuments on Roman Coins*, in: G. M. Paul, M. Ierardi (Hrsg.), *Roman Coins and Public Life under the Empire. E. Togo Salmon Papers II*, Ann Arbor 1999, 137–164.
- Burnett et al. (1992) = A. M. Burnett, M. Amandry, P. P. Ripollès, *Roman Provincial Coinage I: From the death of Caesar to the death of Vitellius (44 BC – AD 69)*, 2 Teile, London, Paris 1992.
- Burrell (2004) = B. Burrell, *Neokoroi. Greek Cities and Roman Emperors* (Cincinnati Classical Studies, New Series 9), Leiden, Boston 2004.
- Buttrey (1972) = T. V. Buttrey, *Vespasian as Moneyer*, *Numismatic Chronicle*, 7th series, 12 (1972) 89–109.
- Carradice, Buttrey (2007) = I. A. Carradice, T. V. Buttrey, *The Roman Imperial Coinage II.1: Second fully revised edition. From AD 69 – 96. Vespasian to Domitian*, London 2007.
- Castalio (1614) = I. Castalio, *Nomismatum Ostiensis et Traiani portus explicatio ad Illustrissimum, & Reverendissimum D. D. Alexandrum Abbatem Ursinum*, Roma 1614.
- Cavedoni (1854) = C. Cavedoni, *Ragguaglio storico archeologico de' precipui ripostigli antichi di medaglie consolari e di famiglie romane d'argento pel riscontro de' quali viensi a definire o limitare l'età d'altronde incerta di molte di quelle, e che può servire anche di repertorio delle medaglie medesime*, Modena 1854.
- Claridge (1993) = A. Claridge, *Hadrian's Column of Trajan*, *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993) 5–22.
- Claridge (2007) = A. Claridge, *Back to Trajan's Column of Trajan* [Rezension zur englischen Übersetzung von Coarelli 1999], *Journal of Roman Archaeology* 20 (2007) 467–468.
- Coarelli (1985) = F. Coarelli, *Il Foro Romano II: Periodo repubblicano e augusteo*, Roma 1985.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Cohen (1882) = H. Cohen, *Description historique des monnaies frappées sous l'Empire Romain communément appelées médailles imperiales II*, Paris, London 1882.
- Crawford (1974) = M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, 2 Bde., Cambridge 1974.
- Dahmen (2007) = K. Dahmen, *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, London, New York 2007.
- Dattari (1901) = G. Dattari, *Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della collezione G. Dattari compilato dal proprietario*, 2 Bde., Cairo 1901.
- Davies (2000) = P. J. E. Davies, *Death and the Emperor. Roman Imperial Funerary Monuments, from Augustus to Marcus Aurelius*, Cambridge 2000.
- Dembski (2005) = G. Dembski, *Die antiken Gemmen und Kameen aus Carnuntum* (Archäologischer Park Carnuntum Neue Forschungen 1), Wien 2005.
- Depeyrot (2004) = G. Depeyrot, *La propagande monétaire (64–235) et le trésor de Marcianopolis (251)* (Collection Moneta 39), Wetteren 2004.
- Donaldson (1859) = T. L. Donaldson, *Architectura Numismatica; or, Architectural Medals of Classic Antiquity Illustrated and Explained by Comparison with the Monuments and the Descriptions of Ancient Authors, and Copious Text*, London 1859.
- Donos (2008) = D. Donos, *Studien zu Säulen- und Pfeilermonumenten der archaischen Zeit* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 45), Hamburg 2008.
- Eckhel (1796) = I. Eckhel, *Doctrina numorum veterum VI (continens numos imperatorios a Iulio Caesare usque ad Hadrianum eiusque familiam)*, Vindobona 1796.
- Elkins (2011) = N. T. Elkins, *Monuments on the Move. Architectural Coin Types and Audience Targeting in the Flavian and Trajanic Periods*, in: N. Holmes (Hrsg.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress Glasgow 2009*, 2 Bde., Glasgow 2011, Bd. 1, 645–655.

- Emmett (2001) = K. Emmett, *Alexandrian Coins*, Lodi/WI 2001.
- Evans (2011) = J. D. Evans, *The Restoration of Memory. Minucius and his Monument*, in: N. Holmes (Hrsg.), *Proceedings of the XIVth International Numismatic Congress Glasgow 2009*, 2 Bde., Glasgow 2011, Bd. 1, 657–661.
- Fabretti (1690) = R. Fabretti, *De columna Traiani syntagma, accesserunt explicatio veteris tabellae anaglyphae Homeri Iliadem atque ex Stesichoro Arctino et Lesche Ilii excidium continentis, et emissarii Lacus Fucini descriptio, una cum Historia Belli Dacici à Traiano Caes. gesti auctore F. Alphonso Ciacono Hispano*, Roma 1690.
- Feuardent (1872) = F. Feuardent, *Collections Giovanni di Demetrio. Numismatique. Égypte ancienne. Deuxième partie: Domination romaine*, Paris 1872.
- Ficoroni (1740) = F. de Ficoroni, *I piombi antichi*, Roma 1740.
- Florescu (1969) = F. B. Florescu, *Die Trajanssäule. Grundfragen und Tafeln*, Bukarest, Bonn 1969.
- Fuchs (1969) = G. Fuchs, *Architekturdarstellungen auf römischen Münzen der Republik und der frühen Kaiserzeit* (Antike Münzen und geschnittene Steine 1), Berlin 1969.
- Gaebler (1906) = H. Gaebler, *Die antiken Münzen von Makedonia und Paionia. Erste Abteilung: Die makedonischen Landesmünzen [...], das Provinzialgeld (nebst Beroia) und münzähnliche Gepräge makedonischen Ursprungs* (Die antiken Münzen Nord-Griechenlands 3), Berlin 1906.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Giesecke (1923) = W. Giesecke, *Sicilia Numismatica. Die Grundlagen des griechischen Münzwesens auf Sicilien*, Leipzig 1923.
- Göbl (1978) = R. Göbl, *Antike Numismatik*, 2 Bde., München 1978.
- Grueber (1910) = H. A. Grueber, *Coins of the Roman Republic in the British Museum*, 3 Bde., London 1910 (ND 1970).
- Halfmann (1986) = H. Halfmann, *Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im römischen Reich* (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien 2), Stuttgart 1986.
- Handler (1971) = S. Handler, *Architecture on the Roman Coins of Alexandria*, *American Journal of Archaeology* 75 (1971) 57–74.
- Hannestad (1986) = N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy* (Jutland Archaeological Society Publications 19), Aarhus 1986.
- Head (1911) = B. V. Head, *Historia Numorum. A Manual of Greek Numismatics. New and Enlarged Edition*, Oxford 1911.
- Hill (1989) = P. V. Hill, *The Monuments of Ancient Rome as Coin Types*, London 1989.
- Hölscher (1978) = T. Hölscher, *Die Anfänge römischer Repräsentationskunst*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)* 85 (1978) 315–357.
- Jenkins (1970) = G. K. Jenkins, *The Coinage of Gela* (Antike Münzen und geschnittene Steine 2), 2 Bde., Berlin 1970.
- Jordan (1883) = H. Jordan, *Marsyas auf dem Forum in Rom*, Berlin 1883.
- Jordan-Ruwe (1995) = M. Jordan-Ruwe, *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen* (Asia Minor Studien 19), Bonn 1995.
- Kapossy (1965) = B. Kapossy, *Marsyas und die Politik der Populares*, *Schweizer Münzblätter* 15 (1965) 74–79.
- Knell (2010) = H. Knell, *Kaiser Trajan als Bauherr. Macht und Herrschaftsarchitektur*, Darmstadt 2010.
- Kraay (1967) = C. M. Kraay, *Gli stateri a doppio rilievo di Poseidonia*, *Atti e Memorie della Società Magna Grecia N. S.* 8 (1967) 113–135.
- Kraay (1976) = C. M. Kraay, *Archaic and Classical Greek Coins*, London 1976.
- Küthmann *et al.* (1973) = H. Küthmann, B. Overbeck, D. Steinhilber, I. Weber, *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, München 1973.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk am Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Luce (1968) = T. J. Luce, *Political Propaganda on Roman Republican Coins: circa 92–82 B.C.*, *American Journal of Archaeology* 72 (1968) 25–39.
- Lugli (1946) = G. Lugli, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma 1946 (ND 1968).

- Mattingly (1923) = H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum I: Augustus to Vitellius*, London 1923.
- Mattingly (1930) = H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum II: Vespasian to Domitian*, London 1930.
- Mattingly (1936) = H. Mattingly, *Coins of the Roman Empire in the British Museum III: Nerva to Hadrian*, London 1936 (ergänzter und korrigierter ND 1976).
- Mattingly, Sydenham (1926) = H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage II: Vespasian to Hadrian*, London 1926.
- Mattingly, Sydenham (1930) = H. Mattingly, E. A. Sydenham, *The Roman Imperial Coinage III: Antoninus Pius to Commodus*, London 1930.
- McKenzie (2007) = J. McKenzie, *The Architecture of Alexandria and Egypt c. 300 BC to AD 700*, New Haven, London 2007.
- Merkelbach (2001) = R. Merkelbach, *Isis regina – Zeus Sarapis. Die griechisch-ägyptische Religion nach den Quellen dargestellt*. München, Leipzig ²2001.
- Mionnet (1813) = T. E. Mionnet, *Description de médailles antiques, grecques et romaines. Avec leur degré de rareté et leur estimation [...] VI*, Paris 1813.
- MIR = Woytek (2010).
- Mitthof (2011) = F. Mitthof, *Adn. Tyche 12: Zum dies dedicationis der Trajanssäule*, *Tyche* 26 (2011) 302–303.
- Morstein-Marx (2004) = R. Morstein-Marx, *Mass Oratory and Political Power in the Late Roman Republic*, Cambridge 2004.
- Mouchmov (1934) = N. A. Mouchmov, *Le trésor numismatique de Réka-Devnia (Marcianopolis)* (Annuaire du Musée National Bulgare 5, Supplément), Sofia 1934.
- Noreña (2011) = C. F. Noreña, *Imperial Ideals in the Roman West. Representation, Circulation, Power*, Cambridge 2011.
- Ogden (1990) = J. M. Ogden, *Gold Jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*, Dissertation, University of Durham 1990. Im Internet verfügbar unter <<http://etheses.dur.ac.uk/1457/>> (aufgerufen am 12. Jänner 2015).
- Packer (1981) = J. Packer, *Numismatic Evidence for the Southeast (Forum) Facade of the Basilica Ulpia*, in: L. Casson, M. Price (Hrsg.), *Coins, Culture and History in the Ancient World. Numismatic and other Studies in Honor of Bluma L. Trell*, Detroit 1981, 57–67.
- Palombi (1993) = D. Palombi, *Columnae rostratae Augusti*, *Archeologia Classica* 45.1 (1993) 321–332.
- Panvini Rosati (2004) = F. Panvini Rosati, *La colonna sulle monete di Traiano*, *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica* 5–6 (1958–1959) 29–40; wieder abgedruckt in (und zitiert nach) *Monete e medaglie. Scritti di Francesco Panvini Rosati I: Età Antica* (Bollettino di Numismatica. Supplemento al n. 37.1), Roma 2004, 195–205.
- Pensa (1969–1970) = M. Pensa, *L'architettura traiana attraverso le emissioni monetali coeve*, Centro Studi e Documentazione sull'Italia Romana, Atti 2 (1969–1970) 235–297.
- Peterson (1926) = E. Peterson, *EΙΣ ΘΕΟΣ. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen* (Forschungen zur Religion und Literatur des Alten und Neuen Testaments 41 = N. F. 24), Göttingen 1926.
- Prayon (1982) = F. Prayon, *Projektierte Bauten auf römischen Münzen*, in: B. v. Freytag gen. Löringhoff, D. Mannsperger, F. Prayon (Hrsg.), *Praestant Interna. Festschrift für Ulrich Hausmann*, Tübingen 1982, 319–330.
- Price, Trell (1977) = M. J. Price, B. L. Trell, *Coins and their cities. Architecture on the ancient coins of Greece, Rome and Palestine*, London 1977.
- Prokisch (1983) = B. Prokisch, *Die Sammlung Vrbecky im Neukloster zu Wiener Neustadt. Teil I — Antike und Mittelalter*, *Litterae Numismaticae Vindobonenses* 2 (1983) 337–363.
- Psoma (2001) = S. Psoma, *Olynthe et les Chalcidiens de Thrace. Études de numismatique et d'histoire*, Stuttgart 2001.
- Psoma (im Druck) = S. E. Psoma, *From the Odrysian Sparadokos to Olynthos: Remarks on Iconography*, in: P. P. Iossif, F. de Callataÿ, R. Veymiers (Hrsg.), *TYIIOI. Greek Coins and Their Images: Noble Issuers — Humble Users?*, Athens (im Druck).

- R.-Alföldi (2001) = M. R.-Alföldi, *Signum Deae. Die kaiserzeitlichen Vorgänger des Reichsapfels*, in: M. R.-Alföldi, *Gloria Romanorum. Schriften zur Spätantike. Zum 75. Geburtstag der Verfasserin am 6. Juni 2001 herausgegeben von H. Bellen und H.-M. von Kaenel* (Historia Einzelschriften 153), Stuttgart 2001, 215–228.
- RIC* = Bruun (1966), Carradice, Buttrey (2007), Mattingly, Sydenham (1926), Mattingly, Sydenham (1930), Sutherland (1984).
- Rizzo (1945–1946) = G. E. Rizzo, *Monete greche della Sicilia descritte e illustrate*, Text- und Tafelband, Roma 1945–1946.
- Robertson (1971) = A. S. Robertson, *Roman Imperial Coins in the Hunter Coin Cabinet, University of Glasgow II: Trajan to Commodus*, London, Glasgow, New York 1971.
- Robinson, Clement (1938) = D. M. Robinson, P. A. Clement, *The Chalcidic Mint and the Excavation Coins Found in 1928–1934* (Excavations at Olynthus 9), Baltimore 1938.
- Rowland (1966) = R. J. Rowland Jr., *Numismatic Propaganda under Cinna*, Transactions and Proceedings of the American Philological Association 97 (1966) 407–419.
- RPC* = Burnett *et al.* (1992).
- RRC* = Crawford (1974).
- Rutter (2001) = N. K. Rutter (Hrsg.), *Historia Numorum Italy*, London 2001.
- Savio (2007) = A. Savio (Hrsg.), *Numi Augg. Alexandrini. Catalogo della collezione Dattari. 380 tavole introduzione supplemento e bibliografia*, Trieste 2007.
- Scherrer (2004) = P. Scherrer, *Traian und die Säule Caesars*, in: H. Heftner, K. Tomaschitz (Hrsg.), *Ad Fontes! Festschrift für Gerhard Dobesch zum fünfundsechzigsten Geburtstag am 15. September 2004*, Wien 2004, 369–375.
- Schmidt-Dick (2011) = F. Schmidt-Dick, *Typenatlas der römischen Reichsprägung von Augustus bis Aemilianus II: Geographische und männliche Darstellungen*, Wien 2011.
- Schmuhl (2008) = Y. Schmuhl, *Römische Siegesmonumente republikanischer Zeit. Untersuchungen zu Ursprüngen, Erscheinungsformen und Denkmalpolitik* (Antiquitates. Archäologische Forschungsergebnisse 43), Hamburg 2008.
- Schönert-Geiss (1965) = E. Schönert-Geiss, *Die Münzprägung von Perinthos* (Griechisches Münzwerk. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 45), 2 Bde., Berlin 1965.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Principat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Seguin (1666) = P. Seguin, *Selecta numismata antiqua ex museo Petri Seguini, S. Germani Altissidorensis Paris. Decani. Eiusdem observationibus illustrata*, Lutetiae Parisiorum 1666.
- Sehlmeyer (1999) = M. Sehlmeyer, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins* (Historia Einzelschriften 130), Stuttgart 1999.
- Sehlmeyer (2002) = M. Sehlmeyer, *Die Siegesmonumente Octavians nach Actium. Zur Lokalisierung des bronzenen Viersäulendenkmals (Serv. georg. 3,29)*, in: J. Spielvogel (Hrsg.), *Res publica reperta. Zur Verfassung und Gesellschaft der römischen Republik und des frühen Prinzipats. Festschrift für Jochen Bleicken zum 75. Geburtstag*, Stuttgart 2002, 216–226.
- Seltman (1921) = Ch. T. Seltman, *The Temple Coins of Olympia*, Cambridge 1921.
- Staffieri (1996) = G. M. Staffieri, «EIC ZEYC CAPAIIIC». *Su una dramma alessandrina inedita*, Numismatica e Antichità Classiche 25 (1996) 255–269.
- Strack (1931) = P. L. Strack, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts I: Die Reichsprägung zur Zeit des Traian*, Stuttgart 1931.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Sutherland (1984) = C. H. V. Sutherland, *The Roman Imperial Coinage I: From 31 BC to AD 69*, London ²1984.
- Thiel (2006) = W. Thiel, *Die 'Pompeius-Säule' in Alexandria und die Vier-Säulen-Monumente Ägyptens. Überlegungen zur tetrarchischen Repräsentationskultur in Nordafrika*, in: D. Boschung, W. Eck (Hrsg.), *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation* (Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes 3), Wiesbaden 2006, 249–322.

- [Tiepolo] (1736) = *Musei Theupoli antiqua numismata, olim collecta a Joanne Dominico Theupolo, aucta, et edita a Laurentio Equite et D. Marci Procuratore et Federico Senatore fratribus Theupolis*, 2 Bde., Venetiis 1736.
- Torelli (1992) = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Jerome Lectures 14), Ann Arbor 1992 (Paperback edition).
- Varbanov (2007) = I. Varbanov, *Greek Imperial Coins and Their Values (The Local Coinage of the Roman Empire) III: Thrace (from Perinthus to Trajanopolis), Chersonesos Thraciae, Insula Thraciae, Macedonia*, Bourgas 2007.
- Vermeule (1957) = C. C. Vermeule, *Herakles Crowning Himself: New Greek Statuary Types and Their Place in Hellenistic and Roman Art*, *Journal of Hellenic Studies* 77 (1957) 283–299.
- Vidman (1982) = L. Vidman, *Fasti Ostienses. Edendos illustrandos restituendos curavit Ladislaus Vidman*, Pragae²1982.
- Vogt (1924) = J. Vogt, *Die alexandrinischen Münzen. Grundlegung einer alexandrinischen Kaisergeschichte*, 2 Bde., Stuttgart 1924.
- Waddington *et al.* (1910) = W. H. Waddington, E. Babelon, Th. Reinach, *Recueil général de monnaies grecques d'Asie mineure I.3: Nicée et Nicomédie*, Paris 1910.
- Weinreich (1919) = O. Weinreich, *Neue Urkunden zur Sarapis-Religion*, Tübingen 1919.
- Wiseman (1998) = T. P. Wiseman, *The Minucii and their Monument*, in: ders., *Roman Drama and Roman History*, Exeter 1998, 90–105.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)* (Moneta Imperii Romani 14), 2 Bde., Wien 2010.
- Zahrnt (1971) = M. Zahrnt, *Olynth und die Chalkidier. Untersuchungen zur Staatenbildung auf der Chalkidischen Halbinsel im 5. und 4. Jahrhundert vor Christus* (Vestigia 14), München 1971.
- Zanker (1987) = P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.
- Zoëga (1787) = G. Zoëga, *Numi Aegyptii imperatorii prostantes in Museo Borgiano Velitris adiectis praeterea quotquot reliqua huius classis numismata ex variis museis atque libris colligere obtigit*, Romae 1787.

REZEPTION UND WIRKUNG

MARTIN GALINIER

LA COLONNE TRAJANE, « MIROIR » DES PRINCES, OU LA FORTUNE IDÉOLOGIQUE DU MONUMENT DE TRAJAN

Inventée sous Trajan, la colonne historiée a été imitée par Commode (colonne aurélienne) puis à Byzance par Théodose et Arcadius. La fonction du monument pour les Romains a été précisée par Pline l'Ancien :

« Les colonnes étaient le symbole d'une élévation au-dessus du reste des mortels ; tel est aussi le sens des arcs de triomphe, invention récente. »¹

Les caractéristiques de la colonne Trajane sont, outre son aspect monumental et la frise sculptée qui atteste que l'empereur fut un conquérant, d'être à la fois triomphale et funéraire. Toujours visible alors que le Forum de Trajan était jeté à bas par le tremblement de terre de 801, protégée par la Commune de Rome (décret du 25 mars 1162), la colonne Trajane a été copiée, moulée, convoitée par les pouvoirs européens, et ce jusqu'au XX^e siècle. Une grande partie de ce dossier a été étudiée,² aussi est-ce un autre aspect qui sera abordé ici : l'étude portera sur l'impact que le support architectural, en tant que modèle formel et idéologique, et sa frise sculptée eurent dans la culture occidentale de l'Antiquité à nos jours.³

Je me place ici, modestement, dans les pas de Claude Briant qui, dans son livre récent *Alexandre des Lumières*, a suivi les métamorphoses du Conquérant macédonien dans l'Europe des XVI^e–XVIII^e siècles, et d'abord dans les sources imprimées. La comparaison entre Alexandre et Trajan n'est pas absente de cette somme, et elle est toujours au bénéfice du Romain. Charles Rollin (1731–1738) isole ainsi deux souverains antiques « dont le gouvernement fut capable de faire en un sens le bonheur des peuples » : Cyrus et... Trajan.⁴ On critiqua John Gillies (1786) en arguant du fait que les vertus de Philippe n'avaient d'équivalent que chez Épaminondas, Trajan ou Aristide⁵ ... Quant à Napoléon, il aurait critiqué Alexandre avec cette formule : « [Alexandre] avait débuté avec l'âme d'un Trajan, il finit avec le cœur de Néron et les mœurs d'Héliogabale ».⁶

En sus de ces comparaisons morales, toujours à l'avantage de l'Antonin, une autre dimension joua en sa faveur : la présence, à Rome, d'un monument universellement admiré. Mon enquête, sans avoir l'ampleur de celle de Claude Briant, portera donc sur les imitations de la colonne *princeps* de l'art occidental : la colonne Trajane.

¹ Pline l'Ancien, H.N. XXXIV, 27 (trad. H. Le Bonniec et G. de Santerre, 1953).

² Froehner (1865) ; Reinach (1886) ; Cichorius (1896) et (1900) ; Lehmann-Hartleben (1926) ; Bianchi Bandinelli (1939) ; Becatti (1960) et (1982) ; Gauer (1977) ; Chevallier (1977a) ; Malissard (1977a) ; Torelli (1982) ; *L'esame storico-artistico* (1982) ; Strobel (1984) ; Brilliant (1986) ; Settis (1984), (1985), (1988a) et (1991) ; Agosti (1986) ; Agosti, Farinella (1985) et (1988a) ; Pinatel (1988) ; Veyne (1991) ; Rebecchi (1991) ; Huet (1996) ; Coarelli (1999) ; Lavagne, Queyrel (2000) ; Festa *et al.* (2001) ; Antonescu (2009) ; Richter (2010) ; Karmon (2011) ; etc.

³ Le Musée Dali de Figueres (Espagne) possède ainsi un escalier tournant intitulé « rue de Trajan ». Le même Dali a réalisé une gravure en 1973 (dans *Dix recettes d'immortalité*), intitulée « Le système caga y menja (Trajan in Romania) » : sur une vue sépia de trois spires de la frise historiée, l'artiste a superposé quatre bandes de silhouettes noires jouant à saute-mouton...

⁴ Charles Rollin, *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens, des Mèdes et des Perses, des Macédoniens, des Grecs I–XIII*, Paris 1731–1738 (Briant [2013] 54–55).

⁵ John Gillies, *The History of ancient Greece ...*, London 1786 (cité par Briant [2013] 267). À la même époque, Valentin Jamerey-Duval, *Mémoires* (rééd. Paris 2011), distingue également les vertueux Trajan et Marc-Aurèle (Briant [2013] 315–316).

⁶ Gaspard Gourgaud, *Journal de Sainte-Hélène I*, 162 (Briant [2013] 321).

I. Colonne et christianisme

Pour les pèlerins qui se rendaient à Rome aux IV^e et V^e siècles, la colonne Trajane figurait parmi les lieux à visiter. Le *Curiosum urbis Romae regionum*, composé entre 334 et 357 après J.-C., ou la *Notitia urbis Romae regionum XIII*, composée entre 357 et 449, décrivent avec précision le « temple de Trajan et la colonne cochlide haute de 127 pieds et demi, avec 180 marches à l'intérieur et 45 fenêtres ». ⁷

Le module architectural inspira le christianisme bien avant que Sixte Quint ne place la statue de saint Pierre au sommet de la colonne historiée en 1587. Le détachement du monde qu'implique la haute colonne fut récupéré par les ermites chrétiens, sans doute parce que le sens en restait « l'élévation au-dessus du reste des mortels ». Pour les stylites des débuts du christianisme, elle permettait, en se détachant du monde matériel, une proximité physique plus grande avec Dieu. Le Louvre possède ainsi une plaque d'argent syrienne du VI^e siècle après J.-C. représentant Syméon le Stylite : installé sur une plateforme à laquelle on accède par une échelle, Syméon reçoit la visite d'un serpent demandant à ce que le saint soigne sa femelle. ⁸

On trouve des stylites en Occident, par exemple Walfroy, diacre de saint Martin. ⁹ Or, c'est dans la *Vie de saint Martin* due à Venance Fortunat (fin VI^e siècle) que l'on trouve une des plus anciennes évocations (négatives) d'une haute colonne :

« Une colonne élancée se dressait au loin dans les airs : cette construction effrayante, aux formes informes, projetait à une hauteur immense, et qu'il était impossible d'atteindre, son sommet chargé d'une statue ennemie ».

Par la prière, saint Martin obtient le miracle — qui justifie aussi le vandalisme chrétien :

« Et quand il eut longtemps imploré Dieu, quand il se fut longtemps roulé dans la poussière, on vit descendre du ciel une colonne, qui, perçant la nue et glissant légèrement dans l'espace, s'en vint heurter d'un choc impétueux sa massive rivale : aussitôt cet assemblage de pierres s'écroule et vole en éclats ; la statue se détache et se brise au milieu des décombres : la menteuse idole tombe, frappée par ce javelot de forme nouvelle ; la fausse divinité périt sous la colère du vrai Dieu. Des ruines de ces monuments abattus sortit un enseignement profitable, et des cendres de ces temples profanes naquit la grandeur de l'Eglise ». ¹⁰

Le choix du monument prouve qu'au temps de Venance Fortunat, le module de la colonne, support de statue, était familier au lecteur au point d'être choisi pour incarner le triomphe de la Foi sur l'idolâtrie. À l'image de la Tour de Babel, la haute colonne est ici perçue comme signe d'orgueil car défiant Dieu.

Quelques siècles plus tard, la colonne d'Hildesheim ¹¹ atteste que le module a été adopté par le christianisme : la conversion est réussie, ce sont à présent les épisodes de la vie du Christ qui ornent le fût de la petite colonne — en se dirigeant certes vers le haut, en « apothéose », mais vers la gauche, direction qui se rencontre souvent jusqu'au XV^e siècle.

⁷ *Curiosum urbis Romae regionum XIII* (voir Valentini, Zucchetti [1940] 68 et 113–115 ; cité également dans Lugli [1965] 53 ; Chevallier [1977a] 330, indique que le manuscrit est du XIII^e siècle) : *Templum Traiani et columnam coclidem altam pedes CXXVII semis ; gradus intus habet CLXXX, fenestras XLV*. Même chose, à quelques nuances près, dans la *Notitia* (Valentini, Zucchetti [1940] 68 et 174 ; cité également dans Lugli [1965] 53) : *Templum divi Traiani et columnam coclydem altam pedes CXXVIII semis ; gradus intus habet CLXXXV, fenestras XLV*. Ou encore la *Notitia locorum urbis Romae* (Valentini, Zucchetti [1940] 225) : *Forum Traiani cum templo et equo aeneo, et columna coclide, quae est alta pedes CXXVIII habetque intus gradus CLXXXV fenestellas XLV*. Voir encore Polemius Silvius, *Quae sint Romae* (cité par Lugli [1952] 99 ; voir aussi Martines [2000] 25).

⁸ Image et notice de Marie-Bénédicte Astier (site du Louvre).

⁹ Grégoire de Tours, *Histoire des Francs* 8.

¹⁰ Venance Fortunat, *Vie de saint Martin IV* (trad. E.-F. Corpet, 1840).

¹¹ Voir la contribution de J. Olchawa dans ce volume.

Ce phénomène de récupération chrétienne s'explique par la « bonne image » de Trajan dans les sources littéraires, image morale qui aboutit en fin de compte au récit de sa conversion posthume. La responsabilité n'est pas dans les sources antiques : si Eutrope¹² rappelait la fonction funéraire de la colonne Trajane et l'acclamation politique que le Sénat, au IV^e siècle, lançait à l'avènement d'un empereur (*felicior Augusto melior Traiano !*), et si Tacite¹³, Pline le Jeune¹⁴, Florus¹⁵ ou Dion Cassius¹⁶ font tous l'éloge de l'*Optimus Princeps*, ce n'est que fin XV^e siècle que les manuscrits sont imprimés, garantissant la large diffusion de ces textes. Avant, c'est la légende de Trajan qui prévaut.¹⁷

2. La Justice de Trajan

Les premières traces écrites de la « Justice de Trajan »,¹⁸ épisode qui fut au Moyen-Âge un des vecteurs de la Fortune de cet empereur, datent du VIII^e siècle. Selon toute probabilité, l'origine en est une anecdote prêtée par Dion Cassius à Hadrien.¹⁹ La version littéraire la plus célèbre est celle de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine (XIII^e siècle), et ce bienfait de Trajan est à la base de la seconde légende, celle de sa résurrection, conversion et accession au paradis. Détail important, le texte médiéval cite le Forum de Trajan comme lieu de sépulture de l'empereur :

¹² Eutrope : première édition en latin à Rome 1471 (Schweiger [1834] I 345) ; édité à Paris en 1512 ; traduction française en 1560 ; la suivante date de 1710 ; traduction allemande 1536 ; anglaise 1564 (Schweiger [1834] I 351–352) italienne 1544 ; espagnole 1561. Citons Eutrope : « Véritable modèle de bonté et de valeur, il étendit de tous côtés les limites de l'empire romain, plutôt défendu depuis Auguste, qu'agrandi glorieusement. (...) Son affabilité et sa modération surpassèrent encore sa gloire militaire ; à Rome et dans les provinces, il se montrait l'égal de tout le monde : il allait voir et saluer ses amis malades, et leurs jours de fêtes, il les traitait ou s'asseyait à leur table ; souvent il prenait place dans leurs litières ; jamais il n'offensa un sénateur, jamais il ne commit une injustice pour grossir son trésor ; libéral envers tous, il enrichit les citoyens par des largesses publiques ou privées, et éleva aux honneurs ceux même qu'il avait peu connus comme amis. Il couvrit l'univers de monuments, combla les villes de privilèges ; il agit toujours avec tant de douceur et de clémence, que, durant tout son règne, il n'y eut de condamné qu'un sénateur, encore le fut-il par le sénat, et à l'insu de Trajan. Ces vertus le firent comparer à un dieu sur la terre, et lui méritèrent, pendant sa vie comme après sa mort, la vénération de l'univers. Entre autres paroles mémorables, on lui attribue celle-ci comme ses amis lui reprochèrent d'être pour tout le monde d'un abord trop facile, il répondit : 'Empereur, je suis pour les particuliers tel que j'aurais voulu, simple particulier, trouver pour moi les empereurs'. »

¹³ Tacite : redécouvert par Boccace au XIV^e siècle ; première édition en latin : 1470, Venise ; les *Œuvres* en français sont disponibles en 1582, mais les *Annales* dès 1548 et la *Germanie* en 1552, *Agricola* en 1574 (Schweiger [1834] II 996–997 et 1024–1027). Par exemple *Vie d'Agricola* 3 : « Maintenant, la vie revient enfin : Nerva a ouvert une ère de grand bonheur en conciliant ce qui fut pendant longtemps incompatible, le principat et la liberté. Notre époque voit, grâce à Trajan, son bonheur grandir tous les jours : le sentiment d'être délivré de l'arbitraire rencontre non seulement nos espoirs et notre attente, mais se renforce dans la confiance qu'engendre la réalisation de cette attente » (trad. M. Rat, 1931).

¹⁴ Pline le Jeune : première édition en latin : 1485, Venise ; en français en 1632 (*Lettres*) et 1638 (*Panegyrique*) (Schweiger [1834] II 803 et 815). Galderisi (2003) 225 note 62, indique que les textes de Pline, le *Panegyrique* et les *Lettres* entre Trajan et Pline sont connues vers 1433 pour le premier, et fin XV^e siècle pour la correspondance.

¹⁵ Florus : première édition en latin : 1470, Paris ; en français en 1580 (à Genève) et 1621 à Paris (Schweiger [1834] I 355 et 365).

¹⁶ Première édition de Dion Cassius en italien 1526, et première traduction française 1542, Paris (Hoffmann [1838] 551 ; 548 : première édition en grec, Paris 1548 ; Hoffmann [1838] 550 : traduction en latin 1558). Sur ces sources antiques, voir Paris (1878) 288–289.

¹⁷ Seul le Hollandais Hugo Grotius, protestant de la première moitié du XVII^e siècle, fit de Trajan la Bête de l'Apocalypse (Jean Levesque de Burigny, *Vie de Grotius*, Amsterdam 1754, 130 : « [...] il trouve le fameux nombre 666 dont il est parlé dans le dernier verset du chapitre XXX de l'Apocalypse, dans le nom de Trajan qui s'appelait Ulpius, et dont les lettres numériques forment le nombre 666 »). Le rescrit de Trajan à Pline le Jeune à propos des chrétiens n'est sans doute pas étranger à cette condamnation.

¹⁸ Galderisi (2003) 223–224 note 58 : première écrit chez un moine anonyme du VIII^e siècle, dans la *Vie de Grégoire le Grand*, vers 780 (l'âme de Trajan est baptisée par les larmes du pape) ; dans un sermon en grec de Jean Damascène (VIII^e siècle) ; et chez le diacre romain Jean Hymonide vers 880, *Vie de Grégoire*. Voir Paris (1878) 261–265 et 277–288, sur ces textes et la transmission de la légende, écrite en italien au XIII^e siècle dans les *Fiori di filosofi* et Whatley (1984).

¹⁹ Dion Cassius LXIX, 6 : « [Hadrien] supportait, en effet, ces libertés, et ne s'irritait pas que n'importe qui lui rendit service contre son sentiment. Ainsi, une femme lui ayant adressé une demande dans une rue où il passait, il lui répondit d'abord : « Je n'ai pas le temps » ; ensuite, celle-ci lui ayant réparti d'un ton élevé : « Ne sois donc pas empereur », il se retourna et lui donna audience » (trad. E. Gros et V. Boissé, Paris 1867). Voir Paris (1878) 288–289.

« Un jour donc que Grégoire traversait le forum de Trajan après la mort de ce dernier, et qu'il se remémorait la mansuétude de son jugement, il alla à la basilique Saint-Pierre et y pleura amèrement sur son incroyance. Une voix divine lui répondit : 'Voici que j'ai accompli ta demande, et que j'ai épargné à Trajan la peine éternelle. Mais à l'avenir, prends bien garde de ne plus faire de prières pour un damné'. Le Damascène de son côté raconte dans un sermon que Grégoire, qui faisait une prière pour Trajan, entendit une voix céleste lui dire : 'J'ai entendu ta demande et j'accorde le pardon à Trajan' ». ²⁰

On se rapproche un peu plus de la colonne historiée avec Dante (début XIV^e siècle). Sa version a ceci de particulier que le poète découvre au Purgatoire l'épisode de la Justice de Trajan, et la preuve de son humilité, sur une frise sculptée par Dieu lui-même. Le souvenir des monuments romains de Trajan est ici très présent, mais il s'agit pour le coup d'une version sculptée du dialogue avec la veuve :

« Puis je quittai l'endroit où j'étais arrêté, pour regarder de près une autre histoire, dont, par delà Michol [fille de Saül], la blancheur m'attirait. L'action glorieuse y était retracée (*qui v'era storiata l'alta gloria*) de ce prince romain, dont les vertus valurent à saint Grégoire une victoire insigne. Je veux parler de l'empereur Trajan : la pauvre veuve au frein le retenait, gesticulante, en pleurs et désolée ; autour de lui, piétinants, se pressaient des cavaliers ; les aigles sur champ d'or semblaient au-dessus d'eux s'agiter dans le vent (...) ». ²¹

Un manuscrit de Bologne (1365)²² met en image la *Légende dorée* : prière devant le tombeau pourvu de colonnes « à l'antique » (le *sepulcrum* a une inscription), puis double prodige puisque Trajan, d'abord ressuscité, ensuite se convertit et accède au paradis. Si Delacroix a peint, pour le Salon de 1840, une des dernières occurrences de la « Justice de Trajan », dans un décor antique mais toujours sans colonne Trajane,²³ au XV^e siècle l'architecture qui accompagne les représentations de l'épisode est gothique. Le tableau de Rogier van der Weyden, réalisé vers 1432–1445 pour l'hôtel de ville de Bruxelles et dont le titre était *Les Justices de Trajan et d'Archambault*, a été détruit par un incendie en 1695 ;²⁴ le souvenir en est conservé par des tapisseries réalisées vers 1450 pour le château d'Ouchy à Lausanne.²⁵ Ce cycle de décoration judiciaire montre deux actions de justice profane, et deux miracles. La partie droite donnait du tombeau de Trajan (la tête de l'empereur, langue intacte, en est extraite)

²⁰ Jacques de Voragine, *La Légende dorée. Vie de saint Grégoire* XLVI, 10 (trad. A. Boureau *et al.*, Paris 2004, 237). Paris (1878) 289–298, insistait déjà sur ce lien entre la prière de Grégoire et la traversée du Forum, supposant qu'y figurait un bas-relief représentant une Province suppliante aux genoux de Trajan.

²¹ Dante, *Purgatoire* X, vers 73–96, dont voici la suite : « (...) Et la pauvrete, entre tous ces gens-là, semblait crier : 'Seigneur, fais-moi justice de la mort de mon fils ; j'en ai le cœur brisé'. — « Attends, répondait-il, que je sois revenu ». Comme une femme, alors, dont la douleur s'irrite : « Et, mon seigneur, si tu ne reviens pas ? » Mais lui : « Mon successeur saura bien te la faire. » Elle : « Que te vaudra le bien fait par un autre, si tu mets, toi, ton devoir en oubli ? » — « Rassure-toi, dit-il : j'estime qu'il me faut accomplir mon devoir avant de m'en aller ; la justice le veut, la pitié me retient » (trad. H. Longnon, 1938). Voir Malissard (1977b) 74–75, à propos des vertus antiques admirées par Dante et de la référence à la frise historiée dans le relief visible au Purgatoire, mais aussi dans la structure même du Purgatoire de Dante, qui monte en spirale vers le Paradis (Malissard [1977b] 75–76) ; et Marenbon (2012) sur le paganisme dans l'œuvre de Dante.

²² Voir Settis (1988b) 242, pour une bonne reproduction de l'image. Dante, *Paradis* XX, vers 43–72 : « Le premier [Trajan], de l'Enfer où jamais ne revient la bonne volonté, retourna dans sa chair ; de l'espoir d'un vivant [saint Grégoire] ce fut la récompense. D'un vif espoir, qui mit tout son effort à prier Dieu pour qu'il ressuscitât, afin que son vouloir pût être redressé. Le glorieux esprit dont je te parle [Trajan], pour quelque temps retourné dans son corps, crut alors en Celui qui le pouvait sauver, et, dans sa foi, s'embrasa d'un tel feu de véritable amour qu'à sa seconde mort, il était digne de venir à nos fêtes » (trad. H. Longnon, 1938). Voir une autre traduction des deux passages de Dante dans Galderisi (2003) 224–225. À propos de la « langue qui parle » : Paris (1878) 282–283.

²³ Tableau conservé au musée de Rouen (<http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-justice-de-trajan> [consulté le 28 décembre 2013]). Voir Paris (1878) 266–268, pour une comparaison texte de Dante / tableau de E. Delacroix.

²⁴ Nils-Robert (2006) 13 et 68. Paris (1878) 268, donne à l'artiste son nom de naissance, wallon : Roger de la Pasture.

²⁵ Nils-Robert (2006) 26. Bonne reproduction sur le site : http://www.wga.hu/html_m/g/grenier/justice.html [consulté le 28 décembre 2013].

une vision gothique.²⁶ Nulle colonne à spirale, mais un schéma répétitif, proche de celui des textes et que l'on retrouve sur de multiples supports.²⁷ Cette popularité témoigne que l'épisode fut en vogue, lié au message moral et politique que les « nouveaux Trajan » espéraient tirer de cet exemple historique, à la fois impérial et chrétien.

Avec Charles Quint, la Justice de Trajan devient emblème impérial. Sur une exceptionnelle flasque de poudre en cuivre (Pl. 71, Fig. 1),²⁸ un des soldats tient l'aigle à deux têtes du Saint-Empire, et une gravure de 1537, due à Hans Sebald Beham, ne dément pas le rapprochement entre l'empereur Habsbourg et Trajan : l'épisode montre un souverain du Saint-Empire romain germanique arrêté par une femme et son enfant mort ; un étendard orné d'un aigle ressemblant à celui des Habsbourg domine la scène.²⁹ En 1532, année où Charles Quint séjourne au Palais du Té à Mantoue, la Chambre des stucs est ornée d'une frise triomphale inspirée à Giulio Romano (et au Primatice) par la colonne Trajane.³⁰ Elle décrit un empereur suivi de cavaliers portant casque et bouclier, et sur ce dernier figure un aigle à deux têtes. Le modèle trajanien est ici stylistique et politique, Trajan étant pour Charles Quint un modèle antique parmi d'autres : en 1536, lors de son triomphe romain après la prise de Tunis (assimilée à Carthage), ce fut aux « Scipions Africains » qu'il se référa, et des arcs sur le modèle de celui de Constantin jalonnèrent son défilé triomphal.³¹ La pratique n'était pas propre aux Habsbourg : l'entrée de Henri II de France à Rouen en 1550, celle de Louis XIII à Paris en 1628, citaient les triomphes de Pompée³² et usaient d'arcs de triomphe.

La « Justice de Trajan », première manifestation de la Fortune de l'*Optimus princeps*, n'utilise donc pas le motif de la colonne Trajane. Il faut se tourner vers un autre thème pour croiser la silhouette recherchée, avec entretemps un événement majeur : en 1506, Jacopo Ripanda dessina l'intégralité de la frise de la colonne Trajane,³³ assurant la diffusion des bas-reliefs antiques³⁴ — on en a vu l'influence au palais du Té à Mantoue.³⁵

Cette exigence de vérité avait débuté au XV^e siècle, et peu à peu les citations architecturales furent aller de pair avec la vraisemblance des vêtements et équipements « à l'antique ». Dans ce registre, la colonne Trajane fut toujours considérée comme une source incomparable³⁶. Un des supports de cette fortune fut l'édition des dessins de Ripanda en Espagne en 1576 par Alfonso Chacón et Villamena, en

²⁶ Paris (1878) 268–272, insiste sur la mode du thème dans les salles de Justice fin XV^e–XVI^e siècles et en donne les sources germaniques, espagnoles, italiennes, françaises, etc.

²⁷ Citons, parmi d'autres : un chapiteau du palais ducal de Venise (XV^e siècle) ; une enluminure tirée du *Romuleon* de Benvenuto da Imola, réalisée en Flandres en 1466–1467 et conservée à Besançon (Besançon, Bibliothèque Municipale, manuscrit 0850 f. 245v.) ; des panneaux de Véronèse (National Gallery, Londres, 1475–1500) ; un dessin de Dürer datant de 1500–1506, dans une architecture gothique toujours (British Museum) ; des assiettes de Nicola da Urbino pour Isabelle d'Este (1524 ; British Museum) ; un peigne de bronze de la même époque (Louvre)... Liste non exhaustive.

²⁸ Conservé au Walters Art Museum de Baltimore (1530–1550). Agosti, Farinella (1988b) 577–578, présentent une colonne historiée en cristal de roche avec procession triomphale : elle était destinée à un haut personnage de la cour de Charles Quint.

²⁹ Un exemplaire de la gravure est conservé au Musée des Beaux Arts du Canada (Ottawa), n° inv. 1071.

³⁰ Le premier, Vasari a comparé la superposition des deux frises à une colonne historiée dépliée (Bazzoti [2012] 221–225 : « (...) le double rang de l'admirable frise l'entoure comme si le ruban aux ornements figuratifs d'une colonne corinthienne s'était déroulé et recomposé tout autour de lui » ; et document 224).

³¹ Lire Ceffino (1536). Sur l'utilisation moderne des arcs, voir Rouge-Ducos (2008).

³² Beard (2007) 31–32 et 343. Voir également Lavedan *et al.* (1982) 48 (Triumphes de Pétrarque ; Triomphe de César de Mantegna ; triomphe de Paul Emile reconstitué, d'après Plutarque, à Florence en 1491...).

³³ Agosti, Farinella (1988a) et (1988b).

³⁴ Même si ces derniers sont encore compris comme illustration des légendes médiévales. Ainsi Filarète, *Trattato di architettura*, 1564 (éd. 1972, 674) : « Et ainsi il faut donner à toutes [les figures] les habits et les expressions (*aere*), comme fit celui qui sculpta la colonne trajane à Rome, de sorte que tu pourrais reconnaître parfaitement chaque chose sur cette colonne. Si tu y vas, fais-y attention, et tu comprendras que je dis la vérité. Tu verras que tout est si bien approprié, que l'on reconnaît dans ces histoires Trajan et son fils (...) » (cité par Hénin [2003] 455 note 93).

³⁵ En parallèle, la base de la colonne Trajane fut dégagée en 1536 : voir une estampe de 1544, conservée aux Beaux-Arts de Paris (notice 10853), et une autre de 1575, due à Etienne Dupérac (dans *I vestigi dell'antichità di Roma raccolti et ritratti in prospettiva*, Rome) ; ce fut Sixte Quint qui aménagea la place en 1587. Sur ces évolutions progressives : Chevallier (1977a) 331–333.

³⁶ Hénin (2003) 456–457.

130 planches, ouvrage dédié à Philippe II, « compatriote de Trajan »³⁷ (l'Antonin était né à Italica) — le même Alfonso Chacón qui publia, en 1576 toujours, un ouvrage sur la résurrection et la conversion de Trajan :³⁸ les deux volets de la Fortune de Trajan (légende médiévale, admiration pour la colonne) sont bien indissociables. Auparavant, en 1556, sur proposition du jésuite Juan Paez de Castro, Philippe II s'était vu proposer, pour son palais, une bibliothèque ornée de portraits avec, parmi d'autres (Philippe et Alexandre, Eumène de Pergame, Sylla, Ptolémée Philadelphie, César, Octave, Domitien...), Trajan sur son Forum avec la colonne sculptée.³⁹ La haute silhouette est devenue, au XVI^e siècle, un modèle architectural admiré, au service de la Fortune du meilleur des empereurs.

3. *Le Trajan des rois de France*

On connaît bien les campagnes de moulage des reliefs de la colonne Trajane sous François I^{er} et le Primatice en 1541, Louis XIII et Roland Fréart en 1640⁴⁰, Louis XIV et Charles Errard en 1669⁴¹, puis Napoléon III en 1861–1862 (exposition au Louvre en 1864). Je ne vais pas y revenir, plutôt essayer d'étoffer le dossier.

Les moulages, simple admiration pour l'art des Anciens ? Dans son dialogue *Parallèle des Anciens et des Modernes* publié en 1698, Charles Perrault insiste sur la composante politique de l'initiative. Critiquant le manque de perspective des bas-reliefs antiques en général et de la colonne Trajane en particulier (nous y reviendrons), il fait dire à un de ses personnages, l'Abbé : « (...) la colonne Trajane où il n'y a aucune perspective ni aucune dégradation. Dans cette colonne, les figures sont presque toutes sur la même ligne ».

À quoi répond le Président :

« Si la colonne Trajane n'était pas un morceau d'une beauté singulière, monsieur Colbert dont je vous ai ouï louer plus d'une fois le goût exquis pour tous les beaux Arts, n'aurait pas envoyé à Rome mouler cette colonne et n'en aurait pas fait apporter en France tous les moules, et tous les bas reliefs moulés chacun deux fois, ce qui n'a pu se faire sans une dépense considérable ».

Alors l'Abbé d'expliquer :

« (...) qui peut assurer que la politique n'y eut pas quelque part ? pensez-vous que de voir dans une place où se promènent sans cesse des étrangers de toutes les Nations du monde, une construction immense d'échaffauts les uns sur les autres autour d'une colonne de dix vingts pieds de haut, et d'y voir fourmiller un nombre infini d'ouvriers, pendant que le prince qui les fait travailler est à la tête de cent mille hommes, et soumet à ses lois toutes les places qu'il attaque ou qu'il menace seulement ? Pensez-vous, dis-je, que ce spectacle (...) ne fut pas en même temps terrible pour la plupart de ces étrangers, et ne leur fit pas faire des réflexions plus honorables cent fois à la France, que la réputation de se bien connaître aux beaux ouvrages de Sculpture ? »⁴².

Cette dimension diplomatique est indéniable, mais les moulages de Louis XIV sont inséparables, dans la littérature du XVIII^e siècle, de l'impulsion artistique voulue par les monarques français, protecteurs des Arts. Ainsi en 1732, dans le *Dictionnaire universel français et latin II (C-F)*, il est écrit à l'article « Creux » (chez les fondeurs) : « on a apporté à Paris tous les creux des plus belles figures de Rome, les creux de la colonne Trajane qu'on a fait mouler ». ⁴³ Et encore en 1779, dans le *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, article « Antiques du Roi » :

³⁷ Reinach (1886) 21.

³⁸ Alphonse Chacón, *Historia ceu verissima a calumniis multorum vindicata, quae refert Trajani animam precibus Divi Gregorij Pontificis Romani a tartareis cruciatibus ereptam*, Rome 1576 (cité par Galderisi [2003] 221 note 44).

³⁹ Civil (1990) 5. Sur les galeries d'hommes illustres au XVI^e siècle : Laurens (1977) ; Hassler (2007).

⁴⁰ Entre autres : Reinach (1886) 19–21 ; Haskell, Penny (1988) 45–46.

⁴¹ Maral, Milovanovic (2012) 159 : alors que le goût pour les bas-reliefs diminue sous Louis XIV, seule la colonne Trajane « garda son prestige, sans doute parce qu'elle racontait les épisodes d'une campagne victorieuse de Trajan, préfigurant celles du roi ». En 1811, le *Dictionnaire de l'Académie française II*, article « plâtre », affirme sobrement : « On a tous les plâtres de la colonne Trajane ». Sur les campagnes de moulage, Chevallier (1977a) 347–348.

⁴² Perrault (1698) 130–131.

⁴³ *Dictionnaire universel français et latin II (C-F)*, Paris 1732, article « Creux ».

« On voit au Louvre dans la Salle des Cent Suisses, les Antiques qui étaient autrefois au petit hôtel de Richelieu. (...) On y conserve les creux des plus belles Antiques de Rome et de toute l'Italie, moulées avec un soin particulier, par les ordres de M. Colbert, Surintendant des bâtiments. La colonne Trajane, le plus magnifique monument de Rome, et le plus rare que l'on connaisse pour l'excellence du travail, s'y voit non seulement en creux comme elle a été apportée d'Italie, mais aussi moulée exactement en relief ; de sorte que l'on peut sans peine en remarquer toutes les beautés, et la correction que l'on admire dans les originaux ».⁴⁴

De fait, les bas-reliefs furent copiés par les artistes afin de garantir la « fidélité archéologique » de leurs motifs romains.⁴⁵ Les gravures de Piranèse⁴⁶ s'attachent ainsi à l'exactitude archéologique, propre à la fin du XVIII^e siècle. Au XIX^e siècle, les historiens de l'Antiquité en firent un répertoire aussi précieux « pour la vie militaire des Romains » que Pompéi « pour leur vie civile ».⁴⁷ Napoléon III et la Salle d'Alésia au musée des Antiquités nationales à Saint-Germain-en-Laye, le Musée de la *Civiltà romana* à Rome, qui abrite les moulages donnés en 1861 par Napoléon III, le Victoria and Albert Museum qui conserve les moulages donnés en 1874,⁴⁸ enfin le musée de Bucarest en 1967 (tirés des moulages de Rome⁴⁹), en usèrent et en usent, chacun en leur temps et à leur façon.⁵⁰

4. La Ville, théâtre du pouvoir

Le Primatice, qui avait travaillé au Palais du Té à Mantoue, participa à la campagne de moulages que François I^{er} lança en Italie en 1540. Un de ses compatriotes, Rosso Fiorentino, incrusta à Fontainebleau en 1530–1540, dans la galerie François I^{er}, un tondo où le paysage romain est figuré par une colonne cochlide (orientée à gauche) et le Colisée.⁵¹ Cette signature paysagère est si répandue à partir du XVI^e siècle⁵² que je ne vais pas m'attarder sur ce très volumineux dossier, simplement souligner que l'usage de monuments comme points de repère fut instrumentalisé par Sixte Quint en 1587, à l'échelle de l'*Urbs*, dans son « plan directeur » de Rome (Pl. 71, Fig. 2),⁵³ avec l'installation des statues de saint Paul et saint Pierre au faîte des colonnes trajane et aurélienne.⁵⁴

Les colonnes cochlides servirent de points de repère dans la Ville : le pape renouait ainsi avec l'usage antique de la théâtralisation de l'espace urbain, les itinéraires du IV^e siècle conseillant déjà aux

⁴⁴ Hurtaut, de Magny (1779) article « Antiques du Roi ».

⁴⁵ Hénin (2003) 454–455. Lire par exemple Mongez (1788a) articles « Cuirasse » (p.254), « Culotes » (p.256), « Dragons » (p.444), « Enseignes » (p.537), « Épées » (p.545), « Espagnols » (p.578), « Étriers » (p.590), « Faisceaux » (p.625), « Fleuve » (p.674)... prélude à l'usage de la frise trajanienne par le *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines* de Daremberg et Saglio (1877–1919). Mais dès 1536, Lazare du Baif, dans son *De re navali* publié à Paris, utilise les représentations de galère de la colonne Trajane pour en comprendre le fonctionnement (Llinares [2008] 67).

⁴⁶ Entre autres : voir une estampe de Carlo Loti (1773) conservée aux Beaux-Arts de Paris (notice 12682). Chevallier (1977a) 339, cite R. Fabretti qui, dès 1633, insiste sur le caractère historique et documentaire des reliefs.

⁴⁷ Reinach (1886) 5–6. Tardieu (1833) 21, fait de même l'éloge des détails documentaires de la colonne Trajane et espère que, dans le futur, on viendra consulter la colonne Vendôme « pour y découvrir les modèles d'objets [du XIX^e siècle] dont la langue seule aura conservé la tradition ».

⁴⁸ Reinach (1886) 23–24.

⁴⁹ Vulpe (1988) 245–247.

⁵⁰ Simona, Laurenciu (2007) signalent ainsi la présence de Trajan sur le pavillon roumain à l'exposition universelle de Séville en 1992. Voir Pillon (2005) à propos de l'histoire des Daces en Roumanie.

⁵¹ *Le Roi et l'Artiste* (2013) 35 (« Cléobis et Biton », détail) ; visible sur le site <http://www.photo.rmn.fr> (cliché n° 12-598007 ; n° inv. SNPM44 [consulté le 3 septembre 2016]).

⁵² Par exemple : les gravures du début XVI^e siècle à Lyon utilisent le même principe (Georges Reverdy, *Clélie traverse le Tibre*, des environs de 1530, avec l'obélisque du cirque, l'entrée du panthéon et une colonne historiée : Leutrat [2007] 295–296 et note 118).

⁵³ Document d'après Bordinus (1588) 50.

⁵⁴ Voir la critique de Mongez (1788a) article « Colonne Antonine prétendue » (p.122) : « Ce pontife fit placer au haut une statue de S. Paul, fondue en bronze et dorée, ornement assez barbare ; car qu'y a-t-il de plus mauvais goût, pour ne rien dire de pis, que la statue d'un apôtre du christianisme au haut d'un monument chargé des actions militaires d'un empereur païen ? ». Lord Byron écrivit à son tour (1838, CX) : « A qui assignerons-nous cet arc-de-triomphe ou cette colonne que j'ai devant moi ? A Titus ? A Trajan ? Non, — mais au temps : trophées, colonnes, il déplace tout en se jouant ; la statue d'un apôtre s'installe sur l'urne impériale, où des cendres dormaient, sublimes ». Djament-Tran (2009) propose une analyse géographique contemporaine de ces pratiques « urbanistiques » modernes.

pèlerins de visiter ces monuments emblématiques. Sixte Quint s'inscrit dans une tradition d'ornementation qui, à partir du XV^e siècle, usait des arcs, fontaines, statues et colonnes comme éléments de « mobilier urbain », *decor* écrivait Vitruve, « ornement » pour Andrea Palladio.⁵⁵ Cette structuration spatiale, qui est bien sûr politique, va servir de modèle à toute l'Europe et se retrouve dans les décors de théâtre. En 1598, Angelo Ingegneri conseillait, en une image mentale aisément identifiable : « si la tragédie est arrivée à Rome, il faudra figurer le Capitole, le Palais majeur, les temples ou les bâtiments principaux. Si c'est une comédie, pourvu que par exemple le panthéon, les colonnes Antonine ou Trajane, le Tibre ou d'autres éléments célèbres fassent reconnaître la ville etc. (...) ».⁵⁶ Ces principes vont demeurer dans la peinture et le théâtre jusqu'au XIX^e siècle, de même que dans les frontispices de livres de médailles.⁵⁷

Hors de Rome, et une fois par siècle, la colonne Trajane eut à échapper à des déplacements périlleux : Le Bernin voulut l'installer sur la piazza Colonna, devant le palais Chigi, pour la réunir à l'Aurélienne dans un bassin inondable pour des fêtes nautiques ;⁵⁸ en 1795, le Directoire envisagea d'enlever les deux colonnes historiées romaines pour les emporter à Paris⁵⁹... Le caractère colossal des projets refroidit les ardeurs, mais révèle l'importance récurrente accordée au monument.

On le voit, Trajan demeura un modèle politique, et sa colonne un chef d'œuvre admiré. Ne pouvant la transporter, on l'imita. En Angleterre, *The Monument*, érigée entre 1671 et 1677, commémore le Grand Incendie de Londres de 1667 et, surtout, le fait que la ville se relève de cette catastrophe. Avec plus de 61 m de hauteur, elle reste une des plus grandes, si ce n'est la plus haute des imitations — et, dans le domaine de l'imitation de la colonne Trajane comme dans d'autres domaines, les Anglais furent, on le voit, les premiers à tirer. Il existe cependant, à Paris, la colonne de Catherine de Médicis : érigée en 1574, haute de 31 m, elle est certes d'ordre dorique mais non historiée (elles ne le furent que rarement) ; sa fonction n'est pas assurée mais sa commanditaire italienne avait eu sous les yeux, en Italie, de prestigieux modèles.⁶⁰

En France, le règne de Louis XIV multiplia les références à l'Antique. Coup sur coup fut installé en 1672, dans les Grands Appartements de Versailles, le tableau de Noël Coypel, *Trajan recevant les audiences*, qui s'appuyait sur le *Panegyrique* de Pline et renvoyait à la disponibilité du Roi-Soleil, thème affiché sur une médaille dès 1661 ;⁶¹ en 1672, Bartoli dédiait au roi, le « Trajan de France », son édition de *La Colonna Traiana Eretta Dal Senato, E Popolo Romano All'imperatore Traiano*⁶², et le 28 juillet 1674, lors des fêtes pour la conquête de la Franche-Comté, Versailles s'illuminait d'un feu d'artifice et s'ornait d'une colonne spiralée de lumière.⁶³ Le « Trajan de France » ne choisit pas cette forme au hasard. En 1677, l'édition du *Panegyrique de Trajan* fut dédiée par l'abbé Esprit au Dauphin avec ces mots : « Ce qui m'a déterminé à le choisir [ce texte], c'est le rapport singulier qui se trouve entre son Histoire et celle du Roi. J'ai cru, MONSEIGNEUR, qu'un Prince qui ressemblait en plusieurs choses à sa majesté, ne pouvait pas être un modèle indigne de vous, et que vous l'imiterez avec

⁵⁵ Lavedan *et al.* (1982) 48–52.

⁵⁶ Angelo Ingegneri, *Discorso sopra il modo di rappresentare le favole sceniche*, 1598 (cité par Hénin [2003] 445 note 55).

⁵⁷ Sarmant (2000) 80–81 (et figure 2).

⁵⁸ Reinach (1886) 19–20 ; Lavedan *et al.* (1982) 215.

⁵⁹ Reinach (1886) 15 et Chevallier (1977a) 346 (idée du général Pommereul). Chevallier (1977a) 333, mentionne un autre projet visant à supprimer le piédestal de la colonne...

⁶⁰ Chevallier (1977a) 345. En Pologne, la colonne de Sigismond III à Varsovie date de 1644 : sa base est inspirée de la colonne Trajane.

⁶¹ Maral, Milovanovic (2012) 268–269. La médaille montre Louis XIV accueillant une femme, deux enfants et un vieillard, avec la légende : FACILIS AD PRINCIPEM ADITVS.

⁶² Voir Farinella (2000) pour le contexte de cette publication, en relation avec les peintures de Poussin et l'édition à Rome, la même année, de l'autre ouvrage de Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de pittori, scultori e architetti moderni*. Sur Bellori : Borea (2000).

⁶³ Gravure de Jean Lepautre (1676), « Les divertissements de Versailles : 4^e journée (28 juillet 1674), festin autour de la fontaine de la cour de marbre » (reproduction dans le catalogue *La Colonna Traiana e gli artisti francesi* de Morel [1988] 134–135).

d'autant plus de plaisir, qu'en suivant ses traces vous suivrez celles de notre grand Monarque ». ⁶⁴ Le parallèle Trajan / Louis XIV trouve sa justification dans l'excellence des deux monarques, et dans leur caractère conquérant. À titre éducatif, Bossuet, en 1681, dans son *Discours sur l'histoire universelle à monseigneur le Dauphin*, écrivait encore : « L'empire, tranquille au-dedans et triomphant au-dehors, ne cesse d'admirer un si bon prince. (...) À des temps si avantageux pour la République succédèrent ceux d'Adrien, mêlés de bien et de mal (...) ». ⁶⁵ L'héritage du « Trajan de France » sera difficile à assumer, et le règne d'Hadrien est ici rappelé au Dauphin pour servir de contre-exemple. Pour résumer en une phrase : sous Louis XIV, « l'antiquité romaine préfigure la monarchie française, elle lui cède en dignité et entre à son service ». ⁶⁶

Louis XV reprit la politique de Louis XIV telle qu'exprimée par Charles Perrault (à propos des moulages de Louis XIV : « qui peut assurer que la politique n'y eut pas quelque part ? »...). Pour célébrer de manière internationale la naissance du Dauphin, Louis XV fit ériger place Navone, en novembre 1730, divers édifices destinés aux feux d'artifice, dont deux colonnes historiées : un tableau de Pannini en est le célèbre témoin. ⁶⁷

En contexte religieux autant que politique, la tradition des colonnes comme « mobilier urbain » a été perpétuée par les deux colonnes historiées de la Karlskirche de Vienne, érigées entre 1716 et 1737 pour célébrer la fin d'une épidémie de peste, et par la Colonne de l'Immacolata de Palerme (place San Domenico, 1727) : ⁶⁸ l'usage est identique au *Monument* de Londres. La typologie de l'œuvre de Palerme est toutefois plus baroque que classique, tout comme celle d'Innsbruck, dédié à Marie Immaculée en 1706 pour commémorer une victoire face aux Bavarois et aux Français. ⁶⁹ Mais la même année en Angleterre, fut érigée la colonne de Blenheim en l'honneur du duc John de Marlborough, pour cette même victoire de 1705 sur Louis XIV : dressée dans le parc du domaine, elle est résolument « antique et triomphale », et très romaine (frise historiée exceptée). Voici quelques mots de la dédicace : « Le château de Blenheim fut bâti par la reine Anne (...) pour être le monument de la victoire remarquable remportée (...) par [le duc], le héros de sa nation et de son siècle (...) ». ⁷⁰

Ce sont là quelques-unes des nombreuses imitations à venir, grandes ou petites : on reviendra sur les très nombreuses colonnes érigées au XIX^e siècle. ⁷¹

5. Les monuments trajaniens, modèles architecturaux

Durant le siècle des Lumières, Trajan, modèle du Bon Souverain sous Louis XIV, devint celui de la Liberté. S'il n'y a pas d'article « Trajan » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751–1772), l'*Optimus Princeps* y apparaît ailleurs, au détour d'articles révélateurs. Son architecture (c'est ce qui nous intéresse ici) est louée dans l'article « places publiques de Rome » (signé Louis de Jaucourt) :

« La place de Trajan, est celle que cet empereur fit bâtir entre la place de Nerva, le capitole & le mont Quirinal. Tout y étoit de la dernière magnificence. On y voyoit un superbe portique soutenu d'un grand nombre de colonnes, dont la hauteur & la structure donnoient de l'admiration. Tout cela étoit

⁶⁴ Cité par Schröder (2004) 115–123. Même référence à Pline dans Rollin (1743) 476–498.

⁶⁵ Bossuet (1681) 138–139. La notice s'inspire de Tacite, de Dion Cassius (« l'ivrognerie et [les] infâmes moeurs » de Trajan y sont mentionnées) et de l'*Histoire Auguste* quant au jugement sur Hadrien.

⁶⁶ La formule est de Sarmant (2000) 80–81 et figure 2, et 90–93 figure 6 (à propos d'un frontispice de catalogue numismatique de Pierre-Paul Sévin, de la fin du XVII^e siècle).

⁶⁷ Le tableau est conservé (et visible) sur le site du Louvre (inv. 415) ; un autre exemplaire est conservé à la National Gallery of Ireland (NGI 95).

⁶⁸ Lavedan *et al.* (1982) 49.

⁶⁹ Charton (1841), spécifiquement 184.

⁷⁰ Madgett, Du Tems (1806) 534–535.

⁷¹ Les architectes français multiplièrent les projets avec colonne(s) historiée(s) : ainsi Etienne Louis Boullée en 1785 prévoyait deux colonnes historiées pour le château de Versailles, et avant lui Le Bernin avait envisagé d'ériger deux colonnes entre Louvre et Tuileries (Maral, Milovanovic [2012] 208–209 et 17). Mentionnons pour mémoire le destin de la colonne de Rosbach, érigée sur le champ de bataille par les Prussiens pour commémorer une victoire sur les Franco-Impériaux en 1757 et... abattue par Napoléon en 1806 : un tableau de Pierre-Auguste Vafflard (1810) représente l'événement (visible sur le site : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> [consulté le 6 janvier 2014]).

accompagné d'un arc triomphal, orné de figures de marbre, avec la statue du cheval de Trajan, qui étoit élevée sur un superbe piédestal. Au milieu de la place, étoit la colonne de Trajan. Voyez Colonne Trajane ».

Et dans ce dernier :

« Colonne Trajane, monument à l'honneur de Trajan, mort l'an 117 de J. C. à l'âge de 64 ans (...). Un des plus superbes restes de la magnificence Romaine est la colonne Trajane, qui a plus immortalisé l'empereur Trajan, que toutes les plumes des historiens n'auraient pu faire. (...) un prince enfin qui, comme le remarque Pline le jeune son ami, n'avait point de plus grand modèle à se proposer que lui même; un tel prince méritait sans doute les plus sublimes efforts de l'Architecture, pour célébrer sa gloire & ses vertus. Aussi le sénat & le peuple Romain lui érigèrent avec zèle ce mausolée, si l'on peut parler ainsi, en reconnaissance de ses rares qualités, & des grands services qu'il avait rendus à la république »⁷².

Monument, sources littéraires, reconnaissance de l'État : tels sont les éléments remarquables qui plaident alors pour la mémoire de l'*Optimus princeps*.⁷³

Quant aux bas-reliefs, Johann Winckelmann émet en 1764 un jugement esthétique favorable à leur endroit : « La plus grande œuvre de l'époque de Trajan est sa colonne, qui se dressait au centre de la place qu'il fit construire par Apollodore d'Athènes. Quiconque a l'occasion d'examiner les moulages en plâtre des figures qui s'y trouvent ne pourra que s'émerveiller de l'infinie diversité de tant de milliers de têtes ». Il confirme le jugement du temps : « Rome et tout l'Empire reprirent vie sous le règne de Trajan et, après tant de troubles, ce dernier commença à stimuler les artistes par les grands travaux qu'il entreprit »⁷⁴. La mention d'Apollodore d'Athènes ne doit pas tromper : le fait que l'architecte du Forum fut grec permit à Winckelmann d'intégrer l'art trajanien à son admiration de la Grèce.

Considérée comme le chef d'œuvre de l'art romain, et de l'art grec à Rome par la personne d'Apollodore de Damas, la colonne Trajane fut cependant critiquée d'un point de vue artistique. Si Antoine Mongez écrit en 1788 : « (...) il est certain que ceux qui auront l'occasion d'en examiner les figures d'après les plâtres qu'on en a tirés, seront frappés par la variété étonnante de tant de milliers de têtes »⁷⁵, un siècle plus tôt, Charles Perrault, chef de file des Modernes, contestait :

« Je me souviens qu'un de ces curieux zélés pour l'Antique, voulant faire valoir quelques-uns de ces bas-reliefs, passait et tournait la main dessus en écartant les doigts, et disait, voilà qui a du grand, voilà qui a du beau ; on le pria d'arrêter sa main sur quelque endroit qui méritait particulièrement d'être admiré, il ne rencontra jamais heureusement. D'abord ce fut sur une tête qui était beaucoup trop grosse, et il en demeura d'accord ; ensuite sur un cheval qui était beaucoup trop petit : cependant il persista toujours à soutenir que le tout-ensemble en était admirable »⁷⁶.

Évidemment, la colonne Trajane occupa une place de choix dans la Querelle des Anciens et des Modernes.

6. Problèmes de perspective

Les moulages réalisés sur demande de Louis XIV arrivèrent à Paris en 1669 et furent l'objet de remarques acerbes de la part du même Charles Perrault. Ce qui était en cause ? La *compositio* et la *proportio* des reliefs :

⁷² *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751–1772), articles « places publiques de Rome » et « Trajane (colonne) » (L. de Jaucourt). Mongez (1788b) 124, le rejoint quasi mot à mot.

⁷³ Un portrait italien anonyme, d'architecte, du XVIII^e siècle, conservé à Versailles, atteste que la prouesse architecturale de la colonne historiée demeurait une référence (visible sur <http://www.chateauversailles.fr>, n° inv. MV 8022 [consulté le 28 décembre 2013]). Sur l'importance de l'Antiquité pour les architectes européens : Barrier (2005).

⁷⁴ Winckelmann (2005) 569 et 565.

⁷⁵ Mongez (1788b) 123.

⁷⁶ Perrault (1692) 133.

« Je veux bien que le seul amour des beaux Arts ait fait mouler et venir ici la colonne Trajane, voyons-en le succès. Lorsque les bas-reliefs furent déballés et arrangés dans le Magasin du Palais Royal, on courut les voir avec impatience ; mais comme si ces bas-reliefs eurent perdus la moitié de leur beauté, par les chemins, on s'entregardait les uns les autres, surpris qu'ils répondissent si peu à la haute opinion qu'on en avait conçue. On y remarqua à la vérité de très beaux airs de têtes et quelques attitudes assez heureuses, mais presque point d'Art dans la composition, nulle dégradation dans les reliefs, et une profonde ignorance de la perspective. Deux ou trois curieux pleins encore de ce qu'ils avaient ouï dire à Rome, s'épanchaient en louanges immodérées sur l'excellence de ces Ouvrages, le reste de la Compagnie s'efforçait d'être de leur avis ; car il y a de l'honneur à être charmé de ce qui est antique, mais ce fut inutilement et chacun s'en retourna peu satisfait. Les bas-reliefs sont demeurés là où ils occupent beaucoup de place, où personne ne les va copier, et où peu de gens s'avisent de les aller voir »⁷⁷.

Louis de Jaucourt le rejoint dans l'article « Trajane (colonne) » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751–1772) :

« On trouvera l'histoire de ce monument au mot Colonne trajane; nous ajouterons seulement ici que quoiqu'il soit vrai que toutes les règles de la perspective y sont violées ; que son ordonnance & même son exécution, sont en général contre l'art & le goût ; néanmoins ce monument est recommandable pour quelques usages qu'il nous a conservés, & pour quelque partie de l'art ; ainsi l'artiste & l'homme de lettres, doivent également l'étudier par le profit qu'ils en peuvent retirer »⁷⁸.

Cet avis artistique, basé sur une construction de l'espace étrangère à la perspective moderne, fut combattu en 1788 par Quatremère de Quincy dans son *Encyclopédie méthodique*. Dans l'article « Antonine (colonne) », il juge que cette dernière est, bien que plus haute que son modèle trajanien,

« (...) de beaucoup inférieure sous tous les autres rapports de forme, de beauté et d'exécution. La sculpture est bien moins pure, les bas-reliefs en sont bien plus saillants, bien plus relevés et moins entendus, ce qui lui donne un air de pesanteur et y introduit de la confusion ; l'œil y diffère bien moins aisément les sujets, et se fatigue promptement à débrouiller les caractères peu distincts de cette histoire confusément écrite. Quant à l'art, le style en est moins beau, moins savant et moins hardi ; on y sent enfin la faiblesse d'une imitation imparfaite »⁷⁹.

Plus encore, Quatremère de Quincy répondit aux Modernes dans son article « bas-relief » :

« (...) comme on n'en retrouve [de la perspective] ni la pratique, ni l'emploi dans tous les ouvrages en [bas-]relief des anciens, la question doit être de savoir si ce défaut de perspective fut l'effet de l'ignorance des sculpteurs, ou d'un système réfléchi de la sculpture ». À quoi il répond : « À qui pourrait-on persuader que les défauts de perspective dans l'exécution des bas-reliefs de la colonne Trajane [sic] doivent s'imputer à l'ignorance de ceux qui l'exécutèrent, lorsque cette même colonne, par la manière dont elle fut conçue, par l'intelligence de ses proportions, et par l'entente de ses détails, suffirait seule pour attester qu'ils en connurent toute l'étendue et qu'ils en avaient pénétré les plus petits secrets ? (...) En effet, ces erreurs, tant reprochées à la colonne Trajane, loin de porter le caractère de l'ignorance, indiquent au contraire dans ce monument la connaissance la mieux sentie de l'art même de la perspective. (...) Comment appeler ce mensonge véridique, auquel on doit, de pouvoir suivre distinctement, jusques dans les cieux, où la main de l'art osa les rendre encore visibles, les exploits du plus grand empereur de Rome ? (...) Si les figures de cette colonne augmentent de saillie et de grandeur, à mesure qu'elles s'éloignent de la vue et s'élèvent en l'air, pour que l'œil puisse discerner celles d'en haut aussi facilement que celles du bas ; si la dégradation dans les plans des figures n'y est qu'imparfaitement exprimée, pour ne point trop effacer à la vue celles du fond, et pour ne point altérer le galbe de la colonne ; si les accessoires et les fonds d'architecture n'y sont point soumis aux lois de la perspective, dont ils n'étaient point susceptibles, et qui auraient rendu invisible ce qu'il était néces-

⁷⁷ Perrault (1692) 193–194. Il précise (190) : « Dans cette colonne les figures sont presque toutes sur la même ligne ».

⁷⁸ *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1751–1772), article « Trajane (colonne) » (L. de Jaucourt).

⁷⁹ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : Architecture I.2*, article « Antonine (colonne) » (p.54–55). Notre perception esthétique de la colonne (voir Scheid, Huet [2000]) aujourd'hui n'est pas si différente... Mongez (1788b) 124, reprend l'argument de la dimension variable des reliefs selon leur hauteur. Même avis critique sur la colonne « antonine » chez Robert (1777) 450.

saire de voir : qu'en doit-on conclure ? Ou que l'artiste qui exécuta ce monument connaissait plus que les lois de la perspective, puisqu'il connut l'esprit de ces lois même, et ne les viola que pour les mieux observer ; ou que si leur transgression fut involontaire, cette erreur de l'inexpérience serait un des plus heureux et des plus étonnants effets du hasard. Cependant ce serait peut-être l'unique et première fois que l'ignorance eût produit quelque chose de bon (...). Si donc l'on ne peut attribuer raisonnablement ces effets au hasard de l'ignorance dans le sculpteur, on ne saurait en rejeter [sic] la cause que dans la sculpture, dont le système chez les anciens, très différent du nôtre, ou ne fit jamais au sculpteur une loi d'apprendre la perspective, ou lui en eût interdit l'emploi dans l'exécution de presque tous les bas-reliefs »⁸⁰.

Ignorer volontairement la perspective pour améliorer la visibilité : Quatremère de Quincy véhicule ici un argument (l'augmentation progressive de hauteur des spires) que l'on trouve déjà chez Lodovico Castelvetro en 1570, dans son commentaire à la *poétique* d'Aristote :

« Parce que, sur la colonne dressée en l'honneur de l'empereur Trajan sur son Forum à Rome, quand on les regarde depuis le sol, les figures sculptées dans le marbre en haut et vers le sommet apparaissent aussi grandes que celles sculptées en bas et vers le piédestal, ou que celles du milieu ; de sorte qu'en partant du bas, elles sont d'une certaine dimension, qui en allant vers le haut, devient plus grande, mais par un accroissement subreptice, tel que l'œil ne perçoive pas l'augmentation progressive au fil de la hauteur, mais les juge toutes d'une taille égale (...) »⁸¹.

Alfonso Chacon reprit l'erreur en 1576, erreur que Giovanni Pietro Bellori releva en 1672.⁸² Charles Perrault, moulages sous les yeux, la souligna également : « Je vois encore d'autres curieux qui assurent que les bas-reliefs du haut de la colonne Trajane sont plus grands que ceux du bas de la même colonne, parce que cela devrait être ainsi, suivant les beaux préceptes qu'ils débitent ; cependant on peut voir au Palais royal où sont tous ces bas-reliefs, qu'il n'y a aucune différence des uns aux autres pour la hauteur »⁸³. Quoique faux, l'argument de l'augmentation continue de hauteur de la frise constitua un argument en faveur de sa célébrité.⁸⁴

Je mentionne enfin les impressions de Louis Simon qui, en 1828, visita l'intérieur de la colonne Trajane et écrivit, à propos de la frise : « Les bas-reliefs qui couvrent la colonne sont forts admirés, de confiance pourtant, car il n'est guère possible de les voir sans l'aide d'un télescope »⁸⁵. La formule, et les doutes quant à la visibilité des reliefs, annoncent ceux de Karl Lehmann-Hartleben, Robert Turcan⁸⁶, ou encore le débat récent Salvatore Settis / Paul Veyne⁸⁷. Ambroise Tardieu publia en 1833 son ouvrage sur la colonne Vendôme pour lutter contre « son élévation empêchant l'œil de distinguer jusqu'à son sommet les sculptures qui l'entourent (...) »⁸⁸.

7. L'impériale colonne Trajane

C'est l'Empire qui, avec la colonne d'Austerlitz à Paris, témoigne de l'imitation la plus fidèle à, et la plus spectaculaire de, la colonne Trajane, mais toutes les utilisations antérieures (diplomatiques, politiques, artistiques, théâtrales, numismatiques, etc.) furent sollicitées sous le règne de Napoléon. Cet

⁸⁰ Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique : Architecture I.2*, article « bas-relief » (p.233 et suivantes, spécialement p.238–239).

⁸¹ Cité d'après Hénin (2003) 287 note 32.

⁸² Hénin (2003) 289–290 note 38.

⁸³ Perrault (1698) 103. Les variations de hauteur des reliefs existent bel et bien sur la colonne, elles ne sont cependant pas « mécaniques ».

⁸⁴ Charton (1841), spécifiquement 184 : « C'est à tort que Delalande répète, d'après M. de Chanteloup, que les figures des bas-reliefs sculptés sur le fût ont été augmentées de saillie et de hauteur à mesure qu'elles s'éloignent de la vue, pour paraître du bas conserver les mêmes proportions. (...) Il existe effectivement quelques différences dans les dimensions de ces figures ; mais elles sont peu importantes et inappréciables (...) ».

⁸⁵ Simon (1828) 51 ; il poursuit (52–53) par une courte description de la zone archéologique dégagée en 1812. Pour d'autres avis esthétiques sur la frise de la colonne Trajane, voir Chevallier (1977a) 341–344, dont Stendhal qui la compara aux « marbres de Lord Elgin ».

⁸⁶ Turcan (1995) 156.

⁸⁷ Settis (1991) ; Veyne (1991).

⁸⁸ Tardieu (1833) 2. Je renvoie à Huet (1996) à propos des conséquences de l'édition des reliefs de la colonne Trajane sur leur analyse.

engouement est annoncé par le mémoire de Charles Percier déposé à l'Académie en 1790, *Restauration de la colonne Trajane* « en huit grands dessins, offrant, avec un mérite d'exécution digne de l'original, l'ensemble et les détails de ce monument, un des plus beaux et des plus complets de la Rome impériale »⁸⁹. Le futur architecte du Musée Napoléon se serait exclamé en 1788 : « Je suis foutu si je reviens, je n'aurais pas une seule étude, la maudite colonne me mange tous mon tems »⁹⁰.

Les années du Directoire puis de l'Empire virent fleurir une multitude de projets. En Ventose An 8 (1800) fut adopté un projet pour élever, « dans chaque chef-lieu de département, une colonne à la fois héroïque, funéraire et triomphale, à la mémoire des défenseurs de la patrie morts au combat (...), à l'instar de la colonne trajane à jamais célèbre et digne de l'être, par sa belle et noble exécution, et par l'homme illustre et courageux à qui elle fut consacrée ». On retrouve ici plusieurs caractéristiques de l'original : aspect monumental, conquérant et triomphal, enfin funéraire.⁹¹ Sur ce socle commun, si j'ose dire, vont s'élaborer des projets... variés.

Pour le projet de colonne « modèle » du Consulat (Pl. 72, Fig. 3), le programme idéologique se traduisait ainsi : au sommet aurait été une Victoire colossale sur un globe, des trophées d'armes sur deux faces du socle (avec urne funéraire couronnée par deux Génies, et deux lions « emblèmes de la force, du courage et de la générosité », enfin deux Renommées [Victoires] portant une inscription (sur le modèle bien sûr de la colonne Trajane). Les autres faces portaient un autel à Mars avec une armure au-dessus. Enfin, le tiers inférieur du fût, sans doute pour permettre la lecture, devait recevoir les « noms des guerriers héroïques morts glorieusement dans les combats, et leurs faits héroïques ». La description finit par ces mots : « les proportions sont parfaitement conformes à celles de la colonne Trajane, le type par excellence de toutes celles que l'on peut ériger en l'honneur des héros »⁹².

Ces colonnes départementales devaient se dresser dans toute la France. Sans entrer dans le descriptif de l'ensemble des projets, j'en détaillerai quelques-uns. La colonne de Melun (Pl. 73, Fig. 4) devait être en grès, avec les « noms des défenseurs de la patrie gravés en creux sur le sud de la colonne », et les deux autres faces recevraient « les noms des citoyens du département (...) distingués par quelque action généreuse »⁹³. Celle de Bruxelles (Pl. 74, Fig. 5) devait se dresser sur la place de la Liberté, avec quatre statues aux angles : Cérès pour l'Agriculture ; Mercure pour le Commerce ; la Paix ; et l'Abondance ; le tiers inférieur du fût devait être orné de couronnes de lauriers et de chênes, avec le nom des morts au combat ; au sommet, devait trôner la statue de la Renommée. Pour celle-ci comme pour celle de Melun ou de Boulogne, était prévu d'utiliser les marbres de la région.⁹⁴ Celle de Chartres (Pl. 75, Fig. 6) devait avoir 16 m de hauteur, avec l'Immortalité assise au sommet distribuant des couronnes et, sous le faite, un bas-relief montrant les honneurs rendus aux morts au combat ; leurs noms devaient prendre place sur les quatre faces.⁹⁵

À Paris, la Colonne des Victoires nationales (Pl. 76, Fig. 7) devait être érigée au Pont-Neuf, formant le temple de la Victoire, avec son fût décoré de boucliers et couronnes civiques ; son chapiteau devait être un observatoire astronomique. Ce projet fut présenté au « général Bonaparte, avant son départ pour l'Égypte (...) il demanda même (...) que les statues des généraux Dugomier, Marceau, Hoche et Laharpe, fussent placées sur les quatre coins du chapiteau de la colonne »⁹⁶. Le projet fut en fin de compte ajourné.

La « colonne nationale » (Pl. 77, Fig. 8a), projet des consuls en l'An 9 (1801), devait se dresser place de la Concorde pour « perpétuer le souvenir de la conquête de la liberté » ; ce fut l'architecte Moreau qui emporta le concours et qui dressa « un modèle de la grandeur du monument » sur son emplacement, en bois et en chassis, d'une hauteur de 54 m. La description est la suivante : ce

⁸⁹ Raoul-Rochette (1840), spécialement 254. Voir Morel (1988) 103–109, pour des reproductions de dessins de C. Percier.

⁹⁰ Cité par Agosti, Farinella (1985) 1135.

⁹¹ Chevallier (1977a) 335–336, montre qu'il s'agit là des fonctions prêtées au monument depuis le XVI^e siècle.

⁹² Landon (1805) 23–24, et planche 8.

⁹³ Landon (1801) 67–68, et planche 32.

⁹⁴ Landon (1801) 91–92, et planche 44.

⁹⁵ Landon (1801) 131, et planche 64. La place Louis XVI à Nantes possédait en 1821 une « colonne en pierre de taille (...), monument imité (quant à la forme et aux dimensions seulement) de la colonne Trajane » ; la statue « du vertueux monarque » (Louis XVI) devait la couronner, elle fut placée en 1823 (Vaysse de Villiers [1821] 211).

⁹⁶ Landon (1801) 79–80.

« monument votif et triomphal » devait comporter à sa base les figures en demi-relief des « départements continentaux » se donnant la main, en relation avec la Concorde bien entendu ; le stylobate devait recevoir des « inscriptions à la gloire des armées françaises » ; la colonne devait être entièrement lisse « pour donner au monument un caractère plus majestueux » et devait être couronnée (Pl. 78, Fig. 8b) par « une figure de la république » en bronze, couronnée de laurier. Deux bas-reliefs de marbre blanc sur granit vert devaient orner le piédestal : Mars sur son char, guidé par Minerve incarnant la Sagesse et couronné par la Victoire (Pl. 79, Fig. 8c) : ce bas-relief était tourné vers les Tuileries, siège de Bonaparte, afin de « reporter le souvenir de nos triomphes vers le héros à qui nous le devons » ; le second relief (Pl. 79, Fig. 8c) devait présenter Cérès et Bacchus, avec le « dieu qui vivifie les productions de la terre » portant un flambeau.

Plus original, cette colonne était aussi un monument funéraire, lieu d'un rituel républicain : « dans l'intérieur du soubassement et du stylobate, des galeries destinées à recevoir les cendres des hommes dont les noms seront inscrits sur le monument » ; la vue de ces catacombes intérieures « ne serait permise qu'à certains jours de fête ». Ainsi « la Colonne nationale acquerrait un double caractère religieux et triomphal ; mais celui de gloire et de triomphe se manifesterait, à l'extérieur, dans la masse et dans les accessoires, tandis que les emblèmes funèbres, réservés pour l'intérieur, ne seront annoncés au-dehors que par l'inscription, sur le stylobate, du nom des hommes les plus célèbres ».

Le modèle érigé sur la place reçut de nombreuses critiques. « La colonne est à la fois lourde et petite (...) ; la masse énorme des soubassements obstrue le beau point-de-vue de l'allée des Champs-Élysées (...) ». La réponse use d'arguments théâtraux et picturaux : « lorsqu'un bel effet de lumière éclaire ce tableau, c'est assurément un des plus magnifiques aspects qui existent et qu'on puisse présenter en ce genre ». En revanche le soubassement paraît trop riche et les proportions de l'environnement, mal adaptées : « L'auteur a voulu faire l'apothéose de la Colonne trajane, j'en conviens ; mais il a élevé si haut l'objet qu'il voulait consacrer, que si de loin il y gagne quelque prédominance, de près il perd beaucoup de sa valeur », car la colonne Trajane « se voit de près à Rome et dans une petite place », ce qui n'est pas le cas pour la place de la Concorde.⁹⁷ Le résultat fut que « le comité nommé pour l'examen du projet de Moreau (...) n'a point encore publié sa décision »⁹⁸. Le projet ne fut en définitive pas réalisé.

La colonne de la Grande Armée à Boulogne, débutée en 1804, laissée inachevée en 1815, avait donc été préparée par l'ensemble de ces projets. Inspirée de son modèle romain, en marbre boulonnais, elle devait être ornée de trois bas-reliefs : un fut exécuté sous le règne de Napoléon et montrait l'armée l'acclamant à Boulogne ; il fut détruit en 1815. Deux autres devaient retracer la conquête de l'Angleterre, et la dernière face porter, comme le modèle trajanien, « les inscriptions relatives » à la construction du monument.⁹⁹ Ni les aigles, ni la statue de l'empereur au sommet ne furent par ailleurs réalisés.

À la chute de l'Empire, la colonne de la Grande Armée devint « colonne Bourbon » et reçut en 1821, pour rendre hommage à Louis XVIII, un globe fleurdelysé. En 1837 elle s'attira ce commentaire sans appel de Victor Hugo : « Quant à la colonne de Boulogne, elle ne fait ni bien ni mal. C'est une balise de pierre, rien de plus. Car ils ont une colonne à Boulogne, une façon de colonne Trajane, moins les sculptures, moins la grandeur, moins Rome »¹⁰⁰. Sans le théâtre urbain, sans le décor sculpté, sans la sculpture au sommet, sans les fonctions commémoratives et funéraires, pas de colonne triomphale... Ce n'est qu'en 1841 qu'une statue de Napoléon en orna la façade : nulle autre que celle vue lors des funérailles de l'empereur aux Invalides en 1840. Étaient prévus deux bas-reliefs de bronze, un avec l'empereur recevant le plan de la colonne, l'autre avec Napoléon distribuant les croix en 1804.

⁹⁷ Landon (1801) 39–44, 47–48, 51–52, 75–76, et planches 18, 20, 22, 24, 36.

⁹⁸ Landon (1801) 75.

⁹⁹ Charton (1841), spécifiquement 178–179.

¹⁰⁰ Victor Hugo, « Lettre à Adèle : Bernay, 5 septembre 1837, 9h du matin », dans Victor Hugo, *Récits et dessins de voyage*, Paris 2001.

Sans faire de Trajan son unique modèle (ce fut la statue de Charlemagne à Aix-la-Chapelle¹⁰¹ qui faillit occuper le sommet de la colonne de la Grande Armée — ou d'Austerlitz, ou colonne Vendôme — à Paris), le Premier Empire déclina la référence à l'*Optimus Princeps* sous de nombreuses formes, avec un acmé vers 1807, lorsque l'expédition indienne de Napoléon se préparait.

Une tragédie lyrique en trois actes, intitulée *Le Triomphe de Trajan*, se donna cette année-là. Le chœur entonnait un refrain transparent :

« _ Chœur :
O Mars vengeur ! O Mars dieu des batailles !
Reçois les premiers vœux et l'encens des Romains !
Des Daces indomptés, des Scythes, des Germains,
Trajan vainqueur revient dans nos murailles ;
Trajan, l'orgueil de Rome et l'amour des humains ! (...) ».

Le dernier décor annonce les cérémonies des soldats de la Grande Armée au pied de la colonne Vendôme :

« Le théâtre change et représente le Forum de Trajan. Au milieu s'élève la colonne Trajane, surmontée de la statue de l'empereur, tenant à la main le globe céleste. On voit autour de sa base les aigles des légions et les trophées des peuples vaincus. Le peuple couronne de fleurs et de laurier les images de Trajan. Les soldats déposent au pied de la colonne les couronnes qu'ils ont reçues. Les prisonniers daces, scythes et germains, viennent y déposer leurs chaînes »¹⁰².

Les vétérans de l'armée napoléonienne rendirent en effet hommage à l'empereur au pied de la colonne Vendôme tout au long du XIX^e siècle (Pl. 80, Fig. 9).

La même année 1807 à Versailles, fut dressée, prélude à la colonne Vendôme, la colonne de la Salle du Sacre, en bronze et porcelaine de Sèvres, qui commémore les victoires de Napoléon I^{er} pendant la campagne d'Allemagne de 1805, et en particulier la bataille d'Austerlitz du 2 décembre.¹⁰³ Preuve que la démonstration était politique et diplomatique : lorsque la colonne d'Austerlitz (ou Vendôme) fut inaugurée le 15 août 1810, Napoléon avait épousé Marie-Louise ; célébrer la victoire sur les mêmes Autrichiens devenait déplacé. Aussi (écrit Ambroise Tardieu en 1833) : « [Napoléon] ne voulut point permettre qu'on multipliât l'image des trophées peu glorieux pour les armes d'une famille devenue la sienne. Les journaux du temps furent tenus aussi à une grande réserve (...) »¹⁰⁴.

Autre colonne napoléonienne, commandée en 1806 et érigée en 1808 : la colonne du Châtelet. Sa base porte quatre allégories (Vigilance, Justice, Force, Prudence), son fût une liste des victoires de Napoléon ; son sommet est couronné de feuilles de palmier et d'une victoire ailée.

Mais l'*imitatio* la plus exacte, qui fut aussi preuve d'*emulatio*, reste bien sûr la colonne Vendôme, consécutive à la bataille d'Austerlitz en 1805. Je mentionne pour mémoire un projet à base de fûts de canon de l'architecte Bourdin¹⁰⁵, non retenu, car si François I^{er} avait eu le Primatice et Louis XIV le Bernin, Napoléon eut Vivant Denon comme vigilant conseiller. À propos de la colonne Vendôme, A. Tardieu indique que « M. Denon en eut la première pensée (...) ; au retour d'Austerlitz à Schönbrunn, il proposa à Napoléon de transformer en colonne commémorative des triomphes de la campagne, la *Colonne départementale* [note de A. Tardieu : « Cette colonne, que devait surmonter la statue de Charle-

¹⁰¹ Roulin (2004) 234–235 (Charles Martel et Charlemagne), et Morrissey (2004). Hubert, Ledoux-Lebard (1999) 153–154, sur les pérégrinations de la statue d'Aix-la-Chapelle. Dousset (2005) à propos de l'Antiquité à l'époque napoléonienne.

¹⁰² Acte I scène 1. Tragédie lyrique en trois actes, par Joseph Esménard, musique de MM. Lesueur et Persuis : texte intégral à : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k84981w/f2.image> [consulté le 28 décembre 2013]. Voir également Join-Deterle (1982) 68 (les décors, perdus, étaient de Degotti).

¹⁰³ De bonnes vues sont disponibles sur le site photo.rmn.fr (recherche : « colonne d'Austerlitz » [consulté le 6 janvier 2014]).

¹⁰⁴ Tardieu (1833) 74.

¹⁰⁵ Reproduit dans Murat (1970) 50.

magne, avait pour objet de constater l'adhésion unanime de la France à l'établissement de l'Empire », dont on n'avait encore posé que la première pierre »¹⁰⁶.

Visconti composa l'inscription originale du socle, disparue en 1814,¹⁰⁷ et Canova y œuvra aussi. Le dialogue entre le conquérant et l'artiste, rapporté en 1836, renvoie à de prestigieux précédents : « Avez-vous vu la colonne de bronze, lui demanda Bonaparte. [Réponse de Canova :] — Elle me paraît bien belle, sire. — Ces aigles, aux angles, ne me plaisent pas. — Cependant le même ornement se trouve aussi à la colonne Trajane, dont celle-ci est une imitation »¹⁰⁸.

Le parallèle avec Trajan est explicité par A. Tardieu au début de sa présentation :

« Trajan après avoir vaincu les Daces, leur avait accordé la paix. La mauvaise foi de leur prince suscita de nouveau la guerre, et la victoire guida une seconde fois les agiles romaines jusque dans le cœur de la Dacie. (...) Des rapprochements qu'il est superflu d'indiquer déterminèrent le choix d'une colonne triomphale pour consacrer les exploits de la campagne si rapide, si brillante et si décisive de 1805. À l'exemple de Trajan, Napoléon en fit hommage à l'armée qui avait combattu sous ses ordres ; mais l'imitation devait surpasser le modèle, et l'on sut ajouter à l'éclat du trophée en faisant servir à sa construction les dépouilles mêmes de l'ennemi ».

Le chapiteau porte en effet l'inscription : « Monument élevé à la gloire de la Grande Armée par Napoléon le Grand »¹⁰⁹.

La statue de Napoléon au sommet en fut descendue en 1814, remise en 1833, changée en 1863, et la colonne abattue par la Commune en 1871 : on en attribua la responsabilité à Gustave Courbet, qui s'exila en Suisse et mourut la veille du premier remboursement à verser à la République française... laquelle remplaça la statue de Napoléon sur la colonne en 1875.

On peut enfin mentionner, comme preuve de sa popularité, l'usage rhétorique de la colonne Trajane. On dirait aujourd'hui que l'on met quelqu'un sur un piédestal, mais cela peut-être, comme pour Courbet, celui des insultes. L'usage se rencontre en 1864 chez Barbey d'Aurevilly, qui parle de la « colonne Trajane des injures, qu'on lui érige depuis un mois — ce qui le fera voir de plus loin (...) »¹¹⁰ ...

8. Le XIX^e siècle

La course à la hauteur des colonnes commémoratives, annonciatrice de celle des gratte-ciels, est particulièrement bien illustrée dans un article du *Magasin littéraire* de 1841. Nous avons vu la colonne de Londres, la plus ancienne et la plus haute de toutes mais non historiée¹¹¹ ; il y avait également à Londres la colonne dite Fédérale en granit rose¹¹² ; il y eut en 1840–1843 la colonne Nelson.

La colonne d'Alexandre à Saint-Petersbourg, en granit rouge, était consacrée « à la mémoire de l'empereur Alexandre I^{er} » et aurait dû porter des bas-reliefs sur son fût. Les trophées du socle sont composés d'armes russes et antiques, des figures du Niemen et de la Vistule, et des figures allégoriques de la Victoire, Paix, Justice, Clémence, Sagesse et Abondance ; au sommet se trouvent une croix et un ange « sous les traits d'Alexandre ». L'édifice fut construit par des soldats ayant servi entre 1812 et 1814, et la colonne fut inaugurée le 30 août 1830, en présence de 300 000 personnes. Parmi les officiels, outre la famille impériale et les diplomates, des enceintes accueillirent les « Académies des sciences et des arts, les corps enseignants, les étrangers et les artistes (...) ». La délicate opération de levage fut précédée par une prière.¹¹³

¹⁰⁶ Tardieu (1833) 2–3.

¹⁰⁷ Tardieu (1833) 22.

¹⁰⁸ Vieilh de Boisjolin, Binet de Sainte-Preuve (1836) article « Canova » (p.764).

¹⁰⁹ Tardieu (1833) 7 et 14.

¹¹⁰ Hirschi, Petit (1972) (« Le Nain Jaune, 23 juillet 1864 »). Barbey d'Aurevilly continue ainsi : « Les Éreinteurs, c'est moi encore, qui n'ai pas l'honneur d'une colonne Trajane, mais qui, en fait d'outrages, ai pourtant mon petit tabouret, très travaillé et très joli, que j'espère bien garder (...) ».

¹¹¹ Charton (1841), spécifiquement 178.

¹¹² Ibid. 184.

¹¹³ Ibid. 181–183.

Ce monument triomphal, impérial, commémoratif et religieux, a semble-t-il été préparé par les guides de la Rome antique présents dans la bibliothèque de Pierre le Grand¹¹⁴ et qui comportaient le type de paysage imaginaire, urbain et à l'antique, si répandu depuis le XV^e siècle : on retrouve à Saint-Pétersbourg, autour de la colonne d'Alexandre, les principes théâtraux en usage depuis la Renaissance, et les fonctions de l'original romain.

À Paris, la colonne de Juillet, inaugurée en 1840, abrite des caveaux dans ses soubassements, mais elle est « située au milieu d'un espace indéfini qu'on ne saurait appeler une place »¹¹⁵. À Berlin, fut érigé en 1843 le « monument à la mémoire de Frédéric-le-Grand » décrit ainsi : « c'est une colonne surmontée de la statue colossale en fer de ce héros et semblable à celle de Trajan »¹¹⁶ : il s'agit de la *Friedenssäule*, colonne de la Paix célébrant la victoire de Waterloo, et à laquelle répondit en 1864 la colonne de la Victoire, *Siegessäule*, commémorant une victoire sur le Danemark.

À Bruxelles, entre 1850 et 1859, fut érigée la colonne du Congrès en mémoire du Congrès national de 1830 : elle est dominée par la statue de Léopold I^{er}. Le chantier fut lancé à l'occasion du 19^e anniversaire de l'Indépendance de la Belgique en septembre 1849, par Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, avec un objectif qui rappelle celui des colonnes impériales françaises : « Sur nos places publiques s'élèvent et se dresseront des statues érigées à la mémoire des hommes qui ont illustré la Belgique par leurs actions ou par leur génie »¹¹⁷.

Une publication belge de 1860 donne le hit-parade des imitations réalisées à l'époque,¹¹⁸ mais toujours la colonne Trajane demeure la première : elle est intacte, jugée plus belle que celle de Marc-Aurèle, modèle de ce que l'Antiquité avait produit de grand, support de la mémoire du meilleur des empereurs... Lord Byron s'en fit l'écho poétique :

« Dans leur sépulture aérienne, sous le ciel bleu de Rome, voisines des étoiles : l'esprit qui les animait était digne du séjour des astres. Il fut le dernier qui donna des lois à la terre entière, au monde romain ; nul après lui ne soutint ce fardeau, nul ne conserva ses conquêtes. Il fut plus qu'un Alexandre ; exempt d'intempérance, pur du sang de ses amis, son front serein brilla sur le trône de toutes les vertus. — Aujourd'hui encore le nom de Trajan est adoré »¹¹⁹.

On peut enfin mentionner une autre série, celle des colonnes monumentales en... miniature. En 1783, Luigi Valadier réalisa pour l'électeur Charles Théodore une colonne Trajane de 2 m de hauteur, en argent et lapis-lazuli, conservée à Munich, et la mode se poursuivit au XIX^e siècle.¹²⁰ Le Second Empire trouva en Vercingétorix un nouveau modèle historique national, et la III^e République usa de

¹¹⁴ Sénéchal (2010) a par exemple identifié l'ouvrage de François Deseine, *Beschryving van Oud en Nieuw Rome*, in-folio publié à Amsterdam en 1704.

¹¹⁵ Charton (1841), spécifiquement 179–180.

¹¹⁶ Balbi (1842) 331. Le même auteur fait (399) l'éloge de la colonne Trajane : « (...) regardée comme le plus beau monument de ce genre que les anciens nous aient laissé ; des bas-reliefs en spirale, offrant toute l'histoire militaire de Trajan, en recouvrent toute la surface : on y compte 2500 figures d'un dessin et d'une exécution admirables ».

¹¹⁷ Stappaerts (1860) 24.

¹¹⁸ Stappaerts (1860) 45 : « La colonne Trajane (...) a servi de type et d'inimitable modèle à tous les monuments du même genre. (...) Toutes lui ressemblent à certains degrés, mais aucune n'en approche par la simplicité et la richesse, par l'unité et la perfection des détails ». Suit (p.46) un classement des hauteurs : en tête vient la « colonne de Londres (61,61 m), puis celle de Napoléon à Boulogne (53,60 m), de Juillet à Paris (50 m), de Bruxelles et de Saint-Pétersbourg (47 m), d'Austerlitz (44,17 m), Fédérale à Londres (41,25 m), enfin de la Barrière du Trône à Paris (30,33 m) ». On peut encore rajouter la colonne Nelson à Montréal (1809), la colonne Napoléon au Val-de-la-Haye (1844), le monument aux Girondins à Bordeaux (1894–1902), la colonne Engelbrekt à Stockholm (1923), la colonne historiée (et en couleurs) d'Astoria aux États-Unis (1926), la colonne de Kaliningrad (érigée après la Seconde Guerre mondiale)... liste non exhaustive.

¹¹⁹ Byron (1838) CXI. Charton (1841), 183 : « Vouloir comparer la colonne Trajane avec celles qui ont été élevées depuis, ce serait vouloir mettre les copies à côté de l'original, les élèves à côté du maître, le talent qui imite à côté du génie qui crée. (...) on est amené à lire sans interruption ce magnifique poème de marbre, qui n'a jamais eu et n'aura sans doute jamais son pareil : c'est la perfection même. (...) Et quel autre [héros] jamais eut un tel piédestal ? A Napoléon seul il était permis de l'ambitionner. (...) C'est sans contredit un des plus beaux exemples de la sculpture grecque s'étant faite romaine ».

¹²⁰ Forster (1838) 71, donne la dédicace : CAROLVS THEODORVS ABSENS PATRIAE MEMOR BOIORIAE SVAE, dd. MDCCLXXXIII. Les salles de vente Drouot, Sothebys (en 2007), Christie (en 2003) etc. proposent régulièrement des colonnes miniatures à la vente... Voir également Haskell, Penny (1988) et Settis (1988a) 590–597. Sur l'artiste, voir le catalogue Valadier (1994). Par ailleurs, Sèvres a produit en 1813 une horloge-colonne astrologique.

même des modèles moraux et pédagogiques issus de l'Histoire de France pour l'édification des jeunes esprits : manuels d'histoire et images d'Épinal peuvent en témoigner. Mais si la Commune abattit la colonne Vendôme en 1870, la République la releva. Et Napoléon III n'abandonna pas le modèle trajanien. Après sa mort, Eugénie ramena à Farnborough Hill, au Royaume-Uni, un certain nombre d'objets, tableaux etc., ayant appartenu au dernier empereur des Français. Sur certains clichés, on voit nettement la silhouette d'une colonne miniature. Le modèle impérial est devenu ornement de bureau¹²¹ ... Quant aux galvanoplasties de Saint-Germain-en-Laye, elles furent déposées dans les fossés du château, où elles se trouvent encore.

Aujourd'hui, l'influence des bas-reliefs s'est estompée, mais les artistes contemporains s'y réfèrent toujours... Je terminerai en citant quelques lignes d'une notice nécrologique de Charles Percier :

« Ce qu'il [Percier] admirait dans l'antique et ce qu'il cherchait à lui emprunter en l'étudiant, ce n'était pas telle ou telle forme d'architecture, toujours facile à prendre quelque part et à plaquer ailleurs ; c'était son principe du grand et du beau, du correct et du raisonnable, qui respire dans toutes ses œuvres, qui brille dans ses moindres fragments. C'était encore sa faculté de se prêter à toutes les applications, de se convertir à tous les usages, en offrant des modèles pour tous les cas »¹²².

La colonne Trajane se conforme à cette définition de l'Antique, et bien plus : elle est, dans la culture européenne, un des paradigmes majeurs de l'Antiquité.

Bibliographie

- Agosti (1986) = G. Agosti, *Ranuccio Bianchi Bandinelli, dall'invenzione del „Maestro delle imprese di Traiano“ alla scoperta dell' „Arte Plebea“*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3^e série, 16.1 (1986) 307–329.
- Agosti, Farinella (1985) = G. Agosti, V. Farinella, *Il Fregio della colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 3^e série, 15.4 (1985) 1103–1150.
- Agosti, Farinella (1988a) = G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana e i Francesi*, dans : Morel (1988) 19–122.
- Agosti, Farinella (1988b) = G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla colonna Traiana nel Rinascimento*, dans : Settis (1988a) 549–597.
- Antonescu (2009) = D. Antonescu, *Columna lui Traian. Arhitectura de pe friza sculptată / Trajan's Column. The Architecture on the Sculpted Frieze*, Bucarest 2009.
- Balbi (1842) = A. Balbi, *Abrégé de géographie, rédigé sur un nouveau plan d'après les derniers traités de paix et les découvertes les plus récentes*, Paris 1842.
- Barrier (2005) = J. Barrier, *Les architectes européens à Rome. 1740–1765. La naissance du goût à la grecque*, Paris 2005.
- Bazzoti (2012) = U. Bazzoti, *Le palais du Te*, Mantoue, Paris 2012.
- Beard (2007) = M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge/MA, London 2007.
- Becatti (1960) = G. Becatti, *La colonna coclide istoriata: problemi storici, iconografici, stilistici*, Roma 1960.
- Becatti (1982) = G. Becatti, *La Colonna Traiana, espressione somma del rilievo storico romano*, Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II 12.1 (1982) 536–578.
- Bianchi Bandinelli (1939) = R. Bianchi Bandinelli, *Un problema di arte romana. Il maestro delle imprese di Traiano*, Le Arti 1 (1939) 325–334.
- Bordinus (1588) = F. Bordinus, *De rebus praeclare gestis a Sixto V*, Roma 1588.
- Borea (2000) = E. Borea, *Bellori e la documentazione figurativa fra l'antico il moderno e il contemporaneo*, dans : L. Arcangeli, L. de Lachenal (éd.), *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori I*, Roma 2000, 141–151.
- Bossuet (1681) = J.-B. Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle à monseigneur le Dauphin*, Paris 1681.
- Briant (2013) = P. Briant, *Alexandre des Lumières. Fragments d'histoire européenne*, Paris 2013.

¹²¹ Granger (2005) figures 8–9.

¹²² Raoul-Rochette (1840), spécialement 253.

- Brilliant (1986) = R. Brilliant, *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art*, New York 1986 (1^{ère} éd. 1984).
- Byron (1838) = Lord Byron, *Œuvres complètes*, Paris 1838.
- Ceffino (1536) = Z. Ceffino, *La triumpante Entrata di Carlo V. Imperator Augusto Innelalma Citta de Roma con el significato delli archi triumphali [e] delle figure antiche*, In prosa [e] versi Latini, Roma (?) 1536.
- Charton (1841) = [E. Charton], *Colonnes monumentales les plus célèbres comparées entre elles*, Magasin pittoresque (1841) 178–184.
- Chevallier (1977a) = R. Chevallier, *Découverte d'une iconographie : la colonne Trajane*, dans : Chevallier (1977b) 329–349.
- Chevallier (1977b) = R. Chevallier (éd.), *Influence de la Grèce et de Rome sur l'Occident moderne* (Caesardunum XII bis), Paris 1977.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Civil (1990) = P. Civil, *Culture et histoire : galerie de portraits et 'hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI^e siècle*, Mélanges de la Casa de Velázquez 26.2 (1990) 5–32.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Djament-Tran (2009) = G. Djament-Tran, *Urbi et Orbi : la trajectoire urbaine de Rome et les jeux d'échelles*, L'Espace géographique 38.4 (2009) 303–316.
- Dousset (2005) = C. Dousset, *La Nation française et l'Antiquité à l'époque napoléonienne*, Anabases 1 (2005) 59–74.
- Farinella (2000) = V. Farinella, *Bellori e la Colonna Traiana*, dans : L. Arcangeli, L. de Lachenal (éd.), *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori II*, Roma 2000, 589–594.
- Festa et al. (2001) = F. Festa et al. (éd.), *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Roma 2001.
- Forster (1838) = E. Forster, *Munich, manuel complet de l'étranger dans cette capitale*, Paris 1838.
- Froehner (1865) = W. Froehner, *La Colonne Trajane*, Paris 1865.
- Galderisi (2003) = C. Galderisi, *Le 'crâne qui parle' : du motif aux récits. Vertu chrétienne et vertu poétique*, Cahiers de civilisation médiévale 183 (2003) 213–231.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Granger (2005) = C. Granger, *L'empereur et les arts : la liste civile de Napoléon III*, Paris 2005.
- Haskell, Penny (1988) = F. Haskell, N. Penny, *Pour l'amour de l'Antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500–1900*, Paris 1988 (1^{ère} éd. anglaise New Haven, Londres 1981).
- Hassler (2007) = É. Hassler, *Stemmata quid faciunt ? Représentations et idéologies familiales des maisons aristocratiques entre cour et provinces austro-bohèmes*, Revue historique 643.3 (2007) 595–621.
- Hénin (2003) = E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.
- Hirschi, Petit (1972) = A. Hirschi, J. Petit, *Barbey d'Aurevilly. Articles inédits (1852–1884)*, Paris 1972.
- Hoffmann (1838) = S. F. W. Hoffmann, *Bibliographisches Lexikon der gesamten Litteratur der Griechen I (A–D)*, Leipzig 1838.
- Hubert, Ledoux-Lebard (1999) = G. Hubert, G. Ledoux-Lebard, *Napoléon, portraits contemporains, bustes et statues*, Paris 1999.
- Huet (1996) = V. Huet, *Stories one might tell of roman art: reading Trajan's column and the Tiberius cup*, dans : J. Elsner (éd.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, 9–24.
- Hurtaut, de Magny (1779) = P. T. N. Hurtaut, L. de Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris 1779.
- Join-Deterle (1982) = C. Join-Deterle, *Évolution de la scénographie à l'Académie de musique à l'époque romantique*, Romantisme 38 (1982) 65–76.
- Karmon (2011) = D. Karmon, *The Ruin of the eternal City. Antiquity and preservation in Renaissance Rome*, Oxford 2011.
- Landon (1801) = C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts I* (1801).

- Landon (1805) = C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'école moderne des Beaux-Arts XIII* (1805).
- Laurens (1977) = P. Laurens, *L'épigramme latine et le thème des hommes illustres au seizième siècle : 'icones' et 'imagines'*, dans : Chevallier (1977b) 123–132.
- Lavagne, Queyrel (2000) = H. Lavagne, F. Queyrel (éd.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, Genève 2000.
- Lavedan *et al.* (1982) = P. Lavedan, J. Hugenev, P. Henrat, *L'Urbanisme à l'époque moderne : XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 1982.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Le Roi et l'Artiste* (2013) = *Catalogue Le Roi et l'Artiste*, Paris 2013.
- L'esame storico-artistico* (1982) = *Colloquio italo-romeno. L'esame storico-artistico della colonna Traiana. (Roma, 25 ottobre 1978)* (Atti dei Convegni Lincei 50), Roma 1982.
- Leutrat (2007) = E. Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon, 1520–1564*, Genève 2007.
- Llinares (2008) = S. Llinares, *Marine et anticomanie au XVIII^e siècle : les avatars de l'archéologie expérimentale en vraie grandeur*, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest* 115.2 (2008) 67–83.
- Lugli (1952) = G. Lugli, *Fontes ad Topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes I 1–4*, Roma 1952.
- Lugli (1965) = G. Lugli, *Fontes ad Topographiam Veteris Urbis Romae pertinentes VI.1 16 (= Fora Imperatorum)*, Roma 1965.
- Madgett, Du Tems (1806) = N. Madgett, H. Du Tems, *Histoire de Jean Churchill duc de Marlborough III*, Paris 1806.
- Malissard (1977a) = A. Malissard, *Découverte d'une iconographie : la colonne Trajane (1850–1976)*, dans : Chevallier (1977b) 351–355.
- Malissard (1977b) = A. Malissard, *Dante, Trajan et la colonne Trajane*, dans : Chevallier (1977b) 67–82.
- Maral, Milovanovic (2012) = A. Maral, N. Milovanovic (éd.), *Versailles et l'Antique*, Paris 2012.
- Marenbon (2012) = J. Marenbon, *A problem of paganism*, dans : C. Steel, J. Marenbon, W. Verbeke (éd.), *Paganism in the Middle Ages. Threat and Fascination*, Leuven 2012, 39–54.
- Martines (2000) = G. Martines, *L'architettura*, dans : Scheid, Huet (2000) 19–88.
- Mongez (1788a) = A. Mongez (éd.), *Encyclopedie methodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres, et chronologie II*, Paris 1788.
- Mongez (1788b) = A. Mongez, *Colonne Trajane*, dans : Mongez (1788a) 123–124.
- Morel (1988) = P. Morel (éd.), *La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I: Villa Medici, 12 aprile – 12 giugno 1988*, Roma 1988.
- Morrissey (2004) = R. Morrissey, *Charlemagne et la légende impériale*, dans : J.-C. Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris 2004, 331–347.
- Murat (1970) = A. Murat, *La colonne Vendôme*, Paris 1970.
- Nils-Robert (2006) = C. Nils-Robert, *La Justice dans ses décors (XV^e–XVI^e siècles)* (Cahiers d'Humanisme et de Renaissance 76), Genève 2006.
- Paris (1878) = G. Paris, *La Légende de Trajan*, *Mélanges publiés par l'École des Hautes Études* 35 (1878) 261–298.
- Perrault (1692) = C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes I*, Paris 1692.
- Perrault (1698) = C. Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences I*, Paris 1698.
- Pillon (2005) = M. Pillon, *Les Daces, Trajan et les origines du peuple roumain : aspects et étapes d'une controverse européenne*, *Anabases* 1 (2005) 75–104.
- Pinatel (1988) = Pinatel, *Les moulages de la colonne Trajane à Versailles provenant de l'école nationale des beaux-arts de Paris et antérieurs à 1800*, dans : Morel (1988) 275–276.
- Raoul-Rochette (1840) = Raoul-Rochette, *Percier. Sa vie et ses ouvrages*, *Revue des deux mondes*, 4^e série, 24 (1840) 246–268.
- Rebecchi (1991) = F. Rebecchi, *Il rilievo storico romano*, dans : S. Settis (éd.), *Civiltà dei Romani. Il potere e l'esercito*, Milano 1991, 144–166.
- Reinach (1886) = S. Reinach, *La colonne Trajane*, Paris 1886.

- Richter (2010) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Trajanssäule. Propaganda und Realität*, Mainz, Ruppolding 2010.
- Robert (1777) = F. Robert, *Géographie naturelle, historique, politique et raisonnée suivie d'un traité de la sphère*, Paris 1777.
- Rollin (1743) = C. Rollin, *Histoire ancienne des Égyptiens, des Carthaginois, des Assyriens ... XII*, Paris 1743.
- Rouge-Ducos (2008) = I. Rouge-Ducos, *Les arcs de triomphe de l'Antiquité au XX^e siècle. Essai sur la postérité artistique et idéologique du monument triomphal*, Sociétés et Représentations 26.2 (2008) 183–195.
- Roulin (2004) = J.-M. Roulin, *Les formes du rêve épique*, dans : J.-C. Bonnet (éd.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts, les Lettres*, Paris 2004, 229–246.
- Sarmant (2000) = T. Sarmant, *Roma triumphans. Les frontispices des livres de médailles aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans : *Études réunies par Annie Charon, Isabelle Diu et Élisabeth Parinet, Textes imprimés et images (XVI^e–XX^e siècle)* (Bibliothèque de l'école des Chartes 158), Paris, Genève 2000, 69–95.
- Scheid, Huet (2000) = J. Scheid, V. Huet, *La colonne Aurélienne. Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études. Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000.
- Schröder (2004) = V. Schröder, *La tragédie du sang d'Auguste : politique et intertextualité dans « Britannicus »* (Biblio 17), Tübingen 2004.
- Schweiger (1834) = F. L. A. Schweiger, *Bibliographisches Lexicon der gesamtem Literatur der Römer I (A–L)–II (M–V)*, Leipzig 1834 (ND Amsterdam 1962).
- Sénéchal (2010) = P. Sénéchal, *Les guides de la Rome antique dans la bibliothèque de Pierre le Grand*, Cahiers du monde russe 51.1 (2010) 87–100.
- Settis (1984) = S. Settis (éd.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana I. L'uso dei classici*, Torino 1984.
- Settis (1985) = S. Settis, *La colonne Trajane. Invention, composition, disposition*, Annales Économies Sociétés Communications 5 (1985) 1151–1194.
- Settis (1988a) = S. Settis (éd.), *La Colonna Traiana* (Saggi 716), Torino 1988.
- Settis (1988b) = S. Settis, *La Colonna*, dans : Settis (1988a) 45–255.
- Settis (1991) = S. Settis, *La colonne Trajane : l'empereur et son public*, Revue Archéologique 1 (1991) 186–198.
- Simon (1828) = L. Simon, *Voyage en Italie et en Sicile I*, Paris 1828.
- Simona, Laurenciu (2007) = R. Simona, V. Laurenciu, *En quête d'une identité. La Roumanie à l'Exposition universelle de Séville en 1992*, Cités 29.1 (2007) 170–173.
- Stappaerts (1860) = F. Stappaerts, *La Colonne du Congrès à Bruxelles. Notice historique et descriptive du monument*, Bruxelles 1860.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donaupraumes in der Hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Tardieu (1833) = A. Tardieu, *La colonne de la Grande Armée d'Austerlitz ou de la Victoire. Monument triomphal élevé à la gloire de la Grande Armée par Napoléon*, Paris 1833.
- Torelli (1982) = M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (Jerome Lectures 14), Ann Arbor 1982.
- Turcan (1995) = R. Turcan, *L'Art romain dans l'histoire. Six siècles d'expressions de la romanité*, Paris 1995.
- Valadier (1994) = Luigi Valadier au Louvre ou l'Antiquité exaltée (les dossiers du musée du Louvre), Paris 1994.
- Valentini, Zucchetti (1940) = R. Valentini, G. Zucchetti (éd.), *Codice topografico della città di Roma I*, Roma 1940.
- Vaysse de Villiers (1821) = M. Vaysse de Villiers, *Description routière et géographique de l'empire français divisé en quatre régions — Région du sud-ouest XI*, Paris 1821.
- Veyne (1991) = P. Veyne, *La Société Romaine*, Paris 1991.
- Vieilh de Boisjolin, Binet de Sainte-Preuve (1836) = C. A. Vieilh de Boisjolin, C. C. Binet de Sainte-Preuve, *Biographie universelle et portative des contemporaines I*, Paris 1836.
- Vulpe (1988) = R. Vulpe, *Columna lui Traian. Monumental etnogenezei românilor*, București 1988.
- Whatley (1984) = G. Whatley, *The Uses of Hagiography: the Legend of Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages*, Viator 15 (1984) 25–63.
- Winckelmann (2005) = J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité. Seconde partie*, Paris 2005 (1^{ère} éd. Dresde 1764).

JOANNA OLCHAWA

DIE TRAJANSSÄULE ALS VORBILD FÜR DIE BERNWARDSÄULE EIN BEITRAG ZUR ANTIKENREZEPTION IM 11. JAHRHUNDERT*

Nahezu 900 Jahre nach der Errichtung der Trajanssäule in Rom ist im 1.500 Kilometer entfernten Hildesheim im heutigen Niedersachsen eine Bronzesäule in Auftrag gegeben worden. Das heute als „Bernwardsäule“ bekannte Werk beeindruckt insbesondere mit seinen formalen Eigenschaften wie der Anbringung von vollplastischen Figuren an der Plinthe sowie der Schmückung des Schaftes mit einem aufsteigenden Band, das mit reliefierten Figuren in mehreren Szenen verziert ist (Taf. 81, Abb.1). Die formale Rezeption des römischen Vorbildes ist jedoch so offenkundig, dass seit Anbeginn der Erforschung der mittelalterlichen Säule vermehrt Vorwürfe des Eklektizismus geäußert wurden, es wurde sogar vom unkreativen Nachäffen gesprochen.¹ Konnten solch harsche Urteile im 19. Jahrhundert noch gefällt werden, so sollte heute bei der Einordnung von mittelalterlichen Kunstwerken und der Analyse ihrer Bedeutungsgehalte die Frage nach den Bewertungskriterien mitbedacht werden, zumal beispielsweise Originalität in unserem Sinne sicherlich nicht maßgeblich gewesen ist. Vielmehr können die komplexen Bezüge und Verweise auf alttestamentliche, antike und zeitgenössische Referenzen in den Vordergrund gerückt werden, um die Konzepte ihrer Verflechtung zu rekonstruieren. Denn gerade die Hildesheimer Bronzesäule „screams at the viewer to pay special attention, to ponder its message and its allusions, and, to be most meaningful, it demands to be recognized as having special relationship to something older.“² Sich nach diesen Worten des Kunsthistorikers Lawrence Nees richtend wird im vorliegenden Beitrag nicht nur nach den vielfältigen Beziehungen zwischen der Trajanssäule und der Bronzesäule in Hildesheim gefragt. Auch sollen auf dieser Grundlage die Kriterien der Vorbilderwahl näher beleuchtet werden. Denn die Trajanssäule — dies kann schon vorweggenommen werden — fungierte nicht zufällig als Vorbild für die Gestaltung der Bernwardsäule, sondern wird zu einem wichtigen Teil eines typologischen Verweisgeflechts. Da solch ein besonderer Umgang mit älteren Bildwerken und Motiven erst im 12. Jahrhundert, also einhundert Jahre nach der Entstehung des Monuments in Hildesheim, zu seiner Blüte gelangte, darf die Bernwardsäule nicht nur aus dem Schatten des antiken Vorbildes hervorgeholt, sondern auch in ihrer außergewöhnlichen Rolle innerhalb der mittelalterlichen Kunst des 11. Jahrhunderts betont werden.

Die „columna aerea“³ in Hildesheim

Die sich heute im Hildesheimer Dom St. Mariä Himmelfahrt befindende Säule gilt als eine Auftragsarbeit des Bischof Bernward von Hildesheim (Amtszeit 993–1022) und wurde kurz vor oder nach dessen Tod um 1022 hergestellt.⁴ In ihrer heutigen Gestalt besteht sie aus drei, separat gegossenen und

* Der Beitrag ist 2013 verfasst worden. Vgl. ähnliches Thema bei Reudenbach (2015).

¹ Beissel (1891) 6. Eine Sammlung weiterer negativer Beurteilungen der bernwardinischen Kunst stellte Stamm-Saurma (1988) 105 zusammen.

² Nees (2012) 153.

³ Die Bezeichnung bezieht sich auf eine der ersten schriftlichen Erwähnungen der Säule im *Chronicon Coenobii S. Michaelis* in Hildesheim [15. Jahrhundert], Ordinis S. Benedicti, die besagt: „Custodiuntur adhuc in hoc monasterio casula St. Bernardi, miraculosa crux, biblia, duo candelabra, reliquiae et columna aerea, quam ipse fecit et posuit retro altare Sanctae Crucis, portatile, baculus, columna marmorea et hydria Canae Galilaeae sub magna corona in medio Ecclesiae nostrae.“ Siehe: Leibniz (1710) Bd. 2, 399.

⁴ Seit der Studie von Johann Michael Kratz 1840 wurde mangels zeitgenössischer Erwähnungen in Schriftquellen angenommen, dass die Säule kurz vor der Weihe des Ostchores der St. Michaeliskirche, ihres Aufstellungsortes, am 29. September 1022 entstanden ist. Siehe: Kratz (1840) Bd. 2, 62. Rainer Kahsnitz gab jedoch zu bedenken, dass es sich schwerlich entscheiden ließe, ob die Säule möglicherweise doch erst nach der endgültigen Schlussweihe 1033 vollendet wurde. Siehe: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 540 (Rainer Kahsnitz). Autoren stilkritischer Studien bestätigten, dass die Säule nach der

anschließend zusammengefügt, die gemeinsam eine Höhe von 3,79 Metern erreichen: Über einer attischen Basis mit Plinthe erhebt sich der hohlförmige Schaft, der mit einem figürlichen Kapitell endet. Bereits auf den ersten kritischen Blick lässt sich erkennen, dass dessen weich modellierte Formen mit präzise gearbeiteten Kanten, die im stilistischen Gegensatz zu dem Schaft stehen, nicht der mittelalterlichen Zeit entstammen können. Tatsächlich wurde das heutige Kapitell erst im Jahr 1871 angefertigt, während das ursprüngliche Würfelkapitell aller Wahrscheinlichkeit nach bereits im 12. Jahrhundert verloren ging und in nachfolgender Zeit mehrfach ersetzt wurde.⁵ Die Basis sowie der Schaft des Monuments sind hingegen original und befinden sich in einem relativ guten Zustand. Schäden sind hauptsächlich an den Ecken der Plinthe zu erkennen: Von den ehemals vier männlichen Figuren in knielanger Gewandung, die dort angebracht waren, ist eine gänzlich verloren, und zwei sind mittlerweile ohne Kopf.⁶ Ihre kniende Stellung mit einem vorgestellten Bein sowie die vor die Brust gehaltene Urne, aus der sich Wasserströme heraus auf die Plinthe ergießen, lassen die Identifizierung der Figuren als Personifizierungen der vier Paradiesflüsse Pischon, Gihon, Euphrat und Tigris zu (Taf. 82, Abb. 2).⁷ Das aus dem Alten Testament übernommene und künstlerisch vielfach umgesetzte Motiv der Flüsse ist in ottonischer Zeit (10. und frühes 11. Jahrhundert) durchaus bekannt — so finden sich vier Männer mit Urnen am Nodus der sogenannten Erkanbaldkrümme, einer Silberarbeit mit einem Entstehungsdatum um 997 und ebenfalls aus der Werkstatt Bernwards stammend,⁸ sowie an den Sockelkanten eines bronzenen Brunnenelements in Gestalt eines Pinienzapfens in Aachen.⁹ Die Anbringung solcher Figuren auf der Plinthe der Bernwardssäule mit ihren nach vorn oder zueinander ausgerichteten Körperstellungen gibt Auskunft über die vermeintliche Ausrichtung der Säule im Raum. Demzufolge wird diejenige Seite, welche zwei repräsentativ nach vorn blickende Flussgötter wiedergibt, die Schauseite gewesen sein. Diese Annahme lässt sich auch in Hinblick auf die reliefierten Schaftszenen bestätigen, zumal just auf jener Seite eine der bedeutendsten Darstellungen, die Verklärung Christi, in der Mitte des Schaftes das Bildprogramm dominiert.¹⁰

Im Zentrum der Plinthe, inmitten der plastisch modellierten Wasserströme auf der Oberfläche, wächst der Schaft der Säule ohne Schwellung empor.¹¹ Geschmückt wird das in einem Stück im Wachsauflaufverfahren gegossene Objekt¹² von einem 6 Zentimeter breiten, flachreliefierten Band, welches sich achtfach in linksläufiger Richtung spiralförmig um den Schaft windet. In den Zwi-

Entstehung der sogenannten Bernwardstür im Jahr 1015, jedoch noch in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts produziert worden sein dürfte. Vgl. Hespé (1949) 98.

⁵ Das heutige Kapitell entstand im Auftrag des Domkapitels, ausgeführt wurde es vom Bildhauer Friedrich Küsthart auf der Vorlage eines Kupferstiches von Johann Ludwig Brandes um 1724. Wiedergegeben ist das Blatt beispielsweise in: Gallistl (1990) 30. Die Auftragsvergabe wird erwähnt in: Wiecker (1874) 4. Das ursprüngliche Kapitell wird die Gestalt eines Würfels besessen haben. Solche Kapitelle haben sich auch in der St. Michaeliskirche erhalten. Da figürlich gestaltete Kapitelle in Niedersachsen erst im 12. Jahrhundert üblich werden (wie die sogenannten Adelogkapitelle ebenfalls in der St. Michaeliskirche), kann davon ausgegangen werden, dass das bernwardinische Kapitell im 12. Jahrhundert durch ein figürliches ersetzt wurde. Möglicherweise geschah dies im Zuge der Kanonisation Bernwards im Jahr 1192, oder die Maßnahme ist auf einen Brand in der Kirche zurückzuführen, der auch den Austausch der Stützen erforderlich machte; die Neuweihe erfolgte 1186. Vgl. Lieb (1995) 14f. Jenes zweite Kapitell der Bernwardssäule wurde im Jahr 1650 oder 1676 zerschlagen, eingeschmolzen und durch eine hölzerne Kopie ersetzt. In einer Chronik wird berichtet: „Columnae capitellum elegantissime elaboratum ac magnum cives tulerunt, fregerunt ac ex ejusdem partibus campanas fuderunt etc.“ (*Chronica Abbatum St. Michaelis*, Dombibliothek Hildesheim, Hs. 297, 6). Zitiert nach: Kratz (1840) Bd. 2, 63.

⁶ Die zwei abgeschlagenen Köpfe werden erstmals im „Hildesheimischen Sonntagsblatt“ von 1818 kommentiert. Siehe: Brandt (2009) 12.

⁷ Zu der Bedeutung des Motivs der Paradiesflussfiguren auf mittelalterlichen Werken nach wie vor: Schlee (1937).

⁸ Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, Inv. Nr. DS 7. Siehe hierzu: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 494–496, Nr. VII–30 (Michael Brandt) sowie in der eingehenden stilkritischen Studie von: Wesenberg (1955) 17–21.

⁹ Zu dem Werk und seinen Inschriften siehe: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 115–118, Nr. III–4 (Arne Eggebrecht, Hans Drescher).

¹⁰ Die Beobachtung formulierte u.a. auch Gallistl (1990) 36f.

¹¹ Es verwundert nicht, dass aufgrund der dargestellten Wasserströme und der Paradiesflussfiguren in der Literatur die Assoziation eines Lebensbaumes formuliert wurde. Vgl. Bruns (1995). Allerdings kann nicht mehr eruiert werden, ob dieser Vorstellungskomplex von Bischof Bernward bei der Konzeption seiner Bronzesäule intendiert war, zumal sich dieses Thema vornehmlich in der exegetischen Literatur des 12. Jahrhunderts wiederfindet (wie beispielsweise in der Schrift von Hugo von St. Viktor *De arca Noe mystica*, siehe: Hugo von St. Viktor [1880b] PL 176, 684). Vgl. Reudenbach (1980) 341.

¹² Zur materialkundlichen und technischen Untersuchung der Säule: Drescher (1993).

schenräumen sind je nach Zählweise 24 oder 28¹³ reliefierte Darstellungen eingebettet. Ikonographisch lassen sich diese als Begebenheiten aus dem Leben Jesu entschlüsseln, wie sie in den vier Evangelien beschrieben werden. Der Schwerpunkt des Zyklus, der mit der Taufe Jesu beginnt und mit seinem Einzug in Jerusalem endet, liegt folglich auf seinem öffentlichen Wirken, nämlich auf den Wundertaten wie Totenerweckungen, Krankenheilungen und dem Weinwunder bei der Hochzeit zu Kana, der Errettung Petri aus dem Wasser oder der Brotvermehrung. Akzentuiert wird die Abfolge mit herausragenden Ereignissen wie der Versuchung durch den Teufel, der Aussendung der Zwölf Apostel und der Verklärung Christi.¹⁴ Der Leben-Jesu-Zyklus wird einzig von einer dreiteiligen Bildsequenz um den Tod Johannes' des Täufers sowie der Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus unterbrochen. Beide können als implizite Andeutungen des Todes und der Auferstehung Christi verstanden werden. Die Chronologie der dargestellten Szenen in Analogie zu den Beschreibungen in den Evangelien offenbart, dass sie von unten nach oben und entgegen der „Leserichtung“ zu betrachten sind. In Hinblick auf den nachfolgenden Vergleich mit der Trajanssäule erscheint es lohnenswert, drei Darstellungen ausführlicher vorzustellen, nämlich die Taufe Christi und zwei aufeinander folgende Jünger-Berufungen. Alle drei Reliefs befinden sich — lediglich durch die Darstellung der Versuchung Christi voneinander getrennt — am unteren Teil des Schaftes.

Die erste vorzustellende und sich auf dem Schaft befindende Szene öffnet sich aus dem Zwickel des Bandes heraus in eine spitzwinklige Dreiecksform. Durch diese ungewöhnliche Flächenvorgabe gliedert sich die Szene in zwei Teile: Den größeren Raum nimmt die Darstellung der Taufe Jesu durch Johannes den Täufer ein, während im äußersten Zwickel die Personifikation des Jordanflusses erkennbar ist (Taf. 82, Abb. 3). Identifizierbar ist diese unbekleidete, zusammengekrümmte Gestalt an ihrer mit beiden Händen gehaltenen Urne, aus der Wasserströme nach vorn zum Wasserberg für die Taufe heranwachsen sowie hinter die Figur in den äußersten Zwickel in den Boden ausfließen und somit vollständig den zur Verfügung stehenden Raum ausfüllen. Die Integration der personifizierten Jordanfigur in die Darstellung der Taufe Christi erscheint mitnichten ungewöhnlich, wie beispielsweise eine flachreliefierte Taufszene auf der Längsseite des Metzger Elfenbeinkästchens aus dem dritten Viertel des 9. Jahrhunderts unter Beweis stellt.¹⁵ Bei diesem Werk ist Jordan als älterer, bekleideter Mann auf der linken Seite dargestellt, doch auch aus seiner Urne fließt das Wasser für die Taufdarstellung heraus. Herausragend an der Figur des Monumentalwerkes ist jedoch ihre Positionierung als erste Figur des Schaftes, die motivisch eine Überleitung von der Plinthe mit den vollplastischen Flussfiguren und den Wasserwellen zu dem Bildprogramm der Säule zu schaffen vermag. Im zweiten Teil der Darstellung wird der frontal in einem Wellen nach oben schlagenden Wasserberg stehende Jesus, der an seinem Kreuznimbus identifizierbar bleibt, flankiert von zwei Figuren — auf der rechten Seite (vom Betrachter aus gesehen) von Johannes dem Täufer und auf der linken Seite von einer flügellosen Engelsgestalt (Taf. 83, Abb. 4). Johannes' innere Bewegtheit ist durch seinen äußeren Gestus verdeutlicht, sein Körper ist nach vorn gebeugt, während seine Hände auf Jesus gerichtet sind. Der assistierende Engel hingegen, dessen Anwesenheit bei der Taufszene nicht auf die Erwähnung in den Evangelien zurückzuführen ist, sondern eine künstlerische Innovation aus der byzantinischen Kultur darstellt,¹⁶ visualisiert mit seiner überragenden, bis zum oberen Band reichenden Gestalt, dass die Figuren formal der zur Verfügung stehenden Fläche angepasst und dieser untergeordnet werden. Die Komposition wird oberhalb des Jesuskopfes vom Heiligen Geist in Gestalt einer vertikal nach unten fliegenden Taube mit weit ausgebreiteten Flügeln geschlossen. Nur zeichenhaft sind ihr Kopf, Körper und die Flügel herausgearbeitet, so dass anstelle eines Vogelkörpers vielmehr die Kreuzesform angedeutet wird. Die frontal ausgerichtete, klare und strenge Bildkomposition der Taufe findet sich ebenfalls in

¹³ Die unterschiedliche Anzahl ergibt sich durch die Betonung der Einzelszenen oder deren thematische Zusammenziehung. 24 Szenen zählten: Dibelius (1906) 200–201; Gallistl (1993) und Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 546 (Rainer Kahsnitz). 28 Szenen zählte hingegen Brandt (2009) 15–16; er deutete diese Zahl mit der Summe der eigenen Divisoren: $1 + 2 + 4 + 7 + 14 = 28$.

¹⁴ Ausführliche Beschreibungen der einzelnen Reliefs sind enthalten in: Wesenberg (1955); Gallistl (1993); Brandt (2009).

¹⁵ Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum. Vgl. Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 400–402, Nr. VI–63 (Rainer Kahsnitz); Puhle (2001) Bd. 1, 149–150, Nr. III.27 (Hermann Fillitz).

¹⁶ Der literarische Ursprung dieser Darstellungstradition kann in einem Hymnus des Syrers Ephräim gesehen werden, der einen bei der Taufe anwesenden Engel nennt. Vgl. Morath (1940) 48; Hespe (1949) 13.

einer zeitgenössischen Handschrift aus Bischof Bernwards Skriptorium wieder, dem sogenannten Kostbaren Evangeliar (fol. 174v), welches um 1015 entstanden ist und sich heute im Hildesheimer Dommuseum befindet.¹⁷ Auch hier ist der Körper Christi vollständig bis auf Kopf und Schultern von einem Wasserberg umhüllt, die assistierenden Engel halten die Gewänder für Jesus bereit, und die senkrecht auf Jesus herabstürzende Taube schließt kompositorisch die Szene nach oben ab. Es kann aufgrund dieser Parallelen und des gemeinsamen Auftraggebers angenommen werden, dass die Miniatur als Vorbild für die Gestaltung der Szene auf der Bernwardsäule fungierte.

Folgt der Blick des Betrachters dem nach links aufsteigenden Band, so sind nach der Darstellung der Taufe zunächst die die Versuchung Jesu durch den Teufel thematisierende Szene¹⁸ und nachfolgend zwei Jünger-Berufungen zu sehen. Diese zwei Reliefs sind aufgrund ihrer Ähnlichkeit in der Komposition sowie ihrer Ikonographie formal und inhaltlich miteinander verknüpft. In der ersten Szene steht Christus auf einem kleinen Felsvorsprung unmittelbar einem kleinen Kahn im Wasser gegenüber, in dem zwei Männer sitzen (Taf. 83, Abb. 5). Der am Kreuznimbus erkennbare Jesus füllt mit seiner Größe die vollständige Höhe des Bildraumes aus. Unterweisend hat er seinen rechten Zeigefinger zu den Männern erhoben, auch seinen Körper hat er ihnen zugewandt. Die zwei, in einem kleinen Boot mit Drachenbug und Segel sitzenden Gestalten, die im Begriff sind, ein Fischernetz auszuwerfen, wenden sich mit ihrem Blick oder in einer Ergriffenheitsgeste mit an die Brust gelegter Hand Christus zu. Den Evangelien zufolge handelt sich bei dieser Szene um die Berufung der zwei Brüder Simon, genannt Petrus und Andreas.¹⁹

In der nachfolgenden Szene wiederholt sich die Bildkomposition: Christus steht auf der linken Seite erneut einem Boot mit Männern gegenüber (Taf. 84, Abb. 6). Allerdings sitzen in diesem größeren Kahn drei Männer, die jeweils mit der erhobenen rechten Hand sowie dem nach links ausgerichteten Körper und Blick Christus begrüßen.²⁰ Christus steht bei dieser Darstellung teilweise im Wasser, in der linken Hand hält er das aufgeschlagene Evangelium in die Höhe und streckt seine Rechte den Männern entgegen. Mit dieser Gestik ändert sich gegenüber dem ersten Relief mit der Berufung die Aussage der Bildkomposition: Christus ist nicht mehr der Unterweisende, sondern wird als der die Jünger Empfangende präsentiert. Den Evangelien zufolge wird hier die Berufung des Jakobus und Johannes visualisiert (ihr Vater Zebedäus bleibt nämlich auf dem Boot).²¹

Die Suche nach Vorbildern für zwei aufeinanderfolgende Jüngerberufungen mit ähnlicher Bildkomposition führt zunächst auf die Gattung der Buchmalerei, zumal sich viele Szenen auf dem Säulenschaft in ihrer Komposition an zeitgenössischen Miniaturen orientieren.²² Zwei Berufungen in Folge, welche nicht als Repetition, sondern als eine Steigerung des Geschehens verstanden werden können,²³ finden sich heute lediglich im *Codex Aureus Epternacensis* (fol. 19r), einer Handschrift mit

¹⁷ Die Miniaturen illustrieren jeweils den Anfang des Evangeliums und Szenen aus dem Leben Christi, welche in einem Bezug zu den Evangelisten und ihren Symbolen stehen. Weitere motivische Übereinstimmungen mit den Reliefs der Säule ergeben sich in der Auferweckung des Lazarus (fol. 174v) und dem Einzug in Jerusalem (fol. 175r). Pergament, 232 Blatt, 28 x 20 cm, Nr. 18, Hildesheim, Dommuseum, Inv. Nr. DS 18. Datierung um 1015 nach: Wesenberg (1955) 127. Zum Evangeliar ebenfalls: Brandt (1993).

¹⁸ Es handelt sich hierbei um die erste Versuchung Jesu, bei der er vom Teufel, hier in Gestalt einer kleinen, deformierten Figur, aufgefordert wird, Steine in Brot zu verwandeln (Mt 4,3–4; Mk 1,12–13; Lk 3,2–4). Ikonographisch ist dies erkennbar an drei über dem Teufel schwebenden Halbkugeln und der bewegten Gestik der Figuren.

¹⁹ Nach: Mt 4,18–20; Mk 1,16–18, Lk 5,1–9; Joh 1,35–51.

²⁰ Hespe (1949) 22 sah in der dreifachen Wiederholung der Gestik der Jünger und des Vaters eine Ausdruckssteigerung „von eindringlicher Wucht und anscheinend eine ganz selbständige Leistung des Hildesheimer Meisters“.

²¹ Mt 4,21–22; Mk 1,19–20; Lk 5,10–11.

²² Gemeint sind: der Codex Egberti des Bischof Egberts von Trier (um 985, Pergament, 164 Blatt, 27 x 21 cm, Ms. 24, Stadtbibliothek Trier), das Perikopenbuch Heinrichs II. (um 1007–1012, Pergament, 258 Blatt, Clm 4454, Bayerische Staatsbibliothek München), zwei Evangeliare Ottos III. in Aachen (um 1000, Pergament, 256 Blatt, 29,8 x 21,5 cm [beschnitten], Aachener Domschatzkammer) und München (um 1000, Pergament, 276 Blatt, Clm 4453, Bayerische Staatsbibliothek München) sowie das Kostbare Evangeliar Bischof Bernwards in Hildesheim (um 1015, Pergament, 232 Blatt, 28 x 20 cm, Hildesheim, Dommuseum; s. Anm. 17).

²³ Vgl. Brandt (2009) 23.

einer Datierung um 1030 oder 1045.²⁴ Die im Vergleich zur Bernwardsäule spätere Entstehung führte zu der Annahme, dass die Säule zwar nicht als Vorbild für die Miniaturen diente, wohl aber, dass beide ein nicht mehr existierendes Manuskript aus dem späten 10. oder frühen 11. Jahrhundert zum Vorbild nehmen. Im mittleren Register der Seite (zwischen der Darstellung der drei Versuchungen durch den Teufel und der Berufung des Zöllners Matthäus sowie Jesus bei den Zöllnern) sind ebenfalls zwei Jünger-Berufungen erkennbar. Bei beiden steht Christus links und ist gestikulierend auf jeweils einen Kahn mit Männern bezogen.

Die einführenden Beschreibungen der drei Szenen auf der Säule zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der Einfluss der zeitgenössischen Miniaturen in vielerlei Hinsicht für die Kompositionen der Schaftszenen maßgeblich ist. Die Gestaltung der Figuren mit ihren Körperhaltungen, Gesten und der angedeuteten Blickführung, die visuelle Hervorhebung Christi durch seine die anderen Figuren überragende Größe sowie die strenge Klarheit der Kompositionen bestätigen den Bezug auf jene visuellen Referenzen. Auch kann die Idee der Illustration eines Zyklus um das Leben und Wirken Jesu durch diese Vorbilder erklärt werden. Allerdings betreffen die Übernahmen aus der Buchmalerei nicht die Auswahl der Szenen und deren Chronologie, da alle wesentlichen Darstellungen um die Geburt und die Passion Christi bei der Säule unberücksichtigt bleiben. Das Fehlen solcher bedeutenden Szenen führte seit Beginn des 20. Jahrhunderts zu der Annahme, das Bronzemonument sei nicht als ein selbständiges, in sich geschlossenes Objekt zu betrachten, sondern in konzeptueller Abhängigkeit von der sogenannten Bernwardstür. Die zweiflügelige Bronzetür, die um 1015 ebenfalls als Auftragsarbeit des Bischof Bernwards hergestellt wurde und sich heute im Hildesheimer Dom befindet, präsentiert in ihren 16 großflächigen Feldern Szenen aus dem Alten und Neuen Testament.²⁵ Der rechte Flügel mit dem Erlösungswerk Christi, das von der Verkündigung bis zur Auferstehung nur die maßgeblichen Ereignisse des Lebens und der Passion Christi wiedergibt, klammert Darstellungen aus seinem Leben gänzlich aus. So schlug der Theologe Franz Dibelius 1906 vor, den auf der Säule dargestellten Abschnitt, also von seiner Taufe bis zum Einzug in Jerusalem, als Teil der Bronzetür zu erkennen und somit die Säule dem rechten Türflügel unterzuordnen.²⁶ Doch sollte diese These, die vor einhundert Jahren viel Zuspruch erhalten hat,²⁷ heute kritisch betrachtet werden, zumal sich zwischen den zwei Türflügeln zahlreiche formale und motivische Verweise finden lassen, die eine hermetisch geschlossene Einheit evozieren und in der die Szenen der Säule konzeptuell keinen Platz finden. Zudem ist kürzlich bauarchäologisch nachgewiesen worden, dass die Tür nicht — wie zuvor angenommen — für die St. Michaeliskirche bestimmt war, sondern im Hildesheimer Dom ihren Platz fand.²⁸

Für den nachfolgenden, vertiefenden Vergleich mit der Trajanssäule sind noch weitere Aspekte relevant, die sich bei der Bernwardsäule vergegenwärtigen lassen. Sie betreffen das ursprüngliche Erscheinungsbild der Säule mit seinem bekronenden Kreuzifix, ihre Funktion als „Kreuzsäule“ sowie die Aufstellung des Bronzemonumentes als Teil eines Kreuzaltar-Ensembles. Die Tatsache, dass diese Kontexte erst rekonstruiert werden müssen, beruht auf dem Mangel an Schriftquellen mit Beschreibungen sowie auf der wechselvollen Geschichte der Säule innerhalb der vergangenen annähernd 1000 Jahre.²⁹ Nicht nur ist das oben erwähnte ursprüngliche Kapitell in ottonischer Würfelform nicht mehr

²⁴ Pergament, 136 Blatt, 44,5 x 31 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, HS 156 142. Das Entstehungsdatum 1030 ist im Vorwort genannt von: Kahsnitz *et al.* (1982). Das Jahr 1045 wiederum schlug vor: Grebe (2011) 143. Zum Vergleich der Miniatur mit der Darstellung auf der Säule zuletzt: Brandt (2009) 23.

²⁵ Zur Bronzetür zuletzt: Brandt (2010); Gallistl (2007/2008).

²⁶ Dibelius (1906).

²⁷ Zuletzt Gallistl (2000).

²⁸ Kruse (2008).

²⁹ Zur Geschichte der Säule sind folgende Stichpunkte zu verzeichnen: Zeitgenössische Quellen wie Thangmars *Vita Bernwardi* (vgl. Pertz [1841] 754–782), Urkunden oder Testamente erwähnen die Säule nicht. Die ersten Auskünfte überliefern Handschriften aus dem 15. und 16. Jahrhundert (wie im *Chronicon Coenobii*; s. Anm. 3). Sie beschreiben, dass die Säule hinter dem Kreuzaltar in St. Michaelis gestanden habe. 1544 ist im Zuge des Bildersturms durch Lutheraner das Kreuz zerstört worden, 1650 oder 1676 auch das auf der Säule angebrachte Kapitell, das zu diesem Zeitpunkt nicht mehr ursprünglich war. Im 18. Jahrhundert wird die Geschichte der Säule durch eine besondere Dramatik geprägt. Aufgrund des Materialwertes wurde sie 1723 umgestürzt und zum Verkauf vor die Sakristei gelegt. Lediglich ein Protest des Klosters beim Kaiser konnte diesen Verkauf verhindern. Der 1737 erneut unternommene Versuch, die Säule zu verkaufen, scheiterte anlässlich eines kaiserlichen Dekrets, welches vorgab, die Säule zur Kirche zurückzubringen und sie an ihrem ursprünglichen Bestim-

erhalten geblieben, auch ist 1544 ein bekrönendes „grodt Cruciefix“³⁰ entfernt und eingeschmolzen worden. Der Dombibliothekar Johann Michael Kratz (1807–1885) beschrieb das sicherlich monumentale Artefakt im 19. Jahrhundert auf der Grundlage einer Quelle, deren Verfasser bis heute unbekannt ist, wie folgt: „wie die Säule, aus Erz; das daran befestigte Bild des Erlösers, war aber hohl und mit Reliquien ausgefüllt.“³¹

Der Mangel an einer dezidierten Beschreibung führte zu zwei kunsthistorischen Vorschlägen zur Gestalt des Kreuzes respektive Kruzifixes: In Anbetracht des gemeinsamen Auftraggebers Bischof Bernward sowie in formaler Anlehnung an die reliefierte Kreuzigungsdarstellung auf der Bernwardstür übertrug der Dombibliothekar Bernhard Gallistl diese in eine vollplastische Gestalt.³² Das *Corpus Christi* wäre nach dieser Rekonstruktion wie beim entlehnten Vorbild mit den zu beiden Seiten weit ausgestreckten Armen direkt an das Kreuz gedrückt gewesen. Durch die auf dem Suppedaneum aufgestützten Beine, den gerade aufgerichteten Körper, aber auch den zur rechten Seite nach unten gesenkten Kopf und die geschlossenen Augen sei der Eindruck des *Christus patiens*, des leidenden Christus, entstanden. Das Kruzifix sei nach Bernhard Gallistls These von den Figuren der römischen Soldaten Longinus mit seiner erhobenen Lanze sowie Stephaton mit einem kelchförmigen Behälter an einer ebenfalls nach oben gestreckten Stange und einem Wassereimer in seiner linken Hand flankiert worden. Allerdings ist gegen diese Annahme einzuwenden, dass diese Wiedergabe der Kreuzigung in der Buchmalerei seit der Spätantike weit verbreitet war, sich jedoch bei vollplastischen Werken nicht mehr nachzeichnen lässt. Die vollplastischen Kruzifixe und Kreuze des 10. und 11. Jahrhunderts auf Säulen oder Balken wurden nicht von den vollplastischen Soldatenfiguren flankiert.

Der zweite Vorschlag hingegen ist eine realiter umgesetzte Arbeit. Zwei noch erhaltene Bilddokumente belegen, dass eine Replik des sogenannten Großen Bernwardkreuzes auf das heutige Kapitell gestellt und wenig später entfernt wurde (Taf. 84, Abb. 7).³³ Das erneut nach Bischof Bernward benannte und um Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene lateinische Krückenkreuz mit annähernd quadratischen Verbreiterungen der vier Enden besitzt auf seiner Vorderseite einen Besatz, hergestellt aus Edelsteinen, Goldfiligran und Ornamenten. Weder über den Auftraggeber noch über den Ausführenden jenes originalen Werkes sind Hinweise in der Literatur überliefert; dies gilt auch für die Replik. Doch auch dieser Vorschlag erscheint aus historischer Perspektive als nicht plausibel, fungierte das Große Bernwardkreuz doch als Prozessionskreuz und war folglich nicht auf einer Säule angebracht. Wahrscheinlicher als die zwei bisherigen Vorschläge zur Rekonstruktion, sei es in Anlehnung an das Kreuzigungsreliefs auf der Bernwardstür oder an das Große Bernwardskreuz, ist vielmehr die Anbringung eines Kruzifixes in Gestalt eines *Christus triumphans*, also eines noch lebend Dargestellten.³⁴ Neben zahlreichen Vergleichsmöglichkeiten aus der ottonischen Zeit spricht für diese Annahme der werkimmanente Bezug zu den „narrativen“ Reliefszenen des Schaftes, die das Leben Christi wiedergeben. Insbesondere die Szene der Verklärung Christi mit Jesus, welcher seine Arme zu den Seiten ausgebreitet hat, würde auf formaler Ebene solch eine Kruzifixform vorbereiten.

mungsort wieder aufzurichten. 1760 verkauften die Provisoren der Kirche die Säule nach Hannover, doch erneut gelang es dem Kloster, den Kaufkontrakt rückgängig zu machen. Die Säule wurde zwar zurückgebracht, aber nicht wieder aufgestellt, sie blieb hinter dem großen Altar der Michaeliskirche liegen. Erst nach der Auflösung des Klosters 1870 wurde sie auf einem hohen Sockel im großen Domhof aufgestellt, seit 1896 ist sie im südlichen Querhaus des Hildesheimer Domes untergebracht. Zu der Geschichte der Säule zuletzt: Brandt (2009) 9–13.

³⁰ „In siner kercken hefft Bernward vpgericht eine mechtige koperen Sule, vnmeher geziret mit dem Lebende Christi, also me dat openbar sehen mach vth dem Belden, dar angegoten, vnnd hefft dar vp gesettet ein grodt Cruciefix tho einer Anreisinge tho forder Innicheit“. Siehe: *De Speigell von dem gulden Testament des Bischoffs tho Hildesheimb S. Bernwardi: dat levent und Legende des heyligen Bischoffs Sancti Bernwardi Bischoff tho Hildesheim* (1419), genannt „Gulden Testament“ (Dombibliothek Hildesheim, Hs. 123, 38). Zitiert in: Kratz (1840) Bd. 2, 62–63.

³¹ Kratz (1840) Bd. 2, 62. Da Johann Michael Kratz für seine sonst sehr detaillierten und gewissenhaft zitierten Studien bekannt ist, kann davon ausgegangen werden, dass diese historische Quelle tatsächlich existiert hat.

³² Gallistl (1990) 27–46.

³³ Die zweite Abbildung ist heute nachzuweisen in: Haftmann (1939b). Zum 1150 entstandenen Bernwardkreuz zuletzt: Toussaint (2010) 33–79.

³⁴ Vgl. auch: Wesenberg (1955) 126. Zum Typus: Beer (2005).

Die ursprüngliche Anbringung eines Kruzifixes auf dem Kapitell definiert heute die Bernwardsäule als eine „Kreuzsäule“.³⁵ Vertreter dieser Gattung, die sich in ihrer Funktion als das Kreuz tragende Element auszeichnen und folglich diesem untergeordnet werden, sind vornehmlich in schriftlicher Form überliefert. Erhalten hat sich lediglich eine einzige Säule, welche sich heute im Chor des Essener Münsters befindet und ehemals hinter dem Kreuzaltar stand. Die 4,65 Meter hohe Säule mit einem teilweise kannelierten Marmorschafte gilt wie die zugehörige Plinthe mit attischer Basis als eine antike Spolie, während ihr korinthisches Kapitell mittelalterlicher Zeit entstammt.³⁶ Das ursprünglich als Bekrönung aufgestellte Kreuz ist nicht mehr erhalten, in den Quellen wird es jedoch als „golden“ angegeben.³⁷ In mittelalterlichen Schriftquellen lassen sich zudem auch bronzene Kreuzsäulen ausfindig machen, so in der St. Blasius Stiftskirche in Braunschweig sowie in den Benediktinerabteikirchen in St. Gallen, Monte-Cassino, Corvey nahe Höxter und in Saint-Riquier.³⁸

Auch in dem unweit von Hildesheim gelegenen Goslar waren im Dom zwei Bronzesäulen, den Altar flankierend, aufgestellt.³⁹ Das sicherlich bedeutendste Artefakt dieser Gattung ist mit der Säule Abt Suger (1081–1151) in St. Denis im 17. Jahrhundert verloren gegangen. Sie wurde im Jahre 1147 mit dem bekrönenden goldenen Kruzifix in der Abteikirche geweiht und stand vor dem Kreuzaltar, in direkter Nähe zur Krypta mit dem Grab des Hl. Dionysius.⁴⁰ Die Säule war, nach der Beschreibung des Abtes, mit vergoldeten (oder emaillierten) Kupferplatten beschlagen, welche die „Geschichte des Heilands mit dazu dargestellten allegorischen Zeugnissen des Alten Testaments, ferner weiter oben auf dem Knauf den Tod des Herrn, [all dies jeweils] mit seinen Bildern auf wunderbare Weise“⁴¹ thematisierten. Auch eines der frühesten Monumentalkruzifixe, das nach dem Stifter Erzbischof Gero (um 900–976) benannte Gerokreuz aus dem 10. Jahrhundert (um 972), hat aller Wahrscheinlichkeit nach in unmittelbarer Nähe zum Kreuzaltar des Kölner Doms und dem Gerograb auf einer Säule gestanden.⁴² Diesen Zusammenhang zwischen Kreuz und Grablege in Köln evoziert schon der Merseburger Bischof und Geschichtsschreiber Thietmar von Merseburg (975–1018) in seiner um 1012 entstandenen Chronik: „Er [Gero] ließ das Kruzifix, welches jetzt mitten in der Kirche, in welcher er ruht, steht, sorgfältig aus Holz anfertigen.“⁴³

So ist folglich festzuhalten, dass die Kreuz tragenden Säulen in der Zeit zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert mit ihrer Aufstellung am Kreuzaltar, der gleichzeitig von Grabdenkmälern prominenter Persönlichkeiten flankiert war, im Norden des Heiligen Römischen Reichs nicht unüblich waren. Doch im Gegensatz zu den anderen Monumenten, welche lediglich zur Erhöhung des Kreuzes fungierten, ist die Bernwardsäule bis Mitte des 12. Jahrhunderts die einzige Säule gewesen, die ein Bildprogramm auf dem Schaft aufwies und somit dem Kreuzaltar-Ensemble eine neue Programmatik verlieh. Das durch die Grablegen, den Kreuzaltar und das Kreuz dominierende Todes-Thema wird durch die Reliefs des Säulenschafte mit ihrer Betonung des Leben Christi aufgebrochen.

³⁵ Die Funktion der Kreuz tragenden Säule in Hildesheim ist seit der Studie von Werner Haftmann bekannt. In der älteren Literatur wird sie als Teil eines Ziboriums oder als Osterleuchter beschrieben. Vgl. Haftmann (1939b).

³⁶ Beer (2005) 268f. Vgl. Beuckers (1994).

³⁷ Beuckers (1994) 26. Erhalten hat sich eine aus vergoldetem Kupfer geschaffene Inschriftentafel in der Essener Domschatzkammer mit „† ISTAM CRVCEM [I]DA ABBATISSA FIERI IVSSIT“. Vgl. Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 392–393 (Hermann Filitz). Er datierte die Tafel in die Zeit um 970, Klaus Gereon Beuckers hingegen nahm eine Datierung nach 1050 an.

³⁸ Die zwei Braunschweiger Säulen standen bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts am Hauptaltar und haben ursprünglich ein Kreuz sowie ein Marienbild getragen. Hierzu: Gallistl (2000) 135. Zu den anderen Säulen siehe: Humann (1893) 78.

³⁹ Eine Notiz sowie eine Zeichnung des Kupferstechers August Seyffer aus dem Jahr 1803 haben sich erhalten, siehe: Landesarchiv Baden-Württemberg, E 258 VI Bü 86, Bl. 4. Die Zeichnung gibt eine auf einer attischen Basis stehende Säule wieder, deren Schaft mit zwei nach links aufsteigenden Bändern verziert ist. Eine Datierung des Werkes lässt die Zeichnung nicht zu.

⁴⁰ Springer (1981) 196 (mit ausführlicher Angabe der weiteren Literatur).

⁴¹ „... et columnam, cui sancta insidet imago, subtilissimo opere smaltitam, et Salvatoris historiam cum antiquae legis allegoriarum testimoniis designatis et capitulo superiore mortem Domini cum suis imaginibus ammirante ...“ Abt Suger, *De rebus in sua administratione gestis*, cap. 211. Text und Übers. nach: Speer, Binding (2000) 336–339.

⁴² Vgl. Fisher (2006) 59; Beer (2005) 178f.

⁴³ „Hic crucifixum, quod nunc stat in media, ubi ipse pausat, aecclesia, ex ligno studiose fabricari praecipit“. Thietmar von Merseburg, *Chronicon sive Gesta Saxonum* III, 2, siehe: Holzmann (1935) 99. Übers. nach: Laurent *et al.* (2007) 50.

Was die genaue Positionierung der Hildesheimer Säule anbelangt, konnten neuere bauarchäologische Untersuchungen bestätigen, dass sie in der St. Michaeliskirche unter dem westlichen Bogen der Ostvierung stand.⁴⁴ Diese besondere Disposition ermöglichte die visuelle Akzentuierung der Säule durch den Triumphbogen. Gleichzeitig stand das Monument auf der zentralen Längsachse der Kirche, welche als *in medio ecclesiae* bezeichnet wird.⁴⁵ Vor der Säule und ebenfalls auf der Längsachse platziert, stand der 1566 abgerissene Kreuzaltar, welcher in den großen Bischofs- und Klosterkirchen die Funktion des Laienaltars erfüllte und den Hauptbestandteil der Ausstattung des Ostchores bildete.⁴⁶ Ferner markierte der Kreuzaltar den Ort prominenter Grablagen,⁴⁷ wie dies beispielsweise in Köln mit dem Gerograb bereits angeklungen ist. In der Hildesheimer St. Michaeliskirche wurden mit der Aufstellung der Säule und ihrem Triumphkreuz/Kruzifix in unmittelbarer Nähe zum Kreuzaltar liturgisches Messopfer und im Bildwerk dargestelltes Messopfer in direkte Parallele zueinander gesetzt.⁴⁸

Das Besondere an der Bernwardsäule ist des Weiteren, dass sie nicht nur mit dem Kreuzaltar in besonderer Beziehung stand, sondern mit einer weiteren Säule ein Ensemble gebildet hat. Jenes marmorne Werk, welches in der jüngeren Historiographie als ein Geschenk Ottos III. an Bischof Bernward gilt,⁴⁹ war auf der westlichen Seite des Kreuzaltars aufgerichtet, scheinbar am Zugang zum Presbyterium, und trug eine Marienstatue auf dem Kapitell.⁵⁰ Ihr Schaft, der in der Zeichnung von Johann Ludwig Brandes von 1724 zwischen den zwei Ansichten der Bernwardsäule zu erkennen ist, war wohl mit „Bildwerk und Säulenfuß aus St. Bernwards Werkstatt“⁵¹ ausgestattet. Diese Elemente wurden im Jahr 1544 abgeschlagen und eingeschmolzen, um als Kanonengut zu dienen. Die Säule selbst wurde währenddessen in den Kreuzgang gebracht und 1826 in die Krypta von St. Michael ausgelagert, um schließlich 1849 im Mittelschiff der St. Magdalenenkirche aufgestellt zu werden. Heute ist sie vor dem Magdalenenkloster in Hildesheim zu bewundern (Taf. 84, Abb. 8). Diese Säule besaß mit ihrer ursprünglichen Positionierung vor dem Kreuzaltar sowie dem verwendeten Material Bronze als Teil des Ensembles eine spezifische Aufgabe: Sie verwies gemeinsam mit der Bernwardsäule auf den Salomonischen Tempel. Nach den Beschreibungen im Alten Testament wird dieser als ein Heiligtum beschrieben, der am Eingang zwei monumentale Bronzesäulen mit den Namen Jachin und Boaz besaß, während sich im Inneren die Bundeslade befand.⁵² Unbestritten ist, dass die Vorstellung des Salomonischen Tempels als ideales Vorbild für die Architektur und die Ausstattung von Kirchen im Mittelalter eine wichtige Rolle gespielt hat, sogar als gängiger Topos galt.⁵³ So beschreibt der Benediktinermönch Beda Venerabilis (672/673–735): „Das Haus Gottes, das König Salomo in Jerusalem erbaut hat, ist zum Urbild (Gleichnis) der heiligen gesamten Kirche gemacht, die vom ersten Auserwählten bis zum letzten, der am Ende der Welt geboren werden wird, täglich durch die Gnade ihres friedensbringenden Königs, das heißt ihres Erlösers, gebaut wird, die teils noch getrennt von ihm auf Erden pilgert, teils schon, der Mühsal des Pilgerns ledig, mit ihm in den Himmeln regiert, wo sie, wenn das Jüngste Gericht vorüber ist, als Ganze mit ihm herrschen soll.“⁵⁴ Auch Bischof Bernward hat

⁴⁴ Kruse (2008).

⁴⁵ Oswald (1969) 313–326; Luchterhandt (2007) 11–29.

⁴⁶ Beschreibungen des 17. Jahrhunderts und urkundliche Erwähnungen in: Beseler, Roggenkamp (1954) 63. Vgl. Gallistl (2004) 262.

⁴⁷ Auch für die St. Michaeliskirche ist dies überliefert. Siehe: Beseler, Roggenkamp (1954) 166. Ferner: Sarkophag und Grabplatte des Bischofs Albert II. (gest. 1266) sowie die Grabplatte des Bischofs Albert III. (gest. 1312) am Kreuzaltar in Meißen. Donath (2004). Auch in Quedlinburg lagen die drei Äbtissinnen Adelheid I., Beatrix I. und Adelheid II. am ehemaligen Kreuzaltar. Siehe: Hengevoss-Dürkop (1998) 55–57. Der Wunsch, vor dem Kreuzaltar bestattet zu werden, resultiert nach Beer (2005) 282 aus dem Begehren, in die Gebetsfürsorge der Gemeinschaft integriert zu werden.

⁴⁸ Darauf verwies: Beer (2005) 284.

⁴⁹ Vgl. Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 549–550, Nr. VIII–18 (Arne Eggebrecht).

⁵⁰ Im 1767 gedruckten „gründlichen Bericht vom Leben und Tode des Hl. Bernward“ heißt es, Bernward habe die Marmorsäule „zu Ehren der jungfräulichen Gottesmutter Maria“ errichtet und „mit einem köstlich von ihm ausgearbeiteten Aufsätze gekrönt“. Vgl. Gallistl (1993) 32.

⁵¹ Vgl. Gallistl (1993) 32.

⁵² 1. Kön 7,15–22; 2 Chr 1,18–5,1; Jer 52,17–18; 2 Kön 25. Vgl. Gallistl (1993) 114.

⁵³ Vgl. Tripps (1998) 33–68; Naredi-Rainer (1994).

⁵⁴ „Domus Dei quam aedificavit rex Salomon in Hierusalem in figuram facta est sanctae universalis ecclesiae quae a primo electo usque ad ultimum qui in fine mundi nasciturus est cotidie per gratiam regis pacifici sui videlicet redemptoris aedifica-

den Erbauer des Tempels als Vorbild gewählt, da er sich als Bauherr in dessen Nachfolge einzugliedern versuchte und somit dessen geistige Nähe anstrebte.⁵⁵ Dies kann beim Kirchenbau selbst, jedoch auch bei der Ausstattung, festgestellt werden. Die Aufstellung zweier Säulen, die entweder gänzlich aus Bronze bestehen oder mit bronzenen Bildwerken geschmückt waren und die den Kreuzaltar flankierten, machen auf sehr direkte Weise auf das alttestamentliche Vorbild aufmerksam.

Pointiert formuliert wird an der Bernwardsäule in Hildesheim eine Vielzahl von alttestamentlichen und zeitgenössischen Bezügen sichtbar, die sich im Material, dem Programm des Reliefbandes mit der Betonung des Leben Jesu sowie der Aufstellung der Säule als Teil eines Ensembles widerspiegeln. Der Antikenbezug wird jedoch erst durch die Gegenüberstellung der Trajanssäule einprägsam.

Der Vergleich der Bernwardsäule mit der Trajanssäule

In der bisherigen Forschung wurde aus formanalytischer Perspektive bereits auf die Parallelen zu der Trajans-, aber auch zur Marcussäule aufmerksam gemacht.⁵⁶ Hervorgehoben wurden in recht allgemeiner Sicht die Aufstellung des Monumentes auf einem erhöhenden Sockel, die Verzierung des Schaftes mit einem figürlichen Reliefband, dessen Windungen durch ein weiteres Band getrennt werden, sowie seine Bekrönung mit einer Statue. Allerdings kann unter Berücksichtigung weiterer topographischer und funktionsanalytischer Aspekte sowie vor dem historischen und mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund des 11. Jahrhunderts der Trajanssäule der Vorrang in der Bedeutungserschließung der Bernwardsäule gegeben werden. Diese Annahme ergibt sich aus der Bewunderung des Monumentes in mittelalterlicher Zeit sowie der hagiographisch zu ermittelnden Bedeutung von Trajan selbst, wie sie im Folgenden aufgezeigt werden sollen. Betrachtet und einer komparatistischen Studie unterzogen werden daher formale Aspekte wie die Sockel mit den Eckfiguren, das aufsteigende Reliefband, stilistische Eigenschaften, die Thematik der Darstellungen, motivische Übernahmen, die bekrönenden Statuen sowie die vielfältigen Funktionen der Säulen als Triumph- und Ehrenmonument.

Ungeachtet der zwischen den zwei Säulenmonumenten in Rom und in Hildesheim herrschenden, recht offensichtlichen Größen- und Materialdivergenzen fallen zunächst formale Analogien auf. Beide Monumente standen auf einem Sockel, auch wenn sich dieser bei der Säule der St. Michaeliskirche nicht mehr erhalten hat. Allerdings ergibt sich aus ihrer Positionierung hinter dem Kreuzaltar schon allein der Sichtbarkeit halber die Notwendigkeit eines Sockels, der mittlerweile bauarchäologisch auch plausibel gemacht wurde.⁵⁷ Auffällig ist ferner die Anbringung von vollplastischen Figuren an den Ecken der jeweiligen Plinthe. Anstelle der Adlerfiguren der Trajanssäule, die mithilfe eines Girlandenkranzes visuell miteinander verbunden sind, treten bei der Bernwardsäule Paradiesflussfiguren in Erscheinung, die durch das ausfließende Wasser aus ihren Urnen, welches sich wiederum in fein reliefierte Wasserwellen um die Basis des Schaftes legt, miteinander zu einer konzeptuellen Einheit verschmelzen. Mit Blick auf weitere ottonische Werke stellen diese Motive keine Seltenheit dar, allerdings sind sie als integraler Bestandteil eines Säulenmonumentes als Innovation anzusehen. Daher kann kaum angezweifelt werden, dass die Idee, vollplastische Figuren an der Plinthe des mittelalterlichen Artefaktes anbringen zu lassen, von der Betrachtung der Trajanssäule herrührte.

So erscheint auch die Schmückung des Schaftes mit einem aufsteigenden Band, dessen Zwischenräume mit Reliefs ausgefüllt sind, als eine explizite und bis dato einzigartige Übernahme.⁵⁸ Allerdings erfährt das unverzierte Band auf dem Schaft der mittelalterlichen Säule eine deutliche Verbreiterung. Diese Änderung wurde in der Literatur als ein Missverständnis des Vorbildes gedeutet.⁵⁹ Hiergegen ist

tur quae partim adhuc peregrinatur ab illo in terris partim evasis peregrinandi aerumnis cum illo iam regnat in caelis ubi peracto ultimo iudicio tota est regnatura cum illo“. Siehe: Hurst (1969) 147. Übers. nach: Binding (1996) 338.

⁵⁵ Vgl. Binding (1988).

⁵⁶ Beispielsweise sei in diesem Kontext verwiesen auf: Gallistl (1993) 109–111; Kratz (1840) Bd. 2, 60.

⁵⁷ Zum Sockel: Brandorff (2008) 90–143. Vgl. Gallistl (1993) 92.

⁵⁸ Brandt (2009) 90–97 gab zuletzt zu bedenken, dass die aufsteigende Bilderreihe nicht einzig von den römischen Triumphsäulen beeinflusst gewesen war, sondern sich auch durch die Auseinandersetzung mit karolingischen Elfenbeinarbeiten aus Metz und Reims, welche Szenen in Register gliedern, ergab. Allerdings erscheint die Übertragung von übereinander platzierten Registern in ein spiralförmig aufsteigendes Band ohne das Vorbild der Triumphsäulen nicht denkbar.

⁵⁹ Hespe (1949) 83.

einzuwenden, dass das Band nicht nur die Funktion der Gliederung und Trennung der einzelnen Windungen voneinander übernimmt, sondern auf die Gesamtkomposition des Schaftes reagiert. Da die Szenen mithilfe ihrer klaren Kompositionen auf Fernsicht angelegt sind, erleichtert ein breiteres Band die Trennung zwischen den Windungen und somit die Wahrnehmung der einzelnen Szenen. Hierbei offenbart sich ein unterschiedlicher Umgang mit Sichtbarkeit, denn die Szenen der Bernwardsäule sind darauf angelegt, identifizierbar zu bleiben.

Einen weiteren Unterschied markiert, konträr zu den antiken Triumphsäulen, das nach links verlaufende Reliefband. Eine Erklärung findet diese konzeptuelle Entscheidung in den zu Vorbildern gewählten Miniaturen der zeitgenössischen Handschriften, die das Bildgeschehen meist in ein Nebeneinander oder Gegenüber gliedern.⁶⁰ Bei den Interaktionen zwischen den links und rechts platzierten Figuren ist die häufige Anbringung von Christus am linken Bildrand auffällig. Dies verwundert kaum angesichts der Tatsache, dass mit seiner Person das dargestellte Geschehen in Leserichtung eröffnet wird.⁶¹ Bei der Übertragung der zweidimensionalen Szenen auf die aufsteigenden Windungen hätte sich die Schwierigkeit ergeben, dass bei einem nach rechts aufsteigenden Band, wie dies bei den römischen Säulen zu beobachten ist, Jesus stets unterhalb der eigentlichen Szene platziert gewesen und somit die „Bildhierarchie“ deutlich gestört gewesen wäre.⁶² Da jedoch die zitierten Bildschemen eine *auctoritas* darstellen⁶³ und zu einer im Generellen unveränderten Übernahme verpflichten, gelang Bischof Bernward die Vereinbarung der antiken mit den zeitgenössischen Vorbildern lediglich durch die simple, aber hocheffiziente Änderung der Laufrichtung des Bandes.

Eine weitere Transformation im Sinne einer *interpretatio christiana*,⁶⁴ der Anpassung der antiken Werke an die christliche Vorstellungswelt und ihrer Einbindung in das liturgische Geschehen, betrifft die auf den Reliefs dargestellte Thematik. Auch wenn die Wiedergabe der Dakerkriege auf der Trajanssäule möglicherweise ihre literarische Grundlage in den *Commentarii Traiani* findet, so müssen die Reliefs als *topoi* oder Bildrhetorik mit idealisierten Darstellungen verstanden werden.⁶⁵ Ersichtlich wird dies durch die komplexen, bereits herausgestellten vertikalen Sichtachsen, welche die einzelnen Szenen programmatisch miteinander verflechten.⁶⁶ Auch auf der Bernwardsäule, die in ihren Reliefs das „historische“ Leben Christi thematisiert, sind solche vertikalen Sichtachsen zu eruieren. So ist die Verklärung Christi mit den zu den Seiten ausgebreiteten Armen nicht zufällig oberhalb der Enthauptung des Johannes und unterhalb des Einzugs in Jerusalem angebracht und kann mit den wichtigsten Szenen als „Hauptansichtsseite“ gedeutet werden. Zudem wird durch diese Darstellung bereits auf dem Schaft die Kreuzigung mit dem bekrönenden Kreuzifix angekündigt. Es bleibt jedoch ungewiss, ob Bischof Bernward sich bei der Konzeption seiner Säule in dieser Hinsicht bewusst auf das römische Monument bezog. Vielmehr ist davon auszugehen, dass solche Gestaltungskonzepte mit komplexen Bezugssystemen auch in mittelalterlicher Zeit üblich waren.

Herausragend sind jedoch die formal-motivischen Analogien, die sehr konkret auf die Trajanssäule als ein eingehend studiertes Vorbild verweisen. Denn nicht nur die Trajanssäule eröffnet ihre Reliefabfolge mit der Personifizierung des Flussgottes Donau, auch die Bernwardsäule füllt ihren äußer-

⁶⁰ Mit Ausnahme der frontalen Szenen wie der Taufe Christi, der Enthauptung Johannes' des Täufers und der Verklärung. Mit dieser Ausrichtung werden die Szenen gleichzeitig in ihrer Bedeutung hervorgehoben.

⁶¹ Vgl. Saurma-Jeltsch (2000).

⁶² Insbesondere bei den Szenen im unteren Teil der Bildfolge erscheint Jesus auf der linken Seite der Szene. Bei den Darstellungen, bei denen seine Position auf der rechten Seite unvermeidlich war, wird er durch seine Bedeutungsgröße gegenüber den anderen Figuren hervorgehoben.

⁶³ Stamm-Saurma (1988) 105–126.

⁶⁴ Der Begriff der *interpretatio christiana* zeichnet sich durch eine recht häufige Verwendung aus. Bekannt wurde der Terminus durch Erwin Panofsky, der in diesem Zusammenhang das sog. Distinktionsprinzip einführte: „whenever in the high and later Middle Ages a work of art borrows its form from a classical model, this form is almost invariably invested with a non-classical, normally Christian, significance; whenever in the high and later Middle Ages a work of art borrows its theme from classical poetry, legend, history or mythology, this theme is quite invariably presented in a non-classical, normally contemporary, form“. Panofsky (1972) 84. Heute wird die recht statische Scheidung in antike Form und antiker Inhalt vorsichtiger betrachtet. Vgl. Kinney (2009) 117–125.

⁶⁵ Hierzu vor allem: Hölscher (1980) 290–309; vgl. auch den Beitrag von T. Hölscher in diesem Band.

⁶⁶ So zum Beispiel bei: Galinier (2007) 69–119; Krierer (2002).

sten Zwickel mit der Darstellung des Jordan in Gestalt einer männlichen Figur.⁶⁷ Die beschriebenen zwei Berufungsszenen beziehen sich hingegen in einer überraschenden Anschaulichkeit auf die doppelte Darstellung der Schiffe am unteren Schaft der Trajanssäule. Mit diesem Blick auf das antike Monument erklärt sich, dass gleich zwei aufeinander folgende Berufungen abgebildet sind, die gleichzeitig die These einer verlorenen, aber vorbildhaften Handschrift entbehrlich machen. Ferner erfolgt die Trennung der einzelnen Szenen durch Bäume, Komposition und Figurenkonstellation, die verdeutlichen, wie genau der Bischof die *Columna Traiani* studiert haben muss.⁶⁸

Für eine weitere formale „Übersetzung“ des römischen Vorbildes in die christliche Vorstellungswelt eignete sich sicherlich die Ehrenstatue Trajans, deren letzten Fragmente 1587 durch Papst Sixtus V. entfernt und durch die Statue des Hl. Petrus ersetzt wurden.⁶⁹ Auch wenn der Brauch, die römischen Statuen der öffentlich aufgestellten Säulen durch Kreuze zu ersetzen, bereits im 4. Jahrhundert in Konstantinopel zu beobachten ist⁷⁰ und die mit Kreuzifixen bekrönten Säulen seit dem 10. Jahrhundert auch *in medio ecclesiae* Aufstellung fanden,⁷¹ sind die sich zwischen der Bernward- und der Trajanssäule widerspiegelnden Parallelen unverkennbar. Denn beide besaßen Bildwerke als Bekrönung, die sich auch inhaltlich auf das Programm des Schaftes bezog. Doch im Gegensatz zu beispielsweise dem Gerokreuz im Kölner Dom, das eine vermeintlich tote Christusfigur hängend am Kreuz wiedergibt, ist bei der bernwardinischen Säule aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem *Christus triumphans* der Triumphcharakter der Trajanssäule übernommen worden. Der Kunsthistoriker Rudolf Wesenberg erkannte diese Intention gar auf der Säule selbst, indem er formulierte: „... so dient die Hildesheimer Säule der Verherrlichung des Lebens Christi und der Dokumentation seiner Wundermacht wie seines Triumphes durch den Opfertod.“⁷²

Eine weitere Besonderheit der Säule ist in ihren stilistischen Eigenschaften evident, da sie sich maßgeblich von denjenigen der Bernwardstür trotz desselben Auftraggebers Bischof Bernwards und der Entstehung in Hildesheim im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts unterscheiden. Während die Tafeln der Tür plastisch fein modelliert sind und mit vollplastischen, sich aus dem Bildgrund heraushebenden Figuren innovative Gestaltungsformen einführen, erscheinen die groben, kantigen Figuren, Bäume und Architekturen der Bernwardsäule sowie der teils unebene Hintergrund besonders markant. Vielfältig sind die Erklärungsvorschläge in der Forschungsliteratur gewesen: Sie erstreckten sich vom simplen Konstatieren der „minderen Qualität“,⁷³ der un abgeschlossenen Kaltnachbearbeitung⁷⁴ oder der Annahme einer anderen, zuständigen Werkstatt.⁷⁵ Erneut ist Rudolf Wesenberg der Vorschlag zu verdanken, die stilistischen Einflüsse in der Gattung der Steinskulpturen zu suchen, die er in den Skulpturen von St. Pantaleon in Köln aus dem 10. Jahrhundert fand.⁷⁶ Auffallend sind im Vergleich mit einzelnen Relieffiguren der Säule die formalen und stilistischen Parallelen, die sich in der Gestaltung des Kopfes mit einer niedrigen Stirn, betont herausgearbeiteten Augenbrauen, einer breiten Nase, den gebohrten Pupillen und dem mächtigen Kinn äußern.⁷⁷ Die Orientierung an den Kalksteinskulpturen mit den gröberen Formen erklärt sich einerseits aus der auf mittlere Nahsicht angelegten Gesamt-

⁶⁷ Hierauf verwiesen vage: Gallistl (1993) 110; Brandt (2009) 19.

⁶⁸ Zu Bischof Bernwards Romaufenthalt siehe weiter unten.

⁶⁹ Vgl. den Beitrag von M. Galinier in diesem Band.

⁷⁰ Haftmann (1939a).

⁷¹ Haftmann (1939b) 151–158.

⁷² Wesenberg (1955) 125.

⁷³ Hespe (1949) 90.

⁷⁴ Wesenberg (1955) 133.

⁷⁵ Zitiert in: Hespe (1949) 96f.; Wesenberg (1955) 135.

⁷⁶ Wesenberg (1955) 154: „Die Verhärtung des Stils und die Monumentalisierung der Einzelfiguren an der Hildesheimer Säule hängen offenbar engstens mit solchen Einflüssen zusammen“. Hierbei handelt es sich um insgesamt zwölf Kalksteinfragmente aus dem 10. Jahrhundert, die aus 18 Bruchstücken zusammengesetzt sind. Es sind drei Köpfe, das Fragment einer Gewandfigur, ein Bruchstück aus zwei Füßen auf schräger Platte, ein Bruchstück mit runden Gefäß, der Unterkörper einer Gewandfigur mit Füßen und drei Engelsflügeln mit erhobener Hand. Siehe auch: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 2, 221–224, Nr. IV–54 (Rainer Kahsnitz).

⁷⁷ Besonders deutlich sind diese Eigenschaften zu erkennen in der Gegenüberstellung des Kopfes Nr. 1 und der Christusfigur der Aussendungsszene. Die Vermittlerrolle kann möglicherweise der erste Abt von St. Michaelis namens Goderam übernommen haben, der 996 aus St. Pantaleon nach Hildesheim berufen wird.

konzeption der bernwardinischen Säule. Andererseits wird durch die Verwendung solcher visueller Referenzen zitathaft auf Steinmonumente referiert. Somit kann vorgeschlagen werden, dem ungewöhnlich groben Stil der Bernwardsäule eine Verweiskfunktion auf steinerne Monumente in Köln, aber sicherlich auch in Rom zuzusprechen. Da die Wahl des Materials Bronze bereits durch den materialikonologischen Verweis auf die Bronzesäulen des Salomonischen Tempels festgelegt war, konnte mit den stilistischen Eigenschaften erneut auf das antike Vorbild aufmerksam gemacht werden.

Wie mehrfach herausgestellt wurde, ist im Gegensatz zu den älteren Säulenmonumenten die Trajanssäule nicht als Einzeldenkmal gedacht, sondern mit der sie umschließenden Forumsanlage geplant und errichtet worden.⁷⁸ Sie war über dem Schnittpunkt der Längsachsen der Gesamtanlage und der Bibliotheken positioniert und verdeutlichte mit dem Bogenmonument sowie der Reiterstatue eine einheitliche Planung.⁷⁹ Dieser Gedanke spiegelt sich auch bei Bernwards Konzeption wider, da die Bronzesäule *in medio ecclesiae* ihre Aufstellung fand und sie Teil eines Ensembles mit dem Kreuzaltar, der Marmorsäule (sowie einem bekrönenden Radleuchter) zu verstehen war. Diese programmatische Raumdisposition ist in ottonischer Zeit als einzigartig zu bewerten, so dass auch in dieser Hinsicht von einem Einfluss des römischen Monuments gesprochen werden kann.

Eine weitere Funktion der Trajanssäule bildet die Verwendung des Sockelinneren als Grablege für die goldene Urne mit der Asche Trajans. Scheinbar bereits im Zuge der Errichtung sind die Kammern angelegt worden.⁸⁰ Dies unterstreicht auch die Anbringung der Adler, die in diesem Kontext als Apotheosesymbole verstanden werden können.⁸¹ Unter diesem funktionsanalytischen Aspekt übernahm der Bischof nicht nur den triumphalen Charakter der Trajanssäule, sondern integrierte die Funktion als Ehrenmonument in sein Werk.⁸² Auch wenn Bestattungen erinnerungswürdiger Personen in Kirchen seit der Spätantike nachzuweisen sind, ist es auffällig, dass an dem Kreuzaltar der St. Michaeliskirche und den dazugehörigen Säulen mehrere Personen bestattet wurden. Da aus dem Mittelalter keine weiteren Grabstätten im Mittelschiff bekannt sind, kann nach Michael Brandt davon ausgegangen werden, dass die drei freigelegten Steinkistengräber im östlichen Mittelschiffbereich zu dieser bevorzugten Grablege gehörten.⁸³ Nach urkundlicher Überlieferung im *Chronicon Episcoporum Hildesheimensium* sollen dort im 11. Jahrhundert fünf Äbte begraben worden sein.⁸⁴ Leider ist es trotz eingehender Versuche bisher nicht möglich gewesen, die Gräber mit historischen Personen in Verbindung zu bringen. Dass die Trajanssäule auch im Mittelalter als Ehrenmal verstanden wurde, bezeugt der Kirchenvater Hieronymus (347–420), der die Bestattung Trajans unter der Trajanssäule wiedergibt: „Als einziger von allen wurde Trajan innerhalb der Stadt bestattet. Seine Gebeine wurden in einer goldenen Urne auf dem von ihm erbauten Trajans-Forum unter der Trajanssäule aufgebahrt, deren Höhe 144 Fuß beträgt.“⁸⁵ Auf dieser historischen Grundlage kann angenommen werden, dass die Positionierung der Gräber nicht nur im konzeptuellen Zusammenhang mit dem Kreuzaltar zu verstehen ist, sondern im Fall der Hildesheimer St. Michaeliskirche auch mit der Bernwardsäule.

Einer der primären Gründe für die Annahme, dass sich die Bernwardsäule auch programmatisch explizit auf die Trajanssäule bezog, kann in der im Mittelalter vielfach geäußerten Bewunderung Trajans und seiner Säule gefunden werden.⁸⁶ Der 670 verstorbene Kirchenlehrer Joannes Damascenus berichtet, um nur ein Beispiel zu nennen, wie der Kirchenvater Gregor der Große (um 540–604) sich

⁷⁸ Jordan-Ruwe (1995) 79–84; Gauer (1977) 76; Galinier (2007) 167–227.

⁷⁹ Jordan-Ruwe (1995) 83.

⁸⁰ Die Diskussion wird wiedergegeben in: Jordan-Ruwe (1995) 77–79.

⁸¹ Ferri (1982) 62f.

⁸² Erstmals in: Haftmann (1939b) 158.

⁸³ Brandt (2012) 100. Vgl. Kruse (2008) 153f.

⁸⁴ Vor dem Altar lägen demzufolge Adelbert (gest. 1044) begraben, neben ihm Meginward (gest. 1102), Abt Conrad II. aus Corvey (gest. 1128), Burkard oder Borchard (gest. 1154) sowie Godescalc oder Gottschalk (gest. 1256). *Chronicon episcoporum Hildesheimensium*, in: Pertz (1846) 845–873. Hierzu erstmals: Haftmann (1939b) 158. Johann Michael Kratz hingegen erwähnte drei im Ostchor begrabene Äbte: Theoderich I. oder Thiderich I. (gest. 1141), Theoderich oder Thiderich II. (gest. 1205) und Abt Bodo von Oberg, der 1381 erstochen wurde. Zitiert in: Gallistl (2004) 263–265. Hierzu auch: Beseler, Roggenkamp (1954) 166f.

⁸⁵ „Solus omnium intra urbem sepultus est, ossa conlata in urnam auream in foro, quod aedificavit, sub columna posita sunt, cuius altitudo CXLIV pedes habet“. Eutr. Brev. 8,5,2 in: Hieronymus (1857) PL 27, 609. Vgl. Kuhlmann (2002) 185.

⁸⁶ Vgl. den Beitrag von M. Galinier in diesem Band.

eines Tages bei seinem Gang über das *Forum Traiani* der guten Taten Trajans erinnerte und innige, tränenreiche Bittgebete um die Erlösung der Seele des „heidnischen“ Kaisers an Gott gerichtet habe.⁸⁷ Als Antwort erhält er von Gott persönlich: „Deine Gebete sind erhört worden, und ich verzeihe Trajan. Du aber hüte dich, künftig je wieder für einen Ungläubigen zu beten.“⁸⁸ So erfolgte schon im 7. Jahrhundert eine posthume Christianisierung Trajans durch die sog. Tränentaufe Gregors.⁸⁹ Eine weitere Erwähnung der Vorbildhaftigkeit Trajans findet sich auch bei Hieronymus mit der Aufforderung, die Säule als Gedächtnis des besten aller Kaiser zu bewahren.⁹⁰ Daher wird die Wahl des antiken Vorbildes nicht zufällig erfolgt sein, sondern auch solche Aspekte beinhaltet haben.

Der Vergleich zwischen den beiden Säulen, nämlich der Trajans- und der Bernwardsäule, in Bezug auf formale, stilistische und funktionsanalytische Eigenschaften erfährt vor dem historischen Hintergrund eine neue Gewichtung: Aus Thangmars *Vita Bernwardi* (um 1019) ist bekannt, dass der Bischof zeit seines Lebens zwei Mal in Rom verweilte.⁹¹ 980–981 begleitete er als junger Notar der Reichskanzlei Kaiser Otto II. in die Stadt. Die zweite Reise unternahm er im Jahr 1001, um an Kaiser Otto III. und Papst Sylvester II. wegen eines Streits mit der Diözese Mainz zu appellieren.⁹² Über seine weiteren Aktivitäten in der Stadt ist kaum konkretes in Erfahrung zu bringen,⁹³ allerdings rekonstruierte der Kunsthistoriker Sible de Blaauw auf recht plausible Weise seine mögliche Teilnahme an zwei wichtigen kirchlichen Feiern während seines Aufenthaltes von Anfang Januar bis Mitte Februar 1001, nämlich *Mariae* Reinigung und Epiphanie.⁹⁴ Zu *Mariae* Reinigung (40 Tage nach Weihnachten) am 2. Februar versammelten sich der Klerus und das Volk auf dem *Forum Romanum*. In einer Bußprozession zogen sie zur Hauptkirche S. Maria Maggiore auf dem Esquilin. Die Strecke führte de Blaauw zufolge auch am Trajansforum vorbei. Gesetzt den Fall, dass sich Bischof Bernward tatsächlich an dieser Prozession beteiligt hat, so wird er spätestens zu diesem Zeitpunkt auf die antike Triumphsäule aufmerksam geworden sein. „Authentische“ Angaben zum Auftraggeber, der Größe und der Funktion als Ehrenmal konnte er sich über mittelalterliche Reiseführer und kursierende Pilgerberichte beschafft haben.⁹⁵

Die Bernwardsäule in der Antikenrezeption des 11. Jahrhunderts

Die Frage, weshalb Bischof Bernward für die Konzeption seines Säulenmonuments die Trajanssäule als Vorbild gewählt hat, wurde bisher hauptsächlich mit der Annahme der Beeinflussung durch die politische Leitidee Ottos II. mit der Erneuerung des Römerreichs, der *renovatio imperii romanorum*, beantwortet.⁹⁶ Hiergegen lässt sich jedoch bei genauerer Betrachtung einwenden, dass diese Reichsidee zur Zeit der Konzeption der Säule um 1020 bereits an Aktualität verloren hatte und für Bernward weder in den anderen in Auftrag gegebenen Kunstwerken noch in den von ihm angefertigten Dokumenten durchscheint. Zudem wurde die Trajanssäule durch die Einbindung in die außerkirchlichen Prozessionen im 11. Jahrhundert liturgisch genutzt und galt nicht mehr als die Versinnbildlichung der „römischen“ Reichsidee. Michael Brandt betonte ferner den christologischen Charakter der Säule, indem er auf die Bedeutung der Säule als „Christuszeichen“ und des Kreuzes in den exegetischen Quellen aufmerksam machte.⁹⁷ Auch die Wahl des Materials Bronze und die Aufstellung einer weite-

⁸⁷ Damascenus (1865). Vgl. Whatley (1984).

⁸⁸ Damascenus (1865): „Preces tuas exaudi, ac Trajano ignosco. Tu vero posthac cave ne preces mihi pro impiis offeras“.

⁸⁹ Hierzu auch: Stucky-Schürer (2002) 508.

⁹⁰ Eutr. Brev. 8,5 in: Hieronymus (1857) PL 27, 607. Gallistl (1993) 110.

⁹¹ Pertz (1841) 754–782. Vgl. Thangmars *Lebensbeschreibung des hl. Bischofs Bernward* in: Gerlach (1941) 1–66.

⁹² Thema war insbesondere der sogenannte Gandersheimer Streit. Hierzu: Görlich (1993) 56–94; Goetting (1993) 275–282.

⁹³ De Blaauw (2012) 66.

⁹⁴ De Blaauw (2012) 71–75.

⁹⁵ Verwiesen sei hier auf das *Itinerarium Einsidlense* aus dem 9. Jahrhundert oder auf die Vorläufer der *mirabilia urbis Romae*, die um 1140 entstanden sind. Vgl. Krautheimer (1987).

⁹⁶ Gallistl (1993) 109–111. Zur Idee der Erneuerung der römischen Kaiserwürde siehe: Warner (1999).

⁹⁷ Brandt (2009) 99–107. Der Autor verwies in Bezug auf die Bedeutung der Säule auf Isidor von Sevilla (*Quaestiones in exodum*, cap. XVIII) und hinsichtlich des Kreuzes auf Hrabanus Maurus (*In honorem sanctae crucis*). Vgl. zur Bedeutung der Säule im Mittelalter: Reudenbach (1980).

ren Säule, die gemeinsam auf den Salomonischen Tempel verwiesen, waren kultisch und nicht politisch konnotiert.

Der Bezug zum im Alten Testament erwähnten Tempel und seiner Ausstattung gibt jedoch auch einen wichtigen Hinweis dafür, wie die vielfältigen formalen, motivischen und kontextualen Parallelen zur Trajanssäule gedeutet werden können. Denn der eine *auctoritas* darstellende Tempel wurde zitiert, um auf das Vergangene, auf *vestutas*, in dem Fall auf das Alte Testament und einen alttestamentlichen Herrscher, zu verweisen.⁹⁸ Die Trajanssäule wurde aus eben diesem Grund durch die Form der Säule und ihre Bedeutung als Triumph- und Ehrenmal zitiert, um den Bezug auf einen weltlichen Herrscher, nämlich Trajan, kenntlich zu machen. Dem Vergangenen stand das Gegenwärtige durch den Verweis auf zeitgenössische Miniaturen für die Schaftszenen gegenüber. Als Vorlagen wurden kurz zuvor entstandene Darstellungen aus dem Leben Christi verwendet, die gleichzeitig als „Zeugen für die Rechtmäßigkeit, Richtigkeit der Aussage“⁹⁹ fungierten. Die Kunsthistorikerin Lieselotte E. Stamm-Saurma erkannte in ihren Studien zur bernwardinischen Buchmalerei in der Verbindung des Vergangenen mit dem Gegenwärtigen ein theologisches System, welches sie als „zyklische Typologie“ bezeichnete.¹⁰⁰ Ob jedoch auch halb- oder außerbiblische Ereignisse und Personen in ein typologisches System einbezogen werden können, bleibt in der Typologieforschung umstritten.¹⁰¹ Allerdings bezeugt gerade die Bernwardsäule mit ihren vielfältigen Analogien die Annahme des Mediävisten und Philologen Friedrich Ohly (1914–1996), dass „die Künste freier sind als die Verkündigung der Kirche.“¹⁰²

Die Kunsthistorikerin Annika Elisabeth Fisher ging in ihrer 2006 erschienenen Studie zum Gero-Kreuz und dem Kreuzaltar im Kölner Dom in der „typologischen“ Deutung von Kunstwerken noch einen Schritt weiter als Stamm-Saurma und bestätigte somit die Annahmen von Ohly. Sie bezeugte an dem Ensemble, welches wie in der St. Michaeliskirche in Hildesheim ebenfalls aus einem Altar, einer Säule und einem Kruzifix besteht, die konkrete Nachvollziehbarkeit dieser Typologie an einem Kunstwerk. So betonte die Autorin die Ausrichtung des Ensembles nicht nur auf das Vergangene und das Gegenwärtige, sondern auch auf das Zukünftige, was durch die liturgische Einbindung erfolge: „Together, altar, image, and ritual formed a powerful core to the cathedral, where the Biblical past became part of the present via the liturgical ceremony and inspired the hopes of the crucifix’s maker and its many other subsequent viewers to attain salvation.“¹⁰³ Für die zeitlich ausgerichtete Deutung hat Ohly den Begriff des „typologischen Dreischritts“ geprägt, die von ihm als die entscheidende Denkform des Mittelalters angesehen wurde.¹⁰⁴ Der Begriff meint vornehmlich die Auslegung von Liturgie, mit deren Hilfe die Riten und Handlungen aktualisiert werden.¹⁰⁵ Hierbei spielen Kunstwerke und die Architektur eine entscheidende Rolle, schließlich wurden sie für den Vollzug der Messfeier genutzt und konnten diese unterstreichen, ergänzen und kommentieren.¹⁰⁶ Auch die Bernwardsäule besaß schon allein durch ihre Aufstellung am Kreuzaltar, ihre Funktion als Unterbau zur Erhöhung des Kruzifixes und möglicherweise auch durch ihre Verwendung bei Prozessionen innerhalb der Kirche eine liturgische Bedeutung, sie verwies zudem auf architektonische, ältere Vorbilder sowie ehemalige Herrscher und kann folglich ebenfalls innerhalb der zeitlichen Typologie betrachtet werden. In den exegetischen Schriftquellen ist die Bedeutung der Dinge jedoch erst für das 12. Jahrhundert belegt, wie Aussagen der Theologen Hugo von St. Viktor (1097–1141) oder Richard von St. Viktor (1110–1173) unter Beweis stellen.¹⁰⁷ Neben der Allegorese der Bibel trat in dieser Zeit auch die Alle-

⁹⁸ Zu den Begriffen der *auctoritas* und *vestutas* in Hinblick auf mittelalterliche Kunst: Settis (1988); Stamm-Saurma (1988).

⁹⁹ Vgl. Stamm-Saurma (1988) 116.

¹⁰⁰ Stamm-Saurma (1988) 111. Die Autorin machte dies an bernwardinischen Handschriften und deren vielfältigen Bezügen deutlich.

¹⁰¹ Ohly (1983); Meier (1976); Suntrup (2000). Zu den Kritikern des weitgefassten Typologiebegriffes zählt vor allem Schröder (1977).

¹⁰² Ohly (1983) 330.

¹⁰³ Fisher (2006) 56.

¹⁰⁴ Ohly (1988) 32.

¹⁰⁵ Czock (2012) 25.

¹⁰⁶ Zahlreiche liturgische Gegenstände lassen sich anführen. Vgl. u.a. Wittekind (2004); Meier *et al.* (1995).

¹⁰⁷ „Omnis natura Deum loquitur. Omnis natura hominem docet“, Hugo von St. Viktor (1880a) PL 176, 805; „non solum voces, sed et res significativae sunt“, Richard von St. Viktor (1879) PL 177, 205. Vgl. Ohly (1958/1959) 3f.

gorese der Welt, zu denen nicht nur die sichtbaren Dinge, sondern auch Personen, Zahlen, Orte, Zeiten und Ereignisse gehörten.¹⁰⁸ Erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts werden solche typologischen Konzepte in der liturgischen Kunst und in literarischen Text-Bild-Konzepten aufgegriffen.¹⁰⁹ Innerhalb der bernwardinischen Kunst ist dies bereits einhundert Jahre früher fassbar.

Mithilfe der kunsthistorischen Studien von Stamm-Saurma zur bernwardinischen Buchmalerei und denjenigen von Fisher zum Kölner Gerokreuz-Ensemble sowie Ohlys Publikationen zu Typologie-Konzepten im Mittelalter kann jedoch dieser vielschichtige, auf die Vergangenheit und die Zukunft verweisende Deutungsansatz auch für die Bernwardsäule geltend gemacht werden. Die Bezüge auf das Alte Testament und die Antike, welche sich durch Analogien zu anderen Kunstwerken und Architekturen manifestieren, sind folglich im 11. Jahrhundert durchaus bekannt. Sie erfüllen konkret die Funktion, auf *vestutas*, auf die Vergangenheit, zu deuten. Einen besonderen Schwerpunkt bildet bei der Gestaltung des Hildesheimer Monuments die bewusste Wahl der Trajanssäule zum Vorbild. Hierbei sollen vornehmlich der zu übertragende Triumph- und Ehrencharakter sowie die Rolle Trajans als vorbildlicher Herrscher betont werden. Das Gegenwärtige hingegen wird durch den Bezug auf zeitgenössische Miniaturen erreicht, die sich in ihrer Komposition auf dem Schaft der Säule wiederfinden, sowie durch die am Altar erfolgende Liturgie, da die Messe stets als Vergegenwärtigung des Todes Christi aufgefasst wird. Währenddessen kann — wie schon Fisher in ihrem Kölner Beispiel herauskristallisierte — das Kreuz auf das Zukünftige, Jenseitige und Heilsgeschichtliche verweisen. Da gerade den Bezügen auf die Vergangenheit auch die Rolle der Legitimation zukommt, sind diese in ihrer herausragenden Bedeutung nicht zu unterschätzen.

Pointiert formuliert ist bei der komplexen Konzeption der Bernwardsäule aus dem frühen 11. Jahrhundert eine innovative und einzigartige Synthese von alttestamentlichen, antiken und zeitgenössischen Verweisen angelegt. Geschickt flocht der Auftraggeber Bischof Bernward die Rezeption der Trajanssäule in die Gestaltung seines Monuments ein: Diese Intention äußert sich in den formalen Übernahmen wie der Verzierung der Plinthe mit vollplastischen Figuren und des Schaftes mit reliefierten „historischen“ Szenen sowie der Funktion der Säule in der Erhöhung der bekrönenden Statue oder Kruzifixes. Auch im Vergleich des räumlichen Kontextes werden die Parallelen deutlich. Zwar stellt die Verknüpfung des Kreuzaltars und der „Kreuzsäule“ mit Grablegen prominenter Persönlichkeiten keine Erfindung Bischofs Bernwards dar, doch erstmals kann durch den Bezug auf das antike Monument die Säule als ein Ehrenmal verstanden werden. Ferner wird sie innerhalb der Gattung der Kreuzsäulen erstmals selbst zu einem Bildwerk erhoben. Die offensichtlichen Bezüge zu dem antiken Werk erfolgen jedoch nicht zufällig, sondern sind programmatisch. Anhand der Referenzen wird auf das Vergangene, auf *vestutas*, angespielt, der als ein Teil eines „typologischen Dreischritts“ verstanden werden kann. Wir müssen uns daher glücklich schätzen, dass sich beide Säulen, sowohl die Trajans- als auch die Bernwardsäule, erhalten haben, um dieses komplexe Verweisgeflecht so detailliert nachvollziehen zu können.

Bibliographie

- Beer (2005) = M. Beer, *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zu Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg 2005.
- Beissel (1891) = S. Beissel, *Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dom zu Hildesheim*, Hildesheim 1891.
- Beissel (1895) = S. Beissel, *Der heilige Bernward von Hildesheim als Künstler und Förderer der deutschen Kunst*, Hildesheim 1895.
- Beseler, Roggenkamp (1954) = H. Beseler, H. Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlin 1954.
- Beuckers (1994) = K. G. Beuckers, *Das ottonische Kreuz vom Kreuzaltar der ehemaligen Essener Damenstiftskirche. Überlegungen zur Gestalt und Bedeutung*, *Das Münster am Hellweg* 47 (1994) 24–45.

¹⁰⁸ Ohly (1958/1959) 6.

¹⁰⁹ Suntrup (2000) 287.

- Beuckers (2012) = K. G. Beuckers, *Bernward und Willigis. Zu einem Aspekt der bernwardinischen Stiftungen*, in: Lutz, Weyer (2012) 142–152.
- Bietak, Schwarz (2002) = M. Bietak, M. Schwarz (Hrsg.), *Krieg und Sieg. Narrative Wanddarstellungen von Altägypten bis ins Mittelalter. Internationales Kolloquium, 29.–30. Juli 1997 im Schloß Haindorf, Langenlois*, Wien 2002.
- Binding (1988) = G. Binding, *Bischof Bernward von Hildesheim — architectus et artifex*, in: Gosebruch, Steigerwald (1988) 27–47.
- Binding (1996) = G. Binding, *Der früh- und hochmittelalterliche Bauherr als sapiens architectus* (Veröffentlichungen der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln 61), Köln 1996.
- de Blaauw (2012) = S. de Blaauw, *Hildesheim und Rom — Architektur und Liturgie*, in: Lutz, Weyer (2012) 66–76.
- Bleumer, Goetz (2010) = H. Bleumer, H.-W. Goetz (Hrsg.), *Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter*, Köln 2010.
- Bohn (1988) = V. Bohn (Hrsg.), *Typologie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt a.M. 1988.
- Brandorff (2008) = H. Brandorff, *Die archäologischen Untersuchungen in St. Michaelis, Hildesheim*, in: Segers-Glocke, Weyer (2008) 90–143.
- Brandt (1993) = M. Brandt (Hrsg.), *Das kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward. Ausstellung der zerlegten Handschrift*, München 1993.
- Brandt (2009) = M. Brandt, *Bernwards Säule*, Regensburg 2009.
- Brandt (2010) = M. Brandt, *Bernwards Tür*, Regensburg 2010.
- Brandt (2012) = M. Brandt, *St. Michael — Der Gründungsbau und seine Bilder*, in: Lutz, Weyer (2012) 88–106.
- Brandt, Eggebrecht (1993) = M. Brandt, A. Eggebrecht (Hrsg.), *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen. Katalog zur Ausstellung im Dom- und Diözesanmuseum Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum Hildesheim im Jahr 1993*, 2 Bde, Hildesheim 1993.
- Bruns (1995) = B. Bruns, *Die Bernwardsäule. Lebensbaum und Siegesäule*, Hildesheim 1995.
- Czock (2012) = M. Czock, *Gottes Haus. Untersuchungen zur Kirche als heiligem Raum von der Spätantike bis ins Frühmittelalter*, Berlin 2012.
- Damascenus (1865) = J. Damascenus, *Oratio de his qui in fide dormierunt* (Patrologia Graeca 95), Paris 1865, PG 95, 247–278.
- Dibelius (1906) = F. Dibelius, *Die Bilderreihe der Bernwardsäule*, Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen (1906) 195–211.
- Donath (2004) = M. Donath (Hrsg.), *Die Grabmonumente im Dom zu Meißen* (Quellen und Materialien zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 1), Leipzig 2004.
- Drescher (1993) = H. Drescher, *Zur Technik bernwardinischer Silber- und Bronzegüsse*, in: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 1, 337–354.
- Ferri (1982) = S. Ferri, *Riesame dei problemi archeologici della Colonna Traiana relativamente alle sue varie funzioni*, in: *Colloquio italo-romeno. L'esame storico-artistico della Colonna Traiana (Roma, 25 ottobre 1978)* (Atti dei Convegni Lincei 50), Roma 1982, 61–65.
- Fisher (2006) = A. E. Fisher, *Cross Altar and Crucifix in Ottonian Cologne. Past Narrative, Present Ritual, Future Resurrection*, in: Kaspersen, Thuno (2006) 43–62.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École française de Rome 382), Rome 2007.
- Gallistl (1990) = B. Gallistl, *Die Urgestalt der Hildesheimer Christussäule. Eine liturgiegeschichtliche Studie zur Bernward-Stiftung St. Michaelis*, Archiv für Liturgiewissenschaft 32 (1990) 27–46.
- Gallistl (1993) = B. Gallistl, *Die Bernwardsäule und die Michaeliskirche zu Hildesheim*, Hildesheim 1993.
- Gallistl (2000) = B. Gallistl, *Der Dom zu Hildesheim und sein Weltkulturerbe. Bernwardstür und Christussäule*, Hildesheim 2000.
- Gallistl (2004) = B. Gallistl, *Unbekannte Dokumente zum Ostchor der Michaeliskirche aus der Dombibliothek*, Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim 72 (2004) 259–289.

- Gallistl (2007/2008) = B. Gallistl, „*In faciem angelici templi*“: kultgeschichtliche Bemerkungen zur Inschrift und ursprüngliche Platzierung der Bernwardstür, *Jahrbuch für Geschichte und Kunst im Bistum Hildesheim* 75/76 (2007/2008) 59–92.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Gerlach (1941) = B. Gerlach (Übers.), *Thangmars Lebensbeschreibung des hl. Bischofs Bernward. Nach dem Text der Mon. Germ. Hist.*, *Unsere Diözese in Vergangenheit und Gegenwart* 15 (1941) 1–66.
- Goetting (1993) = H. Goetting, *Bernward und der große Gandersheimer Streit*, in: Brandt, Eggebrecht (1993) Bd. 1, 275–282.
- Görich (1993) = K. Görich, *Der Gandersheimer Streit zur Zeit Ottos III. Ein Konflikt um die Metropolitanrechte des Erzbischofs Willigis von Mainz*, *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 79 (1993) 56–94.
- Gosebruch, Steigerwald (1988) = M. Gosebruch, F. N. Steigerwald (Hrsg.), *Bernwardinische Kunst. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium, 10. bis 13. Oktober 1984*, Göttingen 1988.
- Grebe (2011) = A. Grebe, *Codex Aureus*, Darmstadt 2011.
- Haftmann (1939a) = W. Haftmann, *Das italienische Säulenmonument. Versuch zur Geschichte einer antiken Form des Denkmals und Kultmonuments und ihrer Wirksamkeit für die Antikenvorstellung des Mittelalters und für die Ausbildung des öffentlichen Denkmals in der Frührenaissance*, Berlin 1939.
- Haftmann (1939b) = W. Haftmann, *Die Bernwardsäule zu Hildesheim*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 8 (1939) 151–158.
- Harvey, Conybeare (2009) = P. B. Harvey, C. Conybeare (Hrsg.), *Maxima debetur magistro reverentia. Essays on Rome and the Roman tradition in Honor of Russel T. Scott*, Como 2009.
- Hengevoss-Dürkop (1998) = K. Hengevoss-Dürkop, *Äbtissinnengräber als Repräsentationsbilder. Die romanischen Grabplatten in Quedlinburg*, in: Oexle, von Hülsen-Esch (1998) 45–88.
- Hespe (1949) = R. Hespe, *Die Bernwardsäule zu Hildesheim*, Univ.-Diss. Bonn 1949 (unveröffentlicht).
- Heun et al. (2015) = M. Heun, S. Röbler, B. Rux (Hrsg.), *Kosmos Antike. Zur Rezeption und Transformation antiker Ideen in der Kunst. Festschrift für Dieter Blume*, Weimar 2015.
- Hieronymus (1857) = Hieronymus, *Chronicon Eusebii* (Patrologia Latina 27), Paris 1857, PL 27, 33–675.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95 (1980) 265–321.
- Holzmann (1935) = R. Holzmann, *Die Chronik des Bischofs Thietmar von Merseburg und ihre Korveier Überarbeitung* (Monumenta Germaniae Historica Script. rer. Germ. N. S. 9), Hannover 1935.
- Honemann, Tomasek (2000) = V. Honemann, T. Tomasek (Hrsg.), *Germanistische Mediävistik* (Münsteraner Einführungen, Germanistik 4), Münster 2000.
- Hugo von St. Viktor (1880a) = Hugo von St. Viktor, *Didascalicon, liber VI* (Patrologia Latina 176), Paris 1880, PL 176, 799–812.
- Hugo von St. Viktor (1880b) = Hugo von St. Viktor, *De arca Noe mystica* (Patrologia Latina 176), Paris 1880, PL 176, 681–704.
- Humann (1893) = G. Humann, *Die Geschichte der Kreuzaltäre*, *Zeitschrift für christliche Kunst* 3 (1893) 73–82.
- Hurst (1969) = D. Hurst (Hrsg.), *Beda Venerabilis, De templo libri duo* (Corpus Christianorum. Series Latina 119A), Turnhout 1969.
- Jordan-Ruwe (1995) = M. Jordan-Ruwe, *Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen* (Asia Minor Studien 19), Bonn 1995.
- Kahsnitz et al. (1982) = R. Kahsnitz, U. Mende, E. Rücker, *Das Goldene Evangelienbuch von Echternach. Eine Prunkhandschrift des 11. Jahrhundert (anlässlich der Ausstellung Codex Aureus Epternacensis im Theodor-Heuss-Bau des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg vom 10.07.–29.08.1982)*, Frankfurt a.M. 1982.
- Kaspersen, Thuno (2006) = S. Kaspersen, E. Thuno (Hrsg.), *Decorating the Lord's Table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Copenhagen 2006.
- Kinney (2009) = D. Kinney, *Interpretatio christiana*, in: Harvey, Conybeare (2009) 117–125.
- Kratz (1840) = J. M. Kratz, *Der Dom zu Hildesheim. Seine Kostbarkeiten, Kunstschatze und sonstigen Merkwürdigkeiten*, 3 Bde, Hildesheim 1840.

- Krautheimer (1987) = R. Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt: 312–1308*, München 1987.
- Krierer (2002) = K. R. Krierer, *Konzept, Struktur und narrative Methode der Bildprogrammatische römischer Triumphsäulen: Trajanssäule und Mark Aurel-Säule*, in: Bietak, Schwarz (2002) 161–174.
- Kruse (2008) = K. B. Kruse, *Zum Phantom der Westhalle mit dem Standort der Bronzetüren in St. Michael*, in: Segers-Glocke, Weyer (2008) 144–159.
- Kuhlmann (2002) = P. Kuhlmann, *Religion und Erinnerung. Die Religionspolitik Kaiser Hadrians und ihre Rezeption in der antiken Literatur*, Göttingen 2002.
- Laurent *et al.* (2007) = J. C. M. Laurent, J. Strebitzki, W. Wattenbach, *Die Chronik des Thietmar von Merseburg*, Halle 2007.
- Leibniz (1710) = G. W. Leibniz (Hrsg.), *Scriptores Rerum Brunsvicensium Illustrationi Inservientes*, 3 Bde, Hannover 1710.
- Lieb (1995) = S. Lieb, *Die Adelog-Kapitelle in St. Michael zu Hildesheim und ihre Stellung innerhalb der sächsischen Bauornamentik des 12. Jahrhunderts*, Köln 1995.
- Luchterhandt (2007) = M. Luchterhandt, *In medio ecclesiae. Frühmittelalterliche Kreuzmonumente und die Anfänge des Stiftergrabes*, in: Myssok, Wiener (2007) 11–29.
- Lutz (2002) = E. C. Lutz (Hrsg.), *Literatur und Wandmalerei 1: Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Tübingen 2002.
- Lutz, Weyer (2012) = G. Lutz, A. Weyer (Hrsg.), *1000 Jahre St. Michael in Hildesheim. Kirche — Kloster — Stifter. Internationale Tagung des Hornemann Instituts der HAWK Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminde/Göttingen unter Schirmherrschaft der Deutschen UNESCO-Kommission im Rahmen des landeskirchlichen Festprogramms „Gottes Engel weiche nie. St. Michael 2010“ vom 16.–18. September 2010 in St. Michael in Hildesheim*, Petersberg 2012.
- Meier (1976) = C. Meier, *Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegoriediskussion. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen*, Frühmittelalterliche Studien 10 (1976) 1–69.
- Meier *et al.* (1995) = H.-R. Meier, C. Jäggi, P. Büttner (Hrsg.), *Für irdischen Ruhm und himmlischen Lohn. Stifter und Auftraggeber in der mittelalterlichen Kunst*, Berlin 1995.
- Meßner (2001) = R. Meßner, *Einführung in die Liturgiewissenschaft*, Paderborn, München, Wien 2001.
- Morath (1940) = G. W. Morath, *Die Maximilianskathedra in Ravenna. Ein Meisterwerk christlich-antiker Reliefkunst*, Freiburg i.Br. 1940.
- Myssok, Wiener (2007) = J. Myssok, J. Wiener (Hrsg.), *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007.
- Naredi-Rainer (1994) = R. von Naredi-Rainer, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994.
- Nees (2012) = L. Nees, *Aspects of Antiquarianism in the Art of Bernward and its Contemporary Analogues*, in: Lutz, Weyer (2012) 153–170.
- Oexle, von Hülsen-Esch (1998) = O. G. Oexle, A. von Hülsen-Esch (Hrsg.), *Die Repräsentation der Gruppen. Texte — Bilder — Objekte*, Göttingen 1998.
- Ohly (1958/1959) = F. Ohly, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 89 (1958/1959) 1–23.
- Ohly (1983) = F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1983.
- Ohly (1988) = F. Ohly, *Typologie als Denkform der Geschichtsbetrachtung*, in: Bohn (1988) 22–63.
- Oswald (1969) = F. Oswald, *In medio ecclesiae. Die Deutung der literarischen Zeugnisse im Lichte archäologischer Funde*, Frühmittelalterliche Studien 3 (1969) 313–326.
- Panofsky (1972) = E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York 1972.
- Pertz (1841) = G. H. Pertz (Hrsg.), *Thangmar von Hildesheim, Vita Bernwardi* (Monumenta Germaniae Historica SS 4, 754–782), Hannover 1841.
- Pertz (1846) = G. H. Pertz (Hrsg.), *Chronica et gesta aevi Salici* (Monumenta Germaniae Historica SS 7, 845–873), Hannover 1846.
- Puhle (2001) = M. Puhle (Hrsg.), *Otto der Große. Magdeburg und Europa. Eine Ausstellung im Kulturhistorischen Museum Magdeburg vom 27.08.–02.12.2001*, 2 Bde, Mainz 2001.
- Reudenbach (1980) = B. Reudenbach, *Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter*, Frühmittelalterliche Studien 14 (1980) 310–351.

- Reudenbach (2015) = B. Reudenbach, *Bernwards Bronzesäule aus St. Michael in Hildesheim und die Antike*, in: Heun *et al.* (2015) 159–169.
- Richard von St. Viktor (1879) = Richard von St. Viktor, *Excerptiones* (Patrologia Latina 177), Paris 1879, PL 177, 191–285.
- Rubin (1963) = I. Rubin (Bearb.), *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, 4 Bde, Princeton 1963.
- Saurma-Jeltsch (2000) = L. E. Saurma-Jeltsch, *Nähe und Ferne. Zur Lesbarkeit von Raum in der ottonischen Buchmalerei*, in: Wiczorek, Hinz (2000) 813–818.
- Schlee (1937) = E. R. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesflüsse* (Studium über christliche Denkmäler 24), Leipzig 1937.
- Scholler (1977) = H. Scholler (Hrsg.), *The Epic in Medieval Society. Aesthetic and Moral Values*, Tübingen 1977.
- Schröder (1977) = W. Schröder, *Zum Typologie-Begriff und Typologie-Verständnis in der mediävistischen Literaturwissenschaft*, in: Scholler (1977) 64–85.
- Sedlmayr (1959) = H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.
- Segers-Glocke, Weyer (2008) = C. Segers-Glocke, A. Weyer (Hrsg.), *St. Michaelis in Hildesheim. Forschungsergebnisse zur bauarchäologischen Untersuchung im Jahr 2006*, Hannover 2008.
- Settis (1988) = S. Settis, *Von auctoritas zu vestitas. Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht*, Zeitschrift für Kunstgeschichte 51 (1988) 157–179.
- Speer, Binding (2000) = A. Speer, G. Binding (Hrsg.), *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Darmstadt 2000.
- Springer (1981) = P. Springer, *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes* (Bronzegeräte des Mittelalters 3), Berlin 1981.
- Stamm-Saurma (1988) = L. E. Stamm-Saurma, *Die „auctoritas“ des Zitates in der bernwardinischen Kunst*, in: Gosebruch, Steigerwald (1988) 105–126.
- Stucky-Schürer (2002) = M. Stucky-Schürer, *Die Gerechtigkeit des Trajan und des Herkinbald. Zwei Exempla für die Rechtsprechung*, in: Lutz (2002) 507–528.
- Suntrup (2000) = R. Suntrup, *Typologische Heilsgeschichts-Konzepte in mittelalterlicher geistlicher Literatur*, in: Honemann, Tomasek (2000) 277–308.
- Swarzenski (1963) = H. Swarzenski, *The Role of Copies in the Formation of the Styles of the Eleventh Century*, in: Rubin (1963) Bd. 1, 7–18.
- Toussaint (2010) = G. Toussaint, *Die Kreuzreliquie und die Konstruktion von Heiligkeit*, in: Bleumer, Goetz (2010) 33–79.
- Tripps (1998) = J. Tripps, *Das handelnde Bildwerk in der Gotik. Forschungen zu den Bedeutungsschichten und der Funktion des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Hoch- und Spätgotik*, Berlin 1998.
- Warner (1999) = D. Warner, *Ideals and Action in the Reign of Otto III*, Journal of Medieval History 25 (1999) 1–18.
- Wesenberg (1955) = R. Wesenberg, *Bernwardinische Plastik. Zur ottonischen Kunst unter Bischof Bernward von Hildesheim*, Berlin 1955.
- Whatley (1984) = E. G. Whatley, *The Uses of Hagiography. The Legend of Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages*, Viator 15 (1984) 25–63.
- Wiecker (1874) = E. D. Wiecker, *Christus- oder Bernwardsäule auf dem großen Domhofe zu Hildesheim. Eine archäologische Abhandlung*, Hildesheim 1874.
- Wiczorek, Hinz (2000) = A. Wiczorek, H. Hinz (Hrsg.), *Europas Mitte um 1000. Ausstellungskatalog zur Europarats-Ausstellung in Budapest, Krakau, Berlin, Mannheim, Prag und Bratislava*, Stuttgart 2000.
- Wittekind (2004) = S. Wittekind, *Altar — Reliquiar — Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Köln 2004.

VOLKER HEENES

ZU DEN KOPIEN DER RELIEFS DER TRAJANSSÄULE
IM 16. JAHRHUNDERT: ZWEI NEUE ZEICHNUNGEN
EINES UNBEKANNTEN ROTULUS*

Einführung

Die Beschäftigung mit einzelnen Reliefs der Trajanssäule setzte bereits Mitte des 15. Jahrhunderts ein: Filarete hatte schon einige Reliefs der Säule genau studiert und dies auch in seinem Werk *Trattato d'architettura* erwähnt;¹ zeichnerische Darstellungen sind in sechs Abbildungen in Chatsworth überliefert.² Vom Anfang des 16. Jahrhunderts sind Zeichnungen im *Codex Wolfegg* von Amico Aspertini und im *Codex Escorialensis* erhalten.³ Keine der vorhandenen Kopien aber bildet ein Relief ab, das über die ersten Windungen hinausgeht.⁴

Der erste Künstler, der den gesamten Fries der Trajanssäule abzeichnete, war Jacopo Ripanda. Er ließ sich um 1505 in einem Korb an der Säule herab, um die Reliefs abzuzeichnen. Dessen Zeichnungen sollen im sog. *Codice Ripanda* (Codex Ms. 254, Biblioteca dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, Palazzo Venezia, Rom) überliefert sein und werden in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.⁵ Daneben gibt es noch eine weitere Gesamtdarstellung im Palazzo Venezia, nämlich den Codex Ms. 320, der in drei Rotuli überliefert ist. Die beiden Codices sollen unterschiedliche Überlieferungsstränge darstellen.

Neuere Forschungen⁶ widersprechen der Zuweisung der Zeichnung des Codex Ms. 254 an Ripanda und damit der Deutung als der Vorlage, von der alle anderen abhängen. Der Codex wurde bisher in das Pontifikat Julius' II. datiert und sollte aus der Werkstatt Raffaels oder Ripandas stammen. Jetzt wird er einem norditalienischen Künstler zugewiesen und in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts datiert. Der zweite Codex, Ms. 320, soll jetzt von einem unbekanntem italienischen Maler stammen und Mitte des 16. Jahrhunderts gezeichnet worden sein.

Außer diesen beiden Repliken sind bis jetzt noch neun weitere Gesamtdarstellungen des Frieses aus dem 16. Jahrhundert bekannt.⁷ Diese Vielzahl ist ein Beleg dafür, wie sehr die Nachfrage nach

* Für Anregungen und Hinweise danke ich Rhea Alexandratos (London), Jens Dolata (Mainz), Andrea Gáldy (London/Florenz), Jörg Martin Merz (Münster), Marion Tenbusch (Paris) und Carel van Tuyll (Amsterdam). Besonders danke ich Arnold Nesselrath (Rom) und seinen Mitarbeitern vom Census of Antique Works of Art and Architecture known in the Renaissance, Birte Rubach und vor allem Timo Strauch (beide Berlin), und nicht zuletzt Ingo Herklotz (Marburg). — Dieser Beitrag ist die leicht überarbeitete Fassung der englischen Version: V. Heenes, *On sixteenth-century copies of the reliefs from the Column of Trajan — Two new drawings from an unknown rotulus*, RIHA Journal 0094 (9 July 2014): <http://www.riha-journal.org/articles/2014/2014-jul-sep/heen-es-column-of-trajan>.

¹ Agosti, Farinella (1988) 550–552.

² Jaffé (1994) 160–161.

³ Eine Übersicht zu den erhaltenen Zeichnungen aus dem 15. und 16. Jahrhundert bei: Pray Bober, Rubinstein (2010) 208–210. Eine bis in das 19. Jahrhundert reichende kurze Übersicht bei: Agosti, Farinella (1988) 590–597; ausführlich dies. (1985) 1103–1150. Eine schematische, aber unvollständige Darstellung mit fragwürdigen Abhängigkeiten findet sich bei Farinella (1992) 128.

⁴ Agosti, Farinella (1988) 552.

⁵ Pasqualitti (1978). Die Zuweisung an Ripanda geht auf Paribeni (1929) 9–28, zurück und basiert auf mehreren Aufschriften der ersten Seite des Pergamentbandes im Bologneser Dialekt, der Heimat Ripandas. Die Tatsache, daß die ursprüngliche Numerierung der Blätter gegenläufig zur Leserichtung und zur Reihenfolge der Zeichnungen verläuft, wird als zusätzlicher Beweis dafür angesehen, daß die Zeichnungen von Ripanda stammen, da er sich von der Säule herab ließ und damit die Szenen gegenläufig zur Darstellung der Erzählung von oben nach unten gezeichnet habe; Zannoni (2008) 175 Nr. 26.

⁶ Nesselrath (2010) 35–36.

⁷ Dies sind, nach Nesselrath (2010) 32–33, die folgenden acht: zwölf Zeichnungen in der Galleria Estense in Modena (inv. 8128–8139); der Rotulus, zu einem Codex gebunden, in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (inv. Cod. 9410);

Kopien des gesamten Frieses im Laufe des 16. Jahrhunderts gewachsen ist.⁸ Zeichnungen der Trajanssäule nach den Aufnahmen von Ripanda gehörten ganz offensichtlich zu den „Desideraten der altertumswissenschaftlichen Bibliotheken“ in jener Zeit.⁹ Sie wurden von Künstlern gebraucht, um ihren zeichnerischen Rekonstruktionen der Antike eine höhere historische Authentizität geben zu können.¹⁰ Die früheste archäologische Publikation, die ausgiebigen Gebrauch von den Darstellungen auf den Reliefs der Trajanssäule machte, war das 1557 in Lyon erschienene Werk Guillaume Du Chouls *Discours sur la castramétation et discipline militaire des romains*. 25 Holzstiche illustrieren das Buch, auf denen die Ausrüstung des römischen Heeres gezeigt wird, die aus den schriftlichen Quellen bereits bekannt war. Die Reproduktionen sind sehr ungenau und enthalten Abweichungen von ihrer Vorlage,¹¹ die Du Choul aber nicht nennt.¹² Die erste Publikation, die sich mehr auf das Monument als auf die schriftlichen Texte stützte, war die 1576 in Rom erschienene Kupferstichserie des Alfonso Chacón (Alfonso Ciacono/Ciaccone, 1540–1599) *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti, ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*.¹³ Ihr Erscheinen entsprach einem allgemeinen Bedürfnis. Das vorherrschende Interesse an der Säule galt dabei weniger der Geschichte und dem Verlauf der Dakerkriege als vielmehr dem militärgeschichtlichen Detail, wie beispielsweise der Kriegsführung, Waffen und Rüstung,¹⁴ und ganz allgemein den antiken Riten und Gebräuchen, wie Chacón in seinem Vorwort schreibt.¹⁵ So besaß auch Cassiano dal Pozzo noch im 17. Jahrhundert einen Rotulus mit dem Fries der Trajanssäule.¹⁶ Er überredete 1643 sogar seinen Brotherrn, Kardinal Francesco Barberini, ein Gerüst errichten zu lassen, um von dem Maler und Zeichner Francesco Refini die lange erwarteten Abbildungen der Mark-Aurel-Säule anfertigen zu lassen.¹⁷

Die neuen Zeichnungen

Mir sind nun zwei weitere Zeichnungen bekannt geworden (Taf. 85–86, Abb. 1–2), die um 1970 auf einer kleinen Auktion in Franken erworben wurden. Die Maße der beiden Blätter aus Pergament betragen ca. 30 x 56 cm, braune Tinte, graue Lavierung, mit Klebespuren an den seitlichen Rändern. Auf dem ersten Blatt (Taf. 85, Abb. 1) findet sich am Rand unten rechts in schwarzer Tinte die Ziffer „8“; auf dem zweiten Blatt (Taf. 86, Abb. 2) links oben ebenfalls in schwarzer Tinte die Ziffer „68“. Die beiden Blätter waren offensichtlich zu einem Rotulus als Abrollung der Relieffolge montiert. Es soll sich noch ein drittes Blatt erhalten haben, das die Folge nach einer gewissen Unterbrechung fortsetzt; dieses ist zur Zeit leider nicht auffindbar.¹⁸

der Codex in der Royal Library in Windsor (inv. 7786–7917); 31 Zeichnungen, verteilt auf zwei Rotuli, in einer Pariser Privatsammlung (unvollständig); zu einem Fries zusammengeklebte Zeichnungen im Sir John Soane's Museum in London (Fairbain [1998] Nr. 372–487); ein Album aus einer Privatsammlung, das 2006 aufgetaucht ist (Nesselrath [2010] 33 mit Abb. 1a); ein Codex in der Bibliothek des Klosters El Escorial (inv. 28-II-15); schließlich die Kupferstiche, die Alfonso Chacón 1576 in seinem Werk *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti* publiziert hat (s.u.). Darüber hinaus gibt es noch einen Rotulus aus einer römischen Privatsammlung, bisher unpubliziert; Pasqualitti (1978) 200 Anm. 41; Fari-nella (1992) 130 Anm. 25.

⁸ Nesselrath (2010) 32.

⁹ Herklotz (1999) 222–223.

¹⁰ Herklotz (2012) 157.

¹¹ Ebd.

¹² Heenes (2003) 137.

¹³ Herklotz (2012) 158.

¹⁴ Herklotz (1999) 222–223.

¹⁵ Heenes (2003) 135. Zu Chacóns Methode, Einzelheiten seiner Interpretation und Mißverständnissen siehe Herklotz (2012) 160–161.

¹⁶ Herklotz (1999) 222–223.

¹⁷ Herklotz (1999) 63; 148. Diese Zeichnungen befinden sich heute in der Royal Library in Windsor (RL 8151–8180) und werden im Rahmen des Cassiano dal Pozzo Projekts von Eloisa Dodero als Part A.III (Sarcophagi and other Reliefs) der *Paper Museum catalogue raisonné series* publiziert.

¹⁸ Kürzlich ist dieses Blatt wieder zugänglich geworden: Es entspricht in Maß (29,6 x 56 cm), Stil und Technik (braunschwarze Tinte mit grauer Lavierung auf Pergament) ganz den hier vorgestellten Zeichnungen. Dargestellt ist, wie Kaiser Trajan das nördliche Donauufer betritt und sich einem Lager nähert, Cichorius-Szenen C–CI.

Dargestellt sind inhaltlich zusammenhängende Szenen (Cichorius-Szenen XCIII–XCVII¹⁹; Settis [1988] 427–433, Abb. 169–175; Coarelli [1999] 157–160, Abb. 112–116) aus dem zweiten dakischen Krieg (105–106 n. Chr.) auf Höhe der 14. und 15. Windung der Säule.²⁰ Die genaue örtliche Unterteilung dieser Episode ist umstritten, da die sonst einen Szenenwechsel andeutenden Bäume hier fehlen,²¹ stattdessen sind Felsen, Bergrücken und Mauern zu sehen.²² In der ersten Zeichnung (Taf. 85, Abb. 1) greifen elf Daker ein mit zwei Toren versehenes römisches Auxiliarlager an.²³ Die Römer — oben auf der Mauer — verteidigen es, unten führen sie einen Ausfall durch und drängen die Feinde zurück. Die Daker erleiden eine Niederlage. Die zweite Zeichnung (Taf. 86, Abb. 2) zeigt ebenfalls einen Angriff der Daker, und zwar auf eine doppelt befestigte Mauer, offensichtlich in einer von Bergen umgebenen Schlucht. Soldaten einer Auxiliarkohorte²⁴ verteidigen die Mauer; darüber sieht man einen mit acht Legionären herannahenden, barhäuptigen hohen Offizier,²⁵ dem ein gefangener Daker vorgeführt wird. In einer weiteren Befestigung, neben der vorherigen in einer felsigen Gegend gelegen, verteidigt sich ein dakisches Korps gegen eine Truppe von Legionären, die von rechts kommen und versuchen, die Mauern mit Spitzhacken (*dolabrae*)²⁶ einzureißen.²⁷ Weiter unten rechts arbeitet eine Gruppe von Soldaten in Tuniken (*classarii*)²⁸ am Bau einer Straße im Wald, wobei sie das Gelände mit Spitzhacken eibnen (nicht mehr in diesem Bildausschnitt). Ein Soldat rührt Kalk in einer quadratischen Grube (*mortuarium*)²⁹ an. Darüber sieht man Kaiser Trajan auf seinem Pferd nach links in Richtung auf die attackierte dakische Befestigung reiten, gefolgt von vier Reitern in Kettenhemden (*equites singulares Augusti*, nicht mehr in diesem Bildausschnitt).³⁰

Das verwendete Material spricht für eine Datierung in das 16. Jahrhundert, da man Pergament für Zeichnungen im 17. Jahrhundert nur noch sehr selten verwendet hat.³¹ Daher lag ein Vergleich der beiden Blätter³² (Taf. 85–86, Abb. 1–2) mit den entsprechenden Szenen der anderen bisher bekannten Gesamtdarstellungen nahe.³³ Dieser bestätigte die Unterscheidung von zwei Überlieferungssträngen, dokumentiert in den beiden Codices im Palazzo Venezia (Ms. 254 und Ms. 320).³⁴ Die beiden neuen Blätter stimmen in Material und Maßen gut mit Ms. 254 (Taf. 87, Abb. 3–4)³⁵ überein (ca. 29,5 cm x 56,5 bis 57 cm), ebenso in der Verteilung der Reliefszenen (Bildgrenzen) und der Motive. Weiterhin hat man auch bei diesen Zeichnungen den Eindruck, daß sie teilweise mit Lineal und Zirkel ausgeführt worden sind, was schon für den Codex Ms. 254 festgestellt wurde,³⁶ beispielsweise die Mauern der Lager und Befestigungen. Die Mauerfugen der mittleren Befestigung wurden — im Gegensatz zu Ms.

¹⁹ Cichorius (1900).

²⁰ Vgl. zur Deutung dieser Szenen den Beitrag von K. Strobel in diesem Band.

²¹ Auf die Schwierigkeit der Abgrenzungen der Szenen und damit der Interpretation weist auch S. Faust in seinem Beitrag in diesem Band hin.

²² Lepper, Frere (1988) 144.

²³ Zum Folgenden siehe: Koeppel (1992) 75–77.

²⁴ Zu den Auxiliarkohorten und deren Ausrüstung auf der Trajanssäule siehe: Richter (2010) 184–188; 444.

²⁵ Lepper, Frere (1988) 144, erkennen darin ein Porträt des Pompeius Longinus, eines Feldherren Trajans, der später in Gefangenschaft geriet.

²⁶ Zu den Werkzeugen der Legionäre siehe: Richter (2010) 152–178.

²⁷ Settis (1988) 432, erkennt in dieser Szene kein Einreißen der Mauer, sondern eine Verteidigung derselben durch römische Soldaten mit Äxten. Lepper, Frere (1988) 145, interpretieren diese Szene ebenfalls als Verteidigung des Lagers durch die Römer, weisen aber gleichzeitig auf die Schwierigkeit einer eindeutigen Interpretation hin.

²⁸ Lepper, Frere (1988) 146. Zu diesem Truppenverband siehe Richter (2010) 444.

²⁹ Lepper, Frere (1988) 146.

³⁰ Dazu Richter (2010) 339–342.

³¹ Hinweis Ingo Herklotz und Jörg Martin Merz.

³² Mit Auswertung von hinterlassenen Aufzeichnungen von Stefan Wildt.

³³ Von den in Anm. 7 genannten Kopien waren mir die Zeichnungen aus einer Privatsammlung (Nesselrath [2010] 33 mit Abb. 1a) nicht zugänglich, ebensowenig der Rotulus aus einer römischen Privatsammlung; die Zeichnungen des Codex in der Bibliothek des Klosters El Escorial (inv. 28-II-15) gehen nicht über die sechste Windung der Säule hinaus (Ende des ersten Feldzuges gegen die Daker). Da sich die Szenen der hier neu veröffentlichten Zeichnungen in der 14. und 15. Windung befinden, bleiben auch die Zeichnungen aus dem 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts unberücksichtigt.

³⁴ Nesselrath (2010) 35–36.

³⁵ B.I.A.S.A Ms. 254 c. 70r; Ms. 254 c. 71v. Bei Pasqualitti (1978) 179 Ms. 254 c. 34r; 180 Ms. 254 c. 34v.

³⁶ Nesselrath (2010) 36.

254 — sogar noch einmal korrigiert, wie in der Grundierung des Pergaments noch deutlich zu erkennen ist: Sie waren ursprünglich sehr schräg angelegt und wurden in die Senkrechte berichtigt. Ebenso wurde die Größe der Fensteröffnung hinter dem heranreitenden Kaiser (Taf. 86, Abb. 2) noch einmal korrigiert,³⁷ was als Hinweis auf eine sachkundige kritische Durchsicht gedeutet werden kann, die grundsätzlich auch für den oben genannten Codex festgestellt wurde.³⁸

Hingegen ist die für die neu aufgefundenen Zeichnungen charakteristische Art der Parallelschraffuren in den Schattenzonen auf denen des Codex Ms. 254 im Palazzo Venezia kaum ausgeprägt. Auch sind in den neuen Zeichnungen die Figuren weicher, weniger plastisch und differenziert gezeichnet als dort, der Zeichner hat hier durch den stärkeren Einsatz von Lavierung den Figuren Körperlichkeit gegeben und Geländestaffelungen verdeutlicht.

Insgesamt sind die Gemeinsamkeiten jedoch so weitgehend, daß auf eine gemeinsame Vorlage geschlossen werden kann. Eine Abhängigkeit voneinander läßt sich nicht nachweisen. Daher ist eine ähnliche Datierung wie für den Codex Ms. 254 anzunehmen. Da sich keine näheren Angaben auf den neuen Zeichnungen finden, die eine regional genauere Einordnung des Zeichners wie bei Ms. 254 zulassen,³⁹ ist keine differenziertere Zuschreibung als an einen italienischen Zeichner möglich.

Zur Gruppe dieser Rotuli gehören auch die Zeichnungen im Sir John Soane's Museum (Taf. 87–88, Abb. 5–7),⁴⁰ hier sind die Bildgrenzen lediglich leicht nach rechts verschoben. Gemeinsam ist diesen Zeichnungen, daß erstens auf allen Schilden in Vorderansicht Schildemblem zu sehen sind, die nahezu sämtlich so in der späteren, nach einer Neuaufnahme entstandenen Publikation von Pietro Santi Bartoli (1635–1700) abgebildet sind,⁴¹ zweitens die Waffen der Kämpfenden übereinstimmen und drittens alle rechts einen Legionär (Taf. 86–87, Abb. 2 und 4) zeigen, der mit seinen Kameraden versucht, die Mauer der dakischen Befestigung mit Spitzhacken einzuschlagen, dessen Hacke in den über dem Kopf zusammengehaltenen Händen jedoch fehlt.

Durch diese Zuordnungen konnte die im Codex Ms. 254 dokumentierte Überlieferung der Ripanda-Aufnahmen um einen Rotulus erweitert werden.⁴²

Der zweite Überlieferungsstrang

Der zweite von der neueren Forschung festgestellte Überlieferungsstrang⁴³ um Ms. 320 (Taf. 88–89, Abb. 8–9) umfaßt den Codex in der Royal Library in Windsor (Taf. 89–90, Abb. 10–12)⁴⁴, den Codex in der Österreichischen Nationalbibliothek (Taf. 91–92, Abb. 13–15)⁴⁵, die Zeichnungen in der Galleria Estense in Modena (Taf. 94, Abb. 16–17)⁴⁶ und die Kupferstiche von Girolamo Muziano (Taf. 92–

³⁷ Eine Korrektur dieser Fensteröffnung findet sich auf keiner weiteren Replik. Meist wird diese Fensteröffnung nur angedeutet (z.B. im Codex Wien, in den Zeichnungen des Sir John Soane's Museum, im Codex Windsor) oder fehlt ganz (Ms. 320, Privatsammlung Paris, Muziano).

³⁸ Nesselrath (2010) 36.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vol. 113, fols. 74–76 (B96-841–843).

⁴¹ Bartoli, Bellori (1672) Taf. 70–73: Auf Taf. 71 hat der Schild des zweiten Soldaten auf der Rundmauer — neben dem Fenster — die Schildemblemzeichnung Nr. 84 und nicht Nr. 11; Richter (2010) 270–273. Zu Bartolis Kupferstichwerk: Pomponi (1991/1992) 347–377; zu Bellori, der u.a. die Kommentare verfasste, Herklotz (2012) 161–164.

⁴² Die Zeichnungen im Sir John Soane's Museum waren ursprünglich aneinander geklebt und sind erst im 19. Jahrhundert in einem Band gebunden worden; Nesselrath (2010) 33. M.E. waren die Zeichnungen des Ms. 254 ursprünglich ebenfalls als Rotulus montiert. Nesselrath (2010) 36 sieht hingegen die Darstellungen der Reliefs in dem Band Ms. 254 als Abfolge von Doppelseiten präsentiert, also als Codex geplant. Dafür gibt es m.E. aber keine Anhaltspunkte. Wäre dieser Band schon als Abfolge von Doppelseiten geplant gewesen, wäre sicher auch die Numerierung der Blätter angepaßt worden, d.h. sie würde nicht gegenläufig zur Leserichtung verlaufen (Zannoni [2008] 175 Nr. 26), sondern nach dieser ausgerichtet worden sein. Außerdem wäre dies singulär, denn alle anderen Überlieferungen, wie in Anm. 7 zusammengestellt, sind als Rotulus angelegt, die z.T. später zu einem Codex gebunden worden sind, wie beispielsweise der Codex in Wien, die Zeichnungen im Sir John Soane's Museum oder der Codex in Windsor, bei dessen Bindung sogar Figuren teilweise verlorengegangen sind: So fehlen bei RL 7871 und RL 7872 Teile des zweiten und dritten Legionärs, die versuchen, die Mauer der dakischen Befestigung mit Spitzhacken einzureißen.

⁴³ Nesselrath (2010) 35–36.

⁴⁴ RL inv. 7870–7872.

⁴⁵ Cod. 9410 cc. 43r–44r.

⁴⁶ Inv. 8128–8139.

93, Abb. 18–20)⁴⁷. Ihnen ist die Unterteilung der Szenen und der Motive gemeinsam, darüber hinaus fehlt bei allen von ihnen in der Schlachtszene vor der runden Wehrmauer die Zeichnung von Emblemen auf drei Schilden. Auch ergänzen sie bei einem vor der Mauer stehenden Soldaten nach rechts in dessen erhobenen rechten Arm eine schwere Keule, wo auf dem Originalrelief ein Schwert zu sehen ist.⁴⁸ Weiterhin ist bei einem nach links kämpfenden Legionär vor der gerade ankommenden Auxiliarkohorte in der erhobenen linken Hand ein Schwert ergänzt, das auf der Säule nicht dargestellt ist.⁴⁹ Dort hält der Soldat einen Stein in der Hand. Mit einem Stein in den über dem Kopf gehaltenen Händen ist auf allen Zeichnungen dieses Stranges auch der Legionär rechts hinter der dakischen Befestigung dargestellt, der auf der Säule eine Axt in den Händen hält.⁵⁰ Auf dem Rotulus Ms. 320 und dem Codex in Windsor fehlt darüber hinaus der Mauerdurchbruch vor dem gerade ankommenden Offizier der Auxiliarkohorte, so daß hier eine direkte Abhängigkeit nachweisbar ist, d.h. der Codex in Windsor und Ms. 320 gehen wohl auf eine gemeinsame Vorlage zurück.

Die Darstellungen auf den Rotuli in einer Pariser Privatsammlung⁵¹ enthalten hingegen einige Details, die von denen der anderen Kopien signifikant abweichen.⁵² So zeigen sie als Embleme auf drei Schilden in der Schlachtszene vor der gebogenen Wehrmauer — im Unterschied zu Ms. 254 — mittig lediglich einen runden *umbo* (Taf. 95, Abb. 21), hingegen fehlt in Ms. 320 jedes Schildemblem. Weiterhin stellt er — als einzige Überlieferung — in der Befestigung zwischen den ersten beiden Mauern einen Soldaten dar, der mit seiner Hand einen Daker am Kopf faßt, als wolle er diesen dem ankommenden Legaten präsentieren.⁵³ Auf allen anderen Zeichnungen ist eine Zuordnung dieses Armes nicht möglich, er scheint gleichsam in der Luft zu schweben. Nur bei Bartoli und Bellori ist dieser Soldat ebenfalls dargestellt (Taf. 97, Abb. 23).⁵⁴ Ferner bildet die Pariser Darstellung bei einem Daker zwischen der zweiten und dritten Mauer das Krummschwert in der erhobenen rechten Hand zutreffend ab, dieses fehlt in allen anderen Fassungen bis auf Bartoli und Bellori.⁵⁵ Dem dahinter stehenden Legionär ergänzt der Zeichner des Codex eine Keule in der erhobenen Rechten (Taf. 96, Abb. 22), die in allen anderen Überlieferungen — einschließlich der Bartolis und Belloris — fehlt, wie auch im Original. Obendrein zeigen Zeichnungen zwei Halbmond-Anhänger am Brustriemen des kaiserlichen Pferdes⁵⁶ (Taf. 96, Abb. 22 und Taf. 99, Abb. 25) — ein Detail, das ebenfalls in keinem anderen Codex zu finden ist, diese geben jeweils nur einen Anhänger wieder.

Die dargelegten Unterschiede auf den Zeichnungen des Pariser Codex, mögen sie — im Hinblick auf die künstlerische Freiheit — auch nur gering erscheinen, geben doch alle Details richtig wieder, die sich erst in der späteren Aufnahme von Bartoli und Bellori aus dem Jahr 1672 finden (Taf. 97–99). Ein eingehender Vergleich dieses Codex mit dem Stichwerk Bartolis und Belloris wird sicher klären können, ob seine bisherige Datierung und Zuweisung zu halten sind oder ob er nicht eher im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts/Anfang des 18. Jahrhunderts, nämlich anlässlich der Hochzeit der Regentschaft Ludwigs XIV., entstanden ist. Auch das verwendete Material — cremefarbenes Papier⁵⁷

⁴⁷ Chacón (1576) Taf. 83–85. Da sich darin noch keine Abbildung der Säulenbasis findet — diese ließ Papst Paul III. erst 1540 freilegen —, muß sich Muziano auf eine ältere Vorlage gestützt haben; Winner (1967) 71. Zur Entstehung dieses Werkes zuletzt Tosini (2008) 200.

⁴⁸ Die Darstellung dieses Details auf den Zeichnungen der Kopien um Ms. 254 ist unklar. Man erkennt lediglich einen länglichen Gegenstand, der aber keine Keule darstellt.

⁴⁹ Teilweise waren die Waffen der Kämpfenden auch aus Metall, das mit der Zeit brüchig wurde, siehe dazu Koepfel (1991) Kat.-Nr. 13, 24, 25, 32, 40. In den neuen Zeichnungen fehlen Waffen in folgenden Szenen: Koepfel (1992) Kat.-Nr. 94, 95, 96. Neueste Untersuchungen haben bestätigt, daß es diese eingesetzten Waffen gab, allerdings hauptsächlich an der Spitze und am unteren Rand der Säule, Farbspuren haben sich keine gefunden; siehe dazu den Beitrag von C. Conti in diesem Band.

⁵⁰ Auf den Abbildungen der Kopien des ersten Überlieferungsstrangs sind die Hände dieses Soldaten leer.

⁵¹ Monbeig Goguel (1984) 29–30.

⁵² Bereits Farinella (1992) 131 Anm. 29 bezeichnet sie als „atypisches Werk“: So sind z.B. Szenen anders gruppiert, oder eine Szene ist sogar gegenläufig dargestellt.

⁵³ So die Interpretation dieser Szene bei Settis (1988) 431. Auf den Zeichnungen dieser Szene in der Galleria Estense in Modena ist ein runder Gegenstand — eventuell ein Helm — zu erkennen, aber kein Gesicht.

⁵⁴ Bartoli, Bellori (1672) Taf. 72.

⁵⁵ Bartoli, Bellori (1672) Taf. 72.

⁵⁶ Bartoli, Bellori (1672) Taf. 73. Zu dem Pferdegeschirr auf der Trajanssäule siehe Richter (2010) 222–241.

⁵⁷ Monbeig Goguel (1984) 13.

— spricht eher für das 17. Jahrhundert.⁵⁸ Der Sammlerstempel auf der Rückseite einer der beiden alten Leinwände, auf denen die Zeichnungen aufgebracht worden sind, „Drei Lilien bekrönt von einer offenen Krone“, wird mit dem Herzog von Orléans, dem Bruder Ludwigs XIV., verbunden und findet sich auch auf einem Wandteppich nach einer Zeichnung von Charles Lebrun, dem Ausstatter von Versailles, wieder.⁵⁹ Ludwig XIV. selbst inszenierte sich als „Trajan Frankreichs“.⁶⁰

Darüber hinaus wird die Zuweisung dieses Codex an Giulio Romano (1499–1546) von der neueren Forschung in Frage gestellt.⁶¹ Es erscheint doch eher unwahrscheinlich, daß zu den bisher erkannten zwei Überlieferungssträngen noch ein dritter hinzugefügt werden muß. Weitere Untersuchungen und Vergleiche der Zeichnungen des Pariser Codex könnten hier sicherlich genauere Aufschlüsse über seine Abhängigkeit und damit seine zeitliche Einordnung geben.

Zusammenfassung

Die hier veröffentlichten Zeichnungen sind ein weiteres Zeugnis für das außerordentlich große Interesse an den Reliefs der Trajanssäule, das sich, beginnend mit Franz I. von Frankreich über Ludwig XIV. und Napoleon II., bis in das 20. Jahrhundert manifestiert.⁶² Die auf ihnen vorgenommenen Korrekturen der Darstellungen belegen darüber hinaus den Wunsch nach Genauigkeit der Abbildungen, geben mithin also einen Nachweis des antiquarischen Interesses des Auftraggebers an diesem Monument. Sie erlauben außerdem einen erweiterten Blick auf die Praxis bei der Herstellung und Redaktion solcher Kopien sowie auf deren dokumentarischen Anspruch. Die Zeichnungen waren wohl, wie die noch deutlich erkennbaren Klebespuren an den Rändern dokumentieren, zu einem Rotulus als Abrollung der Relieffolge montiert. Sie sind damit ein Beleg für die Existenz einer weiteren Gesamtdarstellung der Trajanssäule in Rollenform und bestätigen die von der neueren Forschung erkannten zwei Überlieferungsstränge.⁶³

Es bleibt die Hoffnung, daß noch weitere Teile dieses Ensembles auftauchen, die dann eine genauere historische Einordnung erlauben.

Postscriptum

Bernd Kulawik (Einsiedeln/Zürich) konnte eine Übereinstimmung zwischen den oben publizierten Zeichnungen der Trajanssäule und Zeichnungen des Codex Coburgensis feststellen, er schreibt: „Hinsichtlich Federstärke und -strich, Tintenfarbe, Richtung der Schraffuren (Rechtshänder), Darstellung der Augen, sorgfältiger Abstufung der grauen Lavierungen zur plastischen Differenzierung oder des konsequenten Einsatzes unterschiedlich langer Linien für die Darstellung von Körperumrissen und Muskulatur etc. lässt sich eine weitestgehende Übereinstimmung zwischen den Zeichnungen des Codex Coburgensis und denen der Trajanssäule feststellen, so dass selbst eine Trennung der Hände z.B. aufgrund gleicher Ausbildung oder identischer Vorgaben von Auftraggeberseite ausgeschlossen zu sein scheint.“ Weiter: „Der Vergleich zwischen den vorliegenden Zeichnungen, denen des Codex Coburgensis sowie einigen Blättern des Codex Destailleur A (= OZ 109 der Berliner Kunstbibliothek; z.B. Blatt 12) legt sogar nahe, dass der Zeichner Mitglied einer Gruppe von überwiegend französischsprachigen Zeichnern gewesen sein könnte, auf welche die umfangreichste und detailgetreueste Dokumentation antiker Architektur zurück geht: Der Codex Destailleur D (= HdZ 4151, ebenfalls in der Berliner Kunstbibliothek) steht im Zentrum dieser Gruppe, der weitere, kleinere Bestände in Wien (Albertina), London (RIBA), Paris (Bibliothèque Nationale de France; Louvre), New York (Metropolitan Museum of Art) und Stockholm (Nationalmuseum) zugeordnet werden können; sie sind Gegenstand eines gegenwärtig von mir verfolgten Forschungsprojektes.“

⁵⁸ Papier wurde erst im 17. Jahrhundert allgemein verwendet, s.o. S. 273 mit Anm. 31.

⁵⁹ Chevallier (1977–1978) 28; 32.

⁶⁰ Agosti, Farinella (1988) 591; vgl. auch die Beiträge von M. Galinier und S. Seitschek in diesem Band.

⁶¹ Nesselrath (2010) 35. Weiterhin ergibt der Vergleich mit dem gleichfalls Giulio Romano zugeschriebenen Codex in Wien (Cod. 9410) und den Zeichnungen in Modena (Macrea [1937] 110) doch erhebliche Unterschiede (s.o.). Die Zuweisung dieser beiden Codices an Giulio Romano wird ebenfalls bezweifelt; Nesselrath (2010) 33.

⁶² Nesselrath (2010) 36.

⁶³ Nesselrath (2010) 35–36.

Bibliographie

- Agosti, Farinella (1985), G. Agosti, V. Farinella, *Il fregio della Colonna Traiana. Avvio ad un registro della fortuna visiva*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 15 (1985) 1103–1150.
- Agosti, Farinella (1988) = G. Agosti, V. Farinella, *Nuove ricerche sulla Colonna Traiana nel Rinascimento*, in: Settis (1988) 549–589; Appendice: *Dalla fine del Cinquecento alla metà del Novecento*, 590–597.
- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, G. P. Bellori *Colonna Traiana, eretta da Senato e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica, la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalus. Nuovamente disegnata et intagliata da Pietro Santi Bartoli con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine accresciuta di medaglie, inscrizioni e trofei da Gio. Pietro Bellori*, Roma o. J. [1672].
- Chacón (1576) = A. Chacón, *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti, ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*, Roma 1576.
- Chevallier (1977–1978) = R. Chevallier, *Dessins du XVI^e siècle de la Colonne Trajane dans une collection parisienne*, Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia 50 (1977–1978) 28–32.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Fairbain (1998) = L. Fairbain, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, London 1998.
- Farinella (1992) = V. Farinella, *Archeologia e pittura a Roma tra Quattrocento e Cinquecento. Il caso di Jacopo Ripanda*, Torino 1992.
- Heenes (2003) = V. Heenes, *Antike in Bildern. Illustrationen in antiquarischen Werken des 16. und 17. Jahrhunderts* (Stendaler Winckelmann-Forschungen 1), Stendal 2003.
- Herklotz (1999) = I. Herklotz, *Cassiano dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, München 1999.
- Herklotz (2012) = I. Herklotz, *Bellori, Fabretti e la Colonna Traiana. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento* (Studi sulla cultura dell'antico 8), Roma 2012.
- Jaffé (1994) = M. Jaffé, *The Devonshire Collection of Italian Drawings. Tuscan and Umbrian Schools*, London 1994.
- Koepfel (1991) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit VIII. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 1: Der Erste Dakische Krieg, Szenen I–LXXVIII*, Bonner Jahrbücher 191 (1991) 135–198.
- Koepfel (1992) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit IX. Der Fries der Trajanssäule in Rom. Teil 2: Der Zweite Dakische Krieg, Szenen LXXIX–CLV*, Bonner Jahrbücher 192 (1992) 61–122.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Macrea (1937) = M. Macrea, *Un disegno inedito della Colonna Traiana*, Ephemeris Dacoromana. Annuario della Scuola Romana di Roma 7 (1937) 77–116.
- Monbeig Goguel (1984) = C. Monbeig Goguel, *Dal marmo alla carta. Dalla spirale verticale al rotolo orizzontale*, in: Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze e della Regione Toscana (Hrsg.), *Caesar triumphans*, Florenz 1984, 13–32.
- Nesselrath (2010) = A. Nesselrath, *XVI secolo, rilievo e fregio della Colonna Traiana*, in: M. C. Misti, S. Prosperi Valenti Rodinò (Hrsg.), *Le meraviglie di Roma antica e moderna*, Torino 2010, 32–37.
- Paribeni (1929) = R. Paribeni, *La Colonna Traiana in un codice del Rinascimento*, Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte 1 (1929) 9–28.
- Pasqualitti (1978) = M. G. Pasqualitti, *La Colonna Traiana e i disegni rinascimentali della B.I.A.S.A.*, Accademie e Biblioteche d'Italia 46 (1978) 157–201.
- Pomponi (1991/1992) = M. Pomponi, *La colonna Traiana nelle incisioni di P. S. Bartoli: contributo allo studio del monumento nel XVII secolo*, Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte 14/15 (1991/1992) 347–377.
- Pray Bober, Rubinstein (2010) = P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London²2010.

- Richter (2010) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Trajanssäule. Propaganda und Realität*, Mainz, Ruhpolding ²2010.
- Settis (1988) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana*, Torino 1988.
- Tosini (2008) = P. Tosini, *Girolamo Muziano 1532–1592. Dalla Maniera alla Natura*, Roma 2008.
- Winner (1967) = M. Winner, *Zeichner sehen die Antike*, Berlin 1967.
- Zannoni (2008) = F. Zannoni, *Jacopo Ripanda (attribuito) e sua cerchia (prima metà del XVI secolo), Disegni del fregio della Colonna Traiana*, in: M. G. Bernardini, M. Bussagli (Hrsg.), *Il '400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino II*, Milano 2008, 175 Nr. 26.

STEFAN SEITSCHKEK

TRAJAN UND DIE DAKER
SCHLAGLICHTER ZUR ANTIKE(N)REZEPTION
IN DER ERSTEN HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS*

Vorbemerkungen zur Antikenrezeption im 18. Jahrhundert

Der Rückbezug auf speziell römisch antike Vorbilder und antike Kunst(-objekte) als Mittel zur Hervorhebung der eigenen Herrschaftsrolle war seit dem Ende des römischen Reiches geübt worden, erreichte mit den italienischen Renaissancefürsten eine neue Qualität und erlebte um 1700 durch das barocke Hofleben eine weitere Blüte. Als Vertreter sei zu Beginn plakativ Ludwig XIV. genannt. Die Inszenierung des französischen Königs verzichtete nicht auf römische Vorbilder und Vergleiche. So wurde er etwa mit Augustus oder Konstantin gleichgesetzt, Triumphbögen und Statuen orientierten sich an antiken Vorbildern. Ziel war die Positionierung von Paris als neuem Rom.¹ Dabei wurden die Bezüge über Architekturformen, Literatur (Panegyrik, Inschriften, etc.), Münz- bzw. Medaillenprägung oder Gemäldezyklen für das gebildete höfische Publikum hergestellt. Die vielfältigen Ausprägungen sind Thema einer mittlerweile beinahe unübersehbaren Fülle an Literatur, auch widm(et)en sich größere Ausstellungen dem Thema der Rezeption der Antike an frühneuzeitlichen Höfen.²

In den Sammlungen der Fürsten bildeten die Antiquitäten neben den Artificialia, den Naturalia und den Scientifica einen bedeutenden Faktor.³ Die Kunstkammern waren stark von der sammelnden Herrscherpersönlichkeit geprägt, je nachdem ob dieser etwa ein besonderes Augenmerk auf technische oder kostbare Gerätschaften, naturwissenschaftliche Besonderheiten, Kunstobjekte, Gemälde oder auch antike Werke legte.⁴ Die Prägung konnte umso stärker erfolgen, je weniger diese Tradition des Sammelns in der Geschichte der Dynastie verankert war. So begründete Peter der Große etwa die Sammlungen in St. Petersburg.⁵ Kurfürst Friedrich III. bzw. Friedrich I. als König in Preußen legte ein besonderes Augenmerk auf antike Kunstwerke. Unter ihm verfasste der kurfürstliche Antiquar und Bibliothekar Lorenz Beger (1653–1705) den dreibändigen *Thesaurus Brandenburgicus selectus* (1696–1701), der die antiken Gemmen und Münzen (Bd. I und II) sowie in dem anlässlich der Krönung Friedrichs gewidmeten Supplementband neben diesen auch Skulpturen, Reliefs, Kleinbronzen, Aegyptiaca, Tonlampen etc. in Verbindung mit Kupferstichen vorstellte. 1685 hatte er bereits die Gemmen und Münzen der Heidelberger Sammlung (*Thesaurus Palatinus*) veröffentlicht.⁶ Als letztes Stück für das Kabinett erwarb Friedrich I. 1713 eine bedeutende Kamee aus hadrianischer Zeit, welche die Apotheose eines Kaisers zeigt.⁷ Den Grundstein für das Antikenkabinett hatte bereits der große Kurfürst Friedrich Wilhelm gelegt.⁸ August der Starke und die Ägyptenrezeption sind in der Forschung bereits gewürdigt worden.⁹ In Schweden wirkte seit 1630 ein Reichsantiquar und seit 1666 ein

* Der Beitrag widmet sich der Rezeption Trajans und der Trajanssäule um 1700 mit dem expliziten Fokus auf die Habsburgermonarchie und beispielhaft dem Reich. Eine erschöpfende Darstellung etwa des Architekturelements der römischen Triumphsäulen kann daher nicht geboten werden. Für einige Hinweise bei der Recherche und zum Beitrag sei an dieser Stelle Friedrich Polleroß herzlichst gedankt.

¹ Burke (1996) 252–257. V.a. zur Konkurrenz auch mit den Habsburgern (z.B. Sonnensymbolik) Ziegler (2010).

² Z.B. die Ausstellung „Versailles et l'Antique“ (13.11.2012–17.03.2013); Arenhövel (1979); Bungarten, Luckhardt (2008); Wellington (2015); Wrede (2000).

³ Kompakt allg. zum Phänomen Kunstkammer und dessen Bewertung Theuerkauff (1981a) 9–11.

⁴ Baumstark (2009); Segelken (2001) 335–340; Krempel (1976); Theuerkauff (1981b) 13–33.

⁵ Buberl, Dückerhoff (2003).

⁶ Gröschel (1981a) 96f.; Wrede (2000) 24–36. Zu Friedrichs II. Sammlungstätigkeit auch Dostert (2012).

⁷ Hildebrand, Theuerkauff (1981) 105f., Kat.Nr. 33.

⁸ Gröschel (1981b). Zu Friedrich I., der u.a. auch das Bernsteinzimmer in Auftrag gab, Göse (2012); Schmidt (2004).

⁹ Syndram (1999).

Collegium Antiquitatum, welche die Altertumsforschung des eigenen Landes und damit dessen Herrschaftslegitimation vorantreiben sollten.¹⁰ Jedenfalls erfuhren auch über mehrere Generationen geführte und bewahrte Sammlungen durch einen kunstsinnigen Fürsten ihre Prägung. Für die Dynastie Habsburg-Lothringen können etwa Rudolf II., Leopold Wilhelm oder dann Franz Stephan von Lothringen genannt werden. Gleichzeitig blieben Sammlungen vor Plünderungen, etwa jene Rudolfs II. in Prag während des Dreißigjährigen Krieges, und auch Verkäufen, da dem Geschmack des Nachfolgers nicht mehr entsprechend, nicht verschont.¹¹ Aber nicht nur die souveränen Fürsten, sondern auch der hohe Adel legte Sammlungen an. Jene der Familie Liechtenstein mit ihrem Schwerpunkt auf Gemälden und Kunsthandwerk¹² oder auch die bekannte Sammeltätigkeit des Prinzen Eugen können für die Habsburgermonarchie als Beispiele angeführt werden. Das Interesse des Prinzen Eugen auch an der Antike können plakativ etwa die heute in den Sammlungen der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrte Tabula Peutingeriana oder die „Herkulanerinnen“, die nunmehr im Archäologischen Museum in Dresden gezeigt werden, belegen.¹³ Freiherr Philipp von Stosch trat als Diplomat, aber vor allem als Numismatiker, Antikenkenner und -sammler in Erscheinung. Auf seinen Reisen, die ihn auch nach Wien führten, lernte er viele bedeutende Persönlichkeiten kennen, mit denen er häufig im brieflichen Kontakt verblieb. Stosch führte folglich weitverzweigte Korrespondenzen, u.a. auch mit Carl Gustav Heraeus, Gottfried Wilhelm Leibniz oder Johann Joachim Winckelmann (s. unten).¹⁴

Die Trajanssäule war stets bekanntes und repräsentatives Monument der antiken Stadt Rom. So findet sich diese etwa auf einem repräsentativen Kupferstich zu den Werken Sixtus' V.¹⁵ Die beiden Säulen waren für das Wirken dieses Papstes deshalb repräsentativ, da er die Trajanssäule dem hl. Petrus und die Marc-Aurel-Säule dem hl. Paulus geweiht hatte und sie von den bronzenen Heiligenstatuen bekrönen ließ (Taf. 100, Abb. 1). Enge Verbindungen mit Rom pflegten die geistlichen Fürstentümer, das Aufscheinen Roms in der Landkartengalerie der Salzburger Residenz muss daher nicht weiter wundern. Ende des 16. Jahrhunderts entstand nach Kupferstichvorlagen ein Panorama der Stadt Rom, an den Wandecken wurden aber auch die römischen Obelisken, antike Spiralsäulen von Alt-St. Peter und eben die römischen Triumphsäulen gemalt. Deutlich ist die Trajanssäule mit der Sockelgestaltung und den Adlern zu erkennen.¹⁶ Anlässlich des Todes des bereits erwähnten August des Starken wurde 1733 eine Medaille entworfen, die auf dem Revers eine römische Triumphsäule mit spiralförmig verlaufenden Reliefdarstellungen im Stil der Trajanssäule zeigt. Auf deren Spitze steht eine gepanzerte, mit Lorbeer bekränzte antikisierende Statue des Toten.¹⁷ Abschließend noch der Verweis auf jüngere Beispiele der Verwendung trajanischer Säulen in repräsentativer Form: In der Schatzkammer der Wittelsbacher in München befindet sich eine um 1774/1780 in Rom durch Bartholomäus Hecher und Peter Ramoser geschaffene Nachbildung der Trajanssäule aus Marmor, Lapislazuli, vergoldetem Silber und Bronze. Vorlage waren die Kupferstiche von Pietro Santi Bartoli (1635–1700).¹⁸ Das Stück hatte Kurfürst Karl Theodor auf seiner Romreise 1783 erworben, und es wird auch von Goethe in seiner „Italienischen Reise“ zum Aufenthalt in München erwähnt.¹⁹ Eine repräsentative Rolle wäre einer der trajanischen Säule nachempfundene Triumphsäule auch im Rahmen von Planungen eines Friedrichs-

¹⁰ Hammarlund (2005) 96–98.

¹¹ Scheicher (1979); Schreiber (2004).

¹² Kräftner (2013).

¹³ Zu den Herkulanerinnen und zur Sammlungstätigkeit des Prinz Eugen Husslein-Arco, von Plessen (2010) 162; Braubach (1965) 68–115; Diekamp (2010); Noll (1963).

¹⁴ Zu dessen „Netzwerk“ Lang (2007). Niemand Geringerer als Johann Joachim Winckelmann widmete dessen Sammlung 1760 eine Publikation, die nach dem Tod von Stosch 1764 von Friedrich II. erworben wurde (Dostert [2012] 235).

¹⁵ Seipel (2002) 92f. Der Kupferstich zeigt u.a. auch den von Sixtus begonnenen Neubau der Vatikanischen Bibliothek oder die Fertigstellung der Peterskirchenkuppel. Das Leichengerüst des Papstes umfasste auch zwei Triumphsäulen, Ilg (1895) 660 bezeichnet diese als Trajanssäulen und vergleicht die Situation mit jener der Karlskirche.

¹⁶ Roemer (2009) 94–117, bes. 109f.

¹⁷ Schmidt *et al.* (1990) 135. Eine entsprechende Triumphsäule erscheint auch auf dem Revers einer anlässlich der Eröffnung des Japanischen Palais als Museum 1786 geprägten Medaille: Zentral erscheint Minerva mit Attributen der Künste und Wissenschaft, die auf einen im Hintergrund stehenden römischen Rundtempel und die Säule weist. Auf deren Spitze steht keine Statue, sondern die Initialen „FA“ für Friedrich August (ebd. 136f.).

¹⁸ Bartoli, Bellori (1672).

¹⁹ Thoma (1958) 318f.

denkmals zugekommen (1829/1833), das Karl Friedrich Schinkel trotz Bedenken auf Wunsch König Friedrich Wilhelms III. entwarf und auf bronzenen Reliefs die Taten Friedrichs II. zeigen sollte. Schinkel äußerte u.a. wegen der Sichtbarkeit Bedenken und dachte etwa auch über einen Reliefpfeiler nach, schließlich wurde das Denkmal als Reiterstatue umgesetzt.²⁰

Das Interesse an der Antike, ihren Formen und Objekten ist natürlich nur eine Facette der höfischen Repräsentation im Zusammenhang mit den Kunstkammern, deren Vielschichtigkeit mehrfach aufgezeigt wurde. Die Vorbemerkungen sollten jedenfalls das rege Interesse und auch die Nutzung antiker Objekte illustrieren. Erinnert sei nochmals an den dreibändigen *Thesaurus Brandenburgicus* mit der Vorstellung der Sammlungen auch anhand repräsentativer Kupferstiche, dessen dritter Band Beger würdig genug erschien, um ihn dem König zu dessen Krönung zu widmen. Friedrich I. selbst sandte das Werk an Ludwig XIV.²¹ Solche Druckwerke fanden also über die Grenzen des Territoriums und auch des Reiches Beachtung und dienten wie die Sammlungen selbst zur repräsentativen Selbstdarstellung des jeweiligen Souveräns: „Als Prestigequelle wurden die antiken Sammlungsbestände [...] in den Dienst panegyrischen Herrscherlobs gestellt“.²² In der vorliegenden Untersuchung kann beispielhaft nur ein kleiner Blick auf die Rezeption eines bestimmten Themenbereiches gegeben werden, aber dadurch insgesamt ein Beitrag zum Gesamtbild des Phänomens geleistet werden, nämlich Trajan und die Daker. Gerade am Beginn des 18. Jahrhunderts tritt dieser römische Kaiser häufig entgegen. Beispiele und mögliche Ursachen werden an zwei Herrscherpersönlichkeiten fest gemacht: An Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, ein Fürst mit geringer Hausmacht, aber großem diplomatischen Geschick und Kunstinteresse, sowie Kaiser Karl VI.

Trajan und die Daker

Zu Beginn ist ein kurzer Blick auf das Wissen um die Persönlichkeit Kaiser Trajans in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts notwendig. Eine ausführliche Schilderung widmet diesem das Zedlersche Universallexikon. Dieses umfasst insgesamt 64 Bände und 4 Supplemente, die zwischen 1732 und 1754, somit teilweise nach dem Tod des Verlegers Johann Heinrich Zedler (1706–1751), erschienen sind. In dem Beitrag zu Trajan wird dessen Regierung anhand der bekannten Quellen dargestellt. Seine Geburt in Italica in Andalusien, das Erreichen der Kaiserwürde durch seine militärischen Verdienste und die damit verbundene Adoption durch Nerva, die Dakerkriege sowie Partherkriege werden beschrieben. Demnach war Decebal 101 der erste, gegen den Trajan einen Feldzug führte, und zwar wegen des seit Domitian eingerichteten Tributs. Die hohen Verluste und der persönliche Einsatz des Kaisers sowie die schrittweise Einnahme der dakischen Berge und Festungen werden erwähnt. Nach der Gefangennahme der Schwester Decebals nahm dieser mit seiner Unterwerfung die Friedensbedingungen an. Trajan feierte in Rom einen Triumph und erhielt den Beinamen *Dacicus*. Schließlich folgte der zweite Zug, den Decebal durch Bruch der Vereinbarung mit Ansammlung von Waffen und Werben von Verbündeten provoziert hatte, weshalb er zum Feind Roms erklärt wurde. Der Bau der Donaubrücke, die Einnahme der Hauptstadt sowie der Freitod Decebals werden im Artikel erwähnt. Schließlich wird die Einrichtung der Provinz mit Besiedlung der teilweise entvölkerten Landstriche betont. Die Darstellung des Universallexikons stützt sich vor allem auf jene Cassius Dios. Neben den militärischen Erfolgen werden aber auch von Trajan veranlasste Bauten wie die Donaubrücke oder das Trajansforum („Trajanische Marckt“), für dessen Errichtung ein Hügel abgetragen wurde, mit der 144 Fuß hohen Trajanssäule in der Mitte als Grabmal für den Kaiser erwähnt. Anlässlich seiner Erfolge im Osten wurde ihm zudem 116 ein Triumphbogen vom römischen Senat dort errichtet. Auch die Christenverfolgungen bleiben nicht unerwähnt und werden am Ende des Lexikonbeitrags nochmals behandelt. Diese in den Briefen des Plinius überlieferte Tatsache wird ausführlichst diskutiert. Vor allem die Verfolgungen bieten breiten Raum zur moralischen Bewertung des Kaisers, die schließlich durch eine u.a. bei Paulus Diaconus überlieferte Episode erfolgt: Demnach war Papst Gregor so sehr von der Gerechtigkeit Trajans gegenüber einer armen Witwe gerührt, die auf einem „Schnitzwerck“ am Trajansforum dargestellt

²⁰ Heese (2012).

²¹ Segelken (2001) 335.

²² Segelken (2001) 337.

war, dass er unter Tränen um Barmherzigkeit für diesen Kaiser bat. Zwar geschah dies, wie dem Heiligen im Schlaf von Gott offenbart wurde, doch gleichzeitig folgte die Ermahnung, nie wieder für eine Person ohne empfangene Taufe zu bitten.²³ Daran schließt eine ausführliche Erörterung an, warum diese Episode nicht der Wahrheit entsprechen kann, die an dieser Stelle weniger interessieren muss. Jedenfalls war die überlieferte Tugendhaftigkeit Trajans mit der überlieferten Christenverfolgung nicht vereinbar, weshalb diese Erzählung sehr gut den ambivalenten Umgang mit der Antike belegen kann. Im Universallexikon werden Trajans gerechte Regierung hervorgehoben, die Verteilung von Lebensmitteln oder das gute Verhältnis zur Armee. Auch ließ er aus Bescheidenheit nur wenige Statuen von sich errichten und verbot das Lob des Kaisers in Schauspielen, wie es sonst geübt wurde. Plutarch soll Trajan seine *Apophthegmata* gewidmet haben.²⁴ Er verbannte die Gaukler aus Rom und umgab sich in der Öffentlichkeit nur mit einem kleinen Gefolge. „Kurz er besaß viel Tugenden und wenig Laster“.²⁵ „Die Hochachtung für diesen Kayser war so groß, daß der Römische Rath biß auf die Zeit der Regierung Valentinianus allezeit gewohnt war, in ihrem Zuruf, wenn ein neuer Kayser auf den Thron stieg, mit einfließen zu lassen, daß er glückseliger als Augustus, und besser als Trajan seyn möchte.“²⁶ Am Abschluss des Artikels wird auf antike Münzbilder verwiesen, auf denen u.a. auch die Niederlage Decebals dargestellt wurde. Unter seinen Titeln werden Vater des Vaterlandes, Gebieter (Imperator) oder Allerbesten (optimus) angeführt.²⁷ Kurzum werden seine militärischen Fähigkeiten und Erfolge, seine Beliebtheit, Bescheidenheit, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Jagdleidenschaft oder seine Rolle als Bauherr neben seinen Taten bei den Christenverfolgungen gestellt.

Als weiteres Beispiel für die Trajanrezeption ließe sich Johann Tröster nennen. Er widmet in seinem 1666 erschienen Werk „Das Alt- und Neu-Teutsche Dacia“ auch den historischen Vorgängen Aufmerksamkeit. Neben den Feldzügen Trajans mit ihrem hohen Blutzoll, den Triumph und Beinamen „Dacicus“, den Friedensschluss mit der geforderten Schleifung der dakischen Festung und dessen Bruch, der versuchten Ermordung des Kaisers sowie der Niederlage Decebals mit seinem Freitod erwähnt er besonders umfassend den Bau und späteren Abriss der Donaubrücke, den vom dakischen König verborgenen Schatz oder die Einrichtung bzw. Aufteilung der dakischen Provinzen. Tröster belegt seine Darstellung mit dem Abdruck antiker Inschriften sowie Hinweisen auf antike Schriftsteller und Münzen. Er beschreibt auch ausführlich die Trajanssäule: Tröster erwähnt die innere, 158 Stufen umfassende Schneckenstiege, die Beisetzung des Kaisers in einer Urne innerhalb der Stadt sowie die Darstellung des dakischen Krieges auf Marmor. Interessant ist, dass er auch einzelne Szenen erwähnt, so die Darstellung des Danubius am Beginn, den Vorstoß der Truppen nach Dakien, den Kniefall Decebals vor Trajan oder die Belagerung Sarmizegethusas. Wichtig ist, dass Tröster unter Hinweis auf Jordanes Daker und Goten gleichsetzt.²⁸

Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel

Inmitten des Dreißigjährigen Krieges wird am 4. Oktober 1633 Anton Ulrich als fünftes Kind des Herzogs von Braunschweig, August des Jüngeren, und seiner Gemahlin Dorothea von Anhalt-Zerbst geboren. 1635 übernahm der Vater die Regierung des Herzogtums Wolfenbüttel, in die damals besetzte Residenz konnte die Familie erst 1643 einziehen. Anton Ulrich genoss eine im Sinne der Fürstenerziehung sorgfältige Ausbildung, war aber nicht per se als künftiger Herrscher abzusehen. 1654 unternahm er eine Kavaliertour, die ihn nach Frankfurt, Darmstadt, Stuttgart, Paris oder Orléans führte. 1680 bis 1682 folgten noch Reisen nach Venedig und Rom. Als 1666 der Vater starb, übernahm der älteste Sohn Rudolf August die Regierung. Bereits 1667 wurde Anton Ulrich zum Statthalter des Bruders, 1685 zum Mitregenten ernannt, und nach dem Tod Rudolf Augusts 1704 übte er schließlich die Alleinregierung aus. Stand man am Beginn des Pfälzer Erbfolgekriegs 1688 noch auf der Seite des Kai-

²³ Zu dieser Legende vgl. die Beiträge von J. Olchawa und M. Galinier in diesem Band.

²⁴ Diese bildeten einen Teil der *Moralia* und beschäftigten sich u.a. mit den Aussprüchen von Königen und Feldherrn. Die Autorschaft ist nicht immer verbürgt (Nickel [2006] 567–569).

²⁵ Zedler 44 (1745) Sp. 1935; letzteres nach Cass. Dio 68.

²⁶ Zedler 44 (1745) Sp. 1936.

²⁷ Zedler 44 (1745) Sp. 1932–1947.

²⁸ Tröster (1666) 45–78. Zu der Verbindung Daker – Goten s. folgendes Kapitel.

sers, bedeutete die Vergabe der neunten Kurwürde an die Hannoveraner Verwandten (1692) eine Abwendung von Leopold I. und diplomatische Bemühungen zur Nichtanerkennung der Hannoveraner Kur. Als der Spanische Erbfolgekrieg 1701 endgültig ausbrach, rüstete Anton Ulrich, unterstützt von Frankreich, gegen Hannover. Er musste letztendlich selbst Wolfenbüttel für einige Zeit verlassen. 1705 starb Georg Wilhelm von Celle, wodurch Anton Ulrich das Senium des Hauses Braunschweig übernahm. 1706 anerkannte Anton Ulrich schließlich die neue Würde Hannovers, doch sollte Wolfenbüttel in Zeiten des Seniums den Vorrang im Reichsfürstenkollegium innehaben. 1710 konvertierte der Herzog zum Katholizismus. Obwohl das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel wenige Ressourcen bot, entfaltete Anton Ulrich großes diplomatisches Geschick und konnte zumindest seine Rolle zwischen den Machtblöcken der Bourbonen und Habsburger ausspielen. Besonders erfolgreich war er in der Heiratspolitik seines Hauses: Seine Enkelin Elisabeth Christine heiratete 1708 nach ihrer Konversion den habsburgischen Erzherzog Karl III. von Spanien, der damals um seine Krone auf der iberischen Halbinsel kämpfte und schließlich die Nachfolge seines 1711 verstorbenen Bruders Joseph I. als Kaiser Karl VI. im Reich und den habsburgischen Erblanden antrat. Charlotte Christine Sophie heiratete den Zarewitsch Aleksej, Sohn Peters des Großen. Diese Ehe war unglücklich, die Wolfenbüttlerin starb kurz nach der Geburt ihres Sohnes, des späteren Zaren Peter II. Antoinette Amalie heiratete 1712 ihren Cousin Herzog Ferdinand Albrecht II. von Bevern, dessen Nachfolge im Fürstentum Wolfenbüttel aufgrund des Ausbleibens männlicher Enkel Anton Ulrichs absehbar war. Als Anton Ulrich am 27. März 1714 starb, hatte er das Herzogtum Wolfenbüttel lange durch die Konflikte zwischen dem Reich und Frankreich sowie andere europäische Kriege manövriert.²⁹

Anton Ulrich war aber nicht nur in Fragen der Macht, sondern auch der Repräsentation Fürst seiner Zeit und als solcher begeisterter Sammler. Das Anton-Ulrich-Museum von Wolfenbüttel trägt noch heute seinen Namen, und die Sammlungen verdanken dem Herzog eine Reihe von Erwerbungen, etwa bedeutender Gemälde. In seiner aufwändig errichteten Residenz Salzdahlum boten mehrere Galerien und Kabinette Platz für die Sammlungen, die Gemälde (u.a. antike Motive), Medaillen, Porzellan, Majoliken, antike und moderne Skulpturen, kunsthandwerkliche Raritäten (z.B. Uhren), chinesische Lackarbeiten u.v.m. enthielten.³⁰

Anton Ulrich ist als Schriftsteller und Dichter in Erinnerung geblieben, auch wenn von der jüngeren Literaturgeschichte nicht ganz so beachtet. 1669 erschien der erste Band des Romans *Aramena* (5 Bände, 1669–1673), den er gemeinsam mit seiner Schwester Sybille Ursula und Sigmund von Birken verfasste. Der Ausgangspunkt der Handlung ist dabei in Celten angesiedelt, die Einwohner werden als Celten oder Teutsche angesprochen. Die Geschichte verlagert sich dann nach Asien. Die Handlung wird also in bekannte Regionen unter Verwendung antiker Namen und Orte gesetzt, ist aber erfunden. So tauchen darin ein Bojus auf, das Pseudonym Cimber oder Trebeta/Trier. Am Ende wird die abenteuerliche Geschichte nach der Rückkehr des Thronerben Marsius jun. durch einen Druiden auf Tontafeln aufgezeichnet, die unlängst bei Wolfenbüttel gefunden und nun übersetzt worden sein sollen. Ähnlich verhält es sich im anderen Roman Anton Ulrichs, *Octavia*, der über mehrere Jahrzehnte entstand und dessen zweite Fassung nie abgeschlossen wurde. Beide Romane fügen sich in die Reihe der höfisch-historischen Romane ein, die Handlung bildet eine Synthese mit allgemeinen Geschichtsinterpretationen. Die Werke wurden zeitgenössisch sowie in den Jahrzehnten nach ihrem Erscheinen rezipiert. *Die römische Octavia* hatte Reichsgeschichte zum Stoff, was eventuell auch ihren Umfang und mehrfache Überarbeitungen erklärt. Der Stoff war im Rom Neros und der Flavier angesiedelt und spannte geographisch den Bogen von Rom über den keltisch-germanischen Norden zum Partherreich.³¹ In unserem Kontext ist vor allem die autobiographische Züge aufweisende Erzählung des Corillus von Interesse. Diese befindet sich im 5. Band des Romans in dessen zweiter Fassung. Gerade für dieses Werk hat Anton Ulrich antike Quellen selbst ausgewertet oder durch seine Mitarbeiter auswer-

²⁹ Gerkens (1974) 11–37; Klessmann (1983); Luckhardt (2014); zur Erziehung auch Sonnenburg (1896) 3–9.

³⁰ Gerkens (1974); Jacob (1983) 49–119; Klessmann (1983) 153–162. Zur Antikenrezeption der Braunschweiger Herzöge allg. Bungarten, Luckhardt (2008).

³¹ Munding (1983). Zu Anton Ulrich als Dichter Haslinger (1970); Sonnenburg (1896). Zur Rolle des Romans und Dichtung bei Hof bes. ebd. 33–38, zur möglichen Verarbeitung zeitgenössischer Ereignisse in der *Aramena* bes. 42–44, zur *Octavia* 57–78. Zum Theater in Wolfenbüttel bis 1714 auch Hagen (1992) 25–40.

ten lassen.³² „Von den zeitgenössischen Begebenheiten, die Herzog Anton Ulrich in seinem Romane behandelt hat, verdient unstrittig bei weitem das größte Interesse die Geschichte des Corillus“.³³ Mehrfach verarbeitete der Herzog darin persönliche Erlebnisse, wobei Corillus stets vom Glück begünstigt erschien, um dann letztlich doch oft im letzten Moment zu scheitern.

Eine Rezeption der Trajanssäule bietet wohl der Titelkupferstich des 5. Bandes zum Abschluss des Romans. Im Vordergrund kauert eine schlafende Frauengestalt (Octavia), zu der eine weitere tritt. Im Hintergrund taucht neben einem Obelisk eine von einer Figur bekrönte Säule mit einem umlaufenden Szenenband auf. Da die Handlung des 5. und 6. Bandes in Dakien angesiedelt ist, wird man nicht fehlgehen, darin die bzw. einen Hinweis auf die Trajanssäule zu sehen.³⁴

Die Einbettung der Lebensgeschichte Anton Ulrichs in „Dacien“, das er mit Braunschweig-Wolfenbüttel gleichsetzt, kann jedenfalls sehr eindrücklich illustrieren, dass die Daker ein Begriff waren. Die Daker und die Kriege mit Kaiser Trajan waren bekannt. Ob neben der Verwandlung des abergläubischen Landes Dacien-Wolfenbüttel auch die historische Eroberung und Eingliederung durch Trajan eine Interpretation im Sinne einer Annäherung an das Kaiserhaus erlauben, sei dahingestellt. Der letztendliche Verbleib von Corillus/Koryllus in Rom kann diese Hinwendung eventuell illustrieren. Etwas eingeschränkt werden diese Überlegungen durch die für diese Erzählung verwendeten Quellen: Eine wichtige Grundlage bildete eine Passage der Gotengeschichte des Jordanes (Get. 12–13). Dort ist Koryllus König der Goten, der über Dazien 40 Jahre herrschte. Auch wird das alte Dazien verortet, lag gegenüber von Mösien und entspräche dem heutigen Land der Gepiden. Im Osten lebten die Aroxolanen, im Westen die Jazygen, im Norden die Sarmaten und Bastarner und im Süden grenzte es die Donau ab. Ein Nachfolger des Koryllus, ihr König Dorpaneus, besiegte die Römer unter Domitian. Die auch von Anton Ulrich verwendeten Namen der um Dakien lebenden Völker sowie auch das Erscheinen der Personennamen (Koryllus, Dorpaneus) legt die Bekanntheit der Stelle nahe. Auch die Funktion des religiösen Anführers, die dem Bruder Gestriblindus (= Rudolf August) mehr liegen würde, stammt aus der Schilderung des Jordanes (Get. 11), wonach Dicineus/Dicenäus (oder ähnlich) als König und Priester geachtet wurde. Jordanes verbindet die dakischen Herrscher mit den Goten, weshalb die Gleichsetzung bei dem Herzog und der damit beigemessene Stellenwert Dakiens schwer zu beurteilen ist, auch wenn er in seinem Roman von Dakern und nicht Goten schreibt. Die Gleichsetzung Daker/Geten – Goten – Sachsen hatten bereits humanistische Gelehrte entwickelt, und sie begegnet auch in Johann Tröstlers Werk.³⁵ Die Gleichsetzung Roms mit der kaiserlichen Macht in Wien verweist auf die *Translatio Imperii*. Dass Jordanes den Sieg eines Nachfolgers des Koryllus, nämlich Dorpaneus, der auch in der Erzählung die Regierung übernehmen wird, schildert, drückt vielleicht etwas versteckt die Hoffnung des alten Herzogs auf eine vermehrte politische Unabhängigkeit Wolfenbüttels vom Kaiser aus, die ihm selbst verwehrt blieb.

Die Handlung des 5. und 6. Bandes spielt in Dakien, aber vor allem auf den Donauinseln, die zu Friedensverhandlungen genutzt werden. Die Figuren ziehen dabei vom Tiber an die Donau, was als Hinweis auf die *Translatio Imperii* gedeutet wird.³⁶ Diese ist ein in den Romanen Anton Ulrichs wiederkehrendes Thema.³⁷ Konkret schildert er den Verlust der Landschaft Tyras in Mösien, die das Auskommen von Corillus zeitlebens gesichert hätte. Damit verweist Anton Ulrich auf das ihm zuge dachte reichsfürstliche Bischofsamt in Halberstadt, das er durch die Friedensverhandlungen 1648 verlor. Tyras wurde vom König, gemeint war sein Vater, und dessen Räten für den Frieden (= Westfälischer Frieden) geopfert und an die Roxolaner (Brandenburg) abgetreten. Auch flossen die Unstimmigkeiten mit seinem Bruder (Gestriblindus = Rudolf August) ein, da dessen bastarnischer Schwiegersohn Faraldus (Johann Adolf Herzog von Schleswig-Holstein-Plön) den leichtgläubigen Gestriblindus gegen ihn aufhetzte. Die Misstimmung begann, als nach dem Tod des Vaters kein Originaltestament vorlag. Dies geht mit den historischen Ereignissen einher, weil Herzog August ein Testament im Sinne der

³² Munding (1983) 210. Einige Beispiele zur Heranziehung antiker Quellen in der *Octavia* bei Sonnenburg (1896) 65–77.

³³ Zimmermann (1901) 121.

³⁴ Klessmann (1983) 232.

³⁵ Wagner (1981) VI f.

³⁶ Ebd.

³⁷ Munding (1981) 210.

Söhne Anton Ulrich und Ferdinand Albrecht aufgesetzt haben soll, in dem er diesen die Grafschaften Dannenberg und Blankenburg überlassen hätte, es aber nach seinem Tod nicht auffindbar war. Corillus selbst zog nach dem Tod des Vaters nach Dinogetia (Wolfenbüttel bzw. Salzdahlum seit 1687/1688).³⁸ Positiv wird der künftige Nachfolger Dorpaneus Anses (Ferdinand Albrecht II. von Bevern) beurteilt. Dies ist umso interessanter, da dessen Vater Wendelin, gemeint ist der Bruder Anton Ulrichs, Ferdinand Albrecht I., zu Beginn einen Aufruhr verursacht hatte. Ihm wurde dann die Landschaft Patridava (Bevern) überlassen. Gestriblindus ernannte trotz der Intrigen gegen Corillus den Bruder zum Mitregenten. Dabei führte er die Landesregierung, und Gestriblindus erfreute sich an dem Götzendienst, „daß er sich besser zu dem sogenannten Dacinäus als zu einem Könige geschickt hätte.“³⁹ Ein Hinweis auf Rudolf Augusts Pietismus. Zudem wird der sparsame Bruder in Gegensatz zu dem Repräsentationsaufwand treibenden Corillus gesetzt, etwa bei für das Volk abgehaltenen kostspieligen Belustigungen.⁴⁰ Auch dies entspricht der Rolle Anton Ulrichs als Förderer der Künste und Sammler.

In dem Roman begegnen neben der persönlichen Lebensgeschichte und damit der Familie auch die damaligen Machtblöcke, zwischen denen Anton Ulrich und Wolfenbüttel standen: So erwähnt er ein Bündnis mit den Roxolanern (Brandenburg) und Medern (Frankreich). Das Bündnis ging Corillus mit König Pacorus⁴¹ (Ludwig XIV.) ein, mit dem Einverständnis von Königin Ereliva von Sarmatien (Herzogin Sophie von Hannover), um dem Aufstieg Roms (Wien) entgegenzuwirken. Bereits zuvor hatte er im Zuge von Friedensvereinbarungen als Geisel in Rom (Wien) geweiht, wohin ihn auch Dorpaneus Anses begleitet hatte. Faroaldus wird dann auch für die Flucht von Corillus verantwortlich gemacht, zu der sich Anton Ulrich selbst 1702 veranlasst sah. Der Verräter hatte ein Bündnis mit anderen Mächten beim König von Sarmatien (Braunschweig-Hannover) und dem der Jazyger (Braunschweig-Celle) angezeigt, der es wiederum nach Rom (Wien) berichtete. Gemeinsam gelang es schließlich Gestriblindus zu gewinnen, weshalb Corillus ins Exil gedrängt wurde. Es ist also hier der Konflikt mit der Hannoveraner Linie verarbeitet (Kurwürde).

Gleichzeitig bilden aber auch die Eheverbindungen bzw. deren Anbahnung und mögliche Koalitionen einen wichtigen Teil der Handlung: Aus der Ehe seines Bruders stammte nur eine Tochter, weshalb Corillus vom Vater zur Ehe gedrängt wurde. Als diese Ehe Söhne und Erben hervorbrachte, gestaltete sich das Verhältnis zur Schwägerin und seinem Bruder noch komplizierter („das Königliche Haus mit Erben versehen wurde, welches in Dacien so grosse Freude als bey des Gestriblindus Gemahlin Mißvergnügen erweckte“).⁴² Seinen Sohn vermählte Corillus mit des Jazygenkönigs Agarus (Georg Wilhelm von Celle) einziger Tochter Jugunda (Sophie Dorothea), wodurch dieser dessen Erbe werden würde, doch verstarb er zu früh. Anton Ulrichs Sohn fiel 1676 vor Philippsburg. Schließlich heiratete der „sarmatische“ Prinz Georg Ludwig von Braunschweig-Hannover Sophie Dorothea bzw. Jugunda und damit den Anspruch auf das Territorium seines Onkels.⁴³ Eine vorgeschobene Schwangerschaft der Schwägerin und damit eine Gefährdung der Erbansprüche des Corillus sollten dessen Heiratspläne mit Jazygien und Sarmatien verhindern, also einen angestrebten Ausgleich der Braunschweiger Linien. Auch wird der Versuch der Ehestiftung seiner einzigen Tochter mit dem König von Thrakien (Mecklenburg-Schwerin) erwähnt, die durch dessen Tod nach kurzer Zeit ohne Wirkung blieb. Tatsächlich starb der Ehemann Elisabeth Eleonores wenige Monate nach der Heirat (1675).

³⁸ Braunschweig und Lüneburg (2011) 22.

³⁹ Zitat aus dem Roman nach Zimmermann (1901) 124. An anderer Stelle anlässlich einer Geburtstagsfeier für Corillus wird auch ein Tempel des Dicinäus (Braunschweig und Lüneburg [2011] 38) erwähnt und dieser am Ende der Erzählung mit anderen Göttern verbunden (ebd. 51).

⁴⁰ Zimmermann (1901) 124.

⁴¹ Pacorus war König der Parther, in der Erzählung jener der Meder, und findet etwa bei Cassius Dio mehrfach Erwähnung, u.a. im Anschluss an die Darstellung der Feldzüge Trajans gegen Decebal (68, 17, 2).

⁴² Zitat aus dem Roman nach Zimmermann (1901) 122.

⁴³ Im 6. Band verarbeitete Anton Ulrich das unglückliche Schicksal Sophie Dorotheas in der Erzählung der Solane, was auch von den Zeitgenossen erkannt und diskutiert wurde. Wolfenbüttel wurde mit Soracien gleichgesetzt. Bei der Neubearbeitung änderte der Herzog sämtliche Namen. Auf die Episode und ihre Entschlüsselung hatte bereits Sonnenburg verwiesen, der jedoch nur diese auflösen konnte und für andere noch nicht bekannte Hintergründe auf einen angeblichen „Schlüssel“ in der Wiener kaiserlichen Bibliothek verweist (Sonnenburg [1896] 76f.).

Interessanterweise werden die sehr erfolgreichen Ehestiftungen Anton Ulrichs nicht erwähnt: Nämlich die Verheiratung seiner Enkelinnen mit dem späteren Kaiser Karl VI. und dem Zarewitsch Aleksej, ältester Sohn Peters des Großen von Russland. Faroaldus übernahm nach der Vertreibung des Corillus für kurze Zeit die Statthalterschaft. Corillus wurde aber bald zur Rückkehr gedrängt und Faroaldus zurück ins Bastarnerland gewiesen. Sein Bruder Gestriblindus hatte dem König der Römer eidlich verpflichten müssen, dass Corillus nicht mehr an die Regierung gelangen würde und deshalb Dorpaneus Anses zum Nachfolger bestimmt. Corillus verließ Dakien nun freiwillig und verzichtete vor den Ständen auf seine Ansprüche. Er ging mit seiner Gattin nach Rom, wo er den neuen Glauben seiner Frau annahm, die ihn für diesen interessiert hatte. 1712 schloss Anton Ulrich seine Erzählung ab, auch der alternde Corillus erfreute sich des Glücks, das er im „abergläubischen Dacien“ (Braunschweig-Wolfenbüttel) nicht mehr erlangen konnte, was sich letztlich auf die Konversion des Herzogs 1710 bezieht. Er betont aber auch, dass ein großer Teil der Dacier dieses Werk, angeführt vom Nachfolger August Wilhelm, gerne ungeschehen gemacht hätte.⁴⁴

Kaiser Karl VI. — Antikenrezeption am Wiener Hof in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Die Kunstsammlungen der Habsburger haben auch insbesondere unter Karl VI. einen besonderen Stellenwert eingenommen.⁴⁵ Die Habsburger Kunst- und Wunderkammer war dabei Teil der Reiseliteratur.⁴⁶ Allgemein bekannt ist der Rückgriff der europäischen Dynasten und insbesondere auch der Habsburger auf mythologische Figuren, um die eigene Macht zu verdeutlichen. Es kann auf die häufige Heranziehung von Herkules oder auch des Sonnengottes Apoll verwiesen werden. Für Karl VI. sei plakativ an die Herkulesstatuen vor dem Reichskanzleitrakt der Hofburg in Wien erinnert⁴⁷ bzw. an das Deckengemälde der Göttweiger Kaiserstiege, das den geharnischten, mit Lorbeer bekränzten Kaiser im Sonnenwagen zeigt.⁴⁸ In vielerlei Hinsicht bemerkenswert ist ein Ausschnitt des von Daniel Gran gemalten Kuppelfreskos des Prunksaals der Österreichischen Nationalbibliothek, das ein von Apoll und Herkules getragenes Medaillon zeigt. Auf diesem ist Karl VI. im Stile der antiken Caesaren und mit entsprechender Umschrift dargestellt. Dieses Bildelement kommuniziert mit der darunter stehenden Statue des Kaisers als Hercules Musarum im Stile eines römischen Caesar Paludatus.⁴⁹

Das antiquarische Interesse, einhergehend mit archäologischen Bemühungen (z.B. Grabungen in Carnuntum), sowie die Rezeption antiker Bauten in die Rhetorik der habsburgischen Gebäude durch die Gelehrten und Künstler am Wiener Hof um 1700 hat Friedrich Polleroß herausgearbeitet.⁵⁰ Im Folgenden gilt das Interesse vor allem den Bezügen zu Trajan, insbesondere im Umfeld Kaiser Karls VI. Ähnlich dem zu Beginn genannten Thesaurus Brandenburgicus erfreuten sich antike Gemmen und Münzen auch bei den Habsburgern großer Beliebtheit. Im Speziellen ließ Leopold I. nach seinem Besuch der numismatischen Sammlung Leopold Wilhelms auf Schloss Ambras bei der Erbhuldigungsreise 1665 diese durch Charles Patin (1633–1693) ordnen. Dieser erstellte einen Katalog der dort verwahrten Münzen. In der Folge erwarb der Hofbibliothekar Peter Lambeck (1626–1680)

⁴⁴ Braunschweig und Lüneburg (2011) 16–52; Zu den genannten „Corillus“-Passagen und ihrer Interpretation siehe Römer (1983); Zimmermann (1901). Anton Ulrich erwähnt am Ende der Erzählung auch Christenverfolgungen in Rom, deren Ende er mit dem des Vitellius erhofft (Braunschweig und Lüneburg [2011] 50). Diese waren also auch in der Corillus-Erzählung präsent.

⁴⁵ Zur Einrichtung der Galerie unter Karl VI. Haag (2010).

⁴⁶ U.a. Küchelbecker (1732) 866–926. Eine Phantasiedarstellung der kaiserlichen Bibliothek und Raritätenkammer zeigte etwa Edward Brown 1711 in seiner Reisedarstellung (Tietze [1924] 51).

⁴⁷ Zum Reichskanzleitrakt zuletzt Matsche (2011).

⁴⁸ Der Gott Apoll wird natürlich häufig mit den Bourbonen und im speziellen mit dem Sonnenkönig Ludwig XIV. in Verbindung gebracht; dieser und die Sonne wurden aber durchaus auch von anderen Dynasten aufgegriffen, beispielsweise den Habsburgern (z.B. Leopold I.). Für Karl VI. kann folgende Episode des Spanischen Erbfolgekriegs angeführt werden, die diesen in Konkurrenz oder Ablöse des Bourbonen Philipps setzt: Während der Belagerung Barcelonas erfolgte eine teilweise Sonnenfinsternis. Die Sonne hätte sich für die Bourbonen verfinstert und das Zeichen Karls, die verbliebene Sonnenscheibe in Form eines „C“, erschien am Himmel (León [2003] 81f.; Rill [1992] 68). Die Fülle an Literatur zu diesem Thema macht eine Zusammenstellung in diesem Rahmen sinnlos, für die Kunstpolitik Karls VI. ist noch immer grundlegend: Matsche (1981).

⁴⁹ Weber (2005) 101–105. Zum Bauprogramm s. auch Buchowiecki (1957) 82–123.

⁵⁰ Polleroß (2005) 9–38.

Münzen für die kaiserliche Sammlung. In einem Werk des Laurentius Patarol (*Series Augustorum, Augustarum, Caesarum et Tyrannorum omnium*, etc.) wurden die Münzporträts der römischen Caesaren dargestellt, deren Reihe mit Leopold I. bzw. in der dritten Auflage (1740) schließlich mit einer Darstellung Karls VI endete.⁵¹ Bereits als Erzherzog hatte Karl mehrere Werke zur antiken römischen Architektur in seinem Besitz; als er in Spanien um seine und damit habsburgische Nachfolge stritt, begleitete ihn ein spezieller Reisemünzkasten. Diese Nummothek, die heute noch erhalten ist, wird in einem Deckengemälde der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums aus dem 19. Jahrhundert neben Karl VI. dargestellt.⁵² Ein Reisender der Zeit berichtet, dass die Münzsammlung des Kaisers in seinen Privaträumen aufbewahrt und deshalb für gewöhnlich niemandem gezeigt würde.⁵³ Gerade Medaillen eigneten sich offenbar zur Darstellung der fürstlichen Ansprüche: Nicht von ungefähr beschäftigten sich die *Numismata Imperatorum Romanorum* des Jean Foy-Vaillant mit dem Münzkabinett Ludwigs XIV. Ein Buch, das auch der junge Erzherzog Karl besaß.⁵⁴ Eine (inoffizielle) Medailiensammlung befasste sich mit Ludwigs Regierungsjahren zwischen 1638 und 1688 (C.-F. Menestrier, *Histoire du roi Louis le Grand par les médailles ...*, Paris 1689), ein Werk der *Académie des Inscriptions* folgte 1702.⁵⁵ Die antiken Prägungen eigneten sich zur Gegenüberstellung mit dem aktuellen Herrscher bzw. durch eine Fortsetzung der Reihe bis zu diesem für die Legitimation sowie Ableitung von Herrschaftsansprüchen.⁵⁶ Nicht von ungefähr plante Heraeus mit Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716) ein ähnliches Projekt für die Habsburger.⁵⁷ Der Titelpuffer eines numismatischen Werkes der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verweist dann auch auf die Rolle von Medaillen und Monumenten als beständigen Erinnerungsobjekten: Während Chronos die weltlichen und geistlichen Rangabzeichen im Vorfeld des Kupfers mit der Sense wegmäht, taucht neben den Prägungen als Objekt und im Druck im Hintergrund neben Pyramiden eine römische Triumphsäule mit Reliefbändern und einer Statue ganz im Stil der Trajanssäule auf.⁵⁸ Auch publizierte Abbé Bernard de Montfaucon (1655–1741) ein zehnbändiges Werk zu antiken Objekten, und Carl Gustav Heraeus (1671–1725) bemühte sich bei Karl VI. um eine Zeichnung und Aufnahme der berühmten kaiserlichen Gemmen (z.B. der Gemma Augustea) in dieses Werk. Dadurch sollte auch der Stellenwert der Sammlungen des Kaisers innerhalb Europas deutlich gemacht werden. Zwar wurde dieser Plan nicht umgesetzt, doch publizierte Baron Philipp von Stosch 1724 eine Edition antiker Gemmen, die er Karl VI. widmete, mit der Begründung, dass dieser sich besonders für antike Objekte interessiere.⁵⁹

1717 ließ Karl VI. durch Heraeus seine Münz- und Antikensammlung neu aufstellen, eine Gedenkmedaille erinnerte an dieses Ereignis.⁶⁰ Die allgemeine Wertschätzung antiker Objekte kann ein bedeutendes Stück der Kunstsammlung illustrieren: Das *Senatus consultum de Bacchanalibus* von 186 v. Chr. wurde Karl VI. 1727 von Fürst Giovanni Battista Cigala geschenkt. Das in einen Rahmen mit Perlmutter- und Goldintarsien gefasste Stück wurde als kostbar und würdig genug für ein Geschenk an den Kaiser erachtet. Neben der Darstellung von Putten zeigt der Rahmen den kaiserlichen Doppeladler mit einem Banner mit der Widmungsinschrift für Karl VI. Damit war der Name Kaiser Karls mit diesem bedeutenden Stück dauerhaft verbunden. Das Einfassen antiker Kunstobjekte ist keine Seltenheit.⁶¹

⁵¹ Polleroß (2005) 9, 26, Abb. 1.

⁵² Polleroß (2000) 103, Abb. 3 („spanische Münzkabinett“); Bernhard-Walcher (2008) 37f. Zur Erziehung Karls VI. und dem von ihm in Barcelona besessenen Werken Kalmár (2009), bes. 55–60.

⁵³ Vgl. Beschreibung Wiens des Benediktiners Anselm Desing, *Auxilia Historica oder historischer Behülff. etc. 2. Teil, Vol. 1: Von Teutschland* etc., Regensburg 1741 (abgedruckt in Schwerdfeger [1923] 226–250, hier 236). Ausnahme bildete etwa der Antiquar Philipp von Stosch.

⁵⁴ Polleroß (2005) 9–11. Zum Braunschweiger Hof bzw. Anton Ulrich s. Leschhorn (2008) 217–232.

⁵⁵ Burke (1996) 268–270.

⁵⁶ So stellte etwa Matthias Fuhrmann 1734 in seiner Geschichte Österreichs das Porträt Karls VI. dem des Augustus gegenüber (Polleroß [2005] 12).

⁵⁷ Polleroß (2005) 24.

⁵⁸ *Thesaurus numismatum huius saeculi* etc. Nürnberg o. J. (1711ff.), Darstellung des Titelpuffers in Popelka (1986) 3.

⁵⁹ Polleroß (2005) 22f. Zum Ende des Projekts von Heraeus kurz Bernhard-Walcher (2008) 38.

⁶⁰ Polleroß (2005) 11. Dies wird auch bei Keller (1733) erwähnt und der Entwurf auch im Werk von Heraeus gezeigt (Heraeus [1718] E3; Insprugger [1728] 99–102).

⁶¹ Bernhard-Walcher (2008).

Mit dem Namen des Medaillen- und Antikeninspektors Carl Gustav Heraeus ist bereits eine Schlüsselfigur für die programmatische Durchkomponierung vieler Monumente Karls VI. genannt. Heraeus stammte aus Schweden und hatte neben einer gründlichen Ausbildung auch weite Reisen als Student, aber auch Präzeptor unternommen. Auf diesen Reisen hat er sich Kontakte zu vielen wichtigen gelehrten Kreisen verschafft, die ihn wahrscheinlich nach Wien führten. Dabei dürfte sein Aufenthalt in Braunschweig-Wolfenbüttel und die nachgewiesene Bekanntschaft mit Rudolf August sowie seine Tätigkeit bei dem mit Wolfenbüttel in engen Verbindungen stehenden Sonderhausener Hof auch einen Kontakt mit dessen gelehrtem Bruder Anton Ulrich nahelegen. Auch Fischer von Erlach dürfte er bei seinen Stationen im Reich kennengelernt haben. Ihm verdankte er vielleicht seine Bestellung zum Antiquarius 1710 durch Joseph I. Kaiser Karl VI. bestätigte ihn in seinem Amt 1712. In der Folge zeichnete er sich für zahlreiche panegyrische Texte sowie Entwürfe von Medaillen und letztlich auch Gebäuden verantwortlich. Vor allem die Zusammenarbeit mit Fischer von Erlach, wie etwa bei dessen *Entwurf einer historischen Architektur* (4 Bde, 1721), dürfte die gelehrten Programme der Werke des Architekten möglich gemacht haben. Heraeus führte Briefkorrespondenz mit Leibniz, in der er den guten Geschmack des Kaisers lobte, da er sich bei der Karlskirche gegen viele andere Stimmen für den Entwurf Fischers von Erlach entschieden hatte. Auch diskutierte er dessen Idee einer Akademiegründung und setzte sich für Wien als Standort ein.⁶² Nach Heraeus' Tod stieg Conrad Adolph von Albrecht (1682–1751) auf, dem wir den nach ihm benannten Codex Albrecht mit seinen Einblicken in die Bauprojekte Karls VI. verdanken, u.a. das der Innenausstattung der Karlskirche.⁶³

In der Widmung seines Werkes *Entwurf einer historischen Architektur* an Kaiser Karl VI. nennt Johann Bernhard Fischer von Erlach wesentliche historische Identifikationsfiguren: Salomon(-ischer Tempelbau), Caesar und Augustus. Dem Caesar ähnele Karl nicht nur dadurch, dass er den Sieg bis zu den Herkulischen Säulen am äußersten Rand Europas getragen habe, sondern auch durch die Hochhaltung der Wissenschaften und die Wertschätzung von Büchern, die „einem Helden nicht unanständiger als die Waffen“ sind.⁶⁴

Dieselben historischen Persönlichkeiten und derselbe Vergleich begegnen auch bei einem weiteren bedeutenden Werk zu den Leistungen Karls VI.: 1733 wurden die *Augusta Carolina Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI. etc.* publiziert. Es handelt sich dabei um eine Gratulationsschrift der Wiener Universität für die fertigen Doktoren der Rhetorikklasse. Autor war entweder der in der Erstauflage am Titelblatt genannte Anton Höller oder der 1737 als Autor genannte Franz Keller.⁶⁵ Inhaltlich umfasst das Werk die gelehrten, ökonomischen, architektonischen und kriegerischen Monumente, also Leistungen Karls VI. Diese programmatische Darstellung von Monumenten bzw. vornehmlich Bauwerken des habsburgischen Herrschers steht keineswegs isoliert da und wurde auch gerne dazu verwendet, die dem Glauben gewidmeten Bauten (Pestsäule, Kirchen) gegenüber den sich selbst gesetzten Monumenten Ludwigs XIV. abzuheben. Zwar war es keine offizielle Schrift, doch hatte sie politischen Charakter, zumal unter den neuen Doktoren auch ein Verwandter des Hofkanzlers Sinzendorf aufscheint. Gleich zu Beginn nennt Keller die Schrift *De Aedificiis* Prokops für Justinian als Vorbild.⁶⁶

Justinian wurde, also in den Kreis der Vergleichsfiguren aufgenommen, aber auch Konstantin wurde von den europäischen Herrschern gerne herangezogen. Zu diesem Konstantin-Vergleich einige

⁶² Erst 1720 sollte nach der ersten eine neuerliche Gründung durch Jakob van Schuppen erfolgen. Auch die Medaillen- und Münzprägung sollte durch die Schaffung einer Akademie, die Gennaro leitete, in der Habsburgermonarchie vereinheitlicht werden. Zu Heraeus bes. Hammarlund (2005) 93–108; Matsche (1981) I, 43–45; Polleroß (2005) 20–25. Eine wichtige Quelle für die Interpretation seiner Dichtungen und anderer Werke, insbesondere der Medaillen, sind seine Schriften (Heraeus [1721]; Lechner, Rameder [2012] 192f.; Doppler [2008] 315, Kat.Nr. 5.1.12). Zum Briefwechsel mit Leibniz bezüglich der Karlskirche auch Hammarlund (2005) 102; Polleroß (2008) 82–84; ders. (2005) 20f.; ders. (2007) 393f.

⁶³ Österreichische Nationalbibliothek, Codex Nr. 7853; zu Albrecht Garretson (1975); ders. (1980/1981); Matsche (1981) I, 45–47; zum Projekt einer kommentierten Erstedition des Codex Albrecht (<http://www.oeaw.ac.at/kunst/projekte/albrecht/albrecht.html>, zuletzt 12.10.2013); als erste Teilpublikation zum Reichskanzleitrakt Matsche (2011). Beispielhaft für den Codex Albrecht sei auf das Freskenprogramm der kaiserlichen Hofbibliothek bei Buchowiecki (1957) 90–123 verwiesen.

⁶⁴ Fischer von Erlach (1980) 2.

⁶⁵ Polleroß (2011) 219 (mit Hinweis auf E. Klecker und B. Mersich).

⁶⁶ Polleroß (2011) 218–222.

Beispiele für Karl VI.: Ein Relief am heute noch erhaltenen Triumphbogen in Karlsburg (Alba Iulia) illustriert die Siege Karls gegen die Türken und stellt eine Verbindung zur Schlacht an der Milvischen Brücke her. An der Stadtaußenseite zeigt das rechts des Haupttorbogens liegende Relief im Zentrum den geharnischten Kaiser Karl VI. mit Krone und Szepter. Zu seinen Füßen kniet eine Gestalt, die vor sich einen Schild mit dem kaiserlichen Wappen hält und sich diesem unterwirft. Das Szepter dürfte ihm eine heute ausgeleierte Figur gereicht haben. Zu seiner Linken schreitet etwas unterhalb des Kaisers mit gebeugten Knien eine ebenso geharnischte Figur, die Karl mit der Rechten ein Kreuz reicht. Über der Szene schwebt ein Engel, der diese Handlung verdeutlicht; gleichzeitig stellt das von ihm getragene Spruchband die Verbindung mit Konstantin her: *In hoc signo vinces* (Taf. 100–101, Abb. 2a–b). Ein ähnliches Bild vermittelt ein Kupferstich: Dabei tragen die Gerechtigkeit, Frömmigkeit sowie die durch Minerva(?) und Herkules verkörperte kriegerische Tugend den mit einem römischen Panzer gerüsteten Kaiser mit Mantel, Degen und einem Szepter in seiner Rechten auf einem Schild. Am Kopf trägt der Kaiser im Gegensatz zum Relief einen Lorbeerkranz, der seine Rolle als Sieger noch mehr verdeutlicht. Der zu Boden geworfene Neid und die Treulosigkeit flüchten. Über dem Kopf Karls schwebt nun ein Kreuz mit der Umschrift: *In hoc vinces*. Im Hintergrund geben drei Stadtsilhouetten wohl die gewünschte Stoßrichtung des siegreichen Caesar an: Wien, Temesvar, Konstantinopel.⁶⁷ Ein weiterer Kupferstich zeigt den mit Lorbeer bekränzten, gepanzerten Karl VI. mit Feldherrnstab zu Pferd, wie er von mehreren Personifikationen begleitet auf einen Triumphbogen zu reitet. Über dem Kaiser schwebt Fama, hinter ihm erscheinen römische Feldzeichen (Taf. 102, Abb. 6). Ein bis auf die Figur des Herolds und das kaiserliche Porträt gleich gestaltetes Blatt existiert auch zu Leopold.⁶⁸

Trajan, die Dakerkriege und das Haus Habsburg

Sollte anhand der vorangehenden Bemerkungen die nicht unwichtige Rolle antiker Figuren, insbesondere auch der römischen Caesaren, der Kunstkammer und der darin inbegriffenen Antikensammlung für den Kaiser deutlich gemacht werden, soll nun die besondere Rolle des Vergleichs der Leistungen Karls VI. mit jenen Trajans thematisiert werden.

Zur numismatischen Evidenz: Heraeus entwarf nicht zufällig 1717 mehrere Medaillen zu den Erfolgen der Türkenkriege, die er in Beziehung zur Eroberung „Daziens“ setzte. Auf einer Prägung ringt Herkules Aktaion unter der Umschrift *Funesta Lacessitio* nieder, was Heraeus mit einer Inschrift von Decebal verbindet.⁶⁹ Demnach wird Trajan als römischer Herkules auf den antiken Münzen gefeiert, was Karl nun umso mehr zugebilligt werden müsse, da er nicht nur römischer Imperator sei, sondern sogar bis zu den äußersten Grenzen Europas (Gibraltar) verherrlicht werde. Karl wird somit nicht nur in Beziehung zu Trajan gesetzt, sondern seine Leistungen auch zu den Taten des Herkules (Taf. 101, Abb. 3).⁷⁰ Ähnlich der Besiedlung der dakischen Länder durch Trajan begegnet diese Tat Karls VI. auch auf Medaillen(entwürfen). Die Umschrift des Reverses verweist auf die Besitznahme der neuen Landstriche durch Karl: „Dacia Moesiaq. sup. provinciae Caroli“. Heraeus setzt dies in Beziehung zur Benennung der antiken Provinzen und den Ruhm der Feldzüge Trajans und Aurelians. Um ein Tropaiion sitzen am Avers die von den Ketten befreiten Personifikationen der Provinzen: Dacus und Moesia Superior. Zur Darstellung von Dacus (Hosengewand, *pileus*) verweist Heraeus auf römische Münzen und die Trajanssäule. Die Medaille bezieht sich auf die Einnahme Belgrads 1717 (Taf. 101, Abb. 4).⁷¹ Eine weitere Medaille beschäftigt sich mit der Eroberung Temesvars. Die diesmal weibliche Dacia thront, mit einem Mantel bekleidet, vor der durch Minarette gekennzeichneten Stadtsilhouette und hält

⁶⁷ Hinweis durch Dr. Friedrich Polleroß, s. Polleroß (2009) 104, Abb. 2. Das Motiv des „In hoc signo“ erscheint auch in der Medaillenprägung (Popelka [1986] 230, Nr. 249).

⁶⁸ Polleroß (2005) 30, Abb. 6.

⁶⁹ Diese Inschrift zum Tod Decebals („funestum est Herculem lacessere“) nimmt bereits Tröster in seine Darstellung auf (Tröster [1666] 63), was deren Bekanntheit illustrieren kann.

⁷⁰ Christian Wermuth verwirklichte diesen Medaillenentwurf (Popelka [1986] 216, Nr. 237).

⁷¹ Lechner, Rameder (2012) 215 (M 160); Ae-Medaille dieses Entwurfs bei Rauch (2012) 19, Nr. 1543.

in ihrer Rechten eine Mauerkrone, in der Linken einen Stab mit Pferdekopf (Taf. 101, Abb. 5).⁷² Inhaltlich davon grenzt sich eine weitere Prägung zum Bau der Karlskirche ab (s. unten).⁷³ Auch der Jesuit Sebastian Insprugger nahm diese Münzen in seine Sammlung auf und die Darstellung der antiken Provinzen Dakien und Mösien zum Anlass, die historische Entwicklung Dakiens aus seiner Sicht darzustellen. Die leicht abweichenden Illustrationen werden durch ausführlichere Texte ergänzt.⁷⁴ In jedem Fall machen beide Werke die teilweise umfangreichen Programme hinter den Darstellungen und eine gezielte Verbreitung der Erklärung durch Druckwerke deutlich. Dabei ist unter diesem Blickwinkel nicht von entscheidender Bedeutung, ob es sich bei den Medaillen nur um einen Entwurf handelt oder ob diese tatsächlich geprägt wurden. In den genannten Fällen dürften die Entwürfe jedoch auch in Metall umgesetzt worden sein. Karl VI. stand damit in der Tradition der antiken Prägungen Trajans, wo etwa die trauernde Dacia erscheint.⁷⁵

Ein weiteres Beispiel mag die Präsenz der Feldzüge Trajans belegen: So trug der Pass zwischen Maritza-Tal und dem Becken von Sofia den Namen „Trajanspforte“. Auf dieser reiste etwa der kaiserliche Kurier Isaak de Luca, gleichzeitig auch bürgerlicher Kaffeesieder in Wien, auf seinen Rückweg von Istanbul während des Türkenkrieges 1716, als sich die osmanische Armee entlang der Heerstraße in Richtung der Habsburgermonarchie bewegte.⁷⁶

Wie präsent Trajan, Decebal und die Dakerkriege bereits im Wien der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und damit Karls VI. waren, kann die umfangreiche Darstellung der Geschichte der Residenzstadt durch Mathias Fuhrmann illustrieren.⁷⁷ Eine große Bedeutung wird darin der römischen Vergangenheit der Stadt beigemessen, vor allem die römischen Kaiser mit Wienbezug erfahren umfangreiche Darstellungen (Marc Aurel) und werden durchwegs mit eigenen Kupferstichen, die Szenen und Münzbilder darstellen, gewürdigt. Der erste Teilband schildert auf 357 Seiten hauptsächlich die römische Vergangenheit und reicht bis 488. Die römischen Kaiser nehmen also rund ein Viertel des gesamten Werkes ein. Verhältnismäßig bescheiden ist dagegen die zweiseitige Erwähnung Trajans und der Dakerkriege. Da dieser Kaiser aber keine Bezüge zur Geschichte der Stadt hat, kann allein die Erwähnung die Präsenz und Bedeutung dieser Episode verdeutlichen: Anknüpfungspunkt ist die Verlegung der XIII. Legion „unter der Regierung des Ruhm-würdigen Kaysers Trajani“ von Wien nach „Dacien, jetzo Siebenbürgen“. Der Kaiser wollte den durch Domitian mit Decebal geschlossenen Vertrag mit dem vorgesehenen Tribut nicht verlängern, weshalb er zweimal an die Donau zog. Mehrere Legionen aus den Provinzen folgten ihm, die XIII. Legion verblieb nach dem Krieg auch dort. Fuhrmann verweist dann darauf, dass eine Durchreise Trajans durch die pannonische Gegend vermutet wird, eine Anwesenheit in Wien aber ungewiss wäre. Schließlich verweist er auf eine Inschrift in der Kirche von Gumpendorf, die Trajan als „Daci[c]us victo Dece[balo]“ bezeichnet.⁷⁸ Der Verbleib der XIII. Legion in Siebenbürgen in der Hauptstadt Decebals Sarmizegethusa, auf römisch Ulpia Traiana, was er mit Varhel (Várhely) gleichsetzt, sei durch mehrere, neu gefundene Inschriften belegt. Einige davon hätten die kaiserliche Bibliothek erreicht.⁷⁹ Dazu ist anzumerken, dass die XIII. Legion in Apulum stationiert war und die alte dakische Residenz nicht mit der römischen Kolonie identisch ist.

⁷² Der Begleittext bezeichnet Dacia näher mit Dacia Mediterranea bzw. Transilvanica. Zur Darstellung beruft er sich auf antike Münzbilder. Dabei handelt es sich wohl um Reverse von Münzen des Traianus Decius (Kampmann [2004] 281; RIC IV 12b), die eine nach links stehende, in römisches Gewand gehüllte Dacia mit ebensolchem Attribut zeigen. Der Wechsel vom gefesselten, trauernden Daker hin zur weiblichen Personifikation der römischen Provinz begegnet somit auch in der antiken Münzprägung. Der Medaillentwurf wurde von Benedikt Richter in Silber umgesetzt, wobei sogar noch der Prägestempel erhalten ist (Popelka [1986] 196, Nr. 215).

⁷³ Polleroß (2005) 15; Heraeus (1718) und ders. (1721) 37 (Temesvar), 39 (Semlin), 41 (Semlin Eroberung/Dakien), 75f. (Karlskirche).

⁷⁴ Insprugger (1728) 39f. (Karlskirche), 46–49 (Temesvar), 49–52 (Herkules), 52–57 (Dakien).

⁷⁵ Kampmann (2004) 110f.; Stutzinger (1981) 107–122; Zu den antiken Münzen Trajans kompakt RIC IV (1972) 234–244 (236f. Dakien betreffend) bzw. 258f., Nr. 216–223 sowie jetzt Woytek (2010).

⁷⁶ Těplý (1980) 180. Zur Porta Trajani Zedler 28 (1741) Sp. 1600 bzw. 44 (1745) Sp. 1931.

⁷⁷ Fuhrmann (1738–1739). Zu diesem und seinen Werken allg. Kohn (1998) 18–23, 52–56.

⁷⁸ Gemeint ist CIL III 4566 (mit einer Interpolation aus der Falsa CIL III 70* aus Ulpia Traiana).

⁷⁹ Ebd. 181–183. Auch der Autor des *Plutarchus redivivus* (s. unten) lokalisiert diese 1755 bei Veczel/Vencz/Vathel/Varhel (ebd. 96f.). Tröster erwähnt die Lage der dakischen Hauptstadt bei Várhely (ungarisch) bzw. Gradisca (Tröster [1666] 59, 65); zu diesen Toponymen vgl. Mitthof (2014).

Von solchen Transporten von Inschriften und antiken Objekten erfährt man auch aus der Zeitung, dem Wienerischen Diarium. Demnach meldeten Briefe aus Siebenbürgen vom 21. Oktober 1723, dass solche für den Neubau der Bibliothek vor sechs Wochen zu Wasser abgeschickt, zwei Schiffe aber gesunken wären, die u.a. einen Achatstein mit alter Schrift transportierten, man sich jedoch um eine Bergung bemühte. Der Niederschlag in Zeitung und mehrfach Literatur belegt jedenfalls, dass diese Transporte römischer Antiken intensiv wahrgenommen wurden. Die Inschriften, die noch heute nach Veränderungen, die Wand des Stiegenhauses zum Prunksaal der Bibliothek zieren,⁸⁰ stammen zu einem großen Teil aus Siebenbürgen und wurden bei der Anlage des Befestigungswerkes von Karlsburg freigelegt und auf Drängen des kaiserlichen Hofhistoriographen Apostolo Zeno (1668–1750) nach Wien verbracht. Die Erhaltung der Steine des antiken Apulum und deren Transport war der Verdienst des Infanteriehauptmanns Ariosti, Marchese Scipione Maffei machte in Briefen Zeno darauf aufmerksam. Ariosti hatte diese auch graphisch dokumentiert.⁸¹ Ein Entwurf zu einem Kupferstichwerk von Salomon Kleiner zeigt einen Vorraum zum Stiegenhaus der Bibliothek, der neben Inschriftensteinen und Meilensteinen auch andere antike Objekte (Amazonensarkophag, Büsten) beherbergte, die heute im Kunsthistorischen Museum verwahrt werden. Bereits Martin Opitz hatte während seiner Tätigkeit im Gymnasium in Weißenburg römische Inschriftentexte gesammelt, das geplante Werk *De Dacia antiqua* setzte er nie um. Bollbuck bezeichnet das Projekt als „Eintrittsbillett in die gelehrte Gesellschaft“ für Opitz, der keinen Universitätsgrad aufweisen konnte und der dadurch die Gelegenheit zum Aufbau eines Korrespondenzkreises erhielt.⁸² Neben den römischen Inschriften aus Siebenbürgen 1722/1723 stammen solche aus Cilli, das Karl VI. auf seiner innerösterreichischen Erbhuldigungsreise 1728 besuchte. Auch über deren Transport wurde im Wienerischen Diarium berichtet.⁸³ Einzelne Stücke stammten aus Rom selbst. Einige wenige Inschriften weisen auch auf Sarmizegethusa. Besonders prominent und aufgrund ihrer Größe auch augenfällig ist jene rechts des Stiegenaufganges, die die Errichtung einer Wasserleitung nach Sarmizegethusa nennt, der genannte Kaiser ist jedoch Hadrian und nicht Trajan. Die Inschrift hat auch Aufnahme in eine Parallelbiographie Rudolphs und Trajans gefunden (s. unten).⁸⁴

Diese Verbindung von Inschriften aus Siebenbürgen, die auch mit den Dakerkriegen und Trajan zumindest assoziiert wurden (Fuhrmann, Bibliotheksbau), gilt es festzuhalten, zumal auch das Trajanforum eine Bibliothek beherbergte. Der Bibliotheksbau Karls VI. mit dem heute noch beeindruckenden Prunksaal war jedenfalls ein Prestigebau bei der kaiserlichen Residenz, den auch Keller in sein Werk aufnahm (s. zu diesem oben). Bereits in der Einleitung vergleicht Keller die Monumente Kaiser Karls mit jenen der Großen der Vergangenheit, dabei fallen die Namen von Perikles und Athen, Solon, Augustus oder auch des *optimus princeps* Trajan und der Aqua Trajana, der Via Trajana, des Forums oder der Basilica Ulpia.⁸⁵ Die in dem Band vorgestellten Monumente werden auf insgesamt vier Blättern mit mehreren kleinen Emblemen vorgestellt.⁸⁶ Es folgen als erster Abschnitt die Aedificia Sacra, und gleich zu Beginn wird die Leistung Karls in Hinblick auf die Wiederherstellung der Kirchen und Religion in Ungarn, „Daciam“, Serbien, der Walachei und dem Temesvarer Banat betont.⁸⁷ Für *Dacia*

⁸⁰ Zu den Inschriften s. Beutler, Weber (2015) und Winkler (1975).

⁸¹ Österreichische Nationalbibliothek, Codex Nr. 8798; Buchowiecki (1957) 233; Polleroß (2005) 12, 28, Abb. 3.

⁸² Buchowiecki (1957) 232f. Ausführlich zum Projekt Bollbuck (2011) 237–245. Dieser nennt auch die Interpretation Achim Aurnhammers, der die Sammlung im Zusammenhang mit Einigungsbemühungen des Fürsten Bethlen sah. In jedem Fall bleibt, dass es ein prestigeträchtiges, weil viel beobachtetes Werkvorhaben war.

⁸³ WD 92, 17.11.1728.

⁸⁴ Buchowiecki (1957) 56–61, Entwürfe Abb. 73 und 74, Inschriftenkatalog ebd. S. 228–233, die genannte Inschrift als Nr. 33 aufgenommen; Polleroß (2005) 12.

⁸⁵ Keller (1733) 5–7. Es sind gerade diese Monumente, die auch aus der antiken Münzprägung bekannt waren (Via Traiana, Aqua Traiana, Basilica Ulpia, Forum; aber auch die Donaubrücke des Apollodor etc.).

⁸⁶ Gerade diese Darstellungsform begegnet relativ häufig. S. unten Thesenblatt bzw. Totengerüst Karl VI. (Polleroß [2000] 115–117).

⁸⁷ Keller (1733) 11. Ein zeitnahes Lateinwörterbuch subsumiert unter „Dacia“ Siebenbürgen, Moldau und die Walachei (Adam Friedrich Kirsch, *Cornu Copiae Linguae Latinae et Germanicae selectum* etc. Wien 1775, Sp. 791). Keller subsumiert darunter anscheinend Siebenbürgen.

zählt er diese speziell auf.⁸⁸ Als nächstes folgt in der Aufzählung die Karlskirche (s. unten). Im nächsten Abschnitt widmet sich Keller den *Aedificia Docta*: Speziell zu betonen ist hierbei die Erwähnung des Bibliotheksbaus, den er mit jenem der Ptolemäer in Alexandria, des Eumenes in Pergamon oder eben des Trajan in Rom vergleicht. Auch hier nennt Keller die Inschrift an der Fassade des Gebäudes oder die antiken Monumente, u.a. aus Dakien, im Vorraum der Bibliothek als besondere Zierde.⁸⁹ Jedenfalls dürfte die Anlage vom Trajansforum mit einer griechischen und lateinischen Bibliothek jeweils an einer Seite der *Basilica Ulpia* angeregt worden sein. Zwischen diesen stand die Trajanssäule.⁹⁰ Auch wird bei Keller auf die neue Akademiegründung in Klausenburg (*Claudiopolis*) in Siebenbürgen (*Dacia*) verwiesen.⁹¹

Besonders interessant ist nun der Abschnitt der *Aedificia Oeconomica*: So wird die Regulierung des Unterlaufes des Flusses Olt (*Aluta*) im Zusammenhang mit dem Ausbau der Straßen und Wasserwege erwähnt.⁹² Im Hinblick auf die Reparatur der Straßen stellt der Autor die Leistungen Karls VI. neben jene Caesars, Augustus', Gaius Flaminius' und eben auch Trajans. So wie früher die Straßen *Via Trajana* oder *Appia* genannt wurden, nannte man jene nun *Via Carolina*. Besonders bei der Anlage der Straße von Rijeka nach Karlstadt (*Karlovac*) musste der Militärarchitekt Mathias Anton Weiß Wälder, Täler und Gebirge überwinden (1726). Diese erleichterte letztlich den Handel auch nach Ungarn und Siebenbürgen hinein. Selbst Trajan, der die Donaubrücke errichten ließ, hatte sich an einem ähnlichen Projekt wegen der Gebirge und Wälder nicht versucht, so Keller.⁹³ Schließlich erinnert er an die *Via Carolina*, die in die Walachei führte. Gerade durch seine Bauten habe Karl sich über die Erfolge Trajans in Dakien erhoben. Und dies zu Recht, denn was die Tugend Trajans nicht konnte, erreichte die *Constantia* Karls VI., der von der Donau entlang des Olt durch das Gebirge bis zum Roten Turm-Pass hinein nach Dakien eine Straße errichten ließ. Abgedruckte Inschriften erinnerten an den Beginn der Straßenanlage durch Trajan und an deren endgültige Durchführung unter Karl VI. Steinville, der Gouverneur von Siebenbürgen, errichtete eine Ehreninschrift, in der auf die durch die Natur vorgegebenen Grenzen der Bemühungen Trajans, aber die Durchführung durch das unwegsame, gebirgige Gelände durch Karl VI., u.a. zur Beförderung des Handels, hingewiesen wird. Vor allem auf die Regulierungsmaßnahmen und Schiffbarmachung des Olt durch Steinville geht der Autor nochmals ein und nennt eine weitere Inschrift, in der er wiederum auf den Erfolg Karls VI. im Vergleich zu Trajan, dessen *Virtus* nicht ausreichend war, hinweist.⁹⁴

Unter den *Aedificia Civilia* nennt Keller den in Karlsburg errichteten Brunnen,⁹⁵ wichtiger sind ihm aber die *Aedificia Bellica*, insbesondere der in Karlsburg errichtete, bereits genannte Triumphbogen, die *Porta Carolinensis*. Auf der Spitze erscheint der Kaiser als Triumphator zu Pferd neben türkischen Trophäen. Keller weist dabei auf die Seltenheit des Kunstwerks hin (Taf. 100–101, Abb. 2a–c).⁹⁶ Triumph- bzw. Ehrenbögen waren neben den erhaltenen antiken Monumenten als vorwiegend ephemere Anlagen anlässlich von Prozessionen der Päpste auch in der Neuzeit eine beliebte Architekturform. Beim Einzug Karls V. in Rom wurden solche errichtet, schließlich verbreitete sich diese Tradition im europäischen Raum.⁹⁷ In diesem Zusammenhang sei auch auf eine von Johann Bernhard Fischer von Erlach 1718 errichtete Festdekoration am Neuen Markt verwiesen, deren Aussehen der Mitentwerfer Heraeus mit den Münzbildern des Trajansforums vergleicht.⁹⁸

⁸⁸ Keller (1733) 13–15; General Stephan Graf Stainville bzw. Steinville (gest. 1720), Oberkommandierender in Siebenbürgen, wird als Legat in Dakien bezeichnet.

⁸⁹ Keller (1733) 32–33; Polleroß (2011) 226.

⁹⁰ Bes. Kreul (1995) 217f.; Polleroß (2005) 17; ders. (2007) 372–386.

⁹¹ Keller (1733) 36.

⁹² Ebd. 37.

⁹³ Ebd. 45–51.

⁹⁴ Ebd. 52–54, 64f.; Polleroß (2005) 13; zum Motiv der Überwindung der Natur durch Trajan s. den Beitrag von E. Weber in diesem Band.

⁹⁵ Keller (1733) 90f.

⁹⁶ Ebd. 52–54, 64f.; Matsche (1981) I, 61 (Vergleich mit Münzbildern des Drususbogens); Polleroß (2005) 16.

⁹⁷ Allg. bzw. zu Triumphbögen in der Berliner Architektur Keller (1979) 99f., zur Rezeption auch Künzl (1988) 134–140.

⁹⁸ Polleroß (2005) 16 (Hinweis auf Helmut Lorenz).

Fasst man zusammen, so erfolgt in dem Keller zugeschriebenen Werk mehrfach ein Vergleich Trajans mit Kaiser Karl VI., etwa beim Ausbau der Straßen in Dacia oder aber letztlich auch bei der Errichtung der Säulen der Karlskirche. Somit ist Trajan, der durchaus positiv bewertet wird, höchst präsent, auch wenn mehrfach auf die Überlegenheit der Leistungen Karls VI. verwiesen wird.

Dass der Vergleich von Habsburgern mit Trajan im 18. Jahrhundert ungeachtet der Christenverfolgungen keineswegs undenkbar war, belegt eine Parallelbiographie im Stile Plutarchs zu Rudolph I. und Marcus Ulpius Traianus (1755).⁹⁹ Die Gegenüberstellung ist insofern bezeichnend, weil gerade Rudolph immer wieder als erster habsburgischer Kaiser und Vorbild in der habsburgischen Historiographie herangezogen wurde. So hatte er etwa durch seine beispielhafte Verehrung gegenüber der Eucharistie eine wesentliche Tradition der habsburgischen Frömmigkeit (*Pietas Austriaca*) grundgelegt.¹⁰⁰ Dabei bezieht sich der Autor explizit auf die Methode Plutarchs.¹⁰¹ Rudolph erlangte die Herrschaft nach dem Tod Friedrichs II. und Jahren der Unruhe, Trajan nach der Ermordung Domitians und den folgenden Turbulenzen unter Nerva. Dass die Habsburger auch vor der Herrschaft Rudolphs im Reich bereits ein „nobilissimum [...] genus“ waren, belegt der Autor mit einem Hinweis auf die Darstellungen Marquard Herrgotts und anderer Historiographen.¹⁰² Trajan stammte aus einer alten und noblen spanischen Familie. Abschnittsweise werden stets die Taten des einen dem anderen gegenübergestellt, für Trajan auch die zahlreichen Bauten und Denkmäler, die seinen Namen tragen, erwähnt.¹⁰³ Diese Schriftdenkmäler werden im Anmerkungsapparat vielfach abgedruckt. Auch die Adoption Trajans und die ebenso nicht zu erwartende Wahl des Grafen Rudolph von Habsburg werden nebeneinander gestellt,¹⁰⁴ genauso wie das zweifelhafte Datum der Adoption Trajans gegenüber dem der Wahl Rudolphs zu St. Michael oder St. Hieronymus.¹⁰⁵ Trajan musste vor seiner Wahl L. Verginius Rufus, Rudolph Ottokar begegnen.¹⁰⁶ Die Darstellung muss nicht genauer verfolgt werden, jedenfalls bemüht sich der Autor mit dem Rückgriff auf antike und zeitgenössische Autoren (u.a. Hieronymus Pez), seine Parallelbiographie zu belegen. Bei der Darstellung der Persönlichkeit der beiden Herrscher wird jedoch auch auf die Trunksucht und das schamlose Verhalten Trajans verwiesen.¹⁰⁷ So ähnlich sich Rudolph und Trajan auch gewesen seien, so entfernt waren sie in ihrer *pietas*.¹⁰⁸ Die Auseinandersetzung Trajans mit Decebal und den Dakern setzt der Autor mit den Konflikten Rudolphs mit Ottokar gleich. Trajan begann den Krieg wegen des ungerechtfertigten Tributs an Decebal, Rudolph wegen der durch Ottokar dem Reich entfremdeten Gebiete. Beide schickten im Vorfeld zwei Abgesandte. Sowohl Decebal gegen Domitian als auch Ottokar hatten im Vorfeld militärische Erfolge vorzuweisen. Decebal suchte Unterstützung beim parthischen König, Ottokar ein Bündnis mit Bayern. Auch die Hauptstädte „Zarmigethusa“, wo dieser residierte, und Prag bzw. Wien werden kurz gegenübergestellt. Trajan und Rudolph mussten ihren Gegnern in zwei Konflikten begegnen, nachdem diese jeweils die getroffenen Abmachungen missachtet hatten. Decebal sammelte wieder Waffen und warb um Verbündete, auch Ottokar suchte nach seiner Niederlage neue Unterstützung. Der Bau der Donaubrücke Trajans und die damit stets verbundene Anerkennung für diese Leistung werden erwähnt. Die Niederlagen Decebals und Ottokars sowie deren Ende — Decebals Haupt wurde nach Rom gesandt, Ottokars beraubter Leichnam nach der verlorenen Schlacht nach Wien gebracht, ausgestellt

⁹⁹ [Anonymus] (1755).

¹⁰⁰ Diese besondere Verehrung des Sakraments durch Rudolph wird in dem Band auch angesprochen (ebd. 22).

¹⁰¹ Ebd. 4: „ad obijciendam oculis vestris inclity uterer vitam Rudolphi Habsburgici et M. Ulpii Trajani. Neque vos oportebit mirari, meas Plutarchianis evasisse dissimiles comparationes parallelis cum et a dissimili scriptas noveritis authore, et nec infimum tanto conveniat esse aequalem magistro discipulum. Primo itaque Rudolphi, Trajanique vitas quantum otium permisit pertractatas, comparabo, deinde cum repugnet, cuncta in eis fuisse aequalia, etiam eas mentis dotes in uno indicabo, quibus alterum caruisse non ignoro.“

¹⁰² Ebd. 7–9.

¹⁰³ Ebd. 23.

¹⁰⁴ Ebd. 27–31.

¹⁰⁵ Ebd. 32–37.

¹⁰⁶ Ebd. 40–43.

¹⁰⁷ Ebd. 82f. Zu Hieronymus Pez s. das den Pez-Brüdern und ihrem Nachlass in Melk gewidmete, von Thomas Wallnig geleitete Startprojekt „Monastische Aufklärung“ (http://www.univie.ac.at/monastische_aufklaerung/) sowie Wallnig, Stockinger (2010).

¹⁰⁸ Ebd. 84.

und später mit Erlaubnis Rudolphs in Prag bestattet — seien vergleichbar. Dakien wurde zur römischen Provinz, und Trajan gründete die Colonia Ulpia Traiana, Rudolph gliederte Österreich wieder als Lehen ins Reich ein.¹⁰⁹ Abschließend sei noch der Hinweis erlaubt, dass auch der bereits erwähnte Abtransport von Inschriften aus Karlsburg auf Befehl Karls VI. 1722 für das Atrium der kaiserlichen Bibliothek nicht unerwähnt bleibt.¹¹⁰ Das Schlusswort würdigt die Leistung beider *principes*, der eine wäre erfolgreicher im Kriesesruhm, der andere in seinen Verdiensten um Religion, Frieden und Gerechtigkeit gewesen.¹¹¹

Nochmals sei auf die besondere Rolle Rudolphs von Habsburg in der habsburgischen Historiographie gerade im 17. und 18. Jahrhundert verwiesen, weshalb der Vergleich dieses für das Verständnis der Dynastie so wichtigen Vorfahren mit Trajan immerhin bemerkenswert ist. Als wie wichtig Decebal und die Daker für Trajans Biographie bewertet wurden, zeigt die Gegenüberstellung mit dem siegreichen Konflikt Rudolphs mit Ottokar, der letztlich die Machtentfaltung Rudolphs und der Habsburger in Österreich und im Reich ermöglichte.

Statuen des Kaisers als römischer Imperator, als Caesar Paludatus (Brustpanzer, *paludamentum*, *balteus*, etc.), sind im Fall Karls VI. belegt, auch wenn es sich dabei häufig um private Aufträge handelte.¹¹² Heraeus wies im Zuge der Beschreibung der Medaille zur Krönung Karls VI. 1711 in Frankfurt auf die Lobrede des Plinius für Trajan als Quelle für seine Darstellung als Caesar Paludatus hin.¹¹³ Viel umfangreicher sind antikisierende Darstellungen in Kupferstichen.¹¹⁴ Einige für diese Untersuchung signifikante Beispiele: Der Titelkupfer des zweiten Bandes des Werkes von Salomon Kleiner (Augsburg 1725) zeigt Karl VI. in zeitgenössischer Rüstung mit seinen Herrschaftsinsignien unter einem Baldachin auf einem Thron inmitten allegorischer Figuren sitzend. Die Fama krönt ihn mit einem Lorbeerkranz. Entscheidend im Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung ist die Inschrift darunter, die dem Kaiser zwei Beinamen gibt: „Moesiaci“ bzw. „Dacici“. Diese scheinen aus mehreren Möglichkeiten ausgewählt, was die Bedeutung der militärischen Erfolge im Osten für Karl VI. unterstreicht, umso mehr, da es sich um ein repräsentatives Tafelwerk zu den Wiener Gebäuden handelt.

Das Frontispiz zur Wiener Dissertation Franz Raimund Montecuccolis von 1718 zeigt Karl als Sieger über die Türken. Im Hintergrund sind die Armeezelte zu erkennen, links im Vordergrund steht der Kaiser auf einem Postament mit zwei gefangenen Türken. Karl VI. ist als Caesar Paludatus dargestellt, in der Linken hält er den Feldherrnstab, in der Rechten den Schwertknauf. Eine über ihm schwebende Fama krönt den Kaiser mit einem Lorbeerkranz, Sonnenstrahlen umgeben sein Haupt. Ein Bildelement auf der rechten Blatthälfte ist von besonderem Interesse, nämlich ein Mondgesicht. Dieses zeigt gleichzeitig eine Karte des Kriegsschauplatzes zwischen Belgrad und Save. Dabei ist der Bereich von Belgrad bis (Niš/Naissus) bereits beleuchtet, der andere Teil im Schatten. Auch an dieser

¹⁰⁹ Ebd. 100–103, 107–137; Die Darstellung und Nachvollziehung der Dakerkriege erfolgt auch im Anmerkungsapparat (ebd. 95–98, Anm. 286–287).

¹¹⁰ Der durch Graf Ariosti organisierte Transport, wobei auch der Verlust eines der vier Schiffe genannt wird, sowie die Ordnung im Atrium durch den kaiserlichen Hofpoet Apostolo Zeno sind genannt. Die noch heute im Stiegenhaus an prominenter Stelle befindliche hadrianische Inschrift, die Trajan, die Daker und Sarmizegethusa nennt, wird auch abgedruckt (ebd. 122f., Anm. 354; auf den folgenden Seiten sind weitere Inschriftenzeugnisse zu den Dakern und Sarmizegethusa abgedruckt). S. dazu ausführlich oben.

¹¹¹ Ebd. 166f.: „Ambo denique sapientes, virtute decori, ornamento Imp. ac salutis Reipublicae nati, optimique, ut paucis multa dicamus, Principes: quorum priori bellorum feliciter terminatorum prae hoc competit gloria, huic virtutis, et Religionis, pacisque, ac justitiae honor prae illo merito vindicatur.“

¹¹² Zu den Statuen Kaiser Karls VI.: Ronzoni (2001) 101–116; Weber (2005) 98–134. Die Habsburger verzichteten bewusst auf Monumente ausschließlich zu ihren Ehren, um einerseits ihre besondere *pietas* zu betonen, andererseits sich durch ihre *modestia* von der Darstellungssucht Ludwigs XIV. abzusetzen (z.B. Weber [2005] 128f.). Zwar strapaziert der Vergleich mit einer Stelle bei Plinius sicher die Beweisbarkeit von Rezeption, doch erwähnt dieser auch in seinen Briefen, dass Trajan bewusst auf die Errichtung von Statuen zu seinen Ehren verzichtete (Plin. epist. 10, 8–9). Immerhin ist die Stelle Beleg der Existenz einer entsprechenden Vorstellung von *modestia* in der Antike.

¹¹³ Polleroß (2005) 16.

¹¹⁴ Siehe dazu mehrere Beispiele in Lechner, Rameder (2012), z.B. ein Thesenblatt von 1724: Im Vordergrund reicht Johann Nepomuk dem Kaiserpaar eine Weltkugel entgegen, im Hintergrund bringen kaiserliche Adler die Säulen des Herakles und damit wohl die durch diese verstandenen Grenzen zum Einsturz, damit wird aber auch der habsburgische Weltherrschaftsanspruch deutlich (zum Thesenblatt s. ebd. 245f. [P 220]; Ronzoni [2001] 111).

Stelle werden also die Eroberungen Karls VI. angedeutet, deren definitiver Abschluss noch nicht erreicht zu sein scheint. Die Inschrift am Postament greift nun wieder auf einen antiken Begriff der Region zurück, der Kaiser wird als „Thracum Domitor“ bezeichnet. Der Gleichsetzung mit dem antiken „Dazien“ durch Ronzoni ist wohl nicht ganz zu folgen, trotzdem stellen auch dieser Stich sowie die Inschrift Karl VI. und das Ausgreifen seiner Herrschaft nach Osten in eine antike Tradition.¹¹⁵

Auf einem Thesenblatt Waldsteins (1730) wird Karl zu Pferd zwar in zeitgenössischer Rüstung dargestellt, doch zwischen einem Säulenpaar, das durch die Bekrönung dessen militärische und geistige Errungenschaften betont. Diese Säulen tragen nun jeweils sechs Darstellungen in Emblemform, wohl keine zufällige Zahl und damit ein möglicher Hinweis auf die Taten des Herkules. Es ist jedenfalls keine kontinuierende Darstellung, die Embleme in ihrer Komposition selbst erinnern an die Tafeln des Werks von Keller. Bei den Taten des Hercules Musagetes sind auch die Bibliothek und die Karlskirche angeführt.¹¹⁶

Den lorbeerbekränzten, mit Feldherrnmantel bekleideten triumphierenden Kaiser zu Pferd als Reiterstatue bildet auch eine Medaille anlässlich der Erfolge im Türkenkrieg 1717 ab. Dieser ist ganz im Stil der römischen Kaiser auf der Rekonstruktion des Trajansforums dargestellt (s. unten), an der Basis kauern zwei gefangene Türken, wovon eine Gestalt Karl VI. eine Krone reicht. Die Statue befindet sich zwischen zwei mit Adlern bekrönten Säulen, die die Aufschrift „Plus“ bzw. „Ultra“ tragen und damit eindeutig den Bezug zur Devise Karls V. herstellen.¹¹⁷

Abschließend ein Zitat von Franz Matsche, der sich auf den Triumphbogen in Karlsburg bezieht: „Durch dieses Werk wird unter einem spezifischen territorialpolitischen Aspekt die militärische Sicherung und Kolonisation Siebenbürgens durch Karl VI. als Kontinuität der römischen Kolonie des damaligen Dazien legitimiert.“¹¹⁸ Kaiser Trajan war also trotz seiner angeblichen Schwächen und auch der unter ihm stattgefundenen Christenverfolgungen, die in den Briefen Plinius d.J. erwähnt werden, anerkannt genug, um mit der Habsburgerdynastie in Bezug gesetzt zu werden. Dies geschah explizit durch Vergleiche mit dem regierenden Kaiser, aber auch mit Rudolph, dem Ahnherrn der Dynastie. Trajan war also neben anderen bekannten antiken Herrschern wie Augustus, Justinian oder Konstantin bei der Selbstdarstellung der Habsburger taugliche Bezugsperson.

Die Rezeption der Trajanssäule in Wien

Zur Rezeption der Trajanssäule am Wiener Kaiserhof vor der Errichtung der Karlskirche sei beispielhaft auf die anlässlich der Krönung Josephs I. zum römischen König 1690 errichtete Triumphpforte der „Fremden Niederleger“ verwiesen. Teil dieses dreitorigen, von Johann Bernhard Fischer von Erlach in der Wollzeile errichteten Monuments waren auch zwei Triumphsäulen, deren Postamente jeweils die beiden niedrigeren Durchgänge bildeten. Um diese liefen szenische Darstellungen.¹¹⁹ Bedeutend war die Kombination von Hoheitsmotiven in Form von Triumphsäulen und Triumphbogen. Sedlmayr hat die Herkulesstatuen neben den Säulen als Hinweis auf deren Deutung als „herkulische“

¹¹⁵ Ronzoni (2001) 106–108, Abb. 6. Die Verfertigung des Stichts erfolgte über den Augsburger Johann Andreas Pfeffel (ebd. 106), der auch bei den Wienansichten von Salomon Kleiners mitwirkte. Für den Hinweis sei Friedrich Polleroß gedankt.

¹¹⁶ Polleroß (2000) 115f.; Polleroß (2007) 379–381, Abb. 37. Eine Medaille zeigt am Avers den behelmten Prinz Eugen als Mars, am Revers einen mit einem Siegeskranz bekrönten Pfeiler, der ebenso drei Medaillons mit in Verbindung zu seinen Siegen stehenden Städteansichten erscheinen, u.a. Belgrad. Um den Pfeiler sind gefesselte Türken und türkische Feldzeichen gruppiert (Popelka [1986] 227, Nr. 246). Es handelt sich also um eine durchaus beliebte Form der Darstellung von persönlichen Leistungen.

¹¹⁷ Lechner, Rameder (2012) 216f. (M 161); Rauch (2012) 19, Nr. 1544. Die Medaille zur Huldigung in Nürnberg 1712 zeigt den zwischen zwei Säulen stehenden Atlas, die Säulen tragen nun die Inschrift mit der Devise Kaiser Karls VI. „Constantia“ und „Fortitudo“. Die Säulen sind mit der Reichs- und spanischen Krone bekrönt. Die Inschrift im Abschnitt verweist wiederum auf die Devise Karls V. (Lechner, Rameder [2012] 209–211 [M 133]). Peter Paul Werner entwarf eine Medaille zum Tod des Prinzen, auf deren Revers ein Krieger, auf eine Urne gestützt, zwischen zwei Säulen lagert, die den Prinzen in Verbindung mit Herkules setzen. An diesen hängen Siegeskränze, die sie somit auch als Siegessäulen kennzeichnen (Popelka [1986] 242, Nr. 259).

¹¹⁸ Matsche (1981) I, 308.

¹¹⁹ Doppler (2008) 312, Kat.Nr. 5.1.5; Popelka (1955) 86f.; Scheicher (1954); Sedlmayr (1976) 56–58, Abb. 40.

gesehen und darauf Darstellungen von Siegen gegen Franzosen und Türken vermutet.¹²⁰ Beim Bau dieses Bogens wurden zudem ein Grab und antike Münzen gefunden, was in den entsprechenden Druckwerken zu den Feierlichkeiten als berichtenswert aufgenommen wurde.¹²¹ Zu den 1690 errichteten Triumphbögen erfolgten auch Medaillenprägungen.¹²²

Ein Huldigungsblatt für Joseph I. als römischen König zeigt dessen Reiterstatue im antiken Stil, also mit römischer Rüstung, Lorbeerkranz, Feldherrnmantel etc. Im Hintergrund steht eine mit Hieroglyphen dargestellte Pyramide und dieser gegenüber, zur Rechten des Königs, eine Triumphsäule mit einer weiblichen Figur, die einen Lorbeerkranz hält, auf der Spitze. Der Säulenschaft trägt ein umlaufendes Reliefband und stellt sich damit eindeutig in die Tradition der Triumphsäulen in Rom. Am Beginn der Beinamen Josephs steht „Dacicus“, wie es bereits bei Karl VI. begegnet, dann folgen die Titel „Pannonicus, Scythicus, Ottomanicus“.¹²³

Auch das Totengerüst Kaiser Josephs I., der im April 1711 verstarb, greift das Motiv der Triumphsäulen auf.¹²⁴ Oberhalb des Sarges wird dieser lorbeerbekrönt in antiker Rüstung in einem von zwei Adlern gezogenen zweirädrigen „Sieges“-Wagen dargestellt, was ein deutlicher Anklang an antike Konsekrationsdarstellungen ist.¹²⁵ Interessant sind schließlich die vier Säulen, die das Gerüst umgeben: Diese beziehen sich auf die Siege und Eroberungen Josephs im Spanischen Erbfolgekrieg und tragen demnach auf ihren Spitzen Tropaia mit Schilden. Ihre Inschriften verweisen auf die Behauptung der Herrschaft in Spanien, den Triumph über Frankreich (Gallia), die Befreiung Italiens und die Wiedergewinnung Belgiens. Schemenhaft sind nun auf einem die Säule umlaufenden Band diese Erfolge dargestellt, Szenen von Schlachten sind auszumachen. Eine 24-seitige Beschreibung des Trauergerüsts von 1711 stellt diese kolossalen Geschichtssäulen in die Tradition der Ehrensäulen Trajans und des „Antoninus Pius“: „Nach ihrem Muster bilden diese vier Säulen in einem Schnecken-Zuge ab die Glorreichen Thaten S.K.M. und stellen ein halb erhobenes von gelbem Metall gegossenes Schnitzwerck vor.“¹²⁶ Auch Josephs Biograph Rinck beschreibt das Totengerüst entsprechend als „dergleichen Colossalische geschichts-säulen, als zu Rom vom Trajano und Antonio Pio zu sehen sind. Sie bildeten in einem schnecken-zug ab die glor-reiche thaten des Kaysers“.¹²⁷ Damit stellen sich diese ganz klar in die Tradition der Trajans- oder Marc Aurel-Säule in Rom. Die genannten Kupferstiche zeigen also Spiralsäulen mit „kontinuierender Darstellung“, auch wenn die Einzelheiten nur undeutlich erkennbar sind, und tragen an deren Spitze in der Regel Statuen bzw. Trophäen.

Auch in seinem *Entwurf einer historischen Architektur* (Erstausgabe 1721) beschäftigt sich Johann Bernhard Fischer von Erlach mit dem Trajansforum und der Trajanssäule. Er hatte sein Werk bereits 1705 begonnen und dürfte dabei von Heraeus unterstützt worden sein.¹²⁸ Dabei rekonstruiert er das Aussehen des „Traianischen Marckts“ nach Darstellungen auf erhaltenen „Gedächtnümmünzen“.¹²⁹ Neben einer Prägung zur Säule selbst mit der Umschrift „S.P.Q.R. Optimo Principi“ sind dies vor allem Darstellungen von Triumphbögen, Toranlagen und Tempeln, die Fischer von Erlach um die Säule herum anordnet. Konkret handelt es sich um die Basilica Ulpia, einen Triumphbogen des Trajan, dessen Tempel und Statue. Die Münzbilder selbst werden auch im Stich gezeigt. Der Reiterstatue auf einem Sockel steht eine weitere gegenüber, und im Hintergrund schließen diese Komposition um die Säule herum zwei gleichförmige Brunnen ab. Zur zweiten Statue vermerkt Fischer selbst, dass

¹²⁰ Polleroß (2008) 85; ders. (2007) 387 (jeweils mit dem Hinweis auf den dreitorigen Konstantinsbogen); Sedlmayr (1976) 56f. Eine entsprechende Verwendung von zwei Triumphsäulen bei einem Triumphbogen für Heinrich II. in Paris (1549) hat bereits Sedlmayr mit Hinweis auf Erich Hubala (Sedlmayr [1976] 57, Abb. 286) deutlich gemacht. Diese zeigt zwei Säulen mit Waffendarstellung, gleichsam eine Transferierung der Tropaia an einen Säulenschaft.

¹²¹ Polleroß (2005) 13f., 28.

¹²² Polleroß (2005) 14, 29. Zu Triumphpforten Blaha (1950), zu 1690 bes. 115–120.

¹²³ Lechner, Rameder (2012) 236f. (P 209).

¹²⁴ Lechner, Rameder (2012) 120f.; Sedlmayr (1976) 155f., Abb. 143.

¹²⁵ Erwähnt werden muss auch die Verwendung ähnlicher Darstellungen im religiösen Kontext (z.B. Melk, Prälatur: Triumph des heiligen Benedikt).

¹²⁶ *Trauer-Pracht/ mit welcher/ Dem Weiland Allerdurchleuchtigsten/ Großmächtigsten/ und Unüberwindlichsten Römisch. Kayser/ Josepho I: etc.*, Wien, gedruckt bei Johann Van Ghelen 1711. Zitiert nach Sedlmayr (1976) 362f.

¹²⁷ Rinck (1712) 604; Ilg (1895) 508f.; Polleroß (2007) 377.

¹²⁸ Hammarlund (2005) 101; Sedlmayr (1976) 130f.

¹²⁹ Kampmann (2004) 110f.

„der Autor, der Symmetrie wegen/ noch eine gegen über ordinieren wollen.“ Dominiert wird der Kupferstich von der im Zentrum auf einem Sockel, auf dem eine Inschrift angedeutet wird, stehenden Trajanssäule, die durch die Statue des Kaisers selbst abgeschlossen wird. Die Inschrift nimmt Fischer auch in dem kurzen Begleittext vollständig auf. Am Sockel beim Übergang zum Säulenschaft sitzen an den Ecken Adler, ein Element, das bei der Bekrönung der Säulen der Karlskirche wieder begegnet (Taf. 103, Abb. 7a–b). Grundsätzlich ist für die Wertschätzung Trajans vielleicht bemerkenswert, dass in dem Werk die Trajansmärkte aufgenommen sind, nicht jedoch die antoninische Säule gezeigt wird. Fischer von Erlach stützt sich auf Primärquellen in Form von Münzen zur Rekonstruktion des Platzes, auch wenn er die einzelnen Gebäude vor allem seinen Vorstellungen entsprechend anordnet.¹³⁰ Im Text dazu verweist er neben den Medaillen auch auf Erwähnungen und Beschreibungen antiker Autoren (Vitruv, Ammianus etc.). Zur Säule vermerkt Fischer von Erlach, dass diese früher mit der Statue des Kaisers 119 Schuh, jetzt mit der des heiligen Petrus jedoch 113 misst. Er erwähnt die Schneckenstiege im Inneren, das Material Marmor, und dass außen „um und um in einem Schnecken-Zuge die Thaten dieses unvergleichlichen Kaysers/ sonderlich gegen die Dacier/ vorgestellt.“ Es folgt die Beschreibung der Statue des Kaisers mit Weltkugel und Szepter in der Hand sowie für die Darstellungen der Reliefs ein Hinweis Fischer von Erlachs auf Alfonsus Ciaconius' Werk.¹³¹ Dieses Werk enthielt ursprünglich keine Abbildungen der Säule, die erst Bartoli 1672 hinzufügte.¹³² Schließlich erwähnt er die goldene Urne im Sockel, also eine Bestattung innerhalb Roms, was diesem „als einer von den besten Kaysern“ gewährt wurde. Auch hier nennt Fischer mehrere antike Autoren als Quelle (z.B. Eutropius, Cassiodor). Selbst in diesem kompilatorischen Architekturwerk ist das antiquarische Interesse mit den vielen herangezogenen Quellen also deutlich fassbar. Zudem wird die positive Bewertung Trajans in Wort und Bild offenbar.¹³³ Ähnliche Säulen mit umlaufendem Band begegnen auch in anderen Kupferstichen historischer Monumente Fischer von Erlachs, etwa beim Mausoleum von Halikarnassos¹³⁴ oder seinem ersten Entwurf Schönbrunn.¹³⁵ Damit waren diese aber auch anerkanntes, rezipiertes Architekturelement.

Anlässlich des Festes des Heiligen Nepomuk wurden laut Fuhrmann bei dessen Kapelle auf der Hohen Brücke 1726 „die beyde Trajanischen Ehren-Säulen“ errichtet und mit sinnreichen Inschriften verziert die Oktav über illuminiert.¹³⁶

Dass die Reliefs der Trajanssäule auch bildhauerisches Vorbild waren, belegen die Ankäufe von Gipsabgüssen für die Wiener Akademie durch Peter Strudel (Taf. 105, Abb. 8).¹³⁷ Diese Anschaffung für Wien ist kein isolierter Fall, so ließen der französische Staatsminister Jean-Baptiste Colbert und andere auch solche der Trajanssäule nach Paris schaffen.¹³⁸ Auch Francois Blondels zitiert die Trajanssäule neben anderen Monumenten in seinen Entwürfen.¹³⁹

Bekanntes sichtbares architektonisches Beispiel der Rezeption der Trajanssäule bzw. letztlich auch der Marc Aurel-Säule in ihrer Darstellungsweise bilden die beiden Säulen vor der Karlskirche, die die Lebensgeschichte des heiligen Karl Borromäus von Mailand darstellen. Nach dem Kauf des Bauplatzes 1715 begannen die Bauarbeiten an der Karlskirche Anfang 1716, also drei Jahre nach dem Gelöbnis Karls VI. während der Pestepidemie 1713, und 1737 wurde sie schließlich eingeweiht. Nach dem Tod des Vaters übernahm Joseph Emanuel Fischer von Erlach 1723 die Vervollständigung des Baus. Neben den beiden Säulen erinnert auch die Säulenportikus an antike Architektur. Kuppel, Vorhalle

¹³⁰ Diese Heranziehung von Medaillen und Münzbildern zur Rekonstruktion dürfte in Wien seit den Triumphbögen 1690 erfolgt sein (Polleroß [2005] 12, 14). Der Jesuit Erasmus Fröhlich (1700–1758) betonte 1733 ebenfalls den Nutzen der Münzbilder, wobei er explizit auf die Darstellungen des Trajansforums, -bogens und der Basilica Ulpia verwies, also jene, die auch Fischer von Erlach verwendet hatte (ebd. 24f.).

¹³¹ Chacón (1576).

¹³² Bartoli, Bellori (1672).

¹³³ Fischer von Erlach (1980) 67–69 (Bd. II, 7); zu dem Blatt auch Doppler (2008) 313, Kat.Nr. 5.1.7.

¹³⁴ Fischer von Erlach (1980) 25 (Bd. I, 6). Weitere Beispiele bei Popelka (1955) 85.

¹³⁵ Fischer von Erlach (1980) 103 (Bd. IV, 2); Sedlmayr (1976) 52–54, Abb. 39.

¹³⁶ Fuhrmann (1739) II, 1436; Ilg (1895) 662. Zu Johann Nepomuks Verehrung unter Karl VI. mit weiterführender Literatur Garms-Cornides (2011) 185–193.

¹³⁷ Polleroß (2005) 19; allg. zu dieser Koller (1993) 96–110, Ankäufe 100 (Qu 50, S. 218).

¹³⁸ Siehe den Beitrag von M. Galinier in diesem Band.

¹³⁹ Burke (1996) 253.

und Säulen bilden mit ihren vielfältigen Bezügen die Schauseite (Peterskirche, Hagia Sophia). Heraeus verweist bei der Beschreibung der von ihm entworfenen Grundsteinlegungsmedaille (1716) auf die Nachahmung der Trajans- und antoninischen Säule sowie die Devise Karls VI. und dessen *modestia*, da diese eben nicht dem Kaiserlob gewidmet waren.¹⁴⁰ Auch Sebastian Insprugger nennt die trajanische und antoninische Säule als Vorbilder, die Schneckenstiege, die Reliefs mit Darstellungen von Szenen zu Karl Borromäus oder die Adler. Der Wortlaut dieser im Rahmen der Jahresschrift der Rhetorikklasse der Wiener Jesuiten (1728) erschienen Beschreibung zu den Säulen: „Colossi assurgunt Dorici ordinis ... ab eorum forma, quos Romae hodiéque videre licet, TRAJANI & ANTONINI Pii honoribus positos“.¹⁴¹ Auch im Codex Albrecht wird auf die nach dem römischen Vorbild errichteten Triumphsäulen verwiesen.¹⁴² Bereits Böck hat darauf hingewiesen, dass die Windungsrichtung der Reliefs an den Säulen einander entgegengesetzt ist.¹⁴³

Fischer von Erlach widmet insgesamt vier Kupferstiche in seinem Entwurf der Karlskirche, wobei er Avers und Revers der Gedenkmedaille darstellt.¹⁴⁴ Auch Salomon Kleiner nahm diese in sein Kupferstichwerk auf.¹⁴⁵ Eine ähnliche Darstellung der Karlskirche mit einem Prozessionszug im Vorfeld findet sich in der Benediktinerabtei Břevnov in Prag.¹⁴⁶ Betreut wird die Karlskirche durch die böhmischen Kreuzherren mit dem roten Stern.¹⁴⁷

Keller erwähnt die Karlskirche bei seiner Darstellung der von Karl VI. errichteten Monumente. Gleich zu Beginn stellt er nach dem Verweis auf Augustus und Vespasian die Verbindung zu Trajansforum und Säule her: „Cedo, an ex Trajani foro cochles illa 128. pedes alta columna, opus Ammiano teste, ipsa Numinum assensione mirabile, in nostram Viennam translatum?“¹⁴⁸ Ein deutlicherer Hinweis auf die Säule in Rom, als dass diese nach Wien transferiert worden zu sein scheint, könnte kaum vorliegen. Zudem begegnet man auch hier einem Hinweis auf das Motiv der *Translatio Imperii*, in diesem Fall durch die von Rom nach Wien verbrachte Säule. Keller schildert die Umstände des kaiserlichen Votums, dessen Erfüllung mit dem Baubeginn 1716 und einer Inschrift anlässlich der Grundsteinlegung im Februar desselben Jahres. Gleich zu Beginn wird dabei auf die Devise Karls VI. (*Fortitudo et Constantia*) verwiesen. Als Sinnbild dieser werden die beiden Säulen interpretiert, gleichzeitig erinnern sie auch an die vor dem salomonischen Tempel errichteten zwei Säulen (Jachin und Boas).¹⁴⁹ Zum Vergleich mit den Säulen des salomonischen Tempels sei auch auf abweichende Darstellungen dieses Gebäudes verwiesen; so setzt Fischer von Erlach die beiden ehernen Säulen in die überdachte Vorhalle.¹⁵⁰ Natürlich gab es auch entsprechende Darstellungen, die das Säulenpaar vor dem Tempel darstellten.¹⁵¹ Literarisch wird der Vergleich etwa durch eine Leichenpredigt für Kaiser Karl VI. belegt, in der explizit auf das Vorbild der Säulen des salomonischen Tempels verwiesen wird.¹⁵² Zuletzt

¹⁴⁰ Polleroß (2005) 18.

¹⁴¹ Insprugger (1728) 39f.; Polleroß (2007) 391f.

¹⁴² Polleroß (2007) 388; Stalla (2014) 173f.

¹⁴³ U.a. Böck (1955) 72f.; Lechner, Rameder (2012) 213f. (M 151); Sedlmayr (1976) Abb. 315. Die entgegengesetzte Windung könnte eventuell durch den Prägevorgang erklärt werden. In der Mehrzahl der Darstellungen besitzen die Säulen den Windungsverlauf von rechts nach links bzw. im Fall der Karlskirche die nördliche Seite von rechts nach links bzw. die südliche von links nach rechts. Insprugger stellt diese genau umgekehrt, Keller den Reliefverlauf auf beiden Säulen von links nach rechts dar.

¹⁴⁴ Fischer von Erlach (1980) 113–116 (Bd. IV, 12–15); Böck (1955) 65–74 (v.a. zu Abweichungen in der Darstellung zum späteren Bau); Doppler (2008) 316, Kat.Nr. 5.1.16.

¹⁴⁵ Kleiner (1982) 35 (Bd. I, 1724); vgl. auch die Zusammenstellung von Ilg (1895) 677–681; Popelka (1955) 93f.

¹⁴⁶ Polleroß (2008) 80, Abb. 1.

¹⁴⁷ Zur Karlskirche Doppler (2008) 310–319; Ilg (1895) 615–683; Polleroß (2008) 81–87; Sedlmayr (1976) 174–184, Abb. 173–181, 314–319.

¹⁴⁸ Ebd. 16.

¹⁴⁹ Polleroß (2007) 385 erwähnt die Meinung Brillants, dass mit dem Hinweis auf die Finanzierung durch Hofjuden auch eine kabbalistische Interpretation denkbar sei. Allg. zum Säulenpaar Pučálik (2009) 562f.; Sedlmayr (1976) 179f.; Stalla (2014) 171–173; zum Motiv des salomonischen Tempels vgl. auch den Beitrag von J. Olchawa in diesem Band.

¹⁵⁰ Fischer von Erlach (1980) 10–15 (Bd. I, 1–2).

¹⁵¹ Polleroß (2008) 87, Abb. 6 bzw. Sedlmayr (1976) Abb. 240 (Philipp Galle, *Zerstörung des Salomonischen Tempels durch Titus*, 1569); Stalla (2014) 171f. Zur Gleichsetzung des Baus mit dem Tempelbau Salomons s. auch Pučálik (2009) 557–574 (bes. Predigttext von 1738).

¹⁵² Doppler (2008) 314, Kat.Nr. 5.1.9.

deuten sie schließlich auf Karl V. hin, dessen Devise „Plus Ultra“ mit zwei Säulen verbunden war, die die Säulen des Herakles und damit auch Gibraltar darstellen. Damit erinnert die Kirche aber an den spanischen Anspruch Karls VI.¹⁵³ Keller beschreibt dann den Bau der Karlskirche: das mit sechs Säulen errichtete Peristyl, die vier Statuen am Giebel und schließlich die zwei großen, schneckenförmig gewundenen Säulen im Vorfeld, deren eine das Leben und Sterben des Karl Borromäus, die andere die von ihm bewirkten Wunder darstellt (Taf. 104, Abb. 7c). Auch beschreibt er die Bekrönung mit vier eisernen, vergoldeten Adlern an den Ecken und den beiden Aufsätzen. Insbesondere diese Adler verweisen in Hinblick auf die bereits erwähnte Darstellung Fischer von Erlachs sowie eine etwas später entstandene Nachbildung der Trajanssäule in der Münchner Schatzkammer auf das Erinnerungsmonument der Dakerkriege Trajans. Die Innenausstattung und Malerei vergleicht Keller mit der Leistung des Apelles. Schließlich schließt er das Lob mit einem Hinweis auf die Schilderung Prokops der Hagia Sophia ab.¹⁵⁴

In den Baurechnungsbüchern der Karlskirche wird der Abschluss der Säulen 1730 verzeichnet. Mehrfach werden sie als steinerne Säulen bezeichnet, ein Hinweis auf die Trajanssäule konnte nicht ermittelt werden.¹⁵⁵

Zusammengefasst thematisieren bereits die zeitgenössischen Autoren den Bezug der Karlskirche auf den salomonischen Tempel (Jerusalem), die Hagia Sophia (Konstantinopel) und die Trajanssäule bzw. die stadtrömischen Säulen (Rom) und damit die Hauptstädte der Christenheit. Das Vorbild einer Kombination der Kuppelbauweise mit Portikus und Säule findet man bereits in Rom, das neben der persönlichen Reiseerfahrung auch über Kupferstiche transportiert wurde. Im Speziellen zeigt ein auch Erzherzog Karl bekanntes Buch über Rom (Alessandro Donati, *Roma Vetus Ac Recens Utriusque Aedificiis Illustrata*, Amsterdam 1695) diese Anordnung bzw. auch die Rekonstruktion Fischers des alten Korinth (1712).¹⁵⁶ Zur Rezeption kann allgemein auf die 1729 anlässlich des Geburtstags des Dauphins auf der Piazza Navona im Vorfeld der Kirche Sant' Agnese errichtete Triumphpforte und zwei Triumphsäulen verwiesen werden.¹⁵⁷ Auch der vor allem durch seine Bühnenbilder bekannte Giuseppe Galli Bibiena entwarf antike Plätze, die neben Mausoleum, Triumphbögen sowie Obelisken im Hintergrund reliefierte Triumphsäulen zeigen.¹⁵⁸

Die Portikus mit der Darstellung der Apotheose des Heiligen sowie die Säulen mit dessen Taten weisen also auf antike Triumpharchitektur und sind bei der Triumphpforte für Joseph I. bereits begegnet.¹⁵⁹ Die linke Säule zeigt Szenen aus dem Leben des Karl Borromäus (Geburt/Lichtwunder, Ernennung zum Kardinal, Bußprozession während Pest etc.), die rechte Begräbnis und Wundertaten des Heiligen (Begräbnis, Heilungen, Rettungen, Verehrung). Als Beispiel kann etwa auf die Rettung des

¹⁵³ Die Darstellung der Säulen des Herakles und ihre Bedeutung wurden bereits mehrfach untersucht. Speziell für die Rezeption durch die österreichischen Habsburger, insbesondere unter Karl VI. in Kombination mit dem Verweis auf den Ahnherrn Karl V. vgl. Polleroß (2007) 372–386 (mit weiterführender Literatur); ders. (2008) 81; Sedlmayr (1976) 179f.; Stalla (2014) 172–174.

¹⁵⁴ Keller (1733) 16–19. Der Vergleich mit den Bauten Konstantins und Justinians erfolgte auch bei einer Predigt des Kreuzherren Fridrich Thoma im Oktober 1738 (abgedruckt bei Pučalík [2009] 559, 561).

¹⁵⁵ FHKA, Baurechnungsbücher Karlskirche Nr. 213–224 1716–1730, hier 1730 (Verweis auf Baukostenbücher); erwähnt bei Doppler (2008) 313, Kat.Nr. 5.1.7. Popelka erwähnt für 1729 Säulenreliefs (Popelka [1955] 131). 1730 werden Ausgaben für die Herstellung von Reliefs („bassereleben“) verzeichnet bzw. Bertl für den Auftrag von Bleiweis an der zweiten steinernen „pyramiden“ entlohnt (so schon Ilg [1895] 672f.).

¹⁵⁶ Polleroß (2005) 18, 34, Abb. 13 (Entwurf Fischers von Erlach); ders. (2007) 385, Abb. 40 (Donati), 388; Vgl. hier auch die Darstellung Piranesis auf dem Titelbild.

¹⁵⁷ Polleroß (2007) 388.

¹⁵⁸ Die Federzeichnungen stellen wohl Entwürfe für sein 1740 erschienenes Werk *Architettura e Prospettive* dar, das er Karl VI. widmete (Lenzi, Bentini [2000] 286–290). Dem Repertoire antiker Monumente Roms, woraus die Künstler des 18. Jahrhunderts schöpften, gehörte die Trajanssäule ohne Zweifel an, so erscheint sie auch auf den zwischen 1754 und 1759 entstandenen Gemälden des antiken und modernen Rom von Giovanni Paolo Pannini (1694–1765). Zu den Vorbildern auch Ilg (1895) 656–661 (insbesondere Trajanssäule), 669–672; Popelka (1955) 85. Insbesondere Ilg (1895) 657 verweist auf die Rezeption von Pantheon und Trajanssäule: „Ich will damit sagen, das Motiv der Karlskirche, diese geniale Verbindung des Kuppelbaues mit der Trajanssäule, hat sich unbewusst und embryonisch seit dem XVI. Jahrh. vorgebildet“. Er meint auch, dass vielleicht durch die persönliche Erfahrung in Rom mit Besuch des Monumentes und der dahinter gelegenen Kuppelkirche Fischers Entwurf beeinflusst wurde.

¹⁵⁹ Sedlmayr (1976) 176f.

Giulio Homato verwiesen werden, der beim Absturz von einem Felsen durch ein Gebet zu dem Heiligen überlebte.¹⁶⁰ Wichtiger als die Inhalte ist die Darstellungsweise in einer kontinuierenden Form. Ähnlich der Trajanssäule trennen immer wieder Säulen oder andere Architekturelemente die Szenen. Damit wird sie aber mit den römischen Säulen vergleichbar. Auch Karl Borromäus erscheint mehrfach im Zuge seiner Lebensgeschichte, die zweite Säule verweist oft nur noch indirekt auf diesen. Ursprünglich hätten die Säulen Karl dem Großen und Karl von Flandern, also Vorgängern Karls VI., gewidmet werden sollen, doch verzichtete man auf diese deutliche Betonung als kaiserliches Monument zugunsten subtilerer Hinweise auf den Kaiser, die sich auch im Innenraum der Kirche fortsetzen. Diese erfolgten durch den Bezug zur Devise des Herrschers, die kaiserlichen Adler oder Kronen am Abschluss der Säulen.¹⁶¹ Die Doppelsäulen selbst schaffen eine Art Portalfunktion, durch die man zur Kirche hinschreitet, wie bei dem Triumphbogen 1690 oder ähnlichen Festdekorationen.¹⁶² Im Unterschied zur Trajanssäule, die im Zentrum eines Platzes steht und damit allseitig einsehbar ist, sind die Säulen der Karlskirche im unteren Bereich unbehauen und in die Fassade eingebaut. Jedenfalls kann abschließend auf folgende Feststellung Ilgs verwiesen werden: „Im Kleinen scheinen die Trajanischen Säulen indessen um jene Zeit, wenigstens in Wien, sehr in Mode gewesen zu sein [...]. Wir werden hören, dass sie Milizia geradezu „del gusto di Vienna“ nennt“.¹⁶³

Zusammenfassung

Die vorangehenden Ausführungen haben gezeigt, dass Trajan und dessen Monumente durchaus Vorbild für die kaiserliche Repräsentation waren. Gerade unter Karl VI. war es auch die Verschränkung der historischen Ereignisse mit der Ausdehnung der Habsburgermonarchie nach Osten bis in die Walachei, die einen Vergleich ermöglichte. So interpretiert bereits Matsche die Darstellungen der Maßnahmen des nunmehrigen Kaisers Karls VI. zur Sicherung und Besiedelung Siebenbürgens in Form der „Kontinuität der römischen Kolonie des damaligen Dazien“ als Legitimation der eigenen Herrschaft.¹⁶⁴ Polleroß verweist darauf, dass die Eroberungen Trajans und Karls VI. nicht aufgrund der Virtus der beiden Herrscher, sondern nach dem Prinzip der Territorialität verglichen wurden.¹⁶⁵ Erinnerung man sich an die Parallelbiographie und die Kupferstiche Karls als „Thracum Domitor“, kann diesem Urteil beigepflichtet werden. Die Karlskirche als Monument der Habsburgermonarchie und Erfüllung des Pestgelöbnisses Karls VI. wird durch das architektonische Zitat der Triumphsäulen in Beziehung zu Trajan gesetzt und damit ihr Erbauer mit diesem römischen Kaiser verbunden. Spiralsäulen wurden bereits zuvor in ephemerer Architektur, Entwürfen und Kupferstichen eingebaut. Die zahlreichen Hinweise, etwa bei Keller, belegen, dass diese als Bezug zur Trajanssäule verstanden wurden. Dabei bewirkte das antiquarische Interesse, dass man Aussehen und Ereignisse anhand antiker Autoren, Inschriften und Münzen zu rekonstruieren versuchte. 1755 werden der römische Kaiser und sein Gegner Decebal schließlich mit Rudolph von Habsburg, einer Schlüsselperson des habsburgischen Selbstverständnisses, und Ottokar verglichen. Natürlich erfolgte die Einbindung Trajans, der Trajanssäule und der Dakerkriege in die Darstellung der Habsburgerdynastie im Rahmen eines allgemeinen Interesses und Begeisterung für die Antike. Ziel der Zitate war eine Herausstellung Wiens als neues Rom, das diese Rolle von Konstantinopel übernommen hatte. Zudem hatte Karl VI. von seinen spanischen Ansprüchen auch den Titel eines Königs von Jerusalem geerbt.¹⁶⁶ In diesem Kontext lässt sich auch die Reihe Salomon, Augustus und Konstantin (*in hoc signo*) bis zum jeweiligen habsburgischen Kaiser besser verstehen. Die Hinweise auf Trajans Leistungen stellten also nur eine Facette dar. Durch

¹⁶⁰ Österreichische Nationalbibliothek, Codex Nr. 7853, fol. 81r–89r; Doppler (2008) 318f., Kat.Nr. 5.1.23–5.1.56; Garretson (1975) 153–156; Stalla (2014) 170f. Die Darstellungen müssen im Einzelnen nicht verfolgt werden, eine Aufarbeitung lassen geplante Projekte zum Albrechtskodex (Publikation, Digitalisierung) erhoffen. Zur Herstellung der Reliefs bereits Ilg (1895) 672–677.

¹⁶¹ Hammarlund (2005) 103; Polleroß (2008) 85; ders. (2005) 18; ders. (2007) 383 (Hinweis auf Heraeus), 388; Stalla (2014) 168–180.

¹⁶² Polleroß (2007) 376.

¹⁶³ Zitiert nach Ilg (1895) 662.

¹⁶⁴ Matsche (1981) I, 308; Polleroß (2005) 13.

¹⁶⁵ Polleroß (2005) 15.

¹⁶⁶ Polleroß (2008) 85.

territoriale (Eroberungen), geistige und technische (Bibliothek, Straßenbau) sowie schließlich persönliche Vergleiche (Parallelbiographie) wurde Trajan mit den Habsburgern und insbesondere Karl VI. in Beziehung gesetzt. Als Medien dienten neben architektonischen Monumenten (Triumphsäule) Dichtungen, historische Betrachtungen (Münzkataloge) mit ihren visuellen Darstellungen und „Gedächtnismünzen“ (Medaillen). Neben dem Aspekt des Triumphmonuments begegnete aber auch der des Funeralelements. Dass diese Verweise auf das antike Dakien keineswegs ein isoliertes Phänomen darstellen, belegen die autobiographische Geschichte des Corillus, die Darstellung auf der Rückseite einer Gedächtnismünze zum Tod Augustus des Starken oder die Nachbildung der Trajanssäule in der Münchner Schatzkammer.

Bibliographie

- [Anonymus] (1755) = [Anonymus], *Plutarchi Redivivi Rudolphus I. Habsburgicis, et M. Ulpium Trajanus*, Pragae 1755.
- Arenhövel (1979) = W. Arenhövel, *Berlin und die Antike. Katalog*, Berlin 1979.
- Bartoli, Bellori (1672) = P. S. Bartoli, G. P. Bellori, *Colonna Traiana eretta dal senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma. Scolpita con l'histoire della guerra dacica la prima e la seconda espeditione, e vittoria contro il re Decebalo. Nuovamente disegnata, et intagliata da Pietro Santi Bartoli. Con l'espositione latina d'Alfonso Ciaccone, compendiata nella vulgare lingua sotto ciascuna immagine, accresciuta di medaglie, inscriptions, e trofei, da Gio. Pietro Bellori*, Roma o. J. [1672].
- Baumstark (2009) = R. Baumstark (Hrsg.), *Kurfürst Johann Wilhelms Bilder*, 2 Bde, München 2009.
- Bernhard-Walcher (2008) = A. Bernhard-Walcher, *Die Geschichte der Sammlung antiker Prunkkameen*, in: E. Zwierlein-Diehl, *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum*, Wien 2008, 27–53.
- Beutler, Weber (2015) = F. Beutler, E. Weber (Hrsg.), *Die römischen Inschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 2015.
- Blaha (1950) = H. Blaha, *Österreichische Triumph- und Ehrenpforten der Renaissance und des Barock*, Diss. Wien 1950.
- Böck (1955) = E. Böck, *Die Frontalperspektive der Karlskirche in der „Historischen Architektur“ von J. B. Fischer von Erlach. Feststellungen zur optischen Gestaltung des Baues*, *Alte und neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter* 4.3/4 (1955) 65–74.
- Bollbuck (2011) = H. Bollbuck, „*Quem imiter?*“ *Antiquarische Forschung und Philologie bei Martin Opitz*, in: Heinen (2011) 231–245.
- Braubach (1965) = M. Braubach, *Prinz Eugen von Savoyen 5: Mensch und Schicksal*, Wien 1965.
- Braunschweig und Lüneburg (2011) = A. U. Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, *Die römische Octavia. Fünfter Band, erster Teil*, bearb. von D. Merzbacher, Stuttgart 2011.
- Buberl, Dückerhoff (2003) = B. Buberl, M. Dückerhoff, *Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, 2 Bde, München, Dortmund 2003.
- Buchowiecki (1957) = W. Buchowiecki, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach* (Museion N. F. 2. Reihe 1), Wien 1957.
- Bungarten, Luckhardt (2008) = G. Bungarten, J. Luckhardt (Hrsg.), *Reiz der Antike. Die Braunschweiger Herzöge und die Schönheiten des Altertums im 18. Jahrhundert*, Petersberg 2008.
- Burke (1996) = P. Burke, *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, Frankfurt 1996 (erstmalig 1993).
- Chacón (1576) = A. Chacón, *Historia utriusque belli Dacici a Traiano Caesare gesti, ex simulachris quae in columna eiusdem Romae visuntur collecta*, Roma 1576.
- Diekamp (2010) = C. Diekamp, *Die Galerie im Oberen Belvedere und die Bildersammlung Prinz Eugens im Belvedere und im Stadtpalais*, in: Husslein-Arco, von Plessen (2010) 127–135.
- Doppler (2008) = E. Doppler, *Ein barockes Meisterwerk*, in: *Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*, Wien 2008, 310–319.
- Dostert (2012) = A. Dostert, *Friedrich der Grosse als Sammler antiker Skulptur*, in: H. Dorgerloh (Hrsg.), *Friederisiko. Friedrich der Große: Die Essays*, München 2012, 232–245.

- Fischer von Erlach (1980) = J. B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur, mit einem Nachwort von Harald Keller* (Die bibliophilen Taschenbücher 18), Dortmund³1980.
- Fuhrmann (1738–1739) = M. Fuhrmann, *Alt- und Neues Wien, Oder Dieser Kayserlich- und Erz-Lands-Fürstlichen Residenz-Stadt Chronologisch- und Historische Beschreibung* etc., 2 Bde, Wien 1738–1739.
- Garms-Cornides (2011) = E. Garms-Cornides, *Pietas Austriaca — Heiligenverehrung und Fronleichnamspzession*, in: S. Seitschek, H. Hutterer, G. Theimer (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. (1711–1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*, Wien 2011, 185–197.
- Garretson (1975) = E. P. Garretson, *An Austrian Programmer of the Baroque. The life and work of Conrad Adolph von Albrecht*, Diss. Chicago 1975.
- Garretson (1980/1981) = E. P. Garretson, *Conrad Adolph von Albrecht, Programmer at the Court of Charles VI.*, Mitteilungen der Österreichischen Galerie Jg. 24/25 Nr. 68/69 (1980/1981) 19–92.
- Gerken (1974) = G. Gerken, *Das fürstliche Lustschloss Salzdahlum und sein Erbauer Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel* (Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Geschichte 22), Braunschweig 1974.
- Göse (2012) = F. Göse, *Friedrich I. (1657–1713). Ein König in Preußen*, Regensburg 2012.
- Gröschel (1981a) = S.-G. Gröschel, *L. Beger, Thesaurus Brandenburgicus selectus Band I–III*, in: Hildebrand, Theuerkauff (1981) 96–97.
- Gröschel (1981b) = S.-G. Gröschel, *Die antiken Gemmen und Kameen der Sammlung*, in: Hildebrand, Theuerkauff (1981) 98–108.
- Haag, Swoboda (2010) = S. Haag, G. Swoboda, *Die Galerie Kaiser Karls VI. in Wien. Solimenas Widmungsbild und Storffers Inventar (1720–1733)*, Wien 2010.
- Hagen (1992) = R. Hagen, *Vom herzoglichen Hoftheater zum bürgerlichen Tourneetheater*, Wolfenbüttel 1992.
- Hammarlund (2005) = A. Hammarlund, *Entwurf einer historischen Topographie. Carl Gustav Heraeus auf dem Wege von Tessins Stockholm nach Fischers Wien. Bildungsgeschichte eines Konzeptverfassers*, in: A. Kreul (Hrsg.), *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005, 93–108.
- Haslinger (1970) = A. Haslinger, *Epische Formen im höfischen Barockroman. Anton Ulrichs Romane als Modell*, München 1970.
- Heese (2012) = C. Heese, *Eine Trajanische Säule für Friedrich II. Schinkels Entwürfe für das Friedrichsdenkmal* [Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 1. November 2012 bis 6. Januar 2013], Stendal 2012.
- Heinen (2011) = U. Heinen, *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, 2 Bde (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 47), Wiesbaden 2011.
- Heraeus (1718) = C. G. Heraeus, *Brevis Explicatio Numismatum Aliquot ex iis, quae in IMP. CAES. CAROLI VI. Historia Numismatica* etc., [1718].
- Heraeus (1721) = C. G. Heraeus, *Inscriptiones et Symbola Varii Argumenti*, Nürnberg 1721.
- Hildebrand, Theuerkauff (1981) = J. Hildebrand, C. Theuerkauff (Red.), *Die Brandenburg-Preußische Kunstkammer*, Berlin 1981.
- Husslein-Arco, von Plessen (2010) = A. Husslein-Arco, M. L. von Plessen, *Prinz Eugen. Feldherr, Philosoph und Kunstfreund*, Wien 2010.
- Ilg (1895) = A. Ilg, *Leben und Werke Johann Bernhard Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895.
- Insprugger (1728) = S. Insprugger SJ, *Nummi Augg. Caroli VI. et Elisabethae Christinae* etc., Wien 1728.
- Jacob (1983) = S. Jacob, *Schloß Salzdahlum*, in: Klessmann (1983) 49–119.
- Kalmár (2009) = J. Kalmár, *Ahnen als Vorbilder. Der vom späteren Kaiser Karl VI. in seinen Jugendjahren verfasste Kanon der Herrschertugenden*, in: G. Haug-Moritz et al. (Hrsg.), *Adel im „langen“ 18. Jahrhundert* (Zentraleuropa-Studien 14), Wien 2009, 43–60.
- Kampmann (2004) = U. Kampmann, *Die Münzen der römischen Kaiserzeit*, Regenstauf 2004.
- Keller (1733) = A. Höller (= Keller), *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta seu Aedificia a Carolo VI.* etc., Wien 1733.
- Keller (1979) = F.-E. Keller, *Triumphbogen in der Berliner Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: Arenhövel (1979) 99–113.
- Kleiner (1982) = S. Kleiner, *Das florierende Wien. Vedutenwerk in vier Teilen aus den Jahren 1724–1737* (Die bibliophilen Taschenbücher 104), Dortmund²1982.

- Klessmann (1983) = R. Klessmann (Red.), *Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Leben und Regieren mit der Kunst*, Braunschweig 1983.
- Kohn (1998) = R. Kohn, *Wiener Inschriftensammler vom 17. bis zum beginnenden 19. Jahrhundert* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 32), Wien 1998.
- Koller (1993) = M. Koller, *Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie*, Innsbruck 1993.
- Kräftner (2013) = J. Kräftner, *Die Schätze der Liechtenstein. Paläste, Gemälde, Skulpturen*, Wien 2013.
- Krempel (1976) = U. Krempel, *Max Emanuel als Gemäldesammler*, in: H. Glaser (Hrsg.), *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700 I*, München 1976, 221–238.
- Kreul (1995) = A. Kreul, *Regimen rerum und Besucherregie. Der Prunksaal der Hofbibliothek in Wien*, in: F. Polleroß (Hrsg.), *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien, Köln, Weimar 1995, 210–228.
- Küchelbecker (1732) = J. B. Küchelbecker, *Allerneueste Nachricht vom Römisch=Kayserslichen Hofe etc.*, Hannover 1732.
- Künzl (1988) = E. Künzl, *Der römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom*, München 1988.
- Lang (2007) = J. Lang, *Netzwerke von Gelehrten. Eine Skizze antiquarischer Interaktion im 18. Jh. am Beispiel des Philipp von Stosch (1691–1757)*, in: J. Broch, D. Scholl, M. Rassiller (Hrsg.), *Netzwerke der Moderne. Erkundungen und Strategien*, Würzburg 2007, 203–226.
- Lechner, Rameder (2012) = G. Lechner, B. Rameder, *Österreichs Glorie am Trogerhimmel. Die Göttweiger Kaiserstiege* [Katalog zur Sonderausstellung 21. März – 31. Oktober 2012], Göttweig 2012.
- Lenzi, Bentini (2000) = D. Lenzi, J. Bentini (Hrsg.), *I Bibiena una famiglia europea*, Venedig 2000.
- León (2003) = V. León, *Carlos VI. El emperador que no pudo ser rey de España*, Madrid 2003.
- Leschhorn (2008) = W. Leschhorn, *Münzen und Medaillen*, in: Bungarten, Luckhardt (2008) 217–232.
- Lessmann (1983) = J. Lessmann, „Kunstsachen und Seltenheiten“, in: Klessmann (1983) 153–162.
- Luckhardt (2014) = J. Luckhardt (Hrsg.), „... einer der größten Monarchen Europas“? *Neue Forschungen zu Herzog Anton Ulrich*, Petersberg 2014.
- Matsche (1981) = F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“*, 2 Bde (Beiträge zur Kunstgeschichte 16), Berlin, New York 1981.
- Matsche (2011) = F. Matsche, *Caesar et Imperium. Die Fassadendekoration und das Deckenbild im Festsaal der ehemaligen Reichskanzlei in der Wiener Hofburg*, Wien 2011.
- Mitthof (2014) = F. Mitthof, *Sarmizegetusa? Zu den Varianten eines dakischen Toponyms in den lateinischen und griechischen Quellen*, in: I. Piso, R. Varga (Hrsg.), *Trajan und seine Städte. Colloquium Cluj-Napoca, 29. September–2. Oktober 2013*, Cluj-Napoca 2014, 233–244.
- Munding (1983) = M. Munding, *Die Romane: „Aramena“ und „Octavia“*, in: Klessmann (1983) 205–212.
- Nickel (2006) = R. Nickel, *Lexikon der antiken Literatur*, Düsseldorf 2006.
- Noll (1963) = R. Noll, *Die Antiken des Prinzen Eugen im unteren Belvedere*, in: *Prinz Eugen und sein Belvedere*, Wien 1963, 57–67.
- Polleroß (2000) = F. Polleroß, *Monumenta Virtutis Austriacae. Addenda zur Kunstpolitik Kaiser Karls VI.*, in: M. Hörsch (Hrsg.), *Kunst, Politik, Religion: Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag*, Petersberg 2000, 99–122.
- Polleroß (2005) = F. Polleroß, „Dieses neue Rom, ein Wohn-Sitz Römischer Kayser“. *Zur historischen Legitimation des habsburgischen „Kaiserstils“*, in: A. Kreul (Hrsg.), *Barock als Aufgabe*, Wiesbaden 2005, 9–38.
- Polleroß (2007) = F. Polleroß, *Von redenden Steinen und künstlich erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imaginatio*, *Römische Historische Mitteilungen* 49 (2007) 319–396.
- Polleroß (2008) = F. Polleroß, *Die Karlskirche als Kunstwerk und politisches Symbol. Votivkirche und Staatsdenkmal*, in: *Am Puls der Stadt. 2000 Jahre Karlsplatz*, Wien 2008, 80–87.
- Polleroß (2009) = F. Polleroß, „Wien wird mit gleichem Recht Neu=Rom genannt, als vormals Constantinopel“. *Geschichte als Mythos am Kaiserhof um 1700*, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 11 (2009) 102–127.
- Polleroß (2011) = F. Polleroß, *Augusta Carolinae Virtutis Monumenta. Zur Architekturpolitik Kaiser Karls VI. und ihrer Programmatik*, in: S. Seitschek, H. Hutterer, G. Theimer (Hrsg.), *300 Jahre Karl VI. (1711–1740). Spuren der Herrschaft des „letzten“ Habsburgers*, Wien 2011, 218–234.

- Popelka (1955) = L. Popelka, *Studien zur Wiener Karlskirche*, Alte und neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter 4.3/4 (1955) 75–132.
- Popelka (1986) = L. Popelka, *Eugenius in Nummis. Kriegs- und Friedenstaten des Prinzen Eugen in der Medaille* [Katalog einer Ausstellung im Heeresgeschichtlichen Museum vom 16. Oktober 1986 bis 7. Jänner 1987], Wien 1986.
- Pučalík (2009) = M. Pučalík, „Ihr sehet nehmlich einen Templ, desgleichen ihr vielleicht selten, oder vielleicht niemals gesehen.“ *Zur Ikonographie der Wiener Karlskirche*, *Orbis Artium* (2009) 557–578.
- Rauch (2012) = Auktionshaus H. D. Rauch, *90. Münzauktion Katalog II – 5. und 6. Juni 2012: Medaillen und Münzen der Neuzeit, Papiergeld*, Wien 2012.
- Rill (1992) = B. Rill, *Karl VI. Habsburg als barocke Großmacht*, Graz, Wien, Köln 1992.
- Rinck (1712) = E. G. Rinck, *Josephs des Sieghafften Roem. Kaeyzers Leben und Thaten.*, 2 Bde, Köln 1712.
- Römer (1983) = C. Römer, *Anton Ulrich als Herrscher*, in: Klessmann (1983) 249–255.
- Roemer (2009) = L. Roemer, *Rom in Salzburg. Ein Beitrag zur Landkartengalerie der Salzburger Residenz*, in: *Die Salzburger Residenz 1587–1727. Vision und Realität*, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 68.1–2 (2009) 94–117.
- Ronzoni (2001) = L. A. Ronzoni, *Gregor Wilhelm von Kirchner und die Apotheose Kaiser Karls VI. von Georg Raphael Donner*, *Salzburger Barockberichte* 31 (2001) 101–116.
- Scheicher (1955) = H. Scheicher, *Zum Motiv der Triumphsäulen am Tor der Niederleger der Stadt Wien von 1690*, in: *Festschrift für K. M. Swoboda zum 28.1.1954* (maschinenschriftlich, nach Popelka [1955] 86).
- Scheicher (1979) = E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wien u.a. 1979.
- Schmidt (2004) = W. Schmidt, *Friedrich I. Kurfürst von Brandenburg, König in Preußen*, Kreuzlingen, München 2004.
- Schmidt *et al.* (1990) = W. Schmidt *et al.*, *Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert*, München 1990.
- Schreiber (2004) = R. Schreiber, „ein galeria nach meinem humor“. *Erzherzog Leopold Wilhelm* (Schriften des Kunsthistorischen Museums 8), Wien 2004.
- Schwerdfeger (1923) = J. Schwerdfeger, *Vienna gloriosa. Bilder und Studien aus Wiens Vergangenheit*, Wien 1923.
- Sedlmayr (1976) = H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien ²1976.
- Segelken (2001) = B. Segelken, *Anspruch und Wirklichkeit einer Monarchie. Die Selbstdarstellung Friedrichs I. im Spiegel der „Antiken-, Kunst- und Naturalienkammer“*, in: *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Essays*, Berlin 2001, 335–340.
- Seipel (2002) = W. Seipel (Hrsg.), *Werke für die Ewigkeit. Kaiser Maximilian I. und Erzherzog Ferdinand II.*, Wien 2002.
- Sonnenburg (1896) = F. Sonnenburg, *Herzog Anton Ulrich von Braunschweig als Dichter*, Berlin 1896.
- Stalla (2014) = R. Stalla, ... *der mächtigsten Vorsprechung Caroli von dem Himmel gegen Carolum auff Erden. Johann Michael Rottmayrs Kuppelfresko, der Albrechtscodex und die Schauseite der Karlskirche in Wien: Neue Überlegungen zur Kunstpropaganda Kaiser Karls VI.*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 62.1 (2014) 145–180.
- Stutzinger (1981) = D. Stutzinger, *Die Dakerkriege in der römischen Kunst*, in: *Die Daker. Archäologische Funde aus Rumänien*, Wien, Mainz 1981 107–122.
- Syndram (1999) = D. Syndram, *Die Antikenrezeption unter August dem Starken. Der „Apis-Altar“ Johann Melchior Dinglingers*, Mainz 1999.
- Teply (1980) = K. Teply, *Die Einführung des Kaffees in Wien. Georg Franz Koltschitzky. Johannes Diodato. Isaak de Luca* (Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 6), Wien 1980.
- Theuerkauff (1981a) = C. Theuerkauff, *Anmerkungen zum Begriff der Kunstkammer im 16. und 17. Jahrhundert und zur Berliner Sammlung um 1700*, in: Hildebrand, Theuerkauff (1981) 9–11.
- Theuerkauff (1981b) = C. Theuerkauff, *Zur Geschichte der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer bis gegen 1800*, in: Hildebrand, Theuerkauff (1981) 13–33.
- Thoma (1958) = H. Thoma (Hrsg.), *Schatzkammer der Residenz München*, München 1958.
- Tietze (1924) = H. Tietze, *Alt-Wien in Wort und Bild*, Wien 1924.

- Tröster (1981) = J. Tröster, *Das Alt- und Neu-Teutsche Dacia. Das ist: Neue Beschreibung des Landes Siebenbürgen. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Nürnberg 1666* (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens 5), Köln, Wien 1981.
- Wagner (1981) = E. Wagner, *Einführung*, in: Tröster (1981) V–XIII.
- Wallnig, Stockinger (2010) = T. Wallnig, T. Stockinger, *Die gelehrte Korrespondenz der Brüder Pez. Text, Regesten, Kommentare, 1: 1709–1715* (Quelleneditionen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 2/1), Wien, München 2010.
- Weber (2005) = M. Weber, *Das Standbild Kaiser Karls VI. im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien: Ein neuentdecktes Werk des Venezianers Antonio Corradini*, Zbornik za umetnostno zgodovino N. S. 41 (2005) 98–134.
- Wellington (2015) = R. Wellington, *Antiquarianism and the Visual Histories of Louis XIV. Artifacts for a Future Past*, Farnham 2015.
- Winkler (1975) = G. Winkler, *Zu den römischen Inschriften der Österreichischen Nationalbibliothek*, Römisches Österreich 3 (1975) 259–305.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117)* (Moneta Imperii Romani 14), 2 Bde, Wien 2010.
- Wrede (2000) = H. Wrede, *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus* (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft 18), Stendal 2000.
- Zedler (1732–1754) = J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Kuenste etc.*, 64 Bde und 4 Suppl., Halle, Leipzig 1732–1754, <http://www.zedler-lexikon.de/blat/401160.html?id=401160&bandnummer=44&seitenzahl=0979&supplement=0&dateiformat=1> (zuletzt 27.4.2013).
- Ziegler (2010) = H. Ziegler, *Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik*, Petersberg 2010.
- Zimmermann (1901) = P. Zimmermann, *Zu Herzog Anton Ulrich's „Römischer Octavia“. III. „Die Geschichte des Corillus“, eine Selbstbiographie des Herzogs Anton Ulrich*, Braunschweigisches Magazin 7.16 (1901) 121–126.

DIE DAKERKRIEGE TRAIANS:
VERLAUF UND FOLGEN

KARL STROBEL

EIN KOMMENTAR ZUM BILDBERICHT DES ZWEITEN DAKERKRIEGES AUF DER TRAIANSSÄULE

I. Einleitung

Die bei der letzten, langdauernden Restaurierung des Monuments gefertigten photographischen und zeichnerischen Dokumentation, letztere wurde von G. Martines (2001) großformatig ediert,¹ bilden gegenüber der bisherigen Arbeit an den Reliefs, die im Kern nur auf den Abgüssen beruhte, eine neue Basis. Die aus seitlichen Blickwinkeln aufgenommenen Fotos lassen die ganze Plastizität und das bisweilen vollplastische Heraustreten von Figurenteilen und Gesten erkennen, was bei den Abgüssen auf Grund ihrer Technik nicht möglich war.² Das Corpus der zeichnerischen Dokumentation, das es erlaubt, die Reliefbahnen mitsamt den oberhalb und unterhalb anschließenden Reliefs auszulegen und auch stark verwitterte Partien nachzuverfolgen, muss als grundlegend für jede Bearbeitung der Säule gesehen werden. Die Zerteilung von narrativen Kontexten durch die in Abschnitten hergestellten Abgüsse, die dann auch in getrennten Tafeln wie beispielhaft im Werk von C. Cichorius (1896–1900)³ publiziert wurden, kann mit dieser Vorlage aufgehoben werden. Zudem erlauben auch die bisherigen Photographien von Teilen des Reliefbandes oder ganzen Seiten der Säule nur schwer eine auswertbare narrative Kombinatorik in ausreichender Bildgröße und Genauigkeit, auch wenn so die für den antiken Betrachter in der Konzeption der Gliederung der Säule entworfenen vertikalen Korrespondenzen entschlüsselt werden konnten.⁴ Die Untersuchungen während der Restaurierung haben gezeigt, dass zahlreiche flach wiedergegebene Details wie die römischen Kettenpanzer auf den stärker abgewitterten Seiten und vor allem auf den Abgüssen nicht zu erkennen sind. So konnte die Auffassung entstehen, die römischen Soldaten hätten teilweise Lederpanzer getragen und dies sei die Rüstung der Auxiliar- und Reitertruppen gewesen, eine These, die sich noch in der Publikation von S. Settis (1988) findet.

II. Vorbemerkung zum Kommentar

Einleitend zum folgenden Kommentar für die Darstellung des Zweiten Dakerkrieges sollen für das Gesamtverständnis wesentliche Ergebnisse, die sich aus den neueren Arbeiten am Objekt ergeben haben, kurz angesprochen werden. Für den Gesamtverlauf der Kriegsereignisse verweise ich ebenfalls

¹ Photographische Vorlage der Reliefs bei Coarelli (1999) und (2000); Farbaufnahmen, die bei der Restaurierung vom Gerüst aufgenommen wurden, bei Settis (1988).

² In Auswahl bei <http://arts.st-andrews.ac.uk/trajans-column/> (Jonathan Coulston); dort auch unter „Search Column“ die Möglichkeit zum Abrufen der Einzelszenen mit Detailbeschreibung der einzelnen Soldatenfiguren (Helmtyp, Rüstung etc.).

³ Cichorius' Ausgabe beruhte auf den von Napoleon III. veranlassten Abgüssen der gesamten Reliefs, die später durch die Umwelteinflüsse des 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts großen Schaden genommen haben. Erhaltene Teilabgüsse aus dem 16. und 17. Jahrhundert dokumentieren den bereits bis zum mittleren 19. Jahrhundert entstandenen Schaden und Substanzverlust; vgl. den Beitrag von M. Galinier in diesem Band.

⁴ Grundlegend Gauer (1977). Galinier (2007) bringt für das Verständnis keinen Fortschritt. Hinsichtlich der Analyse der Säulenreliefs in vertikalen Zonen versucht er über Gauers Ergebnisse hinauszugehen, doch können seine überzogenen Ausführungen nur begrenzt überzeugen (vgl. etwa die Abb. 15, 19–22). Die Säule ist eben nicht primär in einer „narration verticale“ aufgebaut. Für das Forum versucht Galinier einen zivilen Grundcharakter nachzuweisen und mit einer Propagierung des *optimus princeps* in Sinne des *civilis princeps* zu verbinden (unrichtig a.O. 197 zur Bedeutung des Weihedatums). Ausführungen zur traianischen Herrschaftsideologie (mit angeblich stoischen Zügen!) sind nicht nur teilweise überholt, sondern mehrfach völlig überzogen; der griechische Einfluss wird weit überschätzt. Zu Galinier vgl. auch die Besprechung bei J. E. Packer, *Journal of Roman Archaeology* 21 (2008) 471–479.

auf meine bereits vorgelegte historische Rekonstruktion.⁵ Für die Szenen wird die Zählung nach der Numerierung der Abguss-Tafeln in der Publikation durch C. Cichorius übernommen.⁶ Auf die Diskussion zur Lokalisierung der einzelnen Schauplätze der Reliefszenen soll in diesem Kommentar weitgehend verzichtet werden, um die Aussage der Säule als solche in den Vordergrund treten zu lassen und da sich diese in der Regel nicht aus dem Bildbericht selbst ergeben.

Es ist schon lange aufgefallen, dass die Künstler, die das Reliefband konzipiert und ausgeführt haben, im Vergleich mit der Säule Marc Aurels nicht auf die Perspektive der Betrachter Rücksicht nahmen, was man bisher damit erklärte, dass bei der späteren Konzipierung der Marcussäule bereits die Lehren aus den Sichtproblemen der Traianssäule gezogen worden seien. Durch die jüngsten Forschungen zum Traiansforum stellt sich dies aber anders dar. Es konnten nicht nur Fragen der Einwölbung und des Obergeschoßes der Basilica Ulpia geklärt werden,⁷ sondern es wird ein durchgeplantes System von Treppen nachgewiesen, über das man die Dächer und Obergeschoße erreichen konnte.⁸ Von zentraler Bedeutung ist dabei der Nachweis der beiden Treppenhäuser,⁹ die jeweils seitlich außen an die beiden mehrstöckigen sogenannten Bibliotheken angebaut waren und diese bis zum Dachgeschoß erschlossen. Von noch größerer Bedeutung ist der Nachweis einer doppelten monumentalen Treppenanlage, welche den beiden Bibliotheksgebäuden nordseitig vorgebaut war und die beidseitig in gegenläufigem Sinne auf die Höhe der flachen Dächer über den Portiken auf der West-, Nord- und Ostseite des Säulenhofes hinaufführte, über die wiederum der Zugang zum Obergeschoß der Basilica Ulpia erschlossen wurde.¹⁰ Der Zugang zu dem westlichen und östlichen Treppenaufgang war jeweils von der Seite gegeben, wodurch der freistehende Charakter des an die Basilica anschließenden Komplexes noch klarer herauskommt. Der Weg durch die dem Hof der Säule vorgelagerte monumentale Säulenvorhalle führte ebenerdig in die Basilica und über die Portiken des Hofes in das Erdgeschoß der architektonisch reich ausgestatteten Säle der sogenannten Bibliotheken. Die vermehrt dokumentierten Ziegelstempel zeigen erneut, dass der Komplex hinter der Basilica und um die bereits als Kaisergrab dienende Säule nach einem Baubeginn der sogenannten Bibliotheken noch unter Traian im Wesentlichen das Werk Hadrians in und ab den Jahren 123–125 n. Chr. gewesen ist, der hier das Traiansforum bis 125/128 erst vollenden ließ.

Die beiden monumentalen Treppenläufe führten, wie E. Bianchi und R. Meneghini überzeugend darlegen, beidseitig auf eine hufeisenförmige Plattform mit anzunehmender Balustrade hinauf, deren Fußbodenniveau 14,22m über dem Niveau des Bodens des Säulenhofes lag. Damit stand der antike Besucher in Kopfhöhe schon in der Mitte der Darstellung des Ersten Dakerkrieges; im rekonstruierbaren Dachgeschoß der Bibliotheken wiederum stand er etwa in der Mitte des Reliefbandes des Zweiten Dakerkrieges. Von dem wohl blockartig aufsteigenden Dach der Säulenvorhalle und von der Basilica aus waren weitere hochgelegene Sichtmöglichkeiten auf die beiden anderen Seiten gegeben. Wir können zu Recht annehmen, dass die Beteiligten bei der Konzipierung der Säulenreliefs im Entwurf davon ausgingen, dass der Betrachter auf den verschiedenen Ebenen den Reliefs in etwa frontal oder schräg nach oben gerichtet gegenüberstehen konnte, wie dies bei monumentalen Reliefs, etwa dem Großen Traianischen Fries oder den Bogenmonumenten, auch der Fall war.

Die Untersuchungen und die Fotoaufnahmen bei der Restaurierung haben ferner erwiesen, dass die Reliefs der Säule zwar teilweise mit Farben versehen waren, aber nicht durchgehend bunt bemalt gewesen sind, wie zuletzt in einer völlig überzogenen Weise nicht nur behauptet, sondern auch ‚nachkoloriert‘ wurde.¹¹ Gerade in den nun besonders gut sichtbaren tiefen Partien der Reliefs oder auf hinteren Partien von plastisch heraustretenden Elementen wären entsprechende Farbspuren zu erwarten.

⁵ Strobel (2010) 218–303.

⁶ Jetzt gut verfügbar als digitale Vorlage in <http://commons.wikimedia.org/>.

⁷ Bianchi, Meneghini (2010); Bianchi *et al.* (2011).

⁸ Bianchi, Meneghini (2011).

⁹ Treppen A und A1; Bianchi, Meneghini (2011) 81–86 mit Zeichnungen 1; 5; 8; 12.

¹⁰ Treppen C und C1; Bianchi, Meneghini (2011) 93–103 mit Zeichnungen 1; 31 und Rekonstruktion Abb. 32.

¹¹ Pogorzelski (2012).

Offenkundig wurde Farbe nur ganz gezielt für bestimmte Details oder zur Hervorhebung benutzt,¹² also etwa parallel zum Einsatz von Waffen aus Bronze als Element der partiellen Farbigkeit. Andererseits konnten bei der Restaurierung in jenen Partien, wo die originale Marmoroberfläche unter einer natürlich gebildeten harten Patina erhalten war, entscheidende Details dokumentiert werden,¹³ so die feine Ziselierung von Kettenpanzern der Auxiliarsoldaten, Details, die auf den Abgüssen nicht erscheinen, was beispielsweise zu der Legende von den angeblichen Lederpanzern römischer Soldaten geführt hat. Es ist nunmehr auch keine Frage, obwohl noch jüngst diskutiert, dass die Reliefs nach Vorzeichnungen, die auf den Marmor übertragen worden waren, gefertigt wurden, da nach der Vorzeichnung zuerst die Konturen linear bis in die gewünschte Tiefe geführt wurden, ehe mit der Ausarbeitung der Figuren und der Tieferlegung des Hintergrundes begonnen wurde. Dies zeigen die vielfach noch in den Untergrund hineinreichenden, vorgemeißelten Umrisslinien.¹⁴ Es ist im Stil der Reliefs deutlich erkennbar, dass die Künstler der Säule nicht mit jenen, die gleichzeitig den Großen Traianischen Frieses¹⁵ ausarbeiteten, identisch waren. Es ist von einer relativ großen Zahl spezialisierter Bildhauer und Steinmetzen auszugehen, die für spezielle Aufgabenbereiche eingesetzt wurden, von den einfacheren Arbeiten der Tieferlegung und schematischen Gestaltung des Hintergrundes oder etwa der Ausarbeitung von Bäumen bis zu den führenden Meistern einzelner Säulenabschnitte, welche an Köpfen, Gesichtern oder prominenten Figurengruppen arbeiteten. Die zentralen Teile der Szenen wurden von Bildhauergruppen herausgearbeitet, wobei für bestimmte Elemente wie Porträtköpfe besonders spezialisierte und ausgewiesene Künstler am Werke waren. Die Ausarbeitung des Hintergrundes und der Details von Mauern und Bauten blieb hingegen offenkundig untergeordneter Steinmetzen vorbehalten, welche die Vorgaben oftmals nach eigenen Vorstellungen ausfüllten. Man darf nicht von exakt ausgearbeiteten Kartons ausgehen; offensichtlich waren dort primär die Personengruppen und die ihnen in den einzelnen Szenen zugewiesenen Handlungsschemata sowie Ortsformeln ausgeführt. Ihre endgültige Gestalt haben die Szenen somit erst in der konkreten Umsetzung der Entwürfe durch die Steinmetze vor Ort erhalten.

Einleitend seien noch mehrere Prinzipien besonders hervorgehoben, welche die Künstler des Reliefbandes für die Darstellung bestimmter narrativer Inhalte, nämlich von Gleichzeitigkeit auf unterschiedlichen Schauplätzen oder Gleichheit des Ortes während eines narrativen Verlaufes, entwickelt haben. Dies ist im ersten Fall, wie schon lange erkannt, aber nicht von allen Kommentatoren — insbesondere auch bei der Marcussäule — berücksichtigt und bisweilen als geographische Angabe missdeutet, die Teilung einer Reliefszene bzw. -szenenfolge in zwei übereinander angeordnete Streifen, getrennt durch das schon für die Abtrennung der Windungen des Reliefbandes obligatorisch verwendete Felsband. Dieses darf dann eben nicht als geographisch-topographischer Hinweis gesehen werden. Gleiches gilt aber auch für die erkennbar gemachte Abgrenzung eines bestimmten Bildteils innerhalb

¹² Del Monte *et al.* (1998); Conti (2000).

¹³ Beispiele bei Coulston o. Anm. 2.

¹⁴ Vorzeichnung der Figuren durch den Ziseleur vom Karton, vielfach dreidimensionale Ausarbeitung mit nur schmalen Stegen zum Hintergrund. Rockwell (1985) unterscheidet pro Szene mehrere Steinmetzen, einen für den Hintergrund, einen für die Figuren oder Teile von Ihnen, einen Endbearbeiter, der die Details an der Figuren ausführte, und am Ende den Metallarbeiter, der erst die Bohrungen setzte und später die Metallteile anbrachte. Die Arbeiten wurden von einer größeren Zahl von Arbeitsgruppen auf dem Gerüst ausgeführt, und zwar von unten nach oben.

¹⁵ Grundlegende Untersuchung durch Leander Touati (1987); Strobel (2010) 318–320; ferner Koepfel (1985) 173–195. Hölscher sieht den Fries ganz in der hellenistischen Tradition der Darstellung von Schlachtszenen und in Abhängigkeit von den Alexander-Gemälden, wobei sich der Entwurf einer allgemein verständlichen und verbreiteten Bildsprache und ihrer ständig wiederholten Formeln bediene ([2002] 140f.; ders. [2004] 34f., 41–46, 125–127). Die hellenistische Tradition sei aber im Sinne des römischen Spezifikums einer absoluten Überlegenheit des Siegers verändert. Hölscher betont zu Recht, dass in dem Fries ein zielgerichtetes Kommunikationsmedium, nicht Kunst in unserem Sinne zu sehen ist. Faust (2012) 9–34 fasst das bereits Gesagte nochmals mit ausholenden deskriptiven Passagen zusammen, wird aber der Frage des Gesamtkomposition und -gliederung nicht gerecht. Vermittelt wird auch nicht „die Atmosphäre der Dakerkriege“, eine Atmosphäre der „Schnelligkeit“ römischen Handelns, sondern eine rein ideologisch und bewusst ahistorisch konzipierte Verbildlichung traianischer Herrschafts- und Siegesideologie mit einer heroisierenden Heraushebung des Kaisers.

einer Szene. Charakteristisch hierfür ist die komplexe Szene am Beginn der Kampfhandlungen des Zweiten Dakerkrieges, auf die ausführlich einzugehen sein wird. Das zweite Prinzip, Gleichheit des Ortes während einer Erzählung von mehreren aufeinander folgenden Erzählhandlung anzugeben, blieb bisher weitgehend unbeachtet oder wurde als realistische Angabe missverstanden, was etwa im Falle der Fiktion einer dakischen Festung mit einer geradezu unendlich langen Mauer zu einer gravierenden Fehldeutung geführt hat. Schließlich muss nochmals mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass deutliche Bildtrennungen, insbesondere durch die obligatorischen Bäume, einen grundsätzlichen Wechsel von Ort und Zeit wie Erzählkontext angeben, also die Trennung zweier inhaltlich nicht miteinander verbundenen Episoden, womit dann eine völlig neue Erzählsequenz oder sogar eine Parallel-erzählung eingeleitet wird. Auch auf der Marcussäule ist dieses Prinzip der Episodentrennung sehr deutlich zu erkennen, aber nicht bei der Interpretation, die eher von einem kontinuierlichen Erzählstrang ausgegangen ist, berücksichtigt worden. Schließlich können Ereignisfolgen, die in der Realität zeitlich parallel verlaufen sind, auch hintereinander gestaffelt sein, wobei es bei der Parallelhandlung ohne Präsenz des Kaisers zu einer starken Verkürzung kommen kann, wie am Beginn der untermoesischen Kampagne des Ersten Dakerkrieges besonders deutlich wird. Des Weiteren ist zu beachten, dass die Reliefs die einzelnen dargestellten Episoden zwar eindeutig in der richtigen chronologischen Reihenfolge darstellen, dass aber die Bilderzählung keinen kontinuierlichen ‚Film‘ bildet, sondern mit ‚Schnitten‘ nicht nur zwischen, sondern auch in den einzelnen Sequenzen arbeitet. Zwischen den einzelnen Bildern können ganze Handlungs- und Zeitabschnitte übersprungen sein und besonders deutliche Brüche in der Bilderzählung einen wesentlichen Schauplatzwechsel oder zeitlichen Sprung bedeuten. Die Richtung von Marsch, Vormarsch und offensivem Angriff der Römer ist, wie bekannt, immer von links nach rechts, die entgegengesetzte Richtung zeigt Gegenmaßnahmen der Römer gegen offensives dakisches Vorgehen an, das dann ebenfalls von links nach rechts verläuft. Sonst ist die Kampf- richtung der in der Defensive befindlichen Daker immer von rechts nach links. Die Bewegungsrichtungen der beiden Kriegsparteien jeweils nach rechts oder nach links gaben Aufschluss über Angriff oder Rückzug, Offensive oder Defensive, über Marsch zum Kriegsschauplatz oder Rückreise von der Front.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Reliefs darauf ausgerichtet waren, die Narratio des Bildberichtes mit einer Vielzahl von standardisierten Details, quasi ritualisierten Szenenfolgen und in einer auch ohne Kenntnis eines Textes nachvollziehbaren Bildsprache lesbar zu gestalten und das Geschehen dadurch für den Betrachter nachvollziehbar zu machen. Licht und Schattenwirkung der teilweise bis zur vollen Plastizität herausgearbeiteten Elemente wie der Metallglanz der eingesetzten Bronzewaffen müssen die Wirkung und die Lebendigkeit der Darstellung noch entscheidend verstärkt haben. Wie groß der Eindruck des Monuments und der szenischen Kriegserzählung auf die Zeitgenossen gewesen ist, zeigt nicht zuletzt die Marcussäule als Nachfolgemonument.¹⁶ Die reiche Bilderfolge mit ihrer Fülle von Details für das römische Heer diente nicht nur in der Historienmalerei der europäischen Kunst seit der Renaissance als Vorlage, sondern hat auch die Drehbuchautoren, Regisseure und Ausstatter zahlloser Filme und Fernsehserien maßgebend beeinflusst. Man braucht nur an die Schlacht am Beginn des „Gladiators“ zu erinnern. So wie auf der Säule dargestellt, ist das römische Heer in das breite Geschichtsbild eingegangen. Ihre Wirkung war um ein vielfaches stärker als jene des anderen bildreichen Säulenmonuments in Rom, der Säule des Marcus Aurelius mit der Darstellung des ersten Abschnittes seiner Donaukriege (170–174/175 n. Chr.).

¹⁶ Neue grundlegende Dokumentation der Reliefs der Marcussäule bei Martines (2013) mit Fotodokumentation bei Coarelli (2008). Vgl. Griebel (2013); zur Konzipierung der Bilderhelix der Marcussäule im Vergleich mit der Traianssäule Beckmann (2005); Claridge (2003) (Konzipierung der Vertikalachsen, entsprechend Einteilung der Friesabschnitte, Arbeit von unten nach oben am Gerüst an der aufgerichteten Säule). Faust (2012) 92–120 greift mit seiner Hervorhebung von Expressivität und Redundanz als neuer Bildsprache der Marcussäule einerseits schon lange betonte Unterschiede zwischen Traians- und Marcussäule (Expressivität, emotionaler Stil) auf, kann aber andererseits mit seiner These, dieser neue Stil sollte die Effizienz der Kriegsführung verbildlichen, nicht überzeugen.

III. Kommentar zum Zweiten Dakerkrieg

Während für die Rekonstruktion des Kriegsverlaufs beider Dakerkriege nur wenige, aber wichtige Passagen und verkürzte Notizen aus dem Werk des Cassius Dio und ein singuläres Zitat aus den Kriegskommentaren Traians zur Verfügung stehen, geben die Reliefs der Traianssäule einen ausführlichen Bildbericht,¹⁷ deren Szenenfolgen in einer stringenten chronologischen Abfolge angeordnet sind. Der historische Inhalt dieses Bildberichtes kann auf die offizielle und verbindliche, vom Kaiser selbst autorisierte Darstellung des Krieges zurückgeführt werden. Dass diese wiederum mit der Schilderung in den *Commentarii de bellis Dacicis* unter der Autorenschaft des Kaisers selbst übereinstimmen musste, die dieser nach dem Vorbild der Schilderung des Gallischen Krieges durch Caesar entweder selbst verfasst hatte oder von Mitarbeitern, vielleicht sogar von Licinius Sura, nach den Aufzeichnungen der Kriegstagebücher der Stäbe unter seinem Namen und nach seinen Vorgaben verfassen ließ, kann wohl kaum bestritten werden. Das auf dieser Grundlage entwickelte Bildprogramm ist einerseits auf Szenen mit hoher ideologischer und propagandistischer Bedeutung und andererseits auf sich wiederholenden, typenhaften Szenenschemata aufgebaut.¹⁸ So haben die zahlreichen Straßen- und Lagerbauszenen nicht nur den Charakter eines durchaus realen Bildberichts, sondern sind Teil der ideologischen Aussage, in deren Mittelpunkt der alles lenkende und beherrschende Kaiser und die von ihm zum Sieg geführte Militärmaschine des römischen Heeres stehen. Die Szenen von Lustratio, Adlocutio, der Belohnung von Soldaten, der Aufnahme sich unterwerfender Gruppen etc. sind zugleich als Exempla bestimmten ideologischen Schlagworten in der Selbstdarstellung des Kaisers und seiner Herrschaft zugeordnet: Victoria, Virtus, Providentia, Pietas, Clementia, Liberalitas und nicht zuletzt Fides, die Loyalität von Bundesgenossen, Soldaten und Provinzen sowie Labor, die mühevollen Anstrengung des Heeres, die unter der Führung Traians den Sieg erringt, der im Gegensatz zum Großen Fries nichts Heroisches an sich hat. Es ist ein stringentes, in der Selektion der Bildszenen rigoros durchkonzipiertes Programm, das dem Betrachter die ideologische Aussage als eine Realität vorstellen will und dabei zugleich die für die propagandistische und ideologische Aussage wesentlichen Schlüsselszenen für das Publikum deutlich werden lässt. Denn charakteristisch für das Darstellungskonzept der Säule ist im Gegensatz zur herrschenden Tradition der Repräsentationskunst das Streben, die ideologischen Aussagen in ‚realistischen‘ Bildern zu formulieren. Die gegenteilige Konzeption wird beispielhaft gerade durch den Großen Traianischen Fries am Forum repräsentiert. So fehlen in den Waffendarstellungen auf den Reliefs des 5,37m hohen Sockels, die den traditionellen Waffenhaufen (*congeries armorum*) am Fuße eines römischen Siegesmales darstellen sollen, die sonst für solche Bilder in der Repräsentationskunst üblichen, kulissenhaften attischen Helme oder Muskelpanzer. Hier beschränkte man sich dagegen auf die genaue Wiedergabe dakischer bzw. barbarischer Ausrüstung.¹⁹

In dem ersten Teil des Spiralandes bis zur Victoria-Darstellung, welche die beiden *expeditiones Dacicae* trennt, werden in 57 Szenen (nach der Einteilung von C. Cichorius) die Ereignisse der Jahre 101–102 erzählt. Dieser Teil des Reliefbandes soll jedoch an dieser Stelle nicht eingehender kommentiert werden, sondern der folgende, in seinem Aufbau der Narratio komplexere und bisweilen in der

¹⁷ Historischer Kommentar bei Strobel (1984); ebd. und Strobel (1985) zur älteren Literatur und Forschungsdiskussion; dazu ferner Coulston (1989); ders. (1990a). Seelentag (2004) 380–392 geht mit dem Schlagwort „*civilis miles* – die Imago des Bürgersoldaten“ in eine falsche Richtung. Keine weitergehenden Ergebnisse bringt die Neuvorlage der Reliefs auf der Basis der Tafeln von C. Cichorius durch Lepper, Frere (1988). Enttäuschend ist das rein antiquarisch aufgebaute, wichtigste Literatur übergehende und von zahlreichen Fehlern gekennzeichnete Werk von Depeyrot (2007), ebenso fehlerhaft und enttäuschend das „Bilderbuch“ von Depeyrot (2008). Vgl. ferner Coulston (1990b); Charles (2002); ders. (2005) (problematisch, da er die Prätorianerreiterei nicht berücksichtigt); Speidel (2004) ist leider nicht frei von Missverständnissen und Fehldeutungen. Zu den topischen Motiven der römischen Schlachtenschilderung vgl. Gerlinger (2008), allerdings wenig befriedigend zur Traianssäule ebd. 73–76. Schon im Versuch einer erneuten veristisch-naturalistischen Auswertung verfehlt und durch zahlreiche Fehlinterpretationen auffallend Antonescu, Mărgineanu-Cârstoiu (2009). Nur allgemeine Bemerkungen bei Beckmann (2002).

¹⁸ Vgl. auch den Beitrag von T. Hölscher in diesem Band.

¹⁹ Vgl. den Beitrag von J. Coulston in diesem Band.

Interpretation missverstandene zweite Teil des Reliefbandes mit der Schilderung des Zweiten Dakerkrieges von seinem Vorspiel bis zur endgültigen ‚Befriedung‘ Dakiens. Der Kommentar behandelt die Szenen der Reliefs des Zweiten Dakerkrieges hinsichtlich ihrer direkt verbildlichten Aussage über das Geschehen als den Zeitgenossen präsentierte autorisierte Geschichtsquelle für den Kriegsverlauf, ohne auf die Fülle der weiteren Details einzugehen.

Die erste Erzählung: Die Reise des Kaisers nach Moesien

Es ist grundsätzlich zu beachten, dass zu Beginn der *secunda expeditio Dacica* die Abfahrt des Kaisers aus Italien vor den Beginn der Kampfhandlungen durch die Daker gestellt ist, es also in dem Bildbericht keine zeitliche oder kausale Abfolge in dem Sinne erst Bruch des Friedens durch die Daker, dann Reaktion des Kaisers oder erst dakische Aggression, dann Kriegserklärung gibt. Daraus ist ohne Zweifel zu erschließen, dass die Erklärung des Endes des Friedenszustandes und die formelle Eröffnung des Krieges durch Kaiser und Senat sowie das zugehörige Zeremoniell erheblich vor der präventiven Offensive des Decebalus als Eröffnung der Kampfhandlungen erfolgt sein muss. Auch J. Scheid legt in seinem Beitrag zu diesem Band anhand der Arvalakten schlüssig dar, dass der Kriegsbeschluss selbst bereits vor dem 1.1.105 n. Chr. gefallen war und man die Fortsetzung des Krieges vorbereitete. Es stellt sich somit die Frage, warum Traian aber erst am Vortag der Nonen des Juni 105 (4.6.105 n. Chr.) von Rom zu seiner zweiten *expeditio Dacica* mit dem eindeutig proklamierten Reiseziel Moesien (*in Moesiam profectus*) aufgebrochen ist, wie die *Fasti Ostienses* belegen. Es ist mit gutem Grund anzunehmen, dass Traian die Offensive erst für das kommende Jahr vorgesehen hatte und den Krieg, der nun ohne Rückschläge und Risiken endlich zur vollständigen Eroberung Dakiens führen sollte, militärisch und diplomatisch ganz systematisch vorzubereiten gedachte. Zudem war die Donaubrücke bei Drobeta sehr wahrscheinlich noch im Bau. Wie gut es den Römern gelang, Decebalus außenpolitisch zu isolieren und die Loyalität zu ihm auch im Innern Dakiens zu unterminieren, zeigt dann der in wenigen Wochen beendete Eroberungsfeldzug des Jahres 106. Ein weiterer Grund für eine Verzögerung der Abreise Traians kann auch die dynastische Entwicklung im nabatäischen Vasallenreich gewesen sein, die zum Beschluss und zur Vorbereitung der im Winter 105/106 n. Chr. durchgeführten Annexion führte. Dies Alles ist zu berücksichtigen, wenn man die Anfangssequenz der Bilderzählung des Zweiten Dakerkrieges interpretiert. Eine Anreise Traians auf den Kriegsschauplatz in großer Eile wegen der militärischen Aktionen des Decebalus ist daraus entgegen der traditionellen Deutung nicht herauszulesen. Dass die Reise in wenigen episodenhaften Bildern dargestellt wird, ist eine bewusste Verkürzung der Narratio gegenüber der Aufzählung der Stationen, wie sie in den *Commentarii* sicher zu finden gewesen ist. Dass man sie aber überhaupt so breit dargestellt und nicht zu einer Bildformel zusammengezogen hat, liegt sicher darin begründet, dass die Kürze des eigentlichen Eroberungsfeldzuges Traians, der sich nun wirklich auf nur wenige Episoden und Schauplätze konzentrierte, es allein nicht erlaubt hätte, die obere halbe Länge des Reliefbandes auszufüllen. Der glorreiche Endsieg der *secunda expeditio* durfte aber auf Grund seiner ideologischen Bedeutung in der Bildfülle natürlich nicht hinter dem Ersten Dakerkrieg, der nur zu einem Triumph *ex invicta gente* geführt hatte, zurückstehen. Außerdem konnten somit die ideologisch wichtigen Aussagen der Huldigung der Bevölkerung in den Provinzen für Traian und dessen *cura* für die Provinzen verbildlicht werden, was so auch mit der Reiseplanung nach Moesien (Anreise zu Schiff vermutlich geplant bis Tomi?) selbst bezweckt worden sein dürfte.

Der Bildbericht beginnt mit der Abfahrt des Kaisers zu Schiff in Begleitung der Prätorianer und *Equites Singulares Augusti* aus Italien (LVIII–LIX/212) Der Ort ist als Stadt mit Forum und Tempel gekennzeichnet, der am Hafen einen zweiten großen Tempel und ein Bogenmonument aufweist. Die Abreise erfolgt noch vor Sonnenaufgang, wie die Fackeln anzeigen sollen. Obwohl solche Bogenmonumente auf der Säule als allgemeine Chiffre für einen Ort des Aufbruchs oder der Abreise verwendet werden, sollte hier offensichtlich ein ganz bestimmtes Monument angesprochen werden, das auf seiner Attika drei Figuren in heroischer Nacktheit zeigt, links Hercules, in der Mitte wohl Iupiter mit Zepter auf dem Globus stehend und rechts Mars mit Lanze. Die Identifizierung mit Ancona ist gut begründet. Dass der Bogen in Ancona erst nach dem Zweiten Dakerkrieg errichtet worden ist, stellt bei diesem

ideologisch geprägten Monument kein Gegenargument dar. Vielmehr ist die (anachronistische) Betonung dieses für Traian errichteten Monuments gerade zu erwarten. Über die Reiseroute sind, wohl von Salona abgesehen (s. u.), nur hypothetische Ansätze möglich. Allerdings wird klar zum Ausdruck gebracht, dass die ursprünglich vorgesehene Reiseroute zu Schiff abgebrochen werden musste.

Im nächsten Bild erwartet die Bevölkerung einer Stadt, Männer, Frauen und Knaben, den Kaiser am Hafen (LIX/213). Ein Opferaltar ist geschmückt, der Opfertier liegt bereits tot vor dem Altar, womit das Opfer für den glücklichen *adventus* des Kaisers angegeben ist. Ohne die Landung und das Opfer selbst zu zeigen, befindet sich der Kaiser dann bereits in der Stadt mit einem großen quadratischen, von Säulenhallen umgebenen Forum mit Capitol (LX), wo er von zahlreichen höherrangigen Persönlichkeiten, darunter offensichtlich der Statthalter und die städtischen Magistrate, begrüßt und von zahlreichen Bürgern bzw. Honoratioren im Theater zur Huldigung erwartet wird. Gezeigt werden hier offensichtlich die Honoratioren der Provinz, zweifellos Dalmatien, die dem Kaiser huldigen. Die Stadt ist mit der Colonia Salona zu identifizieren, die bereits Caesar zur Metropolis der Provinz Illyricum erhoben hatte.²⁰

Danach kommt es zu einem deutlichen Sprung in der Bilderzählung („Schnitt“). Es wird die Landung in einer weiteren Stadt dargestellt, eine Einschiffungs- respektive Abreiseszene fehlt, ebenso die Ausschiffung des Kaisers selbst respektive eine genauere Ortsformel für den Ort der Landung (LXI/217–218). Dieses Bild ist durch ein schräg verlaufendes Felsband von der folgenden breiten Szene (LXII/218 oben–LXII) getrennt, also ein Schauplatzwechsel vollzogen. In einer feierlichen Prozession zieht Traian mit seiner Begleitung und gefolgt von der Bevölkerung einer Stadt aus deren Stadttor zu zwei Opferaltären, wo die Opferdiener bereits mit drei geschmückten Opfertieren warten. Der Kaiser wird hier von Soldaten in Festtracht mit zwei Legionsstandarten begrüßt; die Opferszene kann als eine erste *Lustratio* des Heeres oder eines Heeresteils gesehen werden. Im Hintergrund ist ein Militärlager dargestellt, das während der Feier von zwei Legionären in Rüstung auf Wache bewacht wird (*disciplina exercitus*). Das Lager ist entsprechend als Standort von Legionstruppen in der Nähe einer Provinzstadt zu verstehen, was natürlich die problematische Frage nach dem Ort bei einer Anreise zu Schiff nach Moesien aufwirft. Zwischen der Landung und der Opferszene muss im Grunde eine nicht dargestellte Landreise angenommen werden. Da der Kaiser anschließend die Reise aber mit dem Schiff fortsetzt, kann es sich um kein weit von der Küste entferntes Truppenlager handeln. Es ist mit gutem Grund davon auszugehen, dass es sich um ein temporäres Lager handelt, in dem Legionstruppen weit im Hinterland gesammelt und bereitgestellt sind. Es kann sich um die beiden neu aufgestellten Legionen II Traiana Fortis und XXX Ulpia Victrix handeln. Als Ort wäre an den strategisch zentralen Straßenknoten Stobi zu denken, wo römische Truppen durch das Pridianum der Cohors I Hispanorum veterana quingenaria equitata im September 105 bezeugt sind.²¹ Es spricht vieles dafür, dass der Kaiser von Dyrrhachium aus auf der Via Egnatia über Stobi nach Thessalonike oder eher Amphipolis gereist ist und sich dort wieder einschiffte.

Auch von der nächsten Reiseetappe fehlt Einschiffung bzw. Abreise; mit einem scharfen Schnitt geht der Bildbericht gleich zur Landung in einer Stadt über, die durch ihr Bühnentheater als griechische Stadt gekennzeichnet ist (LXII/rechter Streifen–LXIII/228). Als weiteres Charakteristikum, auf das Wert gelegt wurde, sehen wir neben zwei Tempeln eine breite, auf Bögen ins Meer gebaute große Kaianlage am Hafen. Traian und die ihn begleitenden Prätorianer haben sich ausgeschifft, der Kaiser vollzieht in Gegenwart der einheimischen Bevölkerung ein feierliches Opfer, der Opfertier liegt bereits am Boden. Eine mögliche Lokalisierung könnte Byzantion sein.

Dann erfolgt wieder ein Schnitt; es folgt die Landung an einer offenbar als gebirgig charakterisierten Küste, im Hintergrund eine Stadt mit Agora und Tempel (LXIII/229–LXIV). Der Kaiser, die Prätorianer, die Equites Singulares Augusti und die Pferde sind ausgeschifft. Es findet ein erster Kriegsrat statt; alle sind noch in Reisekleidung, nur der hier neben dem Kaiser auftretende hohe Offizier ist bereits in Rüstung und Paludamentum; er weist mit der Rechten nach rechts. Ausgesagt wird,

²⁰ Zu Salona als Sitz des Statthalters von Dalmatien Haensch (1997) 76–81.

²¹ Fink (1971) Nr. 63; eine Neuausgabe des Papyrus wird von Kira Lappé (Wien) vorbereitet.

dass den Kaiser an diesem Punkt seiner Anreise die Nachricht über die militärischen Vorgänge in Dakien erreicht. Offenkundig wird mit der Episode die geplante Anreise zu Schiff abgebrochen. Möglich wäre die thrakische Küste nördlich von Mesembria, die Stadt im Hintergrund könnte auf die Gründung von Marcianopolis verweisen.

Der Kaiser setzt seine Reise zu Pferd in Begleitung der Equites Singulares in einem Eilritt fort (LXV–LXVI/237 links), alle noch in Reisekleidung. Im Hintergrund ziehen drei kleinere Orte, so ihre typische Ortsformel, vorbei, was eine längere Reise andeutet. Am Ziel wird der Kaiser von einer Gruppe moesischer Provinzbewohner mit Frauen und Kinder begrüßt, während eine Gruppe von Dakern ihm mit der Geste des Flehens und in furchtsamer Erwartung entgegenkommt. Letztere sind wohl als vor Decebalus und der Wiederaufnahme der Kampfhandlungen zu den Römern geflüchtete dakische Gruppen zu verstehen, welche in das Gebiet südlich der Donau verbracht worden waren.

Nach einem erneuten Schnitt folgt die große Opferszene beim *adventus* Traians, welche die Ankunft des Kaisers am Ziel der Reise, d.h. in Moesien, sicher genauer in Obermoesien, anzeigt (LXVI/237 rechts–LXVI/240). Der Kaiser vollzieht ein Libationsopfer, im Hintergrund haben vier Opferdiener vier Opferstiere zu reich geschmückten Altären geführt. Dem Opfer wohnen auf der rechten Seite der Szene römische Bürger mit Knaben bei, im zweiten Glied loyale einheimische Provinzbevölkerung. Der Ort des Geschehens ist nur durch einen Torbau angedeutet, nicht als Stadtformel, doch ist eine römische Zivilbevölkerung vorhanden. Oescus oder Viminacium mit ihren Canabae bieten sich an.

Die zweite Erzählung: Die Ereignisse in Dakien im Sommer und Herbst 105

Die nun in einem völligen Bruch mit dem bisherigen Erzählstrang folgende Bildsequenz enthält den verkürzt gestalteten und die schwerwiegenden militärischen Probleme der römischen Seite nur andeutenden Bericht über jene Ereignisse im Hochsommer und Herbst 105, welche der Ankunft des Kaisers in Moesien vorausgegangen und zeitlich parallel zur Reise des Kaisers verlaufen sind.

Im ersten Bild sind die Baukolonnen des römischen Heeres nur in Tunika gekleidet und ohne Kampfbereitschaft mit dem Bau von Straßen und Brücken im bereits besetzten Gebiet beschäftigt; im Hintergrund sind zwei feste Lager zu sehen (LXVI/241–LXVII). Inhalt ist der Auf- und Ausbau der Infrastruktur für die geplante römische Offensive. Am Ende der Sequenz werden die Legionäre ihre durch die präventive Gegenoffensive des Decebalus unterbrochenen Arbeiten wieder aufnehmen.

Bewaffnete Daker verfolgen bestürzt den römischen Straßenbau und sammeln sich in einer Festung des Decebalus, der dort eine Ansprache an seine Leute, darunter mehrere Adelige, richtet; auch in der Festung reagiert man nach der Gestik bestürzt auf die Nachrichten (LXVIII/248). In einem Zwickelbild (LXVIII/249 oben) beobachtet eine weitere Gruppe von bewaffneten Dakern wild gestikulierend und offensichtlich ratlos vom Gebirge aus das Geschehen; von der Decebalus-Szene ist diese Gruppe durch die Darstellung des Felsengebirges getrennt. Der abgetrennte Bildabschnitt LXVIII/249 unten gehört inhaltlich zum folgenden Kampfgeschehen.

In der folgenden Szene wird der dakische Angriff auf ein römisches Lager, das von Auxiliarsoldaten verteidigt ist (Formel wie in der 2. Kampagne des Ersten Dakerkrieges), zurückgeschlagen und ein erfolgreicher Ausfall der Römer bringt den Dakern eine vernichtende Niederlage bei (LXIX). Die geschlagenen Daker flüchten zurück in die Festung des Decebalus (LXVIII/249 unten), der damit als Ausgangspunkt des dakischen Angriffes gekennzeichnet ist.

Erhebliche Interpretations- und Verständnisprobleme bereitet bisher die nun folgende komplexe Kampfsequenz (LXX/252–LXXI/257).²² Sie besteht aus einer ersten Szene, die sich aus den beiden Mauern und dem oberen Bildzwickel, der durch einen von der zweiten Mauer nach rechts laufenden Geländestreifen abgetrennt ist, zusammensetzt. Die beiden Mauern werden von römischen Auxiliaren nach rechts und links gegen die von beiden Seiten unter Verlusten angreifenden Daker verteidigt (LXX/252–253). Dargestellt ist für den Betrachter der Blick in ein römisches Lager, das durch die

²² Vgl. auch den Beitrag von V. Heenes in diesem Band.

Lagerbefestigung, welche die mit Türmen und einem Tor versehenen beiden Mauern angeben, gekennzeichnet ist. Ziel der Darstellungsweise ist es, das Geschehen im Inneren zu zeigen. Denn die Daker sind bereits in das Lager eingedrungen, wo sie von den Römern niedergekämpft werden. Ein Daker ist gefallen, ein zweiter wird an den Haaren gehalten und als Gefangener zu dem Tor geführt, auf das ein römischer Feldherr, gefolgt von einer langen Marschkolonne von Legionären, von rechts nach links zumarschiert (LXX/253–254 oben). Ihm soll offenkundig der Gefangene präsentiert werden. Der Feldherr bringt Legionstruppen als Entsatz und Verstärkung, was auch durch die ‚defensive‘ Bewegungsrichtung ausgedrückt ist. Ihm werden Gefangene vorgeführt, was sonst nur Traian vorbehalten ist; er ist somit als der verantwortliche Oberkommandierende in Abwesenheit des Kaisers gekennzeichnet und zu Recht mit Pompeius Longinus zu identifizieren.

Die zweite Szene unter dem Geländestreifen ist links etwas unglücklich mit dem Kampf um das Lager überschritten; der dakische Kämpfer, der das Lager angreift, gehört nicht dazu, die vermeintliche dritte Mauer hat mit den ersten beiden nichts zu tun und spielt auf einem anderen Schauplatz. Vor dieser ‚dritten‘ Mauer, die in dem angedeuteten Felsgebirge ihren Ausgang zu nehmen scheint und kein Tor besitzt, kämpft links ein römischer Legionär mit deutlich ausgeprägtem Schildzeichen einen bereits am Boden knienden Daker nieder, ein Daker ist gefallen. Von rechts her reißen voll gerüstete Legionäre mit Spitzhacken und Brecheisen diese Mauer ein. Die Mauer wurde also durch die von rechts nach links angreifenden Legionäre gestürmt und überwunden, die dakischen Verteidiger innerhalb der Mauer (links!) sind besiegt. Der Angriff der römischen Legionäre auf diese von Dakern verteidigte Befestigung erfolgt zeitlich parallel zu dem Marsch der Entsatzkolonne und zeigt die Gegenmaßnahmen der römischen Kerntruppen des Heeres in Südwestdakien nach der Eröffnung der Kampfhandlungen durch Decebalus. Es könnte sich bei der ‚dritten‘ Mauer um die Rückeroberung und Schleifung eines von den Dakern besetzten (geräumten?) römischen Lagers handeln, doch viel wahrscheinlicher ist, dass hier die Römer ein dakisches Blockadewerk stürmen. Ob es sich bei dem wohl um 104/105 errichteten Sperrwerk um eine Anlage beim Vulkanpass handelte, das gegen einen römischen Vormarsch von der Donaubrücke bei Drobeta gerichtet war, oder aber um eine Anlage an anderer Stelle, kann spekuliert werden. Beide Szenen zusammen sollen die erfolgreichen Gegenmaßnahmen des Pompeius Longinus darstellen, auf die auch das Exzerpt aus Cassius Dio (68, 12, 1–4) hinweist.

Am rechten Ende der Sequenz (LXXI/255–257) sprengt Traian in der oberen Szene im Feldherrnpanzer und -mantel zu Pferd (die einzige Szene mit einer solchen Darstellung des Kaisers), begleitet von den Equites Singulares, von rechts nach links heran, die Hand ist im Grußgestus erhoben. Diese dritte Szene, die durch das bis zum Pferd des Kaisers herabgezogene Felsband abgetrennt ist, folgt unverbunden, sie enthält die Formel: Ankunft des aus der Etappe kommenden Kaisers und Begrüßung der Truppen, nur dass diese nicht als Gegenüber dargestellt sind, sondern sich noch ohne den Kaiser im Kampfeinsatz befinden. Der abstrakte Inhalt ist das Erscheinen des Kaisers ‚an der Front‘, d.h. die Übernahme des Oberbefehls. Die vierte Szene darunter (LXXI/255–257 unten) zeigt Legionäre ohne Rüstung in der Tunika beim Straßenbau; Szenen 3 und 4 verbildlichen, dass mit der Ankunft des Kaisers und der Übernahme des Oberkommandos auf dem Kriegsschauplatz der ‚dakische Spuk‘ vorbei war, die römischen Stellungen und besetzten Territorien gesichert waren und dort römische Legionäre nun ohne Kampfbereitschaft die militärische Infrastruktur für die kommende Offensive weiter ausbauen konnten. Dargestellt ist ein Straßenbau im Waldgebiet, einer der Soldaten macht Zementbeton an. Dass bei der präventiven Offensive des auch im Innern unter zunehmenden Druck geratenen Decebalus das zentrale römische Truppenlager am Ort der späteren Colonia Ulpia Triana Dacica Sarmizegetusa angegriffen wurde und erheblichen Schaden nahm, kann im Grunde nicht bestritten werden.²³

²³ Vgl. Strobel (2010) 267–269.

*Die dritte Erzählung: Die Weihung der Brücke und
das diplomatische Vorspiel der römischen Offensive*

Dieser Erzählstrang ist in einer großen Bildsequenz (LXXI/258–LXXIII/264) konzipiert. Den Hintergrund bildet im linken und mittleren Teil die fertiggestellte Donaubrücke von Drobeta mit den beiderseits der Donau an sie anschließenden, im Inneren ausgebauten römischen Lagern. Das jenseitige Lager scheint auch noch zum Hintergrund der Gesandtszene zu gehören, jedoch ist hier der Fluss als Trennung hinzuzudenken. Es ist mit gutem Grund anzunehmen, dass für die Gesandtszene ein Schauplatzwechsel erfolgt, da das Pferd des bewaffneten Jazygenkriegers eine markante Trennung zur Opferszene darstellt. Hintergrund und damit Ortsformel für den Empfang der Gesandten ist eine Stadt mit einem Tempel, einer Basilika und einem in Holzbalkenkonstruktion erbauten Amphitheater.²⁴ Das Ortsbild ist somit nicht, wie traditionell angenommen, auf Drobeta zu beziehen. Anzunehmen ist das Quartier des Kaisers im Winter und Frühjahr 105/106 n. Chr., das wir wohl eher im Hinterland anzunehmen haben. Der Ort ist jedenfalls kein Militärlager.

In der ersten Szene vollzieht Traian in Gegenwart dreier in voller Rüstung angetretener Legionen ein feierliches Opfer vor der Donaubrücke, ein Opferdiener führt einen geschmückten Opfertier herbei (LXXI/258–LXXII/261). Anwesend ist auch der ganze Stab Traians. Es handelt sich zweifellos um die feierliche Inauguration der Brücke durch diese Opferhandlung. In der davon getrennten Gesandtszene empfängt Traian die Gesandten verschiedener Völkerschaften, wobei der von bewaffneten Reiterkriegern mit Pferden begleitete jazygische Gesandte die Rolle dieser Sarmaten als damals aktive Verbündete Roms betont. Unter den Gesandten sind Germanen mit und ohne Suebenknoten, Männer in orientalischer Tracht (parthische Gesandte?), Griechen (nordpontische Städte), Daker, wohl auch Roxolanen.

Die vierte Erzählung: Die Offensive des Jahres 106

Durch einen heute abgewitterten Torbogen marschieren römische Legionäre über eine in Holzkonstruktion auf verstreuten Holzpfählen erbaute Brücke über die Donau; auch die Rampe, die zur Brücke führt, ist in Balkenkonstruktion ausgeführt (LXXIV/265–LXXIV/266). Der an der Spitze der Legionäre stehende Kommandeur kann als Hadrian identifiziert werden. Die Brücke kann nach ihrer Darstellung nicht mit der Donaubrücke von Drobeta gleichgesetzt werden. Sie ist auch nicht mit der Schiffsbrücke bei Lederata am Beginn der 1. und 3. Kampagne des Ersten Dakerkrieges identisch. Entweder liegt hier ein Missverständnis des Künstlers vor, der eine normale Brücke anstelle der Schiffbrücke abgebildet hat, oder die Schiffsbrücke bei Lederata war zwischenzeitlich durch eine feste Holzkonstruktion ersetzt worden, wie sie etwa von Caesars Rheinübergang bekannt ist. Denn dass der Vormarsch des Jahres 106 auf der voll ausgebauten Route durch Südwestdakien erfolgt ist, kann kaum bezweifelt werden. Ein Vormarsch des Kaisers von Drobeta aus ist jedenfalls nicht zu erweisen.

Traian reitet den Legionären in Begleitung der Equites Singulares Augusti nach rechts voran und wird von einer Legion feierlich zum Vollzug des Opfers für den Adventus des Kaisers empfangen (LXXIV/267–LXXVI/270 bis Baum). Im Hintergrund ist ein großes Lager zu sehen, daneben ein zweites rundes Lager.

Von dieser Szene durch einen großen Baum markant getrennt erscheint die nächste Episode, in der nun die Suovetaurilia zur Lustratio des Heeres am Beginn des Feldzuges in einem großen Lager stattfinden (LXXVI/271–LXXVII/273). Die Soldaten wohnen in Festtracht und bekränzt dem Opfer bei, die Opfertiere werden in feierlicher Prozession um das Lager geführt. Dann folgt ein Baum als Episodentrenner.

In der nächsten Szene (LXXVII/274–LXXVIII/279) hält Traian von einem Tribunal aus seine Ansprache an das Feldheer (Legionen, Prätorianer, Auxilia, Auxiliarkavallerie). Sie entspricht dem üblichen Adlocutio-Schema. Rechts erscheint im Hintergrund ein großes Feldlager mit Zelten, das

²⁴ Vgl. den Beitrag von I. Bogdanović und S. Nikolić in diesem Band.

auch den Übergang zur nächsten Szene bildet und damit Ortsgleichheit anzeigt. Hier hält der Kaiser in einer starken Festung mit hoher Zinnenmauer und runden Ecktürmen, die bei dem Feldlager gelegen ist, mit seinem Stab Kriegsrat. Das Ganze entspricht dem bekannten Schema *Lustratio – Adlocutio – Kriegsrat*. Die als massiv errichtete rechteckige Kastell, das quasi aus dem Feldlager herauswächst, aber kein Annex sein kann, gezeichnete Festung, ist entweder ein Missverständnis des ausführenden Steinmetzen oder ein beabsichtigter, aber wenig gelungener Hinweis auf das hier nach 106 errichtete Legionslager von Berzobis.

Dann beginnt die lange Sequenz des Vormarsches des kaiserlichen Feldheeres an die Front (LXXVIII/280–LXXIX/284–LXXXI/289), die dem Betrachter die Größe des Heeres durch die Breite der Darstellung vermitteln soll. Der Vormarsch erfolgt parallel in zwei Kolonnen, die durch ein Felsband getrennt sind, um die unterschiedlichen Routen anzuzeigen. Oben marschieren die Soldaten ohne Kampfbereitschaft mit dem Tross durch bereits gesichertes Gebiet. Hier befindet sich der Kaiser. Die Waffen haben die Soldaten teils auf Trosswagen verladen, teils an die Pferde gehängt. Die untere Kolonne marschiert in voller Kampfbereitschaft, an der Spitze die palmyrenischen Bogenschützen, dann die germanischen Föderatenaufgebote, dann eine Hilfstruppe in kurzer Tunika (Schleuderer), dann Auxiliarinfanterie, zuletzt eine Legion mit dem Kommandeur der Kolonne. Der Marsch dieser Kolonne geht in der Mitte der Sequenz über eine Brücke, wobei ein Auxiliarsoldat Wasser aus dem Fluss schöpft, und dann am anderen Ufer an einer ausgebauten runden Befestigung vorbei. Die obere Kolonne aus Legionären, Prätorianern und *Equites Singulares* macht in einem auf dem Weg befindlichen Lager Rast, wo das Gepäck ab- und wieder aufgeladen wird. Die beiden Kolonnen vereinigen sich in einem großen Feldlager (LXXXI/290), wobei Traian durch das linke Tor, die untere Kolonne durch das untere Tor einzieht. Beim Lager erwarten Auxilien die Ankunft des Feldheeres; im Lager schlägt ein Prätorianer das Zelt des Kaisers auf. Ohne Trennmarker schließt sich die nächste Szene mit diesem großen Feldlager im Hintergrund an, was wiederum auf Ortsgleichheit und unmittelbare zeitliche Folge hinweisen soll (LXXXI/291–292). Im Vordergrund führen römische Legionäre in Waffen die Pferde auf die Weide, während andere Legionäre das reife Getreide auf den Feldern abernten. Ohne Zweifel spielt die Handlung in der breiten Fruchtlandschaft *Hațeg – Orăștie – Sebeș – Alba Iulia* vor den Zugängen zu den Stellungen des Decebalus im *Orăștie-Gebirge*. Die Sequenz wird durch drei Bäume als ganz betonte Episodentrenner abgeschlossen. Danach beginnt eine neue Erzählsequenz, die zur Eroberung von *Sarmizegetusa* führt.

Im nächsten Bild (LXXXI/293–LXXXII/297 oben) wird die psychologische Wirkung des römischen Aufmarsches dargestellt. Im Vordergrund stehen drei Auxiliarsoldaten links, hinten ist eine große dakische Gebirgsfestung mit Vorwerk zu sehen; die Daker in der Festung, darunter mehrere Adelige und Decebalus selbst, diskutieren heftig gestikulierend. Vor der Festung stehen dakische Krieger und beobachten mit Gesten der Hoffnungslosigkeit die Römer aus der Ferne.

Dann folgt wieder ein zweigeteiltes Bild als Ausdruck der Gleichzeitigkeit (LXXXII/297 unten–LXXXIII/299). Unten bringen römische Auxilien den Dakern in offener Schlacht eine schwere Niederlage bei, oben sehen Daker in den Bergen dem Geschehen, d.h. dem erfolgreichen römischen Vormarsch, verzweifelt gestikulierend zu. Dies ist das einzige Mal, dass sich die Daker den nach *Sarmizegetusa* vordringenden Römern im offenen Kampf stellen, ein deutlicher Kontrast zum Ersten Dakerkrieg, der die tatsächliche Schwäche des Decebalus erkennen lässt. Zwei Bäume als betonte Trennmarkierung zum nächsten Abschnitt der Erzählung, dem Sturm auf *Sarmizegetusa*, schließen das Bild ab.

Der Sturm auf die Regia des Decebalus

Diese Erzählung beginnt mit der Darstellung eines römischen Lagers mit Mannschaftszelten (LXXXIII/300–301), in dem zwei Standartenträger die Präsenz zweier Legionen anzeigen; vor dem Lager stehen zwei Auxiliare als Wache. Aus dem Lager heraus greifen Legionäre und Auxiliarsoldaten, die Leitern mit sich führen, eine dakische Festung von zwei Seiten an, auch Schleuderer sind im Einsatz (LXXXIII/301–LXXXIV/303–304). Die Daker wehren sich verzweifelt, schießen mit Pfeilen und schleudern Steine auf die Angreifer, die jedoch den Wall bereits mit Leitern erklimmen. Ein Rö-

mer hat einem offenbar prominenten dakischen Verteidiger bereits den Kopf abgeschlagen und erbeutet. Die Darstellung dieser dakischen Gebirgsfestung endet, was bisher nicht beachtet wurde, mit dem viereckigen Eckturm rechts.

Die Trennung zur nächsten langen Szenenfolge ist nicht gut gelungen, wird aber durch die entgegengesetzten Kampfrichtungen des rechten Schleuderers und des folgenden angreifenden Auxiliarsoldaten angezeigt. Wichtig ist, dass hier angegeben wird, dass die Römer ein großes Feldlager noch in der Ebene, aber in unmittelbarer Nähe der ersten von ihnen angegriffenen Festung auf dem Weg nach Sarmizegetusa als Basis für diesen Angriff errichtet hatten. Ein solches Lager kann topographisch und taktisch bedingt nur im Raum südlich von Beriu angesetzt werden.

In LXXXIV/304 beginnt die Darstellung einer dakischen Gebirgsfestung mit einer Rundbastion, in der Dakern einen römischen Angriff, wenn auch unter eigenen Verlusten, zurückschlagen. Der mit Türmen verstärkte, auf einem steilen Felsen stehende Wall dieser Festung setzt sich als oberer Bildabschluss bis in die nächste Windung der Säule fort (LXXXIV/305–LXXXVI/312 links). Er wurde bisher als langes Sperrwerk o.ä. interpretiert. In der Bildsprache der Säule sollte jedoch damit die Gleichheit des Ortes für die im Vordergrund dargestellten, zeitlich aufeinander folgenden Episoden dargestellt werden: 1. Erfolgreiche Abwehr des römischen Angriffs auf die Festung, Angriff von den Römern abgebrochen. 2. Kriegsrat Traians mit seinem Stab, umgeben von Legionären und Auxilien, in einer römischen Schanze vor der Festung, auf dem Felsen unterhalb der Mauer drei Kriegsmaschinen, die auf angreifende Truppen herabgelassen werden können (LXXXV). Deren technische Darstellung durch den Künstler, der einen ihm vorliegenden Bericht offenbar nicht ganz zu deuten wusste, ist offenkundig misslungen. 3. Durch einen Baum abgetrennt der römische Sturmangriff von Legionären, Auxilien und germanischen Föderaten, unterstützt durch palmyrenische Bogenschützen, dem sich die Dakern unter der Führung eines Adligen in einem Ausfall entgegenwerfen, aber geschlagen werden. Die zahlreichen Dakern in der Festung beobachten zum Teil verzweifelt gestikulierend das Kampfgeschehen und fliehen nach rechts aus der Festung. Die Befestigung der zweiten dakischen Festung ist als vom Künstler nicht voll verstandene Holzbalken-Bruchstein-Mauerkonstruktion dargestellt, welche in Bögen der Kontur des Berges folgt.

Durch die in einem Zwickel (312/313, Gruppe von fünf stehenden dakischen Kriegern) verlaufende Überschneidung mit der nächsten Szene wird Gleichzeitigkeit zu Ausdruck gebracht (LXXXVI/312–LXXXVII). Hier greifen die Römer zeitgleich mit dem Sturm auf die „lange“ Festung eine dritte, aus mehreren Abschnitten gebildete Festung, die sich durch das angegebene Quadermauerwerk — der *Murus Dacicus* ist vom Künstler nicht verstanden — deutlich unterscheidet, „von der anderen Seite“ an, da sie von rechts nach links attackieren. Vor der Festung steht eine Gruppe von Dakern und schaut geradezu apathisch wirkend zu, wie römische Legionäre die Mauern des bereits genommenen Teils ihrer Festung einreißen. Den oberen Teil der Festung verteidigen noch Dakern unter der Führung eines Adligen, indem sie Quadersteine aus der Mauer ihrer Festung brechen und auf die Römer schleudern.

In LXXXVIII dienen Bäume als Trennmarke von der vorhergehenden Erzählung und gehören zugleich zum Inhalt der nächsten Episode, in der nun römische Legionäre Bäume fällen und ausgedehnte Verschanzungen anlegen. Gemeint ist hier zweifellos, dass die Römer damit beginnen, eine *Circumvallatio* für das Herrschaftszentrum, die *Regia*, des Decebalus aufzubauen. Damit bricht der dakische Widerstand zusammen.

In der nächsten Szene (LXXXIX), die irgendwo im Hinterland der römischen Verschanzungen spielt, kniet ein hoher dakischer Adliger vor Traian, der von seinen beiden Hauptbegleitern, Licinius Sura und Claudius Livianus, flankiert wird; *Equites Singulares* und Auxiliarsoldaten, alle ohne Helm, also ohne direkte Kampfbereitschaft, umgeben die Szene. Diese wird meist als erneutes Unterwerfungsangebot des Decebalus gedeutet wird, das ein Unterhändler überbringt und das Traian natürlich ablehnt. Es ist aber sehr wohl eine andere Deutung möglich und auch nahe liegend, dass nämlich hier ein erster wichtiger Gefolgsmann des Decebalus überläuft und sich Traian um Gnade flehend ergibt. Zwei Bäume am Ende der Szene geben einen Bruch in der Erzählung und den Beginn einer neuen Erzählsequenz an, nämlich jene des Falles von Sarmizegetusa.

Die für den Zweiten Dakerkrieg zentrale große Szene mit der Regia von Sarmizegetusa (XC–XCII/332) setzt sich im linken Teil aus einem mehrfach gegliederten, befestigten Terrassenkomplex (XC/323–325) und einer sich anschließenden, aber von den Terrassen durch ihre Festungsmauer getrennten großen Festung ohne gezeigte Innenbebauung (XC/326–XCII/332) zusammen, alles in Quader-technik, d.h. als Murus Dacicus, errichtet. Nur ein kurzes Zwischenwerk in der Festung wird als Palisade angegeben. Der Hintergrund verweist auf die Lage in einer bewaldeten Gebirgsregion. Die Mauer der Festung ist teils rechtwinklig, teils in Kurven der Kontur des Berges folgend dargestellt. Links zünden die Daker die Bauten auf den Terrassen an, während sich in der Festung der dakische Adel und wohl insbesondere die Träger des Kultes aus dieser Elite, die nochmals die Götter anflehen, wie auch einfache Comati in Anwesenheit des Decebalus versammelt haben; alle sind im Gestus von Verzweiflung erfüllt dargestellt. Teile des Adels begehen mit einem in einem Gefäß zubereiteten Trank Selbstmord; Comati und auch ein Teil des Adels fliehen dagegen nach rechts aus der Festung. Ein Baum markiert das Ende dieser Erzählung.

Im nächsten Bild (XCII/333–XCIII) sind Legionäre mit Standarten als Marschkolonnen nach rechts dargestellt. Vor ihnen nimmt Traian, flankiert von Licinius Sura und Claudius Livianus, die Massenunterwerfung dakischer Comati, die aus dem Waldgebirge geströmt sind, entgegen. In der nächsten Szene (XCIV/338–XCV/342) befindet sich Traian selbst in der Festung des Decebalus, in der ein großes römisches Feldlager mit dem kaiserlichen Feldherrnzelt aufgeschlagen ist und der Kaiser eine Adlocutio an die Soldaten hält, die ihm eine imperatorische Akklamation zuteilwerden lassen. Die Regia des Decebalus mit ihren offenbar großen Vorräten wird von den römischen Soldaten geplündert. Die Erzählsequenz endet mit dem Ausmarsch der römischen Truppen aus der Festung (XCV/342–343); der letzte Teil des Feldzuges zur Vernichtung des Decebalus beginnt. Zuvor zeigt ein Baum einen Handlungswechsel zur nächsten Szene an. Voll gerüstete Legionäre bauen hier im Gebirge ein festes Lager aus Bausteinen, die sie aus dem Felsen brechen, das aber nichts mit der Regia des Decebalus zu tun hat, jedoch offensichtlich im gleichen Gebirge angesiedelt wird (XCV/343 rechts–345). Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um das von Legionsvexillationen errichtete feste Lager auf dem Grădiştea Muncelului. Die Regia des Decebalus und ihre große Festung, die Platz für das Lager des kaiserlichen Begleitheeres bot, müssen an anderer Stelle, getrennt von den Terrassen der Heiligtümer und den Terrassen der zivilen Siedlungseinheiten mit Werkstattkomplexen an diesem Bergrücken, gesucht werden.

Das letzte Gefecht des Decebalus

Im Bild (XCVI/346–350) erscheint am Beginn einer neuen Erzählsequenz das große, von Soldaten bewachte römische Feldlager (mit Clavicula) des kaiserlichen Feldheeres mit Zelten und einer eigenen inneren Befestigung für den Wagenpark des Trosses. Es ist nun offenkundig das neue Hauptquartier Traians. Vor dem Lager, an dem die Legionäre noch bauen, findet eine weitere Unterwerfung von dakischen Adligen und Comati statt.

In der Episode nach der Unterwerfungsszene überquert eine Kolonne römischer Auxiliärtruppen bei ihrem Vormarsch einen Fluss (XCVII/351–353), der aus dem Gebirge kommt, auf einer vorgefertigten Pontonbrücke, getragen von aufgeblasenen Tierhäuten als Schwimmkörper.²⁵ Die Episode endet abrupt mit einem Baum als Trennmarke. Jenseits davon bereitet Decebalus seine letzte Gegenoffensive vor. Die dakischen Krieger rücken aus einer teils aus Stein, teils nur aus aufgeschichteten Holzstämmen errichteten Festung zum Angriff vor (XCVII/354–XCVIII/357). Sehr unglücklich gelöst ist der Einschub einer als zeitlich parallel dazu angegebenen Bildhandlung, die durch ein schwaches Felsband und einen Flusslauf abgetrennt ist. Dort bauen römische Legionäre in einer runden, nur aus Baumstämmen errichteten Lagerbefestigung am Ufer eines Flusses Schiffe.

Dann folgt der Angriff der Daker von allen Seiten auf eine von Auxilien verteidigte Lagerbefestigung; der Angriff scheitert unter schweren Verlusten für die Daker (XCVIII/358–XCIX/360). Von der

²⁵ Vgl. auch Munteanu (2013) mit einer Diskussion der Quellen zu dieser Pionier-technik.

Kampfszene durch einen Baum zur Angabe eines anderen Ortes getrennt beobachtet Decebalus in Begleitung zweier Adelige, seinen beiden Hauptbegleitern, vom Gebirge aus den Verlauf der dakischen Gegenoffensive (XCIX/361). Zu beachten ist, dass die dakischen Krieger nicht nur unterstützt von Bogenschützen und Speerschleuderern, sondern auch in der eigentlich typisch römischen Testudo-Formation stürmen. Es handelt sich bei diesem letzten Aufgebot des Decebalus also um eine gut ausgebildete und disziplinierte Truppe.

Wiederum zeigt ein Baum das Ende der Episode an. Im folgenden Bild räumen die dakischen Krieger eine in einem bewaldeten Gebirge gelegene Festung und ziehen sich, von römischen Auxilien beobachtet, zurück (C/362–364). Es folgt mit einem Schnitt eine Adlocutio-Szene (C/364–CI/366). Der Kaiser steht auf einem hohen Tribunal und hält nach diesem Sieg eine Ansprache an das Heer. Im Hintergrund ist ein festes Lager dargestellt, zweifellos das zuvor als noch im Bau befindlich dargestellte römische Hauptquartier. Es ist davon auszugehen, dass das, was Traian den Soldaten zu berichten hat, im folgenden Bild dargestellt ist (CI/367–368): In einem gebirgigen Waldgebiet sind von römischen Soldaten die Schätze des Decebalus geborgen und abtransportiert worden.

Das Ende des Decebalus

Durch einen Baum getrennt setzt die Episode der letzten Ansprache des Decebalus an sein militärisches Gefolge ein (CII/369–370). Als Folge der offenbaren Hoffnungslosigkeit der Lage setzt sich im nächsten Bild (CII/371–CIII/373) in der oberen Szene ein Teil der Krieger ab, in der unteren Szene begehen einige andere Selbstmord. Ein gefasster Verräter oder Überläufer wird hingerichtet. Die untere Gruppe ist demnach nicht zur Kapitulation bereit.

Ein Baum trennt die nächste Szene ab (CIII/373–375). Dargestellt ist ein großes römisches Lager, darin betont das Feldherrnzelt des Kaisers. Dies ist zweifellos das mehrfach, aber von verschiedenen Künstlern offenbar unterschiedlich und mit Rücksicht auf die Größe der Szenen dargestellte Hauptquartier Traians in der Schlussphase des Krieges. Dieses kann mit großer Wahrscheinlichkeit mit dem dakischen Ortsnamen Ranisstorum gleichgesetzt werden, wohin Ti. Claudius Maximus, als Duplicarius exploratorum, Offizier des Aufklärungskorps der Feldarmee²⁶, den Kopf des Decebalus gebracht hat, der dann von Traian dem Heer gezeigt wurde. In dieser Szene kommt es nun zur Massenunterwerfung des dakischen Adels, angeführt von einem hochrangigen Fürsten. Von Decebalus hat man sich losgesagt und sucht nun den Weg auf die Seite des Siegers, wobei man sich vermutlich eine passende Legende gestrickt hat; nur Decebalus und dessen letzte Gefolgsleute sind noch als Gegner übrig. Zugleich wird der Kaiser in der für die *clementia Augusti* typischen Weise des *parcere subiectos debellare superbos* gezeigt.

In der nächsten Szene (CIV–CVI), wiederum deutlich getrennt durch einen Baum, flieht Decebalus mit ihm noch treu gebliebenen dakischen Adeligen durch ein gebirgiges Waldgebiet, wird aber von römischer Auxiliarkavallerie, offensichtlich den Spezialtruppen der Exploratores, zu denen Ti. Claudius Maximus als Duplicarius der Ala II Pannoniorum gehörte, eingeholt. Eine zweite Truppe kreist die Daker ein. Zwei dakische Adelige fallen im Kampf. Neben dem am Boden liegenden Daker liegt eine typische einhändige dakische Falx abgebildet. In der Fortsetzung der Szene machen die römischen Reiter die Begleiter des Decebalus nieder, der bereits vom Pferd auf den Boden gestürzt ist und in dem Moment, als ihn Ti. Claudius Maximus ergreift, Selbstmord begeht. Anschließend werden die überlebenden Daker, von denen einer in die Berge fliehen will, und zwei Knaben, sehr wahrscheinlich die Söhne des Decebalus, gefangen genommen (CVII).

Dann folgt wieder ein großer Baum als Episodentrenner. Zu sehen ist in diesem stark verwitterten Bild (CVIII) das große römische Lager von Ranisstorum mit dem kaiserlichen Feldherrnzelt. Zwei Männer, zweifellos Traian und Licinius Sura, präsentieren dort dem Heer den Kopf des Decebalus. Vor dem Lager halten zwei Legionäre in voller Rüstung Wache, im Lagerinneren sind die Soldaten mit Ausnahme der Equites Singulares Augusti als Gardetruppe bereits in die Tunika gekleidet. Damit

²⁶ AE 1969/1970, 583 = I.Philippi II² 522.

wird das offizielle Ende der *secunda expeditio Dacica* des Kaisers zum Ausdruck gebracht. Am 11.8.106 befand sich Traian dann bereits nach dem von ihm verkündeten Kriegsende in Darnithithi, wahrscheinlich seinem Hauptquartier zu Beginn der Offensive gegen Sarmizegetusa, wo seine Verwaltungsstäbe verblieben sein dürften. Dort wurden an diesem Tag Auszeichnungen, Privilegien und Belohnungen an die verdienten Soldaten ausgeteilt (CIL XVI 160 = IDR I 1).

Der Epilog des Zweiten Dakerkrieges

Dass die Szene mit der Präsentation des Kopfes des Decebalus als Ende des kaiserlichen Feldzugs zu verstehen ist, wird durch die besonders markante Szenentrennung aus zwei Bäumen verdeutlicht. Das weitere Geschehen läuft ohne Präsenz des Kaisers und der Legionen ab. Dargestellt wird in einer Reihe als beispielhaft zu verstehender Episoden das Aufspüren geflüchteter Feinde und das Ausgreifen in die Randzonen Dakiens, wo es zu Kampfhandlungen mit Gruppen kommt, die an den bisherigen Kämpfen nicht beteiligt gewesen waren. Am Ende ist die *pax Romana* in der neuen Provinz hergestellt.

In einer ersten Episode durchkämmen römische Auxilien bewaldetes Bergland und nehmen geflüchtete dakische Adelige gefangen (CVIII/394–CIX/396). In der nächsten, durch einen Baum getrennten Episode befindet sich der Betrachter in einem wilden Bergland mit einem wilden Eber und einem Auerochsen, was an die Schilderung der Hercynia Silva im 6. Buch des *Bellum Gallicum* erinnern lässt. Auch hier wird ein Daker gefasst (CIX/397–398).

In der nächsten Szene halten sich zwei Daker, ein Adeliger und ein einfacher freier Daker (Comatus), in einer Blockhütte im Waldgebirge im Schutze der Nacht — die Göttin der Nacht zeigt die nächtliche Dunkelheit an — verborgen, doch auch sie werden von den römischen Auxiliarsoldaten gefangen (CX/399–400).

Die nächste Szene (CX/401–CXI/403) ist durch einen Baum und einen Fluss ganz deutlich abgetrennt, was wiederum auf einen Schauplatzwechsel verweist. Zu sehen ist ein Fluss, der aus einem Gebirge kommt, und im Zentrum eine aus Holz gebaute Festung mit Palisaden und Blockhäusern sowie einem zentralen Torbau aus Stein mit Ziegeldach (!). Diese Bildformel für eine dakische Festung ist auffallend und geht offensichtlich auf eine entsprechende Beschreibung zurück, die dem entwerfenden Künstler vorlag. Vor der Festung sind drei dakische Comati, einer davon schon tödlich verwundet, und zwei Krieger mit Sarmatenhauben und Sichelschwertern im Kampf mit römischen Auxiliarsoldaten zu sehen.

In der nächsten Episode, wiederum von Bäumen abgegrenzt, wird ein Daker gefangen (CXI/404), in der folgenden zünden römische Auxiliarsoldaten eine weitere Festung mit Steingebäuden, wo aus einem Fenster Leute schauen, und hölzerner Palisade an (CXI/405–406).

In der Schlusszene (CXI/406–CXIII) marschieren römische Auxiliare in leichter Marschkleidung, d.h. ohne die nicht mehr erforderliche Kampfbereitschaft, von rechts nach links; sie kehren von ihren Aktionen in den Randzonen Dakiens zurück. Im Hintergrund sind entsprechend hohe Berge dargestellt, über die Köpfe von Dakern auf das Geschehen schauen; sie stellen offensichtlich Gruppen dar, die in die Gebiete jenseits der Karpatenkämme geflüchtet sind. Vor den Soldaten zieht in der gleichen Richtung, d.h. in das Innere der künftigen Provinz, dakische Zivilbevölkerung, Männer und Knaben; die Männer tragen verschnürte Lastenbündel. Davor sind Herden von Rindern, Schafen und Schweinen symbolisiert, die ebenfalls vorangetrieben werden. Der Gestus des linken Dakers mit dem Bündel, der sich zu den Soldaten umwendet, gibt dem Betrachter zu verstehen, dass hier Daker zum Verlassen ihrer Heimat in den Bergen gezwungen sind und von den Römern in andere Regionen zur Ansiedlung geführt werden. Dass jedoch nun für Römer und Daker Frieden herrscht, wird nicht nur durch die Friedenstracht der Soldaten, sondern insbesondere durch das Eicheln fressende Schwein und das grasende Schaf im letzten Zwickel des Reliefbandes symbolisiert.

IV. Abschließende Bemerkungen zum Reliefband der Säule

Die Reliefs der Traianssäule sind zu ihrem vollen Verständnis zugleich unter drei Gesichtspunkten zu lesen: einmal ihr geschichtlicher Gehalt, sodann ihre ideologisch-propagandistische Programmatik und

zum dritten ihre künstlerische Dimension. Wir haben es nicht mit einem Dokumentarfilm oder einer wertungsfreien Reportage zu tun, sondern mit einem in seiner Aussage exakt durchstrukturierten Bildmedium.²⁷ Dabei werden in die Narratio des militärischen Geschehens Szenen rituellen Handelns und repräsentativen Auftretens des Kaisers in teilweise schematischer Abfolge eingebaut, in denen die ideologische Aussage im Vordergrund steht. Das Publikum, das durch das Monument angesprochen werden sollte, war die stadtrömische Bevölkerung und die in Rom präsenste militärische und politische Elite.²⁸

Die Abfolge der Szenen auf den nach oben ansteigenden Windungen des Reliefbandes war in einem genauen Programm festgelegt, wobei vertikale Achsen, die vom Publikum von unten nach oben zu verfolgen sind, bestimmte Schlüsselszenen wie die Eröffnung von Feldzügen bzw. die Überschreitung der Donau²⁹ oder entscheidende Erfolge übereinander anordnen, so in der durch die Victoria-Darstellung zwischen den beiden Kriegserzählungen fixierten ‚Siegesachse‘.³⁰ Damit wurde die Masse der Bilder und Details, die ja immer nur in einem Ausschnitt von etwa einem Sechstel des Säulenumfanges zu sehen und ganz oben nur mehr aus der Distanz zu erkennen waren, gegliedert und zugleich in ihrer inhaltlichen Aussage entschlüsselt. Für die oberen Partien musste man den Blick von den Galerien der Stockwerke und des Daches der Bibliotheken bzw. der Basilica Ulpia, welche den Hof der Säule umschlossen, nach oben wenden. Gegenüber dem heutigen Bild ist dabei zu bedenken, dass die Reliefs in bestimmten Details ursprünglich farbig gefasst und so Einzelheiten wie die genaue Kennzeichnung von Truppen auf den Schilden der römischen Soldaten oder ihren Vexilla aufgemalt waren. Der Kaiser selbst leuchtete mit seinem goldfarbenen Panzer und seinem Silberhaar sofort aus jeder entsprechenden Szene heraus. Die Steinmetze, die in unterschiedlichen Arbeitsgruppen an der Fertigung der Reliefs arbeiten, waren an der üblichen Reliefkunst geschult, die von einer Nahwirkung ausging. So setzten sie bei der Ausführung einen Betrachtungswinkel von 90° bis zu einer Schrägansicht von maximal 45° wie etwa bei den Reliefs an Bogenmonumenten voraus. Deshalb ist heute die Wirkung der Reliefs bei der Betrachtung der verschiedenen Abguss-Serien oder der Aufnahmen, die von dem Gerüst der langwierigen Restaurierungsarbeiten gemacht wurden, größer als direkt am Objekt selbst.

Die für den Bildbericht der Säule zentrale ideologische Aussage ist die Rolle, in der sich Traian hier inszenieren lässt. Im Mittelpunkt aller programmatischen Aspekte des Relieffrieses steht, in Manifestation der kaiserlichen Herrscherideologie, die Gestalt des Kaisers, auf die als Zentrum des agierenden römischen Heeres alles Geschehen und alle Entscheidungen konzentriert sind. Das Heer bildet das machtvolle und ergebene Instrument,³¹ mit dem Traian als wahrer Imperator, als alles beherrschender

²⁷ Vgl. auch Hamberg (1945) 109–118; Gauer (1977); Scheiper (1982); Strobel (1984) 25–32; Hölscher (1980), bes. 290–297, 313f., 319f.; ders. (2002); Baumer *et al.* (1991); Davies (1997); Coarelli (2000) 11–14; grundsätzlich zur römischen Repräsentationskunst Hölscher (1987); ders. (2004).

²⁸ Wie Töpfer (2011) 234f. zu Recht hervorhebt, fehlen Feldzeichen der Auxilien, und den 30 Legionssigna und 14 Legionsadlern stehen 60 Stangensigna der Prätorianer gegenüber, was nur als ideologische und publikumsgerichtete Verzerrung der Realität zu deuten ist. Dies zeigt besonders deutlich die Ausrichtung des Monuments auf die hauptstädtische Bevölkerung und die in Rom anwesenden Gardetruppen.

²⁹ Die Hauptachse, mit der die Bilderzählung in der untersten Windung auf der Südwestseite der Säule und damit beim Heraustreten des Besuchers aus dem Portal der Basilica Ulpia in den Säulenhof zur Rechten einsetzt, zeigt den Beginn aller römischen Offensiven über die Donau hinweg mit einem monumentalen Bogen und dem Überschreiten des Flusses auf einer Brücke; sie endet oben in der Szene der Schlussadlocutio des 2. Dakerkrieges, in welcher der abgeschlagene Kopf des Decebalus dem paradierenden Heer gezeigt wird. Betrat man den Hof durch die Basilica Ulpia, so wurde man zu dieser Bildachse geführt. Eine andere Achse ordnet die drei Deditio-Szenen einschließlich der großen Schlusszene des 1. Dakerkrieges einander zu.

³⁰ Hierher gehören die Donaubrücke von Drobeta, die Erbeutung des Schatzes des Decebalus und dessen Selbstmord. Das Prinzip inhaltlicher vertikaler Korrespondenzen wird bei Galinier (2007) 69–120 völlig überzogen; seine fast beliebig konstruierte An- und Zuordnungen von Szenen und Figuren in vertikaler Achsen bzw. Feldern als jeweils geradezu eigenständige Erzählungen in Sektoren von unten nach oben („lignes thématiques“) können nicht überzeugen.

³¹ In diesem Sinne kann auch das konzentrierte Auftreten römischer Feldzeichen in unmittelbarer Nähe des Kaisers in repräsentativen Szenen wie Adlocutio, Lustratio, Kriegsrat oder Submissio-Szenen gesehen werden, wie Töpfer (2011) 228–235 darlegt. Deshalb seien sie auch in Kampfszenen nicht im Schlachtgeschehen, sondern beim Kaiser platziert. So werde

kaiserlicher Oberbefehlshaber, seine überragenden Erfolge erringt, durch die er weit über menschliches Maß hinausgehoben wird, wie die Säule als Heroisierungsmonument vermitteln sollte. Dabei bleibt die Darstellung im Gegensatz zum Großen Traianischen Fries, wo der Kaiser als Imperator Invictus die Feinde niederreitet, deren Widerstand schon beim Erscheinen Traians zusammenbricht und sich in Hilflosigkeit wandelt, durchaus realistisch. Der Kaiser greift nie selbst in das Kampfgeschehen ein, das er souverän als Oberbefehlshaber durch seine überragende *virtus imperatoria* leitet und beherrscht. Es ist dies eine charakteristische Neuerung in der Siegesikonographie der hellenistisch-römischen Repräsentationskunst, die in ihrer traditionellen Form den Großen Fries mit seiner ins Symbolhafte, ins Heroisch-Ireale gesteigerten Vision von *virtus*, *victoria* und *gloria Augusti* bestimmt. Entsprechend greifen auch die anderen hohen römischen Militärführer auf der Säule nie direkt in die Kämpfe ein. Das Kriegsgeschehen der Säule ist kein heroisches Ringen, sondern ein methodisches und systematisches Vorwärtsschreiten der römischen Militärmaschinerie, die jeden Widerstand zu brechen in der Lage ist. Der Kaiser schreitet nicht als siegreicher Halbgott von Erfolg zu Erfolg, sondern als alles beherrschender Imperator, der quasi den vernichtenden Blitz Iupiters in der Gestalt des römischen Heeres auf die Feinde schleudert. Der Bildbericht vermittelt den Eindruck eines unaufhaltsamen Voranschreitens dieser Militärmaschinerie bis zum Sieg, ein Voranschreiten, das sich in einer klaren Regelmäßigkeit wie auf dem Exerzierplatz und unter Einhaltung des römischen Sakralrechts vollzieht: Eröffnung des Feldzuges mit Kriegsrat, Lustratio des Heeres und Adlocutio an die Soldaten, Vormarsch des Heeres, der mit dem Bau der Straßen und der in regelmäßigen Abständen errichteten temporären Militärlager³² verbunden ist, Kampf, Sieg, Ansprache an die Truppen, weiterer Vormarsch, Kampf, Sieg und Schlussadlocutio mit der Auszeichnung und Belohnung der verdienten Soldaten und Offiziere. Traian wird in der Darstellung der Säule zum Inbegriff des römischen Imperators und Triumphators, wie man ihn aus der Überlieferung der glorreichen Siege der alten Republik kannte; es ist dies eine sehr viel eingängigere, fein gesponnene und überzeugender wirkende Heroisierung des Kaisers als die plakative Siegesikonographie des Großen Frieses. Die Traianssäule bietet dem antiken Betrachter einen ‚sauberen Krieg‘, ein ideologisch bestimmtes Bild der römischen Kriegsführung, die sich gegen den Widerstand leistenden Feind richtet, ganz nach dem Grundsatz römischer Kriegsführung *parcere subiectos, debellare superbos*, „Schone die, die sich unterwerfen, kämpfe die nieder, die hochmütig sind“, also die Unterwerfung verweigern und zur Waffe greifen. In dieser Tendenz folgt das politisch-historische Programm der Säule den ideologischen Schlagworten der *humanitas* und *clementia* als grundlegenden Eigenschaften des Optimus Princeps, die sich auch in seiner Kriegsführung widerspiegeln sollen, obwohl das *debellare*, nach römischem Verständnis das Genozid, durchaus als legales, ja angebrachtes Mittel zur Durchsetzung der römischen Herrschaft und Herstellung der Pax Romana galt.

Zu der ideologisch-propagandistischen Grundstruktur der in ihrer Szenenzahl zwingend beschränkten Bildfolge der Säule gehört es, dass nur das Geschehen dargestellt ist, an dem der Kaiser selbst beteiligt war. Zu den wenigen Ausnahmen gehören in der Darstellung des Ersten Dakerkrieges der Beginn der zweiten Kampagne in Untermoesien, der Angriff der maurischen Berberreiter über das Gebirge auf das dakische Zentrum von Sarmizegetusa oder das Kampfgeschehen unter dem Oberbefehl des Pom-

das Nahverhältnis zwischen dem Kaiser als oberstem Imperiumsträger, der sich nicht zuletzt in den rituellen Handlungen präsentiert, und dem Heer betont. Die Vermischung von Stangenfeldzeichen der Prätorianer und Legionssigna und inkonsequente, ja bisweilen willkürlich anmutende Kombinationen von Feldzeichen bzw. Signa und dargestellten Truppengattungen zeigen hingegen, wie Töpfer hervorhebt, dass es dabei primär um die Symbolisierung der Gesamtheit der Truppen ging und, von wenigen Szenen (so Szene XLVIII mit der einheitlichen Darstellung von Legionären und Legionssigna) abgesehen, weder bestimmte Einheiten noch Truppengattungen durch die Darstellung der Signa bezeichnet bzw. hervorgehoben werden. Hier unterscheidet sich die Säule von der präzisen Präsentation der beteiligten Truppenkörper im Forum selbst.

³² Dargestellt werden hier nicht die an jedem Abend von den römischen Heeren errichteten, provisorisch befestigten Nachtlager, sondern die mit einem Wall aus Rasensoden und einem vorgelagerten Graben befestigten temporären Marschlager, in denen die Truppen für eine gewisse Zeit kampierten, bzw. mit Rasensodenwall, Palisade und Holztürmen befestigte und mit Truppen besetzte rückwärtige Positionen.

peius Longinus am Anfang des Zweiten Dakerkrieges. Gleiches gilt für die letzte Verfolgung des Decebalus durch eine römische Aufklärungseinheit, die mit dem Selbstmord des Dakerkönigs endet. Insofern hat zwischen der Schilderung der Kommentare und dem Bildbericht der Säule natürlich ein gravierender Unterschied bestanden. Die getrennt von dem Geschehen unter der Leitung des Kaisers operierenden Heeresverbände finden im Bild keine Erwähnung. Die Erzählung ist zeitlich und räumlich in einer kontinuierlich und logisch fortschreitenden Handlungsfolge aufgebaut, die sich dem Betrachter ohne zusätzliches Wissen erschließt, aber eben nur einen Teil des Gesamtgeschehens beinhaltet. Handlungssprünge dürfen in diese Narratio, sofern sie nicht zwischen den Szenen markiert sind, nicht hineininterpretiert werden. Lücken hinsichtlich des Ablaufs des Gesamtgeschehens waren durch die Stoff- respektive Szenenauswahl vorgegeben, dürfen aber in die Erzählung der Szenenfolge selbst bei der Kommentierung nicht hineingeschrieben werden. Die berichtete Haupthandlung war in sich schlüssig und in der zutreffenden chronologischen Abfolge der ausgewählten Handlungen und Episoden erzählt. Im Gegensatz zu anderen antiken Feldzugsdarstellungen nehmen dabei die Kampfszenen nur einen sehr geringen Platz auf der Säule ein, was natürlich den Tatsachen entsprochen hat, und es wurde auf den Götterapparat oder unrealistische, rein konstruierte Szenen verzichtet. Auch damit stehen die Reliefs der Säule in einem starken Kontrast zum Großen Traianischen Fries. So war es auch eine augenfällige propagandistische Aussage der Reliefs, dass die römischen Legionäre, im formalen und ideologischen Anspruch also die römischen Bürger in Waffen und Repräsentanten des *Populus Romanus*, in den zahlreichen Szenen von Straßen- und Lagerbau vor allem in ihrem technischen Fähigkeiten und Leistungen gefeiert werden und als die entscheidende Reserve bzw. als das Rückgrat der römischen Heeres erscheinen. Nur in der großen Feldschlacht der 2. Kampagne des 1. Dakerkrieges in Untermoesien wird der massierte Kampfeinsatz der Legionsinfanterie, verbunden mit dem konzentrierten Einsatz der Feldartillerie, ins Bild gesetzt. Zu der selbstverständlichen propagandistischen Aussage der römischen Repräsentationskunst wie antiker Siegesdarstellungen gehört es, dass Verluste nur der unterliegenden Gegenseite, in diesem Falle der Daker, dargestellt sind. Römische Verluste, gar gefallene Römer, fehlen ganz selbstverständlich in den Bildszenen. Umso auffälliger ist die Darstellung römischer Verwundeter (ein Legionär wird von Sanitätern verbunden; XL³³) in der großen Schlacht, in der die 2. Kampagne des Ersten Dakerkrieges ihren Höhepunkt findet. Bezeichnenderweise berichtet Cassius Dio, dass den Römern das Verbandsmaterial ausgegangen sei und Traian daraufhin seine eigenen Kleider zur Herstellung neuen Verbandsstoffes zur Verfügung gestellt habe (68, 8, 2).

Für den Kaiser wie für die Feldherrn und Offiziere gelten standardisierte Rüstungs- und Gestentypen. Insbesondere feste Szenentypen sowie die Gestik und Mimik der Figuren, aber auch Bewegungs- und Verhaltenstypen dienten zur Darstellung von Inhalten. Dabei bedienten sich die Künstler der für die historischen Reliefs und Gemälde, aber auch für Statuen, Statuengruppen und Kleinplastik in der Antike verbindlichen und allgemein verständlichen Bildsprache. Zu den festen Szenentypen gehören die *Lustratio*, das Reinigungsoffer für das Heer, das der Kaiser als Inhaber der entsprechenden priesterlichen Funktion des Befehlshabers zu Beginn eines Feldzuges vollzieht, die *Adlocutio*, die Ansprache an die Truppen am Anfang eines Feldzuges, vor einer Schlacht oder nach einem militärischen Erfolg, ebenso die *Deditio*, die Szenen der flehentlichen Unterwerfung der Feinde. Hinzu kommen die zahlreichen Bau- und Straßenbauszenen, selbst wenn sich diese um Variation des Themas in der Anordnung der Figuren bemühen.

Die Fülle der Details der Szenenfolge wird durch die strikten Schemata und festen Typen für die Darstellung der einzelnen Truppengattungen nach ihrer Ausstattung lesbar. Jeder konnte sofort zwischen den im Kettenpanzer dargestellten Auxiliarsoldaten, den Legionären und Prätorianern, also den Truppen aus römischen Bürgern, in der *Lorica Segmentata* und den verschiedenen aufgebotenen Hilfstruppen unterscheiden, so den orientalischen Bogenschützen mit Schuppenpanzer und konischen Helmen, den maurischen Berberreitern oder den leichtbewaffneten Schleuderern. Auch die Situationen vor, während und nach dem Ende des Feldzuges bzw. in der friedlichen Etappe sind jeweils durch die

³³ Vgl. den Beitrag von D. Aparaschivei in diesem Band.

Darstellung der Soldaten oder des Kaisers entweder gerüstet oder in ziviler Tracht gekennzeichnet. Die römische Kavallerie erscheint durchgängig in der Ausrüstung der Auxiliarreiterei, was nicht zu verwundern braucht, da sich die berittene Kaisergarde, die *Equites Singulares Augusti*, aus Elitesoldaten der Auxilien der Rhein- und Donauprovinzen zusammensetzte und in der Ausrüstung von der Alenkavallerie nicht unterschieden hat. So sind sie, obwohl sie in der Umgebung des Kaisers zweifellos prominent dargestellt waren, für uns nur indirekt als Sondergruppe zu erkennen. Durch die einheitliche Darstellung der Daker waren die römische und die gegnerische Seite sofort und selbst aus großem Abstand voneinander zu trennen. Die Panzerreiter der sarmatischen Roxolanen mit ihren durch Panzerschabracken geschützten Pferden fallen als Besonderheit gleich ins Auge, doch hatten die Künstler dafür im Gegensatz zu den römischen Truppengattungen und zu den gefangenen Dakern keine lebenden Modelle oder direkte Vorbilder, weshalb ihre Darstellung nach schriftlichen Vorgaben oder mündlichen Informationen völlig missverständlich angelegt ist. Gleiches gilt für die Darstellung von Kriegs- und Belagerungsgerät, das man nicht wie die schweren und leichten Feldgeschütze im Prätorianerlager in Rom einsehen konnte. Von einem dakischen Rammwidder hatten die Künstler dagegen keine wirkliche Vorstellung. Auch viele Details von römischen Militärbauten und die Anlagen temporärer Feldlager sind in Vielem missverstanden. Die römischen Soldaten standen ihnen in ihrer Ausrüstung und Kleidung dagegen entweder als Angehörige der hauptstädtischen Truppen, Prätorianer und *Equites Singulares*, vor Augen oder waren in der bildlichen Vorgabe der Kartons mit entsprechender standardisierter Darstellung vorgegeben. Auch Modelle sind wohl anzunehmen.³⁴ Dass dieser rigorose Schematismus dem tatsächlichen Ausrüstungsspektrum des römischen Heeres in den Provinzen nicht entsprochen hat, ist schon ausführlich aufgearbeitet worden.³⁵

Die germanischen Barbaren waren als Bildtypus bereits in augusteischer Zeit geformt und seit den Siegesmonumenten Domitians jedermann präsent. Hier wird der Typus auf die im Jahre 98 feierlich wieder in das Vertragsverhältnis mit Rom zurückgeführten Markomannen und Quaden angewandt, die jetzt ihrer Verpflichtung zur Stellung von Hilfstruppen in vollem Umfange nachgekommen waren. Ihre germanischen Kriegerverbände erscheinen auf den Reliefs in einer stereotypen Darstellung mit den germanischen langen Hosen und nacktem Oberkörper sowie meist mit Kriegskeulen bewaffnet. Sie werden, so der Bericht der Säule, in der Schlacht von der römischen Heeresleitung in vorderster Linie eingesetzt, wo sie den Dakern furchtbare Verluste beibringen.

Mit Hilfe der festen Konventionen der Bildsprache der antiken Repräsentationskunst, den festen Figuren- und Szenentypen und dem klar durchstrukturierten Aufbau der gesamten Reliefspirale war es für den antiken Betrachter möglich, den Bericht zu lesen, auch wenn er die literarische Vorlage nicht kannte. Für die Angehörigen der Oberschicht waren die Kommentare Traians natürlich als verbreitete Lektüre vorzusetzen, die entsprechend in Massen vervielfältigt nicht nur den Ruhm des Kaisers verewigen, sondern eine ganz konkrete innenpolitisch Funktion erfüllen sollten, nicht anders als Caesars *Commentarii* des Gallischen Krieges. Charakteristisch für das Darstellungskonzept der Säule ist dabei das Streben, die ideologischen und propagandistischen Aussagen in realitätsnahen Bildern zu formulieren. Insoweit könnte man fast von einem ‚Propagandafilm‘ sprechen, zumal der Vergleich mit dem Medium Film auch in der Forschung gemacht wurde. Zur selbstverständlichen Konvention und propagandistischen Aussage der römischen Repräsentationskunst gehört es dabei, dass sich das Sterben auf den dakischen Gegner beschränkt. Die Schlachtdarstellungen selbst sind nach vorgegebenen Schemata aufgebaut, welche die ideologischen Schlagworte *victoria Augusti* gleich *victoria Romana*, *virtus imperatoria*, *fides*, *disciplina* und *virtus exercitus*, die auch die Programme der Münzprägung und das Gesamtprogramm des Forums als Siegesmonument bestimmen, zum Ausdruck bringen. Zu-

³⁴ Zu den Waffenreliefs an den Portiken und Exedren des Forums vgl. Ungaro, Messa (1989). La Rocca *et al.* (1995) führen alle bis dahin bekannten Basen, Skulpturenteile, Ornamente etc. auf; eine *Lorica Segmentata* war als Teil der Dekoration des Forums ohne eine Trägerperson aufgestellt; der Armschutz (*manica*), bestehend aus einer Lamellenpanzerung, ist ebenfalls sehr gut in den Details ausgeführt (a.O. Nr. 72). Gerade dieser Armschutz, den auch die Reliefs des Tropaeums von Adamklissi zeigen, fehlt jedoch in der Standardisierung der Säule.

³⁵ Vgl. Coulston (1989) und nun ausführlich Richter (2004). Zur Darstellung der Signa Töpfer (2011), bes. 226–236.

gleich wird der Bogen von der Vorbereitung und Einleitung bis zum siegreichen Ausgang in einer Kampfszene gespannt und dabei die Grundkonzepte der Planung des Kaisers und deren Ausführung durch das Heer (primärer Einsatz von Auxilien und Föderaten, Umfassung/Verfolgung durch Kavallerie, Zangenangriff etc.) verdeutlicht. Eine ‚realistische‘ Schilderung des Kampfes in seinem Verlauf wie in einer literarischen Darstellung ist weder möglich noch zu erwarten.

Hinsichtlich der Schlachtendarstellungen ist die Arbeit von S. Faust³⁶, jedenfalls was die Traianssäule betrifft, enttäuschend. In breiten abundanten und redundanten deskriptiven Passagen wird weiterhin nur der Bildkommentar bei C. Cichorius oder W. Gauer wiederholt;³⁷ seine theoretisierenden, bisweilen redundanten Überlegungen, so zum „Lernprozess des idealen Betrachters“, wenn dessen Blick am Säulenschaft von links nach rechts in Spiralen „aufwärts geführt“ werde (a.O. 214), bleiben wenig überzeugend. Fausts erklärtes Ziel, neue Bedeutungsebenen in den Reliefs der Säule zu erschließen, wird nicht erreicht. Dass sich die Darstellung der Kriege in offensive römische Kampagnen und solche als Reaktion auf dakischen Offensivoperationen gliedert, ist nun wirklich schon lange Allgemeingut und muss sicher nicht aus den Kompositionsschemata der Schlachtendarstellungen ‚herausgearbeitet‘ werden.³⁸ Was Fausts vermeintlich „neuer Vorschlag“ und „Neubewertung“ zur narrativen Struktur der Säule³⁹ an Innovativem bringen soll, ist nicht erkennbar;⁴⁰ zudem sind wesentliche Teile der Narratio des Zweiten Dakerkrieges gänzlich missverstanden.⁴¹

Am Gesamtentwurf wie an der folgenden Konzipierung der einzelnen Bildszenen war ein ganzer Arbeitsstab von leitenden Künstlern beteiligt, wie sich in den Variationen bestimmter Kompositionen und Elemente zeigt. Details von Figuren wie die unterschiedliche Gestaltung von Porträts, die jeweils mehreren Szenen gemeinsam sind, lassen verschiedene Bildhauergruppen und die sie jeweils überwachenden Meister erkennen. Selbst für Traian wurden unterschiedliche Porträttypen nebeneinander verwendet, wohl je nachdem, welcher am jeweiligen Typ geschulte Bildhauer sie ausführte. Weder die Steinmetzen und Bildhauer, die an den Reliefs arbeiteten, noch die leitenden Künstler hatten eine eigene Anschauung von der römischen Militärarchitektur, von permanenten oder temporären Lagern. Die Darstellung des Kaisers wie diejenige von Feldherrn und Offizieren orientiert sich an den eingefahrenen Bildschemata, die in der römischen Bildkunst für diese Personen- und Statusgruppen vorgegeben waren. Fest fixierte Rüstungs- und Handlungsschemata der verschiedenen Soldaten- und Kämpfertruppen waren Teil der ideologischen Aussage und entsprachen ebenso den Prinzipien der allgemein verbreiteten Bildsprache, die für den Betrachter auch ohne Kenntnis von schriftlichen Erklärun-

³⁶ Faust (2012) 35–91. Bisweilen hat man den Eindruck, das Buch wende sich an ein Publikum, das noch nie Literatur über die Traianssäule in Händen hatte. Vgl. auch die Besprechung von Landskron (2014).

³⁷ Fausts ‚innovative‘ Interpretationen finden sich bereits bei Cichorius (1896–1900), Gauer (1977), Lepper, Frere (1988) oder auch Lehmann-Hartleben (1926). Mit ‚innovativen‘ Formulierungen wie „bipolares Schaubild“, „Schlachtenmuster“ oder „Musterschlachten“ lässt sich dies nicht überdecken. Die dominante Präsenz Trajans veranschauliche gleichzeitig die Befehlsgewalt des Kaisers, die Obsorge um die Unternehmung, motiviere die Soldaten, vergewissere deren Treue — auch dies kaum eine neue Analyse der ideologisch-propagandistischen Elemente der Darstellung. Es treten auch keine „fremdländischen Kontingente“ auf, sondern die Aufgebote römischer Vasallen und Föderaten. In diesem Falle soll auch nicht die „Verbundenheit“ der Völker „aus allen Teilen des Reiches“ zum Kaiser ausgedrückt werden. Implizierte Aussage ist vielmehr: Alle folgen dem römischen Gebot, dem *imperium* Traians und damit der gegenüber der Zeit Domitians voll wiederhergestellten *maiestas* Roms; explizit wird die Machtfülle und taktische Überlegenheit des Heeres verbildlicht.

³⁸ Seine Ergebnisse sind längst bekannt (Faust [2012] 41, 44): Elemente des Schemas einer römischen Schlacht: Schlachtreserve/heranrückende Einheiten – Kaiser, von Offizieren begleitet – Kampfgeschehen – Folgen der Schlacht auf dakischer Seite; Schema einer dakischen Offensive: Einleitende Aktion – Belagerung eines römischen Auxiliarlagers. Dass die Unterscheidung dieser zwei Muster eine differenziertere Analyse und Deutung der Szenen ermögliche und „als Ausgangspunkt für eine Neubewertung des Friesberichts als Ganzes“ dienen könne, bleibt eine leere Formel. Auch die Bedeutung der Bewegungs- und Handlungsrichtung von links nach rechts ist längst bekannt, ebenso der Schematismus der Szenenfolge, die römische Offensivkampagnen einleitet.

³⁹ Faust (2012) 89–91 mit T. 35.

⁴⁰ Fausts Resümee, die Säule habe die Gesamtheit der militärischen Unternehmung mit allen ihren Facetten als Kriegsbericht für den idealen Betrachter visualisieren sollen, ist kaum als „innovative“ Erkenntnis zu werten.

⁴¹ Faust ([2012] 90f.) muss hier „freiere Konzeptionen“ einräumen, um seine viel zu starr gesehenen Kompositions- und Gliederungsschemata über die Bildfolge des Zweiten Dakerkrieges hinüberzuretten.

gen oder Berichten sofort verständlich war. Die Künstler arbeiteten mit Bildformeln, die aus den ihnen geläufigen Konventionen oder aus der ihnen vertrauten Architektur stammten. So haben sie das Quadermauerwerk aus dem mediterranen städtischen Milieu in die Reliefdarstellungen hineingetragen und damit zugleich die Bildformeln der Vorstellungswelt der stadtrömischen Bevölkerung angepasst. Alle Ortsbilder sind formelhaft konzipiert, nur in wenigen Fällen suchte man eine konkretere Darstellung zu erreichen. Deshalb war es ein grundlegender Irrtum der älteren Interpreten der Säule wie Conrad Cichorius, in den Darstellungen von Landschaften, Orten und Architektur, von römischen Lagern oder dakischen Anlagen Abbildungen nach der Wirklichkeit, etwa auf der Grundlage von exaktem Bildmaterial, zu sehen und von einer konkreten topographischen und antiquarischen Lesbarkeit auszugehen.

Bibliographie

- Antonescu, Mărgineanu-Cârstoiu (2009) = D. Antonescu, M. Mărgineanu-Cârstoiu, *Trajan's Column. The Architecture on the Sculpted Frieze*, Bukarest 2009.
- Baumer *et al.* (1991) = L. E. Baumer, T. Hölscher, L. Winkler, *Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 196 (1991) 261–295.
- Beckmann (2002) = M. Beckmann, *The Columnae Coc(h)lides of Trajan and Marcus Aurelius*, Phoenix 56 (2002) 348–357.
- Beckmann (2005) = M. Beckmann, *The Border of the Frieze of the Column of Marcus Aurelius and Its Implications*, Journal of Roman Archaeology 18 (2005) 303–312.
- Bianchi, Meneghini (2010) = E. Bianchi, R. Meneghini, *Nuovi dati sulle volte in calcestruzzo della Basilica Ulpia e del Foro di Traiano*, Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 111 (2010) 111–140.
- Bianchi, Meneghini (2011) = E. Bianchi, R. Meneghini, *Gli impianti scalari del Foro di Traiano*, Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma 112 (2011) 77–117.
- Bianchi *et al.* (2011) = E. Bianchi, Ph. Brune, M. Jackson, F. Marra, R. Meneghini, *Archaeological, Structural, and Compositional Observations of the Concrete Architecture of the Basilica Ulpia and Trajan's Forum*, Commentationes Humanarum Litterarum 128 (2011) 73–95.
- Charles (2002) = M. B. Charles, *The Flavio-Trajanic Miles. The Appearance of Citizen Infantry in Trajan's Column*, Latomus 61 (2002) 666–695.
- Charles (2005) = M. B. Charles, *Further Thoughts on the Flavio-Trajanic Miles: Unarmed Guardsmen on the Column?*, Latomus 64 (2005) 959–968.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Claridge (2003) = A. Claridge, *Postscript. Further considerations on Carving the Frieze on the Column of Marcus Aurelius*, Journal of Roman Archaeology 8 (2003) 313–316.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Coarelli (2000) = F. Coarelli, *Trajan's Column*, Rome 2000.
- Coarelli (2008) = F. Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, Roma 2008.
- Conti (2000) = C. Conti, *The Restauration of Trajan's Column (1981–1988)*, in: Coarelli (2000) 243–248.
- Coulston (1989) = J. C. N. Coulston, *The Value of Trajan's Column as a Source for Military Equipment*, in: C. van Driel-Murray (Hrsg.), *Roman Military Equipment: The Sources of Evidence. Proceedings of the Fifth Roman Military Equipment Conference* (British Archaeological Reports, International Series 476), Oxford 1989, 31–44.
- Coulston (1990a) = J. C. N. Coulston, *The Architecture and Construction Scenes on Trajan's Column*, in: M. Henig (Hrsg.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford 1990, 39–50.
- Coulston (1990b) = J. C. N. Coulston, *Three new books on Trajan's Column. Review of La Colonna Traiana e gli artisti francesi da Luigi XIV a Napoleone I, Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates, by F. Lepper and S. Frere, and La Colonna Traiana, edited by S. Settis, A. La Regina, G. Agosti and V. Farinella*, Journal of Roman Archaeology 3 (1990) 290–309.

- Davies (1997) = P. J. E. Davies, *The Politics of Perpetuation: Trajan's Column and the Art of Commemoration*, *American Journal of Archaeology* 101 (1997) 41–65.
- Del Monte *et al.* (1998) = M. Del Monte, P. Ausset, R. A. Lefevre, *Traces of Ancient Colours on Trajan's Column*, *Archaeometry* 40 (1998) 403–412.
- Depeyrot (2007) = G. Depeyrot, *Optimo principi. Iconographie, monnaie et propagande sous Trajan* (Collection Moneta 68–70), 3 Bde., Wetteren 2007.
- Depeyrot (2008) = G. Depeyrot, *Légions romaines en campagne. La colonne Trajane*, Paris 2008.
- Faust (2012) = S. Faust, *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus* (Tübinger Archäologische Forschungen 8), Rahden/Westf. 2012.
- Fink (1971) = R. O. Fink, *Roman Military Records on Papyrus*, Ann Arbor 1971.
- Galinier (2007) = M. Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux* (Collection de l'École française de Rome 382), Rome 2007.
- Gauer (1977) = W. Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf* (Monumenta Artis Romanae 13), Berlin 1977.
- Gerlinger (2008) = S. Gerlinger, *Römische Schlachtenrhetorik. Unglaubliche Elemente in Schlachtenbeschreibungen, speziell bei Caesar, Sallust und Tacitus*, Heidelberg 2008.
- Griebel (2013) = J. Griebel, *Der Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel*, Berlin, New York 2013.
- Haensch (1997) = R. Haensch, *Capita Provinciarum. Statthaltersitze und Provinzverwaltung in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1997.
- Hamberg (1945) = P. G. Hamberg, *Studies in Roman imperial art with special reference to the state reliefs of the second century*, Uppsala 1945.
- Hölscher (1980) = T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95 (1980) 265–321.
- Hölscher (1987) = T. Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 2), Heidelberg 1987.
- Hölscher (2002) = T. Hölscher, *Bilder der Macht und Herrschaft*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Trajan. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher (2004) = T. Hölscher, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge 2004.
- Koepfel (1985) = G. M. Koepfel, *Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit III*, *Bonner Jahrbücher* 185 (1985) 143–213.
- Landskron (2014) = A. Landskron, *Rez. S. Faust, Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit (2012)*, *Journal of Roman Archaeology* 27 (2014) 693–701.
- La Rocca *et al.* (1995) = E. La Rocca, L. Ungaro, R. Meneghini (Hrsg.), *I luoghi del consenso imperiale. Il Foro di Augusto. Il Foro di Traiano (Textband und Katalog)*, Roma 1995.
- Leander Touati (1987) = A.-M. Leander Touati, *The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art* (Skifter utgivna av Svenska Institutet i Rom 45), Stockholm 1987.
- Lehmann-Hartleben (1926) = K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin, Leipzig 1926.
- Lepper, Frere (1988) = F. Lepper, S. Frere, *Trajan's Column. A New Edition of the Cichorius Plates. Introduction, Commentary and Notes*, Gloucester 1988.
- Martines (2001) = G. Martines (Hrsg.), *Colonna Traiana. Corpus dei disegni 1981–2001*, Roma 2001.
- Martines (2013) = G. Martines (Hrsg.), *Columna Divi Marci*, Roma 2013.
- Munteanu (2013) = C. Munteanu, *Roman Military Pontoons sustained on inflated Animal Skins*, *Archäologisches Korrespondenzblatt* 43 (2013) 545–552.
- Pogorzelski (2012) = R. Pogorzelski, *Die Traianssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe*, Mainz 2012.
- Richter (2004) = D. Richter, *Das römische Heer auf der Trajanssäule. Propaganda und Realität*, Mannheim 2004.

- Rockwell (1985) = P. Rockwell, *Preliminary Study of the Carving Techniques on the Column of Trajan*, in: P. Pensabene (ed.), *Marmi Antichi: Problemi d'impiego, di restauro e d'identificazione* (Studi Miscellanei 26), Roma 1985, 101–111.
- Scheiper (1982) = R. Scheiper, *Bildpropaganda der römischen Kaiser unter besonderer Berücksichtigung der Trajanssäule in Rom und korrespondierender Münzen*, Bonn 1982.
- Seelentag (2004) = G. Seelentag, *Taten und Tugenden Traians. Herrschaftsdarstellung im Prinzipat* (Hermes Einzelschriften 91), Stuttgart 2004.
- Settis (1988) = S. Settis (Hrsg.), *La Colonna Traiana*, Torino 1988.
- Speidel (2004) = M. P. Speidel, *Ancient Germanic Warriors. Warrior Styles from Trajan's Column to Iceland Sagas*, London, New York 2004.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Traians. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donauraumes in der Hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Strobel (1985) = K. Strobel, *Einige Addenda zu den Dakerkriegen Traians*, *Balkan-Archiv N. F.* 10 (1985) 315–342.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.
- Töpfer (2011) = K. M. Töpfer, *Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat*, Mainz 2011.
- Ungaro, Messa (1989) = L. Ungaro, L. Messa, *Panelli con rilievi d'armi dal Foro di Traiano: nota preliminare*, *Archeologia Classica* 41 (1989) 214–236.

WAR DIE EROBERUNG DAKIENS EINE NOTWENDIGKEIT?*

Die expansionistische Politik eines Staates hängt von mehreren Faktoren ab: von wirtschaftlichen und sozialen Strukturen, die eine Expansionspolitik fördern oder zulassen, von innenpolitischen Überlegungen, die den ersten Sachverhalt widerspiegeln, von militärischen Überlegungen, die den Umständen angepasst sind, und nicht zuletzt von der Ideologie. Lenken wir zuerst unsere Aufmerksamkeit auf den letzten Aspekt.

Wie bekannt, sind die modernen Begriffe ‚Republik‘ und ‚Römisches Kaiserreich‘ mit den antiken Begriffen *res publica* und *imperium Romanum* nicht identisch. *Res publica* heißt in der gesamten römischen Geschichte „Gemeinwesen“ oder „Staatsvermögen“, während man unter *imperium* entweder die Amtsgewalt der regierenden Magistrate versteht oder die Herrschaftsgewalt, die der *populus Romanus* über andere Völker ausübt.¹ Über diejenigen Völker, die sich tatsächlich unter der Gewalt der Römer befanden oder über den gesamten *orbis terrarum*? Es wäre in diesem Rahmen mühsam, alle literarischen Quellen zu überprüfen, in welchen die eine oder die andere Deutung vorkommt. Einige Zitate aus einem Autor, der bestimmt wusste, was er schrieb, nämlich Augustus, werden genügen: ... *orbem terrarum imperio populi Romani subiecit* ...²; ... *gentes quae non parent imperio nostro* ...³; *Pannoniorum gentes ... imperio populi Romani subieci* ...⁴; ... *exercitus meus Dacorum gentes imperia populi perferre coegit*⁵.

Die grandiose Vision einer Herrschaft über die vier Weltteile ist im Orient geboren,⁶ wurde von Alexander dem Großen übernommen⁷ und gelangte infolge der Eroberung des östlichen Mittelmeerraumes durch die Römer auch in den Westen.⁸ Die *imitatio Alexandri* ist bei manchen Kaisern vorzufinden; besonders geprägt ist sie bei Trajan, der in der Nachahmung Alexanders selbst durch die geographische Richtung seiner Eroberungen am weitesten gekommen ist.⁹ Die Formel *pro salute imperii*¹⁰, *imperii Romani*¹¹ oder *perpetui imperii Romani*¹², der wir unter den Severern regelmäßig begegnen, heißt keineswegs „für das (ununterbrochene) Wohl des römischen Kaiserreiches“, sondern schlicht „für das Wohl der in Zeit und Raum unendlichen römischen Herrschaftsgewalt“. Wer daran zweifelt, soll sich Vergils unsterbliche Verse in Erinnerung bringen: *His ego ne metas rerum nec tempora pono, / imperium sine fine dedi*¹³, oder: *Imperium Oceano, famam qui terminet astra*¹⁴. Hier wie auch anderswo gilt C. R. Whittakers Spruch: „Empires by their nature are incompatible with territoriality“¹⁵.

* Für die kritische Durchsicht des Manuskriptes bin ich Ekkehard Weber und Florian Matei-Popescu dankbar.

¹ Vgl. Erskine (2010) 5: „power or authority of the Roman people over others“. Für den Begriff *imperium* siehe an erster Stelle Mommsen (1887) 22–24; Rosenberg (1916), bes. 1210–1211; für das *imperium* als Weltherrschaft siehe bes. Gruen (1984) I 274–287.

² R. Gest. div. Aug. praef.; ähnlich Cic. Manil. 53; Cic. Mur. 22; sowie ad Herenn. 4, 13: *imperium orbis terrae*.

³ R. Gest. div. Aug. 26, 1.

⁴ R. Gest. div. Aug. 30, 1.

⁵ R. Gest. div. Aug. 30, 2.

⁶ Siehe z.B. Engnell (1967) 178–181; Koch (1996) 146 ff.

⁷ Bengtson (1950) 332–333; Walbank (1984) 66 ff. Antiochos I. führte in den in Keilschrift verfassten Inschriften die alte Titulatur der orientalischen Despoten; siehe Walbank (1984) 66.

⁸ Siehe Bloch, Carcopino (1935) 47–71, 443–444; Carcopino (1936) 593–603; Walbank (1984) 100.

⁹ Siehe neulich Kühnen (2008), bes. 165–172.

¹⁰ AE 1964, 186 = IDR III/5, 208; CIL III 1114 = IDR III/5, 356; CIL III 1115 = ILS 3174 = IDR III/5, 364; CIL III 1116 = ILS 3802 = IDR III/5, 367; CIL III 1117 = IDR III/5, 388; CIL III 14475 = IDR III/5, 357 (alle aus Apulum).

¹¹ CIL III 1061 = ILS 4006 = IDR III/5, 185 (Apulum).

¹² AE 1965, 30 = 1972, 460 = 1975, 719 = IDR III/5, 221 (Apulum).

¹³ Verg. Aen. 1, 278–279; vgl. Tac. ann. 1, 16: *immensum imperii corpus*.

¹⁴ Verg. Aen. 1, 287; siehe die Kommentare von Whittaker (1996) und von Eck (2003) 91.

¹⁵ Whittaker (2004) 2; siehe auch Lica (2000) 173–175.

Unter der Republik waren die Konsuln bestrebt, jedes Jahr Siege zu erringen und Beute zu machen.¹⁶ Nach dem zweiten Punischen Krieg „zeigten sich am Horizont neue welthistorische Perspektiven, von denen sich nicht hatte träumen lassen,“¹⁷ und die Expansion wurde ein Ziel an sich.¹⁸ Nach dem Muster der hellenistischen Dynasten, die es als ihre Pflicht betrachteten, Alexander den Großen in den militärischen Errungenschaften nachzuahmen,¹⁹ versuchten auch die römischen Kaiser, sich vor dem Heer und vor dem Volk militärisch zu legitimieren.²⁰ Selbst der alles andere als energische Kaiser Claudius wünschte sich die Eroberung Britanniens, damit er, wie auch seine Vorfahren, ein *iusti triumphus decus* feiern konnte.²¹ Der offizielle Vorwand für die Eroberung Britanniens war laut Sueton, dass dieses Land, obwohl von den Römern noch nicht besetzt, rebellierte (*tumultuantem*). Das heißt nichts Anderes, als dass die Römer Anspruch auf den gesamten *orbis terrarum* hatten,²² und dass sie bereit waren, neue Territorien nach Wunsch und nach Gelegenheit zu besetzen. In Übereinstimmung mit einem solchen *imperium sine fine* waren die *termini* oder die *fines*²³ einzig aus praktischen und nicht etwa aus völkerrechtlichen Gründen festgelegt. Solche Grenzen ermöglichten die Aufsicht über die Bevölkerungen außerhalb ihnen und bedeuteten kein Hindernis zur *propagatio imperii*.²⁴ Außerdem kennt man festgelegte steinerne *termini* des Reiches nicht.²⁵ Der Unterschied zwischen „boundary – inwardly orientated“ und „frontier, which expands and is outwardly orientated“, den britische Althistoriker machen,²⁶ ist in eine andere Sprache kaum zu übertragen. Eine derartige doppelte Auffassung des Begriffes *limes* entspricht eben dem *imperium sine fine*.

In den letzten Jahrzehnten wurde der Begriff *limes* in vielen Werken und mit großem Gewinn behandelt. Man kann von einer linearen Verteidigungslinie und von einer Verteidigung in der Tiefe sprechen.²⁷ Ein gutes Beispiel für den zweiten Fall sind Syrien und Arabien. In der Wüste haben wir es nicht mit einer kontinuierlichen Verteidigungslinie zu tun. Es ist aber klar, dass der gesamte Raum bis zum Euphrat schon seit Pompeius von den Römern durch Klientelstaaten oder direkt kontrolliert wurde.²⁸ In einer ähnlichen Lage befanden sich der Westbanat²⁹ und die walachische Ebene³⁰. Genaue Anweisungen darüber waren in den *mandata principis* an die Statthalter enthalten.³¹ Deren Inhalt wird uns aber im Einzelnen nie bekannt werden.

Die dauernde Besetzung neuer Territorien ist nur bis zu einem gewissen Punkt eine militärische Frage. Die Besatzungstruppen mussten aus dem Reich versorgt werden, und dazu brauchte man

¹⁶ Siehe Harris (1979) 9–11; Habicht (2007) 382–387; Erskine (2010) 40–42: „competitive militarism“.

¹⁷ Bengtson (1973) 82.

¹⁸ Mommsen (1902) 685–782 meinte, dass die Kriege gegen die hellenistischen Staaten einen präventiven Charakter gehabt hätten; vgl. Lica (2000) 26–34; die Kritik von Mommsens These bei Harris (1979) 54–56, 131–133, 163–166; Gruen (1984) I 282, 276–278, 282, 288–315; Erskine (2010) 36–39.

¹⁹ Bengtson (1950) 366, 406–409.

²⁰ Siehe Strobel (2010) 80, am Beispiel Domitians.

²¹ Suet. Claud. 17, 1: *Cum decretis sibi a senatu ornamentis triumphalibus leviolem maiestati principali titulum arbitraretur velletque iusti triumphus decus, unde acquireret Britanniam potissimum elegit neque temptatam ulli post Divum Iulium et tunc tumultuantem ob non redditos transfugas*; vgl. Cass. Dio 60, 19, 2–3; siehe Birley (2008) 185. Augustus war zu der Ansicht gekommen, dass die Besetzung Britanniens wenig ergiebig wäre; siehe Strabo 4, 5, 3; dazu Birley (2008) 181. Der Ehrgeiz soll auch ein Grund für die Eroberung Mesopotamiens gewesen sein, HA Sept. Sev. 15.

²² Aristeid. Eiz 'Póμην 9, 9: *πᾶσα ἡ οἰκουμένη*.

²³ R. Gest. div. Aug. 30, 1: *... protulique fines Illyrici ad ripam fluminis Danuvi*.

²⁴ Whittaker (2004) 34, 39, 43; Thorne (2007) 229–230.

²⁵ Schlumberger (1939) 71.

²⁶ Whittaker (2004) 11–13, 46; für den Unterschied zwischen von den Römern verwaltetem und nicht verwaltetem Gelände Whittaker (2004) 39.

²⁷ Whittaker (2004) 6–9.

²⁸ Whittaker (2004) 6, 11; vgl. Millar (1994) 4, 33, 93–96; Sommer (2005) 60–64, 66–78; Wheeler (2007) 247–249.

²⁹ Laut Visy (2009) 115–118 soll die Grenze der Provinz Dakien unter Trajan entlang der Linie Lederata – Tibiscum verlaufen sein und von Hadrian an auf der Linie Dierna – Tibiscum. Es genügt ein Blick auf die Karte, um zu folgern, dass der gesamte, teilweise sumpfige Westbanat vom dakischen Statthalter von der Linie Lederata – Tibiscum her oder, später, einzig von Tibiscum her bis zur Theiß kontrolliert wurde; eine ausgewogene Position bei Nemeth (2005) 76–85.

³⁰ Siehe z.B. Zahariade (1977) 386: „the so-called abandoned regions were changed into *extra provinciam* territories under continuous control“.

³¹ Für den regen Schriftwechsel zwischen dem Kaiser und den Amtsträgern in den Provinzen siehe Eck (1997) 109–111; Eck (2002) 131–132; für die *mandata* siehe auch Potter (1996) 49–66.

Transportwege. Besonders vorteilhaft waren hier schiffbare Flüsse. Das ist auch ein wichtiger Grund dafür, dass man Flussgrenzen vorzog.³² Wo dies nicht der Fall war, musste man schnell in der einheimischen Bevölkerung oder durch Kolonisierung römische Strukturen aufbauen, die imstande waren, die Besatzungstruppen wirtschaftlich zu unterstützen. Das heißt, dass im Falle einer neuen Eroberung nicht nur die betreffende Armee oder der betreffende Feldherr, sondern sämtliche Ressourcen des Reiches aufzubieten waren. Nicht alle Territorien waren es wert, erobert zu werden; laut Appian nur die besten, nicht aber auch die unendlichen oder solche, die von Völkern bewohnt waren, von denen nichts zu holen war.³³ Die letztgenannten Territorien wurden von den Römern den Einheimischen großzügig überlassen.

Im Zentrum jeder Diskussion über die Außenpolitik des Reiches während des Prinzipats steht der berühmte Satz, der das strategische Konzept des Augustus enthält: *consilium coercendi intra terminos imperii*³⁴. Viel Zeit damit, ob es eine „grand strategy“ des Kaiserreiches gab,³⁵ sollte man nicht verlieren. Was man bestimmt nicht behaupten darf, ist, dass nach Hunderten von Jahren Kriegserfahrung die Römer kein langfristiges strategisches Konzept entwickelten und irgendwie unter dem Druck des Augenblickes handelten.³⁶ Die großen strategischen Entscheidungen der Römer erkennt man aus den Fakten, und wir haben keinen Grund zu glauben, dass diese weniger Intelligenz verraten als jene, die heutzutage getroffen werden. Damals wie auch heute wurden die strategischen Entscheidungen im engsten Kreise getroffen, nur dass es keine politischen Analysten, keine Medien gab, und die Öffentlichkeit erfuhr nur, was für sie bestimmt war.³⁷

Eine dramatische Wendung in der Strategie des römischen Staates bestand darin, dass nach Actium die Zahl der Legionen fast um die Hälfte verringert wurde.³⁸ Das bedeutet doch einen Übergang von einer offensiven zu einer ausgeglicheneren Politik. Genau das wird durch *coercendi intra terminos imperii* ausgedrückt.³⁹ Man kann sich natürlich fragen, was unter diesen *termini* zu verstehen ist. Alle Gegenden um das Mittelmeer waren schon erobert. Sie stellten irgendwie eine Einheit dar und waren vom Barbaricum durch drei große Flüsse, Rhein, Donau und Euphrat, getrennt, die bis zu einem gewissen Punkt eine symbolische Grenze darstellten.⁴⁰ Sollte die römische Herrschaft unter den gegenwärtigen Grenzen, wie man manchmal m.E. falsch übersetzt hat, gehalten werden, soll man darunter natürliche Grenzen oder sogar solche Grenzen verstehen, die jedes Mal den Umständen entsprachen? Vielleicht sollten wir nicht versuchen zu klären, was Augustus selbst oder vielleicht Tacitus verschwiegen lassen wollten. Andererseits kann niemand den Wert der natürlichen Grenzen ignorieren. Das Problem ist, dass man natürliche Grenzen immer weiter, sogar bis zum Ende der Welt, verschieben kann.⁴¹ Zum Beispiel erschien der Rhein mehrere Jahrhunderte lang als eine geeignete natürliche Grenze. Dieselbe Rolle konnte aber gegebenenfalls auch von der Elbe erfüllt werden.

Versuchen wir, die Römer auch aus einer anderen Sicht, als Südländer und als Bauern, zu betrachten. In diesen zwei Eigenschaften fühlten sie sich nur dort wirklich wohl, wo sie eine Landschaft fanden, die sie an ihre Heimat erinnerte, beziehungsweise dort, wo sie noch Weinreben anbauen konnten.

³² Whittaker (2004) 4; Isaac (2000) 410.

³³ App. prooem. 7, 26: Ὅλος τε δι' εὐβουλίαν τὰ κράτιστα γῆς καὶ θαλάσσης ἔχοντες σῶζειν ἐθέλουσι μᾶλλον ἢ τὴν ἀρχὴν ἐς ἄπειρον ἐκφέρειν ἐπὶ βάρβαρα ἔθνη πενιχρὰ καὶ ἀκερδῆ; siehe Whittaker (1996) 36–37.

³⁴ Tac. ann. 1, 11; siehe Whittaker (2004) 41; Whittaker (1996) 34–35.

³⁵ Siehe Luttwak (1979) 51–126, bes. 51: „scientific frontiers and preclusive defense“; dagegen, unter anderen, Mann (1979) 175–183; Millar (1982) 1 ff.; Whittaker (1996) 25–41; Isaac (2000), bes. 5–6, 372–377, 419–426.

³⁶ Siehe z.B. Austin, Rankov (1995) passim, bes. 12–25, 245–246; anders Isaac (2000) 416: „Rome expanded where it could, not where it should“.

³⁷ Eck (2008) 165.

³⁸ Cass. Dio (55, 23, 2) spricht von 23 oder 25 Legionen; laut Ritterling ([1924] 1216–1217) soll das Legionsheer des Augustus mindestens 27–28 Legionen gezählt haben.

³⁹ Laut Cass. Dio (56, 41, 7) soll Augustus keinen Wunsch verspürt haben, neue Territorien zu erobern, außer falls er dazu gezwungen gewesen wäre. Das ist leicht zu verstehen, denn unter ihm waren schon alle Gegenden rings um das Mittelmeer erobert; siehe auch Eck (2003) 90.

⁴⁰ Millar (1982) 19–20.

⁴¹ Siehe auch Isaac (2000) 19–20. Bezeichnend ist die Antwort des Pompeius auf den Vorschlag des parthischen Königs, den Euphrates als Grenze zu akzeptieren (Plut. Pompeius 33): ... Φραάτης ... ἀξιῶν δὲ τῶν ἡγεμονιῶν ὄρω χρήσθαι τῷ Εὐφράτῃ Πομπηϊός δὲ ἀπεκρίνατο ... ὄρω δὲ χρήσεσθαι τῷ δικαίῳ.

Die Urwälder, die Sümpfe und der Nebel des Nordens hatten für sie keinen besonderen Reiz.⁴² Die Römer versuchten manchmal, unfreundliche Gebiete zu erobern. Wenn es funktionierte, war es in Ordnung, aber bei wiederholten Misserfolgen gaben sie, vielleicht mit einiger Erleichterung, auf. Für Augustus war ganz Britannien uninteressant, für einige seiner Nachfolger Nordbritannien. Hadrian hat verständlicherweise die Truppen aus der Walachei und aus der Südmoldau zurückgezogen.⁴³ Die Römer werden hier mit dem eisigen Nord-Ost-Wind und mit den in dieser Zone gewöhnlichen Schneestürmen Bekanntschaft gemacht haben. Die offene walachische Steppe hatte, ebenso wie die pannonische Puszta, für die Römer keine Anziehungskraft.

Aus diesem Spiel zwischen Ideologie⁴⁴ und praktischem Sinn sind zwei einleuchtende Fälle entstanden: Germanien und Dakien. Wie bekannt, wurde das rechtsrheinische Germanien zwischen 12 und 9 v. Chr. bis zur Elbe erobert.⁴⁵ Besonders dank Werner Eck wissen wir jetzt, dass zwischen 9 v. Chr. und 9 oder 16 n. Chr. dieses Territorium nicht nur ein militärisch besetztes Gebiet, das heißt der Kompetenzbereich eines Legaten, war, sondern als eine regelrechte Provinz funktionierte. Eck nannte folgende Indizien: zuerst die zivilen Siedlungen, die in der Nähe der Lager oder unabhängig von diesen entstanden sind, an erster Stelle Waldgirmes⁴⁶; ferner die Errichtung eines Altars für den Kult der Roma und des Augustus durch den Provinziallandtag in Köln, der von einem Cherusker betreut wurde; sodann der Aufbau einer Fiskalverwaltung im *oppidum Ubiorum*, die für das gesamte Germanien zuständig war; und endlich die wirtschaftliche Ausbeutung des rechtsrheinischen Gebietes, bzw. des *plumbum Germanicum*.⁴⁷ Darüber besteht jetzt kein Zweifel. Aber gab es auch einen heiklen Punkt in dieser Konstruktion des Augustus? Ganz bestimmt, und der Kaiser war sich dessen bewusst. Es geht an erster Stelle um die Versorgung einer römischen Armee an der Elbe.

Die Elbe sollte auf dieselbe Weise verteidigt werden wie der Rhein.⁴⁸ Die lokalen Strukturen waren aber noch nicht genügend romanisiert und damit nicht imstande, eine Elbarmee wirtschaftlich zu tragen.⁴⁹ Im Jahre 5 n. Chr. drang Tiberius bis zur Elbe vor und schloß sich der Flotte an, die vom Rhein⁵⁰ und von der Nordsee her die Elbe hinauf segelte.⁵¹ Eine wenig beachtete Bemerkung des Velleius Paterculus, *temporum quoque observantia*, deutet auf die Gefährlichkeit eines solchen Unternehmens der Flotte hin. Aus den *Res Gestae* wissen wir noch, dass mit Völkern nahe der Elbemündung Verträge abgeschlossen wurden, offensichtlich um die Navigation zu sichern.⁵² Vom Herbst bis ins Frühjahr hätte eine römische Armee durch die Elbemündung, das heißt über den Ozean und die Nordsee, versorgt werden müssen, und die Legionen mussten jedes Mal in die Winterquartiere zurückgezogen werden. Gerade dieser Umstand wurde den Römern 9 n. Chr. zum Verhängnis. Um dem vorzubeugen, planten sie Marbods Königreich zu erobern.⁵³ Das Beherrschen der böhmischen Hochebene hätte den Römern erlaubt, eine direkte Kommunikation auf dem Festland mit dem Elbetal zu bewerkstelligen.⁵⁴ Was sich ereignete, ist bekannt. Im Jahre 6 n. Chr. brach hinter Tiberius, der bereit war, über die Donau zu setzen, der große pannonische Aufstand aus. Es war gerade dieser Umstand, der das germanische Projekt zum Scheitern brachte, denn die Bekämpfung des pannonischen Aufstan-

⁴² In einer ersten Phase sträubten sich unter Claudius die römischen Legionäre gegen die britannische Expedition, Cass. Dio 60, 19, 2: ... ὡς γὰρ ἔξω τῆς οἰκουμένης στρατεύσαντες ἠνανάκτου.

⁴³ Die Literatur darüber bei Piso (1993) 30–31; Piso (2013) 91–92.

⁴⁴ Whittaker (1996) 37: „ideology rather than great strategy“.

⁴⁵ Die Schilderung der Ereignisse neulich bei Wolters (1999) 595–602; Johné (2006) 83–113.

⁴⁶ Für Waldgirmes siehe von Schnurbein (2003) 99; von Schnurbein (2006) 19–25; Becker, Rasbach (2003) 147–199; Eck (2007) 16–18; Lehmann (2011) 55–61.

⁴⁷ Siehe die gesamte Demonstration bei Eck (2007) 10–32; Eck (2008) 168–177.

⁴⁸ Syme (1934) 352–353; über die Elbe als Ziel der römischen Herrschaft siehe auch Wolters (1999) 618–622.

⁴⁹ Dass dafür eine Marktwirtschaft in römischen Formen entstehen musste, hat Lo Cascio (2007) 195–206 überzeugend nachgewiesen.

⁵⁰ R. Gest. div. Aug. 26: *ab ostio Rheni*; siehe für dieses Ereignis bes. Johné (2006) 139–150.

⁵¹ Vell. 2, 106, 2–3; siehe Bleicken (1998) 5 87.

⁵² R. Gest. div. Aug. 26; siehe Bengtson (1973) 236; Dobesch (1989) 56.

⁵³ Vgl. Dobesch (1989) ebenda: „Die große Lücke im System war hier das mächtige Reich Marbods und der Markomannen in Böhmen und Mähren sowie den nördlich angrenzenden Gebieten“.

⁵⁴ Nicht zu unrecht fragt sich noch K.-W. Welwei ([2004] 134), „ob Böhmen dauernd besetzt oder aber nach Vertreibung Marbods dort ein von Rom abhängiger Vasallenfürst eingesetzt werden sollte“.

des dauerte bis 9 n. Chr., als sich die Katastrophe vom Teutoburgischen Wald ereignete.⁵⁵ Dass die Offensive im Jahre 16 n. Chr. im rechtsrheinischen Raum abgebrochen wurde, war politischer Wille.⁵⁶ Endgültig ist man an der Rheinfront in die Defensive erst dann übergegangen, als die Zahl der rheinischen Legionen unter Domitian und Trajan von acht auf vier vermindert und anschließend der obergermanisch-rätische Limes errichtet wurde.⁵⁷ Damit hat die große Stunde der Länder an der mittleren und unteren Donau geschlagen.

Das römische Reich und das dakische Königreich waren zwei Mächte, die aus dem guten Grund kollidierten, weil sich niemand mehr dazwischen befand. So sind die dakischen Kriege grundsätzlich aus entgegengesetzten politischen und militärischen Interessen ausgebrochen.⁵⁸ Dass Trajan noch dazu die Notwendigkeit einer Legitimation seiner Herrschaft durch eigene militärische Erfolge fühlte,⁵⁹ ist gut möglich. Die Reichtümer Dakiens konnten aber die Römer, anders als die marxistische Geschichtsschreibung, nur als Kompensation für die riesigen Ausgaben im Kriege ansehen. Wir befinden uns nicht mehr in den Zeiten, als sich Römer und Volsker jährlich die Ernte gegenseitig raubten.

Es wurde archäologisch festgestellt, dass während des ersten dakischen Krieges Trajans nicht nur die Burg von Costești, sondern auch die zwei Kilometer von Sarmizegetusa Regia entfernt gelegene Siedlung von Fețele Albe von den Römern eingenommen wurde.⁶⁰ Es fehlte nur noch eine letzte Anstrengung, um den königlichen Sitz zu erobern und sich damit die Kosten eines künftigen Krieges zu ersparen. Karl Strobel meint, dass nicht nur die Daker, sondern auch das römische Heer erschöpft gewesen wären.⁶¹ Wir sind aber weder darüber noch von einer erlittenen Niederlage informiert. Im Notfall hätte Trajan den Krieg im nächsten Jahr beenden können. Der Grund, dass die militärischen Operationen abgebrochen wurden, ist m.E. anderswo zu suchen.

Trajan hatte noch keine Absicht, aus Dakien eine römische Provinz zu machen. Was hätte die Provinzialisierung Dakiens eigentlich bedeutet? Man versuche, sich ein Verteidigungssystem von mehreren Legionen und zahlreichen Auxiliartruppen längs der West- und der Ostkarpaten vorzustellen. Diese Truppen hätten, ähnlich wie an der Elbe, von der Donau aus nicht versorgt werden können,⁶² und sie hätten daher jeden Herbst an die Donau zurückgezogen werden müssen; unter welchem Risiko, das hat das germanische Abenteuer gezeigt. Es hätte auch eine radikale Lösung gegeben, nämlich überall möglichst rasch römische Strukturen einzuführen. Das hätte aber für das gesamte Reich riesige Kosten bedeutet und, um Ruhe zu haben, die Mitarbeit der dakischen Aristokratie erfordert. Im Jahre 102 schien es Trajan praktischer und billiger zu sein, Decebalus militärisch genügend zu schwächen, und ihn als Klientelkönig streng zu überwachen.⁶³ Banat und Oltenien wurden dauernd besetzt, unter den Dakern wurden massive Aushebungen für römische Truppen gemacht,⁶⁴ eine Garnison sollte in Sarmizegetusa Regia jede Bewegung des Decebalus überwachen⁶⁵ und, für alle Fälle, wurde bei Drobeta eine Brücke gebaut.⁶⁶

⁵⁵ Die Schilderung der Ereignisse bei Syme (1934) 352–381; Kienast (1992) 583–605.

⁵⁶ Vgl. Eck (2008) 168, 178.

⁵⁷ Siehe Eck (2007) 35, 48; Strobel (2010) 78–80, 186–187.

⁵⁸ Siehe Daicoviciu (1945) 159; Daicoviciu (1960) 177; Bennett (2005) 88–89; Piso (2008b) 297–298; Petolescu (2010) 124–125. Für die spezifischen Gründe, die zum Ausbruch des ersten Krieges geführt habe, siehe Speidel (2002) 31–32.

⁵⁹ So Speidel (2002) 29; Strobel (2010) 207–211; Rankov ([2009] 168–171) geht zu weit, wenn er meint, dass Trajan durch den Krieg gegen die Daker Unruhen in der Armee vorbeugen wollte.

⁶⁰ Daicoviciu (1972) 326; Daicoviciu *et al.* (1973) 75; vgl. Stefan (2005) 595–598, 619.

⁶¹ Strobel (2010) 260; un schlüssig darüber Speidel (2002) 33.

⁶² Vgl. Lo Cascio (2007) 201–204. Wie ein römisches Besatzungsheer zur grundlegenden und langfristigen Neuformierung des Raumes beitrug, hat Strobel (2007) 207–237 gezeigt.

⁶³ Siehe Luttwak (1979) 54: „Dacia was to be a client state with Decebalus as the client king. But the protagonist did not fit the part“; siehe auch Griffin (2000) 111–112; Bennett (2005) 97; jüngst hierzu, mit guten Argumenten, Matei-Popescu (2011) 206; zur Kritik der verschiedenen Ansichten über die Absichten Trajans bei Lica (2000) 201–214.

⁶⁴ Piso (2008b) 314–316; für das allgemeine Problem der Rekrutierung von Dakern in römische Truppen siehe die ausgezeichneten Aufsätze von Dana, Matei-Popescu (2006) 195–206; Dana, Matei-Popescu (2009) 209–256.

⁶⁵ Siehe die Diskussion bei Piso (2000) 211–212 = Piso (2005) 410–411. Strobel (2010) 267–268 hält weiterhin an seiner alten Theorie fest, wonach die Römer 102 ein großes Lager im Hatzeger Land, an der Stelle der künftigen *colonia Sarmizegetusa*, aufgestellt hätten: eine strittige Meinung.

⁶⁶ Für Trajans Brücke siehe Tudor (1971) 53–153; Tudor (1978) 56–68.

Etwas haben die Römer außer Acht gelassen oder nicht genügend berücksichtigt: den theokratischen, sogar fundamentalistischen Charakter des dakischen politischen Gebildes der Daker.⁶⁷ Es steht fest, dass in einem solchen System alles, einschließlich des *ius gentium*, d.h. des ursprünglichen Völkerrechtes, zugunsten eines direkten und verbindlichen Verhältnisses zur Gottheit geopfert wird. Somit hat Decebalus keine der Friedensbedingungen eingehalten,⁶⁸ was Trajan unwiderlegbare Argumente für ein *bellum iustum* lieferte.⁶⁹ Decebalus hat die römischen Garnisonen angegriffen. Er hat den kommandierenden Offizier Pompeius Longinus gefangen genommen und mit dessen Person versucht, Trajan zu erpressen.⁷⁰ In einem guten, aber außerhalb Rumäniens wenig bekannten Buch von Valeriu Sârbu werden archäologische Beweise erbracht, dass die Daker, wie auch andere Völker zum Beginn ihrer Geschichte, den Göttern Menschenopfer darbrachten.⁷¹ Iordanes sagt uns eindeutig, dass die Daker ihrem Kriegsgott hervorragende Gefangene opferten.⁷² Warum nicht auch römische Offiziere? Die Römer haben am Kriegsende alle dakischen Heiligtümer bis zum Bodenniveau zerstört,⁷³ was an die Zerstörung des Tempels in Jerusalem erinnert. Der Wert dieses Argumentes wurde neulich von einigen Kollegen mit der Bemerkung in Zweifel gezogen, dass auch in anderen Fällen, wie in Korinth, Karthago oder Palmyra, die Tempel zerstört wurden, ohne dass ähnliche Konsequenzen gezogen worden seien.⁷⁴ Wir haben aber auch keine Nachricht davon, dass die griechischen Götter, die Iuno (Tanit) aus Karthago oder Malakhbel, von den Römern bestraft worden wären. Hier verkennt man den Inbegriff der *evocatio deorum*. Er besteht nicht nur darin, dass die Götter der Feinde aufgefordert wurden, deren Sache aufzugeben, sondern auch darin, dass man ihnen neue Kultstätten anbot.⁷⁵ Kein dakisches Denkmal wurde aber während der Existenz der Provinz ins Leben gerufen, kein neuer Tempel wurde für eine dakische Gottheit errichtet, keine der ungefähr 5000 Inschriften der Provinz enthält den Namen einer dakischen Gottheit. Es sieht so aus, als ob die dakische Religion verboten worden wäre.⁷⁶ Wenn der Krieg⁷⁷ auch noch dazu mit einem solchen religiösen Hass geführt wurde, ist es verständlich, warum die Daker so hohe Verluste erlitten. Die Verluste seitens der Römer waren zumindest ersetzbar.

Unter diesen Umständen ist Trajan eine einzige Option übriggeblieben: *Daciam in formam provinciae redigere* und die betreffenden Kosten auf sich zu nehmen. Die Art und Weise, in welcher der Sieg erkämpft worden war, bestimmte auch die Weise, in welcher die neue Provinz organisiert wurde⁷⁸ und damit auch deren Originalität.

Wie schon bemerkt, konnte der lange und komplizierte römische Limes mit seinen ungefähr 40.000 Soldaten von der Donau her nicht versorgt werden. Innere römische Strukturen waren unerlässlich. Riesige Bodenschätze fielen den Römern als *pretium victoriae* in den Schoß. Nicht einmal sie konnten ohne römische Strukturen ausgebeutet werden. Um anderswo römische Gemeinden zu gründen, wendeten sich die Römer an die einheimischen Gemeinden, unter der Bedingung jedoch, dass diese über eine Elite verfügten, die den Römern treu war und die Fähigkeit besaß, die Kosten der Selbstverwaltung auf sich zu nehmen.⁷⁹ Folgender Satz aus Eutropius⁸⁰: *Dacia enim diuturno bello Decebali viris fuerat exhausta*, hat lange Kontroversen verursacht. Die archäologischen Forschungen

⁶⁷ Das Thema wurde von Piso (2008b) 316–317 behandelt.

⁶⁸ Cass. Dio 68, 9, 4–9.

⁶⁹ Für das *bellum iustum* siehe Harris (1979) 166–175; Rampazzo (2012) 55 ff.

⁷⁰ Cass. Dio 68, 11, 1–3; 68, 12, 1–5.

⁷¹ Sârbu (1993) 30–34, 40, 128–129.

⁷² Iord. Get. 41.

⁷³ Babeş (2000) 331–333; Piso (2004) 514; Glodariu (2006) 115–119.

⁷⁴ Florea, Pupeză (2008) 281–287.

⁷⁵ Wissowa (1907) 1152–1153.

⁷⁶ Piso (2008b) 316–317.

⁷⁷ Die Ereignisse des zweiten dakischen Krieges wurden von Strobel (2010) 264–269, 275–279 in vielen Punkten künstlich rekonstruiert; vgl. hierzu auch den Beitrag von K. Strobel in diesem Band.

⁷⁸ Für die ersten administrativen Strukturen der neuen Provinz unter Trajan siehe Nemeti (2006) 271–285.

⁷⁹ Siehe an erster Stelle Vittinghoff (1968) 134 = (1994) 92.

⁸⁰ Eutr. 8, 6, 2.

der letzten Jahrzehnte haben bewiesen, dass nicht alle Daker verschwunden sind.⁸¹ Die Diskussion betrifft jetzt die Zahl und die Qualität der Übriggebliebenen. Die dakische Aristokratie hatte, wahrscheinlich in einem größeren Maß als anderswo, eine doppelte — priesterliche und militärische — Rolle gespielt. Die religiösen und politischen Strukturen konnten nicht zusammenbrechen, ohne die dakische Aristokratie als Ganzes mitzureißen. Ohne eine Elite konnten aber auf einheimischer Basis keine römischen Strukturen aufgebaut werden. So mussten die Römer alles vom Reich bringen.⁸² Dies geschah durch eine intensive Kolonisierung. Derselbe Eutropius sagt es ganz deutlich⁸³: ... *Traianus victa Dacia ex toto orbe Romano infinitas eo copias hominum transtulerat ad agros et urbes colendas*. Dies wurde sowohl von der Epigraphik als auch von der Archäologie bestätigt.

Dakien wurde aus militärischen Gründen erobert, behalten und letzten Endes aufgegeben. Wenn man von den Kosten, welche die Kriege und die Organisation der Provinz forderten, absieht, war Dakien durch seine Reichtümer und durch seine strategische Lage ein Gewinn.⁸⁴ Die unmittelbare Folge der Eroberung Dakiens war ein allzu großes Vertrauen in die Ressourcen des Reiches. Trajan hatte grandiose Pläne: die Grenzen des Reiches gewaltig nach Osten zu erweitern und direkte Verbindungen mit Indien und dem fernen Osten durch das Rote Meer und den Persischen Golf zu ermöglichen.⁸⁵ Am Anfang schien alles wohl zu funktionieren. Im Sommer 117 musste aber ein konsularer Verband für die Rettung Dakiens kämpfen, ein zweiter bekämpfte die aufständischen Juden in Ägypten, ein dritter musste die Ruhe in Judäa sichern, und eine große Zahl von Truppen schließlich verteidigten die neuen östlichen Provinzen. Das Reich war erschöpft,⁸⁶ und Hadrian musste auf den größten Teil der neuen Eroberungen verzichten und die vorsichtigeren Politik des Augustus wieder aufnehmen.

Jetzt kommt endlich die Antwort auf die im Titel enthaltene Frage: Die Eroberung Dakiens war nur unter den gegebenen Umständen eine Notwendigkeit. Mit anderen Worten, es hätte niemand unter normalen Umständen versucht, Dakien dem Reich einzugliedern, niemand außer vielleicht Caesar.

Bibliographie

- Austin, Rankov (1995) = N. J. E. Austin, N. B. Rankov, *Exploratio. Military and political intelligence in the Roman world from the Second Punic War to the battle of Adrianople*, London, New York 1995.
- Babeş (2000) = M. Babeş, „Devictis Dacis“. *La conquête trajane vue par l'archéologie*, in: A. Avram, M. Babeş (Hrsg.), *Civilisation grecque et cultures antiques périphériques. Hommage à P. Alexandrescu*, Bucarest 2000, 331–333.
- Becker, Rasbach (2003) = A. Becker, G. Rasbach, *Die spätaugusteische Stadtgründung in Lahnav-Waldgirmes. Archäologische, architektonische und naturwissenschaftliche Untersuchungen*, Germania 81 (2003) 147–199.
- Bengtson (1950) = H. Bengtson, *Griechische Geschichte von den Anfängen bis in die römische Kaiserzeit*, München 1950.
- Bengtson (1973) = H. Bengtson, *Römische Geschichte. Republik und Kaiserzeit bis 284 n. Chr.*, München ⁶1973.
- Bennett (2005) = J. Bennett, *Trajan Optimus Princeps. A Life and Times*, London, New York 2005.
- Birley (2008) = A. R. Birley, *Britain: The Caesarian and Claudian Invasions*, in: Piso (2008a) 179–205.
- Bleicken (1998) = J. Bleicken, *Augustus. Eine Biographie*, Berlin 1998.
- Bloch, Carcopino (1935) = G. Bloch, J. Carcopino, *Histoire romaine II 1*, Paris 1935.
- Carcopino (1936) = J. Carcopino, *Histoire romaine II 2*, Paris 1936.
- Daicoviciu (1945) = C. Daicoviciu, *La Transylvanie dans l'antiquité*, Bucureşti 1945.

⁸¹ Vgl. Protase (1980) mit einigen Übertreibungen; für die Diskussion der literarischen Quellen über die Dezimierung der Daker siehe Ruscu (2003) 48–65.

⁸² Siehe die ganze Diskussion bei Piso (1995) 69–70 = (2005) 279–280; Piso (2008b) 317–318.

⁸³ Eutr. 8, 6, 2.

⁸⁴ Luttwak (1979) 101; Strobel (2010) 12; anders denkt darüber Whittaker (1996) 30: „Trajan's motives for war against Dacia, whether for revenge, gold or glory, do not appear to have been based on a sound geo-political assessment of the military viability of the annexations“.

⁸⁵ Strobel (2010) 12.

⁸⁶ Strobel (2010) 11.

- Daicoviciu (1960) = C. Daicoviciu, *Dacia capta*, *Klio* 38 (1960) 174–184.
- Daicoviciu (1972) = H. Daicoviciu, *Dacia de la Burebista la cucerirea romană [Dakien von Burebista bis zur römischen Eroberung]*, Cluj 1972.
- Daicoviciu *et al.* (1973) = H. Daicoviciu, I. Glodariu, I. Piso, *Un complex de construcții în terase din așezarea dacică de la Fețele Albe [Ein Gebäudekomplex auf Terrassen der dakischen Siedlung von Fețele Albe]*, *Acta Musei Napocensis* 10 (1973) 65–96.
- Dana, Matei-Popescu (2006) = D. Dana, F. Matei-Popescu, *Le recrutement des Daces dans l'armée romaine sous l'empereur Trajan : une esquisse préliminaire*, *Dacia N. S.* 50 (2006) 195–206.
- Dana, Matei-Popescu (2009) = D. Dana, F. Matei-Popescu, *Soldats d'origine dace dans les diplômes militaires*, *Chiron* 39 (2009) 209–256.
- Dobesch (1989) = G. Dobesch, *Europa in der Reichskonzeption bei Caesar, Augustus und Tiberius*, *Acta Archaeologica Academiae scientiarum Hungaricae* 41 (1989) 53–59.
- Eck (1997) = W. Eck, *Die Verwaltung des Römischen Reiches in der hohen Kaiserzeit. Ausgewählte und erweiterte Beiträge II* (Arbeiten zur römischen Epigraphik und Altertumskunde 3), Basel 1997.
- Eck (2002) = W. Eck, *Imperial Administration and Epigraphy: in Defence of Prosopography*, in: A. K. Bowman, H. M. Cotton, M. Goodman, S. Price (Hrsg.), *Representations of Empire. Rome and the Mediterranean World* (Proceedings of the British Academy 114), Oxford 2002, 131–152.
- Eck (2003) = W. Eck, *Augustus und seine Zeit*, München³2003.
- Eck (2007) = W. Eck, *La romanisation de la Germanie*, Paris 2007.
- Eck (2008) = W. Eck, *Germanien — eine Provinz unter Augustus*, in: Piso (2008a) 165–178.
- Engnell (1967) = I. Engnell, *Studies in Divine Kingship in the Ancient Near East*, Oxford²1967.
- Erskine (2010) = A. Erskine, *Roman Imperialism*, Edinburgh 2010.
- Florea, Pupeză (2008) = G. Florea, P. Pupeză, *Les dieux tués. La destruction du chef-lieu du royaume dace*, in: Piso (2008a) 281–295.
- Glodariu (2006) = I. Glodariu, *The destruction of sanctuaries in Sarmizegetusa Regia*, in: L. Mihăilescu-Bîrliba, O. Bounegru (Hrsg.), *Studia historiae et religionis Daco-romanae in honorem Silvii Sanie*, București 2006, 113–126.
- Griffin (2000) = M. Griffin, *Nerva to Hadrian*, Cambridge Ancient History XI (2000) 84–131.
- Gruen (1984) = E. S. Gruen, *The Hellenistic World and the Coming of Rome I–II*, London 1984.
- Habicht (2007) = C. Habicht, *The Seleucids and their rivals*, Cambridge Ancient History VIII (2007) 324–387.
- Harris (1979) = W. V. Harris, *War and Imperialism in Republican Rome 327–70 B. C.*, Oxford 1979.
- Isaac (2000) = B. Isaac, *The Limits of Empire*, Oxford 2000.
- Johne (2006) = K.-P. John, *Die Römer an der Elbe*, Berlin 2006.
- Kienast (1992) = D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt²1992.
- Koch (1996) = K. Koch, *Weltordnung und Reichsidee im alten Iran und ihre Auswirkungen auf die Provinz Jehud*, in: P. Frei, K. Koch, *Reichsidee und Reichsorganisation im Perserreich* (*Orbis Biblicus et Orientalis* 55), Freiburg, Göttingen²1996, 133–325.
- Kühnen (2008) = A. Kühnen, *Die imitatio Alexandri in der römischen Politik*, Münster 2008.
- Lehmann (2011) = G. A. Lehmann, *Imperium und Barbaricum*, Wien 2011.
- Lica (2000) = V. Lica, *The Coming of Rome in the Dacian World*, Konstanz 2000.
- Lo Cascio (2007) = E. Lo Cascio, *L'approvvigionamento dell'esercito romano: mercato libero o „commercio amministrato“?*, in: L. de Blois, E. Lo Cascio (Hrsg.), *The Impact of the Roman Army (200 BC – AD 476). Economic, Social, Political, Religious and Cultural Aspects. Proceedings of the Sixth Workshop of the International Network Impact of the Empire (Capri, March 20 – April 2, 2005)*, Leiden, Boston 2007, 195–206.
- Luttwak (1979) = E. N. Luttwak, *The Grand Strategy of the Roman Empire from the First Century A. D. to the Third*, Baltimore, London 1979.
- Mann (1979) = J. C. Mann, *Power, Force and the Frontiers of the Empire*, *Journal of Roman Studies* 69 (1979) 175–183.
- Matei-Popescu (2011) = F. Matei-Popescu, *Karl Strobel, Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte (Rez.)*, *Dacia N. S.* 55 (2011) 203–211.

- Millar (1982) = F. Millar, *Emperors, Frontiers and Foreign Relations, 31 B. C. to A. D. 378*, Britannia 13 (1982) 1–23.
- Millar (1994) = F. Millar, *The Roman Near East 31 BC – AD 337*, Cambridge, London 1994.
- Mommsen (1887) = Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Leipzig ³1887.
- Mommsen (1902) = Th. Mommsen, *Römische Geschichte I*, Berlin ⁹1902.
- Nemeth (2005) = E. Nemeth, *Die Armee im Südwesten des Römischen Dakien*, Timișoara 2005.
- Nemeti (2006) = S. Nemeti, *Dacia...in formam provinciae redacta*, in: E. S. Teodor, O. Țentea (Hrsg.), *Dacia Augusti provincia. Crearea provinciei* (Muzeul Național de Istorie a României, Publicațiile Centrului de studii militare române 1), București 2006, 271–288.
- Petolescu (2010) = C. C. Petolescu, *Un mileniu de istorie*, București 2010.
- Piso (1993) = I. Piso, *Fasti provinciae Daciae I. Die senatorischen Amtsträger*, Bonn 1993.
- Piso (1995) = I. Piso, *Le territoire de la colonia Sarmizegetusa*, Ephemeris Napocensis 5 (1995) 63–82.
- Piso (2000) = I. Piso, *Les légions dans la province de Dacie*, in: Y. Le Bohec, C. Wolff (Hrsg.), *Les légions de Rome sous le Haut-Empire (Actes du Congrès de Lyon, 17–19 septembre, 1998)*, Lyon 2000, 205–225.
- Piso (2004) = I. Piso, *Sarmizegetusa*, Reallexikon der germanischen Altertumskunde 26 (2004) 513–518.
- Piso (2005) = I. Piso, *An der Nordgrenze des Römischen Reiches. Ausgewählte Studien (1972–2003)*, Stuttgart 2005.
- Piso (2008a) = I. Piso (Hrsg.), *Die römischen Provinzen. Begriff und Gründung (Colloquium Cluj-Napoca, 28. September – 1. Oktober 2006)*, Cluj-Napoca 2008.
- Piso (2008b) = I. Piso, *Les débuts de la province de Dacie*, in: Piso (2008a) 297–331.
- Piso (2013) = I. Piso, *Fasti provinciae Daciae II. Die ritterlichen Amtsträger*, Bonn 2013.
- Potter (1996) = D. Potter, *Emperors, their borders and their neighbors: the scope of imperial mandata*, in: D. L. Kennedy (Hrsg.), *The Roman Army in the East (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 18)*, Ann Arbor 1996, 49–66.
- Protase (1980) = D. Protase, *Autohtonii în Dacia*, București 1980.
- Rampazzo (2012) = N. Rampazzo, *Iustitia et bellum. Prospettive storiografiche sulla guerra nella Repubblica romana*, Napoli 2012.
- Rankov (2009) = B. Rankov, *A „secret of empire“ (Imperii arcanum): an unacknowledged factor in Roman imperial expansion*, in: W. S. Hanson (Hrsg.), *The Army and Frontiers of Rome. Papers offered to David J. Breeze on the occasion of his sixty-fifth birthday and his retirement from Historic Scotland (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 74)*, Portsmouth/RI 2009, 163–172.
- Ritterling (1924–1925) = E. Ritterling, s.v. *legio*, RE XII 1–2 (1924–1925) 1186–1829.
- Rosenberg (1916) = A. Rosenberg, s.v. *Imperium*, RE IX 2 (1916) 1201–1211.
- Ruscu (2003) = D. Ruscu, *Provincia Dacia în istoriografia antică*, Cluj-Napoca 2003.
- Sârbu (1993) = V. Sârbu, *Credințe și practici funerare, religioase și magice în lumea geto-dacilor*, Galați 1993.
- Schnurbein (2003) = S. von Schnurbein, *Augustus in Germania and his new ‘town’ at Waldgirmes east of the Rhine*, Journal of Roman Archaeology 16 (2003) 93–107.
- Schnurbein (2006) = S. von Schnurbein, *Germanen und Römer im Vorfeld des Obergermanischen Limes*, Bericht der Römisch-Germanischen Kommission 87 (2006) 19–40.
- Schlumberger (1939) = D. Schlumberger, *Bornes frontières de la Palmyrène*, Syria 20 (1939) 43–73.
- Sommer (2005) = M. Sommer, *Roms orientalische Steppengrenze. Palmyra – Edessa – Dura-Europos – Hatra. Eine Kulturgeschichte von Pompeius bis Diocletian (Oriens et Occidens 9)*, Stuttgart 2005.
- Speidel (2002) = M. A. Speidel, *Bellicosissimus Princeps*, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 23–40.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire (Collection de l’École Française de Rome 353)*, Rome 2005.
- Strobel (2007) = K. Strobel, *Vom marginalen Grenzraum zum Kernraum Europas. Das römische Heer als Motor der Neustrukturierung historischer Landschaften und Wirtschaftsräume*, in: L. de Blois, E. Lo Cascio (Hrsg.), *The Impact of the Roman Army (200 BC – AD 476). Economic, Social, Political, Religious and Cultural Aspects. Proceedings of the Sixth Workshop of the International Network Impact of the Empire (Capri, March 20 – April 2, 2005)*, Leiden, Boston 2007, 207–237.
- Strobel (2010) = K. Strobel, *Kaiser Traian. Eine Epoche der Weltgeschichte*, Regensburg 2010.

- Syme (1934) = R. Syme, *The northern frontiers under Augustus*, Cambridge Ancient History X (1934) 340–381.
- Thorne (2007) = J. Thorne, *Battle, Tactics and the Emergence of the Limites in the West*, in: P. Erdkamp (Hrsg.), *A Companion to the Roman Army*, Oxford 2007, 218–234.
- Tudor (1971) = D. Tudor, *Podurile romane la Dunărea de Jos*, București 1971.
- Tudor (1978) = D. Tudor, *Oltenia romană*, București 1978.
- Visy (2009) = Z. Visy, *Mapping the SW limes of Dacia*, in: W. S. Hanson (Hrsg.), *The Army and Frontiers of Rome. Papers offered to David J. Breeze on the occasion of his sixty-fifth birthday and his retirement from Historic Scotland* (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 74), Portsmouth/RI 2009, 115–127.
- Vittinghoff (1968) = Fr. Vittinghoff, *Die Bedeutung der Legionslager für die Entstehung der römischen Städte an der Donau und in Dakien*, in: *Studien zur europäischen Vor- und Frühgeschichte*, Neumünster 1968, 132–142.
- Vittinghoff (1994) = Fr. Vittinghoff, *Civitas Romana. Stadt und politisch-soziale Integration im Imperium Romanum der Kaiserzeit*, Stuttgart 1994.
- Walbank (1984) = W. Walbank, *Monarchies nad monarchic ideas*, Cambridge Ancient History VII 1 (1984) 62–100.
- Welwei (2004) = K.-W. Welwei, *Res publica und Imperium. Kleine Schriften zur römischen Geschichte*, Stuttgart 2004.
- Wheeler (2007) = E. L. Wheeler, *The Army and the Limes in the East*, in: P. Erdkamp (Hrsg.), *A Companion to the Roman Army*, Oxford 2007 235–266.
- Whittaker (1996) = C. R. Whittaker, *Where are the frontiers now?*, in: D. L. Kennedy (Hrsg.), *The Roman Army in the East* (Journal of Roman Archaeology, Supplementary Series 18), Ann Arbor 1996, 25–41.
- Whittaker (2004) = C. R. Whittaker, *Rome and its frontiers: the Dynamics of Empire*, London, New York 2004.
- Wissowa (1907) = G. Wissowa, s.v. *evocatio*, RE VI 1 (1907) 1152–1153.
- Wolters (1999) = R. Wolters, *Germanien im Jahre 8 v. Chr.*, in: W. Schlütter, R. Wiegels (Hrsg.), *Rom, Germanien und die Ausgrabungen von Kalkriese (Internationaler Kongress der Universität Osnabrück und des Landschaftsverbandes Osnabrücker Land d. V. vom 2. bis 5. September 1996)*, Osnabrück 1999, 591–635.
- Zahariade (1977) = M. M. Zahariade, *The structure and functioning of the lower Danube limes in the 1st–3rd centuries A.D. — a few problems*, in: J. Fitz (Hrsg.), *Akten des XI. Internationalen Limeskongresses (Székesfehérvár, 30. 8. – 6. 9. 1976)*, Budapest 1977, 385–398.

DAN DANA

CÉLÉBRATIONS DE LA *VICTORIA DACICA* DE TRAJAN À L'ÉCHELLE DE L'EMPIRE

La fin des deux guerres sanglantes contre les Daces et leur roi Décébale (101–102, 105–106)¹ a laissé, malgré les pertes importantes dans la documentation dont nous disposons, des indices d'une commémoration grandiose. La monumentale Colonne Trajane, qui a traversé les siècles, le témoignage précieux des monnaies, ou encore les jeux de Rome, ont naturellement suscité l'intérêt des historiens pour la célébration de la *Victoria Dacica* de Trajan,² tout d'abord au centre même du pouvoir impérial.

Dans cette contribution, je voudrais, en revanche, me pencher sur des échos moins notés, ou moins connus, de la *Victoria Dacica*. En effet, c'est tout l'Empire qui a connu, en l'espace de quelques années, un phénomène multiforme de célébration de la victoire impériale, où se mélangent initiatives locales, concurrences régionales et projets impériaux.³ Ces manifestations de loyauté, ou tout simplement les conséquences du retentissement des guerres daciennes, se déclinent sous plusieurs angles, à l'aide des témoignages papyrologiques, épigraphiques et littéraires, qu'il convient de rassembler. Il s'agit, dans la plupart des cas, de modifications ou d'inventions d'appellations qui marquent à la fois l'excellence de l'*Optimus Princeps* et l'ampleur de la victoire romaine. De ces appellations, certaines ont disparu, d'autres ont résisté à l'épreuve du temps, comme indices d'une époque particulière. L'une de ces créations, dans la nouvelle province, est le nom même de la capitale, qui célèbre l'empereur vainqueur et fondateur : son nom complet était, depuis sa fondation, *Colonia Vl pia Traiana Augusta Dacica Sarmizegetusa*, où toute une série d'épithètes impériales précède l'ancien nom de la capitale du royaume dace.⁴

Après une brève introduction sur la célébration de la victoire de Trajan à Rome⁵ (I) et des échos moins connus ailleurs dans l'Empire (II), je vais présenter le dossier le plus riche concernant une province, l'Égypte, grâce à la documentation papyrologique (III), avant de m'attarder sur un exemple méconnu, les *Aquae Dacicae* en Maurétanie Tingitane (IV), à l'autre bout de l'Empire, qu'il convient maintenant d'ajouter au dossier. Je laisserai donc de côté la Colonne Trajane, privilégiée par les autres contributions, le trophée d'Adamclissi (*Tropaeum Traiani*), en Mésie Inférieure⁶, ou, dans un autre registre, la série de la céramique sigillée de La Graufesenque, qui diffuse des images du triomphe sur les Daces et sur les Parthes.⁷

¹ Voir, entre autres, Paribeni (1926) I, 191–240 ; Strobel (1984) et (1989) ; Stefan (2005) et (2009).

² Cf. les représentations de la Victoire avec des boucliers inscrits VIC DAC (*RIC* II 527–531 ; Woytek [2010] n^{os} 204, 210, 211) et DACICA (Woytek [2010] n^{os} 346, 377, 381, 389). Dans l'Orient grec, la personnification de la Dacie et la légende ΔΑΚΙΑ apparaissent sur une monnaie de Germè en Mysie (*SNG Aulock* 1101), et sur une autre du *koinon* crétois, cf. Svoronos (1890) 348, n^o 83 (femme éplorée assise au pied d'un trophée). Pour l'iconographie de la Dacie et des Daces dans l'art romain, voir Pîslaru (2012) (et, avec de sérieuses réserves, Velcescu [2010]).

³ Un bref aperçu chez Petolescu (2006) = Petolescu (2007) 75–80 (*Ludus Dacicus*, *curia Dacica* de Lepcis Magna, la « rue dacique » d'Hermoupolis, le prix d'Antinoupolis, le bateau *Dacicus*).

⁴ Aujourd'hui Grădiștea Hațegului, dép. de Hunedoara (alors que la capitale du royaume dace se trouvait à une trentaine de km, dans les montagnes Orăștie) ; voir, plus récemment, Piso (2008) 319–323 et Petolescu (2011) 85–89 ; et l'étude de Mitthof (2014).

⁵ Stefan (2005) 667–692.

⁶ La bibliographie est énorme, voir en dernier lieu Stefan (2005).

⁷ Céramiques du type Drag. 37, fabriquées par le potier Lucius Cosius. Voir, entre autres, Labrousse (1981) ; Rusu-Bolindeț (2008) ; Mitthof (2010).

I. Ludus Dacicus (Rome)

En dépit de la tenace opinion commune sur une motivation économique de la conquête,⁸ la raison principale des guerres menées par Trajan a été l'annihilation d'un puissant ennemi qui était devenu trop dangereux, voire incontrôlable, sur le Danube inférieur. C'est pourquoi la fin du dernier roi dace, Décébale, joue un rôle déterminant,⁹ aussi bien pour la cessation de toute résistance que pour la célébration d'une victoire éclatante de l'empereur *Dacicus*, titre pris depuis la fin de la première guerre dacique, en 102.¹⁰ Selon Dion Cassius 68.15.1, le *munus* de l'an 107 a duré 123 jours : à cette occasion, 10.000 gladiateurs se sont affrontés dans les arènes, et 11.000 bêtes ont été tuées.¹¹

Il serait donc approprié de s'interroger sur le nom du *Ludus Dacicus* : cette caserne des gladiateurs était située entre les *Thermae Traiani* et le *Ludus Magnus*, au Nord de la Via Labicana, dans la *regio III*.¹² D'après la plupart des commentateurs, dont Carlo Pavolini, il s'agit d'un des *ludi quattuor* fondés par Domitien, les autres étant les *ludi Magnus, Gallicus, Matutinus*. Comme l'explique bien Georges Ville, ce nom se rapportait au début aux prisonniers de guerre daces, car le *ludus* « aurait tout d'abord accueilli des prisonniers daces destinés à la gladiature », après les victoires daciques de Domitien ou de Trajan, alors qu'Alexandre Simon Stefan opte pour le triomphe célébré par Domitien après sa victoire sur les Daces en 89.¹³ Néanmoins, il est plus vraisemblable de privilégier une date plus tardive, et un moment plus important : ce nom pourrait avoir été donné, voire remplacé un nom antérieur, sous Trajan.¹⁴ Cette explication semble beaucoup plus cohérente à la fois avec les deux grandes confrontations (101–102, 105–106) et avec les nombreux spectacles de gladiateurs organisés après le triomphe dacique de Trajan.

II. Quelques échos dans l'Empire

1. Flotte de Misène (Italie)

Si la plupart des navires de la flotte militaire romaine portent des « noms prophylactiques », au moins deux sont tirés des épithètes triomphales de Trajan, *Dacicus* et *Parthicus*¹⁵. Ainsi, dans la flotte prétorienne de Misène, un quadrième *Dacicus*, avec une épithète commémorative, est abondamment attesté au courant du II^e s., par des épitaphes de marins, retrouvées en tout premier lieu à Misène¹⁶, mais aussi, en raison des missions de la flotte ou des déplacements des individus, à Centumcellae (*CIL* XI 3525 = 7583), Naples (*ILS* 2867), Rome (*AE* 1916, 52) et Séleucie de Piérie, en Syrie (*AE* 1939, 223 = *IGLS* III.2 1167)¹⁷.

⁸ On cite ainsi les richesses des Daces, qui ne sont pourtant jamais évoquées par les sources littéraires antérieures à la conquête romaine ; cette thèse est particulièrement chère à l'historiographie roumaine.

⁹ D'après plusieurs historiens modernes, la tête du roi qui s'est donné la mort fut probablement exhibée lors du triomphe à Rome ; voir, en dernier lieu, Allély, Dana (2014).

¹⁰ Pour l'épithète *Dacicus*, voir Kneissl (1969) 70–74.

¹¹ Pour le triomphe sur les Daces, voir Cizek (1983) 360–384, et tout particulièrement Egelhaaf-Gaiser (2002). Une évocation de ces célébrations est conservée chez Pline le Jeune (*paneg.* 17.1–3) : « je crois contempler déjà un triomphe que chargent non les dépouilles de nos provinces et l'or extorqué à nos alliés, mais les armes ennemies et les chaînes de rois prisonniers ; je me vois cherchant à reconnaître ces chefs aux noms interminables et aux statures dignes de ces noms ; je crois voire les brancards lourds des atrocités qu'ont osées les barbares, chaque prisonnier suivre, les mains liées, l'image de ses forfaits, puis toi-même qui, debout, du haut de ton char, presses par derrière les nations domptées, et devant ce char les boucliers que tu as transpercés de ta main » (trad. M. Durry).

¹² *Notitia Urbis Romae regionum XIII* (dans la *regio III*) et *Curiosum Romae regionum XIII* (dans la *regio II*) ; ainsi que les fragments 142 et 161 de la *Forma Urbis Marmorea* : [LV DV]S D[ACICVS] ou [LV DV]S D[ACICVS] (*IDRE* I 23). Voir Ville (1981) 282–283 ; Petolescu (1992) = Petolescu (2007) 46–48 ; Pavolini (1996).

¹³ Ainsi Stefan (2005) 465.

¹⁴ Voir déjà Paribeni (1926) I, 269.

¹⁵ Miltner (1931) 953 et 955. Le trière *Parthicus* : *CIL* VI 3121 et X 3454 ; *AE* 1972, 180 (?).

¹⁶ *CIL* X 3426 (= *I. Lat. Kelsey Museum* 30), 3439 (= *I. Lat. Kelsey Museum* 29), 3480 (= *ILS* 2880), 3482 (= *ILS* 2865), 3467, 3490, 3569 ; *AE* 1979, 166.

¹⁷ Chapot (1896) 98 ; Russu (1980) 51 n. 5 ; Reddé (1986) 666 ; Bru (2011) 200. Le nom d'un bateau *Dacicus*, présenté parfois dans l'historiographie roumaine comme appartenant à la flotte commerciale de Pompéi, à l'époque d'Auguste —

2. Corinthe (Achaïe)

Sous Trajan, le second adjoint du festival isthmien devinrent les *Caesarea Nervanea Traianeae Sebastea Germanicea Daceae* : ces jeux *Traianeae* sont attestés, sous leur nom tantôt complet, tantôt abrégé, par plusieurs inscriptions en grec et en latin qui honorent, sous le règne d'Hadrien, un notable originaire d'Épidaure, Cn. Cornelius Pulcher¹⁸, également agonothète des *Isthmia* et des *Caesareae*¹⁹. Quant à l'épithète *Daceae*/Δάκεια, il s'agit d'une reprise banale de la titulature impériale, sans rapport direct avec la victoire sur les Daces. En effet, dans le cadre du culte impérial d'Achaïe, des *Kaisareia* furent instaurés et jumelés avec le concours d'*Isthmia* tous les quatre ans ; par la suite, fut ajoutée une troisième série de compétitions, à Corinthe, à laquelle l'empereur régnant donnait son nom.²⁰

3. Lepcis Magna (Afrique Proconsulaire)

La richesse de l'épigraphie civique en Afrique Proconsulaire nous fait connaître une profusion des noms des subdivisions, et, pour ce qui est de notre sujet, des échos facilement datables. C'est dans le théâtre de Lepcis Magna que fut découverte une série de douze inscriptions gravées sur des bases de statues, toutes d'époque sévérienne, émanant des onze curies. Deux des curies de la ville, promue colonie sous Trajan, au plus tard vers 109, s'appellent *Traiana* et *Dacica*²¹ :

– *curia Dacica* honore, autour de 200, P. Septimius Geta, frère de Septime Sévère et sénateur, la dernière fonction mentionnée étant, comme un joli clin d'œil, celle de *legatus Augustorum pro praetore provinciarum Daciarum*²² ;

– *curiae duae Traiana Dacica* honorent, vers 202–203, L. Septimius Severus, le grand-père de Septime Sévère²³.

La plupart des onze curies ont connu une création simultanée sous Trajan et évoquent l'empereur et son père adoptif, les princesses de sa famille, mais aussi ses victoires germanique et dacique de 97 et 102 : les *curiae Nervia, Vl pia, Traiana*, puis *Marciana, Matidia, Plotina*, enfin *Germanica* et *Dacica*. La curie *Dacica* fut ainsi nommée sans doute après le printemps de l'an 102, reprenant le titre triomphal de l'empereur.²⁴

ainsi, par Daicovicu (1960) 291, Russu (1980) 51 n. 5 et Petolescu (2007) 80 n. 98 —, concerne en réalité le quadrièbre de la flotte de Misène, car la référence (mal) citée est Maiuri (1958) 22.

¹⁸ *PIR*² C 1424 ; Rizakis *et al.* (2001) 117–118 (n° ARG *117) et 302–305 (n° COR *228).

¹⁹ *IG* IV 795 (Trézène) : ἀγωνοθέτην Καισαρήων Νερουανήων Τραιανήων Σεβαστήων Γερμανικῶν Δακῶν ; *Corinth* VIII.1 77 : [ἀγωνοθέτην Καισαρήων Νερουανήων Τραιανῆων [Σεβαστήων Γερμανικῶν] Δακῶν ; *Corinth* VIII.2 72 : [ἀγωνοθέτην Καισαρήων Νερουανήων Τραιανῆων Σεβαστήων Γερμανικῶν] Δακῶν ; *Corinth* VIII.3 138 : [ἀγωνοθέτην Καισαρήων Νερουανήων Τραιανῆων Σεβαστήων Γερμανικῶν] Δακῶν. Ces mentions occasionnelles expliquent la notices du *LSJ, Suppl.* 81, s.v. Δάκεια (« games celebrating Trajan's conquest of Dacia ») et du *DGE*, p. 867, s.v. Δάκεια (« juegos en honor de la victoria de Trajanos sobre los dacios »), dont les explications sont à relativiser.

²⁰ Lafond (2006) 298–299. Il convient, en revanche, de supprimer la mention de jeux daciques à Silandos en Lydie, cf. Leschhorn, Franke (2002) 83, monnaie datée vers 161–235, avec la légende ΔΑΚΙΚΟΣ ΕΠΙΝΙΚΙΟ(Σ?) ou ΔΑΚΙΚΟΣ ΕΠΙΝ? ; il est plus judicieux de lire le nom d'un magistrat monétaire, Δακικὸς ἐπιμελη(τή)ς, cf. Leschhorn, Franke (2009) 425.

²¹ Russu (1980) 51 n. 5. Sur ces curies, voir Torelli (1971) et Dupuis (2012). Les autres noms des curies sont : *Augusta, Germanica, Iulia, Matidia, Nervia, Plotina, (Pia) Severiana/Severa Pia, Vl pia*.

²² *AE* 1946, 131 = 1960, 374 = *IRT* 541 = *IDRE* II 438. Kotula (1968) 35 n. 65, et Dupuis (2012) 175 n. 39, évoquent le contresens de Gostar (1960), pour lequel la *curia Dacica* serait une erreur du lapicide pour *colonia Dacica*, à savoir la capitale provinciale Sarmizegetusa, qui aurait honoré l'ancien gouverneur.

²³ *AE* 1950, 157 = *IRT* 413 = *IDRE* II 439, honorant celui qui assura la transition institutionnelle au moment de l'octroi du statut de colonie par Trajan, après la victoire dacique, cf. Dupuis (2012) 175.

²⁴ Selon Bersanetti (1942) 125, un nom en rapport « con le vittorie dace di Traiano, imperatore da cui Leptis Magna fu elevata al grado di colonia ».

III. Égypte : une documentation exceptionnelle

Pour le sujet qui nous intéresse, le cas de l'Égypte est bien différent, grâce aux données beaucoup plus variées, notamment d'ordre papyrologique, et, en plus, qui sont précisément datées. Cette documentation n'a jamais été rassemblée²⁵ ou exploitée comme il se doit.

1. Des surnoms

C'est en Égypte que l'on peut mesurer l'impact des deux guerres daciques même à l'échelle la plus modeste : ainsi, la soudaine célébrité acquise par les farouches guerriers du royaume dace inspira l'usage de deux surnoms affectionnés par des gens ordinaires. On connaît, notamment sous Hadrien et au milieu du II^e s., des Égyptiens surnommés Δάξ, « le Dace »²⁶, voire Γέτας, « le Gète »²⁷. « Gètes » est en effet le nom littéraire, « classique », voire archaisant des Daces, privilégié par les auteurs grecs, y compris dans le contexte de la Seconde Sophistique ; en revanche, le nom de « Daces », préféré par les auteurs latins et par l'administration impériale, revêt une acception politique, car il est rapporté au royaume dace nord-danubien.²⁸ De l'avis d'A. Bernand, le sobriquet Δάξ serait formé sur la racine de δάκνω « mordre », alors que, selon l'observation juste de Z. Borkowski, il est, en Égypte, un écho des guerres daciques contre Décébale.²⁹

2. Les crochets daciques

C'est vraisemblablement dans le même sens qu'il faudrait comprendre le nom particulier de certains objets utilisés dans la vie courante : ainsi, une liste comportant les comptes de travaux de bâtiment à Tebtynis, datée de la première moitié du II^e s., mentionne à la ligne 12 des hameçons ou des crochets daces, [*h*]amis Dacicis. Dans ce cas, il doit s'agir d'objets avec une particularité inconnue qui ont reçu ce nom accrocheur (des articles « daces »).³⁰

²⁵ Un bref aperçu dans Dana (2003) 166–167.

²⁶ Au moins 6 personnes : (1) Δάξ ὁ καὶ Φιλαντίνο[ος] (Antinoupolis, après 130, *I. Portes du Désert* 54) ; (2) Μιρης Δάξ (Hermoupolis, en 128, *P. Sarap.* 62₆₀, 63₂₃, 79 b I₁₄) ; (3) Διοσκοουρίδης ὁ καὶ Δάξ (Héracléopolite, ca. 241–242, *P. Vind. Tandem* 11) ; (4) Πετορζμηθις ὁ καὶ Δάξ (Syène, ca. 136, *WO* II 168 ; *O. Eleph. DAIK* 7 et 69) ; (5) [Ο]ρσενουφίς ἐπικαλ(ο)ύμενος Δάξ (Arsinoïte, ca. 167, *BGU* IV 1046 I₁ = *W. Chr.* 265) ; (6) Δάξ (Hermoupolis, ca. 266–267, *Stud. Pal.* V 95–96).

²⁷ [Ἐ]πίμαχος ὁ καὶ Γέτας Δημητρίου (Ptolemais Euergetis, en 125, *CPR* VI 1_{18,25}) ; Πενειθης Γέτου (Tebtynis, au II^e s., *SB* XII 11157 col. II₈ et *SB* XX 15024 col. III₈). Pour ce type de noms, voir Dana (2001–2003) et Dana (2014) 103–104, 188–189.

²⁸ À l'époque des confrontations avec les Daces, le rhéteur Dion Chrysostome de Pruse et le médecin Criton sont auteurs de Γετικά (*FGrHist* 707 et 200), tandis que l'empereur Trajan publia des *Dacica* (*HRR* II 117) ; ces monographies sont connues par quelques maigres fragments. Ainsi s'explique la présence de la légende Γετική sur une monnaie d'une cité bi-thynienne, peut-être Prouσίας de l'Hypios, sur la foi des contremarques (*RPC* II 686) : tête de Domitien et légende ΑΥΤ ΔΟΜΙΤΙΑΝΟΣ ΚΑΙΣΑΡ ΣΕΒ ΓΕΡ(M) ; femme captive, avec le genou droit à terre et les mains liées derrière le dos, et légendes ΔΕΔΟΥ ΣΕΒΑ ΔΟΜΙΤΙΑΝΩ et, dans le champ, ΓΕΤΙΚΗ ; cf. Bosch (1935) 187, n° 40 (Σεβαστῶ Δομιτιανῶ δεδουλωμένη Γετική) ; Leschhorn, Franke (2002) 79 ; Stefan (2005) 483 (et fig. 214). On a affaire à une version similaire de *RPC* II 685, avec la légende ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΔΕΔΟΥΛΟΜΕΝΗ ΔΟΜΙΤΙΑΝΩ ΣΕΒΑ, qui fait pendant, en milieu hellénique, du thème de la *Dacia capta/Germania capta*, avec le double triomphe de 89.

²⁹ Voir Borkowski (1991) 10–11. L'équivalent grec du latin *Dacus* est Δάξ, mieux connu grâce aux sources papyrologiques, dont les ostraca du désert Oriental, cf. Dana (2003) 167 n. 9 et 183 n. 81. Dans les sources grecques littéraires, qu'elles soient antiques ou byzantines, on ne connaissait que les formes de pluriel, qui étaient diverses (Δακοί, Δάκοι, Δάκαι, Δάκαι, Δάκες). Pourtant, le sg. était présent dans l'*Etymologicum Parvum*, s.v. Αἰξ (A 8) : αἰξ αἰγός· ὁ κἀνων· τὰ εἰς ἄξ μονοσύλλαβα, ἔχοντα πρὸ τοῦ Ξ δίφθογγον ἀρχόμενα ἀπὸ συμφώνου διὰ τοῦ Κ κλίνονται, Δάξ Δακός, Θραξ Θρακός (δὰξ δακός Pintaudi), et, bien plus tard, dans les *Histoires* de Laonikos Chalkokondylos (livre VIII, p. 385 Bekker), sur Ὀρβανός, Δάξ τὸ γένος (avec le sens de « Hongrois »).

³⁰ *P. Tebt.* II 686₁₂ (= *CPL* 315 = *ChLA* 304) ; voir Dana (2001) ; à présent, je ne privilégie plus l'hypothèse d'objets importés de Dacie, mais d'une appellation occasionnelle.

3. Hermoupolis : la Rue Dacique

Dans une lettre privée datée du 7 novembre 149, parmi d'autres détails topographiques de la ville d'Hermoupolis, est mentionnée une *stoa* de la « rue dacique », Δακική πλατεία³¹. L'éditeur du papyrus pensait, sans doute à tort, à la guerre d'Hadrien avec les Sarmates, en 117/118,³² alors qu'il est plus logique d'y voir un autre écho des guerres daciques de Trajan : c'est à cette occasion qu'une rue d'Hermoupolis prit le nom de l'épithète triomphale, nom qu'il garda au moins pour quelques décennies.

4. Les *Capitolia* d'Antinoupolis : le prix du char dacique

Le prix athlétique d'un « char dacique » est mentionné très tardivement, sous le règne d'Aurélien, dans un papyrus d'Oxyrhynchos du 15 janvier 272, concernant les jeux *Capitolia* d'Antinoupolis : il est question du prix hippique du « char dacique », τὸ ἀγώνισμα τοῦ Δακικοῦ ἄρματος, course gagnée par Aur. Stephanos fils d'Achilleus, originaire d'Oxyrhynchos, qui reçoit des privilèges de sa patrie. Mais est-il pour autant en rapport avec le triomphe de Trajan ? S'il ne l'est pas directement, on pourrait penser à un autre écho, faisant allusion à des détails d'un triomphe dont nous n'avons plus aucune trace. Qui plus est, cette mention est faite à l'époque de la deuxième édition d'un concours institué à Antinoupolis, qui était isélastique, musical, dramatique et athlétique.³³

5. Mons Claudianus : Ὑδρευμα εὐτυχέστατον Τραιανὸν Δακικόν/*Fons Felicissimus Traianus Dacicus*

Sous le règne de Trajan, la région du désert Oriental d'Égypte, entre le Nile et la mer Rouge, connut un important regain d'activité, notamment par un maillage de petits *praesidia* qui assuraient la protection des routes militaires et commerciales. Les fouilles et les prospections des dernières décennies ont également livré un énorme matériel documentaire, soit dans la région des carrières (Mons Claudianus³⁴, Mons Porphyrites, Domitianè/Kainè Latomia), soit sur les routes de Koptos à Myos Hormos, respectivement de Koptos au port de Bérénice.

Les découvertes les plus spectaculaires concernent les carrières de granodiorite (le soi-disant *granito del foro*) du Mons Claudianus : une première habitation avec ce nom se trouvait à « Hydreuma », puis une autre est établie sous Domitien dans le village du Ouadi Umm Hussein, qui deviendra la vraie station du Mons Claudianus, en plein développement au milieu du règne de Trajan, connue comme *opus marmorum Monti Claudiano*. L'on connaissait depuis longtemps une inscription bilingue de construction du réservoir de l'hydreuma, du règne de Trajan, qui témoigne du nom honorifique qu'on lui donna : Ὑδρευμα εὐτυχέστατον Τραιανὸν Δακικόν/*Fons Felicissimus Traianus Dacicus*³⁵. Une autre inscription bilingue, connue depuis deux décennies, porte la mention *Traianus Dacicus fons abundans aquae felicitis*. Τραιανὸν Δακικόν³⁶.

Ironie de l'histoire, dans cet endroit même, aux côtés des civils qui exploitaient la carrière, les militaires d'origine dace constituaient une présence non-négligeable parmi les soldats auxiliaires, comme nous renseignent des ostraca publiés ou encore inédits. Il se trouve que, ensemble avec des soldats thraces, les recrues daces constituent la majorité des effectifs des détachements de militaires en service dans les *praesidia* du désert Oriental. Arrivés en Égypte après la conquête de la Dacie et distribués dans toutes les unités du désert Oriental, ils sont facilement reconnaissables grâce à leur onomastique

³¹ *P. Vind. Sal.* 119-10 : στοῖα[ν τῆς] Δακ[ι]κῆς πλατείας ; voir Dana, Firicel (2003–2005) 257. Cf. aussi *Diz. Geogr. Suppl.* I, 91 ; Verreth (2013) 167.

³² Salomons (1976) 127–134 et 204, citant un papyrus des *Acta Alexandrinorum*, CPJ II 158 a₁₃, ἐν τῷ Δακικῷ πολέμ[ω]ι, dans le contexte des troubles en Dacie lors de l'avènement d'Hadrien (cf. Dion Cassius 68.13.6 ; HA, *Had.* 5.2, 6.6–8 et 7.3 ; Eutrope 8.6.2).

³³ *P. Coll. Youtie* II 69-10 = *P. Oxy.* XLVII 3367 = *Pap. Agon.* 9 ; voir les commentaires de J. David Thomas, dans Hanson (1976) II, 480 (H. A. Harris suggère un modèle de Δακικὸν ἄρμα comme prix), et de Frisch (1986) 148–149.

³⁴ Voir Maxfield, Peacock (1997–2001).

³⁵ *CIL* III 24 = *ILS* 5741 = *IGR* I 1259 = *I. Pan* 37 = *SEG* XXXVI 1399, par le *praefectus Aegypti* Sulpicius Similis, vers 108/109 ; Daicoviciu (1960) 315.

³⁶ *AE* 2001, 2045.

pérégrine, étant parfois désignés par leur ethnique, *Dax/Δάξ*³⁷. On possède même une allusion à un regroupement de ces militaires daces, dont on ignore cependant la suite : au début de l'an 109, dans une lettre de Dekinai à Kaik(e)isa, où il est question également d'autres militaires avec une onomastique dace manifeste (Zoutoula, Pouridour), il est faite mention d'une rumeur sur l'envoi à Alexandrie de « tous les Daces », auprès du préfet d'Égypte, qui était alors Servius Sulpicius Similis³⁸.

6. Le canal dace (Δακικὸς ποταμός)

Enfin, ce n'est que très récemment qu'un autre écho de la conquête de la Dacie a été mieux mis en évidence. Parmi les grands travaux du règne de Trajan, on compte la réouverture de l'ancêtre du canal de Suez, auquel il donna par ailleurs son nom ; celui-ci a traversé les siècles comme le « canal de Trajan » (ποταμὸς Τραιανός ou Τραιανὴ διώρυξ), nom qui est naturellement enregistré par Ptolémée, *Geogr.* 4.5.54 (Τραιανὸς ποταμός)³⁹. Ouvert, pour plus d'un demi-siècle, entre le Nil et la Mer Rouge, plus précisément entre Babylon, Heroonpolis et Clysmā, il est parfois mentionné dans les ostraca comme « le nouveau canal de Babylon ». D'autres appellatifs sont également connus : en effet, parmi les reçus de taxe sur ostraca d'Égypte⁴⁰, datés à la fin de l'été 114, ce chantier apparaît, grâce à des textes nouveaux qui ont permis de relire des ostraca déjà publiés, sous le nom du « canal daci-que », Δακικὸς ποταμός. À l'instar de l'hydrea du Mons Claudianus, il reprend donc le titre triomphal de Trajan, *Dacicus*⁴¹.

IV. Aquae Dacicae (Maurétanie Tingitane)

Enfin, il convient de verser à ce dossier un toponyme de la Maurétanie Tingitane au sujet duquel les explications antérieures n'étaient pas satisfaisantes. Il est mentionné par deux sources littéraires : l'*Itinéraire Antonin* place les *Aquae Dacicae* entre Tingi et Volubilis, à XVI (ou XVII) m.p. de Volubilis (= 25,1 km) ; plus tard, le même toponyme est cité dans l'ouvrage de l'Anonyme de Ravenne⁴² (fig. 1). Ces *Aquae Dacicae* furent localisées dès 1878 par Ch. Tissot à la source sulfureuse d'aïn el Kibrit du Jebel Tselfat, par L. Chatelain à l'aïn Moulay Yakoub de Bab Tiouka, au Nord-Est de Sidi Kacem, ou encore à Sidi Saïd⁴³, avant d'être identifiées à la source chaude de Sidi Moulay Yakoub, au milieu du défilé creusé dans l'escarpement du Jebel Outita, dans la vallée de l'oued el Hamma, à 20 km au Sud de Sidi Slimane⁴⁴. C'est ici qu'on a découvert, sous les restes d'un édifice d'époque musulmane, un important ensemble thermal, dont les murs sont encore hauts de 3 à 4 m par endroits. Il utilisait les eaux d'une source chloro-sulfurée-sodique chaude, encore fréquentée par les malades à l'époque coloniale, et située en amont du captage actuel.⁴⁵ Cependant, aucune inscription ne confirme pour le moment l'emplacement exact des *Aquae Dacicae*.

³⁷ Voir, en général, Maxfield (2002) et Cuvigny (2006) ; sur les Daces, Dana (2003).

³⁸ *O. Krok.* I 98, par ex. : ἐγὼ ἤκουσα ὅτι πάντες οἱ Δάκες ὑπάγουσιν μετὰ τοῦ ἡγεμόνος ἰς Ἀλεξάνδ(ρειαν). Dans son commentaire, H. Cuvigny se demande : « Nous ne savons pas si le préfet, pour des raisons de "politique-spectacle", veut faire son entrée dans Alexandrie avec une escorte de Daces, ou si ces Daces, provisoirement versés dans des unités de l'armée d'Égypte, sont destinés à quitter le pays pour aller rejoindre une *ala* ou une *cohors Dacorum* en cours de constitution ».

³⁹ Pour l'histoire du canal, voir Aubert (2004).

⁴⁰ *O. Bodl.* II 871₄ ; *O. Eleph. DAIK* 18₃ et 19₄ ; ainsi que *WO* 89–92, 95.

⁴¹ Paribeni (1927) II, 140–141 ; Sijpesteijn (1963) ; Cizek (1983) 384 ; Jördens (2007), avec trois annexes : I, A. Jördens, *Edition des Marburger Ostrakons*, 478–480 (pl. XIX) ; II, P. Heilporn, *Neuedition von O. Cair. GPW* 99, 480–482 ; III, R. Duttonhöfer, *Der Steuertitel Δακικὸς ποταμοῦ in Ostraka aus Elephantine*, 483–485.

⁴² *Itin. Ant.* 23.3 (*Aquis Dacicis*) ; *Geogr. Rav.* 3.11.8 (*Aquis Daticis* ; var. C : *Dacicis*) ; Dessau (1895) ; Zahariade (2000).

⁴³ Chatelain (1944) 108, 117–119, 195 et suiv.

⁴⁴ Euzennat (1989) 185–187 ; Lenoir (2009) 58.

⁴⁵ Plusieurs sources thermales marocaines portent le nom de Moulay Yakoub, voir Bousagol (1994) ; sur les eaux thermales en Afrique du Nord, voir Jouffroy (1992) et Pettendò (1998).



Fig. 1 Carte de la Maurétanie Tingitane, d'après Euzennat (1989) 32.

Dès les premières analyses, tous les commentateurs s'accordent pour mettre ce nom en rapport direct avec la province de Dacie :⁴⁶ pour M. Euzennat, il serait question de soldats ou d'officiers (re)venus de Dacie en Tingitane ou de Maures rentrés au pays, dans les deux cas s'agissant d'une évocation des eaux renommées de la Transylvanie⁴⁷ ; pour D. C. Samsaris, c'est un indice de l'installation probable des vétérans originaires de la province de Dacie ;⁴⁸ pour C. C. Petolescu, adepte de la même explication historique, ce toponyme fut probablement donné en souvenir des eaux bienfaisantes d'*Aquae* de la province de Dacie,⁴⁹ voire introduit par des éléments géto-daces arrivés au II^e s. ap. J.-C. en Afrique du Nord.⁵⁰ On a ainsi voulu en faire un témoignage des rapports directs entre la Dacie et l'Afrique du Nord : un souvenir des eaux thermales de Dacie — alors qu'elles n'étaient aucunement une spécificité de la nouvelle province, et que ce type de sources naturelles foisonne dans les provinces africaines —, ou encore un indice des pérégrinations des militaires entre la Dacie et l'Afrique du Nord.

Tout cela reste en réalité très fragile, et l'explication la plus commode est d'y voir un nom en rapport avec le triomphe dacique de Trajan. En effet, en Afrique du Nord comme ailleurs, la toponymie,

⁴⁶ On peut lire, dans Guernier, Fromentin Guieysse (1948) 42, que cette appellation « vient évidemment d'une comparaison faite par un officier topographe qui a dû servir en Dacie, soit sous Trajan, soit plus tard ».

⁴⁷ Euzennat (1962) 600, (1976) 75 et (1989) 185–187 (et fig. 114, p. 186) ; c'est toujours Euzennat qui explique ce nom par une unité venue de Dacie en Maurétanie Tingitane, dans Euzennat *et al.* (1982) 417. Cette opinion se retrouve chez Pettenò (1998) 138 : « presenza di determinati gruppi etnici nella zona (...) presenza di Daci nell'esercito stanziato nella zona » ; voir aussi Jouffroy (1992) 89–90.

⁴⁸ Samsaris (1988) 411.

⁴⁹ Deux sites homonymes, aujourd'hui Călan et Băile Herculane.

⁵⁰ Petolescu, dans *IDRE*, II (2000) 501 : les militaires daces de cette province « ont appelé les sources de la province nord-africaine en souvenir des eaux bienfaisantes (*Aquae*) de Călan et de Băile Herculane, de leur patrie » ; Petolescu (1986) (= Petolescu [2007] 286–288) invoque, sur la foi des diplômes militaires, la présence d'« éléments ethniques daces » (288). De nombreux soldats daces furent en effet en service en Maurétanie Tingitane, dans plusieurs unités auxiliaires non-ethniques (cf. Dana, Matei-Popescu [2009]), mais cela pourrait difficilement expliquer le choix du nom ; en effet, aucune *ala/cohors Dacorum* n'est connue en Tingitane. Russu (1980) 43 remarquait déjà qu'un rapport avec un groupe de Daces était peu probable.

et tout particulièrement les aménagements thermaux ou en rapport avec la gestion de l'eau, reste marquée par ce type d'hommages, dont il suffirait de citer, en Afrique Proconsulaire, les *Aquae Traianae* (auj. Hammam Saiala, Algérie)⁵¹, ou encore les *Aquae Flaviana*⁵² et les *Aquae Caesaris*⁵³.

On pourrait même proposer, à titre d'hypothèse, de mettre en rapport le nom des *Aquae Dacicae* soit avec l'utilisation des *spolia* arrivées de Dacie, par une quelconque unité militaire, puisque les militaires étaient les constructeurs et les premiers utilisateurs de ce type d'installations,⁵⁴ soit, plutôt, avec l'activité de P. Besius Betuinianus : cet officier équestre⁵⁵, honoré à Tingi en qualité de *procurator pro legato* de Maurétanie Tingitane, quelque temps entre 110/111 et 114, était un ancien participant aux guerres daciques, décoré à multiples reprises : *donis donato ab Imp(eratore) Traiano Aug(usto) bello Dacico corona murali, vallari, hastis pur(is), vexillo argent(eo), exacti exercitus*. Il aurait pu prendre l'initiative d'aménager un établissement thermal et de lui accoler l'épithète triomphale de l'empereur.⁵⁶

Quoi qu'il en soit, et malgré l'étonnant consensus des historiens, ce toponyme à l'extrémité sud-ouest de l'Empire n'évoque aucunement les eaux thermales de Dacie, ni la présence des militaires daces, mais, une fois de plus, le triomphe de Trajan, plus précisément son titre *Dacicus*.

Dans l'historiographie roumaine, marquée par des complexes identitaires, la plupart de ces appellations ont été d'ordinaire expliquées par une allusion, voire un hommage, à la Dacie ou à ses habitants, tout comme l'a été, et continue de l'être, l'explication donnée de la Colonne Trajane.⁵⁷ Pour d'autres historiens, il s'agissait d'allusions à la nouvelle province ou, dans certains cas, par commodité chronologique, d'événements du temps d'Hadrien. Pourtant, dans presque tous les cas, ces dénominations indiquent sans aucun doute une célébration de la *Victoria Dacia* de l'empereur Trajan : les adjectifs *Dacicus/Dacica* se rapportent exclusivement à sa titulature officielle, et nullement au royaume de Décébale, ni à la nouvelle province. Ces actes d'hommages se rangent entre la conquête du royaume dace et l'expédition parthique, avec un pic autour de 108–110, qui n'est pas sans rapport avec les *decennalia* de Trajan. Ils s'inscrivent donc dans la plus consistante série des dénominations *Traianus/Traiana/Traianum* et *Vlpus/Vlpia/Vlpium*, qui ont marqué les provinces nouvelles (Dacie, Arabie) ou anciennes (entre autres, les Germanies, la Pannonie Supérieure, les Mésies, la Thrace, l'Afrique Proconsulaire), ou, dans un registre plus proche, l'un des grands aqueducs de Rome, *Aqua Traiana*, en 109 (cf. *CIL* VI 1260). Le thème dace est certes très présent dans le monnayage et l'art officiel romain, mais cela s'explique aussi par la forte production, en premier lieu pour des raisons de propagande, rendue possible sous le long règne de Trajan. On aurait pu imaginer une situation pour le moins similaire après la victoire parthique, mais la disparition de Trajan et l'avènement, avec nombre de complications, d'Hadrien, stoppa ce genre de manifestations, ce qui explique la richesse des échos du triomphe dacique. Ces circonstances nous invitent donc à relativiser cette impression de prépondérance du triomphe dacique, avec une attention nouvelle pour les manifestations « mineures ». Ironie de l'histoire, le toponyme nord-africain *Aquae Dacicae* et la caserne *Ludus Dacicus* sont les seules dénominations inspirées par les guerres daciques qui ne restèrent pas occasionnelles, comme toutes les autres, mais ont survécu pendant quelques siècles. Dans ces cas, comme pour les autres échos moins connus, c'est toujours l'excellence de l'*Optimus Princeps* qui a constitué la raison de leur appellation.

⁵¹ *IL Afr* 440, dédicace *Genio Aquar(um) Traian(arum)*.

⁵² Entre Théveste et Lambèse, aménagées par la III^e légion Auguste ; après une restauration opérée en 208 par un détachement légionnaire, l'établissement prit le nom de *Aquae Septimianae*, flattant la famille de l'empereur ; voir Laporte (2006).

⁵³ Pettenò (1998) 140.

⁵⁴ Suggestion de John Scheid, que je remercie.

⁵⁵ H. Devijver, *Prosopographia Militiarum Equestrum* B 21.

⁵⁶ *CIL* VIII 9990 = *ILS* 1352 = *IAM* II 5 = *IDRE* II 468 ; sur ses *dona militaria*, voir Nagy (1968). Je dois cette suggestion à Michel Christol, que je remercie.

⁵⁷ C'est de cette façon que s'explique le ton nationaliste de la monographie très problématique de Velcescu (2010).

Bibliographie

- Allély, Dana (2014) = A. Allély, D. Dana, *Les « trois morts » du roi Décébale*, dans : A. Allély (éd.), *Corps au supplice et violences de guerre dans l'Antiquité* (Scripta Antiqua 67), Bordeaux 2014, 113–133.
- Aubert (2004) = J.-J. Aubert, *Aux origines du Canal de Suez ? Le Canal du Nil à la mer Rouge revisité*, dans : M. Clavel-Lévêque, E. Harmon (éds.), *Espaces intégrés et ressources naturelles dans l'Empire romain*, Besançon 2004, 219–252.
- Bersanetti (1942) = G. M. Bersanetti, *P. Settimio Geta, fratello di Settimio Severo*, Epigraphica 4 (1942) 105–129.
- Borkowski (1991) = Z. Borkowski, *Some Remarks on Proper Names in Papyri*, Journal of Juristic Papyrology 21 (1991) 9–12.
- Bosch (1935) = C. Bosch, *Die kleinasiatischen Münzen der römischen Kaiserzeit II.1 (Bithynien)*, Stuttgart 1935.
- Boussagol (1994) = C. Boussagol, *Moulay Yacoub légende, tradition, médicalisation*, Histoire des Sciences Médicales 28 (1994) 137–146.
- Brown West (1931) = A. Brown West, *Corinth VIII.II. Latin Inscriptions 1896–1926*, Cambridge/MA 1931.
- Bru (2011) = H. Bru, *Le pouvoir impérial dans les provinces syriennes. Représentations et célébrations d'Auguste à Constantin (31 av. J.-C.–337 ap. J.-C.)*, Leyde 2011.
- Chapot (1896) = V. Chapot, *La flotte de Misène. Son histoire, son recrutement, son régime administratif*, Paris 1896.
- Chatelain (1944) = L. Chatelain, *Le Maroc des Romains. Études sur les centres antiques de la Maurétanie occidentale*, Paris 1944.
- Cizek (1983) = E. Cizek, *L'époque de Trajan. Circonstances politiques et problèmes idéologiques*, Bucarest, Paris 1983.
- Cuvigny (2006) = H. Cuvigny (éd.), *La route de Myos Hormos. L'armée romaine dans le désert Oriental d'Égypte*, Le Caire 2006.
- Daicoviciu (1960) = C. Daicoviciu, *Istoria României I [Histoire de la Roumanie]*, Bucarest 1960.
- Dana (2001) = D. Dana, *Articles de Dacie à Tebtynis, Égypte, II^e siècle apr. J.-Chr. (P. Tebt. II 686)*, Acta Musei Napocensis 38 (2001) 191–194.
- Dana (2001–2003) = D. Dana, *Étude sur les porteurs du nom Γέτας*, Studii Clasice 37–39 (2001–2003) 85–102.
- Dana (2003) = D. Dana, *Les Daces dans les ostraca du désert Oriental de l'Égypte. Morphologie des noms daces*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 143 (2003) 166–186.
- Dana (2014) = D. Dana, *Onomasticon Thracicum (OnomThrac). Répertoire des noms indigènes de Thrace, Macédoine Orientale, Mésies, Dacie et Bithynie* (MELETHMATA 70), Athènes 2014.
- Dana, Firicel (2003–2005) = D. Dana, M. Firicel, *Miscellanea*, Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie 54–56 (2003–2005) 249–258.
- Dana, Matei-Popescu (2009) = D. Dana, F. Matei-Popescu, *Soldats d'origine dace dans les diplômes militaires*, Chiron 39 (2009) 209–256.
- Dessau (1895) = H. Dessau, s.v. *Aquae Dacicae*, RE III (1895) 300.
- Dupuis (2012) = X. Dupuis, *De Lambèse à Lepcis Magna. Nom des curies et histoire civique*, dans : B. Cabouret, A. Gros Lambert, C. Wolff (éds.), *Visions de l'Occident romain. Hommages à Yann Le Bohec I*, Paris 2012, 167–183.
- Egelhaaf-Gaiser (2002) = U. Egelhaaf-Gaiser, *Panegyrik, Denkmal und Publikum: Plinius, Brief 8,4 und die Kommemoration der Dakertriumphe im Orts- und Medienwandel*, dans : Chr. Auffarth, J. Rüpke (éds.), *Ἐπιτομή τῆς οἰκουμένης. Studien zur römischen Religion in Antike und Neuzeit für Hubert Cancik und Hildegard Cancik-Lindemaier*, Wiesbaden 2002, 113–137.
- Euzennat (1962) = M. Euzennat, *Les voies romaines du Maroc dans l'Itinéraire antonin*, dans : M. Renard (éd.), *Hommage à Albert Grenier II* (Latomus 58), Bruxelles 1962, 595–610.
- Euzennat (1976) = M. Euzennat, s.v. *Aquae Dacicae*, dans : *Encyclopedia of Classical Sites*, Princeton 1976, 75.
- Euzennat (1989) = M. Euzennat, *Le limes de Tingitane. La frontière méridionale*, Paris 1989.
- Euzennat et al. (1982) = M. Euzennat, J. Marion, J. Gascou, *Inscriptions antiques du Maroc 2. Inscriptions latines*, Paris 1982.
- Frisch (1986) = P. Frisch, *Zehn agonistische Papyri* (Papyrologica Coloniensia 13), Opladen 1986.

- Gostar (1960) = N. Gostar, *Curia dacica într-o inscripție din Leptis Magna [Curia Dacica dans une inscription de Leptis Magna]*, dans : *Omăgiu lui Constantin Daicoviciu*, Bucarest 1960, 259–265.
- Guernier, Fromentin Guieysse (1948) = E. Guernier, G. Fromentin Guieysse (éds.), *L'encyclopédie coloniale et maritime 3. Maroc*, Paris 1948.
- Hanson (1976) = A. E. Hanson (éd.), *Collectanea Papyrologica. Texts Published in Honor of H. C. Youtie II*, Bonn 1976.
- IDRE = C. C. Petolescu, *Inscriptions de la Dacie Romaine. Inscriptions externes concernant l'histoire de la Dacie (I^{er}–III^e siècles) I–II*, Bucarest 1996–2000.
- Jördens (2007) = A. Jördens, *Neues zum Trajanskanal*, dans : J. Frösén, T. Purola, E. Salmenkivi (éds.), *Proceedings of the 24th International Congress of Papyrology, Helsinki, 1–7 August, 2004 I* (Commentationes Humanarum Litterarum 122), Helsinki 2007, 469–485 (et pl. XIX–XX).
- Jouffroy (1992) = H. Jouffroy, *Les Aquae africaines*, dans : R. Chevallier (éd.), *Les eaux thermales et les cultes des eaux en Gaule et dans les provinces voisines. Actes du colloque, 28–30 septembre 1990, Aix-Les-Bains (Caesarodunum 26)*, Tours 1992, 87–96.
- Kneissl (1969) = P. Kneissl, *Die Siegestitulatur der römischen Kaiser. Untersuchungen zu den Siegerbeinamen des ersten und zweiten Jahrhunderts* (Hypomnemata 23), Göttingen 1969.
- Kotula (1968) = T. Kotula, *Les curies municipales en Afrique romaine*, Wrocław 1968.
- Labrousse (1981) = M. Labrousse, *Les potiers de La Graufesenque et la gloire de Trajan*, *Apulum* 19 (1981) 57–63.
- Lafond (2006) = Y. Lafond, *La mémoire des cités dans le Péloponnèse d'époque romaine (II^e siècle avant J.-C.–III^e siècle après J.-C.)*, Rennes 2006.
- Laporte (2006) = J.-P. Laporte, *Henchir el-Hammam (antique Aquae Flauiana)*, *Aouras* 3 (2006) 285–322.
- Lenoir (2009) = É. Lenoir, *Documents sur le contrôle et la distribution de l'eau dans le Maroc antique*, dans : *Contrôle et distribution de l'eau dans le Maghreb antique et médiéval* (Collection de l'École Française de Rome 426), Rome 2009, 41–83.
- Leschhorn, Franke (2002–2009) = W. Leschhorn, P. R. Franke, *Lexikon der Aufschriften auf griechischen Münzen I–II*, Wien 2002–2009.
- Maiuri (1958) = A. Maiuri, *Navalia pompeiana*, *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Napoli N. S. 33 (1958) 7–34.
- Maxfield (2002) = V. A. Maxfield, *Ostraca and the Roman Army in the Eastern Desert*, dans : J. Wilkes (éd.), *Documenting the Roman Army. Essays in Honour of Margaret Roxan*, London 2002, 153–173.
- Maxfield, Peacock (1997–2001) = V. A. Maxfield, D. P. S. Peacock (éds.), *Survey and Excavation. Mons Claudianus 1897–1993 I (Topography and Quarries)–II (Excavations : Part I)*, Cairo 1997–2001.
- Miltner (1931) = F. Miltner, s.v. *Seewesen*, *RE Suppl.* V (1931) 906–962.
- Mitthof (2010) = F. Mitthof, *Decebals Freitag als inszeniertes Spektakel? Bemerkungen zu einigen Reliefsigillaten des L. Cosius aus La Graufesenque*, dans : B. Bastl, V. Gassner, U. Muss (éds.), *Zeitreisen. Syrien — Palmyra — Rom. Festschrift für Andreas Schmidt-Colinet zum 65. Geburtstag*, Wien 2010, 139–155.
- Mitthof (2014) = F. Mitthof, *Sarmizegetusa? Zu den Varianten eines dakischen Toponyms in den lateinischen und griechischen Quellen*, dans : I. Piso, R. Varga (éds.), *Trajan und seine Städte. Colloquium Cluj-Napoca, 29. September–2. Oktober 2013*, Cluj-Napoca 2014, 233–244.
- Nagy (1968) = T. Nagy, *Die Auszeichnungen des P. Besius Betuinianus und das Problem der dona militaria zu Trajans Zeitalter*, *Acta antiqua Academiae scientiarum Hungaricae* 16 (1968) 289–295.
- Paribeni (1926–1927) = R. Paribeni, *Optimus Princeps. Saggio sulla storia e sui tempi dell'imperatore Traiano I–II*, Messina 1926–1927.
- Pavolini (1996) = C. Pavolini, s.v. *Ludus Dacicus*, dans : E. M. Steinby (éd.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae III*, Roma 1996, 195–196.
- Petolescu (1986) = C. C. Petolescu, *Aquae Daciae*, *Thraco-Dacica* 7 (1986) 171–172 [= Petolescu (2007) 286–288].
- Petolescu (1992) = C. C. Petolescu, *Ludus Dacicus*, *Thraco-Dacica* 13 (1992) 121–123 [= Petolescu (2007) 46–48].
- Petolescu (2006) = C. C. Petolescu, *Victoria Dacica a împăratului Traian [Victoria Dacica de l'empereur Trajan]*, *Drobeta* 16 (2006) 5–10 [= Petolescu (2007) 75–80].

- Petolescu (2007) = C. C. Petolescu, *Contribuții la istoria Daciei romane I [Contributions à l'histoire de la Dacie romaine]*, Bucarest 2007.
- Petolescu (2011) = C. C. Petolescu, *Villes de la Dacie romaine*, *Dacia N. S.* 55 (2011) 83–109.
- Pettenò (1998) = E. Pettenò, *Le aquae e le terme curative dell'Africa romana*, *Antiquités Africaines* 34 (1998) 133–148.
- Pîslaru (2012) = M. Pîslaru, *I Daci e la Dacia nel messaggio di Roma. Comunicare attraverso le immagini, dall'arte maggiore alle monete. Una lettura parallela*, *Ephemeris Dacoromana* 14 (2012) 133–176.
- Piso (2008) = I. Piso, *Les débuts de la province de Dacie*, dans : I. Piso (éd.), *Die römischen Provinzen. Begriff und Gründung (Colloquium Cluj-Napoca, 28. September–1. Oktober 2006)*, Cluj-Napoca 2008, 297–331.
- Reddé (1986) = M. Reddé, *Mare nostrum. Les infrastructures, le dispositif et l'histoire de la marine militaire sous l'Empire romain* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 260), Rome 1986.
- Rizakis *et al.* (2001) = A. D. Rizakis, S. Zoumbaki, M. Kantirea, *Roman Peloponnese I. Roman Personal Names in their Social Context (Achaia, Arcadia, Argolis, Corinthia and Eleia)* (MEΛETHMATA 31), Athens 2001.
- Russu (1980) = I. I. Russu, *Daco-geții în Imperiul Roman (în afara provinciei Dacia traiană) [Les Daco-Gètes dans l'Empire Romain (en dehors de la province de Dacie trajane)]*, Bucarest 1980.
- Rusu-Bolindeț (2008) = V. Rusu-Bolindeț, *Representations of Trajan's Triumph over the Dacians on Samian Ware*, dans : I. Piso (éd.), *Die Römischen Provinzen. Begriff und Gründung (Colloquium Cluj-Napoca, 28. September – 1. Oktober 2006)*, Cluj-Napoca 2008, 333–355.
- Salomons (1976) = R. P. Salomons, *Einige Wiener Papyri*, Amsterdam 1976.
- Samsaris (1988) = D. C. Samsaris, *Relations entre la Péninsule Balkanique et l'Afrique romaine. Population et onomastique balkanique en Afrique*, dans : A. Mastino (éd.), *L'Africa romana. Atti del V convegno di studio Sassari, 11–13 dicembre 1987*, Sassari 1988, 403–430.
- Sijpesteijn (1963) = P. J. Sijpesteijn, *Der ποταμὸς Τραιανός*, *Aegyptus* 43 (1963) 70–83.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École Française de Rome 353), Rome 2005.
- Stefan (2009) = A. S. Stefan, *Victoires et défaites en Gétie et en Dacie de Burévistas à Décébale, ou de César à Trajan*, *Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité* 121 (2009) 431–461.
- Strobel (1984) = K. Strobel, *Untersuchungen zu den Dakerkriegen Trajans. Studien zur Geschichte des mittleren und unteren Donauraumes in der Hohen Kaiserzeit* (Antiquitas I 33), Bonn 1984.
- Strobel (1989) = K. Strobel, *Die Donaukriege Domitians*, Bonn 1989.
- Svoronos (1890) = J.-N. Svoronos, *Numismatique de la Crète ancienne*, Mâcon 1890.
- Torelli (1971) = M. Torelli, *Le Curiae di Lepcis Magna*, *Quaderni di Archaeologia della Libia* 6 (1971) 105–111.
- Velcescu (2010) = L. Velcescu, *Les Daces dans la sculpture romaine. Étude d'iconographie*, Saint-Estève 2010.
- Verreth (2013) = H. Verreth, *A Survey of Toponyms in Egypt in the Graeco-Roman Period* (Trismegistos Online Publications 2), Cologne, Louvain 2013 [version 2.0, juill. 2013].
- Ville (1981) = G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien* (Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome 245), Rome 1981.
- Woytek (2010) = B. Woytek, *Die Reichsprägung des Kaiser Traianus (98–117) I–II* (Moneta Imperii Romani 14), Wien 2010.
- Zahariade (2000) = M. Zahariade, s.v. *Aquae Daciae*, dans : M. Zahariade (éd.), *Lexicon of the Greek and Roman Cities and Place Names in Antiquity ca. 1500 B.C.–ca. A.D. 500*, Amsterdam 2000, 733–734.

SARMIZEGETUSA REGIA:
ALTE UND NEUE FORSCHUNGEN

RĂZVAN MATEESCU

DIGGING AND EXCAVATING AT SARMIZEGETUSA REGIA IN THE 19TH AND 20TH CENTURY

Until the 19th century, Grădiştea de Munte was a place known only to the local peasants, who knew it was there, in the mountains, where fabulous treasures lay hidden. The idea that the Dacians were the ancient inhabitants of the area and that Grădiştea de Munte was the capital of the Dacian kingdom gradually developed in the 19th century through one of the greatest “archaeological adventures” of modern times. When it ended, the discourse about the Dacians substantially changed, exceeding the limits imposed by the classical texts or the scenes on Trajan’s Column (for centuries, these were the only sources of information for the history of the Dacians). In this paper I will present the main stages of the site history, from its discovery to the first archaeological excavations.¹

a. The discovery

By the early 19th century, legends about the fabulous treasures in the mountains became real. The representatives of the imperial administration became aware that the inhabitants of the villages around Grădiştea de Munte found and sold significant quantities of gold coins (in certain cases hundreds of pieces).² The phenomenon was similar to a “gold rush”: one of the documents of the time mentions that the population of almost six villages sought for coins among the ruins.³ In 1803, the procurator of the financial domain of Hunedoara, Paul Török, initiated an investigation to find out where these hoards originated. Once he arrived at Grădiştea de Munte, he realized that he was dealing with the remains of a large and very ancient settlement, unknown till then.⁴ Paul Török is one of the main actors of the period, both because he insisted that the ruins should be protected against the invasion of treasure hunters and emphasized the necessity to commence excavations to gather more information about the settlement’s origin.

According to Paul Török’s propositions, the authorities ordered the beginning of excavations at Grădişte, at first limited, later more extensive. It is worth mentioning that the individuals appointed to supervise the excavations were supposed to regularly send reports on the finds they made. Thus, an archive of documents of extraordinary value was gathered⁵ over the two years of excavations (1803–1804). The data preserved in the archives provide a consistent image on the identified structures and the discovered artefacts.

The documents show that three areas within Grădiştea de Munte were the main target of the Viennese administration representatives: *the fortification*, *the sanctuary*, and the place called “La Tău” (“the Pond”) (A, B and C on the map, Pl. 106–107, Figs. 1–3). The interest in these locations was not accidental, but were based on information that the authorities had gathered from the peasants in con-

¹ For the history of the discovery of the ancient remains at Grădiştea de Munte, see: Jakó (1966) 103–119; Jakó (1968) 433–443; Jakó (1971) 439–455; Jakó (1972) 587–602; Jakó (1973) 615–641; Finály (1916) 11–43; Ferenczi (1951) 67–116; partially, this paper was recently published: Mateescu (2012).

² Jakó (1966) 107–109.

³ Jakó (1966) 110.

⁴ A reference to Grădiştea de Munte from the 16th century demonstrates that the site was still known. Referring to Grădiştea de Munte, the Transylvanian humanist Gaspar Heltai wrote that “not far from Orăştie, there was a beautiful town in the mountains, whose foundations are still preserved. Its enclosure was also made of worked stone.” — Jakó (1966) 105.

⁵ S. Jakó, a scholar from Cluj, published many documents now in the archives of Vienna, Budapest, and Cluj referring to the excavations carried out then at Grădişte (see the bibliography). At present, all documents about Grădiştea de Munte in the mentioned archives have been catalogued and are being studied as part of the project *Treasure Hunt Turns into Archaeology: The Rediscovery of the Dacian Capital Sarmizegetusa Regia in 1803–1805* (coord. Prof. Dr. Fritz Mitthof) at the University of Vienna.

nection to the places where they found the golden coins as well as the presence of building remains on the surface, where they believed they had greater chances of finding hoards.

The size of the excavations varied from small “test pits” to considerable trenches. For instance, one of the documents records that inside the fortification a 30 fathoms (ca. 55 m) long trench was excavated, cut by another two 6 fathoms⁶ long trenches (traces of those excavations are sometimes identified by recent research in different spots of Grădiştea de Munte – Pl. 107, Fig. 4). In some cases, the unearthing of a part of a building “forced” them to extend the excavations, in order to excavate it in its entirety, which led to a certain degree of planning. Such circumstances were recorded, for instance, in the case of the fortification walls, the building referred to today in the literature as “the Roman baths” or the large round temple. Obviously, one cannot speak of an interest in stratigraphy at the time, however, the reports sent to Vienna specify, occasionally, the depths at which representative artefacts emerged or data on the consistency of the earth dug out. Such details, linked with current archaeological information, help us contextualize the artefacts and partly “recover” the ancient history of the items.

The texts of the 1803–1804 reports are clear on the two categories of artefacts that got the attention of both the excavators and the officials: the coins, especially those in gold, and the items exhibiting letters, architectural or other pieces.⁷ Since the first were especially appreciated for their intrinsic value, in what the second category is concerned, they hoped to find inscriptions revealing the “origin, name, gods and temples” of the early settlement (the quoted words belong to Paul Török). The range of the objects discovered and registered within the reports is very rich, including building materials (tiles, bricks, terracotta pipes), iron tools, bronze and glass objects, pottery, weapons, etc., some of the artefacts, considered then as relevant, were illustrated. (Pl. 108, Fig. 5).

The buildings discovered during the archaeological excavations in the early 19th century are worth special mention. Many the monuments still standing today at Grădiştea de Munte were uncovered in this period. Among them is the fortification, the large round temple, the pentagonal tower, “the Roman baths”, and the limestone blocks sewage. The descriptions are thorough enough so the discussed buildings are easy to identify. For instance, in the report prepared at Grădişte on October 20, 1804, it is noted that “during this week, we carried on tracing the granite columns placed vertically at a 6-inch distance, reinforced on the outside with many granite square building stones and we found, by numerous testing excavations, that they compose a circle in shape, with a diameter of 14 and a half fathom (Klafter).⁸ Anyone who is familiar with the Dacian remains at Grădiştea de Munte associates such a description with the large, round temple (Pl. 109, Figs. 6–7).

The 1803–1804 excavations at Grădiştea de Munte have a special significance for both the history of the site and the history of modern archaeology, being the first official investigations of ancient remains from Transylvania.⁹

It is worth mentioning that during their development (August 1803) it was already hypothesised by Abbé Eder (Joseph Karl Eder) that the fortification at Grădişte belonged to the Dacian king Decebalus. He also based his argument on the scenes on Trajan’s Column which depict fortress walls in a mountain landscape¹⁰. Eder thus wrote the first pages of a huge file composed of the works of many historians and archaeologists, who, in the 19th and the following centuries attempted to identify the ancient buildings at Grădişte within the images sculpted on Trajan’s Column.

⁶ Jakó (1966) 113.

⁷ Significant to the efforts made in identifying the ancient origin of the ruins is the episode when Paul Török mentioned in a report the discovery of a potshard with a Latin micro-inscription: PER SCORILO (150 years later archaeologists discovered in that spot the vessel with the famous stamp DECEBALVS PER SCORILO). He connected such a find with the fact that the golden coins identified plentiful there bear an effigy with Greek letters and concluded, initially, that the city belonged to “Romans rich in Greek treasures”. Later, he changed his view, noting that the remains must be related to the history of the Dacian and Roman wars — see Paul Török’s letter to György Aranka, the secretary of the *Transylvanian Society for fostering Hungarian language*, published in Jakó (1973) 636–637; Mitthof, Mádly (2016).

⁸ The report was published by Jakó (1973) 619.

⁹ Bodor (1995) 74.

¹⁰ Eder (1803) 117.

b. The scientific interest

By the mid-19th century, the activity of the collectors of antiquities, some of them academically trained, also became increasingly visible in Transylvania.¹¹ The wish to find out more about the past of various places and to gain a history as comprehensive as possible of their “own nation” was also felt there¹², similarly to the phenomenon recorded in the period on a European scale.¹³ Ancient ruins started to be valued from a new perspective, as likely sources for history writing, not only as the places from where building materials could be easily retrieved or as “treasure deposits”.¹⁴

In this climate the 1847 episode began, when a large field survey was conducted in Transylvania, whose “archaeological circuit” also included Grădiştea de Munte. The main figures were L. Fodor András (a local physician), J. F. Neigebaur (the consul of Prussia at Bucharest), and J. M. Ackner (a Transylvanian scholar).¹⁵ They were familiar with the activities of the early 19th century, which they often mentioned. Thus, J. M. Ackner noted that “holes and trenches may be seen everywhere, dug in search of large square shaped stones, which were moved and pulled out of their original place or which were forcibly broken”, and a few paragraphs later, when describing the fortification, he mentions that “the identification of the streets and houses is very difficult because of the unplanned and foolish excavations, and, especially, because of the reckless excavations in search of treasures”¹⁶. J. F. Neigebaur relates the proportions of the treasure hunt by the early 19th century (“while hoping to find Decebalus’s treasure”), when the Chamber Administration allowed a few hundred peasants to dig for gold.¹⁷

The buildings unearthed in 1803–1804 were visible to a great extent at the time when the above mentioned carried out measures and excavations at Grădiştea de Munte for a few days. First, they focused on the fortification, in an attempt to provide its overall dimensions. Although the published data differ, the general description is close to reality: the fortification wall is ca. 1,280–1,290 steps long, with three gates, and the wall, preserved in a few segments to a height of almost 6 feet, is built of limestone blocks, joined without mortar.¹⁸

The small-scale excavations targeted the andesite circular building (the large round temple, interpreted then as a possible *circus*), “the Roman baths” (interpreted as a theatre) and the spring area, close to the mentioned temple. J. M. Ackner’s text suggests that they were expecting to find ancient inscriptions.¹⁹ Descriptive of the environment surrounding the excavations is the “enthusiasm and good fortune” of the local forest ranger who accompanied them. J. M. Ackner’s article infers that at the same time the ranger himself carried out his own excavations near Grădiştea de Munte, at *Sub Cununi*, where he found a hoard of 500 Roman *denarii*, described in detail by the Transylvanian scholar.²⁰

J. M. Ackner’s and J. F. Neigebaur’s published texts plainly demonstrate the wish to provide a coherent image of the ancient settlement. In order to sketch the background, Neigebaur presents the mountain area of Grădiştea, the access routes, the general characteristics of the hill, as well as its geo-

¹¹ Russu (1975) 191–193.

¹² One of the conclusive examples has precisely the Dacians as protagonists. For a long time, the Saxons (German origin colonists) from Transylvania assumed the Dacians as their ancestors, because they wished to remember themselves and be known to have an origin as old as possible — Dana (2008) 211–214.

¹³ Baár (2011) 163–184.

¹⁴ By the early 19th century, the limestone blocks of the fortification at Grădiştea de Munte were assessed at the huge amount of 400,000–500,000 florins. The proposition to transport them to Mureş Valley to be sold is also recorded — Finály (1916) 17.

¹⁵ Bodor (1995) 78–79; J. M. Ackner and L. Fodor András visited the ruins in the mountains before, the first time in 1838, the second in 1844; concerning Ackner’s visits in the area of the Dacian fortresses see Wollmann (1982) 86–91.

¹⁶ Ackner (1856) 97.

¹⁷ Neigebaur (1851) 98.

¹⁸ Ackner (1856) 97.

¹⁹ Ackner (1856) 98.

²⁰ Ackner (1856) 99.

graphical location.²¹ He underlines that in ancient times, the area was much more inhabited than modern visitors would be tempted to believe and that “the centre of this population was on Grădiştea Mountain, which today is called Várhegy”.²² The topographical sketch drafted in 1847 illustrates the effort to organize the data of “archaeological interest”. Ackner and Neigebaur marked on it the location of the main buildings and the examined artefacts, and within the text, they provided additional information (Pl. 110, Fig. 8). The sketch is of special importance, as in fact, it contains the major archaeological objectives of the next century. Significantly, in the mid-20th century, when large scale systematic excavations began, the archaeologists chose precisely the same locations described by J. M. Ackner and J. F. Neigebaur: the fortification, the temples’ area, “Tăul” (the Pond).²³ Some of the elements in the current archaeological topography of Grădiştea de Munte still retain, traditionally, the designations given then. For instance, when describing the fortification, the present day reports still use the toponyms *the eastern gate*, *the western gate* and *the southern gate*, although the mentioned cardinal points, recorded in the 19th century, are not correct.

c. Early archaeology

By the beginning of the 20th century, the ruins at Grădiştea de Munte were still almost unknown to the archaeological world. Nevertheless, the historians of the time became increasingly interested in the architectural remains there, especially in order to explain or exemplify various aspects of the Daco-Roman wars.²⁴

In 1910, the Historical Monuments Commission in Budapest decided to send its experts (Finály Gábor, Kuzsinszky Bálint, and Láng Nándor) to Grădiştea for a detailed assessment of the Dacian remains (Pl. 111, Fig. 9). G. Finály made an impressive documenting effort and, thanks to his article, the first “collection” of sources relating to treasure hunting and 19th century excavations in Grădiştea²⁵ is available to us. Notes made on site as well as the entire published literature led the Hungarian professors to propose that archaeological excavations should be carried out there, a goal which failed because of World War I.

By the end of the war, in a unified Romania, among their major objectives the archaeologists of Cluj included the commencement of the systematic excavation in both Grădiştea de Munte as well as the rest of the Dacian fortresses in the Orăştie Mountains. In 1924, professor D. M. Teodorescu received funding from the Historical Monuments Commission of Transylvania and thus, undertook the first scientific research at Grădiştea de Munte.²⁶ He targeted the fortification ramparts and the large round temple, or, as it was called then, “the double stone circle” (Pl. 111, Fig. 10). Based on their massive construction, these structures had impressed for decades and as seen above, had been recorded by all of Teodorescu’s predecessors, thus explaining the option of the professor in Cluj.

The methods employed in those times, as well as the results are a part of the site’s history, but their records are no longer valid according to modern archaeological standards. One must consider the general context in which this early research began. The pictures taken at the time are very descriptive. The fortification walls and the temple stones were almost entirely covered by the secular beeches some of which were standing while others had fallen onto the ruins (Pl. 112, Fig. 11–12). Several times Teodorescu mentioned the deep traces left by the treasure hunters and the drawing he made during the temple excavation shows that the earth layer already removed by previous interventions exceeded 1 m in depth.

In those years major changes also occurred in the interpretation of the ruins in Grădiştea de Munte. Starting with Eder, in the 19th century, almost everybody thought that the “city in the moun-

²¹ Neigebaur (1851) 99.

²² Neigebaur (1851) 98.

²³ For the first systematic large scale archaeological excavations see Daicoviciu *et al.* (1951) 95–126.

²⁴ See Davies (1917) 74–97; Davies (1920) 1–28 with bibliography.

²⁵ Finály (1916) 11–43.

²⁶ Teodorescu (1930–1931) 47–65.

tains” was where the Dacian king resided after having lost the capital.²⁷ After his first contact with the “Dacian burghs” in the Orăștiei Mountains, Teodorescu questioned the old hypothesis and issued a new theory, namely that the Dacian Sarmizegetusa must have been located at Grădiștea de Munte. Sarmizegetusa was the name the Romans later reused for the capital of the recently established province.²⁸

The complexity of both the ruins and of the settlement at Grădiște would compel the professor of Cluj to cease the archaeological research there. He believed that “the excavation of the largest fortress must be left for later, until we have learnt something from the study of the smaller ones”²⁹ (during the next years, he would carry out large-scale excavations in the Dacian fortress at Costești).

The officials who undertook excavations at the start of the 19th century were far removed from an “archaeological” interest. The documents of the time indicate their initial objective was to find the treasures hidden there in ancient times. However, the discovery of impressive constructions stirred the curiosity of the local and the Viennese administration representatives and the quests turned “proto-archaeological”. The drafting of a topographical plan³⁰, the drawing of the representative findings, the technical details comprised in the official reports regularly sent to Vienna prove that the excavations of that time gradually became more than a simple treasure hunt.

Various artefacts from Grădiște started to be collected and studied as traces of an ancient civilisation, not only for their intrinsic value, like for instance the precious metal objects.

Concurrently though, both the 19th century treasure hunting and archaeological excavations — whether the 1803–1804 excavations or the later ones — considerably damaged the site, either directly or indirectly. The multiple interventions destroyed parts of monument and caused the loss of numerous artefacts.³¹

The change in perspective from “Grădiștea de Munte — a place with old ruins” to “Sarmizegetusa Regia — the capital of the Dacian Kingdom”, as it is nowadays referred to, took a long time, from the 19th century to the beginning of the 20th century.

Bibliography

- Ackner (1844) = J. M. Ackner, *Reisebericht über einen Theil der südlichen Karpathen, welche Siebenbürgen von der kleinen Walachei trennen, aus dem Jahre 1838*, Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde 1.2 (1844) 1–33.
- Ackner (1856) = J. M. Ackner, *Decennal-Aufzeichnungen der archäologischen Funde in Siebenbürgen vom Jahre 1845–1855*, Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der historischen Baudenkmale 1 (1856) 85–87, 93–103, 126–132, 153–158.
- Baár (2011) = M. Baár, *National Antiquities in East-Central Europe. Three Variations on a Leading Theme*, in: G. Klaniczay, M. Werner, O. Gečser (eds.), *Multiple Antiquities — Multiple Modernities. Ancient Histories in Nineteenth Century European Cultures*, Frankfurt 2011, 163–184.
- Bodor (1995) = A. Bodor, *Erdély ókori történetének kutatása a XIX. Század közepéig*, Erdélyi Múzeum 57.3–4 (1995) 56–81.
- Daicovicu *et al.* (1951) = C. Daicovicu *et al.*, *Studiul traiului dacilor în Munții Orăștiei (Șantierul arheologic dela Grădiștea Muncelului. Rezultatul cercetărilor făcute de colectivul din Cluj, în anul 1950)*, Studii și cercetări de istorie veche 2.1 (1951) 95–126.
- Dana (2008) = D. Dana, *Zalmoxis de la Herodot la Mircea Eliade. Istorie despre un zeu al pretextului*, Iași 2008.
- Davies (1917) = G. A. Davies, *Trajan's First Dacian War*, Journal of Roman Studies 7 (1917) 74–97.

²⁷ For instance, as early as his first visit, J. M. Ackner confessed he was driven by the curiosity to see the city which “was likely the second residence of the last Dacian king”, Decebalus — Ackner (1844) 17.

²⁸ Teodorescu (1923) 23–24.

²⁹ Teodorescu (1929) 267–268.

³⁰ Jakó (1973) 627–629.

³¹ J. M. Ackner regretted that an andesite vessel was not included in a collection, where it belonged, but was broken by treasure hunters — Ackner (1844) 21.

- Davies (1920) = G. A. Davies, *Topography and the Trajan Column*, *Journal of Roman Studies* 10 (1920) 1–28.
- Eder (1803) = Abbé J. K. Eder, *Antiquarische Erörterung neulich in Siebenbürgen gefundener Goldmünzen und Ruinen*, *Zeitschrift von und für Ungarn* 4 (1803) 113–118.
- Ferenczi (1951) = A. Ferenczi, *Studiu bibliografic asupra așezărilor*, in: C. Daicoviciu, A. Ferenczi, *Așezările dacice din Munții Orăștiei*, București 1951, 67–116.
- Finály (1916) = G. Finály, *A Gredistyei Dák Várak*, *Archaeologiai Értesítő* 36.1–5 (1916) 11–43.
- Jakó (1966) = S. Jakó, *Cercetări arheologice la cetatea Grădiștea Muncelului în anii 1803–1804 (Contribuții la istoria arheologiei din țara noastră)*, *Acta Musei Napocensis* 3 (1966) 103–119.
- Jakó (1968) = S. Jakó, *Date privitoare la cercetările arheologice de la Grădiștea Muncelului în anul 1803–1804 (I)*, *Acta Musei Napocensis* 5 (1968) 433–443.
- Jakó (1971) = S. Jakó, *Date privitoare la cercetările arheologice de la Grădiștea Muncelului în anii 1803–1804 (II)*, *Acta Musei Napocensis* 8 (1971) 439–455.
- Jakó (1972) = S. Jakó, *Date privitoare la cercetările arheologice de la Grădiștea Muncelului în anii 1803–1804 (III)*, *Acta Musei Napocensis* 9 (1972) 587–602.
- Jakó (1973) = S. Jakó, *Date privitoare la cercetările arheologice de la Grădiștea Muncelului în anii 1803–1804 (IV)*, *Acta Musei Napocensis* 10 (1973) 615–641.
- Mateescu (2012) = R. Mateescu, *Istoriile unui templu*, Cluj-Napoca 2012.
- Mitthof, Mádly (2016) = F. Mitthof, L. L. Mádly, *Zwischen Kameralverwaltung und Archäologie: Der Fiskalprokurator Paul Török und die „k. Schatz- und Alterthümergrabung“ der Jahre 1803–1804 zu Gradistea Muncelului in Siebenbürgen*, in: F. M. Müller (ed.), *Graben, Entdecken, Sammeln — Laienforscher in der Geschichte der Archäologie Österreichs*, Innsbruck 2016, 37–49.
- Neigebaur (1851) = J. F. Neigebaur, *Dacien. Aus den Überresten des klassischen Alterthums, mit besonderer Rücksicht auf Siebenbürgen*, Brașov 1851.
- Peșan (2013) = A. Peșan, *Sarmizegetusa Regia in an Austrian map of 1804*, *Revista doctoranzilor în istorie veche și arheologie* 1 (2013) 29–43.
- Russu (1975) = I. I. Russu, *Precursorii muzeografiei științifice: colecționarii de materiale arheologice*, *Acta Musei Napocensis* 12 (1975) 191–197.
- Teodorescu (1923) = D. M. Teodorescu, *Cetățile antice din Munții Hunedoarei*, *Cercetări arheologice în Munții Hunedoarei* 2 (1923) 5–24.
- Teodorescu (1929) = D. M. Teodorescu, *Cetatea Dacă de la Costești. Rezultatele generale ale săpăturilor arheologice*, *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania* (1929) 267–292.
- Teodorescu (1930–1931) = D. M. Teodorescu, *Cetatea dacă dela Grădiștea Muncelului (județul Hunedoara)*, *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice, Secția pentru Transilvania* (1930–1931) 47–65.
- Wollmann (1982) = V. Wollmann, *Johann Michael Ackner (1782–1862). Leben und Werk*, Cluj-Napoca 1982.

GELU FLOREA

EXCAVATIONS IN SARMIZEGETUSA REGIA RECENT RESULTS AND PERSPECTIVES*

A general overview of the region and of the site

The site is located in the mountain region of southern Transylvania (Romania) in a remote and inhospitable landscape at the end of a long and winding valley which sometimes looks more like a canyon. Very few and scattered remains of earlier occupation are known in the area from the end of the Iron Age, probably especially because of the extension of the woodlands and the rather harsh climate.

In a radius of about 20 kilometres around the ancient capital of the Dacian kingdom a few perched fortresses were built in the second half of the 1st century B.C. and 1st century A.D. presenting common characteristics but also important differences.¹

Starting in the 1920s and carried out ever since, systematic field surveys and excavations, have revealed a complex and dense occupation of the area: hill forts with limestone ashlar walls (inspired by the late Hellenistic masonry and defensive architecture), villages, hamlets, and scattered farmsteads perfectly adapted to the highland landscape.² The acquired data suggest the existence of an integrated and hierarchical occupation pattern at the end of the Iron Age sustained mainly by herding and probably iron ore extraction because even today agriculture is very difficult in this area.

The interpretative perspective of the Romanian archaeology was a culture-historical one and most of the finds were linked to information in written sources regarding the Dacian Kingdom and its conflicts with the Roman Empire. From this point of view, the site on the mountain top — today Grădiștea Muncelului (Romanian for “the fortress from Muncel hill”) —, was identified as the central place of the realm of Decebalus, and/or with Kogaionon — the sacred mountain of the Dacian religion according to Strabo (VII, 3, 5). “Sarmizegetusa Regia” is a modern construct and joins the name of a place where Trajan left a garrison after the first Dacian war (Cass. Dio LXVIII, 8, 7) and the Latin translation of the Greek “τὸ βασίλειον” also mentioned by the same author (LXVIII, 14, 3), or, maybe, the Latin word “regia” used by Pliny the Younger in his letter to Caninius (VIII, 4, 2).

The ruins are located on a hill overlooked by a higher mountain and are bordered by two streams. These are the largest known remains from the Late Iron Age in Romania. The recently completed topographical survey, undertaken over a period of several years, revealed the real dimensions of the hill: its main axis, along the central ridge extends 4.5 kilometres and comprises more than 260 artificial terraces — Pl. 113, Figs. 1–2).

Sarmizegetusa seems to have been divided into three distinct functional parts placed on the same hill and linked together by at least a main road. A fortress was built on the highest part of the hill. Initially, it probably defended an area of only one hectare. A sanctuary (also known as “the sacred area”), actually a monumental ceremonial centre, was placed close to the fortress. The undefended civilian settlement lay on the terraces built on the eastern and southern sunny slopes of the hill, irrigated by a few springs and streams.

All three parts of the complex were connected to each other with paths and routes. The large number of archaeological data referring to craftsmanship (especially metal working) along with this

* I am grateful to my fellow archaeologists and members of the excavation team: Dr. Eugen Iarosslavski, Dr. Gabriela Gheorghiu, Dr. Răzvan Mateescu, Dr. Paul Pupeză (The National Museum of Transylvanian History, Cluj), Dr. Liliana Mateescu-Suciu (Babeș-Bolyai University, Cluj), Dr. Cristina Bodo, Dr. Cătălin Cristescu (Museum of Dacian and Roman Civilization, Deva), Dr. Cristian Găzdac (Institute of Archaeology and Art History, Cluj), Professor Ioan Rus (Babeș-Bolyai University, Cluj), Dr. Călin Neamțu (Technical University, Cluj), Dr. Sarah Parcak (Alabama University at Birmingham).

¹ Lockyear (2004) 45–51.

² Daicoviciu *et al.* (1989) chapter III: a catalogue of findings; Gheorghiu (2005) 76–80.

hierarchical organization of the settlement makes Sarmizegetusa the closest thing to a town as it is referred to in Temperate Europe (e.g. some of the central and west European *oppida*).³

We are far from knowing the detailed history of the beginnings of the site because of its enormous size and complex structure. Treasure hunting and early 19th century excavations (poorly documented) make the recovery of significant amounts of data very difficult. However, the general chronology of the site (from the first century B.C. to A.D. 106, followed by a short Roman occupation at least until the beginning of Hadrian's reign) can be confirmed. Nevertheless, the refinement of this chronology remains the main priority.

*Latest excavations and preliminary results*⁴

Current excavations are concentrating on sectors in all three parts of the settlement, aiming at different goals: we are trying to gather as much data as possible about the occupation of the fortress area in order to publish a monograph on, at least, part of the monument. Secondly, new test excavations are being carried out in the sacred area in order to establish a more refined chronology of the temples and some still unknown details of their plans. Last but not least, a few years ago new excavations started in the eastern part of the civilian settlement along the known perimeter. We are interested in understanding whether there are any noticeable differences regarding the chronology and the quality of life between the centre and the periphery of the inhabited area as revealed by the findings (structures and artefacts).

The fortress

Over the course of the past several years a large programme of excavations has been testing the four terraces within the northern sector of the defended area, starting from the highest spot of the landscape. Although the distribution and the size of the trenches may look chaotic at first glance, they were dictated by the local conditions: our work is carried out in woodlands protected by the legislation of a nature reserve (Pl. 114, Fig. 3).

Generally speaking, the defended area was presumably occupied at least in two consecutive stages: The Late Iron Age, and immediately after the conquest of A.D. 106 also by the Romans. Both Iron Age and Roman artefacts were found in large quantities mixed in two main layers of the terrace fillings, but no significant structures were revealed *in situ*. It is possible that at least on the upper plateau (terrace I) some stone buildings existed since a lot of debris were found: fragments of burned limestone blocks, nails and other iron items, pottery, and querns.

Earlier excavations from the 1950s mentioned at least some Roman barracks within the fortress, although no detailed plans of such buildings were recorded.

Following several decades of excavations the current common opinion is as follows: The Romans conquered the Dacian fortress which defended only these four higher terraces and, afterwards, they enlarged it, according to the needs of their own garrison. The shape of the ramparts, as they can be seen today on site, is mainly the structure of this Roman fort which reused stones and column drums from the previously dismantled Dacian buildings.

In 2012, BBC Wales filmed a documentary on the conquests of the Roman Empire⁵, and some of its footage was also shot on this site. On this occasion, the producers ordered a LiDAR survey of the site (also shown in the documentary). One of the revealed features is a large rectangular embankment adjacent to the stone fortress. Parts of this structure were already known to archaeologists as some of its segments are still visible today, but others are flattened or completely hidden by the young invasive vegetation. On earlier plans it was mapped as a smaller horseshoe like rampart, which seemed to defend the Roman baths — a stone structure found near the enlarged fortress, to the south. Alexandre

³ Florea (2011) 131–147.

⁴ Short versions of the preliminary annual excavation reports (1983–2009) are available online, English versions or abstracts are included: Angelescu *et al.* (1983–2009) www.cimec.ro/Arheologie/arheologie-cercetari.htm, indexed Sarmizegetusa Regia.

⁵ “Rome. What Lies Beneath”, BBC Wales. The LiDAR imagery will be published soon together with archaeological comments in collaboration with Dr. Sarah Parcak (Alabama University at Birmingham, U.S.A.).

Simon Stephane, in his book on the Dacian-Roman wars, published an aerial photograph taken back in the late 1970s. On this image, he points out a similar feature which also raised some questions, due to the unclear status of the structure sunk into the dense forests.⁶

In the late 1980s and early 1990s a few test trenches explored the most visible parts of this rampart, bringing to light both Iron Age and Roman debris found within its structure, but these puzzle pieces have never been put together as in the large rectangular feature revealed by the LiDAR image.

It is clear that in the near future a different excavation strategy must to be implemented regarding this virtually new structure along with a re-evaluation of the earlier records. It might just add new and important elements to the debate on the presence of a Roman garrison in Sarmizegetusa before its final conquest (and after the A.D. 102 peace treaty — according to Cassius Dio) or/and the Roman occupation of the site after A.D. 106. In the meantime, no other possibility can be ruled out as long as it is often difficult to distinguish between findings and structures on this site which date back to the Late Iron Age and the early Roman period.

Excavations carried out in 2011 found a new short segment of this monument (Pl. 114, Fig. 3) within the defended area near the so-called Eastern Gate and along the route of the ceremonial paved road which connects the fortress to the sacred area (Pl. 115, Fig. 4). The following year other later structures were identified that seem to have destroyed the road paved with limestone slabs. The complex negative features of a wooden structure (Pl. 115, Fig. 5) revealed in that sector also can be related to the Roman presence, together with some specific pottery, coins, and other artefacts. Since excavations are still in the early stages, further developments are to be expected.

*The sacred area (i.e. the Sanctuary)*⁷

In this sector modern excavations started in the early 1950s and were carried out, with important funding, at that time. Very interesting monuments were revealed — a ceremonial centre organized on two large artificial terraces supported by massive limestone walls. The monumental structures built in wood and stone (brought to the site from rather distant quarries) represent a unique and impressive merging of architecture and landscape and were displayed for public ritual purposes (Pl. 115, Fig. 6).

It probably was a huge project that took several generations considering the successive enlargements and sometimes reshaping of some temples in the same locations. The 4 meter wide processional road leading to this place of worship, the orientation of the entrances, and the large round andesite altar suggest the organization of the ceremonial space as a “theatre” for public rituals, as well as a complex display of power and prestige of an élite in search of religious legitimacy.

Although the earlier excavations unearthed most of the structures of this sanctuary, some important details about the monuments are still unknown and, consequently, important chronological issues persist. For instance, our latest excavations in one of the temples in the southern sector of the sanctuary finally revealed its previously unknown limits (Pl. 116, Fig. 8). At the same time, the rediscovery of a terracotta water pipe (first found in the 1960s) allowed important observations concerning the stratigraphy of the temple and its chronological relationship to another monument in its vicinity (Pl. 116, Figs. 7–9).

In another sector of the ceremonial centre a test trench excavated in 2006 brought to light some architectural fragments, stashed in a stone carved pit, which apparently belonged to an unknown monument. It seems that the central part of the site, even if considered well-understood, still can offer surprises.

In 2012 the Ministry of Culture of Romania started an important archaeological research project on several sites of the Dacian kingdom’s central area, including Sarmizegetusa Regia. Generous funding allowed us to start a programme of geophysical surveys on the site which could generate important additional data.

⁶ Stefan (2005) Fig. 166, 167, 177, p. 327.

⁷ Mateescu (2012) chapter V.

The civilian settlement

The civilian settlement was the largest part of the site, and is also the least excavated. According to current evidence, the earliest occupation dates to the 1st century A.D., and, in my opinion, a politically orchestrated growth of the civilian settlement is more plausible than an unplanned development in what is a rather inhospitable environment. The presence of the “sacred mountain” (i.e. the sanctuary) probably attracted the élites, and the monumental building project that they started up there, as well as the richness of the local iron ore deposits, might have additionally attracted a larger population.

Houses and workshops were organized in clusters on the terraces built on the southern and eastern sunny slopes of the hill and most were grouped around springs. While sacred architecture was made of stone and wood, domestic buildings are made mostly of wood and wattle and daub. Rich and interesting findings were recovered from some of the houses.

A few years ago we started a new excavation project for several reasons. First of all, we needed to compare structures and artefacts found in different contexts from the central part of the site with those from what we would call the periphery and were searching for hints on the chronological and topographical development of the settlement (Pl. 116, Fig. 10 and Pl. 118, Fig. 11). Secondly, a large iron forge was investigated in that far sector, in the 1970s⁸, but its surroundings had never been researched.

The preliminary observations reveal a lot of similarities between the central part of the site and its periphery, regarding pottery, the use of terracotta water supply pipes, and iron artefacts. The methods used for building the artificial terraces were also very similar.

However, one of the structures found does not match with most of the building patterns known from other parts of the settlement: at least nine strong posts supported a platform or a building that collapsed after burning down. It is possible that the structure could have been built with wood and wattle-and-daub, and probably was suspended over several rows of pillars, since the post holes were dug 1 meter deep into the earth and had large slabs as additional foundation (Pl. 117, Fig. 12). Obviously, it was only part of a larger complex of structures that occupied a quite large artificial terrace at the end of the Iron Age.

The excavations are still in progress and we are trying to reach the limits of the structure and to identify its complete plan. Nevertheless, we are dealing with a kind of building rarely documented archeologically in Sarmizegetusa Regia, which strangely reminds of some depictions on the Trajan’s Column, of Dacian constructions suspended on posts.⁹

Sarmizegetusa Regia remains a challenge for any archaeology project considering the size of the site, its complexity, and the intricate relations that supposedly existed with other centres in the area as well as with the more fertile lowlands. This particular settlement presents a very specific identity as illustrated by the monumental religious architecture, the quality of the artefacts, and its production (e.g. iron processing, painted pottery). The accumulation of gold coin and jewellery hoards is also unique in Late Iron Age Dacia. One of the most important topics for future research is to identify if, how, and under what circumstances ritual activities were connected to the production and distribution of goods. Another interesting issue is the archaeological evaluation of the complex functions of the settlement in ancient times and comparing them with other contemporary models in Temperate Europe.

⁸ Glodariu (1975) 107–134.

⁹ See E. Wolfram Thill in this volume.

Bibliography

- Angelescu *et al.* (1983–2009) = M. Angelescu, C. Bern, I. Oberländer-Târnoveanu, F. Vasilescu (eds.), *Cronica cercetărilor arheologice din România*, www.cimec.ro/Arheologie/arheologie-cercetari.htm.
- Daicoviciu *et al.* (1989) = H. Daicoviciu, S. Ferenczi, I. Glodariu, *Cetăți și așezări dacice în sud-vestul Transilvaniei*, București 1989.
- Florea (2011) = G. Florea, *Dava et Oppidum. Débuts de la genèse urbaine en Europe au deuxième Âge du Fer*, Cluj-Napoca 2011.
- Gheorghiu (2005) = G. Gheorghiu, *Dacii pe cursul Mijlociu al Mureșului (sfârșitul secolului II a. Chr. – începutul secolului II p. Chr.)*, Cluj-Napoca 2005.
- Glodariu (1975) = I. Glodariu, *Un atelier de făurărie la Sarmizegetusa dacică*, *Acta Musei Napocensis* 12 (1975) 107–134.
- Lockyear (2004) = K. Lockyear, *The Late Iron Age Background to Roman Dacia*, in: W. S. Hanson, I. P. Haynes (eds.) *Roman Dacia. The Making of a Provincial Society* (*Journal of Roman Archaeology*, Supplementary Series 56), Portsmouth/RI 2004, 33–73.
- Mateescu (2012) = R. Mateescu, *Istoriile unui templu*, Cluj-Napoca 2012.
- Stefan (2005) = A. S. Stefan, *Les guerres daciques de Domitien et de Trajan. Architecture militaire, topographie, images et histoire* (Collection de l'École française de Rome 353), Paris 2005.

ROMAN VICTORY SYMBOLISM AT SARMIZEGETUSA REGIA

Trajan's Column is the main source of information for Trajan's Dacian war. It illustrates the lost commentaries of Trajan which were kept in antiquity in the nearby Latin library.¹ Scene LXXVIII on Trajan's Column shows two trophies and a Victory. It was used to argue² that it was a unique *Bellum Dacicum*³ of Trajan divided into the *expeditio Dacica prima*, mentioned in an inscription of L. Minucius Natalis, and the *secunda expeditio* attested by an inscription at Corinth of C. Caecilius Martialis. *Expeditio Dacica prima* took place AD 101–102 and comprised three military campaigns: the first one (Pl. 119, Fig. 1) when the Roman army marched on several roads towards the Dacian royal residence in south-western Transylvania, the second one in Lower Moesia, when Trajan had to travel to Lower Moesia to save the besieged garrisons and towns, and finally the third one (Pl. 119, Fig. 2) in spring of AD 102 when Trajan prepared the final attack against the centre of the Dacian kingdom.⁴ The most valuable information on this campaign comes from the text of Cassius Dio.⁵ We learn from him that Trajan conquered several hill-forts approaching Sarmizegetusa. Losing all hope Decebalus agreed to the Romans' terms in order to secure his throne and started peace negotiations. At the end he himself came to Trajan and laid down prostrate making the gesture of defeat, according to Cassius Dio. The Romans' conditions followed a hard line: handing over the weapons, war machines and deserters, dismantling the fortifications, withdrawing from the territories conquered by the Romans, choosing the same friends and enemies as the Romans, not welcoming anymore deserters, and using soldiers from the Empire. The artists of the Column did their best to stress the importance of the ceremony. They had to stress the symbolism of the scene (scene LXXV) and to emphasize the presence of the great vanquished, king of the Dacians, Decebalus. The same scene includes the peace conditions by illustrating the dismantling of the fortifications, the only scene translatable into art. Then Trajan returned to Italy after leaving behind a "*stratopedon*" at Sarmizegetusa and several "*phrouria*" in the rest of the country. It is much easier to establish that "*phrouria*" were *praesidia*, and *castella* the auxiliary garrisons. The meaning of "*stratopedon*", however, has been discussed in great detail as has the question which Sarmizegetusa⁶ is mentioned by Cassius Dio, the Dacian royal residence, or the future Roman veteran colony? The difficulty comes from the fact that in antiquity "*stratopedon*" had several meanings: legion, army, or fort.⁷ At the same time, Roman military presence is attested in the first years of the 2nd century at both sites mentioned above. I will try to emphasize now only the situation from the royal Sarmizegetusa in the mountains of south-west Transylvania.

Older Romanian archaeologists and historians claimed that royal Sarmizegetusa was conquered by the Romans in AD 106, following the second expedition. For them that was the only reason for the second expedition of Trajan. But archaeology is not able to differentiate between artefacts from AD 102 and 106. An intensive archaeological research program started at Sarmizegetusa Regia in 1950,⁸ and is still ongoing with the exception of several breaks.⁹ A brief sketch of its historiography is necessary to correctly understand the results. Excavations were focused on two main areas already identified in the past: the citadel and the "ceremonial centre". An accurate mapping of all the structures un-

¹ Strzygowski (1901) 4; Coarelli (1999) 11; 14.

² Mazzarino (1982) 30–36.

³ Rosenberger (1992).

⁴ Opreanu (2006) 115–120.

⁵ Cass. Dio LXVIII, 9, 4.

⁶ Opreanu (2012) 113–136 with a historiography of the subject.

⁷ Cassius Dio, for example used it referring to a "fort" several times (XXXVI, 13, 2; XLIX, 12, 2), see Freyburger-Galland (1997) 186.

⁸ Daicoviciu, Ferenczi (1951) 33.

⁹ See contributions by R. Mateescu and G. Florea in this volume.

covered is still in progress as is the monographic publication of the results. So, we are currently dealing with limited archaeological records and with many hypotheses.

Concerning the so-called “great citadel” (Pl. 118, Fig. 3) it was considered the central point protected by a whole defence system consisting of several citadels and fortifications covering a huge area of more than 200 square kilometres.¹⁰ C. Daicoviciu defined the citadel at Grădiștea Muncelului as a refugee type fortification,¹¹ a shelter in case of danger for the civilians living in the vicinity. Later, I. H. Crișan specified that because of the paucity of the Dacian archaeological traces inside the walled area the citadel was not permanently inhabited, nor was it a “princely residence”.¹² So, what type of citadel was it? Obviously, the lack of imposing Dacian building inside indicate that from the beginning the precinct could not have been the Dacian royal residence, named by Ptolemy “*to basileion*”, or “*regia*” in Latin. C. Daicoviciu mentions in his excavation reports that the only constructions found inside the citadel included a stone with mortar of Roman origin and some wooden barracks possibly belonging to the Roman habitation period.¹³ Considerable research was dedicated to the precinct wall, consisting of trenches cut across the wall and some sectors of the wall were even dismantled (the last action is not a valid research method). Unfortunately, very little documentation is available from that period. The conclusion of C. Daicoviciu and his followers¹⁴ was that the wall had five archaeological phases: 1st – the original construction; 2nd – the partial demolition, as a consequence of the stipulation of the peace from AD 102; 3rd – a reconstruction made by the Dacians in AD 103–104; 4th – a second Roman destruction at the end of the war in AD 106; and finally 5th – the Roman reconstruction which was uncovered by the archaeologists. So, C. Daicoviciu¹⁵ established that this was the Dacian royal Sarmizegetusa so hunted by emperor Trajan, but at the same time he accepted that he had discovered a Roman fortification erected by the 4th legion Flavia Felix as demonstrated by an inscription recovered from the wall¹⁶ (Pl. 121, Fig. 5 top left). He also said that the legion garrisoned the fortification to watch a possible uprising of the native population. Many Roman objects and coins are also known from Sarmizegetusa,¹⁷ but they were not published, nor the plans of the Roman buildings. Within the wall, not done in a Dacian technique according to Daicoviciu, researchers found many fragments of columns and other carved pieces taken from the destroyed shrines. In 1963 another limestone block with the same inscription, mentioning the 4th legion, was found among the stones from the wall¹⁸ (Pl. 121, Fig. 5 left).

In the following decades, little new information was added to this background. I. Glodariu, the director of the site after 1984, wrote in 1993 that initially the Dacian fortification had been smaller, including only the highest area of the Grădiște Hill, with the size of about 1 hectare.¹⁹ His assertion was never demonstrated by any relevant photographs or drawings of the presumed demolished Dacian wall. The key to the problem were the points where the presumed Dacian wall would have intersected with its Roman counterpart. But they were never checked. We accept that this small fortification really existed, however, it is hard to imagine that it once was a “royal residence”. The only conclusion we can draw is that inside the 3 hectares-large area surrounded by the fortification wall there are no Dacian-style habitation structures, while the only buildings — made of stone and wood — are of Roman type. In 1992 I. Glodariu²⁰ wrote the same about a Dacian monetary workshop imitating Roman 1st century BC–1st century AD *denarii*. The workshop was situated exactly under the fortification wall. Another important stratigraphic observation was made then: the Dacian limestone-paved road leading to the Sacred Area was 1.10–1.20 m lower than the wall, so they are not contemporary. The walls were

¹⁰ Daicoviciu *et al.* (1989) 83.

¹¹ Daicoviciu (1951) 125–126.

¹² Crișan (1977) 355.

¹³ Daicoviciu, Ferenczi (1951) 36; Daicoviciu *et al.* (1989) 155.

¹⁴ Daicoviciu *et al.* (1989) 153.

¹⁵ Daicoviciu, Ferenczi (1951) 34–41.

¹⁶ Daicoviciu (1951) 103, Pl. V, nr. 18; IDR III/3, 269 b, Fig. 202.

¹⁷ Daicoviciu *et al.* (1989) 156.

¹⁸ Glodariu (1965) 129, Fig. 8; IDR III/3, 269 c, Fig. 203.

¹⁹ Glodariu (1989–1993) 21.

²⁰ Glodariu *et al.* (1992) 57–68.

erected when the road was no longer in use, which means after the Roman conquest (Pl. 120, Fig. 4). On “Grădiște Hill” we have nothing but a Roman fort adapted to the natural conditions of the area²¹ (Pl. 121, Fig. 6). Since fortification walls of stone and even baths were necessary, it is obvious that it was meant to be occupied by a garrison for a longer period of time. The question is, when did this happen, in AD 102 or only in AD 106? As I have already said, archaeology is not able to make this difference. Cassius Dio’s brief account, epigraphic data, and logical thinking are the only sources. Maybe this is not enough, but we can nevertheless try. Based on Cassius Dio we have to bear in mind that after the 1st expedition, in AD 102, Trajan led garrisons into the conquered territories (from where Decebalus was obliged to withdraw). We cannot be sure whether the text is referring to Dacian Sarmizegetusa, or to Roman Sarmizegetusa. If the Roman garrison was brought to Grădiște hill only in AD 106, after the province of Dacia was created, it most likely consisted of an auxiliary unit assigned to guard an empty, ruined former residential site. But there isn’t any known epigraphic trace of an *auxilia*. Instead, we have several building inscriptions attesting to the legions that built the fort.

These valuable epigraphic texts were found in the most unfortunate moment for Sarmizegetusa Regia: namely, in 1980 when the political authorities ordered the Romanian army to carry out massive „restoration” work. Many original stones had to be replaced with modern stone substitutes. Fortunately they never finished, but unfortunately their activity is still visible. One of their actions was the dismantling of the fortification wall, under the supervision of archaeologists. These were the circumstances in which several inscriptions and carved reliefs were taken out of the wall (Pl. 121, Fig. 5). It was not an archaeological excavation and no photographs exist of their *in situ* position. That is the reason why several publications provide different find locations.²² I prefer to credit the first “cold” archaeological report signed by the director of the site H. Daicoviciu and not the later interpretations.²³

The first inscription is on a limestone block taken from a former wall worked in Dacian technique. On one side there is the inscription *leg(io) II Ad(iutrix) P(ia) F(idelis)* (Pl. 121, Fig. 5 middle). The second one is on a limestone block: carved on one side is a victory garland in the middle with the inscription *Vex(illatio) leg(ionis) VI Ferr(atae)* (Pl. 121, Fig. 5 right). The inscriptions attesting the legions are building inscriptions mentioning who erected the fortification wall. It is impossible to know which unit stayed in the garrison.²⁴

Supplementary information is provided by two stone reliefs with the image of paired Capricorns found in the same wall of the Roman fort. It seems they came from the vicinity of the gates (Pl. 121, Fig. 6 left and top right). In the following pages I will discuss the symbolism and significance of this image.²⁵ A hypothesis trying to explain the meaning of the reliefs was first advanced in 1965 by I. Glodariu who considered it the symbol of the 1st legion *Adiutrix*, a unit not mentioned in any inscription at Sarmizegetusa Regia.²⁶

In 1997 A. Diaconescu²⁷ agreed adding as corroborating evidence the relief from Carnuntum²⁸ featuring the same image and the inscription *leg(io) I Ad(iutrix) P(ia) F(idelis)* (Pl. 122, Fig. 8 top left). Five legions used the Capricorn as a *signum*.²⁹ But *signa* were always bronze statuettes placed on top of a high rod,³⁰ such as for example the ram of the 1st legion *Minerva* shown on Trajan’s Column.³¹ They were the original models for the stone reliefs. In the case of the Capricorn it is obvious that single, or as a pair it was not enough to let the viewer know which of the five legions it represented. An inscription was always necessary, mainly on the construction blocks. This is the case with the relief from Carnuntum. We can add that a stone relief with a pair of Capricorns without inscription is also

²¹ Opreanu (2000) 79–96.

²² See Opreanu (2000) Table I.

²³ Daicoviciu *et al.* (1983) 232–234.

²⁴ IDR III/3, 268; IDR III/3, 270.

²⁵ Opreanu (2000) Table I.

²⁶ Glodariu (1965).

²⁷ Diaconescu (1997) 5–44.

²⁸ Kandler (1991) 238, Fig. 43.2 and 43.3.

²⁹ Daicoviciu (1969) 170.

³⁰ Toynbee, Wilkins (1982) 247.

³¹ Rossi (1971) 108.

known from Carnuntum³² (Pl. 122, Fig. 8 top right) and another one is kept in the Museum from Komarno, probably found at Brigetio (Pl. 122, Fig. 8 bottom).³³ Another example is the limestone relief from Benwell³⁴ (Pl. 122, Fig. 7 top right) in Britain but between them there is a *vexillum* with the inscription *leg(io) II* and on the lower part of the plaque again *Leg(io) II Augusta*. So the Capricorn was even the symbol of the *legio II Augusta* and the inscription was necessary to establish the identity of the unit. On an antefix found in Rheinabern there is an image of a Capricorn with a globe and the inscription *legio XIII Gemina*,³⁵ again the Capricorn was its symbol. The same legion is attested on a tile-stamp from Carnuntum, where the Capricorn is depicted together with the inscription *leg(io) XIV G(emina) M(artia) V(ictrix)* (Pl. 122, Fig. 7 left).³⁶ And last but not least, a coin of Gallienus has on the reverse the Capricorn and the inscription *leg(io) I Ad(iutrix)* (Pl. 122, Fig. 7 bottom right).³⁷ The conclusion is that the single Capricorn was the *signum* of the *legio I Adiutrix* and it was accompanied by the inscribed name of the legion. That means we have to look for another explanation for the heraldic image of the pair of Capricorns. They cannot be considered a military *signum*.

The zodiacal sign of the Capricorn³⁸ was closely connected with Augustus. The story of Suetonius and also the didactic poem by Manilius,³⁹ the *Astronomica*, give us some idea of the meaning of this sign for Augustus. Manilius was writing when Augustus was already in full power. He portrays the imperial rule as cosmically ordained by the same fate that rules the motions of the stars in the heavens and governs every aspect of human life on earth. In his never ending ideological campaign to insert a monarchical principle into the still intact political structure of the Roman Republic, Augustus used the symbolism of images on coins and public monuments. He struck a coin with a Capricorn holding the globe of the world and with the inscription of his name Augustus⁴⁰ (Pl. 123, Fig. 9). Augustus is the Capricorn and, as the Cosmocrator he had the whole world in his hands.⁴¹ We must also remember that the Capricorn was associated with the planet Saturn. According to Roman mythology, Saturn had to come to live in Italy when his son Jupiter kicked him out of heaven and the age in which Saturn ruled as king over Italy was a “golden age” of paradise on earth. Augustus’ reign was portrayed in the poetry of Virgil and Horace as well as in Augustus’ propaganda as a return to that Saturnine golden age (“*redeunt Saturnia regna*”).⁴²

The image of a pair of Capricorns emerged at the beginning of the 1st century AD on antefixes and a Victoria was standing between the Capricorns. She was sometimes placed on a globe and held a trophy in her hand.⁴³ This is a heraldic style which can be connected with the trophy statue erected by Augustus in the new *curia*, after Actium, as T. Hölscher⁴⁴ demonstrated. Because these antefixes come from private houses in central Italy and the motif exists also on a *lararium* from Menander’s house at Pompeii,⁴⁵ they suggest the adoption by the owners of the new propaganda of Augustus’ time recalling the peace that came after Actium.⁴⁶ It is obvious that the heraldic motif of the pair of Capricorns has no relation with the *signum* of the 1st legion Adiutrix, a military unit probably founded in Galba’s time. The period of peace after the year of the four emperors and the connection with Augustus was probably part of the propaganda of the Flavians, as the pair of Capricorns holding a globe between them appeared on a coin from AD 80–81 after Vespasian’s death with the legend *Divus Augustus*

³² Kubitschek (1923) 74, nr. 36, Fig. 33.

³³ For Brigetio and the Capricorn *signum* of its legion see Soproni (1965).

³⁴ Watson (1969) Fig. 4.

³⁵ Wesch-Klein (1988) 222–226, Pl. VIII.

³⁶ Humer (2006) nr. 397, Fig. 168.

³⁷ RIC 245.

³⁸ Barton (1995) 33–51.

³⁹ Green, Volk (2011).

⁴⁰ RIC 125; 130.

⁴¹ Rehak (2006) 138–146.

⁴² Pollini (1992).

⁴³ Hölscher (1965) Pl. 16/4.

⁴⁴ Hölscher (1985) 81–102.

⁴⁵ Barton (1995) 50.

⁴⁶ Barton (1995) 50.

Vespasianus (Pl. 123, Fig. 9).⁴⁷ The focus here is the dynastic continuity between the Flavians and the old Julio-Claudian family. The message also creates an analogy between Actium and the battle of Cremona, the conquest of Rome and the killing of Vitellius. Thus, the heraldic pair of Capricorns can also be related with the imperial house, but also with the army and military divinities such as Victory.⁴⁸

Let us return to the three reliefs with the pair of Capricorns recovered from the fortification wall of the Roman fort at Sarmizegetusa Regia. Despite the lack of skill of the military artisans and the deterioration of the stone, we think that the two Capricorns are holding a globe between their front paws on which rests an elongated object which could be the statue of Victory or a trophy (Pl. 121, Fig. 6 left and top right). Recently, I. Piso⁴⁹ proposed that the globe may have initially had four vertical carved lines and for the Latin numeral four, obviously representing the 4th legion, we already summarized the epigraphic evidence. If true, this is strong additional indirect evidence for rejecting the connection of the motif with the 1st legion *Adiutrix*. But there is direct evidence supporting our conclusion: a single Capricorn with the legend *Leg(io) I Ad(iutrix) VI P F* is on the reverse of coins struck by Gallienus in AD 260/261 at Mediolanum as an acknowledgment of the legions that supported him.⁵⁰ In return, the motif of a pair of Capricorns appeared on monuments directly linked with the auxiliary units. Thus, a building inscription discovered at Baden-Baden (*Aquae*) in Upper Germania was erected by *coh(ors) XXVI / Vol(untariorum) c(ivium) R(omanorum)* (Pl. 123, Fig. 10a).⁵¹ On the upper part two Capricorns were carved holding a globe between their front paws. Victory was a dynastic goddess. The celebration of the emperor's victory meant sending a strong political message. This propagandistic pattern became apparent in the building of characteristic monuments, such as altars, arches, trophies, inscriptions, figurative representations, and was used in ceremonies (Pl. 123, Fig 10b–c).⁵²

The existence of a *Victoria* monument somewhere in the neighbourhood of the Grădiște hill is very likely. 19th century researchers reported that many Roman finds were recovered in the Anieșii Valley. Among the most significant are those from the hill called Sub Cununi where stone walls and bricks, tiles, pottery, and many coins can be found. The most important is a coin hoard of 500 silver Roman coins, the last from Trajan without the title of *Dacicus* and two Roman inscriptions.⁵³ The inscriptions are votives and were placed by two governors of Dacia after the mid-2nd century. One was dedicated to *Victoria Augusta* by *M. Staius Priscus*, the governor of Upper Dacia during Antoninus Pius' reign in AD 156/157 (Pl. 124, Fig. 11).⁵⁴ The second one was for *Apollo Augustus* set up by the consular of the three provinces of Dacia *L. Aemilius Carus* in AD 175⁵⁵ during the reign of Marcus Aurelius. These inscriptions are the main evidence that following the Dacian war Romans were still present in the region of the former Dacian royal residence. When the two governors were setting up their inscriptions, Sarmizegetusa and the last Dacian king had already disappeared for over 50 years. The only valid explanation for the presence of the two inscriptions of the two governors and of other Roman traces is the existence of a shrine, or of an altar built by Trajan after the defeat and surrender of Decebalus in AD 102, maybe dedicated to *Victoria Augusta*. It is possible that this was the place where the ceremony of *deditio* of the Dacian king had taken place.⁵⁶

But only future archaeological research at Sub Cununi will be able to answer these questions.

⁴⁷ BMC II, 58, nr. 340; RIC 357.

⁴⁸ McCormick (1986); Martin (1997) 383–393.

⁴⁹ Piso (2007) 279–283.

⁵⁰ RIC 245.

⁵¹ CIL XIII 6307.

⁵² AE 1957, 51; AE 1967, 338.

⁵³ Daicoviciu, Ferenczi (1951) 102–106.

⁵⁴ CIL III 1415 = IDR III/3, 276.

⁵⁵ CIL III 1414 = IDR III/3, 275.

⁵⁶ Opreanu (2000) 85–86.

Bibliography

- Barton (1995) = T. Barton, *Augustus and Capricorn: Astrological Polyvalence and Imperial Rethoric*, *Journal of Roman Studies* 85 (1995) 33–51.
- Cichorius (1896–1900) = C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Zweiter Textband: Commentar zu den Reliefs des ersten dakischen Krieges*, Berlin 1896; *Dritter Textband: Commentar zu den Reliefs des zweiten dakischen Krieges*, Berlin 1900.
- Coarelli (1999) = F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999.
- Crișan (1977) = I. H. Crișan, *Burebista și epoca sa*, București 1977.
- Daicoviciu (1951) = C. Daicoviciu, *Studiul traiului dacilor din Munții Orăștiei*, *Studii și Cercetări de Istorie Veche* 2.1 (1951) 95–126.
- Daicoviciu, Ferenczi (1951) = C. Daicoviciu, A. Ferenczi, *Așezările dacice din Munții Orăștiei*, București 1951.
- Daicoviciu (1969) = H. Daicoviciu, *Legio I Adiutrix ou legio IV Flavia Felix ?*, in: J. Bibuso (ed.), *Hommages à Marcel Renard II*, Bruxelles 1969, 167–173.
- Daicoviciu *et al.* (1983) = H. Daicoviciu, I. Ferenczi, I. Glodariu, E. Iaroslavschi, A. Rusu, I. Andrițoiu, *Cercetări arheologice la Sarmizegetusa Regia. Campania 1980*, in: *Materiale și cercetări arheologice*, Brașov 1983, 232–234.
- Daicoviciu *et al.* (1988–1991) = H. Daicoviciu, I. Ferenczi, A. Rusu, *Dovezi epigrafice referitoare la participarea legiunilor II Adiutrix și VI Ferrata la cucerirea complexului cetăților dacice din M. Sebeșului*, *Sargetia* 21–24 (1988–1991) 45–61.
- Daicoviciu *et al.* (1989) = H. Daicoviciu, S. Ferenczi, I. Glodariu, *Cetăți și așezări dacice în sud-vestul Transilvaniei*, București 1989.
- Diaconescu (1997) = A. Diaconescu, *Dacia under Trajan: Some Observations on Roman Tactics and Strategy*, *Acta Musei Napocensis* 34.1 (1997) 5–44.
- Freyburger-Galland (1997) = M. I. Freyburger-Galland, *Aspects du vocabulaire politique et institutionnel de Dion Cassius*, Paris 1997.
- Glodariu (1965) = I. Glodariu, *Sarmizegetusa dacică în timpul stăpânirii romane*, *Acta Musei Napocensis* 2 (1965) 119–133.
- Glodariu (1989–1993) = I. Glodariu, *Sarmizegetusa Regia durant le règne de Trajan*, *Acta Musei Napocensis* 26–30/I.1 (1989–1993) 19–25.
- Glodariu *et al.* (1992) = I. Glodariu, E. Iaroslavschi, A. Rusu, *Die Münzstätte von Sarmizegetusa Regia*, *Ephemeris Napocensis* 2 (1992) 57–68.
- Green, Volk (2011) = S. J. Green, K. Volk (eds.), *Forgotten Stars: Rediscovering Manilius' Astronomica*, Oxford 2011.
- Hölscher (1965) = T. Hölscher, *Ein römischer Stirnziegel mit Victoria und Capricorni*, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 12 (1965) 59–73.
- Hölscher (1985) = T. Hölscher, *Denkmäler der Schlacht von Actium: Propaganda und Resonanz*, *Klio* 67 (1985) 81–102.
- Humer (2006) = F. Humer (Hrsg.), *Legionsadler und Druidenstab – vom Legionslager zur Donaumetropole*, Bad Deutsch Altenburg 2006.
- Kandler (1991) = M. Kandler, *Die legio I Adiutrix und Carnuntum*, in: V. A. Maxfield, M. J. Dobson (eds.), *Roman Frontier Studies. Proceedings of the 15th International Congress of Roman Frontier Studies*, Exeter 1991, 237–241.
- Kubitschek (1923) = W. Kubitschek, *Führer durch Carnuntum*, Wien 1923.
- Martin (1997) = J. P. Martin, *La mystique de la Victoire au Bas Empire*, in: *Clovis: histoire et mémoire I*, Paris 1997, 383–393.
- Mazzarino (1982) = S. Mazzarino, *Introduzione alla Seconda Guerra Dacica di Traiano*, in: *Colloquio italo-romeno. L'esame storico-artistico della Colonna Traiana (Roma, 25 ottobre 1978)* (Atti dei Convegni Lincei 50), Roma 1982, 21–54.
- McCormick (1986) = M. McCormick, *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge 1986.

- Opreanu (1999) = C. H. Opreanu, *Legio I Adiutrix in Dacia. Military Action and its Place of Garrison during Trajan's Reign*, in: N. Gudea (ed.), *Roman Frontier Studies 1997. Proceedings of the 17th International Congress of Roman Frontier Studies*, Zalău 1999, 571–580.
- Opreanu (2000) = C. H. Opreanu, *The Roman Fort at Grădiştea Muncelului (Sarmizegetusa Regia). Its Chronology and its Historical Meaning*, in: *Daker und Römer am Anfang des 2. Jh. n. Chr. im Norden der Donau*, Timișoara 2000, 79–96.
- Opreanu (2006) = C. H. Opreanu, *Bellum Dacicum Traiani*, *Dacia* N. S. 50 (2006) 115–120.
- Opreanu (2012) = C. H. Opreanu, *From "stratopedon" to Colonia Dacica: a File of the Problem*, *Ephemeris Napocensis* 22 (2012) 113–135.
- Piso (2007) = I. Piso, *La legio I Adiutrix à Sarmizegetusa Regia ?*, in: *Dacia Felix. Studia Michaelis Bărbulescu oblata*, Cluj-Napoca 2007, 279–283.
- Pollini (1992) = J. Pollini, *The Tazza Farnese: Augusto Imperatore „Redeunt Saturnia Regna”*, *American Journal of Archaeology* 96.2 (1992) 283–300.
- Rehak (2006) = P. Rehak, *Imperium and Cosmos. Augustus and the Northern Campus Martius*, Madison 2006.
- Rosenberger (1992) = V. Rosenberger, *Bella et expeditiones: Die antike Terminologie der Kriege Roms*, Stuttgart 1992.
- Rossi (1971) = L. Rossi, *Trajan's Column and the Dacian Wars*, London 1971.
- Soproni (1965) = S. Soproni, *Der Stempel der Legio XIV Gemina in Brigetio*, *Folia Archeologica* 17 (1965) 119–126.
- Strzygowski (1901) = J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901.
- Toynbee, Wilkins (1982) = J. M. C. Toynbee, A. Wilkins, *The Vindolanda Horse*, *Britannia* 13 (1982) 245–251.
- Watson (1969) = G. R. Watson, *The Roman Soldier*, London 1969.
- Wesch-Klein (1988) = G. Wesch-Klein, *Gestempelte Antefixe der Legio XIII gemina aus Rheinzabern. Berichtigung zu CIL XIII 1073*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 75 (1988) 222–226.

VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN

Dan Aparaschivei

Romanian Academy of Sciences
Archaeological Institute in Iași
6, Codrescu street, Pav. H
700479 Iași, Romania
danaparaschivei76@yahoo.com

Martin Beckmann

McMaster University
Department of Classics
1280 Main St. W.
Hamilton, ON, L8S 4M2, Canada
beckmam@mcmaster.ca

Fulvia Bianchi

Via Monte Pertica 25
00197 Roma, Italia
fulviabianchi@yahoo.it

Ivan Bogdanović

Institute of Archaeology
Kneza Mihaila 35/IV
11000 Belgrade, Serbia
leshicka@gmail.com

Matthias Bruno

Via dei Vascellari 34
00153 Roma, Italia
matthiasbruno@libero.it

Cinzia Conti

Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps
Via di Sant' Apollinare 8
00186 Roma, Italia
cinzia.conti@beniculturali.it

Jonathan Coulston

University of St Andrews
School of Classics
St Andrews, KY16 9AL, UK
jcnc@st-andrews.ac.uk

Dan Dana

CNRS/ANHIMA
2, rue Vivienne
75002 Paris, France
ddana_ddan@yahoo.com

Marcel Danner

Julius-Maximilians-Universität Würzburg
Lehrstuhl für Klassische Archäologie
Residenzplatz 2, Tor A
97070 Würzburg, Deutschland
marcel.danner@uni-wuerzburg.de

Werner Eck

Universität zu Köln
Historisches Institut/Alte Geschichte
50923 Köln, Deutschland
Werner.Eck@uni-koeln.de

Stephan Faust

Universität Hamburg
Archäologisches Institut Abteilung Archäologie und
Kulturgeschichte des antiken Mittelmeerraumes
Edmund-Siemers-Allee 1 (West)
20146 Hamburg, Deutschland
Stephan.Faust@uni-hamburg.de

Gelu Florea

Babeș-Bolyai University Cluj-Napoca
Department of Ancient History and Archaeology
1, M. Kogălniceanu street
400084 Cluj-Napoca, Romania
gelufl@yahoo.com

Martin Galinier

Université de Perpignan – CRESEM E.A. 7397
Faculté des Lettres et de Sciences Humaines
52, avenue Paul Alduy
66860 Perpignan Cedex, France
galinier@univ-perp.fr

Volker Heenes

Forschungszentrum Gotha der Universität Erfurt
Schloss Friedenstein
99867 Gotha, Deutschland
volker.heenes@uni-erfurt.de

Christian Heitz

Leopold-Franzens-Universität Innsbruck
Institut für Archäologien
Langer Weg 11
6020 Innsbruck, Österreich
Christian.Heitz@uibk.ac.at

Tonio Hölscher

Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Institut für Klassische Archäologie
Marstallhof 4
69117 Heidelberg, Deutschland
tonio.hoelscher@zaw.uni-heidelberg.de

Alice Landskron

Universität Graz
Institut für Archäologie
Universitätsplatz 3/II
8010 Graz, Österreich
alice.landskron@uni-graz.at
alice.landskron@univie.ac.at

Giangiacoimo Martines

Via di Villa San Filippo 34
00197 Roma, Italia
giangiacoimo.martines@gmail.com

Răzvan Mateescu

National Museum of Transylvanian History
2, Constantin Daicoviciu street
400020 Cluj-Napoca, Romania
razvanmateescu@yahoo.com

Fritz Mitthof

Universität Wien
 Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde,
 Papyrologie und Epigraphik
 Universitätsring 1
 1010 Wien, Österreich
 fritz.mitthof@univie.ac.at

Snežana Nikolić

Institute of Archaeology
 Kneza Mihaila 35/IV
 11000 Belgrade, Serbia
 snenik@gmail.com

Joanna Olchawa

Universität Osnabrück
 Kunsthistorisches Institut
 Katharinenstraße 5
 49074 Osnabrück, Deutschland
 joanna.olchawa@uni-osnabrueck.de

Coriolan Horațiu Opreanu

Institute of Archaeology and History of Art
 12–14, M. Kogălniceanu street
 400084 Cluj-Napoca, Romania
 choprean@yahoo.com

Theresia Pantzer

Universität Wien
 Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde,
 Papyrologie und Epigraphik
 Universitätsring 1
 1010 Wien, Österreich
 theresia.pantzer@univie.ac.at

Ioan Piso

Universitatea Babeș-Bolyai
 Centrul de Studii Romane
 Str. Constantin Daicoviciu nr. 2
 400020 Cluj-Napoca, România
 piso_ioan@yahoo.com

Monica Salvadori

Università degli Studi di Padova
 Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia,
 storia dell'arte, del cinema e della musica
 Palazzo Liviano
 Piazza Capitaniato 7
 35139 Padova, Italia
 monica.salvadori@unipd.it

John Scheid

Collège de France
 11, place Marcelin-Berthelot
 75013 Paris, France
 john.scheid@college-de-france.fr

Günther Schörner

Universität Wien
 Institut für Klassische Archäologie
 Franz Klein-Gasse 1
 1190 Wien, Österreich
 Guenther.Schoerner@univie.ac.at

Gunnar Seelentag

Universität Rostock
 Heinrich Schliemann-Institut für
 Altertumswissenschaften
 Schwaansche Str. 3
 18055 Rostock, Deutschland
 gunnar.seelentag@uni-rostock.de

Stefan Seitschek

Österreichisches Staatsarchiv,
 Allgemeines Verwaltungs-, Finanz- und
 Hofkammerarchiv (zuständig für Adelsarchiv,
 Alte Hofkammer bis 1749)
 Nottendorfer Gasse 2
 1030 Wien, Österreich
 franz-stefan.seitschek@oesta.gv.at

Karl Strobel

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
 Institut für Geschichte, Abt. Alte Geschichte,
 Altertumskunde und Archäologie
 Universitätsstraße 65–67
 9020 Klagenfurt, Österreich
 karl.strobel@uni-klu.ac.at

Ekkehard Weber

Universität Wien
 Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde,
 Papyrologie und Epigraphik
 Universitätsring 1
 1010 Wien, Österreich
 ekkehard.weber@univie.ac.at

Elizabeth Wolfram Thill

Indiana University – Purdue University Indianapolis
 World Languages and Cultures Department
 425 University Blvd, Cavanaugh Hall 545
 Indianapolis, IN 46202, USA
 ewolframthill@gmail.com

Bernhard Woytek

Österreichische Akademie der Wissenschaften
 Institut für Kulturgeschichte der Antike
 Abteilung Documenta Antiqua
 Hollandstrasse 11–13
 1020 Wien, Österreich
 Bernhard.Woytek@oeaw.ac.at

Norbert Zimmermann

Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom
 Via Valadier 37
 00193 Rom, Italien
 norbert.zimmermann@dainst.de

ABBILDUNGSNACHWEISE*

Giangiaco­mo Martines Tafeln 1–9

- Fig. 1: Author's invention, from Piranesi (1774) and Frigerio (1932–1933).
Fig. 2–4: From Martines (2001).
Fig. 5: Photo by author.
Fig. 6–7: From Martines (2001).
Fig. 8.1–3: From Martines (1983).
Fig. 9: Piranesi (1774).
Fig. 10: Photo by author.
Fig. 11: © and photo Vatican Library.
Fig. 12: By author.
Fig. 13: © Soprintendenza Pompei, photo Archivio Luciano Pedicini, Archivio Arte, Napoli.
Fig. 14: © and photo Library of Mathematics' Department "Guido Castelnuovo", "Sapienza" University of Rome.

Matthias Bruno — Fulvia Bianchi Tafeln 10–16

- Fig. 1–3: Foto G. Boni, Archivio Restauro, Palazzo Altemps.
Fig. 4: Foto L. Rizzi.
Fig. 5–6: Rilievo degli autori.
Fig. 7: Foto G. Boni, Archivio Restauro, Palazzo Altemps.
Fig. 8: Rilievo di M. Pelletti, da Martines (2001) tav. 87, con integrazioni.
Fig. 9: Foto degli autori.
Fig. 10: Da Amici (1982) 57, fig. 91.
Fig. 11: Rielaborazione da Amici (1982) 56, fig. 90a.
Fig. 12: Rilievo di M. Pelletti, da Martines (2001) tav. 87, con integrazioni.
Fig. 13: Foto degli autori.
Fig. 14: Disegno da Boni (1907) 392, fig. 27.
Fig. 15–16: Rilievo di M. Pelletti, da Martines (2001) tav. 87, con integrazioni.
Fig. 17: Rielaborazione dai rilievi di Amici (1982) tav. 1 e di M. Pelletti, da Martines (2001) tav. 87, con integrazioni.

Cinzia Conti Tafeln 17–25

- Fig. 1: © Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione Rome, photo by E. Volpi, 1988.
Fig. 2–5: Photos by author.
Fig. 6: © Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma, photo by P. Rizzi, 1985.
Fig. 7–9: Photos by author.
Fig. 10: © Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione Rome, photo by E. Volpi, 1988.
Fig. 11: Survey by author.
Fig. 12: Photos and survey by author.
Fig. 13–17: Photos by author.
Fig. 18–19: Photos and surveys by author.
Fig. 20: Trajan's Column, photos by author; portraits of Trajan, © Parco Archeologico di Ostia Antica and © Musée Calvet d'Avignon respectively.
Fig. 21: Trajan's Column, photos by author; coins from Belloni (1973) and Magnaguti (1950) respectively.

* Kurzzitate beziehen sich auf die Bibliographien der jeweiligen Beiträge.

Fig. 22: © Soprintendenza Speciale per il Colosseo e l'area archeologica centrale di Roma, photo by P. Rizzi, 1985.

Fig. 23: Photo by author.

Dan Aparaschivei Tafel 26

Fig. 1: Archaeological Museum in Varna, photo by V. Yotov.

Martin Beckmann Tafeln 26–29

Fig. 1: Overbeck (1893) fig. 131.

Fig. 2–3: Berlin, Pergamon Museum; photos by author.

Fig. 4–7: Drawings by author.

Fig. 8: Cast in Museo della Civiltà Romana, Rome; photo by author.

Fig. 9: Drawing by author.

Ivan Bogdanović — Snežana Nikolić Tafeln 30–34

Fig. 1–2: Maps by authors.

Fig. 3: Sketch by authors and Ž. Jovanović.

Fig. 4–6: Photos by authors.

Fig. 7: Golvin (1988) pl. II, a.

Fig. 8: Drawings by D. Rogić and A. Subotić.

Fig. 9: Welch (2009) Fig. 40.

Fig. 10: Sketch by I. Bogdanović and Ž. Jovanović.

Fig. 11–12: 3D models made by Ž. Jovanović and I. Bogdanović.

Jonathan Coulston Tafeln 35–42

Fig. 1–21: Photos by author.

Marcel Danner Tafeln 43–45

Für die Genehmigung zur Reproduktion der Abbildungen 1, 2 und 4 danke ich Tonio Hölscher und Eugenio La Rocca.

Abb. 1: Baumer *et al.* (1991) 266 Abb. 1.

Abb. 2: La Rocca (1983) 41.

Abb. 3: Negativ D-DAI-ROM-77.1739, Foto: C. Rossa.

Abb. 4: La Rocca (1986) Taf. 37.

Stephan Faust Tafel 46

Abb. 1: Nach R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art*, Ithaca, London 1984, 91 Abb. 3,1.

Alice Landskron Tafeln 47–52

Abb. 1: Nach Hölscher (2002) Abb. 115 (Szenen grau markiert von K. Klein).

Abb. 2–5: © Trustees of the British Museum Collection Database.

Abb. 6–9: © Kunsthistorisches Museum, Wien, Fotos: A. Rosoli, Bildbearbeitung: S. Antic.

Abb. 10: © Trustees of the British Museum Collection Database.

Abb. 11–12: © Österreichisches Archäologisches Institut.

Abb. 13: © Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 14: Nach Latacz *et al.* (2008) Abb. S. 356.

Abb. 15: Nach Coarelli (2008) 220 Szene LIV.

John Scheid Tafel 53

Abb. 1: Foto vom Verfasser.

Gunnar Seelentag Tafeln 53–54

- Abb. 1: Numismatik Lanz.
 Abb. 2: H. D. Rauch.
 Abb. 3: Fritz Rudolf Künker.
 Abb. 4: CNG.
 Abb. 5: Gorny & Mosch.
 Abb. 6: Fritz Rudolf Künker.
 Abb. 7: Numismatica Ars Classica.
 Abb. 8: Antikensammlung Erlangen Internet Archive.
 Abb. 9: Numismatik Lanz.

Elizabeth Wolfram Thill Tafeln 55–59

- Fig. 1: Scene divisions follow Baumer *et al.* (1991) 266 fig. 1; scene labels and markers after Wolfram Thill (2011) fig. 2.
 Fig. 2–13: Museo della Civiltà Romana, Rome; photos by author.
 Fig. 14: Adamklissi; photo by author.

Norbert Zimmermann — Monica Salvadori Tafeln 60–64

- Abb. 1: N. Zimmermann, ÖAW.
 Abb. 2: Nach C. Cichorius, *Die Reliefs der Trajanssäule, Tafelband I*, Berlin 1896, Tafel IX.
 Abb. 3: N. Zimmermann, ÖAW.
 Abb. 4: Rom, Museo Nazionale Romano, nach Baldassare *et al.* (2002) 175.
 Abb. 5: Nach Wilpert (1924) Taf. 20.
 Abb. 6: Nach Wilpert (1903) Taf. 132,1 und 132,2.
 Abb. 7: Nach Wilpert (1903) Taf. 82,1.
 Abb. 8: Nach Wilpert (1903) Taf. 193.
 Abb. 9: I. Adenstedt, N. Zimmermann, ÖAW.
 Abb. 10: Nach J. Wilpert, W. N. Schumacher, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert*, Freiburg 1976, Taf. 48. (Abbildungslegende: Rom, S. Maria Maggiore, Feld des AT-Zyklus im Langhaus).

Ekkehard Weber Tafel 124

- Abb. 1: Foto vom Verfasser 2014.
 Abb. 2: Aus Walser (1987) 20.

Bernhard Woytek Tafeln 65–70

Wenn im Tafelteil nicht anders angegeben, ist die Münzstätte Rom, und die Stücke sind in natürlicher Größe abgebildet.

- Abb. 1: Seltman (1921) Nr. 177 var. Nomos AG 1 (6. Mai 2009), Nr. 71.
 Abb. 2: Jenkins (1970) Nr. 206. Elsen 99 (28. März 2009), Nr. 1206.
 Abb. 3: Rizzo (1945–1946) Taf. 14, Nr. 11 (Av.-Stempel) und Nr. 13 (Rv.-Stempel); der Rv.-Stempel auch auf Taf. 16, Nr. 4a. New York Sale 20 (7. Jänner 2009), Nr. 74.
 Abb. 4–4a: SNG ANS 465f. Stack's 14. Jänner 2008, Nr. 2142.
 Abb. 5: Rutter (2001) Nr. 1131. NAC O (13. Mai 2004), Nr. 1153.
 Abb. 6: RIC II.1, 359. CNG 88 (14. September 2011), Nr. 1264.
 Abb. 7: RIC 88. NAC 64 (17. Mai 2012), Nr. 1022.
 Abb. 8–8a: RRC 242/1. NAC 72 (16. Mai 2013), Nr. 448.
 Abb. 9: RRC 243/1. NAC 54 (24. März 2010), Nr. 909.
 Abb. 10: RRC 346/3. Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen, Objektnummer 18202039. <<http://www.smb.museum/ikmk/object.php?id=18202039>>
 Abb. 11: RRC 346/4a. NAC 70 (16. Mai 2013), Nr. 113.
 Abb. 12–12a: RRC 363/1. Gerhard Hirsch Nachf. 284 (26. September 2012), Nr. 2570.
 Abb. 13: RIC 271. CNG Triton 11 (8. Jänner 2008), Nr. 655.

- Abb. 14–14a: *RIC* II.1, 1066. Goldberg 70 (4. September 2012), Nr. 3247.
 Abb. 15: *RIC* 1269. NAC 51 (5. März 2009), Nr. 294.
 Abb. 16–16a: *MIR* 424f. Archäologisches Nationalmuseum Florenz, Inv. Migliarini Nr. 1829.
 Abb. 17: *MIR* 424f. Brüssel, Königliche Bibliothek, Münzkabinet. Sammlung Du Chastel Nr. 503.
 Abb. 18–18a: *MIR* 425b. Gorny & Mosch 112 (17. Oktober 2001), Nr. 4298.
 Abb. 19–19a: *MIR* 425v. Heritage Long Beach Signature Sale 3015 (7. September 2011), Nr. 23331.
 Abb. 20: *MIR* 472a. NAC 45 (2. April 2008), Nr. 114.
 Abb. 21–21a: *MIR* 472v. Paris, Bibliothèque nationale: Besombes (2008) Nr. 763.
 Abb. 22: *MIR* 473v. CNG 82 (16. September 2009), Nr. 1009.
 Abb. 23: *MIR* 474v. Berlin, Münzkabinet der Staatlichen Museen.
 Abb. 24: *MIR* 502v. NAC 52 (7. Oktober 2009), Nr. 420.
 Abb. 25: *MIR* 514v. CNG Electronic Auction 271 (11. Jänner 2012), Nr. 435.
 Abb. 26: *MIR* 537v. De Nederlandsche Bank (Amsterdam), Sammlung Schürmann Nr. 2396.
 Abb. 27: *MIR* X8bB. Paris, Bibliothèque nationale: Besombes (2008) Nr. 1041.
 Abb. 28: *MIR* X8cB. München, Staatliche Münzsammlung.
 Abb. 29: *MIR* 176a. Berlin, Münzkabinet der Staatlichen Museen, ex Slg. Sandes.
 Abb. 30: *MIR* X7bC–1. KHM Wien, Münzkabinet 8468.
 Abb. 31: *MIR* X12v. London, British Museum, *BMC* Trajan 1025.
 Abb. 32: *MIR* X7*bC–1. Paris, Bibliothèque nationale: Besombes (2008) Nr. 860.
 Abb. 33: Waddington *et al.* (1910) Nr. 263. Gorny & Mosch 216 (15. Oktober 2013), Nr. 2724.
 Abb. 34: Gaebler (1906) Nr. 676. CNG Electronic Auction 146 (23. August 2006), Nr. 164.
 Abb. 35: Varbanov (2007) Nr. 1552. Privatsammlung: <<http://www.aeruginis.de>> (aufgerufen am 24. September 2013), Nr. a0239 (corr. Rv.-Beschreibung).
 Abb. 36: Savio (2007) Supplement, Taf. 8, Nr. 41.
 Abb. 37–37a: Staffieri (1996) 263.
 Abb. 38: Vogt (1924) Bd. 2, 36 (nach Feuardent). Münzkabinet der Vatikanischen Museen, Inv. Mt. Imperiali Greche, Aegyptus 266.
 Abb. 39–39a: Vogt (1924) Bd. 2, 36 (nach Feuardent). Numismatisches Museum Athen, Inv. NM 1896/7, 1, 221.
 Abb. 40–40a: Vogt (1924) Bd. 2, 36 (nach Feuardent). Künker (Osnabrück) 182 (14. März 2011), Nr. 645.
 Abb. 41: Schönert-Geiss (1965) Nr. 610. CNG Triton 15 (3. Jänner 2012), Nr. 1379.
 Abb. 42: Schönert-Geiss (1965) Nr. 777. CNG Electronic auction 300 (10. April 2013), Nr. 136.

Martin Galinier Tafeln 70–80

- Fig. 1a–b: Reproduit d'après <http://art.thewalters.org/detail/15217/flask-for-priming-power-with-the-justice-of-trajan/>.
 Fig. 2: D'après Bordinus (1588) 50.
 Fig. 3: D'après Landon (1805) pl. 8.
 Fig. 4: D'après Landon (1801) pl. 32.
 Fig. 5: D'après Landon (1801) pl. 44.
 Fig. 6: D'après Landon (1801) pl. 64.
 Fig. 7: D'après Landon (1801) pl. 38.
 Fig. 8a: D'après Landon (1801) pl. 18.
 Fig. 8b: D'après Landon (1801) pl. 24.
 Fig. 8c: D'après Landon (1801) pl. 20.
 Fig. 9: D'après Murat (1970) 107.

Joanna Olchawa Tafeln 81–84

- Abb. 1–6: Dom-Museum Hildesheim, Fotos: F. Tomio.
 Abb. 7: Bildarchiv Foto Marburg.
 Abb. 8: Dom-Museum Hildesheim, Foto: J. Brüdern.

Volker Heenes Tafeln 85–99

- Abb. 1: Privatbesitz.
 Abb. 2: Privatbesitz.
 Abb. 3–4: © B.I.A.S.A.
 Abb. 5–7: © The Courtauld Institute of Art, London, Private collection.
 Abb. 8–9: © B.I.A.S.A.
 Abb. 10–12: © Her Majesty Queen Elizabeth II 2016.
 Abb. 13–15: © ÖNB Wien.
 Abb. 16–17: © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio fotografico delle Gallerie Estensi.
 Abb. 18–20: © Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg.
 Abb. 21–22: Monbeig Goguel (1984) 29.
 Abb. 23–25: © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Stefan Seitschek Tafeln 100–105

- Abb. 1: Aus G. Leti, *Vita di Sisto V.*, Amsterdam 1721, 37.
 Abb. 2a: Foto vom Verfasser.
 Abb. 2b: Thinkstock, Foto: F. Boerescu.
 Abb. 2c: Aus Keller (1733) Tafel *Aedificia Bellica*.
 Abb. 3: Aus Insprugger (1728) 53.
 Abb. 4: Aus Insprugger (1728) 51.
 Abb. 5: Aus Insprugger (1728) 47.
 Abb. 6: J. A. Pfeffel d. Ä. nach Schubart (1725), Privatbesitz.
 Abb. 7a: Nach S. Kleiner, *Vera et accurata delineatio omnium templorum et coenobiorum quae tam in Caesarea Urbe ac Sede Vienna Austriae, ... reperiuntur I*, Augsburg 1724, Taf. 32.
 Abb. 7b–c: Fotos vom Verfasser.
 Abb. 8: Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Österreichische Hoffinanz rNr. 617, unter 3.6.1700.

Răzvan Mateescu Tafeln 106–112

- Fig. 1: © Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Karten- und Plansammlung Landesbeschreibungen K VII k 403 1, the map was first published by Jakó (1973) and recently by Pețan (2013).
 Fig. 2–4: Photos by author.
 Fig. 5: © Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Karten- und Plansammlung Landesbeschreibungen K VII k 403 2.
 Fig. 6–7: Photos by author.
 Fig. 8: After Ackner (1856) fig. VI; photos by author.
 Fig. 9: After Finály (1916) fig. II/2.
 Fig. 10–12: © Archive of the *Șantierul Arheologic Cetățile Dacice din Munții Orăștiei*.

Gelu Florea Tafeln 113–118

- Fig. 1: Satellite map by R. Mateescu.
 Fig. 2: Map by I. Rus and I. Glodariu.
 Fig. 3: Map by I. Rus.
 Fig. 4–5: Photos by the excavation team.
 Fig. 6: After Mateescu (2012), updated.
 Fig. 7–8: Photos by the excavation team.
 Fig. 9: Virtual reconstruction by C. Neamțu and R. Mateescu.
 Fig. 10: Map by I. Rus.
 Fig. 11: Photo by the excavation team.
 Fig. 12: Plan of the excavations and photo by the excavation team.

Coriolan Horațiu Opreanu Tafeln 118–124

- Fig. 1–2: Maps by author.
- Fig. 3: After Daicoviciu (1951) and Glodariu (1989–1993).
- Fig. 4: After R. Oltean, *Dacia. Războaiele cu romanii I: Sarmizegetusa*, București 2013.
- Fig. 5: Left after IDR III/3, 269c, 269b, 269a, middle and right after Daicoviciu *et al.* (1988–1991).
- Fig. 6: Top and bottom left after Daicoviciu *et al.* (1988–1991); top right after Piso (2007); bottom right after Wesch-Klein (1988).
- Fig. 7: Top and bottom left after Humer (2006); top right after www.worldhistory.biz; bottom right after RIC 245.
- Fig. 8: Top left after Kandler (1991); top right after Kubitschek (1923); bottom photo by author.
- Fig. 9: After www.beastcoins.com.
- Fig. 10a–c: After www.ubi-erat-lupa.com.
- Fig. 11: After IDR III/3, 276.

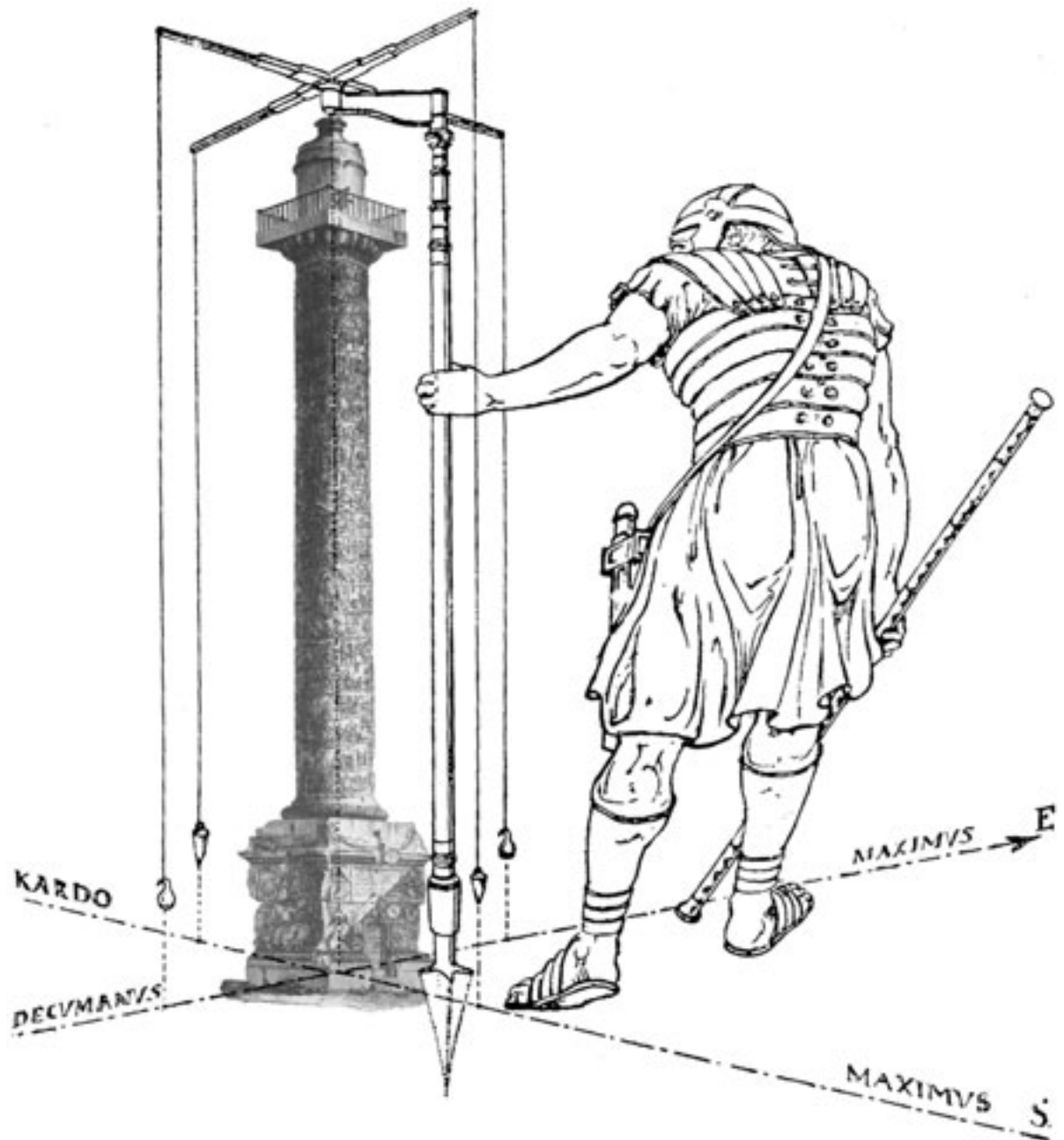


Fig. 1: The *groma* on Trajan's Column

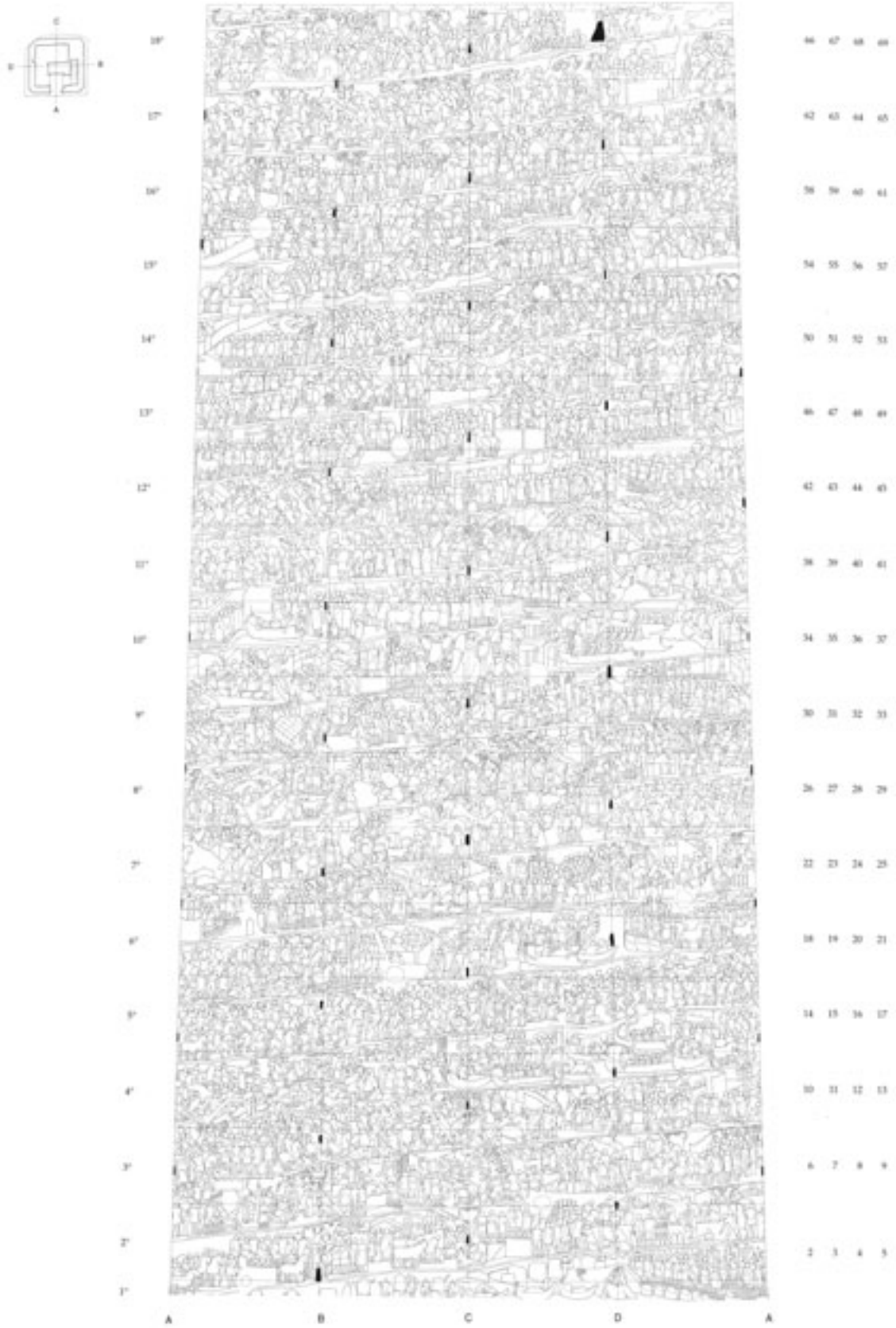


Fig. 2: Panels with drawings of the carved frieze joined together

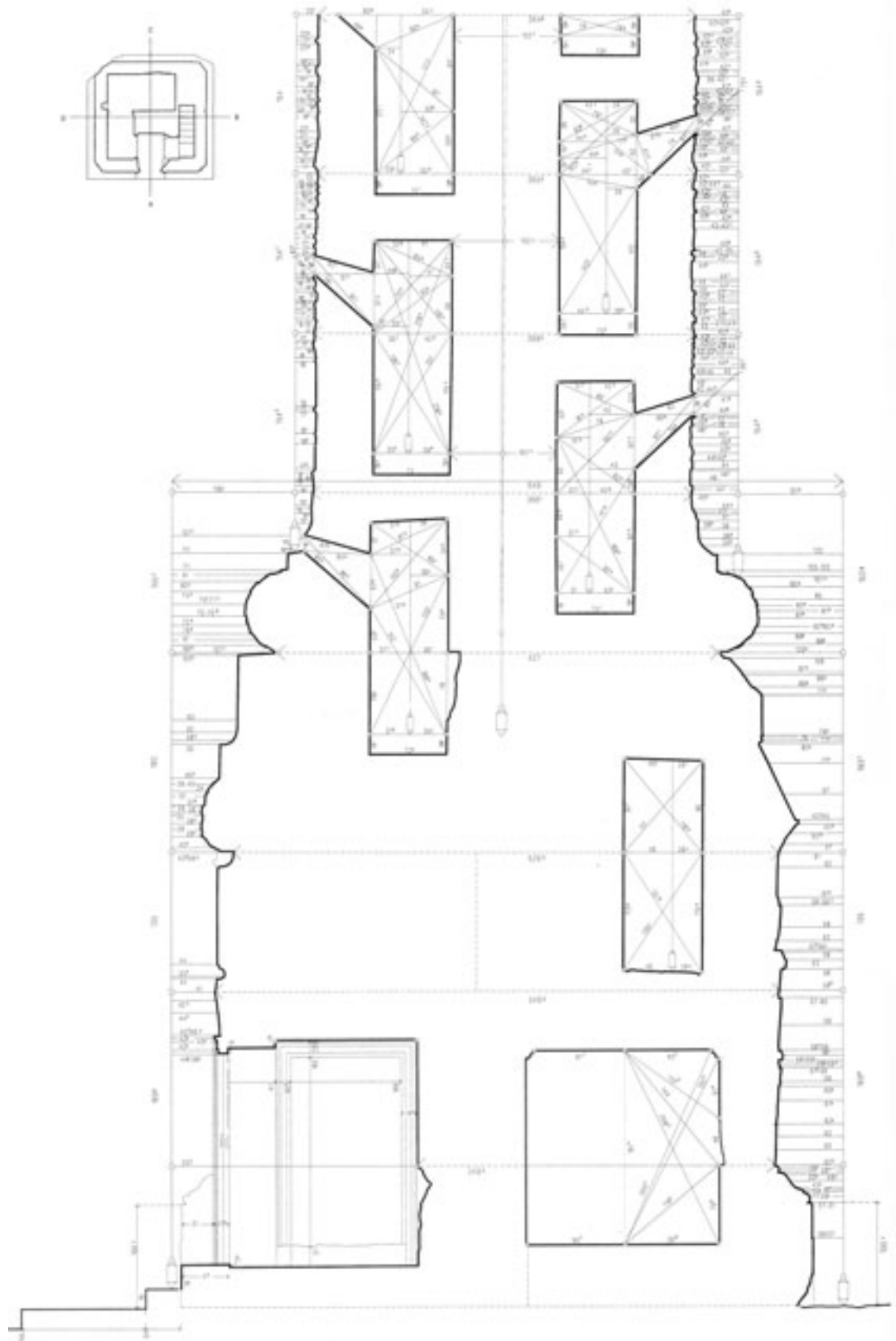


Fig. 3: The section of the lower part

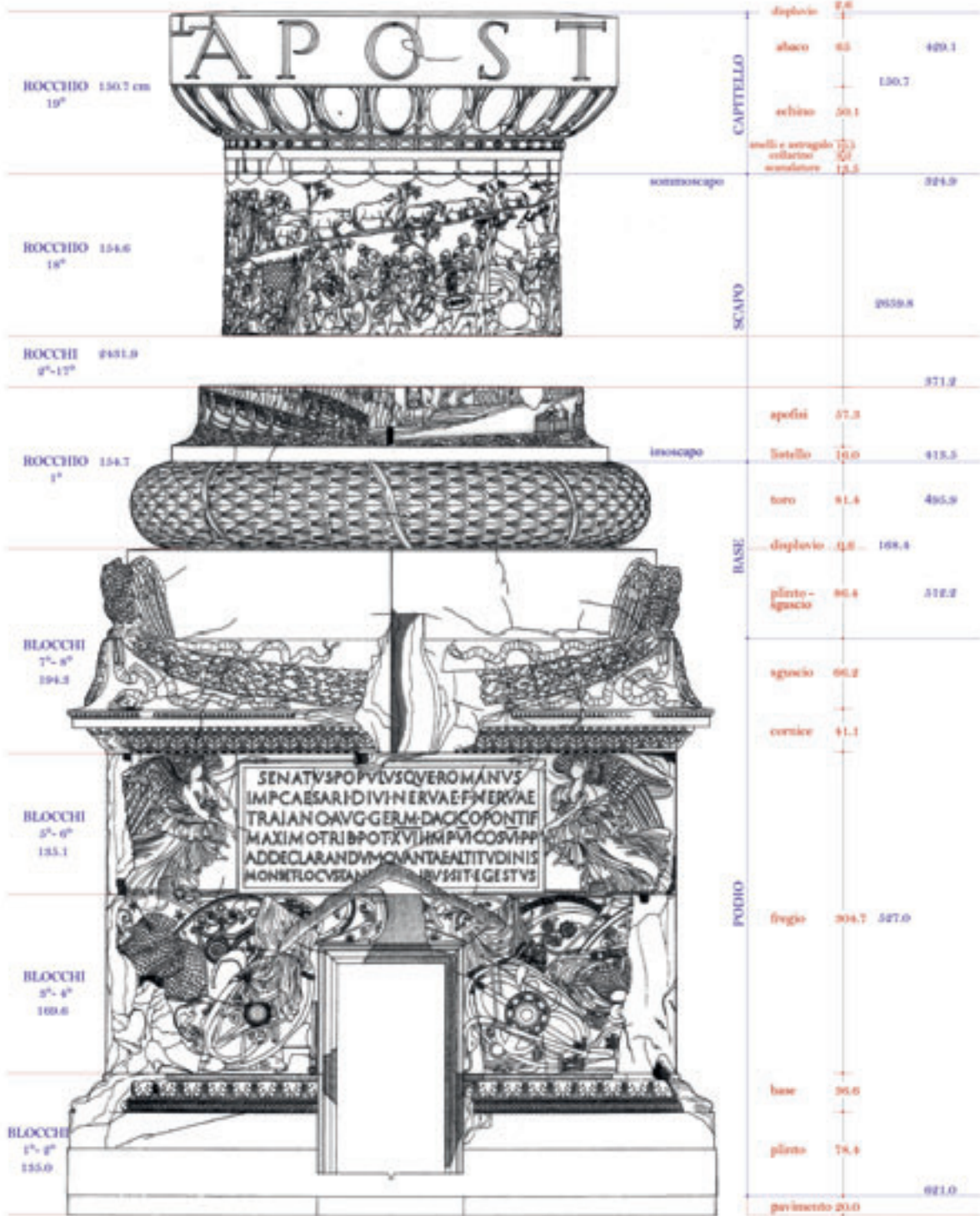


Fig. 4: The order



Fig. 5: The cornice of the podium, and the base of the column

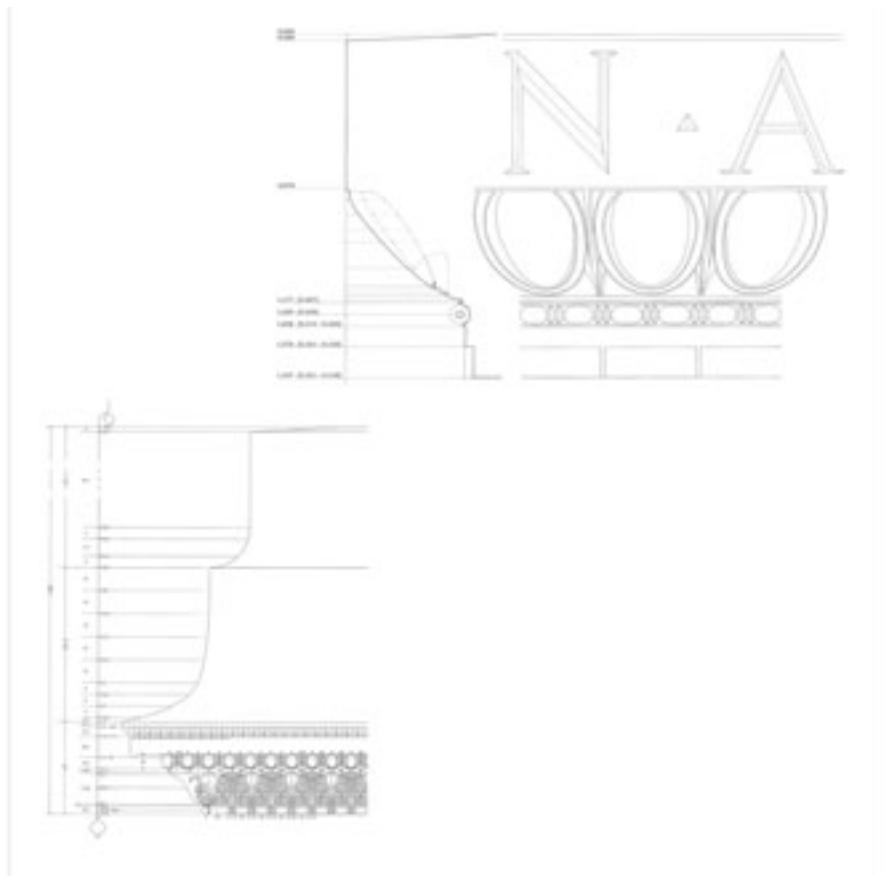


Fig. 6: Profile of the podium's cornice and the column's plinth. Profile of the capital

L'edizione è stata realizzata con il contributo di Italgas.

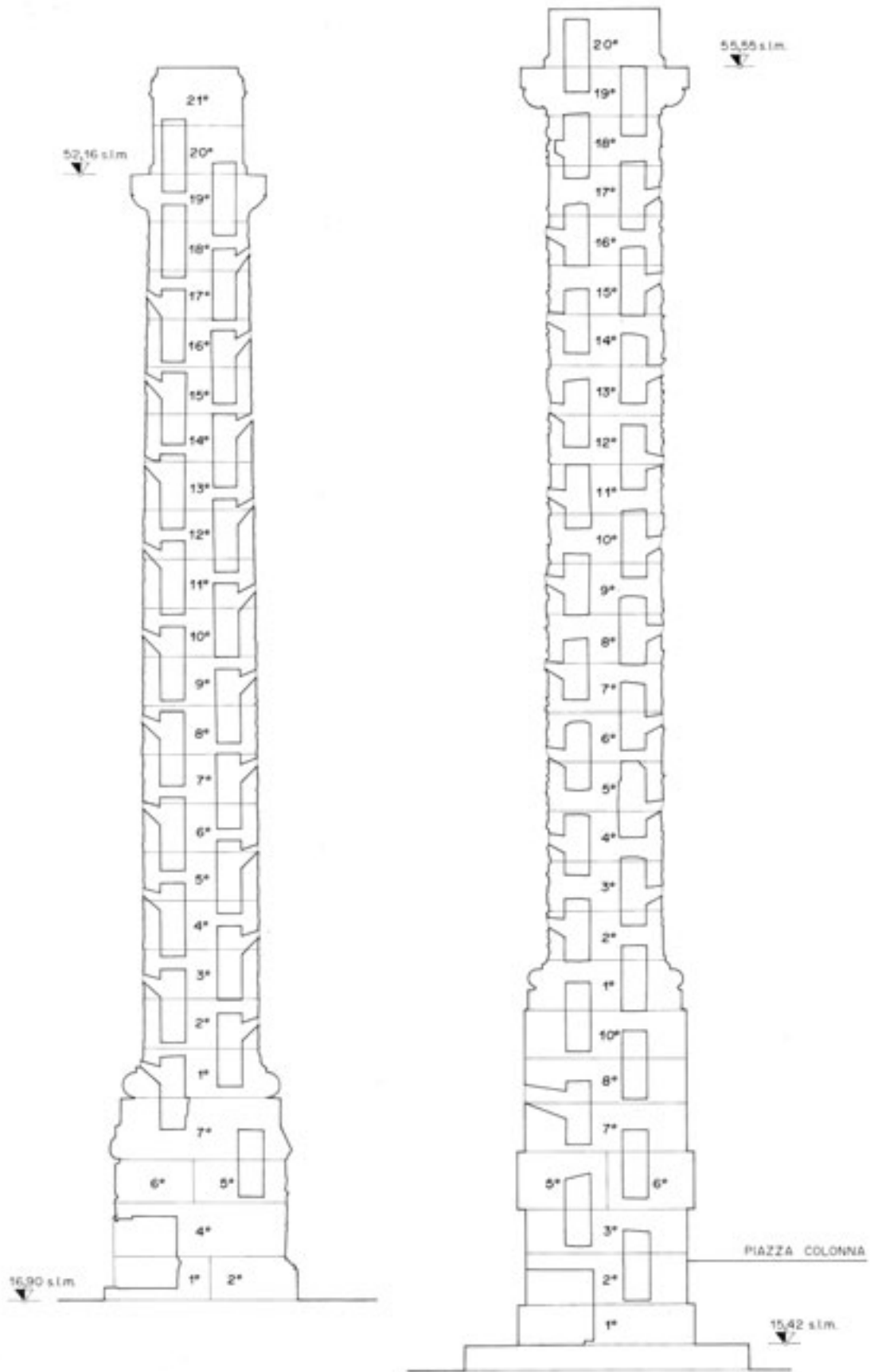
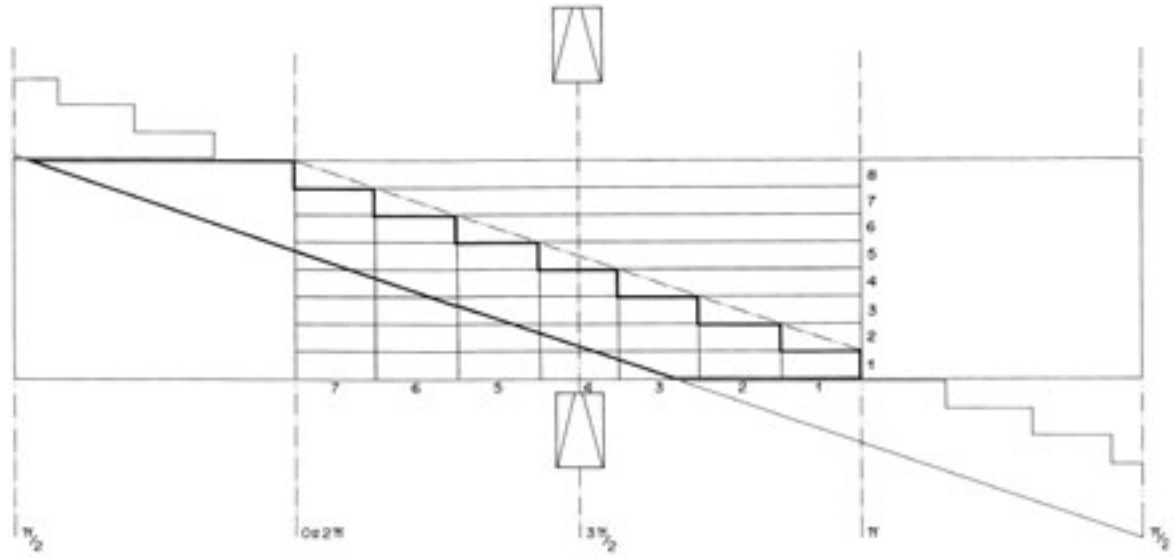


Fig. 7: Trajan's Column and Marcus Aurelius' Column: diagrams of the blocks and drums



8.3: Flat projection of the spiral staircase inside a drum



Fig. 8.1: Plan of the spiral staircase



8.2: Axonometric views

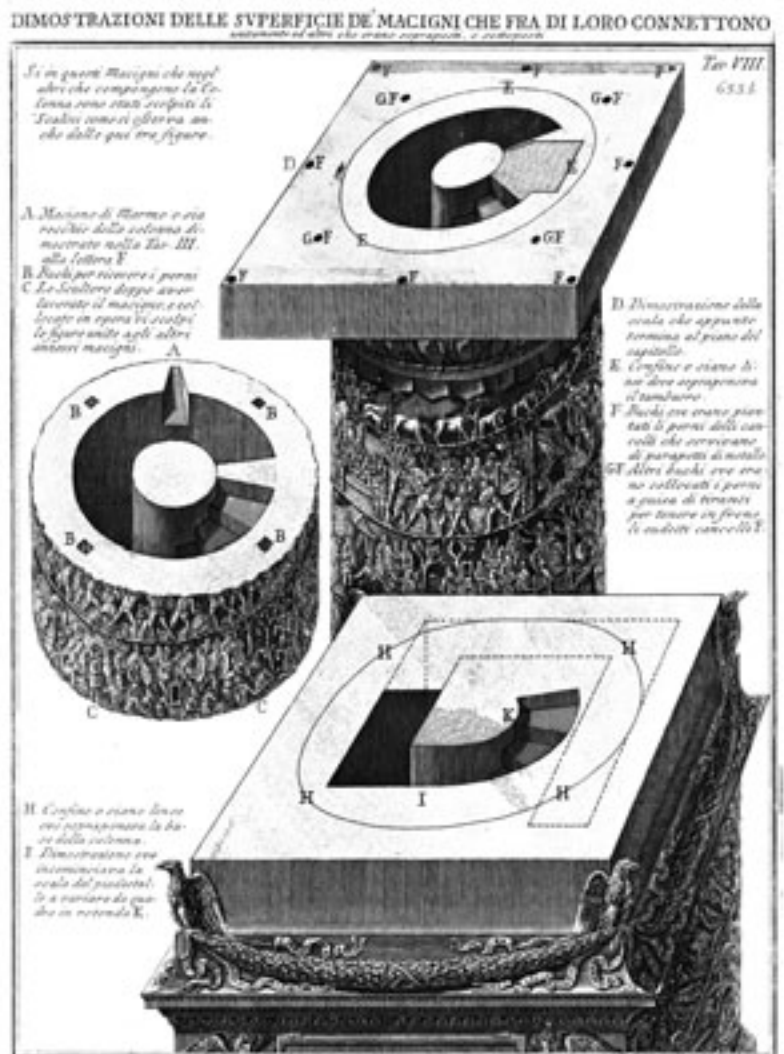


Fig. 9: G. B. Piranesi, Isometric views of Trajan's Column: the pedestal, a drum, the capital



Fig. 10: A lead seal, between drums 3 and 4, in scene XXIV



Fig. 11: Bibliotheca Apostolica Vaticana, *Vat. gr. 1605*, fol. 11v: Heron of Byzantium, Excavating through a wall

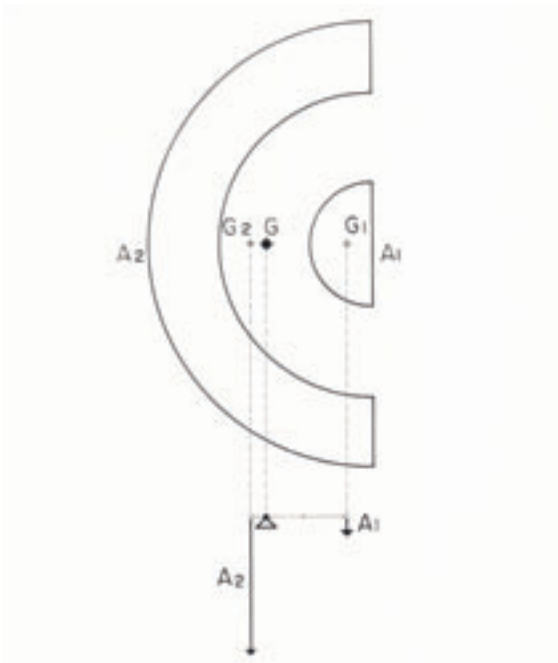


Fig. 12: Inspection of a drum: equilibrium relation between the inner and outer cylinders



Fig. 13: Pompeii, House of the Ephebus, fresco in the *triclinium*, detail: a pygmy treading on the Archimedes screw, in a villa near the Nile

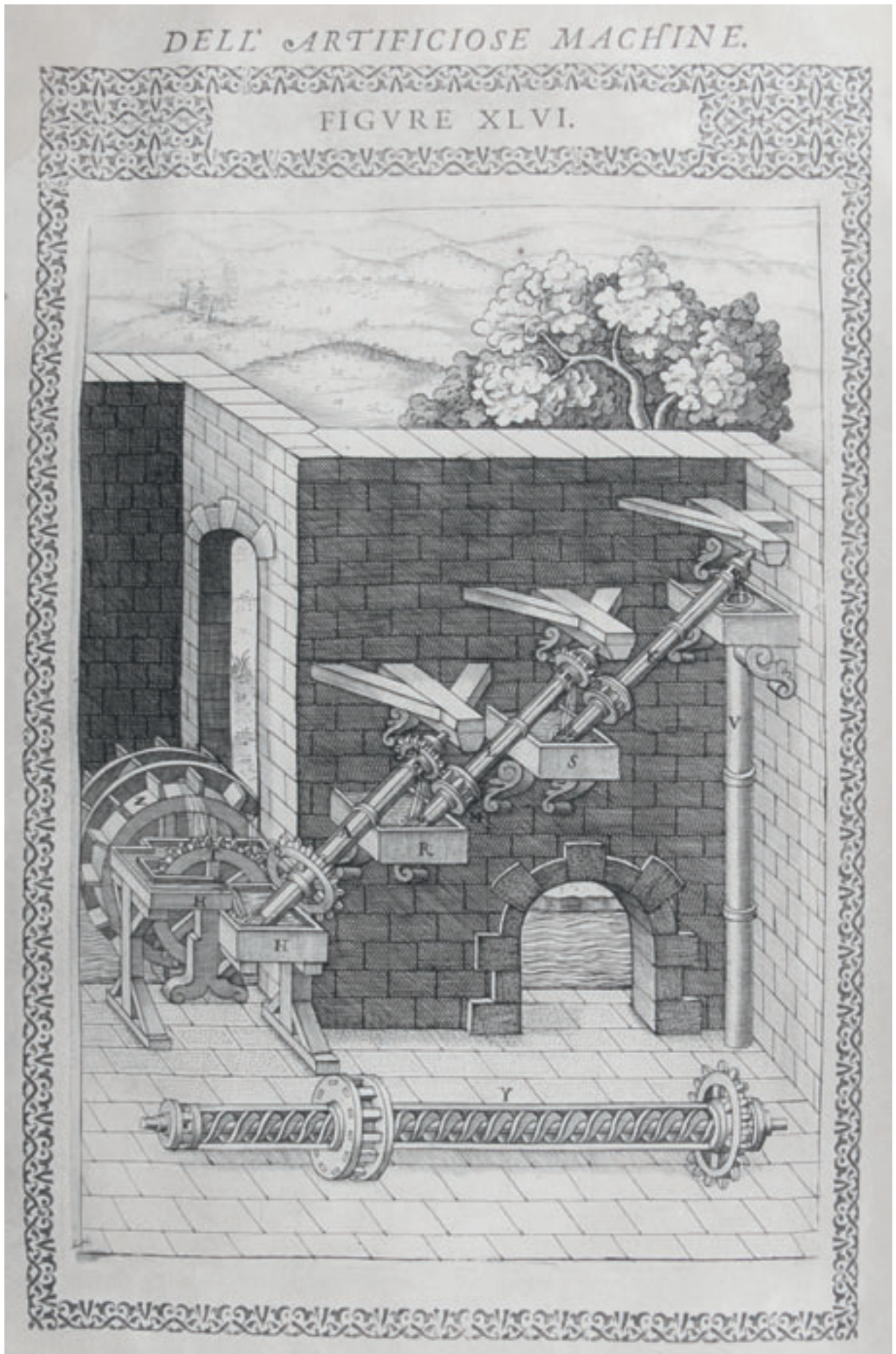


Fig. 14: Agostino Ramelli, Archimedean screws in series, 1588



Fig. 1: La Colonna Traiana



Fig. 2: Panoramica dello scavo Boni dall'alto della Colonna Traiana



Fig. 3: Fossa di spoliazione scavata nella *solea* della Colonna Traiana con rinvenimenti di 18 scheletri umani



Fig. 4: Panoramica della sezione dello scavo Boni

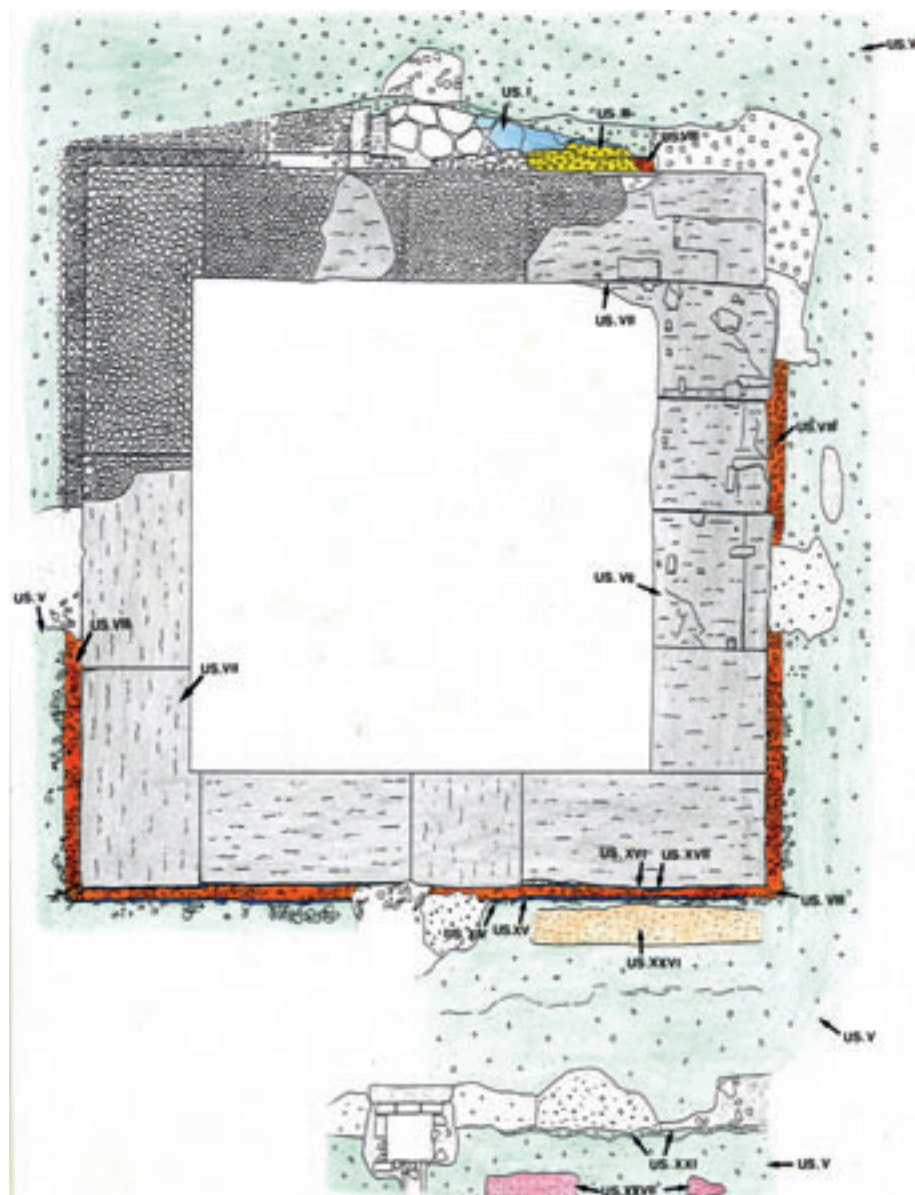


Fig. 5: Rilievo planimetrico della *solea* della Colonna e di parte della platea del cortile delle biblioteche

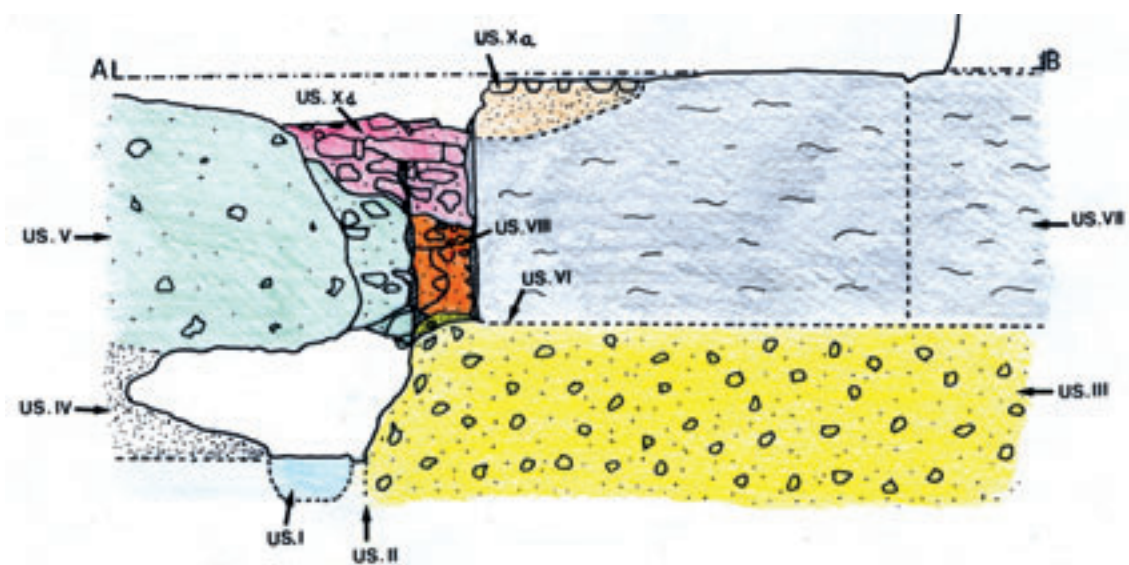


Fig. 6: Sezione dello scavo Boni



Fig. 7: Angolo occidentale della *solea* della Colonna. Panoramica dello scavo di Giacomo Boni. Sono visibili ancora alcuni blocchi in travertino della *solea*, la fondazione sottostante in cementizio della Colonna, la grande massicciata della fondazione del cortile delle biblioteche ed un residuo della malta di riempimento tra quest'ultima ed i blocchi di travertino

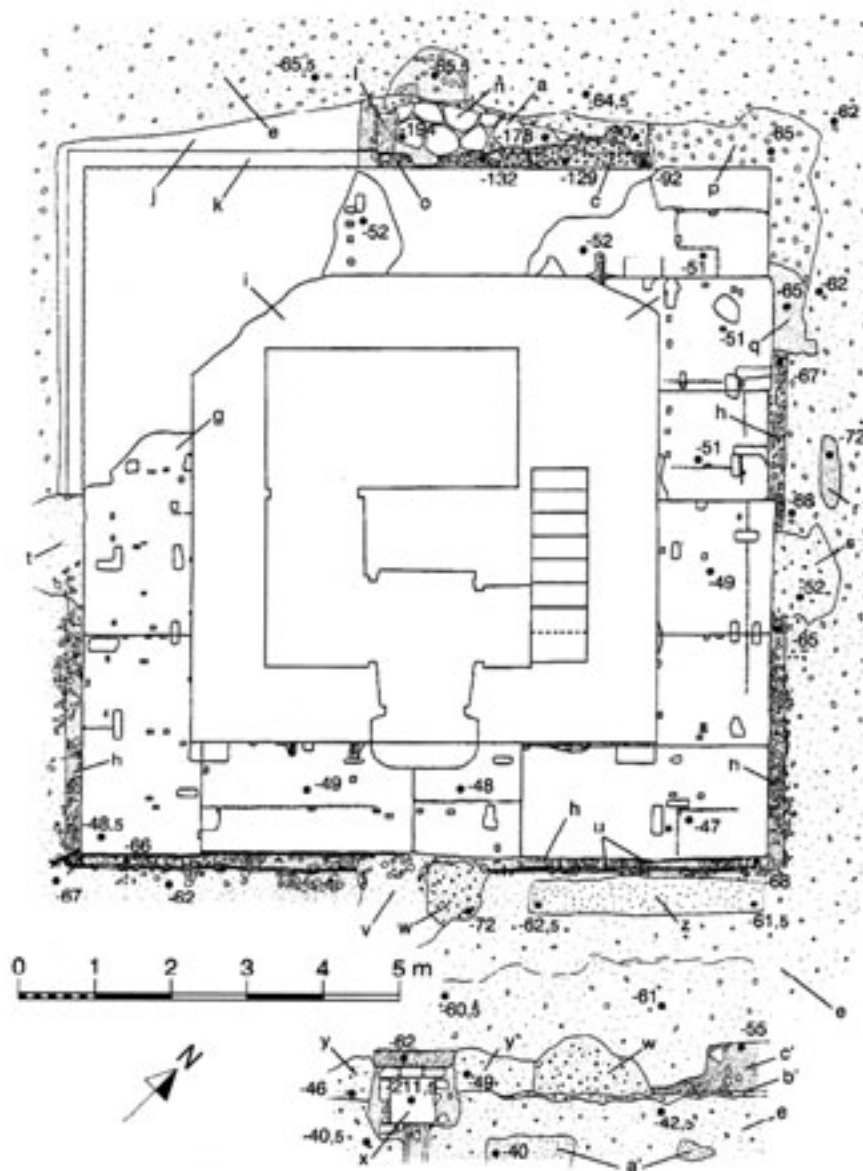


Fig. 8: Rilievo della *solea* della Colonna e di parte della platea di cementizia del cortile delle biblioteche

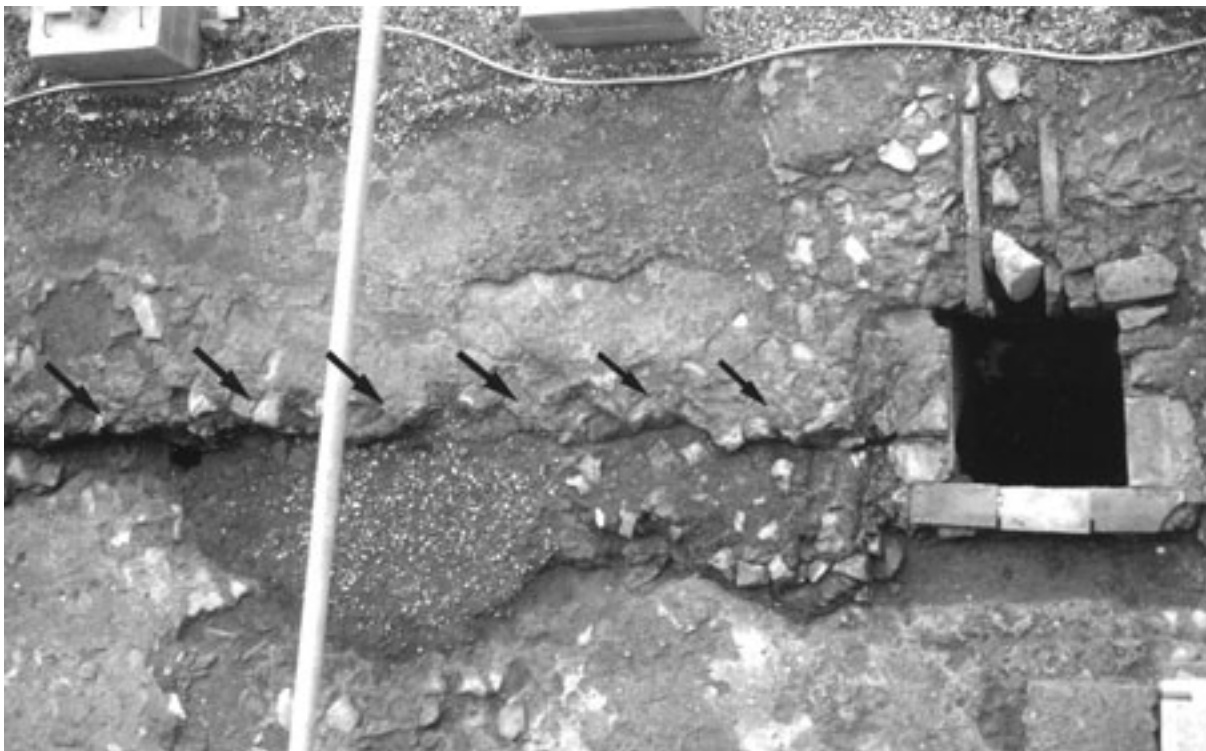


Fig. 9: Panoramica del settore sudorientale del cortile delle biblioteche con pozzetto d'accesso al condotto fognario e con visibile linea di frattura della platea di fondazione del cortile in corrispondenza del culmine del condotto sotterraneo indicata dalle frecce nere

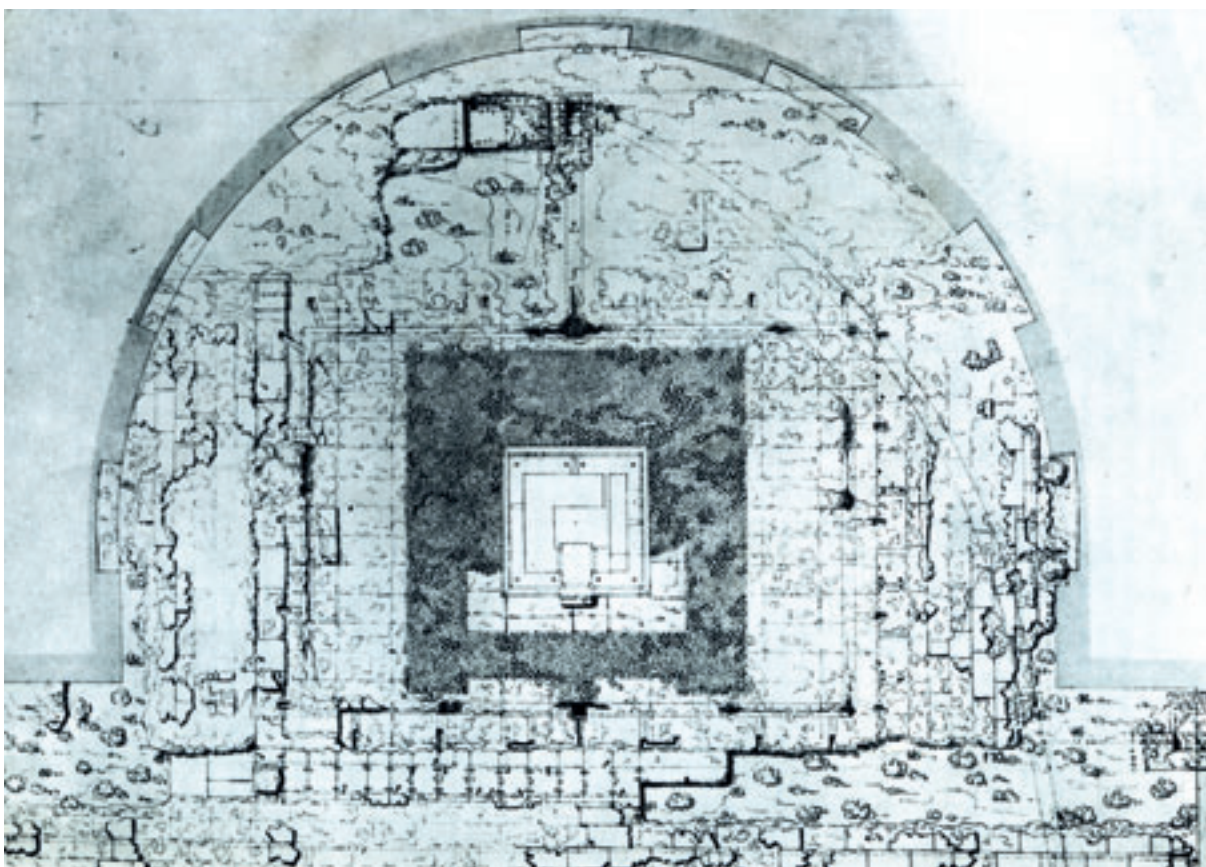


Fig. 10: Rilievo di A. de Romanis della *solea* della Colonna e del cortile delle biblioteche

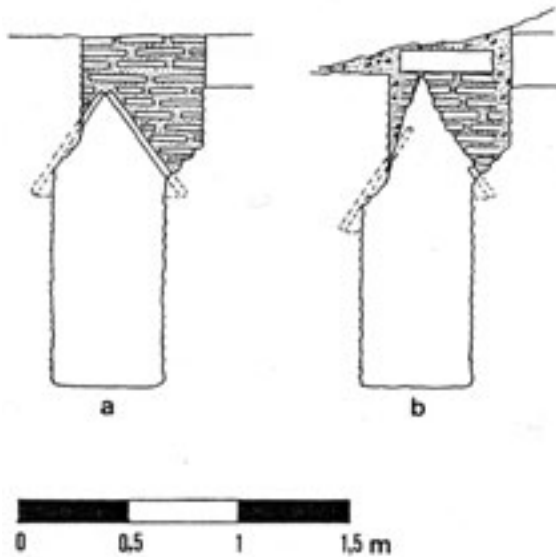


Fig. 11: Braccio meridionale della fogna del cortile delle biblioteche in corrispondenza del pozzetto d'accesso a) schizzo ricostruttivo dello stato originario, b) sezione dello stato attuale, a tratteggio l'indicazione del bipedale settentrionale asportato della copertura a cappuccina e dei relativi piani d'imposta delle due falde

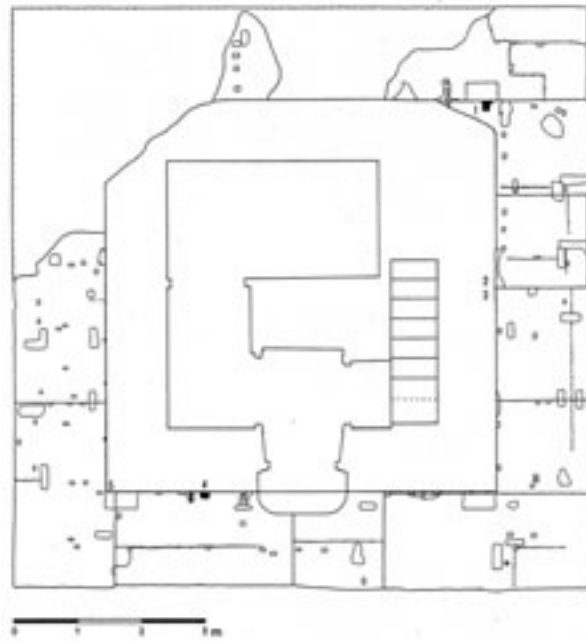


Fig. 12: Solea della Colonna. Posizionamento degli incassi (nn. 1-4) per l'alloggio di *ferrei forfices* con scanalatura verticale di appoggio



Fig. 13: Solea della Colonna. Angolo nord orientale, blocco n. 2 con incasso con scanalatura verticale d'appoggio per *ferrei forfices*

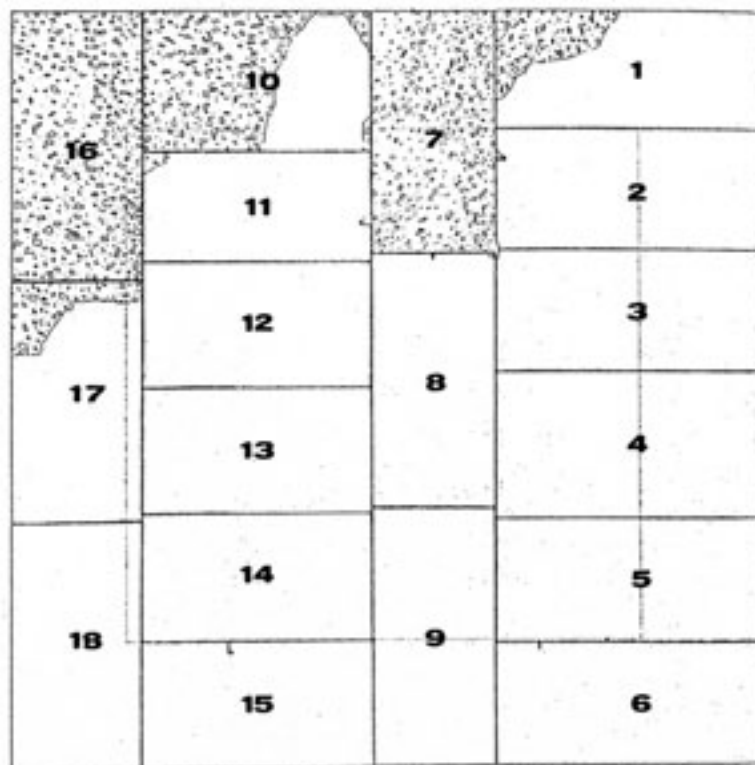


Fig. 14: Ricostruzione della sequenza della messa in opera dei blocchi in travertino della Colonna

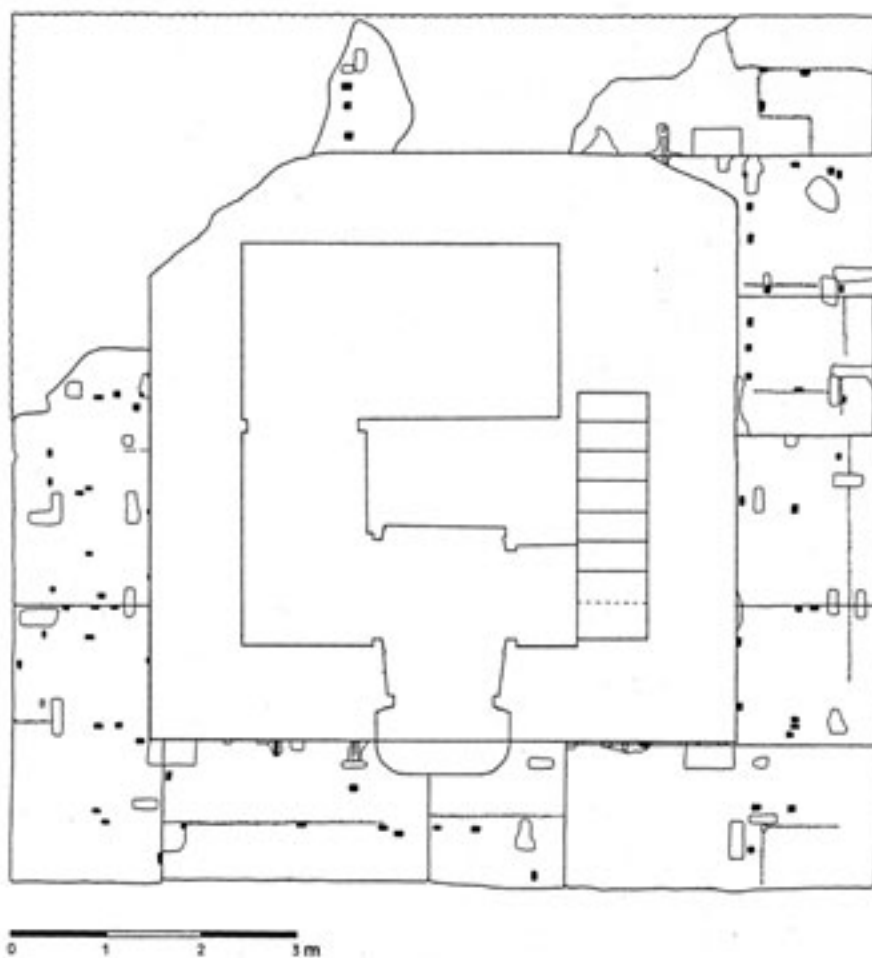


Fig. 15: *Solea* della Colonna con indicazione delle cavità rettangolari (evidenziate in nero) per la messa in opera dei blocchi lapidei del basamento e delle lastre della pavimentazione del cortile delle biblioteche

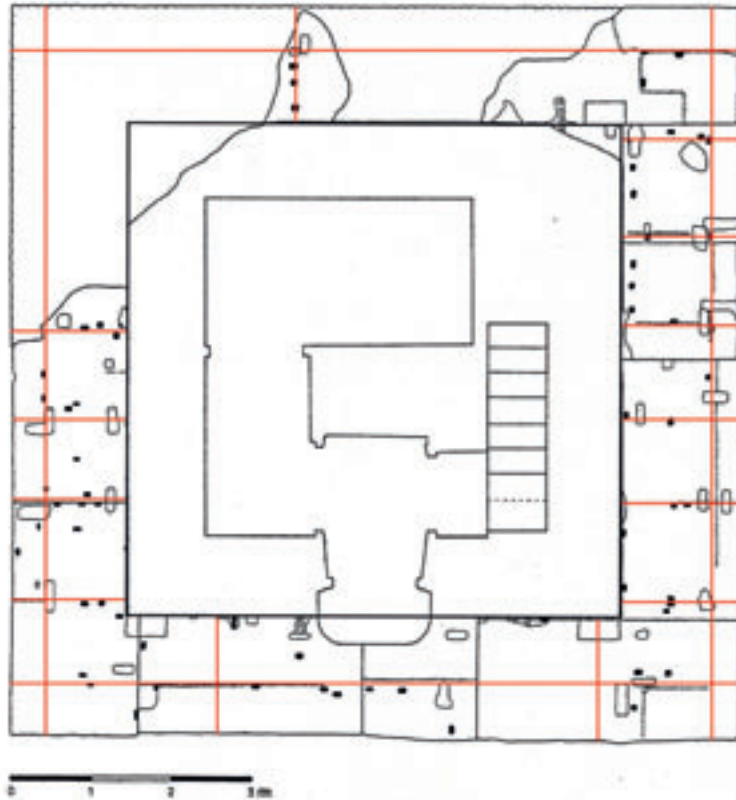


Fig. 16: *Solea* della Colonna con cavità per la messa in opera delle lastroni della pavimentazione e l'indicazione in rosso degli allineamenti dei suddetti

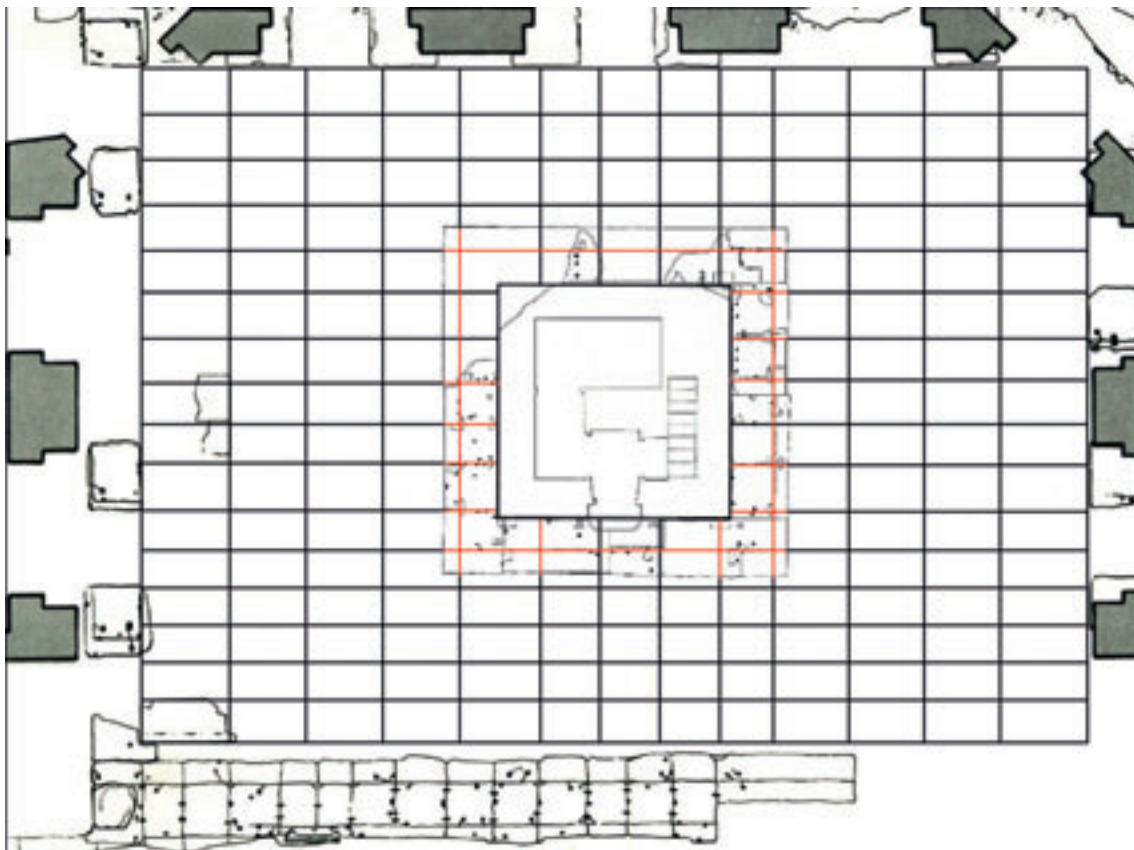


Fig. 17: Ipotesi ricostruttiva della pavimentazione del cortile della Colonna con allineamenti determinati dalle cavità per posizionamento delle spesse lastre pavimentali (in rosso). Ne scaturisce chiaramente una tessitura non omogenea consentita dall'apparenza monocromatica della pavimentazione in lastroni di marmo lunense



Fig. 1: Trajan's Column from the scaffolding, drums XII–XIV



Fig. 2: Trajan's Column, scene XCIII, detail: head of a Dacian

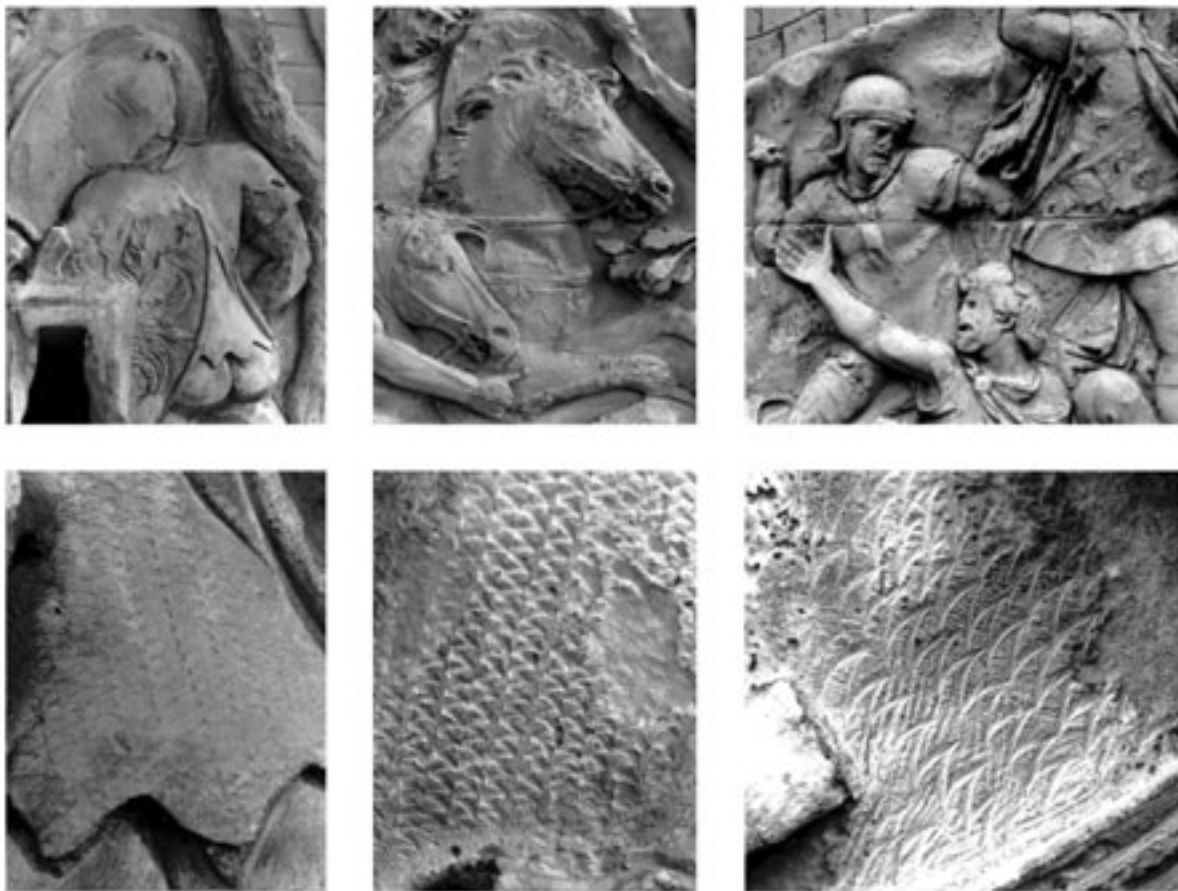


Fig. 3: Trajan's Column, scenes CLII, CXLV, CXII, details: the zig-zags of the *loricae hamatae*



Fig. 4: Trajan's Column, scene CXLV, detail:
outline of a foot made by a flat chisel



Fig. 5: Trajan's Column, scene LXVI, detail:
leaf made by a gouge

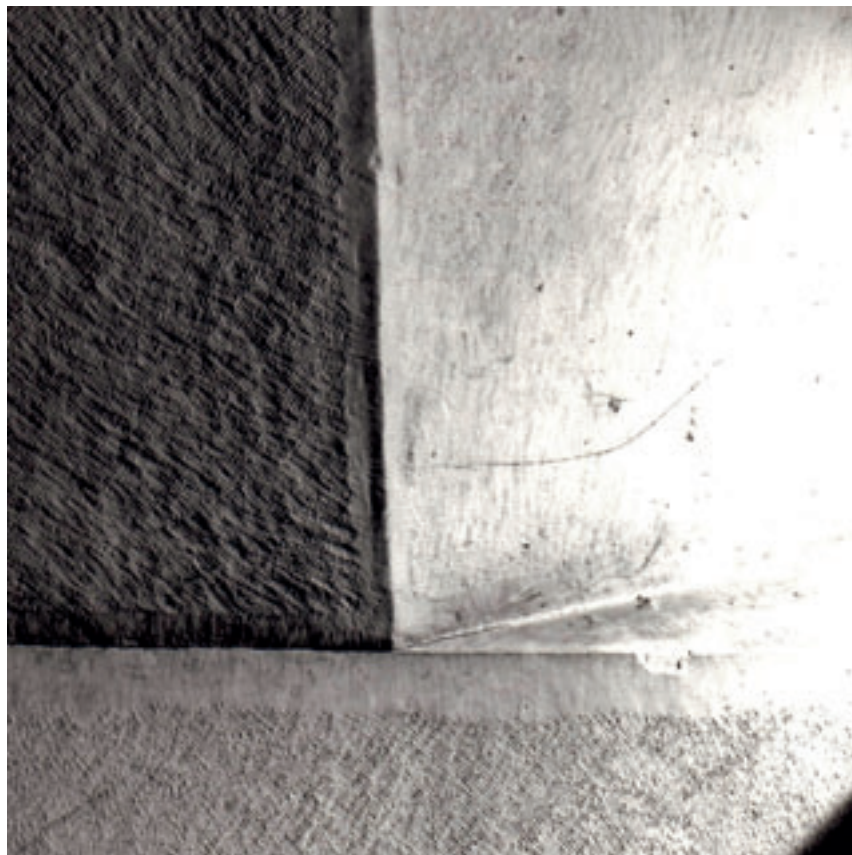


Fig. 6: Trajan's Column, inside staircase, detail: finished surface of the splayed window openings



Fig. 7: Trajan's Column, scene LXXI, detail: windows protrusion and ground line



Fig. 8: Trajan's Column, scene CIV/XCVII, detail: first rock type



Fig. 9: Trajan's Column, scene XCI/LXXXIII, detail: second rock type



Fig. 10: Trajan's Column, scene CIV, detail: third rock type



Fig. 11: Trajan's Column, comparison of tree designs: maple tree leaves from scenes CXL, IX, LVI on the left; oak tree leaves from scenes XCIII, LXXII, LVI in the middle; poplar tree leaves from scenes XXVIII, XIX, XVII on the right



Fig. 12: Trajan's Column, comparison of maple tree leaves in scenes XXI, LXXVI



Fig. 13: Trajan's Column, details: comparison of different feet, from scenes XL, CVI, LXX



Fig. 14: Trajan's Column, scene LVI, detail: sculptor A

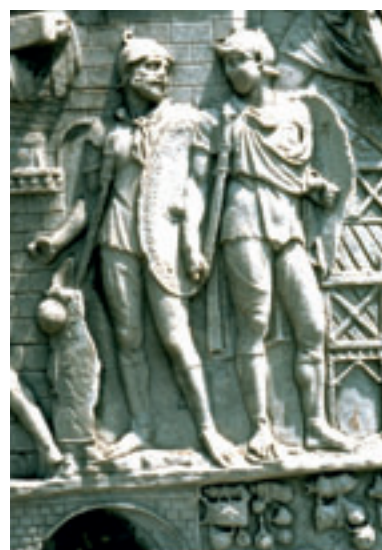


Fig. 15: Trajan's Column, scene XI, detail: sculptor B



Fig. 16: Trajan's Column, scene XCIX, detail: sculptor C



Fig. 17: Trajan's Column, scene CX, detail: sculptor D



Fig. 18: Trajan's Column, scenes CXX, CXV, CXVI, LXXVI, details: sculptor E

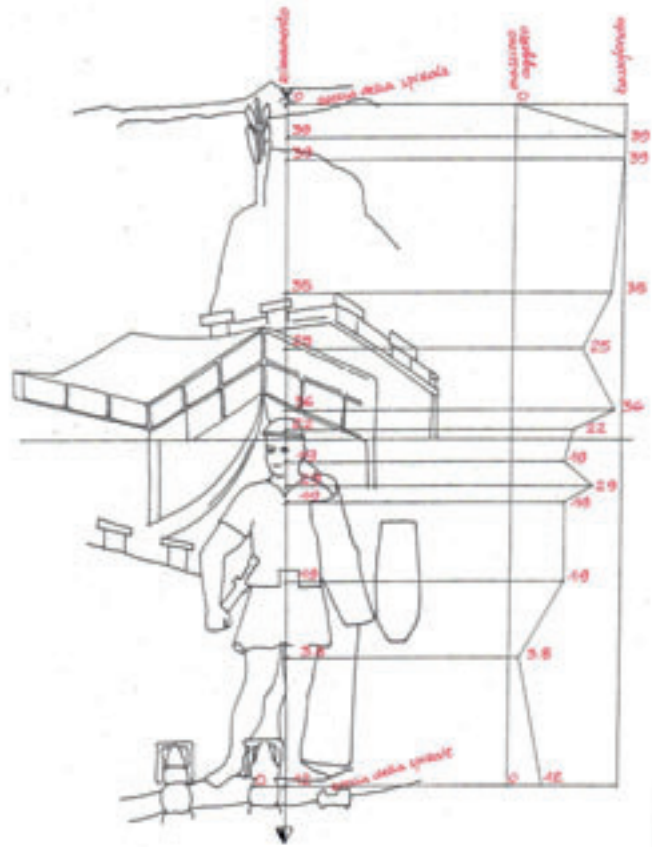


Fig. 19: Trajan's Column, scene LXII, detail: a mistake



Fig. 20: Trajan's Column, scenes XXV and XLII, details: portraits of Trajan; comparison with official portraits: marble portraits from Ostia Antica and Musée Calvet d'Avignon



Fig. 21: Trajan's Column, scenes LXXII and XXVI, details: portraits of Trajan; comparison with official portraits: coins Milan type 270, Milan type 313, Magnaguti (1950) 82a



Fig. 22: Rome, Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps, scene XXXII: polychrome plaster cast, directed by Ranuccio Bianchi Bandinelli in 1971



Fig. 23: Trajan's Column, scene CXV, details: drilled fists



Fig. 1: Tombstone of Asclepiades, *archiatros* of Odessos (IGBulg I² 150), second c. AD



Fig. 1a: Temple of Apollo at Bassae, east interior frieze



Fig. 2: Hecate and Giant, Altar of Zeus, Pergamum



Fig. 3: Giant, Athena, Ge and Victory, Altar of Zeus, Pergamum



Fig. 4: Scene XXIV, Trajan's Column (grey shading indicates Dacians)

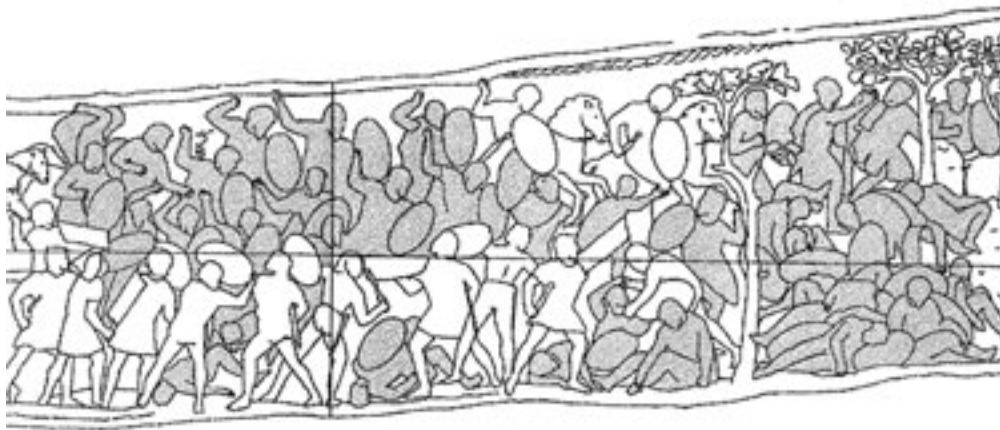


Fig. 5: Scene XL, Trajan's Column (grey shading indicates Dacians)

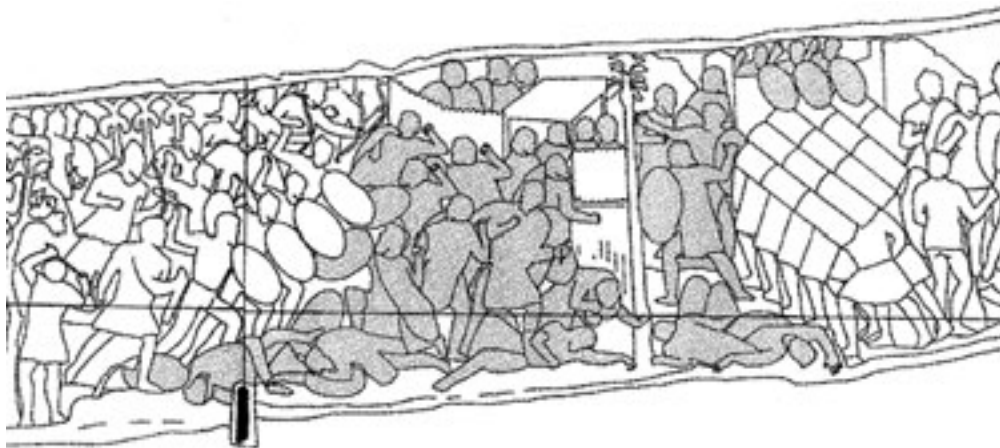


Fig. 6: Scene LXX/LXXI, Trajan's Column (grey shading indicates Dacians)

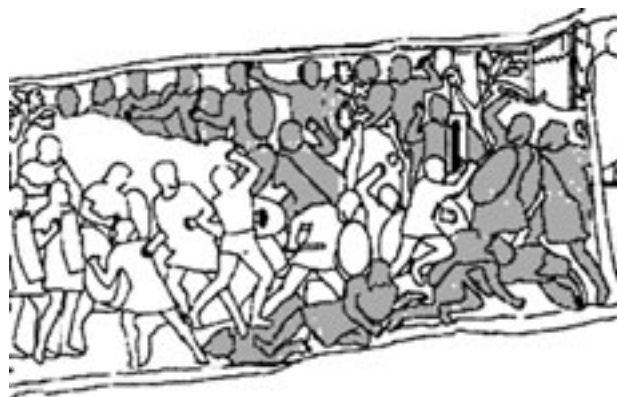


Fig. 7: Scene LXXII, Trajan's Column (grey shading indicates Dacians)



Fig. 8: Scene CXII, Trajan's Column, detail

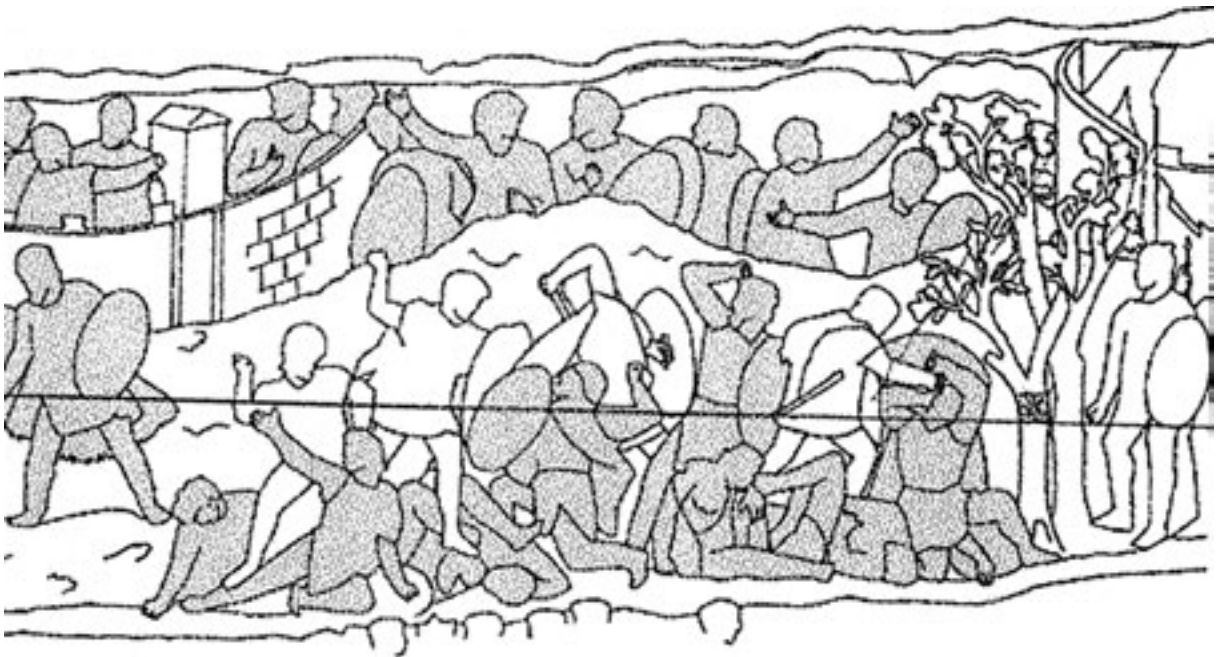


Fig. 9: Scene CXII, Trajan's Column (grey shading indicates Dacians)



Fig. 1: Location of Viminacium

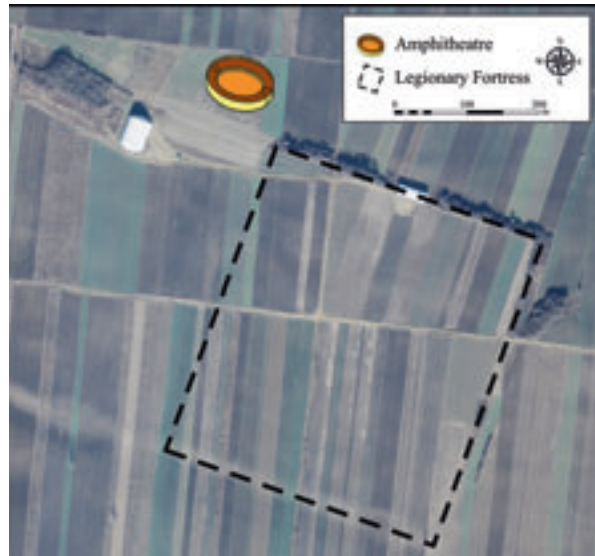


Fig. 2: Location of the Viminacium amphitheatre

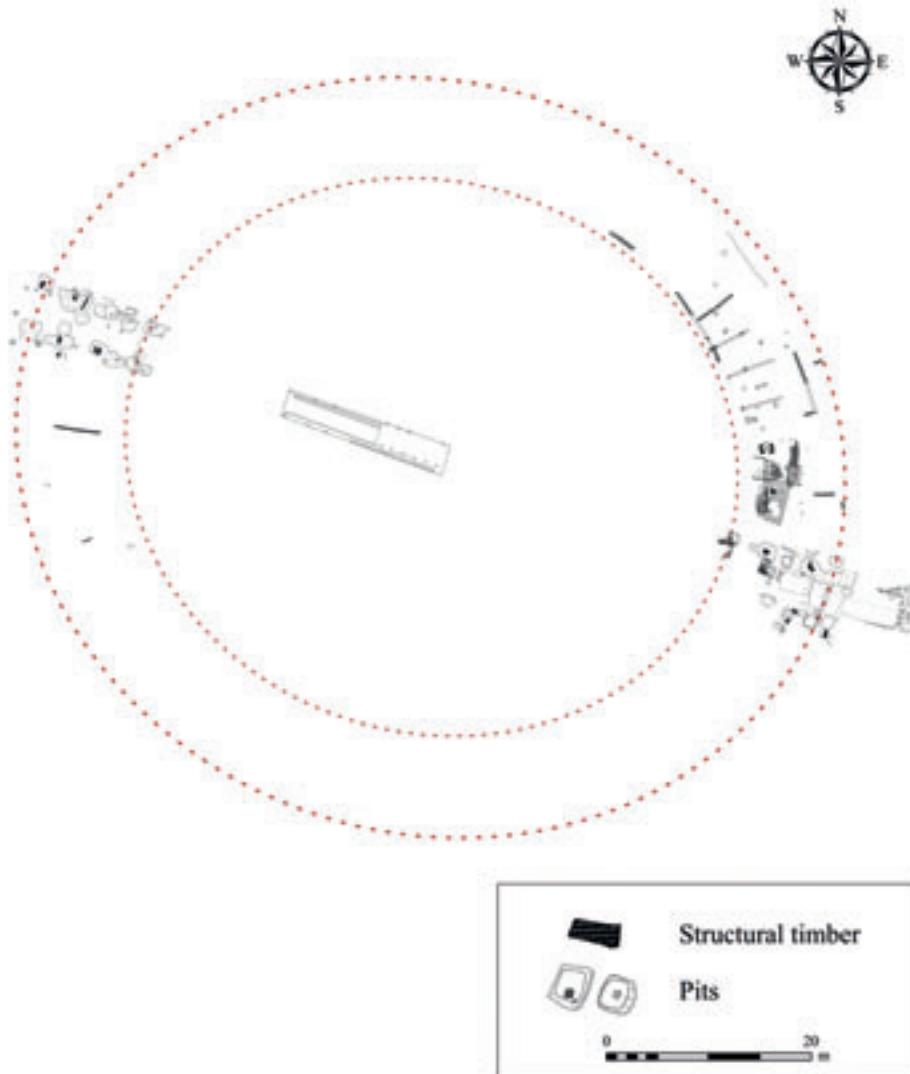


Fig. 3: Excavated parts of the wooden amphitheatre of Viminacium



Fig. 4: Ditch in the central part of the arena, viewed from the east



Fig. 5: The western entrance, viewed from the west



Fig. 6: North-eastern part of the structure, viewed from the north. Traces of the wooden amphitheatre are highlighted in white

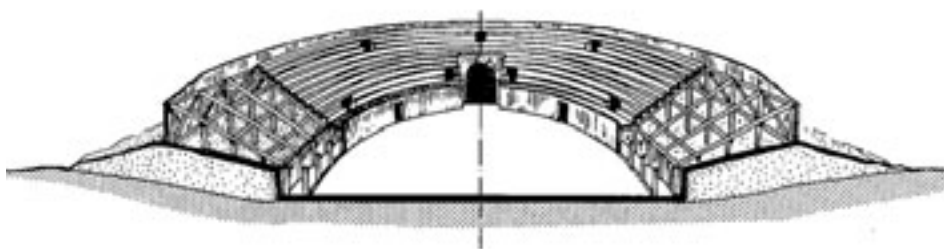


Fig. 7: Timber-and-fill type amphitheatre

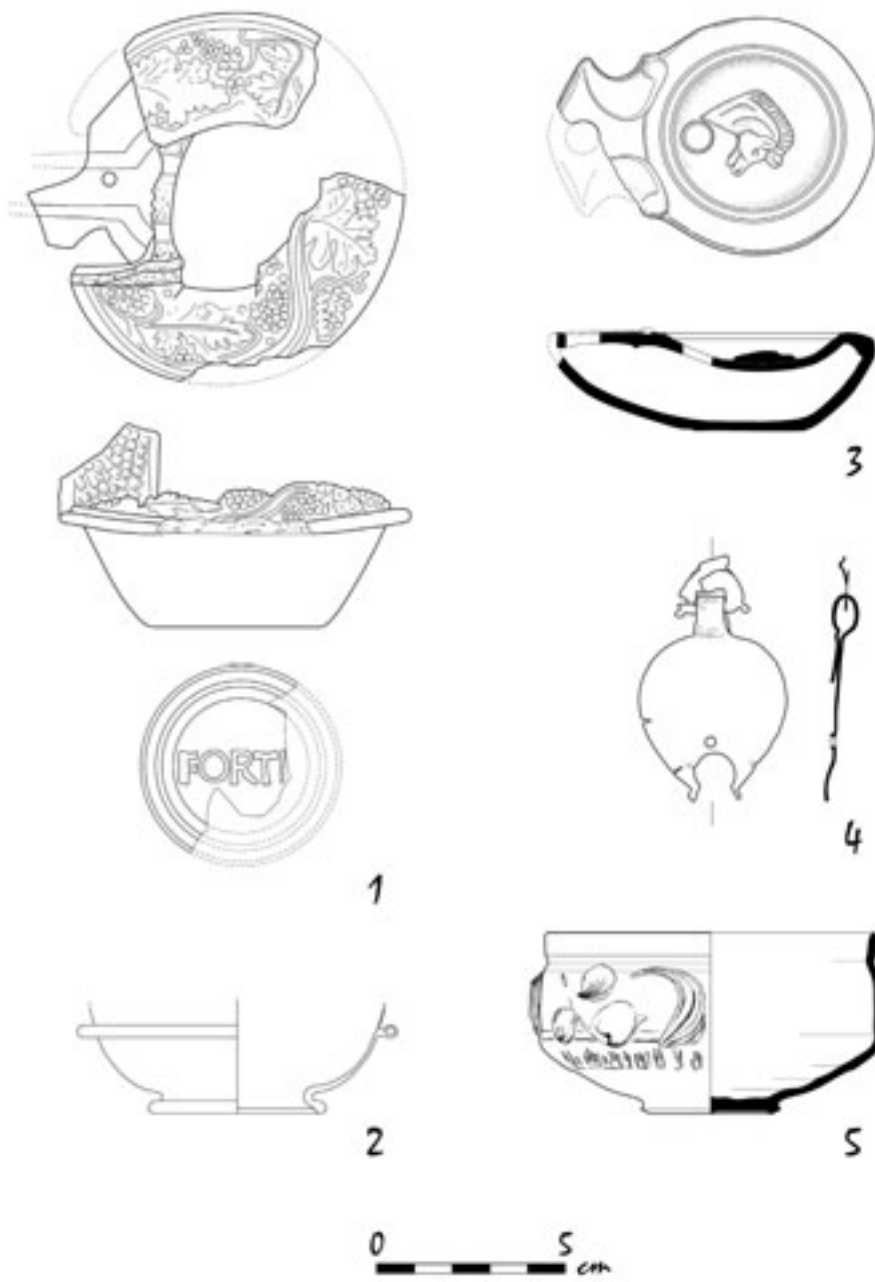


Fig. 8: Finds from the Viminacium amphitheatre:

1. Terracotta lamp in the form of a gladiator's helmet;
2. Glass bowl;
3. Volute-lamp with an angular nozzle-termination;
4. Bronze apron terminal pendant;
5. Thin-walled pottery vessel



Fig. 9: Funerary relief found beneath the Palazzo della Cancelleria, Rome

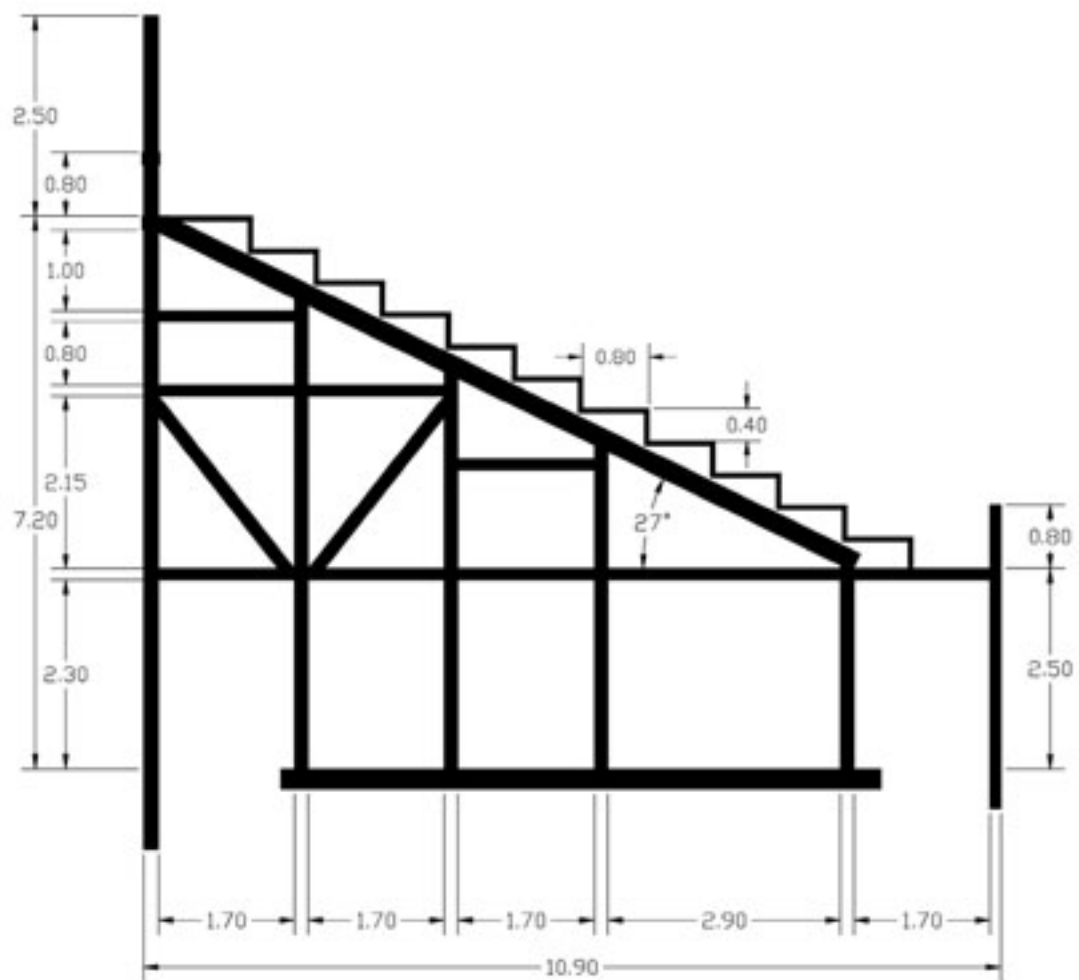


Fig. 10: Interpretative cross-section through the Viminacium wooden amphitheatre seating

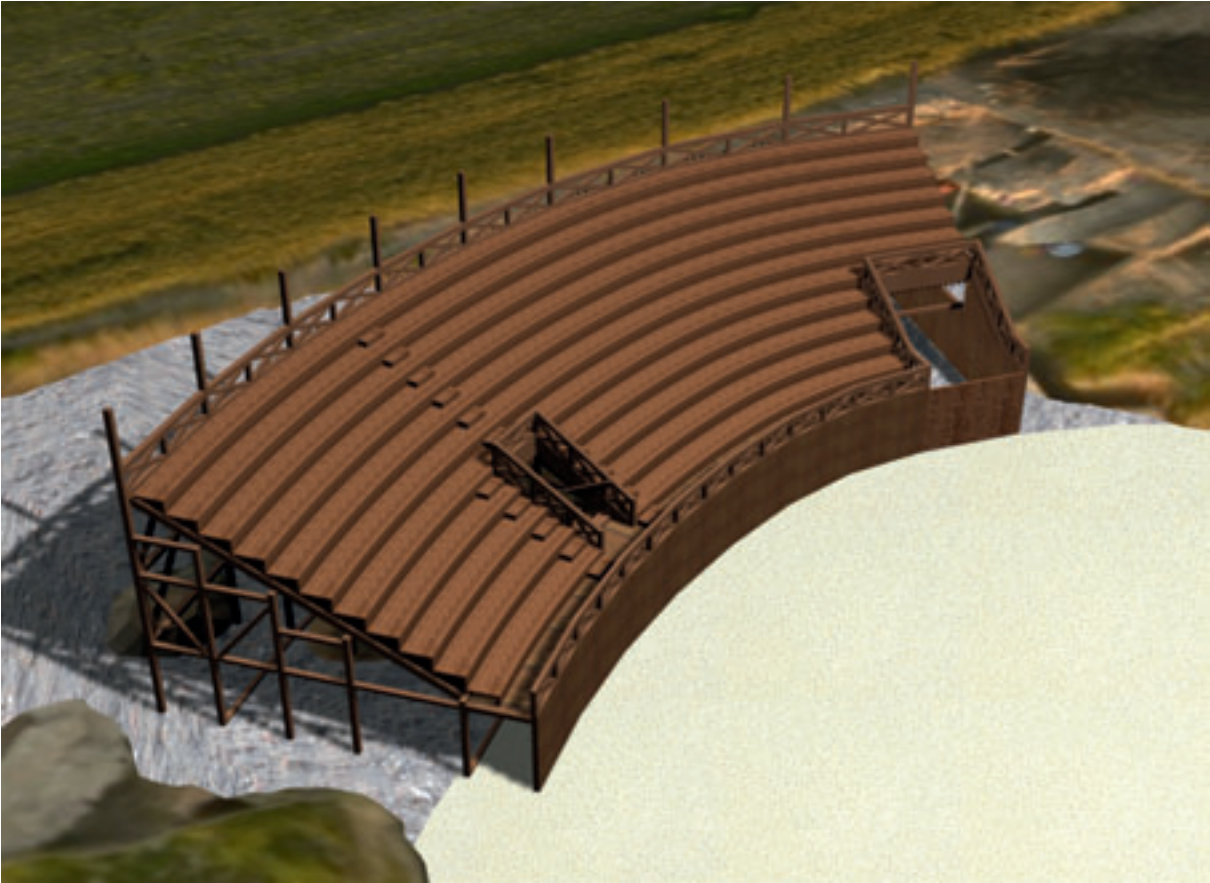


Fig. 11: 3D model of the north-eastern part of the Viminacium amphitheatre

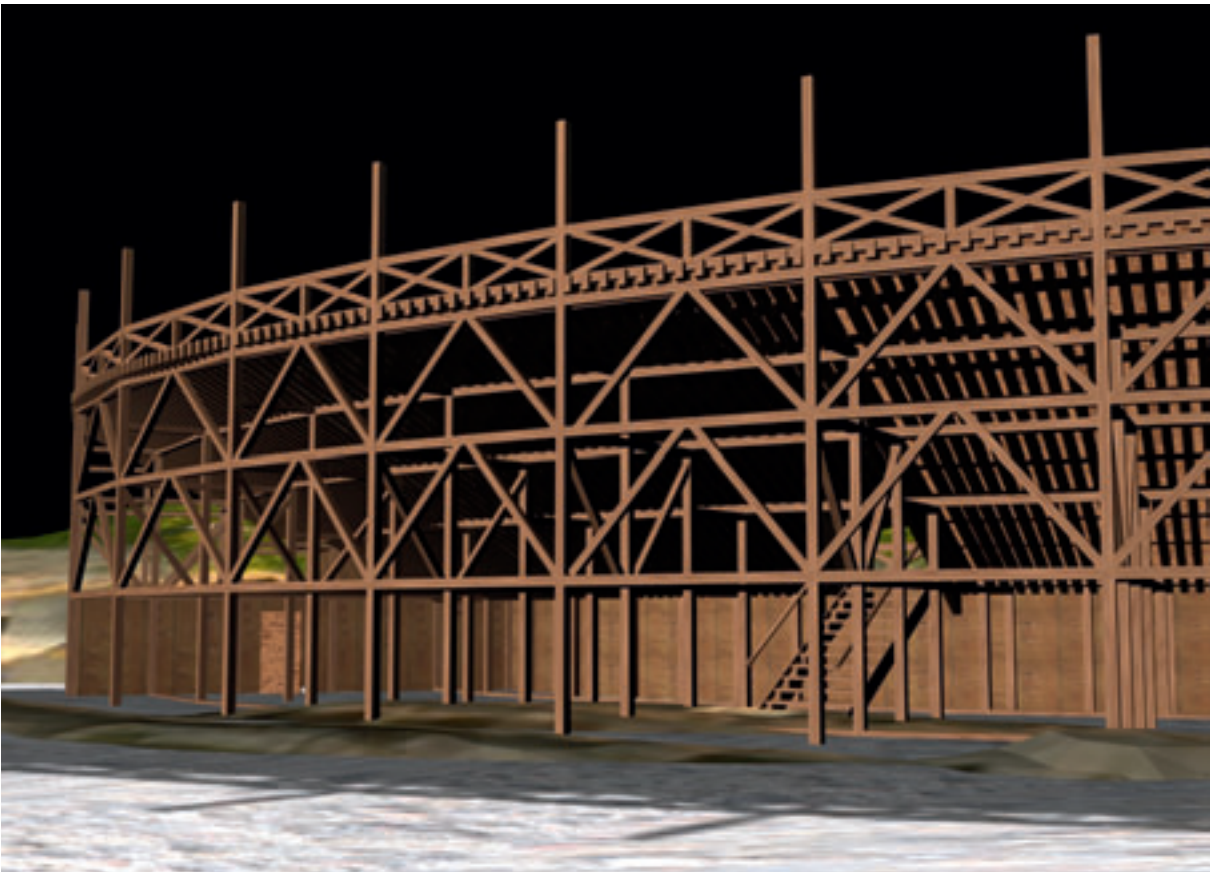


Fig. 12: 3D model of the north-eastern part of the Viminacium amphitheatre



Fig. 1: Trajan's Column. General view of the pedestal looking west



Fig. 2: Trajan's Column. Pedestal Side 1 (south-east face)



Fig. 3: Trajan's Column. Pedestal Side 2 (north-east face)



Fig. 4: Trajan's Column. Pedestal Side 3 (north-west face)



Fig. 5: Trajan's Column. Pedestal Side 4 (south-west face)



Fig. 6: Trajan's Column. Detail of mail cuirass, upper right on Side 3



Fig. 7: Trajan's Column. Detail of scale cuirass, upper left on Side 2



Fig. 8: Trajan's Column. Detail of banded cuirass, lower middle on Side 2



Fig. 9: Trajan's Column. Detail of a segmental helmet, lower right on Side 4



Fig. 10: Trajan's Column. Detail of a 'ridge' helmet, upper left on Side 4



Fig. 11: Trajan's Column. Detail of a 'Phrygian' helmet with griffin decoration, lower middle on Side 2



Fig. 12: Trajan's Column. Detail of a sword with rectangular guard, lower right on Side 4

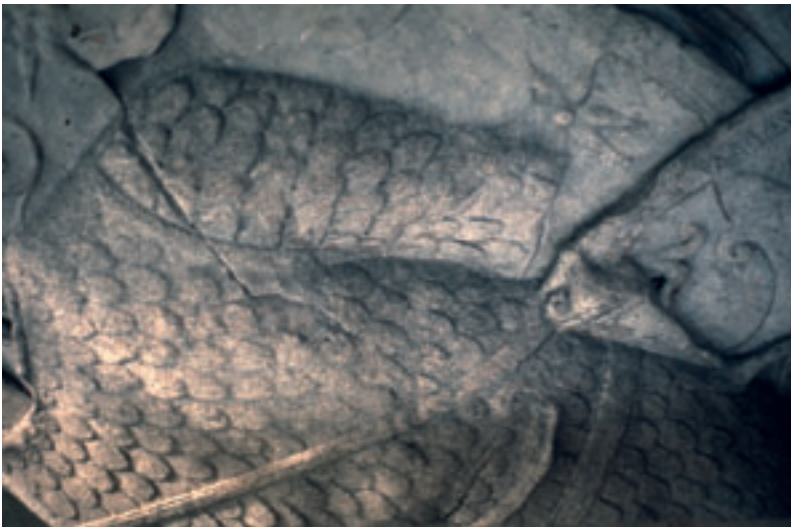


Fig. 13: Trajan's Column. Detail of a sword with a 'campanulate' guard, left of door on Side 1



Fig. 14: Trajan's Column. Detail of *falx*, left of door on Side 1



Fig. 15: Trajan's Column. Detail of bow and arrow, lower middle on Side 2

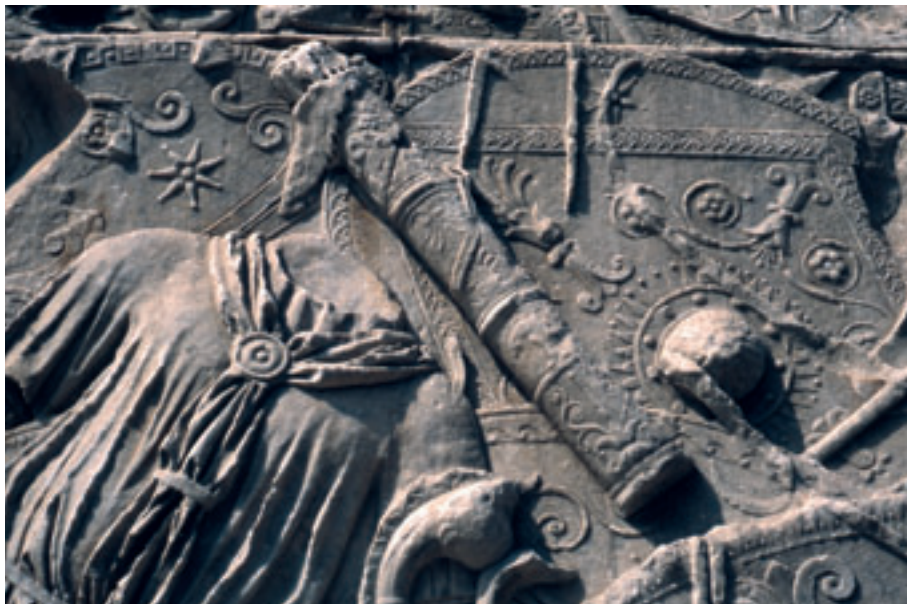


Fig. 16: Trajan's Column. Detail of cylinder quiver, lower left on Side 2



Fig. 17: Trajan's Column. Detail of *gorytos* with bow, lower left on Side 2

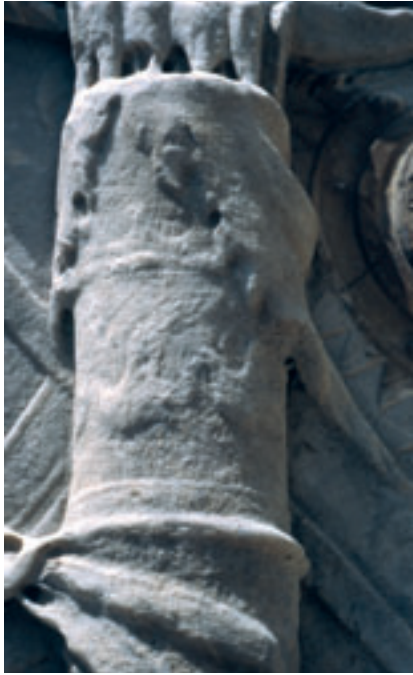


Fig. 18: Trajan's Column. Detail of figural decoration depicting geese on a quiver, lower middle on Side 4



Fig. 20: Trajan's Column. Detail of a 'draco' standard, upper left on Side 2



Fig. 19: Trajan's Column. Detail of a *vexillum* standard (top left), upper left on Side 4



Fig. 21: Trajan's Column. Detail of a *carnyx*, upper left on Side 4

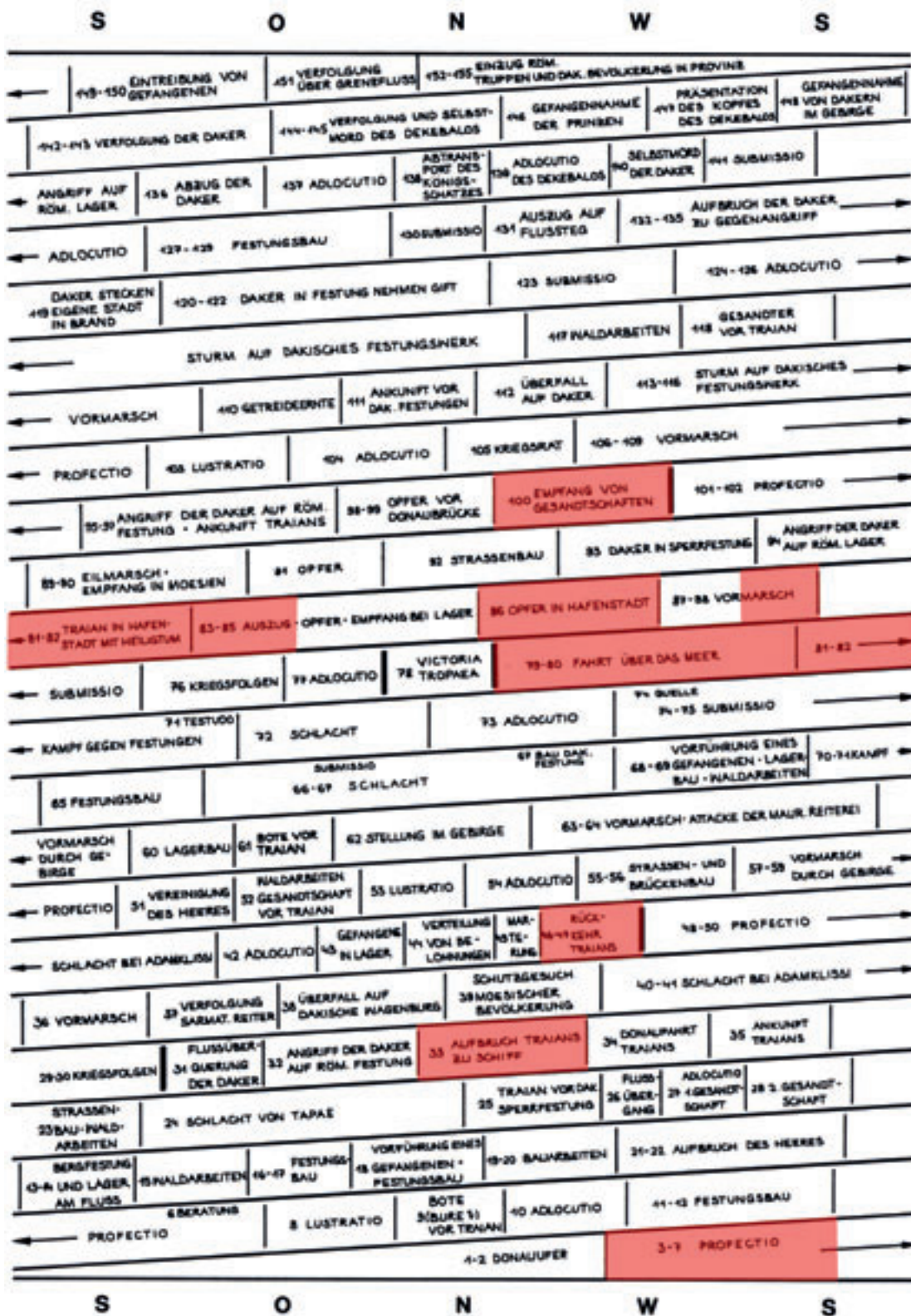


Abb. 1: Schema des Reliefbandes mit Verteilung der Stadtdarstellungen



Abb. 2: Opfer des Aeneas vor einem kleinen Tempel, Ara Pacis

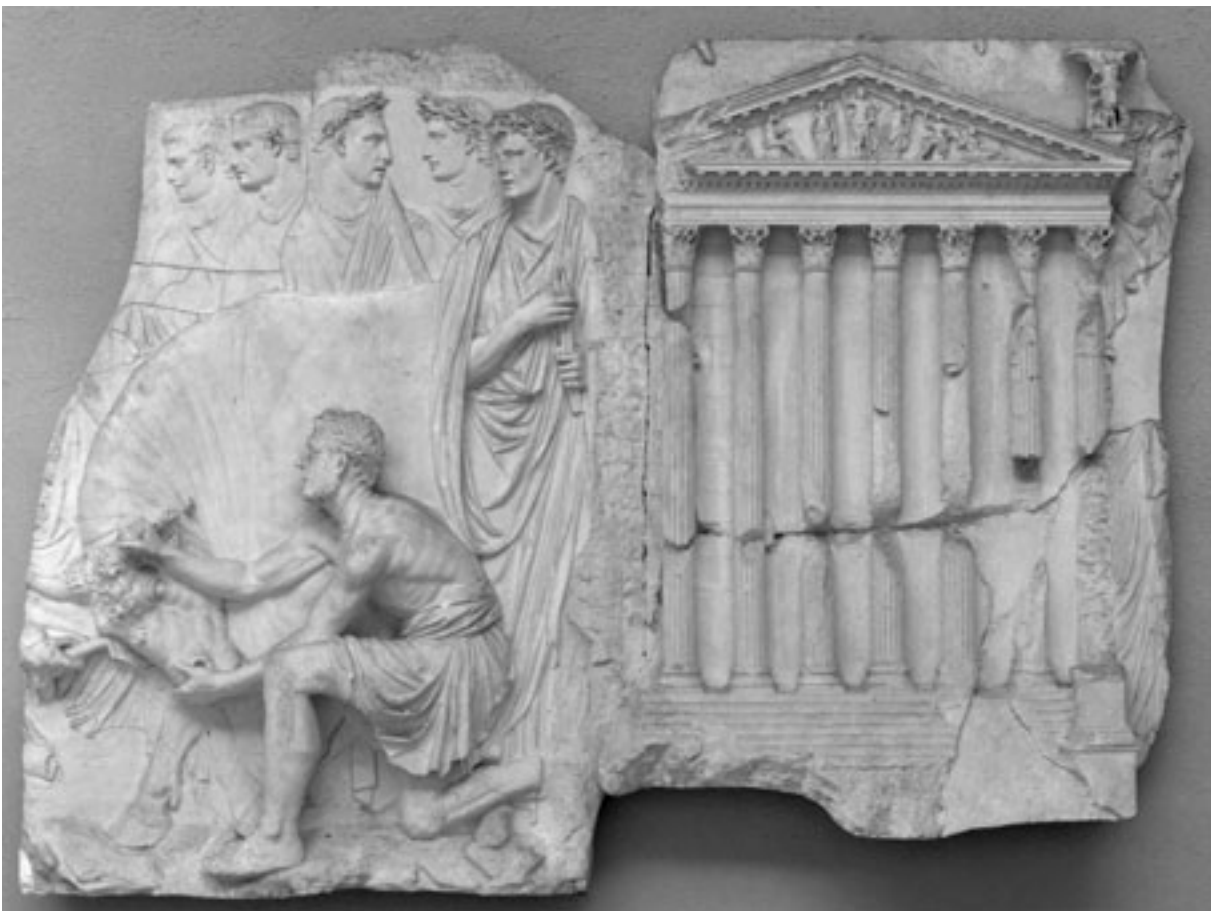


Abb. 3: Opferszene vor dem Mars-Ulitor-Tempel, sog. Valle-Medici-Relief



Abb. 4: Opferszene vor dem Kapiteltempel, Ehrenmonument für Mark Aurel

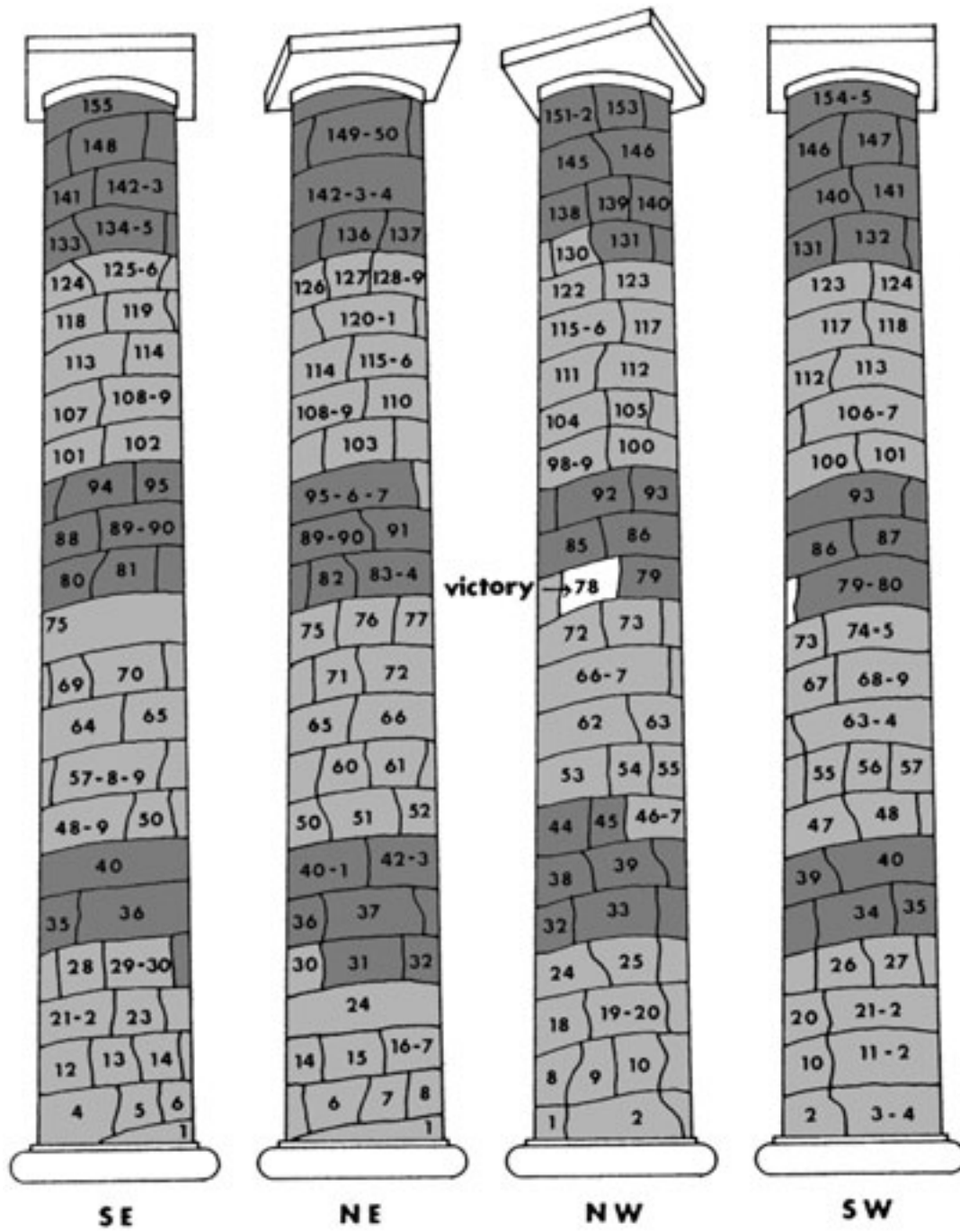


Abb. 1: Traianssäule, Erzählstruktur des Frieses
 (hellgrau: offensive Feldzüge der Römer, dunkelgrau: defensive Feldzüge der Römer)

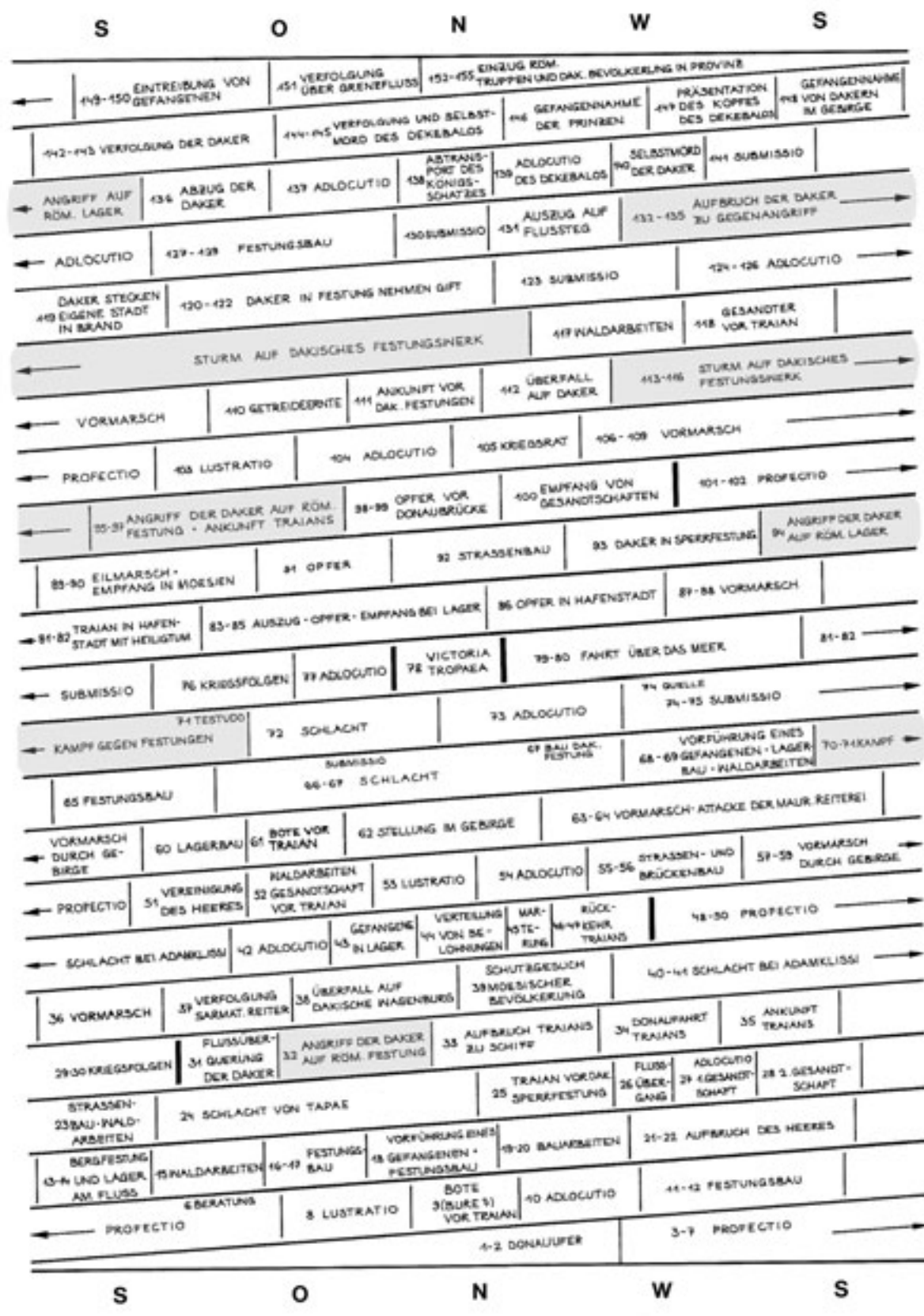


Abb. 1: Traianssäule, Szenenfolge



Abb. 2: Belagerung von Hamanu. Relief aus dem Palast des Assurbanipal in Ninive.
London, British Museum, Inv. BM 124931



Abb. 3: Belagerung einer Stadt in Ägypten. Relief aus dem Palast des Assurbanipal in Ninive.
London, British Museum, Inv. BM 124928



Abb. 4: Stadtbelagerung. Xanthos, Nereidenmonument, Kleiner Sockelfries, Südseite.
London, British Museum, Inv. BM 869



Abb. 5: Angriff auf eine Stadt. Xanthos, Nereidenmonument, Kleiner Sockelfries, Ostseite.
London, British Museum, Inv. BM 872



Abb. 6: Stadtbelagerung. Heroon von Trysa,
Westwand. Wien, Kunsthistorisches Museum,
Inv. I 459



Abb. 9: Sturz des Kapaneus. Heroon von
Trysa, Südwand. Wien, Kunsthistorisches
Museum, Inv. I 523



Abb. 7: Stadtbelagerung. Heroon von Trysa, Westwand. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 460



Abb. 8: Stadtbelagerung. Heroon von Trysa, Westwand. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 461



Abb. 10: Stadtbelagerung. Xanthos, Merehi-Sarkophag. London, British Museum, Inv. BM 951



Abb. 11: Angriff auf eine Stadt.
Tlos, Izraza-Monument



Abb. 15: Angriff auf ein Festungswerk. Rom,
Marc-Aurel-Säule, „Testudo“-Szene LIV

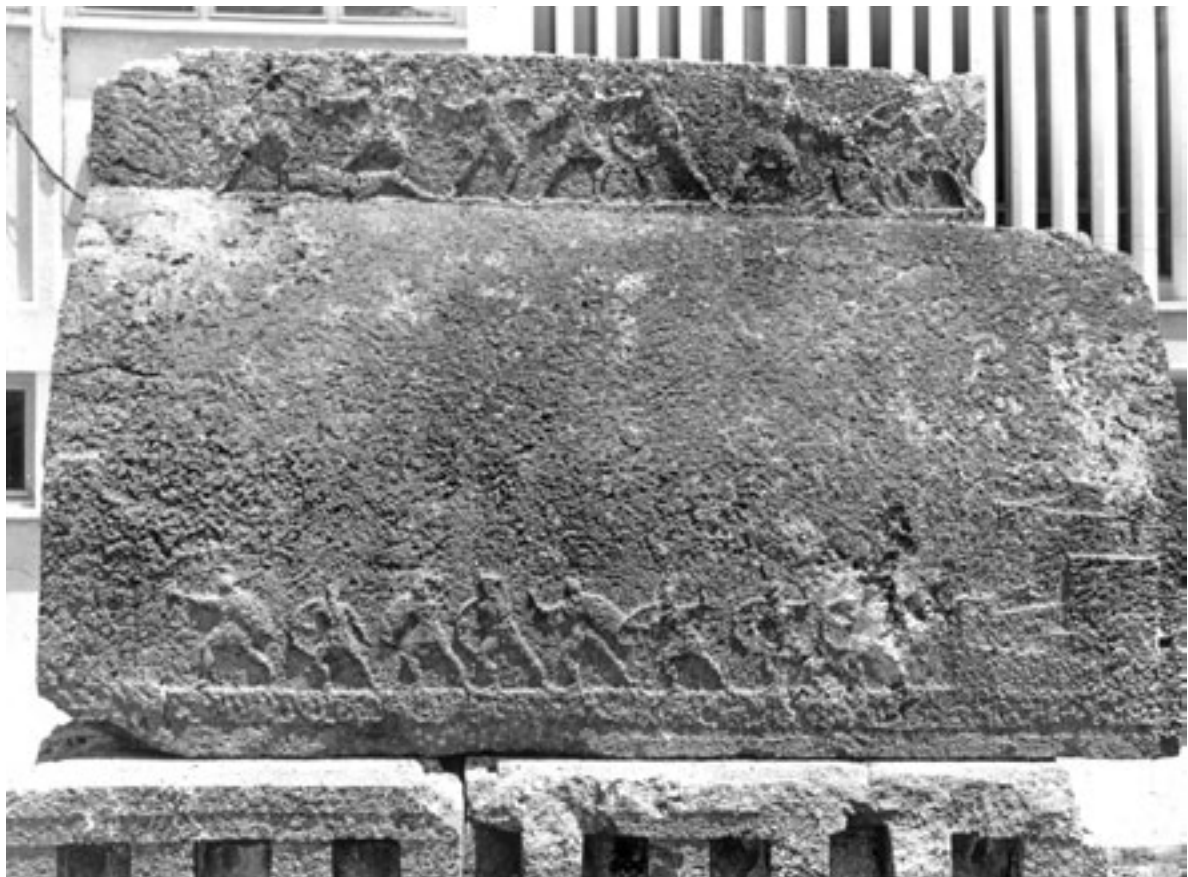


Abb. 12: Angriff auf eine Stadt. Telmessos, Sarkophag



Abb. 13: Verteidigung einer Stadt. Schale des Kleomelos-Malers. Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. 84.AE.38



Abb. 14: Verteidigung einer Stadt. Hydria der Leagros-Gruppe.
München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 1700



Abb. 1: Marcussäule, Regengott



Abb. 8: Bogen von Ancona



Abb. 1: Denar Domitians, RIC 69: besiegte Germania



Abb. 2: Aureus Traians, RIC 15: prosperierende Germania



Abb. 3: Sesterz Traians, RIC 466: Arabia Adquisita



Abb. 4: Sesterz Traians, RIC 622: Dacia Augusti Provincia



Abb. 5: Sesterz Traians, RIC 569: Donaubücke



Abb. 6: Sesterz Traians, RIC 558: Danuvius würgt Dacia



Abb. 7: Dupondius Traians, RIC 461 var.: Via Traiana



Abb. 9: Sesterz Traians, RIC 632 var.: Portus

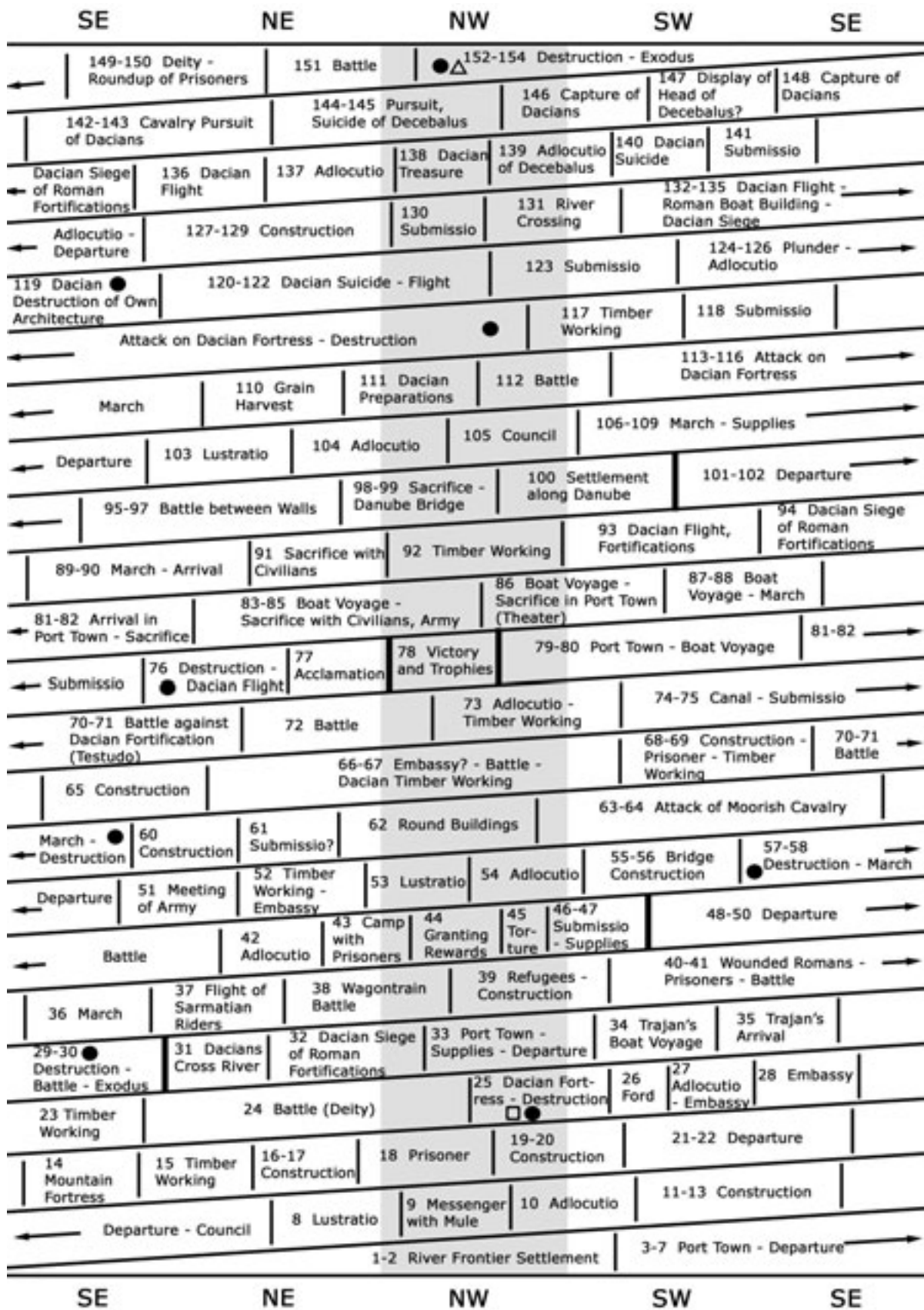


Fig. 1: Positions of scenes along Trajan's Column. The white square and triangle mark the first and last appearances of Dacian architecture, respectively; black circles mark depictions of destruction of Dacian architecture; grey shading marks NW "Victory axis"



Fig. 2: Scene CXI, Depiction of Dacian stronghold.
Note tower building and interlocking fortification lines in upper left



Fig. 3: Scene CXI, Detail of Dacian tower building and interlocking fortification lines



Fig. 4: Scene XXV, Depiction of Dacian stronghold



Fig. 7: Scene CXIX, Cylindrical buildings (marked by arrows) inside Dacian fortifications.
Note destruction of Dacian architecture by Dacians



Fig. 5: Scene CXXIV, Possible Dacian tumulus outside of Dacian fortification



Fig. 6: Scene CXXIV, Detail of possible Dacian tumulus outside of Dacian fortification



Fig. 8: Scene CXXII, Detail of cylindrical building inside Dacian fortifications. Note curving, interlocking fortification lines



Fig. 9: Scene LXII, Stone cylindrical building



Fig. 10: Scene LXXIV, Rock-cut canal and round fortification



Fig. 11: Scene CXIV, Dacian fortifications in *murus Dacicus*



Fig. 13: Scene CXXXII, Dacian fortifications with wooden interior facing and ashlar exterior facing



Fig. 12: Scene CXVI, Dacian fortifications. Arrow marks appearance of ashlar exterior for previously un-faced *murus Dacicus*; stars mark tower buildings



Fig. 14: Reconstruction of metopes of Tropaeum of Trajan, Adamklissi



Abb. 1: Trajanssäule, Szene IV: Flußübergang römischer Truppen, Blickwendungen und Armhaltungen



Abb. 2: Trajanssäule, Szene VI: Kriegsrat und Vormarsch römischer Kavallerie



Abb. 3: Trajanssäule, Szene XXIV: Schlacht bei Tapae



Abb. 4: Columbarium vom Esquilin, Grab der Gens Stitilia, Lupercal (links) und Aussetzung von Romulus und Remus (rechts)

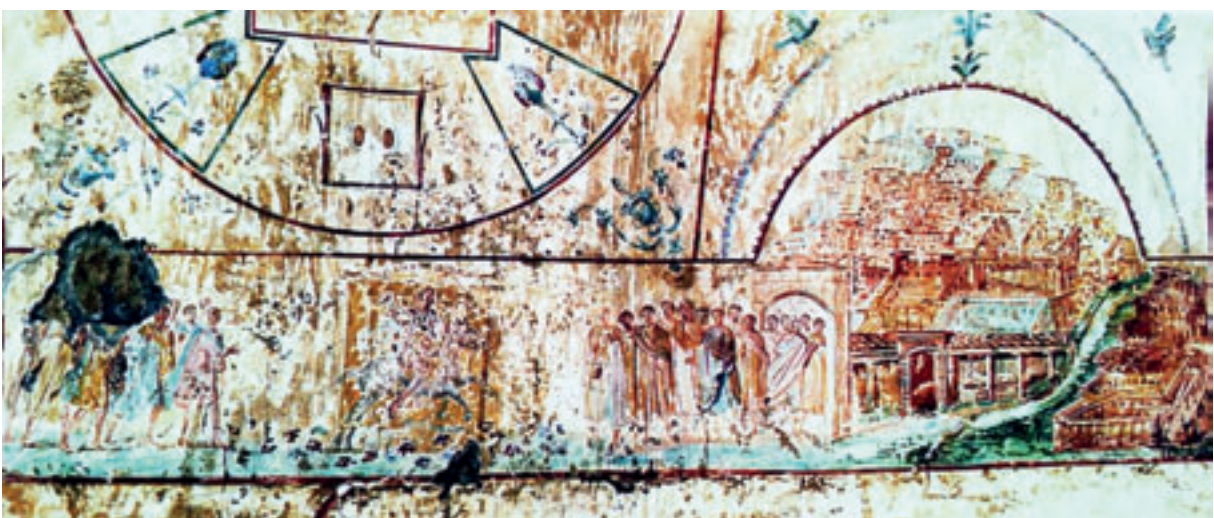


Abb. 5: Aurelier-Hypogäum, Kammer A, Fries der linken Wand: Adventus eines Reiters in einer Stadt



Abb. 6: Vibia-Katakombe, Arkosol der Vibia: im Bogen (oben) Vibia vor dem Totenrichter, im Lunettenfeld (unten) Vibias Einführung und Teilnahme am Mahl der Seligen



Abb. 7: Domitilla-Katakombe, kontinuierender Jonas-Fries der Loculus-Wand 60



Abb. 8: Domitilla-Katakombe, Kammer 74, Apostelversammlung, darunter Fries mit Darstellungen der *mensores*

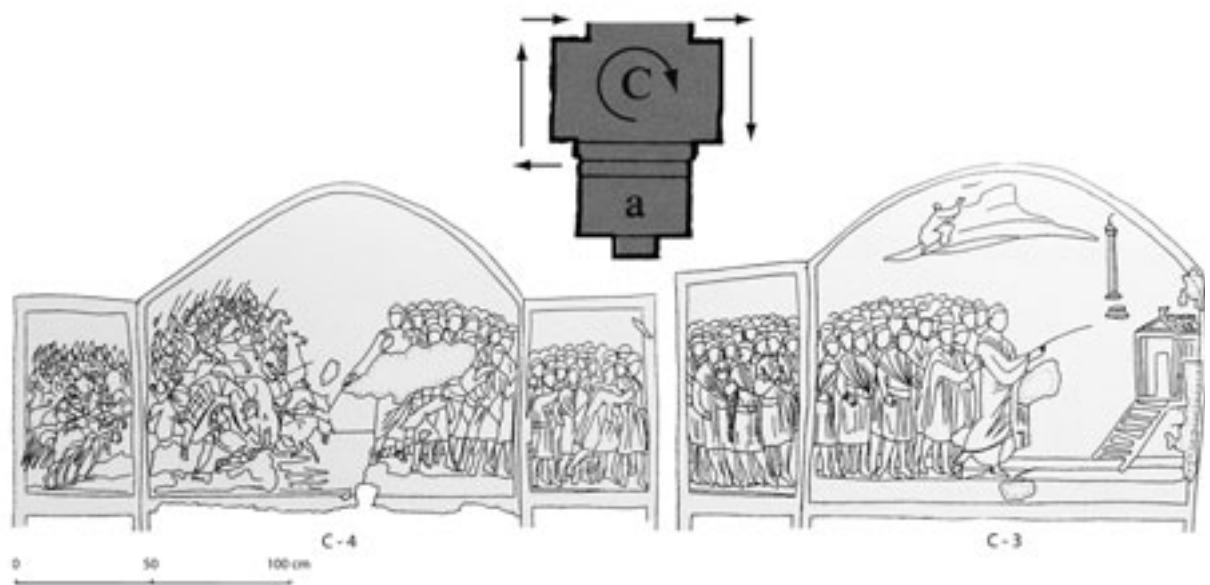


Abb. 9: Via Latina-Katakombe, Kammer C, Abwicklung der Malerei der rechten und linken Wandnische:
Durchzug der Israeliten durch das Rote Meer und Einzug ins Gelobte Land



Abb. 10: Die Belagerung Gibeons, die Gibeoniten bitten Josua um Hilfe; Josua bricht nach Gibeon auf, Jahwe spricht mit Josua



Abb. 1: Olympia, Elis, Stater



Abb. 2: Gela, Sizilien, Tetradrachme



Abb. 3: Katane, Sizilien, Tetradrachme
(signiert vom Stempelschneider Herakleidas)



Abb. 4: Olynthos, Makedonien, Tetrobol



Abb. 4a: wie Abb. 4, in doppelter Vergrößerung



Abb. 5: Poseidonia, Lukanien, Stater



Abb. 6: Titus im Namen des Divus Vespasianus, Denar



Abb. 7: Augustus, Aureus,
spanische Münzstätte



Abb. 8: C. Minucius Augurinus, Denar



Abb. 8a: wie Abb. 8, in 1½-facher Vergrößerung



Abb. 9: Ti. Minucius Augurinus, Denar



Abb. 10: C. Marcus Censorinus, As



Abb. 11: C. Marcius Censorinus, As



Abb. 12: L. Marcius Censorinus, Denar



Abb. 12a: wie Abb. 12, in doppelter Vergrößerung



Abb. 13: Octavian, Denar



Abb. 14: Vespasian, Denar



Abb. 14a: wie Abb. 14, in doppelter Vergrößerung



Abb. 15: Marcus Aurelius im Namen des Divus Pius, Sesterz



Abb. 16: Traian, Aureus



Abb. 16a: Revers von Abb. 16 in doppelter Vergrößerung



Abb. 17: Traian, Aureus



Abb. 18: Traian, Denar



Abb. 18a: Revers von Abb. 18
in doppelter Vergrößerung



Abb. 19: Traian, Denar



Abb. 19a: wie Abb. 19, in doppelter Vergrößerung



Abb. 20: Traian, Sesterz



Abb. 21: Traian, Sesterz



Abb. 21a:
Ausschnittvergrößerung des
Reverses von
Abb. 21.



Abb. 22: Traian, Dupondius



Abb. 23: Traian, As



Abb. 24: Traian, Sesterz



Abb. 25: Traian, Denar



Abb. 26: Traian, Sesterz



Abb. 27: Traian, Sesterz mit modern überarbeitetem Revers (COS V)



Abb. 28: Traian, Gußfalsum eines Sesterzes (COS V)



Abb. 29: Traian, As



Abb. 30: Traian, Sesterz mit modern überarbeitetem Revers



Abb. 31: Traian, Falsum eines Sesterzes



Abb. 32: Traian, hybrides Falsum eines Sesterzes



Abb. 33: Nikomedea, Bithynien, Geta, AE-34



Abb. 34: Makedonisches Koinon, AE-26



Abb. 35: Philippopolis, Thrakien, Caracalla, AE-30



Abb. 36: Alexandria, Ägypten, Hadrian,
Bronzedrachme, Jahr 8



Abb. 37: Alexandria, Ägypten, Hadrian,
Bronzedrachme, Jahr 8



Abb. 37a: Revers von Abb. 37
in doppelter Vergrößerung



Abb. 38: Alexandria, Ägypten, Traian,
Bronzedrachme, Jahr 17



Abb. 39: Alexandria, Ägypten, Traian,
Bronzedrachme, Jahr 17



Abb. 39a: Revers von Abb. 39
in doppelter Vergrößerung



Abb. 40: Alexandria, Ägypten, Traian, Bronzedrachme, Jahr 17



Abb. 40a: Revers von Abb. 40 in doppelter Vergrößerung



Abb. 41: Perinthos, Thrakien, Caracalla, AE-40



Abb. 42: Perinthos, Thrakien, Severus Alexander, AE-20



Fig. 1a–b : Flasque de poudre en cuivre, 1530–1550 (conservé au Walters Art Museum de Baltimore) ; avers et revers

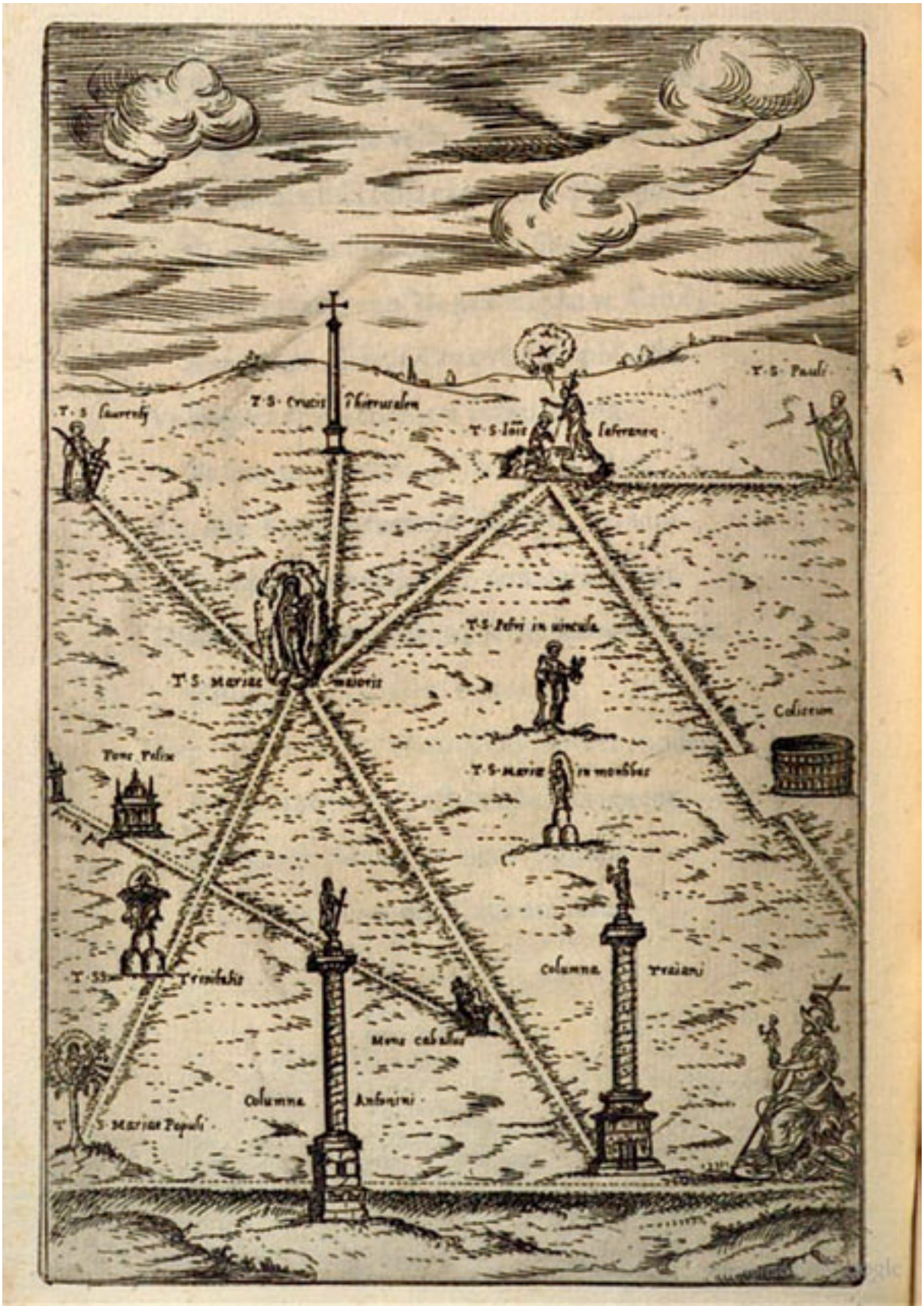


Fig. 2 : Plan directeur de Rome par Sixte Quint en 1587

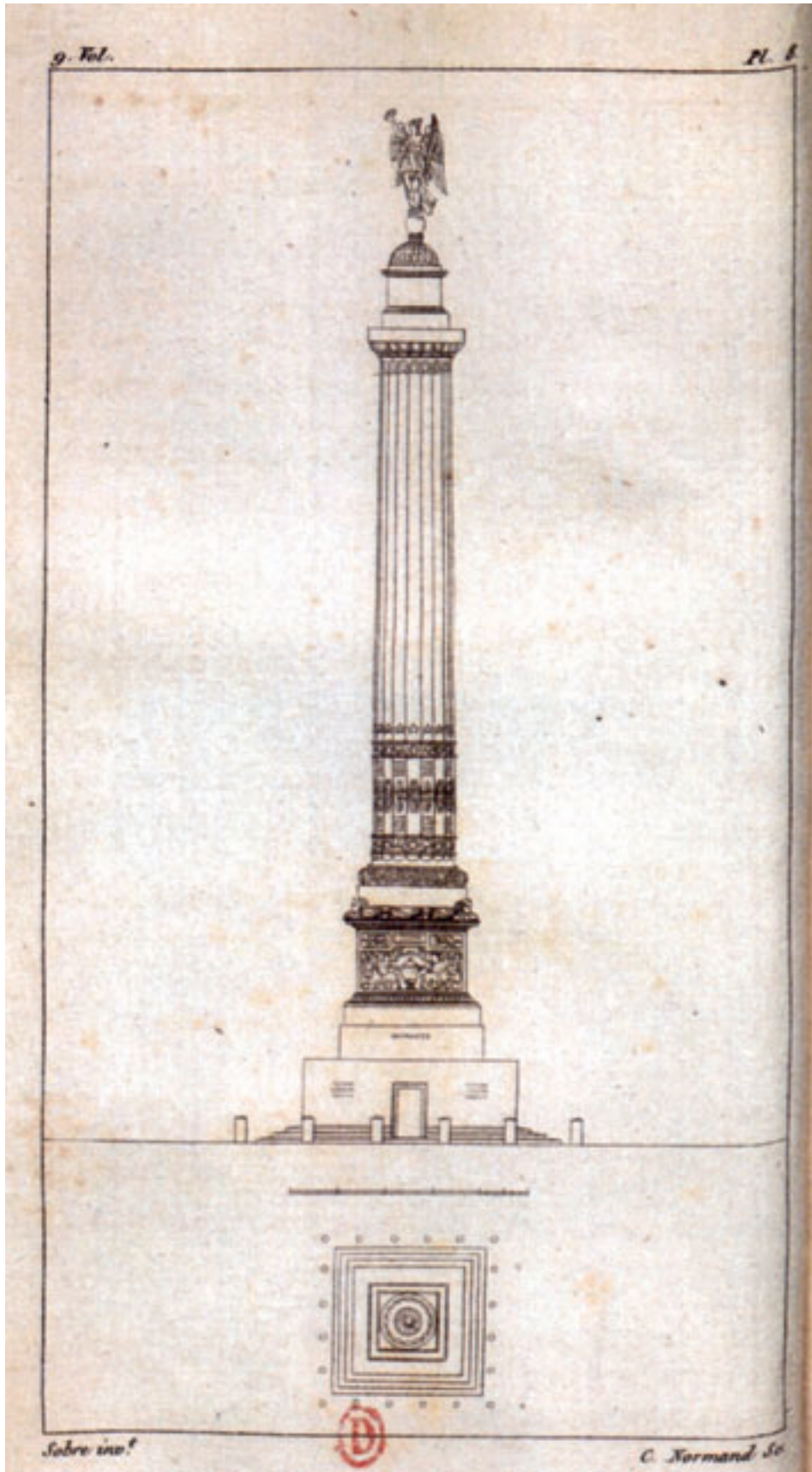


Fig. 3 : Colonne triomphale « modèle » du Consulat

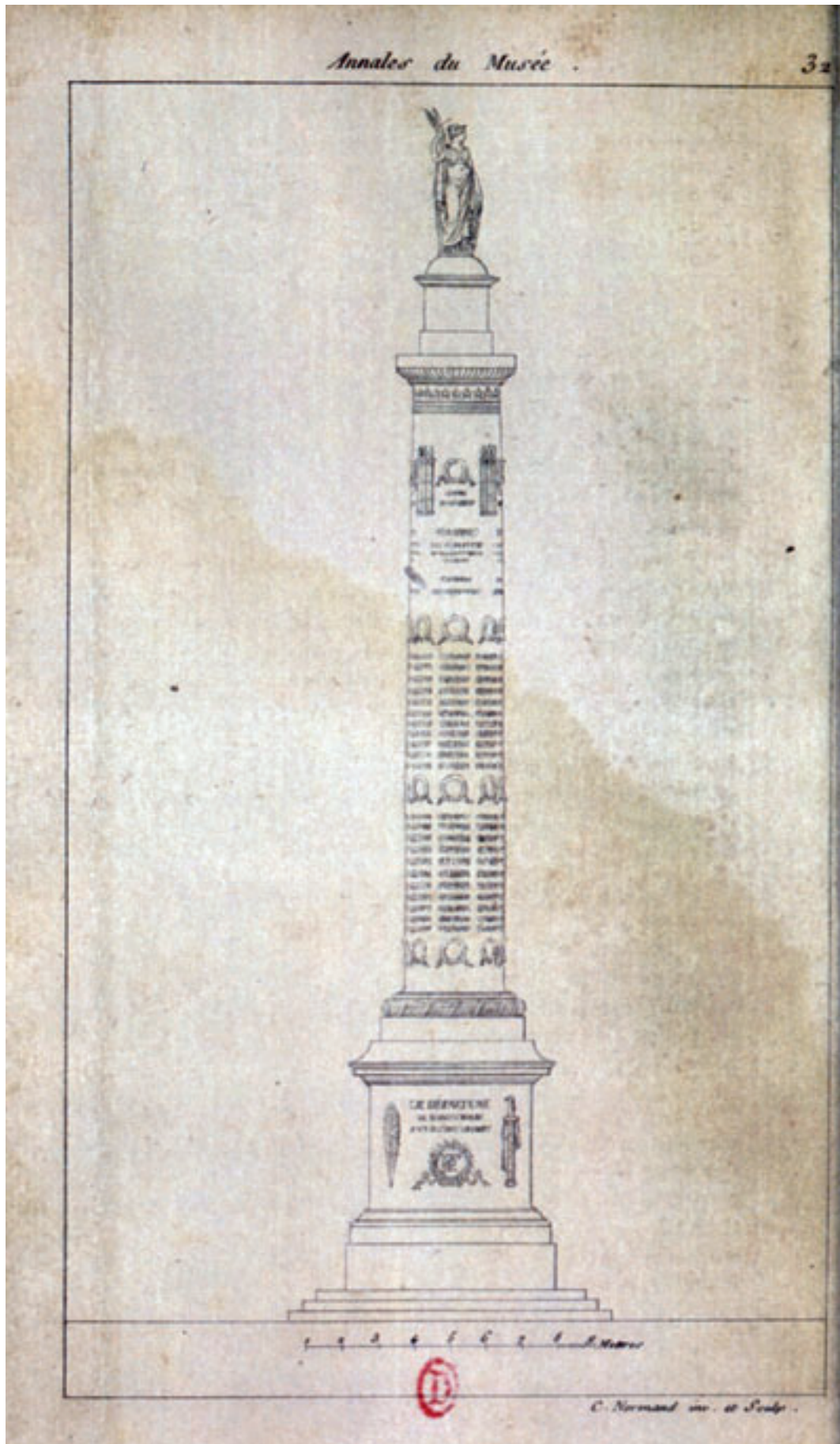


Fig. 4 : Projet de colonne de Melun

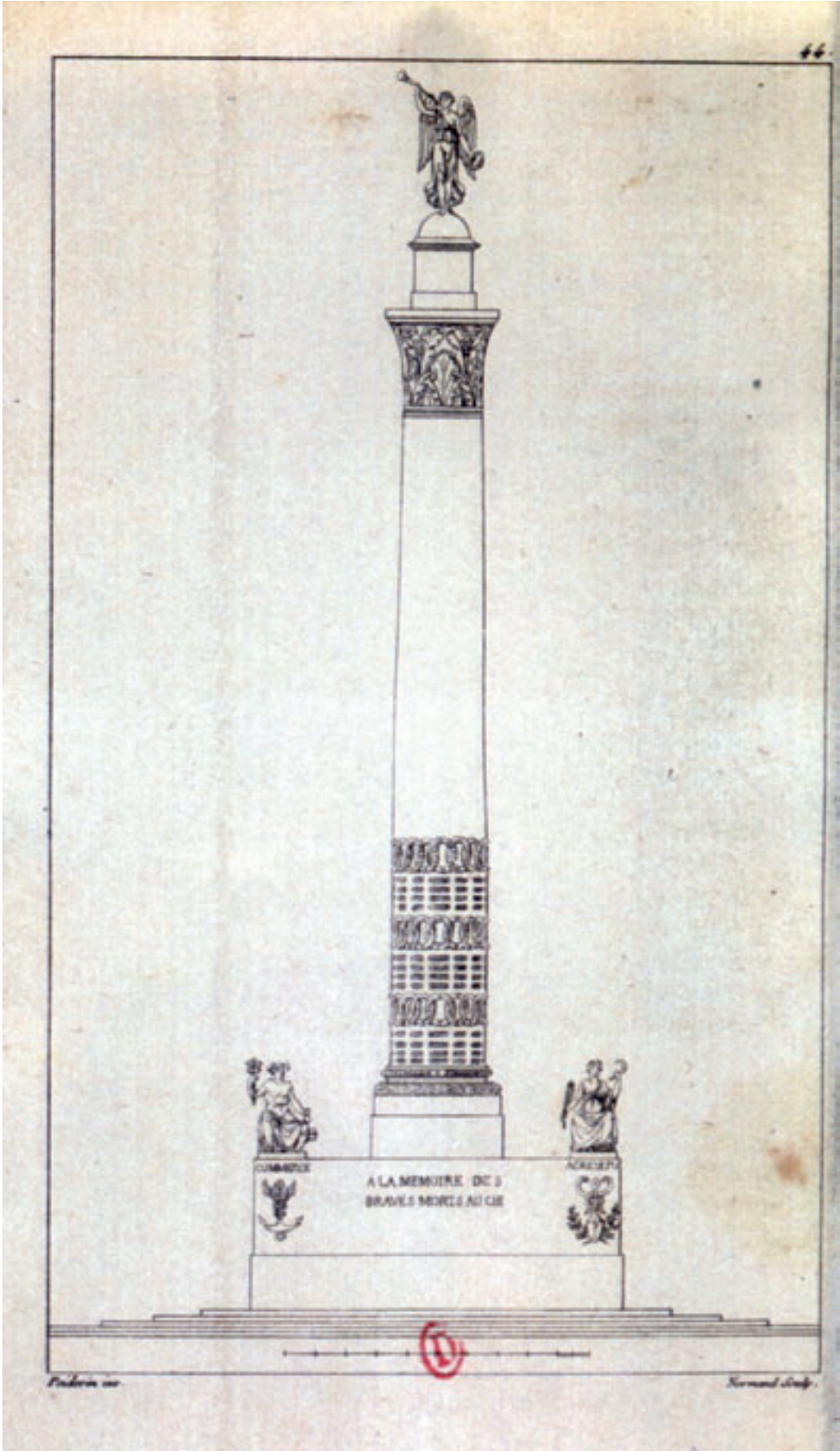


Fig. 5 : Projet de colonne de Bruxelles

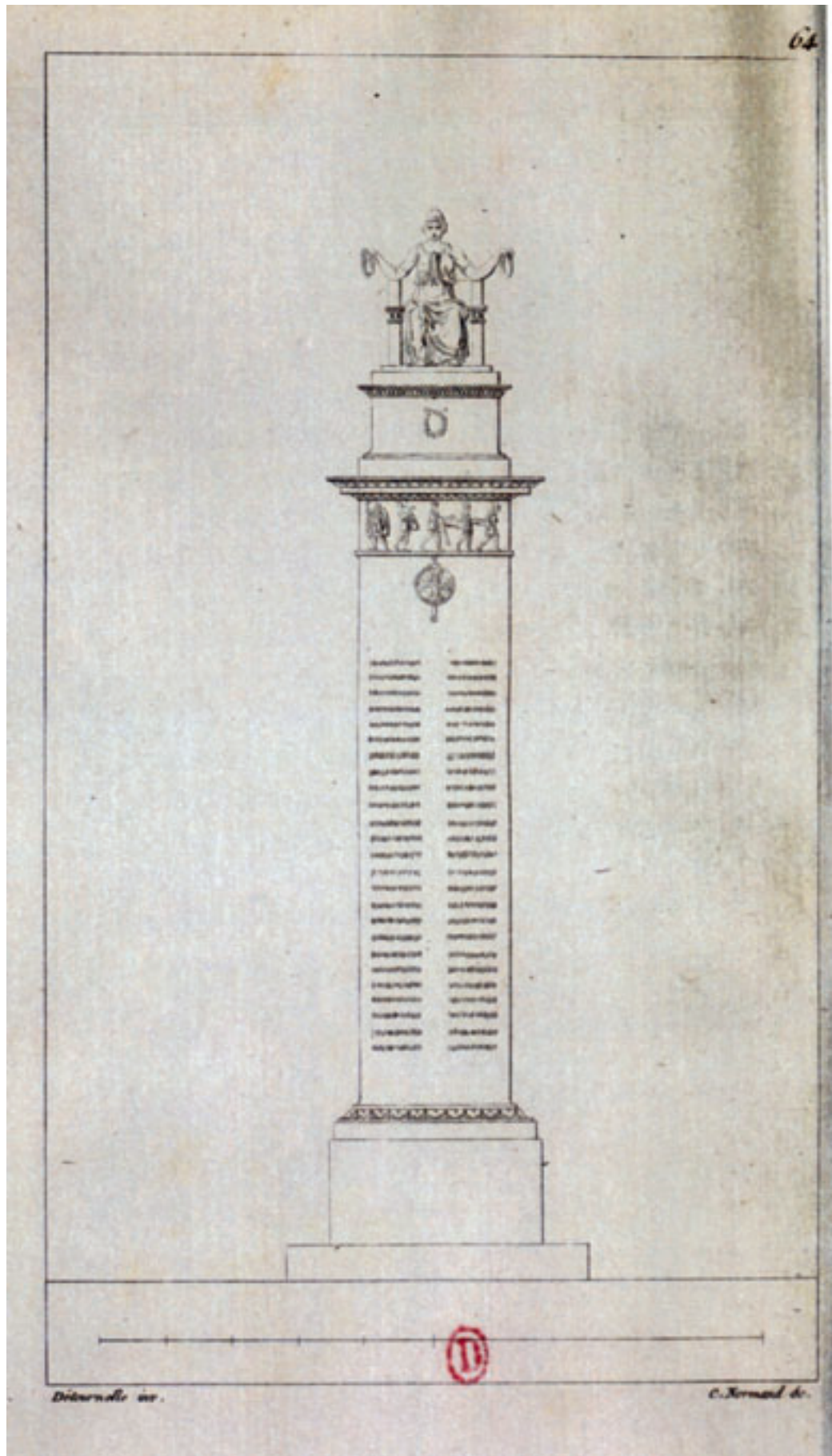


Fig. 6 : Projet de colonne de Chartres

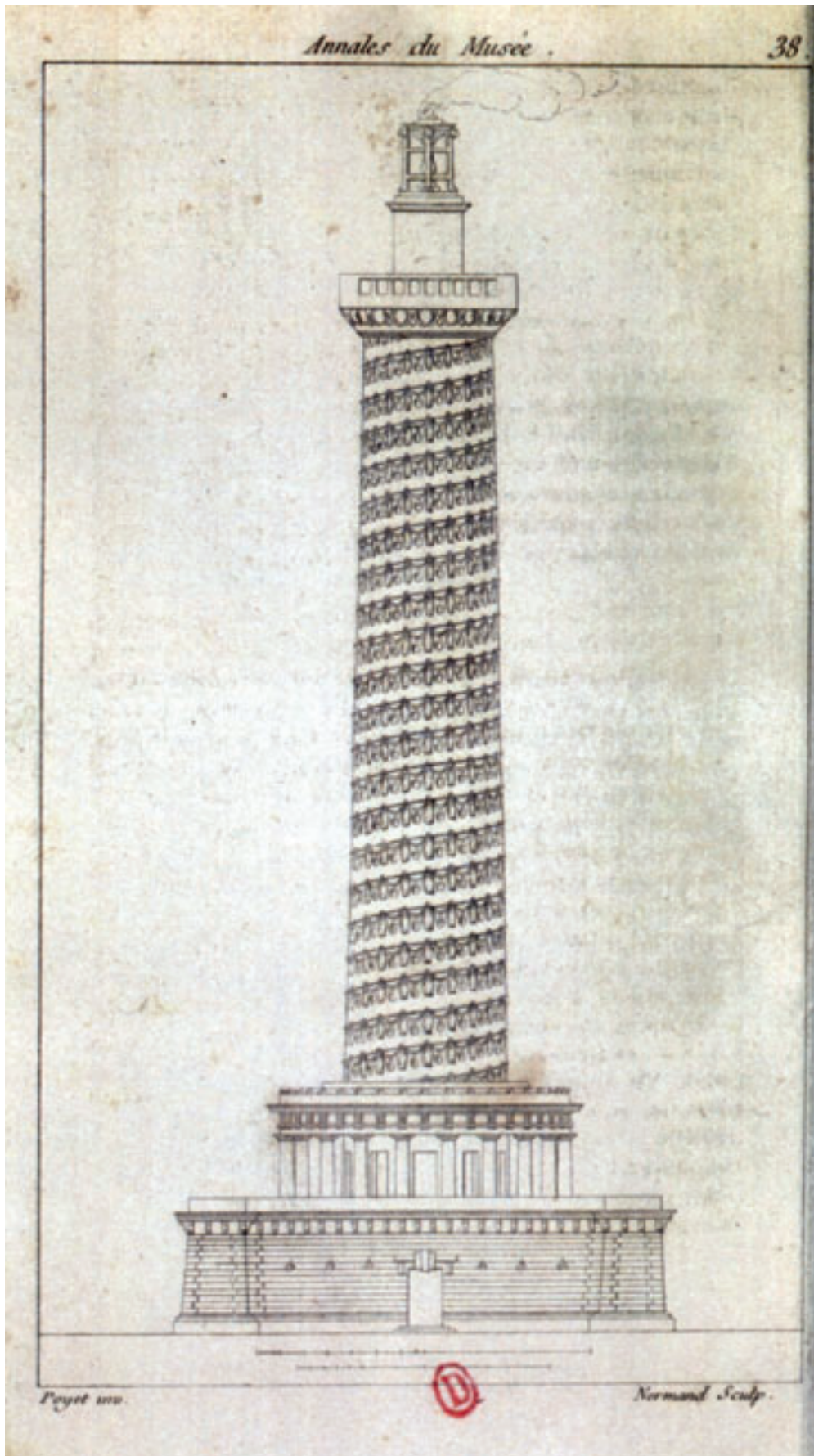


Fig. 7 : Projet de la Colonne des Victoires nationales

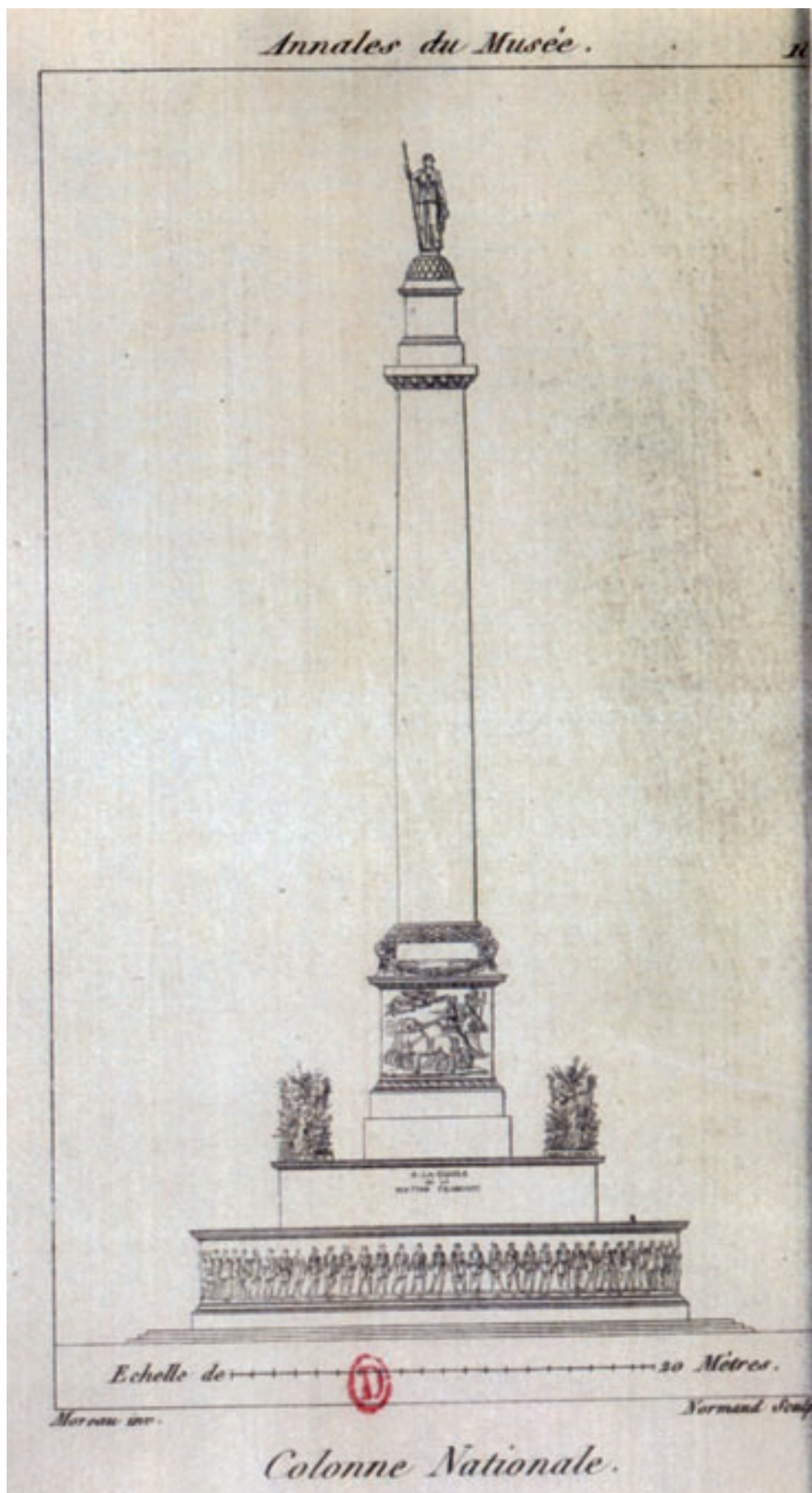


Fig. 8a : Projet de « colonne nationale » (1801) : vue générale



Fig. 8b : Projet de « colonne nationale » (1801) : la République (bronze)



Fig. 8c : Projet de « colonne nationale » (1801), bas-reliefs de marbre blanc sur granit vert : Mars sur son char, guidé par Minerve incarnant la Sagesse et couronné par la Victoire ; et Cérés et Bacchus

Le Petit Journal

TOUS LES VENDREDIS
Le Supplément illustré
5 Centimes

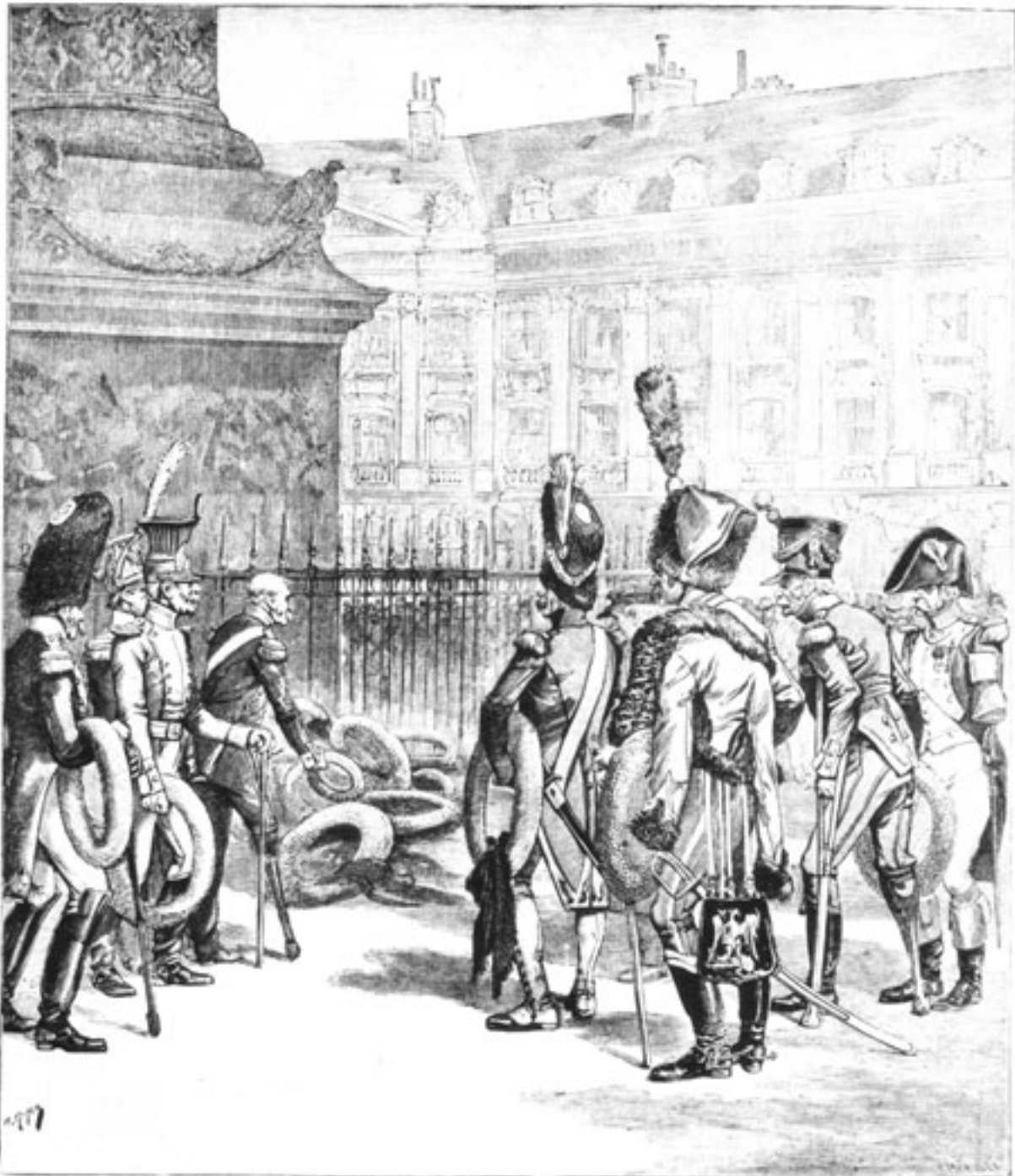
SUPPLÉMENT ILLUSTRÉ
Huit pages : CINQ centimes

TOUS LES JOURS
Le Petit Journal
5 Centimes

Deuxième Année

SAMEDI 22 AOÛT 1891

Numéro 39



Le 15 Août autrefois

Fig. 9 : Couverture du Petit Journal (1891) : les vétérans de l'armée napoléonienne au pied de la colonne Vendôme



Abb. 1: Die Bernwardsäule im Dom zu Hildesheim, um 1022

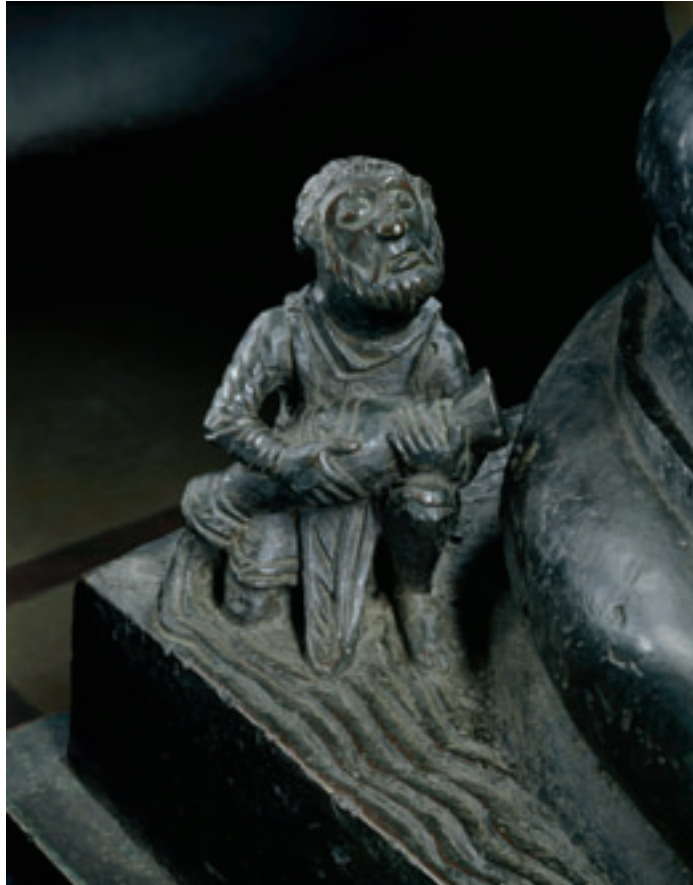


Abb. 2: Eine der Paradiesflussfiguren auf der Plinthe der Bernwardssäule, um 1022



Abb. 3: Darstellung der Personifikation des Jordan auf dem Schaft der Bernwardsäule, um 1022



Abb. 4: Darstellung der Taufe Christi auf dem Schaft der Bernwardsäule, um 1022



Abb. 5: Darstellung der 1. Jünger-Berufung auf dem Schaft der Bernwardsäule, um 1022



Abb. 6: Darstellung der 2. Jünger-Berufung auf dem Schaft der Bernwardsäule, um 1022



Abb. 7: Replik des Großen Bernwardkreuzes auf der Säule, Aufnahme um 1885 oder 1920



Abb. 8: Marmorsäule vor dem Magdalenkloster in Hildesheim



Abb. 1: Unbekannter italienischer Zeichner, Relief von der Trajanssäule: Angriff der Daker auf ein befestigtes römisches Lager (Cichorius-Szenen XCIII–XCV), Mitte/zweites Drittel 16. Jh., braune Tinte mit grauer Lavierung auf Pergament, ca. 30 x 56 cm



Abb. 2: Unbekannter italienischer Zeichner, Relief von der Trajanssäule: Angriff der Daker auf eine doppelt befestigte Mauer (Cichorius-Szenen XCV–XCVII), Mitte/zweites Drittel 16. Jh., braune Tinte mit grauer Lavierung auf Pergament, ca. 30 x 55 cm



Abb. 3: Ms. 254 c. 70r., Bibliotheca dell' Instituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' arte, Rom



Abb. 4: Ms. 254 c. 71v., Bibliotheca dell' Instituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' arte, Rom



Abb. 5: vol. 113, fol. 74 (B 96-841), Sir John Soane's Museum, London



Abb. 6: vol. 113, fol. 75 (B96-842), Sir John Soane's Museum, London



Abb. 7: vol. 113, fol. 76 (B96-843), Sir John Soane's Museum, London



Abb. 8: Ms. 320, Bibliotheca dell' Instituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' arte, Rom



Abb. 9: Ms. 320, Bibliotheca dell' Instituto Nazionale di Archeologia e Storia dell' arte, Rom



Abb. 10: RL inv. 7870, Royal Collection Trust



Abb. 11: RL inv. 7871, Royal Collection Trust



Abb. 12: RL inv. 7872, Royal Collection Trust



Abb. 13: Cod. 9410 fol. 43r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Abb. 14: Cod. 9410 fol. 43v, Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Abb. 15: Cod. 9410 fol. 44r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien



Abb. 18: Chacón (1576) Taf. 83, SUB Hamburg Scrin B/237



Abb. 19: Chacón (1576) Taf. 84, SUB Hamburg Scrin B/237



Abb. 20: Chacón (1576) Taf. 85, SUB Hamburg Scrin B/237



Abb. 16: Inv. 8128-39; Galleria Estense, Modena



Abb. 17: Inv. 8128-39; Galleria Estense, Modena



Abb. 21: Privatsammlung Paris



Abb. 22: Privatsammlung Paris



445. In Romano campo i luoghi più vicini per uocare, e profugati un singolare nome, che si dice
interuall. E d'ora per impedire, come reggimento, e et non di loro uocato nel nome
non uocabano profugare e Troiano.

Abb. 24: Bartoli, Bellori (1672) Taf. 72, UB Heidelberg



Abb. 25: Bartoli, Bellori (1672) Taf. 73, UB Heidelberg



Abb. 1: Trajanssäule, Umgestaltung durch Sixtus V.



Abb. 2a: Triumphbogen Karlsburg



Abb. 6: Karl VI. „Triumphus IX Saeculorum Imperii Romano-Germanici“



Abb. 7a: Karlskirche nach Salomon Kleiner



Abb. 7b: Karlskirche



Abb. 7c: Detail Säulenschaft der Karlskirche

Notta delle Caste

Le Caste sono 36. Siachheduna ha il suo n.º; et anche la seguente
 marca Alla S.^a Cel. [†] R. M.^a

In tutte queste 36. Caste sono le infrascripte Statue che per ogni
 la Confessione deli numeri si valoria di Dio li pezzi che
 in ciascheduna sono, già che ciaschedun pezzo è il suo n.º
 che vincontra con l'altro per la facilità d'uscirli.

Nelle Caste n.º 1. 2. 3. 4. e 5. e tutta la Statua della Venere, con
 due bassi rilievi della Colona Trajana, e 12 Putini.

Nelle Caste n.º 6. 7. 8. 9. e 10. e tutta la Statua del Antino, con
 13. bassi rilievi della Colona Trajana, e 16. Putini.

Nelle Caste n.º 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. sono
 la 15. Statua del Augusto con li due figli, con 5. bassi
 rilievi della Colona Trajana et 6. Putini.

Nelle Caste n.º 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. sono la Statua del
 Gladiatore, con 4. bassi rilievi della Colona Trajana, e
 due Putini.

Nelle Caste n.º 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. sono la Statua del Augusto
 con l'Idolone, e Apolo del Bernino.

Nelle Caste n.º 38. sono il gran Putino dell'Algarò, con tre
 altri putini, con tre teste, Luna della gloria, l'altro
 del Apolo, la 6.^a della Stimatis. Vergine Vestale nouame-
 nte ritrovata, delle quali il formatore et da me
 stimolato come cose di vera estimatione m'ha ragolato.

Chiavaro Taliani

Abb. 8: Ankauf von Reliefs der Trajanssäule durch Strudel



Fig. 2: The fortification wall from Grădiștea de Munte, 2014



Fig. 3: Overview of the sanctuary from Grădiștea de Munte, 2014



Fig. 4: Recent archaeological research (Grădiștea de Munte – 4th terrace, 2011) that revealed the traces of an excavation from the beginning of the 19th century

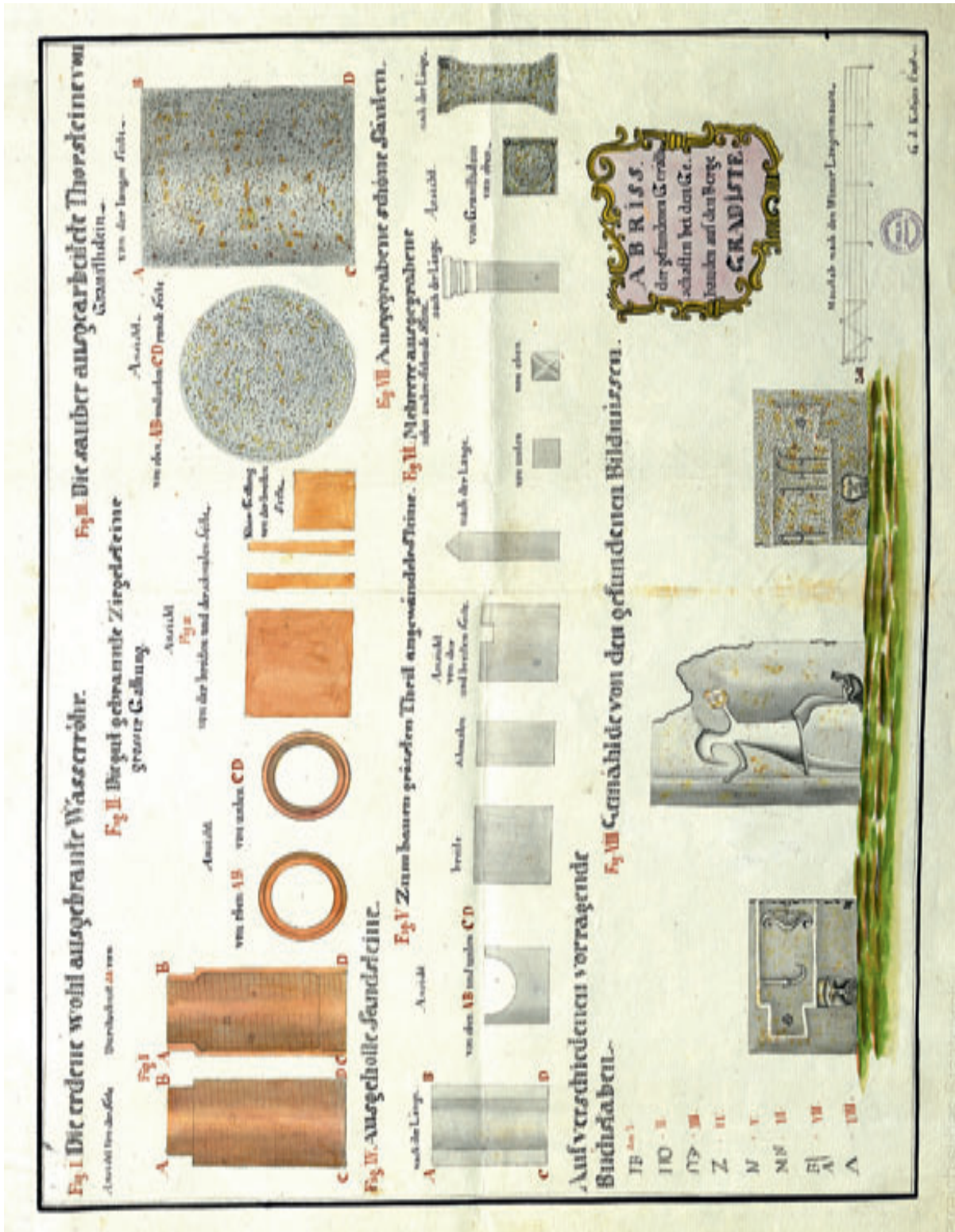


Fig. 5: Drawings of building materials and architectural remains discovered at Grădiştea de Munte at the beginning of the 19th century



Fig. 6: The Big Round Temple – detail of the andesite elements, 2014



Fig. 7: The Big Round Temple – overview photo, 2014

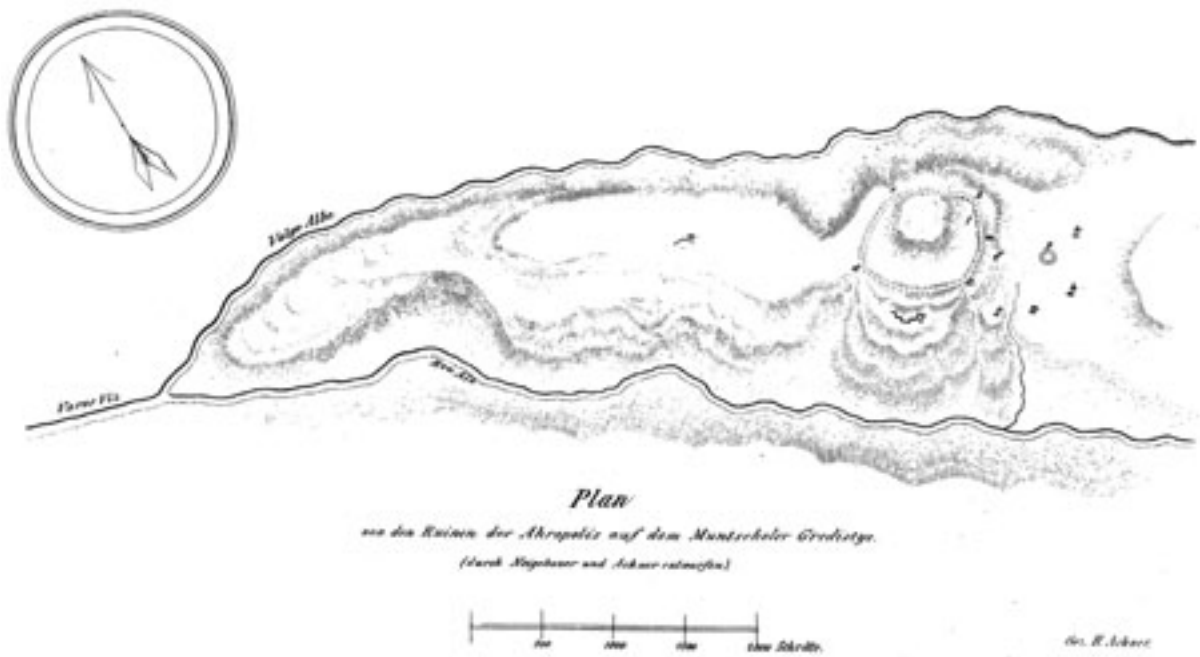


Fig. 8: A topographic sketch of Grădiștea de Munte published by J. M. Ackner illustrating the places with ancient structures visible at that time



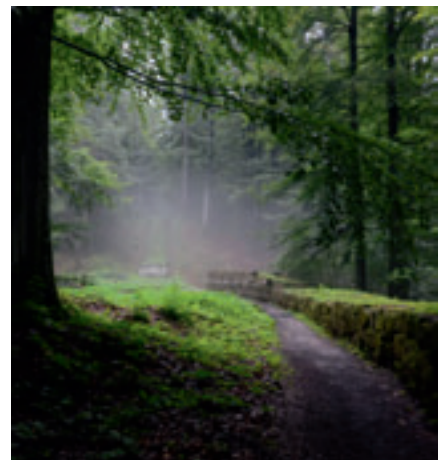
k. "the temple with columns" (?), 2014



h. "the edifice with massive stone blocks" – the pentagonal tower, 2014



g. "the circus" – The Big Round Temple, 2014



a. "the city wall", 2014



Fig. 9: The ruins of the “mysterious construction” (The Big Round Temple) in 1910



Fig. 10: “The stone double circle” (The Big Round Temple) during the excavations led by D. M. Teodorescu (1924)



Fig. 11: The fortification wall from Grădiștea de Munte in 1921



Fig. 12: The fortification wall from Grădiștea de Munte at the beginning of archaeological excavations in the 1950s

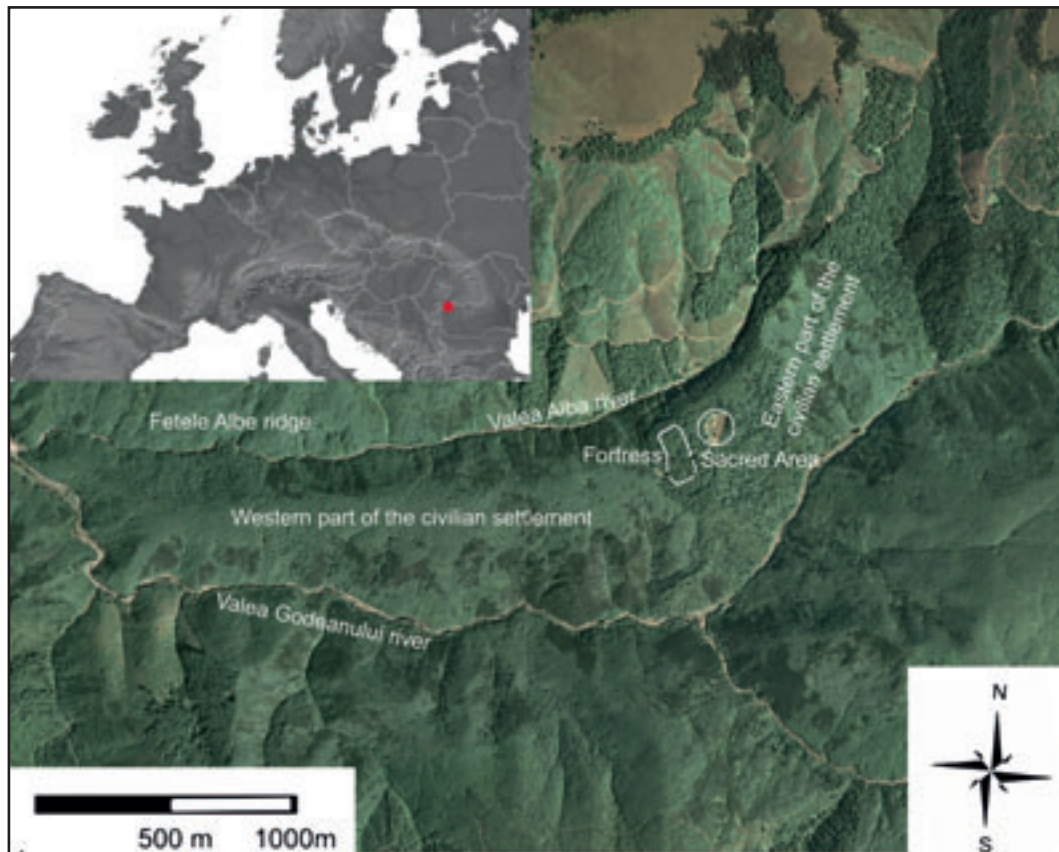


Fig. 1: Sarmizegetusa Regia. Satellite map

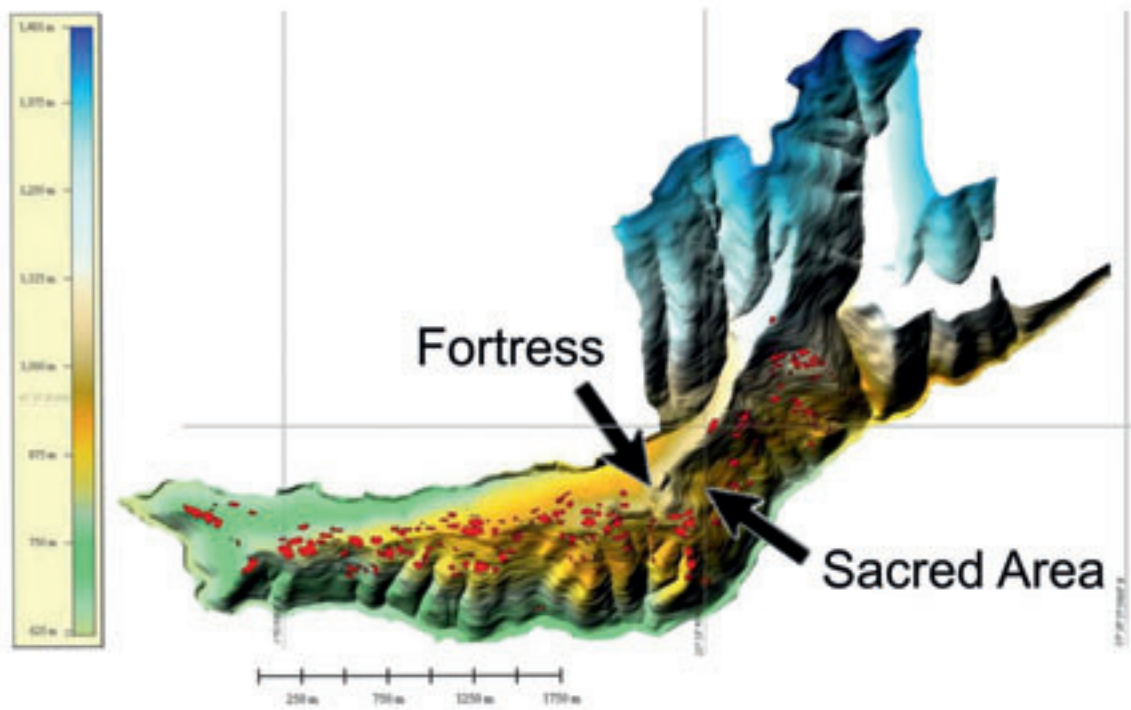


Fig. 2: General archaeological map of the site

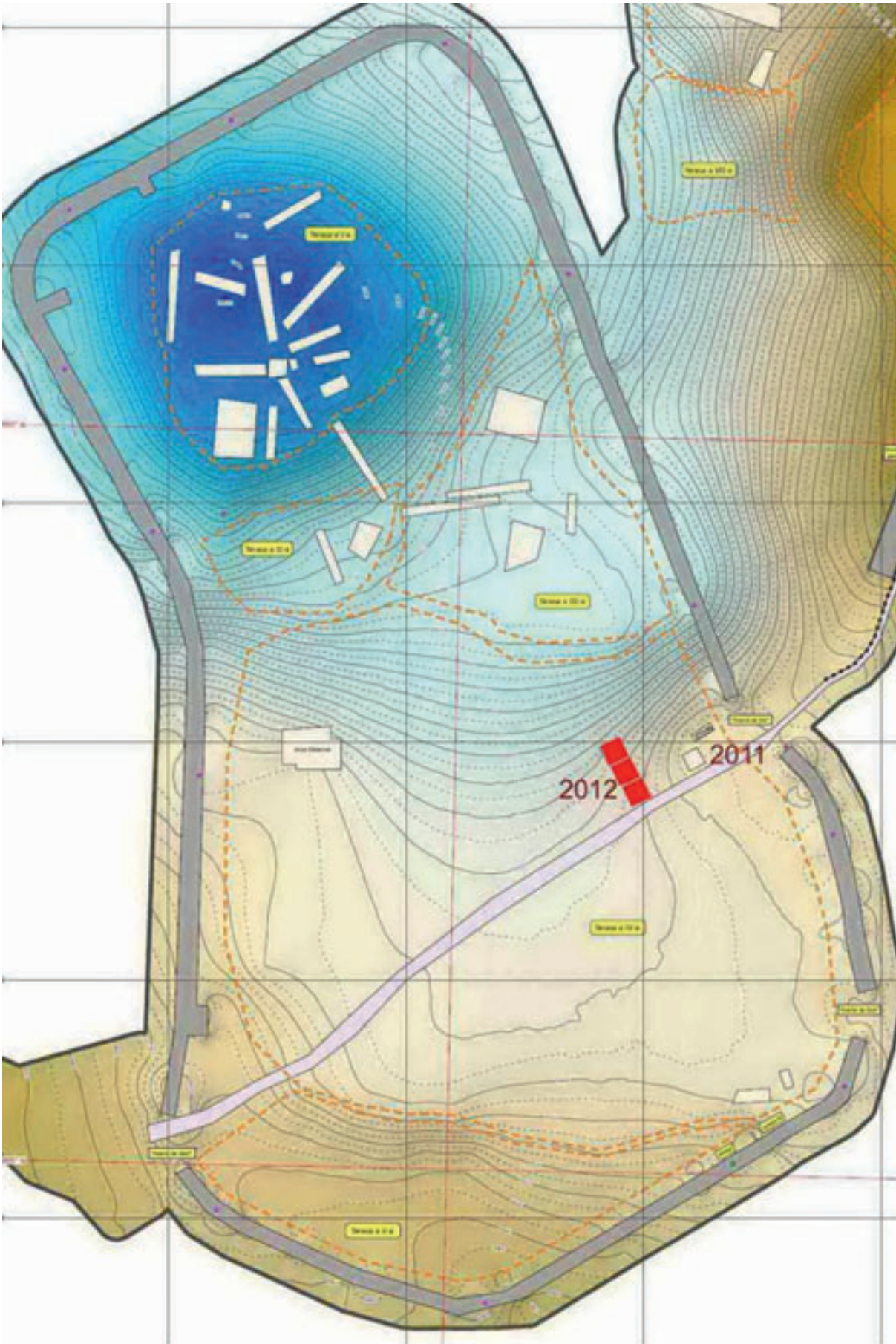


Fig. 3: Sarmizegetusa Regia. The defended area (the fortress) including the recent excavations



Figs. 7–8: Recent excavations in one of the temples and the terracotta water supply pipe

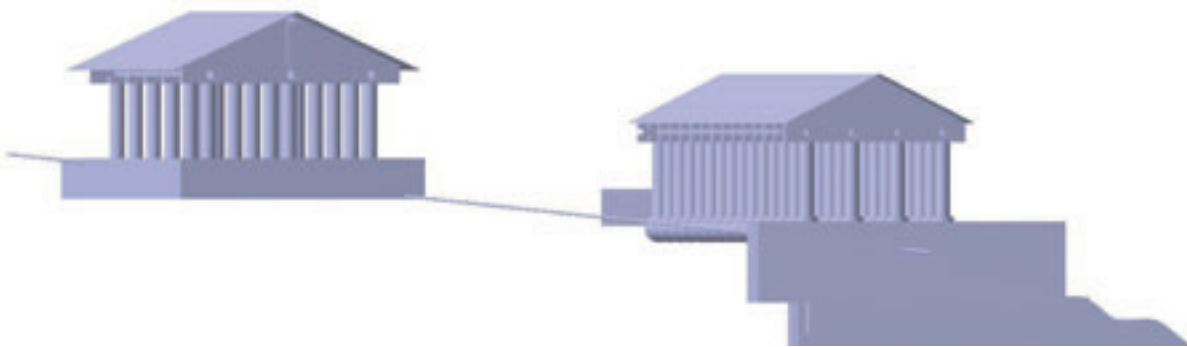


Fig. 9: Virtual reconstruction of the two temples and the terracotta pipe

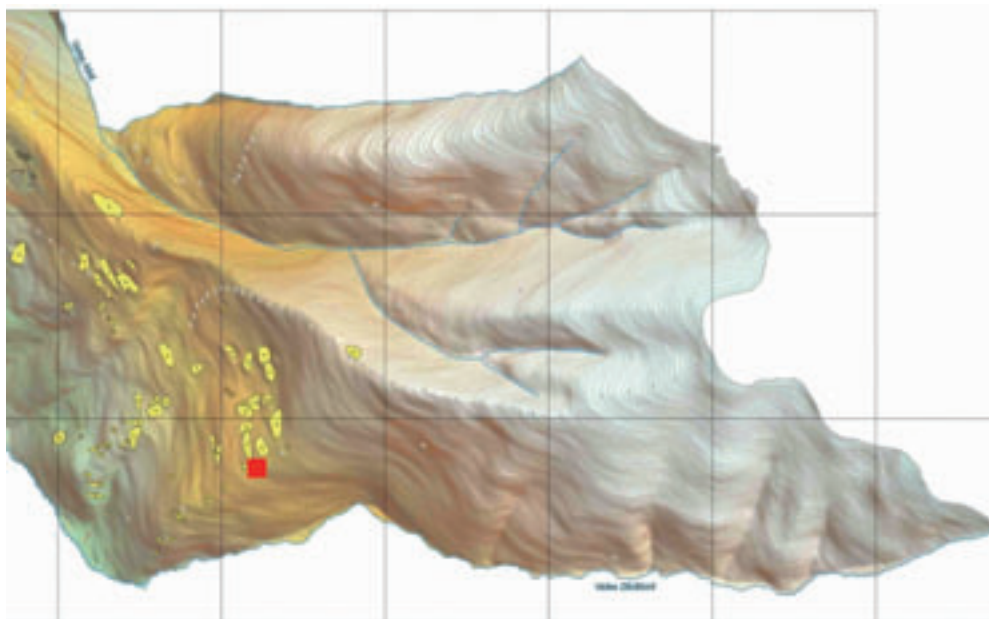


Fig. 10: Sarmizegetusa Regia. The eastern part of the civilian settlement

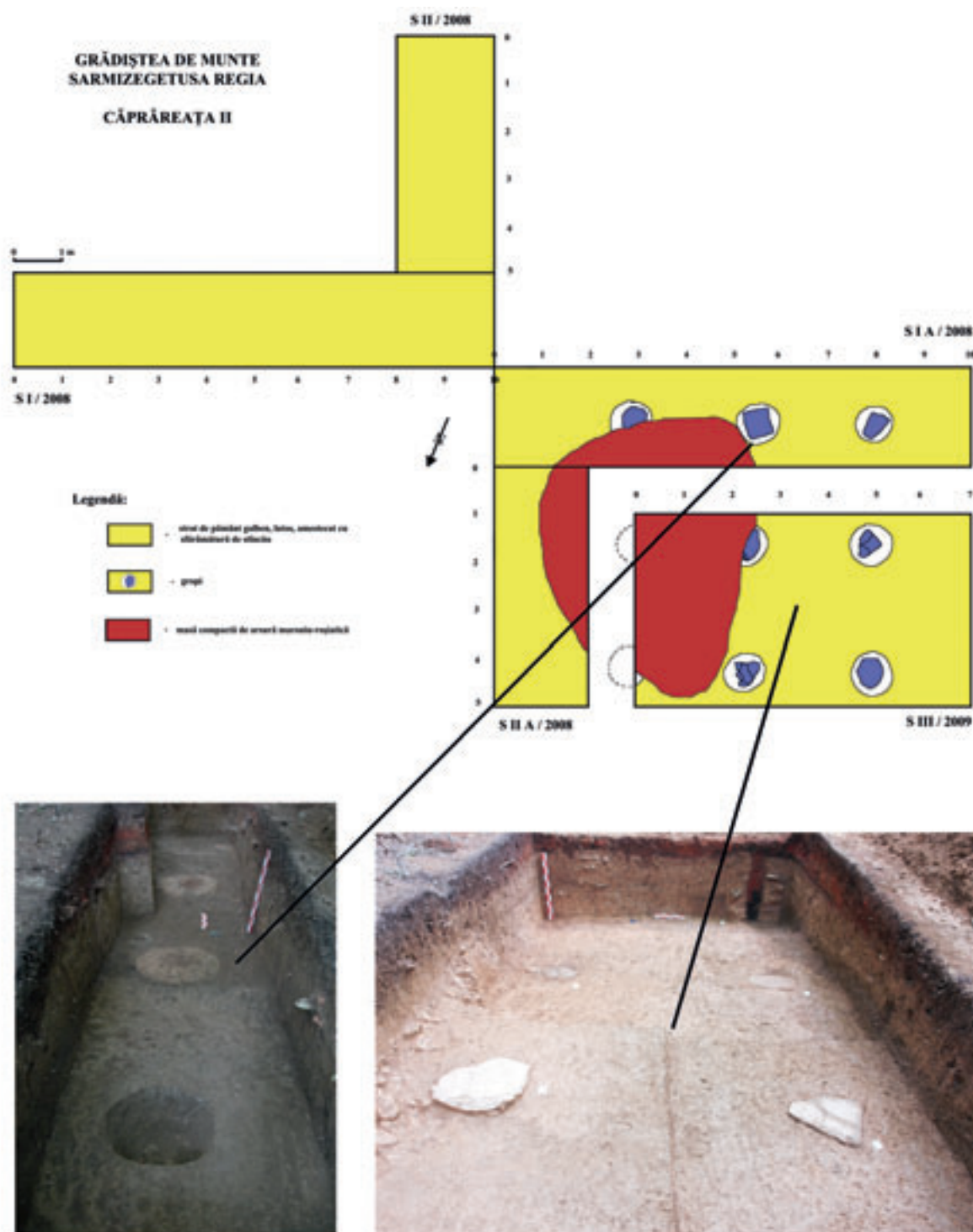


Fig. 12: Sarmizegetusa Regia. Eastern part of the civilian settlement:
post holes from a suspended (?) wooden structure



Fig. 11: General view of the excavations on the artificial terrace

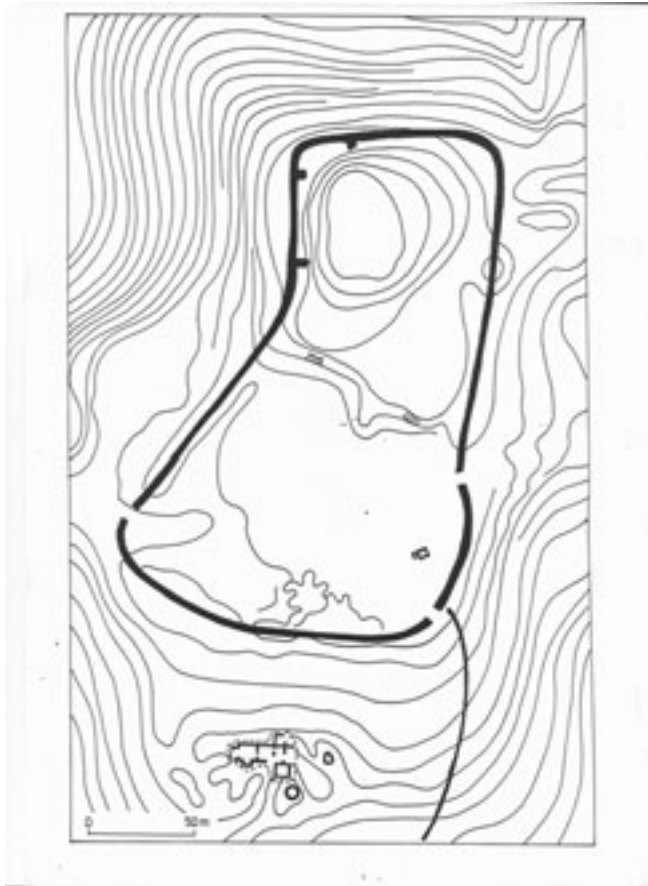


Fig. 3: Plan of the "Dacian great citadel" at Sarmizegetusa Regia

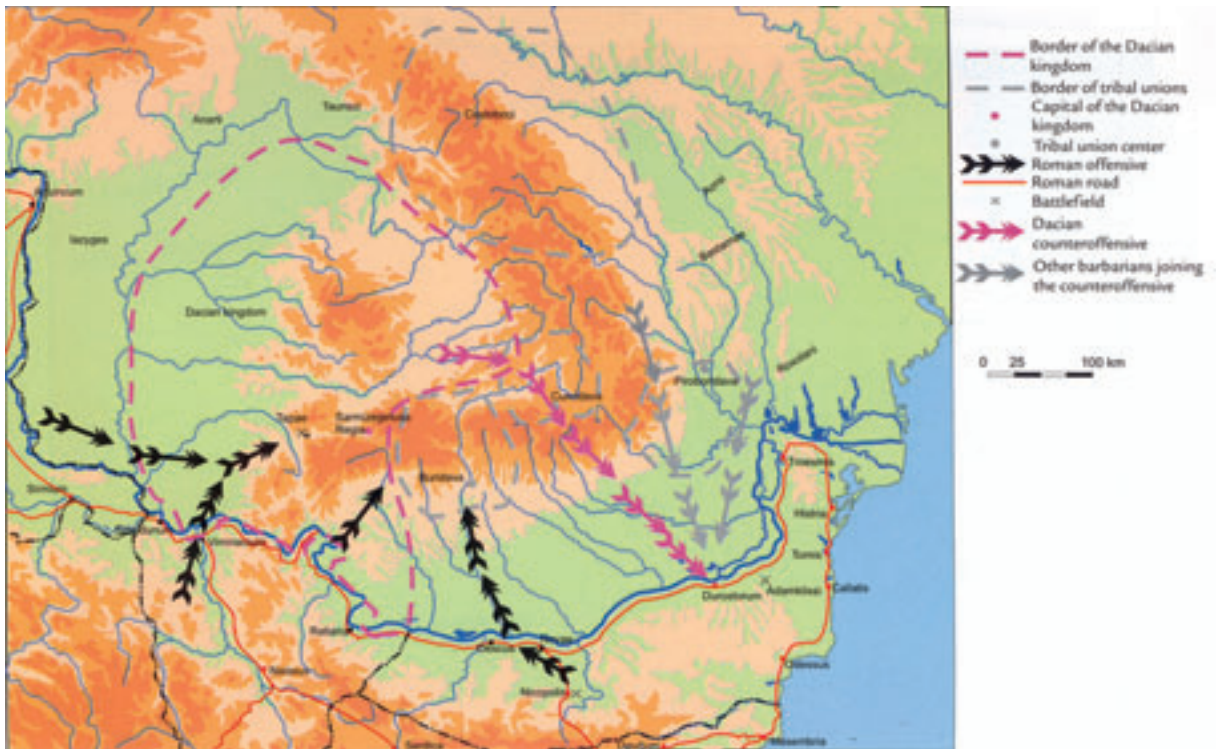


Fig. 1: Map of the first and second campaigns of the first expedition of the Dacian war, AD 101



Fig. 2: Map of the third campaign of the first expedition of the Dacian war, AD 102

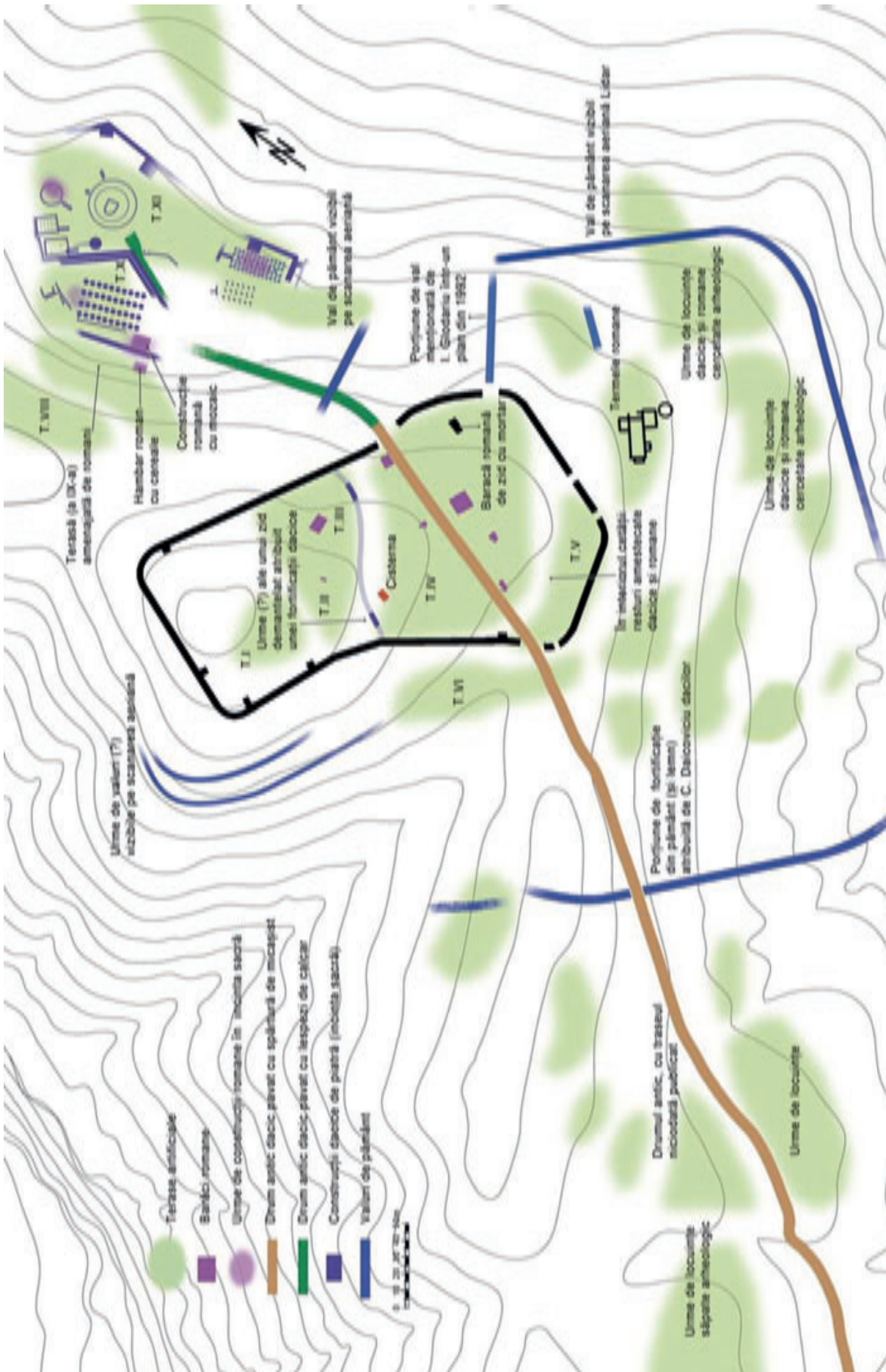


Fig. 4: New general plan of Sarmizegetusa Regia with the Roman fort and other Roman buildings

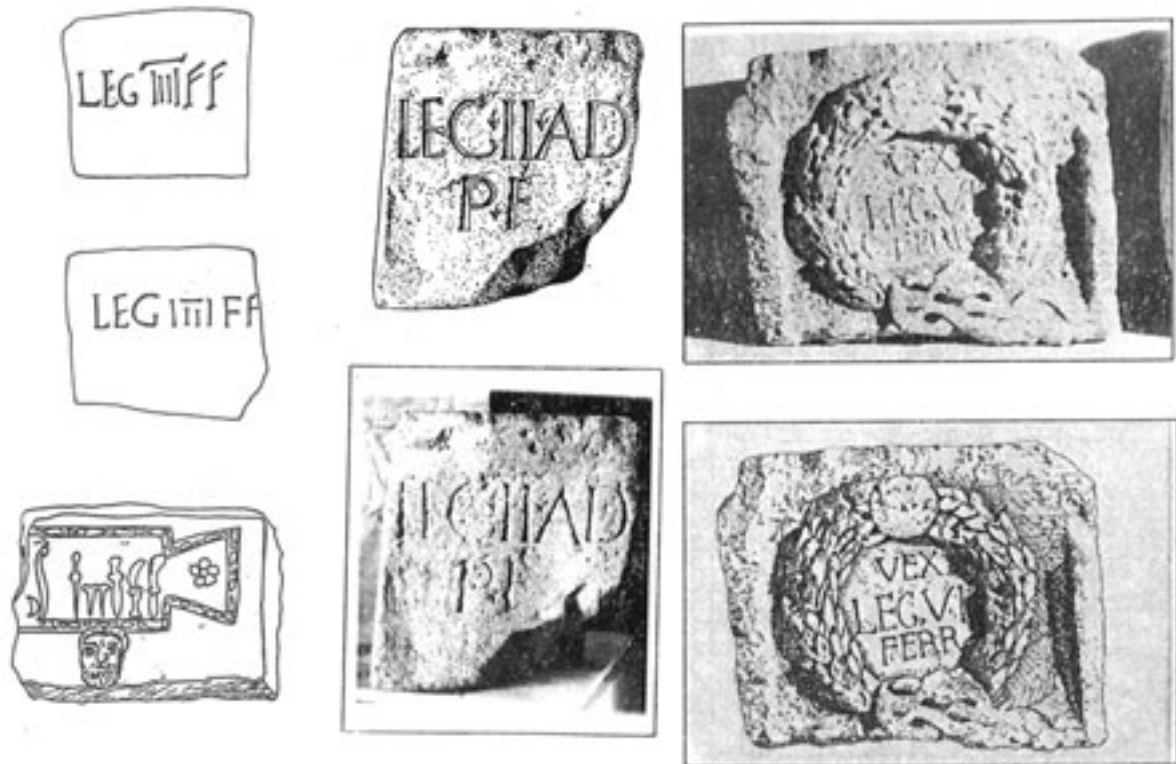


Fig. 5: Stone blocks with Latin inscriptions of Roman legions recovered from the defense wall of the Roman fort at Sarmizegetusa Regia



Fig. 6: Two stone blocks with the pair of Capricorns motif recovered from the fortification wall of the Roman fort at Sarmizegetusa Regia (left and top right). Fragment with an inscription in the gable from the headquarters building from the legionary camp in Carnuntum (bottom right)



Fig. 7: Tile-stamp from Carnuntum (top left); limestone relief from Benwell (Britain) (top right); coin of Gallienus (bottom right)



Fig. 8: Construction block with relief and inscription from Carnuntum (top left); construction block with relief from Carnuntum (top right); construction block with relief from Brigetio (bottom)



Fig. 9: Coins of Augustus (first and second rows); coin of Divus Vespasianus (third row)



Fig. 10a: Building inscription from Baden-Baden (CIL XIII 6307)



Fig. 10b: Votive inscription from Obernburg am Main (AE 1957, 51)



Fig. 10c: Funerary inscription from Niedernberg (AE 1967, 338)



Fig. 11: Inscription for Victoria Augusta found at Sub Cununi



Abb. 1: Inschrift der Trajanssäule

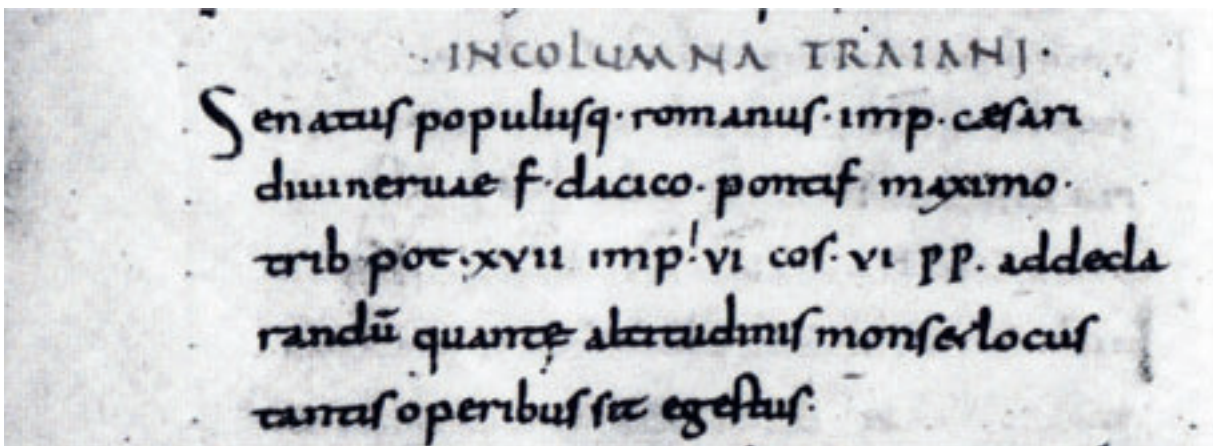


Abb. 2: Anonymus Einsidlensis fol. 68b

Am 12. Mai 2013 jährte sich der Tag der Einweihung der *Columna Traiani*, der uns aus den *Fasti Ostienses* bekannt ist, zum neunzehnhundertsten Mal. Das Jubiläum bot den geeigneten Anlaß, um dieses einzigartige Monument im Rahmen einer internationalen Tagung in seiner herausragenden Bedeutung möglichst umfassend zu würdigen, vor allem aus der Perspektive der traditionellen akademischen Fächer der Alten Geschichte und der Klassischen Archäologie, freilich unter Einbeziehung vieler Forschungsrichtungen und Disziplinen wie der Kunstgeschichte, der Religionswissenschaft, der Epigraphik, der Numismatik, der *material culture studies* und der *visual culture studies*.

Mit Beiträgen von:

Dan Aparaschivei, Martin Beckmann, Fulvia Bianchi, Ivan Bogdanović, Matthias Bruno, Cinzia Conti, Jonathan Coulston, Dan Dana, Marcel Danner, Werner Eck, Stephan Faust, Gelu Florea, Martin Galinier, Volker Heenes, Christian Heitz, Tonio Hölscher, Alice Landskron, Giangiacomo Martines, Răzvan Mateescu, Snežana Nikolić, Joanna Olchawa, Coriolan H. Opreanu, Ioan Piso, Monica Salvadori, John Scheid, Gunnar Seelentag, Stefan Seitschek, Karl Strobel, Ekkehard Weber, Elizabeth Wolfram Thill, Bernhard Woytek, Norbert Zimmermann

ISBN: 978-3-902976-53-6

