



Chapitre d'actes

2020

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

Trajan auf Säule und Fries

Baumer, Lorenz

How to cite

BAUMER, Lorenz. Trajan auf Säule und Fries. In: Formate und Funktionen des Porträts = Formats et fonctions du portrait. Boschung, D. & Queyrel, F. (Ed.). Paris. Paderborn : Wilhelm Fink, 2020. p. 173–190. (Morphomata)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:146884>

LORENZ E. BAUMER

TRAJAN AUF SÄULE UND FRIES

ABSTRACT

Die vorliegende Studie widmet sich in zwei Abschnitten einerseits den Bildnissen des Kaisers auf der Trajanssäule, andererseits der Darstellung Trajans auf dem Schlachtreief des sogenannten Grossen Trajanischen Frieses. Bei den Säulenrelief bestätigt sich die bereits mehrfach festgestellte Tatsache, dass eine reflektierte thematische Selektion die Aussage der Darstellungen auf dem Reliefband bestimmte, während die konkrete Wahl der verwendeten Porträttypen den einzelnen Bildhauern überlassen blieb. Trajan kann dabei als umsichtig planender Heerführer umschrieben werden, der sämtliche Aspekte des Kriegszuges bedenkt und leitet. Ganz anders ist er auf dem Grossen Fries gezeigt, dessen Komposition nicht, wie üblicherweise angenommen wird, chaotisch, sondern streng spiegelsymmetrisch und in panegyrischer Weise auf den gottgleich ins Schlachtgeschehen eingreifenden Trajan bezogen ist.

1. DIE PORTRÄTS DES KAISERS AUF DER TRAJANSSÄULE

Die Trajanssäule bietet bedingt durch ihre Form und Thematik das umfangreichste Porträtenssemble eines einzelnen Kaisers.¹ Obwohl sich auf den Säulenreliefs insgesamt 58 gesicherte Bildnisse Trajans identifizieren

1 Die Literatur zur Trajanssäule ist kaum mehr zu bewältigen und wächst stetig weiter. Die hier mitgegebenen Literaturverweise begnügen sich aus praktischen Gründen zumeist auf jüngere Publikationen, wobei auch dabei nicht Vollständigkeit, sondern der thematische Bezug die Auswahl bestimmte. Eine

lassen², haben diese vielleicht gerade wegen ihrer Vielzahl in der Forschung bisher eine eher geringe Aufmerksamkeit gefunden. Anders steht es mit den Bildnissen einiger kaiserlicher Begleiter, wovon hier etwa die von Kai Töpfer eingebrachte Deutung eines unbärtigen Männerporträts in den Szenen 44 und 48 als Bildnis von Trajans Nachfolger Hadrian³, die wiederholt argumentierten Darstellungen des Lucius Licinius Sura und des Prätorianerpräfekten Claudius Livianus in den Szenen 89, 93

lesenswerte Einführung in die narrative und programmatische Struktur des Reliefbandes gibt Hölscher 2017. Eine aktuelle Bibliographie der wichtigsten Publikationen findet sich in Hölscher 2017, 35–38 sowie in den übrigen Beiträgen desselben Bandes; für ein umfangreiches Literaturverzeichnis s. Galinier 2007, 273–294. Schematische Übersichten zu den Reliefszenen u. a. bei Baumer et al. 1991, 266 Abb. 1; Hölscher 2002, 131 Abb. 115; Hölscher 2018, 305 Abb. 147; s. auch die Umzeichnung des gesamten Säulenreliefs bei Martines 2017, Taf. 2 Abb. 2.

2 Erster Feldzug: 1. Szene 6 Figur 6; 2. Szene 8 Figur 17; 3. Szene 9 Figur 3; 4. Szene 10 Figur 3; 5. Szene 12 Figur 8; 6. Szene 14 Figur 2; 7. Szene 16 Figur 5; 8. Szene 18 Figur 7; 9. Szene 20 Figur 2; 10. Szene 24 Figur 27; 11. Szene 25 Figur 3; 12. Szene 27 Figur 2; 13. Szene 28 Figur 6; 14. Szene 30 Figur 6; 15. Szene 33 Figur 24; 16. Szene 34 Figur 5; 17. Szene 35 Figur 10; 18. Szene 36 Figur 22; 19. Szene 39 Figur 21; 20. Szene 40 Figur 30; 21. Szene 42 Figur 8; 22. Szene 44 Figur 9; 23. Szene 46 Figur 7; 24. Szene 50 Figur 8; 25. Szene 51 Figur 13; 26. Szene 52 Figur 9; 27. Szene 53 Figur 13; 28. Szene 54 Figur 6; 29. Szene 58 Figur 3; 30. Szene 61 Figur 3; 31. Szene 63 Figur 17; 32. Szene 66 Figur 3; 33. Szene 68 Figur 16; 34. Szene 72 Figur 2; 35. Szene 73 Figur 3; 36. Szene 75 Figur 18; 37. Szene 77 Figur 2. – Zweiter Feldzug: 38. Szene 79 Figur 5; 39. Szene 81 Figur 3; 40. Szene 84 Figur 9; 41. Szene 86 Figur 10; 42. Szene 87 Figur 14; 43. Szene 90 Figur 9; 44. Szene 91 Figur 4; 45. Szene 97 Figur 1; 46. Szene 99 Figur 6; 47. Szene 100 Figur 18; 48. Szene 102 Figur 3; 49. Szene 103 Figur 12; 50. Szene 104 Figur 3; 51. Szene 105 Figur 4; 52. Szene 114 Figur 4; 53. Szene 118 Figur 4; 54. Szene 123 Figur 19; 55. Szene 125 Figur 8; 56. Szene 130 Figur 3; 57. Szene 137 Figur 7; 58. Szene 141 Figur 7. – vgl. dazu die Liste bei Conti 2017b, 78 f. und die in Einzelheiten abweichende Tabelle bei Gross 1940, 123 f. Taf. 37–41 (mit Abbildungsverweisen zu Cichorius 1896–1900 [s. dazu die neukommentierte Vorlage der Tafeln bei Lepper – Frere 1988] und Lehmann-Hartleben 1926); gute Abbildungen finden sich bei Chew – Stefan 2015, Übersichtsaufnahmen bei Galinier 2007, Taf. I–LVII, ferner einige Detailfotografien von Trajansporträts des Säulenreliefs auf der von R. B. Ulrich betreuten Webseite »Trajan's Column in Rome. The history, archaeology and iconography of the monument«: www.trajans-column.org/?page_id=15 (16.6.2019).

3 Töpfer 2008.

und 108⁴ oder die Identifikation eines Offiziers in den Szenen 95 und 97 mit Cn. Pompeius Longinus⁵ erwähnt seien.

Dass Trajan auf den Säulenreliefs eine besondere Rolle zukommt, ist selbstverständlich und braucht hier nicht eigens diskutiert zu werden.⁶ Um ihn leichter erkennbar zu machen, wird er ikonographisch durch seine herausgehobene Position oder mit architektonischen Elementen betont⁷. C. Conti weist ferner darauf hin, dass die Köpfe des Kaisers und seiner engsten Begleiter im Unterschied zu den nicht benennbaren Figuren von einer leichten Furche umgeben sind, welche diese mit dem dadurch hervorgerufenen, leichten Chiaroscuro zusätzlich hervorhebt.⁸ In ihrer Studie kommt sie dazu zum letztlich wenig überraschenden Ergebnis, dass vor allem die weit verbreiteten Münzbildnisse Trajans aus den Jahren zwischen dem vierten und dem sechsten Konsulat (100–112 n. Chr.) den Bildhauern als Vorlagen gedient haben, dies jedoch, ohne dass bestimmte Prägungen einen verbindlichen Referenzrahmen geboten hätten.⁹ Gleichzeitig will Conti bei den Reliefbildnissen des Kaisers

4 s. insbes. Gauer 1977, 60–65; zuletzt Heitz 2017, 129 Anm. 1 mit grundsätzlichen Zweifeln an der Identifizierbarkeit der kaiserlichen Begleiter; anders Strobel 2017, 320. 321. 322.

5 Ablehnend zuletzt Faust 2017, 124 mit Lit. in Anm. 28.

6 Zuletzt etwa Hölscher 2018, 165 mit Abb. 68–69 mit einem aufschlussreichen Vergleich der Darstellung des von seinen Beratern umgebenen Trajan in Szene 66 mit einer Photographie von G. W. Bush aus dem Jahre 2002. Hölscher 2018, 167f. erinnert dabei zu Recht auf die sich ergänzende Funktion von Bildern und realen Selbstinszenierungen: »The image of art and the image of real-life self-stylization are two media the particular qualities of which are used to produce visual effects and impacts, often in an analogous way, but equally also with diverging goals«.

7 Vgl. u. a. Gauer 1977, 71f.: »(Der Kaiser) wird als Princeps durch kompositorische Mittel hervorgehoben, erscheint aber nie als ein Wesen anderer, höherer Art, als seine Offiziere und Soldaten«. Zu Szene 35, wo der Kopf des Trajan von einem Bogen wie von einem Nimbus umrahmt wird, zuletzt Hölscher 2017, 28 mit Anm. 36; Hölscher 2018, 228 mit Abb. 106.

8 Conti 2014, 296; vgl. dazu auch Conti 2001, 203–204. Conti 2014, 296 vermutet zudem, dass die Porträts erst am Ende der Ausarbeitung der betreffenden Reliefs von spezialisierten Bildhauern aus dem Stein geschnitten wurden: »Forse i ritratti furono scolpiti in una fase distinta oppure da uno scultore diverso dall'autore della scena. È verosimile che il ritrattista subentrasse solo dopo il completamento dell'intera scena.«

9 Conti 2014, 300 f. – Entsprechend auch Strobel 2017, 328: »Selbst für Trajan wurden unterschiedliche Porträttypen nebeneinander verwendet, wohl je

| | Seite A | Seite B | Seite C | Seite D | Gesamt |
|------------|---------|---------|---------|---------|--------|
| 2. Feldzug | 6 | 6 | 3 | 6 | 21 |
| 1. Feldzug | 8 | 11 | 11 | 7 | 37 |
| Summe | 14 | 17 | 14 | 13 | 58 |

Tabelle 1: Anzahl der Kaiserporträts pro Seite

im Verlauf der Kriege zunehmende Altersmerkmale erkennen, was jedoch einer genaueren Überprüfung kaum standhält.¹⁰

Zu einer ähnlichen Bewertung gelangt auch Dietrich Boschung in einer sehr nützlichen Synthese der Forschungsdiskussion um das trajanische Kaiserporträt.¹¹ Laut Boschung lassen sich auf den Säulenreliefs Wiedergaben der von Hans Jucker durchnummerierten Porträttypen III (Typus »Paris 1250 – Mariemont«, z. Bsp. Szenen 20, 68 und 104), IVA (»Decennalienbildnis«, z. Bsp. Szenen 53, 61, 73, 130) und IVB (»Opferbildtypus«, z. Bsp. Szenen 91, 99 und 103) identifizieren.¹² Insgesamt boten somit die aktuellen Münzbilder und rundplastischen Bildnisse des Kaisers die Vorlagen für die Bildhauer, jedoch ohne dass sich eine bestimmte Systematik in der Typenwahl erkennen liesse. Diese blieb offenbar im Wesentlichen den einzelnen Bildhauern überlassen.

Während sich aus den Porträttypen somit keine weitergehenden Hinweise zur Konzeption der Säule gewinnen lassen¹³, so lässt die Verteilung der Kaiserdarstellungen zumindest einige Präzisierungen zu: Wie die *Tabelle 1* verdeutlicht, ist der Kaiser auf der unteren Hälfte des Spiralbandes deutlich häufiger dargestellt, als während des zweiten Feldzugs,

nachdem, welcher am jeweiligen Typ geschulte Bildhauer sie ausführte.«

10 Conti 2014, 300: »Dal confronto dei ritratti sulle monete non è possibile apprezzare il naturale invecchiamento dell'imperatore secondo una progressione temporale. Sui ritratti della Colonna si avverte invece una variazione di età, sia pure con discontinuità.« – Vgl. auch Conti 2017a, 57: »Scanning the spiral from bottom to top we get the impression of an aging emperor.«

11 Boschung 1999. – s. dazu die Diskussion bei Woytek 2010, 67–73.

12 Boschung 1999, 138 f. Abb. 2 mit Anm. 8–10; s. dazu auch die Konkordanz-tabelle der verschiedenen Typenbezeichnungen bei Boschung 1999, 143 f. – vgl. auch Boschung 2002, 171 Abb. 192.

13 Auf die in der Forschung immer wieder diskutierten vertikalen Bezüge der Bildszenen mit kaiserlicher Präsenz, die hier nicht im Einzelnen diskutiert werden können, s. Gauer 1977, 45–48 sowie ausführlich und mit weitgehenden Konsequenzen bezüglich der Sicht- und Lesbarkeit der einzelnen Szenen Galinier 2007, 69–119.

was zumindest zum Teil mit dem Verlauf des Krieges zusammenhängt. Dagegen lassen sich in der Anzahl der Kaiserbildnisse pro Seite keine eindeutigen Präferenzen feststellen.

In Übereinstimmung mit den Münzbildnissen ist Trajan in den allermeisten Fällen im Rechtsprofil gezeigt, während das Linksprofil nur zwölfmal anzutreffen ist.¹⁴ Irgendeine Bevorzugung eines bestimmten Handlungstypus oder des unteren bzw. oberen Spiralbandes lässt sich dabei allerdings nicht erkennen (*Tabelle 2*): der nach links gewandte Kaiser findet sich in beiden Feldzügen und über alle Themenkreise verteilt wieder.

In nur zwei Fällen, d. h. in den Szenen 12 und 20 ist Trajan frontal zum Betrachter dargestellt. Dass es sich dabei um Bauszenen handelt, dürfte allerdings dem Zufall geschuldet sein, da der Kaiser insgesamt sechsmal bei Bauarbeiten zugegen ist.¹⁵ Es entspricht dabei dem Verlauf des Krieges bzw. seiner sorgsamem Vorbereitung, dass sich alle sechs Szenen im unteren Spiralteil befinden.

In dasselbe Bild Trajans fügt sich auch der Umstand ein, dass er sechzehnmal, dh. bei fast einem Drittel aller Darstellungen bei Heeresritualen, insbesondere bei den *Adlocutiones*¹⁶ auftritt, dazu dreizehnmal bei strategischen Szenen wie Festungsbau oder Vormarsch¹⁷, während zwölf Szenen in seinem Beisein Verhandlungen mit dem Dakern zeigen. Dazu gesellen sich sechs Reisebilder und vier zivile Opfer¹⁸, während die Kampfszenen nur sechsmal unter seiner direkten Führung stehen¹⁹. Irgendwelche Zusammenhänge zwischen dem Handlungstyp und dem verwendeten Bildnistypus lassen sich dabei nicht erkennen.

Insgesamt bestätigt sich bei den Kaiserporträts der Trajanssäule die schon mehrfach geäußerte Ansicht, dass die Hauptaussage des Reliefbandes in der reflektierten und sorgfältig geplanten Auswahl der Handlungskontexte lag, in die sich auch die Darstellung des obersten Heerführers einfügte. Trajan wird als sorgfältig planender Stratege gezeigt, der dem guten Verhältnis zu den Truppen und ihrer Treue besonderes Gewicht beimisst und auch die zum Erfolg notwendigen kultischen Rituale so wenig vernachlässigt, wie die unumgänglichen Verhandlungen

14 Linksprofil: Szenen 9, 16, 33, 39, 44, 46, 50, 91, 97, 99, 100, 114.

15 Szenen 12, 14, 16, 18, 20, 52.

16 Dazu Baumer in: Baumer *et al.* 1991, 278ff.

17 Dazu Hölscher in: Baumer *et al.* 1991, 287ff.

18 Dazu Winkler in: Baumer *et al.* 1991, 271ff.

19 S. u., Anm. 42.

mit den Dakern. Die Unterschiede in der Verteilung der Szenenfolgen und der zeitweisen kaiserlichen Präsenz erklären sich aus der Logik und Historizität des Kriegsverlaufs, der für die intendierte politische Aussage die konkreten *exempla* lieferte.²⁰

2. DIE ROLLE DES KAISERS IN DER SCHLACHTSZENE VOM GROSSEN TRAJANISCHEN FRIES

Der sogenannte Grosse Trajanische Fries, von dem acht der knapp drei Meter hohen und ca. 2.30 m breiten Platten im Mitteldurchgang und in der Attika des Konstantinsbogens verbaut sind, ist in der Forschung bereits vielfach beschrieben und besprochen worden.²¹ Dennoch ist bisher keine vollständige Einhelligkeit für die Deutung und ursprüngliche Anbringung des Frieses gefunden worden, dessen Gesamtlänge wenigstens 30 m, wahrscheinlich aber deutlich mehr betragen hat.²² Die folgenden Betrachtungen beschränken sich bewusst auf die grosse Schlachtszene, da diese als einzige vollständig erhalten ist. Sie erlaubt damit insbesondere eine Analyse der Bildkomposition, welche zum Verständnis der Darstellung von zentraler Bedeutung ist.

Dominiert wird die Schlachtszene, die nach der Nummerierung von Anne-Marie Leander Touati die Platten II bis VIII bzw. in der von Sandro Stucchi vorgelegten graphischen Rekonstruktion die Platten F

20 Allzu pathetisch erscheint angesichts dessen etwa die Schlussfolgerung K. Strobel: 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 Jupiters in der Gestalt des römischen Heeres auf die Feinde schleudert« (Strobel 2017, 325).

21 Pallottino 1938; Hamberg 1945, 56–63. 168–172; Gauer 1973; Koeppel 1985, 149–153. 173–195 Kat. Nr. 9–16; Oppermann 1985, 63–71; Hannestad 1986, 168–170; Leander Touati 1987; Stucchi 1989, 264–283; Philipp 1991; Kleiner 1992, 220–223; Hölscher 2002, 140–141; Alexandrescu 2010, 197. 352 f. Kat. Nr. S 18; Töpfer 2011, 41. 98. 228; Faust 2012, 9–34 mit Bibliographie 9 Anm. 48; Leander-Touati 2015, 203–224. 312–315 (Anm.). S. auch unten, Anm. 46 zur möglichen Anbringung des Frieses im Trajansforum.

22 Die Angaben schwanken beträchtlich: s. u. a. Gauer 1973, 336 (36,48 m); Galinier 2002, 185 (28 bis 32 m = 100 Fuss); Knell 2010, 44 schätzt die ursprüngliche Länge auf mindestens 50 m.

| | Erster Feldzug | Zweiter Feldzug | Gesamt |
|------------------------|------------------------|-----------------|-----------|
| Heeresritual | | | |
| Profectio | 6, 50 | 102 | 3 |
| Lustratio | 8, 53 | 103 | 3 |
| Adlocutio | 10, 27, 42, 54, 73, 77 | 104, 125, 137 | 9 |
| Belohnungen | 44 | – | 1 |
| Gesamt | 11 | 5 | 16 |
| Strategie | | | |
| Festungsbau | 12, 14, 16, 18 | – | 4 |
| Bauarbeiten | 20, 52 | – | 2 |
| (Vor)Marsch | 36, 51, 58, 63 | 87, 90 | 6 |
| Kriegsrat | | 105 | 1 |
| Gesamt | 10 | 3 | 13 |
| Verhandlungen | | | |
| Gesandte, Boten | 9, 28, 39, 61 | 100, 118 | 6 |
| Submissio | 66, 75 | 123, 130, 141 | 5 |
| Gefangene | 68 | – | 1 |
| Gesamt | 7 | 5 | 12 |
| Kampf, Schlacht | | | |
| Kampf | 24, 25, 40, 72 | (97), 114 | 6 |
| Gesamt | 4 | 2 | 6 |
| Reise | | | |
| Reise | 33, 34, 35, 46 | 79, 81 | 6 |
| Gesamt | 4 | 2 | 6 |
| Ziviler Kult | | | |
| Opfer | – | 84, 86, 91, 99 | 4 |
| Gesamt | 0 | 4 | 4 |
| Anderes | | | |
| Kriegsfolgen | 30 | – | 1 |
| Gesamt | 1 | 0 | 1 |
| Gesamt | 37 | 21 | 58 |

Tabelle 2: Thematische Verteilung der Kaiserporträts (Szenennummern kursiv)

bis N umfasst²³, von der zentral platzierten Figur des Kaisers, der unbekleidet und mit hochaufschwingendem Mantel auf einen rechts von ihm am Boden knienden Daker losreitet. Unter den Vorderläufen des Pferdes und zwischen den Beinen des Dakers sind zwei gefallene Gegner in zusammengekrümmter Haltung zu erkennen, während im Hintergrund ein ruhig stehender Soldat in der erhobenen Rechten den Helm des Kaisers präsentiert²⁴. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe entwickelt sich die Schlacht, die, wie bereits von anderer Seite erkannt wurde, an ihren Rändern von je zwei symmetrisch angeordneten, zur Mitte sprengenden römischen Kavalleristen begrenzt wird.

Trotz dieser gut zu erkennenden und auf den Kaiser bezogenen Zentralkomposition²⁵ wird in der Forschung üblicherweise das eher chaotische Durcheinander der Schlachtszene hervorgehoben, das sich in gegenläufigen und ungeordneten Bewegungen der beteiligten Kämpfer ausdrückt. So betont etwa Jocelyn Toynbee in einer Gegenüberstellung des Grossen Trajanischen Frieses mit der Trajanssäule, dass die Schlacht »ebbs and flows alternatively to left and right and the scenes are grouped together with a total disregard of spatial and temporal logic«²⁶. In ihrer Monographie zum Grossen Trajanischen Fries von 1987 schlägt Anne-Marie Leander Touati dagegen vor, die Schlachtszene in die vier gleichmässigen, nach Marmorplatten aufgeteilten Abschnitte »Schlacht« – »Eingreifen des Kaisers« – »Präsentation von Gefangenen« – »Schlacht« zu unterteilen, die damit als eine Art Zusammenfassung der auf der Trajanssäule geschilderten Ereignisse zu verstehen seien.²⁷ Somit sei auch jede der vier Szenen als geschlossene Einheit komponiert, was letztlich auch die Ausarbeitung durch verschiedene Bildhauergruppen erleichtert habe: »For the designer of the reliefs, the block, or the relief

²³ Leander Touati 1987 pl. 55; Stucchi 1989, 270 fig. 17.

²⁴ Von Koepfel 1985, 179 Nr. 45 als Reitersoldat interpretiert, möglicherweise als *speculator*.

²⁵ Explizit so bezeichnet von Gauer 1973, 325. S. auch Philipp 1991, 13.

²⁶ Toynbee 1965, 61. In ähnlicher Weise äusserten sich bereits Pallottino 1938, 51 (»ininterrotta unità compositiva«) und Hamberg 1945, 169–170: »Divergent, fugitive contours, broken and contrastively heightened by curves and counter-movements, produce a play of shadows and outlines of both overexcited and vacillating nature. (...) Thus the directional rhythm is at the same time both retarded and contrastively intensified«.

²⁷ Leander Touati 1987, 31–35.

slab into which it was transformed, functioned as the fundamental unit. It was made into the basic vehicle of both contents and composition«²⁸.

Dieselbe Autorin ist in jüngster Zeit erneut auf den Fries zurückgekommen, wobei sie nun die chaotischen Aspekte der verkürzt dargestellten Schlacht noch deutlicher betont: »That these abbreviated scenes merge into each other without regard to spatial coherence creates an impression of tumult and thronging but also assures the coverage of a good number of topics, such as orderly attacks, imperial leadership, vanquished foes (some depicted as severed heads, others as captives) and the overpowering of all resistance«. Der Fries gleiche damit stärker der Konzeption der Markus- als der Trajanssäule und sei darauf angelegt, auf einen Blick wahrgenommen und verstanden zu werden.²⁹

Eine weitere Analyse der Bildkomposition des Frieses legte 1991 Hanna Philipp vor, wobei sie insbesondere Ähnlichkeiten und Unterschiede zum Alexandermosaik herauszuarbeiten sucht.³⁰ Dabei zerlegt sie das nach ihrer Lesart in vier horizontale Streifen gegliederte Gesamtbild in eine sich von links nach rechts entwickelnde Abfolge von Recht- und Dreiecken, die mit diagonalen Bewegungslinien und durch Gegenbewegungen miteinander verknüpft seien, wobei etwa die vor dem Kaiser zusammengedrückte Gruppe der Daker in einem »kalligraphischen Wirbel gegen den Uhrzeigersinn« dargestellt seien.³¹

Eine in etlichen Punkten mit Leander Touati und Philipp übereinstimmende Analyse der Komposition hat vor wenigen Jahren Stephan Faust vorgelegt.³² Nach dessen Lesart scheint »die diagonale Anordnung des im Vordergrund gezeigten Feldzeichenträgers, des Kaisers und des vorderen Reiters eine geschlossene Kampflinie anzudeuten, (... während) auf gegnerischer Seite weder von taktischer Ordnung noch von kämpferischem Einsatz die Rede sein (kann)«. ³³ Die rechts der Kaisergruppe gezeigten Daker bildeten mit ihren gegensätzlichen Bewegungsrichtungen »einen regelrechten ›Wirbel«, der die Konfusion auf barbarischer Seite verdeutlicht«. ³⁴ Der im Zentrum gezeigte Kaiser verknüpfe dabei

²⁸ Leander Touati 1987, 113.

²⁹ Leander Touati 2015, 218–219.

³⁰ Philipp 1991, 13.

³¹ Philipp 1991, 16 ff. Zum »kalligraphischen« Dakerwirbel 17–18 mit Anm. 62.

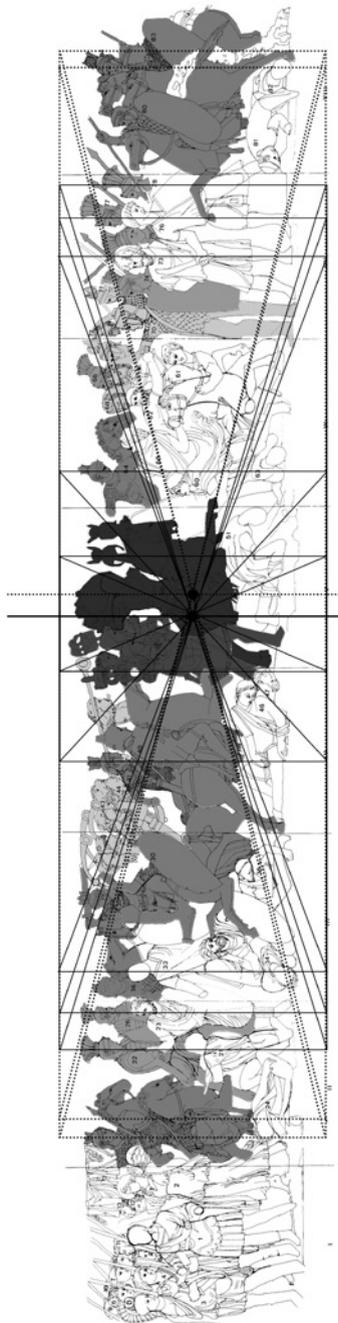
³² Faust 2012, 9–30, insbes. 11–16.

³³ Faust 2012, 13.

³⁴ Faust 2012, 13. Ähnlich auch Philipp 1991, 17–18 und Hamberg 1945 (s. das Zitat oben, Anm. 26).



1 Grosser Trajanischer Fries. Verteilung der Dakter (Umzeichnung nach Stucchi 1989 Abb. 13, Hervorhebungen Verfasser)



2 Grosser Trajanischer Fries. Verteilung der römischen Truppen mit Symmetrieachsen (Umzeichnung nach Stucchi 1989 Abb. 13, Hervorhebungen Verfasser)

den kompositorisch in eine jeweils ungleich lange Haupt- und Nebenhandlung zweigeteilten Fries, was durch die Dakergruppen, die in zwei ebenfalls ungleich breiten Dreiecken angeordnet seien, zusätzlich betont werde, während der obenerwähnte Wirbel »eine eigenständige Einheit« darstelle (vgl. *Abb. 1*): »Traians persönliches Eingreifen verursacht Chaos und Panik auf der gegnerischen Seite.«³⁵ In Anlehnung an die Interpretation von Leander Touati erkennt Faust ferner ähnlich wie auf der Trajanssäule innerhalb der Schlachtszene unterschiedliche Phasen des Kampfes, die von links nach rechts angeordnet seien und Auftakt (Platten II/III), Höhepunkt mit dem Eingreifen des Kaiser (Platten V/VI), Niederlage der Daker und Nachspiel mit erneuter Aufnahme der Kampfthematik (Platten VII/VIII) umfassten. Die enge Verschränkung der einzelnen Szenen »kaschiert nicht nur narrative Brüche, sondern führt auch die zwischen ihnen bestehenden Sinnbezüge vor Augen«. Dies ermögliche es, »die unterschiedlichsten bildlichen Ausprägungen des römischen Sieges in ihrer Gesamtheit und sozusagen simultan auf die Person des Kaisers zu beziehen.«³⁶ Wie bei Philipp werden bei der von Faust vorgeschlagenen Lesart somit mehrere, teilweise auch gegensätzliche Kompositionsprinzipien in der Schlachtszene miteinander verknüpft, die neben der parataktischen, wenn auch teilweise verwischten Anordnung der vier Kampfphasen kompositionelle Elemente wie Wirbel, Dreieck und (siegreiche) Diagonale umfassen.

Allen bisherigen Lesarten des Frieses ist gemeinsam, dass sie narrative und konzeptionelle Elemente miteinander verknüpfen, was in methodischer Hinsicht das Risiko mit sich bringt, die Analyse der Komposition und die inhaltliche Aussage des Frieses von Anbeginn miteinander zu vermischen. Wie im Folgenden zu zeigen versucht wird, liegt dem recht komplex anmutenden Schlachtgeschehen allerdings ein wesentlich einfacheres Kompositionsprinzip zu Grunde.

Einen ersten Hinweis auf die kompositionelle Struktur der Schlachtszene bietet, wie längst erkannt wurde, die zentrale Position des Kaisers, der rechts vom bereits erwähnten Helmhalter im Hintergrund und links von einem im Vordergrund marschierenden *signifer* eingerahmt wird. Der sich aufblähende Mantel, der ursprünglich zweifellos farblich gefasst war, hebt das Porträt des Kaisers auch im heutigen Zustand deutlich hervor, obwohl dieser nicht die am höchsten angeordnete Figur des Reliefs ist.

³⁵ Faust 2012, 15.

³⁶ Faust 2012, 16.

Die Ausrichtung der gesamten Schlachtszene auf den Kaiser wird durch mehrere, jeweils spiegelsymmetrisch um ihn angeordnete Figurengruppen betont, die diesen wie grosse Klammern umschliessen. Dies gilt zunächst für die schon erwähnten, jeweils in aufsteigender Kavalkade zur Mitte sprengenden Reiterpaare (*Abb. 2* Nr. 20/25 und 83/84). Ein beim rechten Reiterpaar im Vordergrund zu sehender dritter Reiter (Nr. 80) ist von diesem durch einen verkürzt wiedergegebenen Felsen abgesetzt und klar davon zu trennen.³⁷

Dieselbe spiegelsymmetrische Anordnung lässt sich bei näherer Betrachtung auch bei anderen Figuren feststellen. Besonders deutlich ist sie bei den wiederum paarweise angeordneten, aufrechtstehenden Dakern, die jeweils die Mitte eines der beiden von Faust so benannten »Dakerdreiecke« bilden (*Abb. 2* Nr. 23/33 und 73/76). Zwischen dem Reiterpaar am linken Szenenrand und den beiden stehenden Dakern sind im Hintergrund die behelmten Köpfe zweier Legionäre in *lorica segmentata* zu erkennen, die auf der rechten Seite ebenfalls an gleicher Position wiederholt werden (*Abb. 2* Nr. 22/26 und 77/78).

Einmal aufmerksam geworden, lassen sich weitere, wenn auch teilweise etwas weniger offensichtliche Spiegelsymmetrien mit demselben Achspunkt erkennen. Dies gilt etwa für den Kaiserhelm, der spiegelsymmetrisch zum *imago* des Feldzeichens angeordnet ist, welches von einem *signifer* im Vordergrund getragen wird (*Abb. 2* Nr. 53). Mit dem *imago*, einer waagerechten *corona laurea*, einer stehenden *corona civica* und einer *corona muralis* gibt sich dieses als Prätorianersignum zu erkennen³⁸ und gehört somit ebenso wie der Helm in das unmittelbare Umfeld des Kaisers.

Zu erwähnen sind schliesslich der leider beschädigte Kopf eines Reitersoldaten in *lorica squamata* (Nr. 36), der über den Köpfen der beiden stehenden Daker auf der linken Szenenhälfte erkennbar ist und sein Gegenüber auf der rechten Bildseite im Kopf eines nach rechts blickenden Legionärs (Nr. 75) findet. Ungefähr gleich viel Raum ist schliesslich den Musikern im Hintergrund auf der linken und den Soldaten mit den Dakerköpfen auf der rechten Bildhälfte zugestanden.

Wie *Abb. 2* verdeutlicht, liegen die Spiegelachsen der genannten Figurenpaare mit einer bemerkenswerten Ausnahme jeweils an exakt

³⁷ So auch Koeppel 1985, 161: »Die Geländekulisse an dieser Stelle weist darauf hin, daß sich die beiden folgenden Reiter an einem anderen Schauplatz befinden.«

³⁸ Koeppel 1985, 179 Nr. 42.

derselben Stelle. Diese befindet sich anders, als man es eigentlich erwarten möchte, nicht auf der Körperachse des Kaisers, sondern etwas links davon hinter dessen rechtem Oberschenkel. Eine leichte Verschiebung von dieser gemeinsamen Mittelachse ist einzig bei den beiden Reiterpaaren festzustellen, welche die gesamte Schlachtszene einrahmen: Wie auf *Abb. 2* (gepunktete Linien) zu erkennen ist, ist der Achspunkt hier etwas nach rechts versetzt und kommt damit exakt auf dem Kaiser zu liegen.

Die von blossem Auge kaum zu bemerkende Verschiebung der Mittelachse ist nicht einfach zu erklären. Sie könnte darauf zurückgehen, dass entweder die linke Reitergruppe etwas gegen die Mitte versetzt bzw. das rechte Reiterpaar etwas nach aussen gerückt wurde, so dass der Schnittpunkt hier für einmal tatsächlich auf dem Kaiser zu liegen kommt. Im ersten Fall könnte der Grund sein, dass die links an die Schlachtszene anschliessende *adventus* des Kaisers bei der Ausarbeitung mehr Raum als ursprünglich geplant einnahm und die Bildhauer zu einer leichten Anpassung des sonst so konsequenten Kompositionsprinzips gezwungen hat. Andernfalls könnte – was angesichts der grossen bildhauerischen Qualität des Frieses letztlich als wahrscheinlicher erscheint – das auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Herausrücken des rechten Reiterpaars mit der baulichen Anbringung des Frieses zusammenhängen: Der im Rücken des hintersten Reiters zu erkennende Baum, an dessen Geäst ein Gefäss aufgehängt ist und an dessen Stamm ein Schild und ein Helm deponiert sind, mag darauf hindeuten, dass der Fries hier weiterlief und vielleicht um eine Innenecke herumführte³⁹. Die Verschiebung der Reitergruppe nach rechts könnte in diesem Falle dazu dienen, eine sonst in der Ecke entstehende Leerstelle aufzufüllen.⁴⁰ Da unklar ist, ob der Baum mit den Gegenständen eine gewissermassen

39 Anders Leander Touati 1987, 26. 32. 34; Philipp 1991, 13 mit Anm. 43 und Faust 2012, 14. Bei dem von Faust vermuteten »Knie«, das neben dem Schild zu erkennen sein soll, könnte es sich auch um den Baumstamm handeln, was auf den verfügbaren Photographien jedoch nicht mit abschliessender Sicherheit zu klären ist. Nach Koeppel 1985, 151 gehören die am Baum deponierten Gegenstände »zu einem weiter rechts fortgeführten Abschnitt, in dem man Soldaten bei der Arbeit erkennen möchte, wie sie mehrfach auf der Trajanssäule dargestellt sind«. Davon ist jedoch nichts erhalten geblieben.

40 Die exakt gegenteilige Auffassung findet sich bei Leander-Touati 1987, 26, wonach die Gestaltung dieses rechten Friesabschnittes mit den drei [sic] Reitern auf Platzmangel zurückzuführen sei, was die Komposition der Platte VIII beeinträchtigte.

abstrakte Verkürzung des Feldlagers ist, oder ob er zu einer anderen, vollständig ausgearbeiteten Szene überleitet, bleiben beide Erklärungen gezwungenermassen spekulativ. Ebenso offen bleibt, weshalb die Spiegelachse aller anderen Figurenpaare nicht direkt auf dem Kaiser selbst liegt, wobei hier verständlicherweise auf Spekulationen verzichtet sei.

Desungeachtet wird aus dem Gesagten deutlich, dass die Komposition der Schlachtszene des Grossen Trajanischen Frieses im Kern nicht auf einer Vielzahl verschiedener, additiv nebeneinandergesetzter Kompositionselemente beruht oder gar chaotisch ist, sondern nach einem übergreifenden und einheitlichen Prinzip konzipiert worden ist. Trotz dessen leichter Verschiebung aus der Mittelachse hatte dieses zum Ziel, den Kaiser als ordnende Kraft ins Zentrum allen Geschehens zu stellen.

Dazu passt, dass bei den Dakern mit Ausnahme der jeweils paarweise stehenden Gefangenen keine systematische Anordnung zu erkennen ist (*Abb. 1*). Passend erscheint dabei auch, dass sich direkt vor dem Kaiser die grösste, wenn auch in völliger Auflösung begriffene Gruppe von Gegnern befindet, die von Hanna Philipp und Stephan Faust einprägsam als »Dakerwirbel« beschrieben wurde und das Unaufhaltsame des kaiserlichen Eingreifens unterstreicht. Dazu wird deutlich – was durch die farbliche Fassung des Frieses zweifellos zusätzlich unterstrichen wurde –, dass nur die Gefangenen aufrecht stehen, alle anderen Feinde hingegen entweder tot oder verwundet auf dem Boden liegen, sich kniend ergeben oder sich in wilden Bewegungen zur Flucht wenden.⁴¹ Zusammen mit den abgeschnittenen Dakerköpfen, welche die römischen Soldaten in der rechten Bildhälfte präsentieren, wird dem Betrachter in aller Klarheit vermittelt, dass hier kein ausgeglichener Kampf, sondern der vollständige Sieg über einen bereits vernichtend geschlagenen Gegner gezeigt wird.

Die ausschliesslich auf den fast gottgleich eingreifenden Kaiser orientierte Komposition der Schlachtszene erklärt eine Reihe von Ungereimtheiten, die bei einer irgendeine Realität suchenden Darstellung problematisch wären. Dazu gehört allein schon die Tatsache, dass der Kaiser persönlich und dazu noch unbehelmt in den Kampf eingreift,⁴² wobei dessen blosses Erscheinen offensichtlich genügt, um die wenigen

41 Einprägsam die Formulierung von Philipp 1991, 15: »Über dem Teppich von Leichen die Masse des siegreichen Heeres«.

42 Ganz anders auf der Trajanssäule, wo nach Hölscher in Baumer *et al.* 1991, 290 der Kaiser »das Geschehen aus distanzierter Warte in Begleitung von Offizieren« überblickt.

noch überlebenden Gegner in helle Panik zu versetzen bzw. sie zur bedingungslosen Aufgabe zu zwingen. Seltsamerweise wird der nach rechts vorpreschende Feldherr von zwei ruhig stehenden Begleitern eingerahmt, die mit Helm und Prätorianersignum einzig dazu dienen, ihn wie mit einem Bilderrahmen zusätzlich von den übrigen Kämpfern abzuheben.

Eine weitere Besonderheit des Grossen Trajanischen Frieses ist der Umstand, dass die am Kampf beteiligten Truppengattungen gänzlich anders als auf der Trajanssäule verteilt sind: Während auf dem Säulenrelief die Hilfstruppen die Hauptlast der Kämpfe tragen,⁴³ bestimmen auf dem Fries die Legionäre und Reiter das Kampfgeschehen. Hinzukommt, dass weder ein hoher Offizier, noch ein enger Berater des Kaisers am Kampf teilnimmt. Damit verstärkt sich der panegyrische und einzig auf den Kaiser bezogene Charakter des Grossen Trajanischen Frieses, wie er in der Forschung bereits öfters beschrieben wurde.⁴⁴ Realitätstreue – selbst in verkürzender und exemplarischer Weise wie auf der Trajanssäule⁴⁵ – war in der Darstellung in keiner Weise gesucht.

Insgesamt erscheint der Gegensatz zwischen den Darstellungen auf der Trajanssäule und auf dem Fries so gross, dass die Frage berechtigt scheint, ob sie in einem gemeinsamen architektonischen Kontext denkbar sind.⁴⁶ Doch davon kann an dieser Stelle nicht gehandelt werden.

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1-2 Verfasser

43 s. dazu etwa Hölscher in Baumer *et al.* 1991, 289.

44 Vgl. u. a. Oppermann 1985, 69–70; Philipp 1991; Kleiner 1992, 221–223; Hölscher 2002, 140–141; Faust 2012, 28–29.

45 s. dazu u. a. Baumer *et al.* 1991.

46 Gauer 1973, 235 nahm die Unterschiede zwischen Fries und Säulenrelief zum Ausgangspunkt, um eine domitianische Datierung des Frieses vorzuschlagen; s. dazu die Diskussion bei Faust 2012, 10. – Zur Anbringung im Trajansforum s. u. a. Stucchi 1989; Hölscher 2002, 41; Knell 2010, 44–46; Galinier 2007, 185–187; Leander Touati 2015, 219. Leander-Touarti 2015: 315 Anm. 43; Wellhausen 2018, 60–61 Anm. 136.

BIBLIOGRAPHIE

- Alexandrescu 2010** Alexandrescu, Cristina-Georgeta: Blasmusiker und Standardenträger im römischen Heer. Untersuchungen zur Benennung, Funktion und Ikonographie, Cluj-Napoca 2010.
- Baumer et al. 1991** Baumer, Lorenz E. – Hölscher, Tonio – Winkler, Lorenz: Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien. In: *JdI* 106, 1991, 261–295.
- Boschung 1999** Boschung, Dietrich: Die Bildnisse des Trajan. In: Egon Schallmayer (Hrsg.), *Traian in Germanien. Traian im Reich. Bericht des Dritten Saalburgkolloquiums, Saalburg-Schriften 5*, Bad Homburg 1999, 137–144.
- Boschung 2002** Boschung, Dietrich: Ein Kaiser in vielen Rollen. Bildnisse des Traian. In: Annette Nünnerich-Asmus (Hrsg.): *Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?*, Mainz 2002, 163–171.
- Chew – Stefan 2015** Chew, Hélène – Stefan, Alexandre Simon: *La colonne Trajane*. Édition illustrée avec les photographies exécutées en 1862 pour Napoléon III, Paris 2015.
- Cichorius 1896–1900** Cichorius, Conrad: *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.
- Conti 2001** Conti, Cinzia: *Gli scultori della Colonna Traiana*. in: Fiorella Festa Farina et al. (Hrsg.): *Tra Damasco e Roma. L'architettura di Apollodoro nella cultura classica*, Rom 2001, 199–215.
- Conti 2014** Conti, Cinzia: *I ritratti del principe sulla colonna traiana*. In: Vincenzo Cazzato (Hrsg.): *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, Rom 2014, 296–301.
- Conti 2017a** Conti, Cinzia: *Some Characteristics of the Sculptured Bas-relief*. In: Mitthof – Schörner 2017, 55–58.
- Conti 2017b** Conti, Cinzia: *Lo sguardo del Principe*. In: Parisi Presicce et al. (Hrsg.): *Traino. Costruire l'impero, creare l'Europa*. Ausstellungskatalog Rom, Mercati di Traiano – Museo die Fori Imperiali, 29. November 2017 – 16. September 2018, Rom 2017, 75–82.
- Faust 2012** Faust, Stephan: *Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus*, Rahden/Westf. 2012.
- Faust 2017** Faust, Stephan: *Geschichte nach Plan: Überlegungen zur Erzählstruktur des Frieses der Traianssäule*. In: Mitthof – Schörner 2017, 121–127.
- Galinier 2007** Galinier, Martin: *La colonne Trajane et les Forums impériaux*, CEFR 382, Rom 2007. Online-Edition (2013): <https://books.openedition.org/efr/1671> (letzte Konsultation am 16.6.2019).
- Gauer 1973** Gauer, Werner: *Ein Dakerdenkmal Domitians. Die Trajanssäule und das sogenannte trajanische Relief*. In: *Jdl*, 88, 1973, 318–350.

- Gauer 1977** Gauer, Werner: Untersuchungen zur Trajanssäule. Erster Teil: Darstellungsprogramm und künstlerischer Entwurf, Monumenta Artis Romanae XIII, Berlin 1977.
- Gross 1940** Gross, Walter Otto: Bildnisse Traians, Das römische Herrscherbild II.2, Berlin 1940.
- Hamberg 1945** Hamberg, Per Gustaf: Studies in Roman Imperial Art, Uppsala 1945.
- Hannestad 1986** Hannestad, Niels: Roman Art and Imperial Policy, Jutland Archaeological Society Publications 19, Højbjerg 1986.
- Heitz 2017** Heitz, Christian: Orbis in urbe: Die Ordnung des Reiches auf den Reliefs der Trajanssäule. In: Mitthof – Schörner 2017, 129–134.
- Hölscher 2002** Hölscher, Tonio: Bilder der Macht und Herrschaft. In: Annette Nünnerich-Asmus (Hrsg.): Traian: ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit?, Mainz 2002, 127–144.
- Hölscher 2017** Hölscher, Tonio: Ideologie der Realität – Realität der Ideologie: Narrative Struktur, Sachkultur und (Un-)Sichtbarkeit eines bildlichen Kriegsberichts. In: Mitthof – Schörner 2017, 15–38.
- Hölscher 2018** Hölscher, Tonio: Visual Power in Ancient Greece and Rome, Oakland 2018.
- Kleiner 1992** Kleiner, Diana E. E.: Roman Sculpture, New Haven 1992.
- Knell 2010** Knell, Heiner: Kaiser Trajan als Bauherr. Macht und Herrschaftsarchitektur, Darmstadt 2010.
- Koepfel 1985** Koepfel, Gerhard M.: Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit III. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit, BJB 185, 1985, 143–213.
- Leander Touati 1987** Leander Touati, Anne-Marie: The Great Trajanic Frieze. The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art, Skrifter utgivna av Svenska institutet i Rom, 4°, 45, Stockholm 1987.
- Leander Touati 2015** Leander Touati, Anne-Marie: Monuments and Images of the Moving City. In: Östenberg, Ida – Malmberg, Simon – Bjerneby, Jonas: The Moving City. Processions, Passages and Promenades in Ancient Rome, London, New Delhi, New York, Sydney 2015, 203–224.
- Lehmann-Hartleben 1926** Lehmann-Hartleben, Karl: Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike, Berlin–Leipzig 1926.
- Lepper - Frere 1988** Lepper, Frank A. – Frere, Sheppard S.: Trajan's Column, London 1988.
- Martines 2017** Martines, Giangiacomo: Description of the structure. In: Mitthof – Schörner 2017, 41–49 Taf. 1–9.
- Mitthof - Schörner 2017** Mitthof, Fritz – Schörner, Günther: 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, Wien 2017.
- Oppermann 1985** Oppermann, Manfred: Römische Kaiserreliefs, Leipzig 1985.
- Pallottino 1938** Pallottino, Massimo: Il grande fregio di Traiano. In: BCom, 66, 1938, 17–56.

- Philipp 1991** Philipp, Hanna: Der Große Trajanische Fries. Überlegungen zur Darstellungsweise am Großen Trajanischen Fries und am Alexandermosaik, München 1991.
- Strobel 2017** Strobel, Karl: Ein Kommentar zum Bildbericht des zweiten Dakerkrieges auf der Traianssäule. In: Mitthof – Schörner 2017, 309–331.
- Stucchi 1989** Stucchi, Sandro: TANTIS VIRIBVS. L'area della colonna nella concezione generale del Foro di Traiano. In: ArchCl 41, 1989, 237–292.
- Töpfer 2008** Töpfer, Kai: Hadrian auf der Trajanssäule? In: RM 114, 2008, 357–288.
- Töpfer 2011** Töpfer, Kai: Signa Militaria. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat, Monographie des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 91, Mainz 2011.
- Toynbee 1965** Toynbee, Jocelyn M. C.: The Art of the Romans, London 1965.
- Wellhausen 2018** Wellhausen, Tina: Kriegsherr und Reisekaiser? Eine vergleichende Studie zur Baupolitik der Kaiser Traian und Hadrian, Göttingen 2018.
- Woytek 2010** Woytek, Bernhard: Die Reichsprägung des Kaisers Traianus (98–117) Bd. I, MIR 14, Wien 2010.

Erst nach Abschluss des Manuskripts erschienen:

- Hölscher, Tonio 2019** Hölscher, Tonio: Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom, Münchner Vorlesungen zu Antiken Welten Bd. 4, Berlin/Boston, 2019, 293ff. (zur Trajanssäule) und 322ff. (zum Grossen Trajanischen Fries).