



Article scientifique

Article

1991

Published version

Open Access

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

Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien

Baumer, Lorenz; Hölscher, Tonio; Winkler, Lorenz

How to cite

BAUMER, Lorenz, HÖLSCHER, Tonio, WINKLER, Lorenz. Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Trajanssäule. Drei Fallstudien. In: Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts, 1991, vol. 106, p. 261–295.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:100785>

NARRATIVE SYSTEMATIK UND POLITISCHES KONZEPT IN DEN RELIEFS DER TRAIANSSÄULE. DREI FALLSTUDIEN

von Lorenz E. Baumer – Tonio Hölscher – Lorenz Winkler

EINLEITUNG

von Tonio Hölscher

Der Topos vom 'Realismus' der römischen Kunst hat wohl bei keinem Denkmal so sehr ein differenziertes Verständnis verhindert wie bei dem Kronzeugen dieses 'Realismus', der Traianssäule. Die Geschichte der Erforschung dieses Denkmals – das eines der wenigen wirklich lohnenden archäologischen Objekte für Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte wäre – war lange Zeit in erstaunlicher Weise von der simplen Frage beherrscht, welches Maß an faktischer Realität in dem Bildbericht des Reliefbandes wiedergegeben ist. Die Fixierung auf diese Kontroverse hat vielfach zu extremen Positionen geführt, die nicht nur ziemlich unvermittelt miteinander konfrontiert wurden, sondern vor allem aus den Erkenntnissen der Gegenseite jeweils wenig Nutzen gezogen haben. Einerseits wird das Reliefband seit C. Cichorius¹, zuletzt mit beträchtlichem Erfolg von K. Strobel², im Sinne einer Kriegschronik zur Rekonstruktion der Dakerkriege Traians benutzt; die »künstlerische Form« wird dabei aber nur insoweit in Rechnung gestellt, als sie die »historische Wirklichkeit« verzerrt, sie wird gewissermaßen herausgefiltert, um Fehldeutungen zu

Dieser Beitrag ist aus einem Seminar über die Traianssäule in Heidelberg im Wintersemester 1987/88 entstanden. Da die hier ausgeführte Fragestellung das Seminar durchgängig bestimmte, haben wir allen aktiven Teilnehmern für Anregungen und Kritik zu danken. Für die graphische Ausführung des Schemas Abb. 1 danken wir W. Meyer (Heidelberg). Dank (T. H.) gilt ferner M. Bode, der Einsicht in seine Diplomarbeit (Halle/Saale 1989) gewährte, deren Ergebnisse in ähnliche Richtung gehen.

Abkürzungen s. AA 1989, 721 ff. Außerdem:

BMC Emp. I–VI = Coins of the Roman Empire in the British Museum I–VI (1923–1962)

Campbell = J. B. Campbell, The Emperor and the Roman Army (1984)

Cichorius = C. Cichorius, Die Reliefs der Traianssäule II–III (1896–1900)

Gauer = W. Gauer, Untersuchungen zur Traianssäule (1977)

Hölscher = T. Hölscher, Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst, in: JdI 95, 1980, 265 ff.

Lehmann-Hartleben = K. Lehmann-Hartleben, Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk am Beginn der Spätantike (1926)

Ryberg = I. Scott Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art. MemAmAcc 22, 1955

Settis I = S. Settis, La colonne Traiane: Invention, composition, disposition, in: Annales, Economies, sociétés, civilisations 40, 1985, 1151 ff.

Settis II = S. Settis (Hrsg.)–A. La Regina–G. Agosti–V. Farinella, La colonna Traiana (1988)

Strobel = K. Strobel, Untersuchungen zu den Dakerkriegen Traians (1984)

¹ Cichorius passim.

² Strobel passim; ders., Balkan-Archiv N. F. 10, 1985, 317 ff.

vermeiden und die ungetrübte Realität zu erkennen. Andererseits wird seit K. Lehmann-Hartleben bis etwa zu A. Malissard die Szenenfolge rein formal unter dem Eindruck von Kompositionsweisen der 20er Jahre oder Regieverfahren des gegenwärtigen Films analysiert, ohne jedoch Folgerungen für die historische und politische Aussage der Darstellungen zu ziehen³. Erst in jüngster Zeit findet die Einsicht Verbreitung, daß sowohl der sachliche Inhalt wie die Darstellungsformen des Reliefbandes stark von ideologischen Vorgaben geprägt sind und daß eine dialektische Synthese der disparaten Ansätze der älteren Forschung nur im Rahmen eines umfassenden Konzepts zur politischen Bildsprache gesucht werden kann. Insbesondere die neueren Arbeiten von S. Settis über die Strategien der Komposition und der Lektüre des Reliefbandes stellen in diesem Sinn einen bedeutenden Schritt zu einem politischen Verständnis dar⁴.

Man kann das Problem auf ein Paradox bringen. Die Bilderfolge der Traianssäule gibt eine verhältnismäßig große Zahl von Szenen aus den Dakerkriegen mit verhältnismäßig vielen sachlichen Details in einer Sequenz wieder, die am zeitlichen und geographischen Ablauf der Ereignisse orientiert ist. Insofern kann sie, zusammen mit den wenigen weiteren Zeugnissen, im Sinne einer Chronik als Grundlage für die zuverlässige Rekonstruktion dieser Kriegszüge verwendet werden. Aber wer die Reliefs so liest, hat ihre Bedeutung nicht begriffen; wer sie als sachlichen Bildbericht nimmt, nimmt die ideologischen Prämissen und Botschaften als selbstverständlich hin, fällt gewissermaßen auf sie herein, statt sie historisch zu analysieren. In diesem Sinne ist die Traianssäule ein Musterbeispiel für die Erkenntnis, daß ein Report durchaus frei von faktischen Fälschungen und dennoch bis in alle Einzelheiten ideologisch gefiltert sein kann.

Daher ist es grundsätzlich verfehlt, historische Information und ideologische Tendenz als Alternativen der Deutung zu betrachten: Die historische Realität der Kriegszüge wird ausschließlich durch den Filter des politischen Denkmals erkennbar, und die politische Ideologie manifestiert sich ausschließlich am exemplum der konkreten Geschichte.

Eine grundsätzliche Vorfrage aller Analysen betrifft die pragmatische Übermittlung der politischen Botschaft des Reliefbandes an die Besucher des Forums. Daß ein antiker Betrachter die Szenenfolge ablesen konnte, ist undenkbar, alle Erklärungen in dieser Richtung sind verzweifelte Ausflüchte⁵: Wie wenig man vom Fuß der Säule aus von den Szenen der oberen zwei Drittel erkennt, kann man noch jederzeit nachprüfen; auf die Terrassen der umliegenden Portiken, sofern sie zu Recht umlaufend begehbar rekonstruiert werden, haben sich gewiß nur wenige Betrachter bemüht, und auch von dort aus kann der obere Teil der Säule kaum im einzelnen erkennbar gewesen sein. Dabei sollte der heutige Archäologe nicht vergessen, daß der antike Betrachter die Szenen nicht bereits aus den Tafeln von Cichorius oder Lehmann-Hartleben kannte, sondern daß er nur mit sehr allgemeinen Vorkenntnissen vor die Säule trat.

³ Lehmann-Hartleben passim; A. Malissard, *Études filmiques de la colonne Trajane* (1974); ders., RM 83, 1976, 165 ff.; ders., ANRW II 12, 1 (1982) 579 ff.

⁴ Ausgleich zwischen den kontroversen Positionen schon bei Gauer passim. Dialektik von Ideologie und Realität: Hölscher passim. Settis I passim; Settis II 86 ff. bes. 188 f. Neuer kommunikationswissenschaftlicher Ansatz: B. Fehr, *Hephaistos* 7/8, 1985/86, 39 ff.

⁵ P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 151; H. Kähler, *Rom und seine Welt* (1960) 277. Realistischer P. Zanker, AA 1970, 526. Versuch einer Erklärung bei Gauer 7 f. 90 Anm. 36 (dazu jedoch Alternative ebenda 47: Betrachtung von der Arx aus über das Dach der westlichen Bibliothek hinweg!). Weitere Überlegungen zur Lesbarkeit bei Settis I 1165 f.

Wenn man sich also damit abfinden muß, daß dem antiken Betrachter die Details und auch die Kohärenz der Bilderspirale weitgehend entgingen, so wird man nach anderen Erklärungsmodellen suchen müssen. Der Vergleich mit gotischen Kathedralen, deren Bildschmuck in der Höhe vielfach ebenfalls nicht genau erkennbar war, hilft nicht viel; denn die Erklärung, daß diese Werke für das Auge Gottes bestimmt waren, trifft wohl auch dort allenfalls die halbe Wahrheit und ist jedenfalls auf ein politisches Monument wie die Traianssäule nicht übertragbar. Auch die Kommunikationswissenschaft hat dazu bisher nichts beigetragen⁶. Offensichtlich handelt es sich — überspitzt gesagt — um eine Art 'Botschaft mit eingeschränkter Information'⁷. Etwa wie der 'Urmeter', der in Paris in einem Institut unter spezifischen physikalischen Bedingungen aufbewahrt wird, dort vom normalen Publikum kaum besichtigt, jedenfalls nicht als Kontrollmaß verwendet werden kann und dennoch aufgrund des allgemeinen Wissens von seiner Existenz und Genauigkeit für alle Welt die Botschaft des verlässlichen Grundmaßes ausstrahlt. Oder wie die Library of Congress (bzw. deren Datei), deren Gesamtbestände von niemandem überblickt werden können und die doch ihre Wirkung ausübt als Symbol des gesamten geistigen Gebäudes der Welt, einfach dadurch, daß jeder von der Vollständigkeit der Bestände weiß und dies im Einzelfall überprüfen kann. An der Traianssäule wußte und sah der Betrachter, daß sie einen Bildbericht trug, in dem die Kriegszüge des Kaisers in einer unüberschaubaren Zahl von Ruhmestaten höchst detailliert festgehalten waren; er konnte, wenn er wollte, die untersten Szenen erkennen, und er sah, daß das 'unendlich' so weiterging. Das genügte für die Wirkung⁸.

Diese Erklärung stimmt mit der Symbolik der Säule überein. Die Inschrift sagt bekanntlich, daß das Maß der Säule angibt, wie hoch der Berg (Quirinal) abgetragen werden mußte, um den traianischen Anlagen Platz zu schaffen⁹. Das ist in zweifacher Hinsicht symbolisch: Die technische Bezwingung der Natur ist eine Ruhmestat analog zu den militärischen Siegen des Kaisers¹⁰; und die Höhe der Säule von 100 Fuß bedeutet 'unendliche' Höhe dieses Ruhmes. Entsprechend war es nach Plinius Sinn der Säulenmonumente für Bildnisstatuen, die Dargestellten in ihrer Bedeutung über die normalen Menschen hinauszuhoben¹¹. Im Fall der Traianssäule ist dieser Denkmaltypus mit einer Grabkammer verbunden, die von Anbeginn zum Konzept gehörte; die Höhe des Ruhmes sollte später

⁶ R. Scheiper, Bildpropaganda der römischen Kaiserzeit unter besonderer Berücksichtigung der Traianssäule in Rom und korrespondierender Münzen (1982) 257 läßt die Betrachter wieder auf die Dächer steigen. Dazu T. Hölscher, *Gnomon* 56, 1984, 182 f.

⁷ Für Hinweise zu diesen Fragen danke ich R. Klöpfer (Mannheim).

⁸ Ebenso genügte es für die Wirkung der *commentarii* des Traian, daß man von ihrer Existenz wußte und sicher sein konnte, daß darin die Kriegszüge genau dokumentiert waren. Diese Wirkung muß weit über den Kreis der tatsächlichen Leser des Werkes hinausgereicht haben.

⁹ Endgültige Sicherung der richtigen Lesung: F. B. Florescu, Die Traianssäule (1969) 28 ff. Entsprechend schon Cass. Dio 68, 16, 3.

¹⁰ Zur Ideologie der technischen Bezwingung der Natur als Gleichnis für imperiale Stärke: H. Drerup, *Gymnasium* 73, 1966, 181 ff. Gut vergleichbar die Abtragung des Berges für die Via Appia bei Terracina, deren Höhe an der Felswand mit monumentalen Zahlen alle 10 Fuß hoch — insgesamt 128 Fuß, ziemlich genau die Höhe der Traianssäule — angegeben ist: CIL X 6849; Forma Italiae Regio I 1, 1: Anxur-Terracina (1926) 210 ff. Nr. 46 (G. Lugli); F. Coarelli, *Lazio, Guide archeologiche Laterza* 5 (1982) 325. Die Datierung in traianische Zeit ist nicht gesichert, hat aber die größte Wahrscheinlichkeit.

¹¹ Plin., nat. hist. 34, 27. Dazu schon Enn. fr. 2 (für Scipio): *Quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam quae res tuas gestas loquatur*. Vgl. Servius, ad Aen. 8, 664.

die Divinisierung begründen¹². Schon in republikanischer Zeit konnte aber diese Ruhmeshöhe symbolisch materialisiert werden: Im Typus der *columna rostrata* wurde das Maß der Säule gewissermaßen durch die Zahl der erbeuteten Schiffsschnäbel erläutert: Je mehr Trophäen, je höher die Säule, desto größer der Ruhm¹³. An der Traiansssäule wird die 'unendliche' Höhe von 100 Fuß durch die 'unendliche' Zahl der ruhmvollen Leistungen des Kaisers konkretisiert. Auch für diese Wirkung war aber die eingeschränkte Information über die Details der Bilder ausreichend.

Dennoch beruht die Wirkung solcher 'Dokumentationen' darauf, daß die 'Information' – auch wenn sie nur eingeschränkt oder gar nicht wahrnehmbar ist – ohne Zweifel in aller Verlässlichkeit vorhanden ist. Die Reliefs der Traiansssäule mußten deshalb bis zur vollen Höhe als politisches Konzept durchgestaltet und in den Einzelheiten ausgearbeitet werden. Unter dieser Voraussetzung haben wir heute ihre 'Botschaft' zu entschlüsseln, die zwar in dieser expliziten Form keinen antiken Betrachter erreicht hat, gleichwohl aber ihre allgemeine Wirkung nicht verfehlt hat.

Unter den Elementen des Reliefbandes, die der Übermittlung ideologischer Botschaften dienen, hat in letzter Zeit vor allem die Auswahl der dargestellten Szenen Beachtung gefunden¹⁴. Die Säule stellt die beiden Kriegszüge in – je nach Zählung – hundert oder etwas mehr Szenen dar¹⁵. Das ist für ein Bildwerk sehr viel, im Vergleich zu der Vielfalt der Realität aber verschwindend wenig.

Der entscheidende Faktor der ideologischen Filterung ist somit die Selektion. Grundvoraussetzung dieser Selektion ist zunächst, daß die Kriegszüge fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt gezeigt werden, daß der Kaiser sie selbst unmittelbar geleitet hat. Alle Unternehmungen, die parallel dazu von anderen Generälen durchgeführt wurden, sind weitgehend unterdrückt¹⁶. Darüber hinaus entspricht die Selektion der Szenen kaum dem Charakter einer faktischen Kriegschronik. Die überwiegende Zahl der Szenen schildert typisierte Vorgänge, die im Sinne einer Ereignisgeschichte wenig Bedeutung zu haben scheinen, die jedenfalls in jedem beliebigen Krieg immer wieder in ähnlicher Weise vorkamen und daher kaum besonderer Hervorhebung wert zu sein scheinen: Opfer, Ansprachen des Kaisers an das Heer, Beratungen, Bau von Straßen und Befestigungen, Vorführung einzelner Gefangener, Unterwerfungsakte kleinerer dakischer Bevölkerungsgruppen etc. Es war zweifellos verfehlt, wenn man darin vielfach 'realistisches' Interesse für die alltäglichen Vorgänge des Krieges gesehen hat, im Gegenteil haben diese Szenen durchweg hohe ideologische Bedeutung. Vielfach sind es dieselben typisierten Szenen, die in Einzelbildern als Schmuck von Triumphbögen oder dgl. zu programmatischen Ensembles poli-

¹² Es ist erstaunlich, mit welchem Aufwand an ideologischen Argumenten ursprüngliche Zugehörigkeit oder nachträgliche Aushöhlung nach Traians Tod vertreten wurden (ich verzichte auf bibliographische Angaben), ohne daß der einfache technische Befund beachtet wurde: Die Fugen zwischen den Blöcken sind an den Innenwänden der Grabkammer fest geschlossen, was niemals möglich wäre, wenn die Kammer erst sekundär aus dem Sockel herausgeschnitten worden wäre. Sie gehörte also mit völliger Sicherheit von Anbeginn dazu. Treffende Interpretation bei Settis II 60 ff. 75 ff.

¹³ Vgl. T. Hölscher, RM 85, 1978, 322 f.

¹⁴ Hölscher 290 ff.; Settis I 1153 f.

¹⁵ Die Abgrenzung der Szenen, und entsprechend ihre Zahl, ist bekanntlich kontrovers. Daß Cichorius (mit 155 Szenen) zu stark zergliedert hat, ist oft gesagt worden. Andere Bearbeiter sind auf knapp über 100 Szenen gekommen. Gauer 42 ff. hat suggestiv in zweimal 50 Szenen aufgeteilt.

¹⁶ Gauer 71 ff.; Strobel 28. Die Selektion ergibt prinzipiell einen in sich 'vollständigen' Bericht; es ist nicht nötig, bei der Lektüre weitere Vorgänge bzw. Szenen zu ergänzen. Anders Settis II 110.

tischer Leitmuster zusammengestellt sind und deren ideelle Bedeutungen — wie *virtus*, *pietas*, *fides*, *clementia*, *liberalitas* und *providentia* — auf Münzen durch die Legenden in Worten umschrieben werden¹⁷. Und auch die Szenen, die zunächst vor allem den konkreten Verlauf der Kriegssituationen zu schildern scheinen, sind gleichwohl an ähnlichen politischen Idealen orientiert, etwa die Schilderung von Vormärschen und Belagerungen am Begriff des *labor*. Den Schnittpunkt zwischen diesen ideologischen Leitbegriffen, den Szenen der kaiserlichen Repräsentation und der politischen Praxis hat Settis treffend mit dem Begriff des *exemplum* bezeichnet¹⁸.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der in diesem Zusammenhang Beachtung verdient, ist die narrative Systematik. Die Szenen des Reliefbandes bilden nicht eine beliebige Folge von ideologischen Bedeutungen, die sich zwangsläufig aus der realen Folge der dargestellten Ereignisse ergäbe; sondern sie sind durchweg in höchst durchdachter Weise nach ihrer ideologischen Botschaft im Kontext des gesamten Bildberichts eingesetzt und aufeinander bezogen. Sie haben jeweils ihren 'systematischen Ort'. Das ist seit langem an der zereemoniellen Szenenfolge zu Beginn der drei regulären Feldzüge erkannt worden (Szenen 1–10. 48–54. 101–106), wo die Profectio als *exemplum* für *virtus*, der Kriegsrat für *consilium* und *providentia*, die Lustratio für *pietas* und *fides*, die Adlocutio für *fides* und *concordia* steht¹⁹. Dasselbe gilt aber in erstaunlichem Maße für die ganze Säule: Alle Szenen haben nicht nur in der Folge der faktischen Ereignisse, sondern vor allem auch in dem ideologischen Kontext ihren festen Ort²⁰.

Die systematische Stellung der einzelnen Szenen im Kontext bestimmt aber weiterhin ihre spezifische Darstellungsform und Aussage. Die typisierten Vorgänge werden je nach dem ideellen Zusammenhang variiert. Diese Diversifizierung ist, neben der Selektion und der narrativen Systematik, ein weiteres Mittel, die historische Realität ideologisch zu akzentuieren²¹.

Die folgenden Beiträge gelten insbesondere der narrativen Systematik der Szenenfolge und der daraus entwickelten Diversifizierung der einzelnen Szenen. Der Zusammenhang des Bildberichts wird aus dem beigefügten Schema deutlich (Abb. 1)²². Eine vollständige Untersuchung aller Themen, die immer wieder zu entsprechenden Ergebnissen führen würde, ist nicht beabsichtigt. Die ausgewählten Beispiele sollen zeigen, wie bewußt dieser Bildbericht organisiert ist und wie stark diese Organisation von dem politischen Konzept geprägt ist. Es liegt auf der Hand, wird aber hier nicht weiter ausgeführt, daß jede Verwendung der Reliefs zur Rekonstruktion der Kriegszüge diesen Charakter der Bilderfolge berücksichtigen muß.

¹⁷ Dazu bes. G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, AbhBerlin 1935 Nr. 3, 3 ff.; Hamberg a. O. (s. oben Anm. 5) 15 ff.; K. Fittschen, AA 1972, 742 ff.; V. M. Strocka, AntAfr 6, 1974, 147 ff.; Hölscher passim.

¹⁸ Settis I 1153 ff.

¹⁹ Gauer 26. 41; Hölscher 292 ff.; Settis I 1154 ff.

²⁰ Gauer a. O. Eingehender demnächst M. Bode (s. oben S. 261 zur Bibliographie).

²¹ Grundsätzlich in ähnliche Richtung gehen die Begriffe »invention«, »composition« und »disposition« bei Settis I.

²² Die Bezeichnung der Szenen und die Angabe der Szenentrennungen ist um der Übersichtlichkeit willen mit Absicht schematisch gehalten.

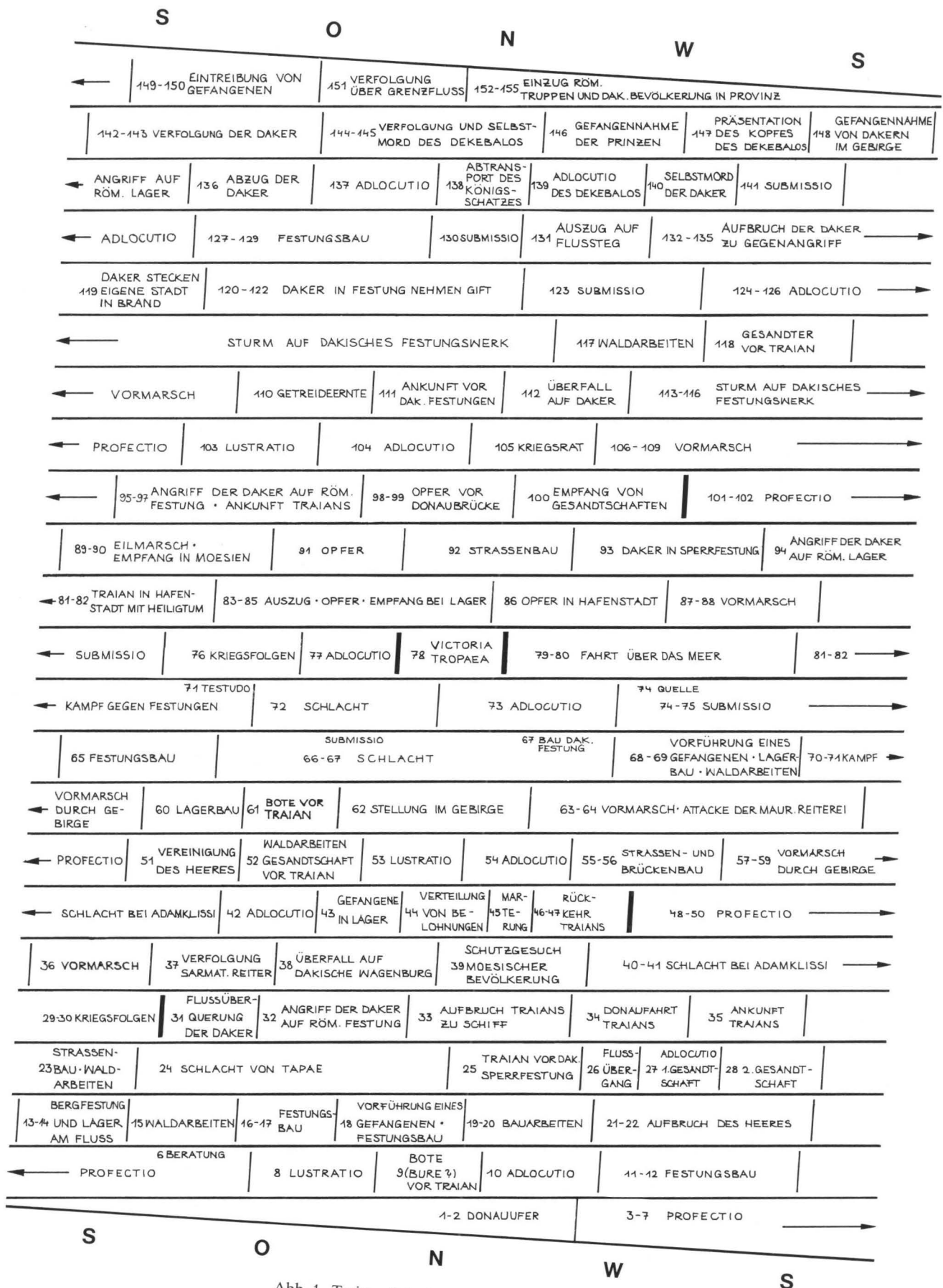


Abb. 1. Traianssäule. Schematische Übersicht

DIE OPFERSZENEN DER TRAJANSSÄULE

BEDEUTUNG INNERHALB DER NARRATIVEN SYSTEMATIK

von Lorenz Winkler

Darstellungen von Opferszenen, denen in der gesamten römischen Repräsentationskunst eine große Bedeutung zukommt, erscheinen im wesentlichen in zwei Varianten²³. Zum einen zeigen sie den opfernden Kaiser als ein in sich abgeschlossenes und isoliertes Bild, welches ausschließlich die *pietas* des Princeps implizieren sollte. Am deutlichsten drücken dies die Denare des Septimius Severus und Pescennius Niger aus, auf denen der opfernde Kaiser alleine unter der Legende PIETAT(i) AUG erscheint²⁴. Als einer der vier Leitbegriffe des augusteischen *clupeus virtutis* war *pietas* seit dem frühen Prinzipat Teil eines politischen Gesamtkonzeptes, welches nach außen das Handeln des Herrschers bestimmte und durch zahlreiche Bilder des opfernden Kaisers stark verbreitet wurde²⁵.

Neben diesen abstrakten Darstellungen gibt es Opferszenen, die als Wiedergabe historischer Vorgänge gemeint sind. So nehmen Münzbilder durch Legende oder architektonische Details auf bestimmte Opfer Bezug²⁶, oder Reliefs wie an den Säulen des Trajan oder Mark Aurel gliedern sie in Bildabfolgen ein, die historische Vorgänge in chronologisch-erzählender Weise darstellen.

Im folgenden soll für die Opferszenen der Trajanssäule untersucht werden, in welchem Maß sie real gemeinte Darstellungen sind und wie weit sie auf einem ideellen Konzept basieren. Seit der Arbeit Lehmann-Hartlebens wurden in der archäologischen Forschung die Opferszenen der Trajanssäule verstärkt unter kompositorisch-kunsthistorischen Fragestellungen untersucht. Auch die Arbeit I. Scott Rybergs, die sich ausschließlich mit dem Opfer in der römischen Kunst beschäftigte, ging von der Untersuchung der künstlerischen Gesamtkomposition aus. Darauf aufbauend versuchte Scott Ryberg Realismen herauszuarbeiten, die die Szenen als Abbilder konkreter kultischer Vorgänge kennzeichneten²⁷. Erst T. Hölscher legte die Grundlage für eine neue ideologische Interpretation. Trotz der Einbindung in eine narrative Szenenabfolge sah er auch in der *Lustratio exercitus* der Szene 8 eine Bildformel für die *pietas* des Kaisers²⁸. S. Settis entwickelte diese Interpretation weiter: Er erkannte in den Szenen der unteren Säulenwindungen die *exempla* für kaiserliches Handeln, die von Onosandros als Empfehlungen an den positiven Herrscher schlecht-

²³ Zur Entstehung des Typus der Opfergruppe in der römischen Kunst: O. Brendel, RM 45, 1930, 196 ff.; Rodenwaldt a. O. 9 ff.; Zusammenstellung des Bildmaterials: Ryberg Taf. 8 ff. 63 ff.

²⁴ BMC Emp. V 79 Nr. 311; 97 Nr. 387 f.; RIC V 1, 60 Nr. 284 f.; 145 Nr. 171 f.; 186 Nr. 618; 227 Nr. 188; 280 Nr. 138; zur Interpretation und Lesbarkeit dieser Bilder: Hölscher 281 ff., bes. 286 f.

²⁵ Zu Pietas: Th. Ulrich, Pietas als politischer Begriff im römischen Staat (1930); J. Liegle, NumZ 42, 1935, 59 ff. Die gedankliche Gleichsetzung des Bildes eines Opfernden mit dessen Pietas findet sich auch auf privaten Denkmälern wieder. So wird auf den sog. Feldherrnsarkophagen das Leben des Verstorbenen unter rein ideellen Gesichtspunkten in vier Szenen zusammengefaßt, in denen sich vier vorbildliche Verhaltensweisen ausdrücken: Kampf- oder Jagdszenen versinnbildlichen die Virtus, Unterwerfungsszenen die Clementia, Opferszenen die Pietas und der eheliche Handschlag die Concordia des Verstorbenen: Rodenwaldt a. O. 3 ff.; Hölscher 288 ff. Die Opferszenen sind auch hier reine *exempla* tugendhaften Verhaltens, ohne einen Bezug zu einem historisch faßbaren Kontext aufzuweisen.

²⁶ Vgl. BMC Emp. I 153 Nr. 41 ff.; weitere Beispiele Ryberg Taf. 63.

²⁷ Lehmann-Hartleben 24 ff.; Ryberg 109 ff. 121 ff.

²⁸ Hölscher 294.

hin überliefert sind. Das Opfer galt in diesem Zusammenhang als konkretes Beispiel für die *pietas* und die religiöse Voraussicht des Kaisers²⁹.

Bisher wurde nur die *Lustratio exercitus* der Szene 8 in diesem Sinn im narrativen Kontext der Relieffolge gedeutet. Es ergibt sich die Frage, ob und wie weit sich diese Interpretation auch auf die übrigen Opferdarstellungen übertragen läßt. Dabei werden die Szenen der *Lustratio exercitus* getrennt von den anderen Opferszenen behandelt, da sie sich in spezifischen Bildzusammenhängen befinden.

Lustratio exercitus

Eine *Lustratio exercitus* ist insgesamt dreimal auf der Säule dargestellt, und zwar in den Szenen 8, 53 und 103. Alle drei Bilder unterliegen dem gleichen Kompositionsschema: Im Mittelpunkt steht der Kaiser innerhalb eines Legionslagers und vollzieht die *Libatio*. Er trägt die *Toga capite velato* und ist von einer Personengruppe umgeben, die aus einem *Camillus*, einem Flötenspieler, *Lictoren* und in Szene 53 aus vier *Signiferi* besteht. Diese kompositorisch in sich abgeschlossene Gruppe wird durch die Lagermauer vom restlichen Geschehen bewußt abgetrennt. Außerhalb der Lagermauer verläuft der Prozessionszug. Durch die Vogelperspektive ist ein Teil des Zuges hinter dem Lager sichtbar. Damit wird die Umrundung des Lagers bildlich ausgedrückt. Der Zug besteht aus den für das *Suovetaurilienopfer* üblichen Tieren Stier, Schaf, Schwein, ferner aus *Victimarii*, *Camilli*, Bläsern und Soldaten. Trotz dieser prinzipiellen Übereinstimmung der drei Szenen finden sich auch zahlreiche Detailunterschiede: So variiert die Zahl der den Opfertieren folgenden *Victimarii*. In Szene 53 nehmen *Signiferi* am Voropfer teil, die in Szene 8 durch bloße Standarten ersetzt sind und in Szene 103 völlig fehlen; hier dagegen sind gewöhnliche Soldaten an der *Libatio* beteiligt. In derselben Szene 103 besprengen Soldaten der Prozession das Lager mit Wasser und verweisen damit auf den Reinigungszweck der *Lustratio*³⁰; dieser Aspekt fehlt in den anderen *Lustrationszenen*. Weitere Unterschiede lassen sich feststellen³¹. Sie belegen, daß trotz einiger detaillierter und aufschlußreicher Realien wenig Wert auf eine vollständige und exakte Darstellung des kultischen Ablaufs gelegt wurde. Denn der Kultakt selbst unterlag genau festgelegten Vorschriften und ließ keinerlei Variationen zu.

Aber auch die in allen Szenen gleiche Grundkomposition ist unter real-historischer Sichtweise widersprüchlich. Die gleichzeitige Darstellung von Voropfer und Prozession ist insofern unreal, als beide Handlungen nicht zur selben Zeit stattfanden. In Wirklichkeit führte der Kaiser selbst erst die Prozession um das Lager und vollzog im Anschluß daran die *Libatio*. Die Verbindung der beiden Handlungen in einer Szene unter strikter kompositorischer Trennung kann nur durch eine inhaltliche Absicht erklärt werden. Sie wird in Kenntnis der Bedeutung der *Lustratio* deutlich³².

²⁹ Settis I 1155 ff.

³⁰ Zur Bedeutung einzelner Details: Ryberg 109 ff.; zu den Kultgeräten: R. v. Schaewen, *Römische Opfergeräte und ihre Verwendung in Kultus und Kunst* (1940).

³¹ Aufzählung weiterer Unterschiede und auch sachlicher Unrichtigkeiten: Lehmann-Hartleben 24 ff.

³² Eine Bildtradition gibt es für die *Lustratio exercitus* nicht. Nur wenige Darstellungen nehmen dieses Thema auf. Sie beziehen sich meistens auf das censorische *Lustrum*. Ein frühes Beispiel zeigt die sog. Domitius-Ara: Ryberg 28 ff. Taf. 8; H. Kähler, *Seethiasos und Census* (1966) 1 ff.; T. Hölscher, *AA* 1979, 337 ff.; M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982) 5 ff. Die gesamte Zeremonie des *Lustrums* ist hier in einer Fläche aufgereiht. In der Mittelachse verrichtet ein *Togatus*, vermutlich der durchführende

Durch die *Lustratio exercitus* sollte, wie auch entsprechend durch die *Lustratio classis* oder das censorische *Lustrum*, das Heer symbolisch gereinigt und vor allen von außen drohenden Gefahren geschützt werden. Deshalb wurden die Opfertiere vor der Schlachtung in einer Prozession um das zu lustrierende Objekt, hier das Heer, herumgeführt. Das Heer wurde so in einen Kreis eingeschlossen, in den kein Unheil eindringen konnte. Am besten ist die Zeremonie vom censorischen *Lustrum* bekannt³³. Die Quellenlage für die *Lustratio exercitus* ist schlechter; die Bilder der Trajanssäule gelten selbst als Hauptquellen. Aus den wenigen schriftlichen Überlieferungen läßt sich ablesen, daß die *Lustratio exercitus* vor kriegerischen Auseinandersetzungen durchgeführt wurde, um das Heer kultisch zu reinigen und für den Kampf dem göttlichen Schutz des Mars zu unterstellen. Sie fand in der Regel nach der Übernahme des Heeres durch den Oberbefehlshaber und noch vor dem gemeinsamen Aufmarsch in das feindliche Gebiet statt. Der Befehlshaber führte den Zug der Opfertiere dreimal um die anwesenden Heeresteile, bevor er selbst das Opfer vollzog. Wie in der bildlichen Darstellung konnte die Prozession auch außerhalb der Mauer um ein Lager geführt werden³⁴.

Censor, die *Libatio* in Anwesenheit des Mars. Von rechts werden die Opfertiere an den Altar geführt. Die *Victimarii* sind in Bewegung und haben den Altar noch nicht erreicht. Dies ist als einziger Hinweis auf den Prozessionszug zu verstehen. Die Identifizierung der Szene als *Lustrum* ergibt sich aus dem *Suovetaurilia*-opfer. Eine ähnliche schematische Aufteilung findet sich auch am Nord- und Südfries des Bogens von Susa wieder, der eine *Lustratio exercitus* wiedergibt: Ryberg 105 f. Taf. 34. Ein Prozessionszug, der aus den Opfertieren, *Victimarii*, *Camilli*, Bläsern, Liktoren und Soldaten besteht, bewegt sich von zwei Seiten auf einen Altar in der Bildmitte zu, an dem ein *Togatus* das Voropfer darbringt. Durch die Aufteilung der Prozession auf beide Friesseiten ist ein kreisrunder Zug angedeutet, der hier mit dem opfernden *Togatus* zu einer Bildeinheit verschmolzen ist. Ein gänzlich einheitliches Bild zeigt die Darstellung des censorischen *Lustrums* auf dem Doppelopferrelief im Louvre: Ryberg 106 Taf. 35, 54 a; G. M. Koepfel, *BJb* 183, 1983, 124 f. Nr. 30. Die hinter einem opfernden *Togatus* stehende Gruppe der Opfertiere, Opferdiener und Liktoren erinnert kaum an einen bewegten Prozessionszug. Von links an einen Altar werden die Opfertiere auf einem Fries in Lyon herangeführt: Ryberg 115 f. Taf. 40, 60 a–c; P. Veyne, *Gallia* 17, 1959, 79 ff. Abb. 1; A. Audin–P. Veyne, *Gallia* 20, 1962, 410 ff.; J. Ronke, *Magistratische Repräsentation im römischen Relief* (1987) 166 ff. Kat. Nr. 9. Erst auf der Trajanssäule entwickelt sich eine ganz neue Darstellungsweise. Durch Verkleinerung der Architekturteile und Vogelperspektive stellt man erstmals die Umrundung eines Lagers dar und gibt damit die kompositionelle Einheit der Szene auf. Die Teilnehmer der Prozession sind nicht mehr auf den Altar hin ausgerichtet, an dem die *Libatio* durchgeführt wird, sondern bilden ein selbständiges Bildelement; nur in Szene 56 wird dies dadurch durchbrochen, daß die Bläser am Anfang des Zuges bereits in das Lager eingetreten sind und damit dem Voropfer beiwohnen. Doch auch hier ist der übrige Zug außerhalb der Lagermauer gänzlich von der *Libatio*-Szene isoliert. Bereits auf der Mark Aurel-Säule und einem der aureischen Bogenreliefs ist diese strenge kompositorische Trennung wieder aufgegeben: W. Zwicker, *Studien zur Markussäule I* (1941) 165 f.; Ryberg 114 f. Taf. 39; 115 Taf. 40, 59; dies., *Panel Reliefs of Marcus Aurelius* (1967) 37 ff. Taf. 31. Opfertiere, Opferdiener und Soldaten bewegen sich zwar auch hier in einem Kreis um den Kaiser herum, der die *Libatio* verrichtet, doch bilden sie eher eine Art Hintergrundfolie, die den *Princeps* umgibt. Der Prozessionszug ist als eigenes Bildelement nicht mehr auszumachen. Aufzählung weiterer Denkmäler: U. W. Scholz, *Philologus* 117, 1973, 5 ff.

³³ A. v. Domaszewski, *Abhandlungen zur römischen Religion* (1909) 16 ff.; G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, *HAW IV* 5 (1912) 142 ff. 390 mit ausführlichen Quellenangaben; K. Latte, *Römische Religionsgeschichte*, *HAW V* 4 (1960) 119 Anm. 3; Scholz a. O. 3 ff.; vgl. Ryberg 104 ff. In republikanischer Zeit fand der Kultakt, verbunden mit dem Census, alle 5 Jahre statt, indem die Opfertiere rechtswendig dreimal um die als Heer aufgestellte Bürgerschaft herumgeführt und anschließend dem Mars geopfert wurden.

³⁴ In republikanischer Zeit wurde bei Übernahme des Heeres durch den Konsul im Frühjahr regelmäßig eine *Lustratio exercitus* durchgeführt: Liv. 38, 12, 2; 38, 37, 8; ferner ist die *Lustratio* vor Kampfhandlungen überliefert: Liv. 23, 35, 5; Cic., *ad Atticum* 5, 20, 2; Cass. Dio 47, 38, 4; Tac. *ann.* 15, 26; vgl. zur *Lustratio classis*: Liv. 36, 42, 2; App., *civ.* 5, 96. In den meisten Fällen fand die *Lustratio* nach der Zusammenlegung

An der Trajanssäule wird die Lustratio immer jeweils am Beginn der drei großen Offensivfeldzüge dargestellt, was der Realität zu entsprechen scheint. Sie ist aber in allen drei Fällen in eine gleichbleibende Szenenabfolge eingebettet, durch die in schematischer Weise diese Feldzüge eingeleitet werden³⁵. So geht der Lustratio immer die Profectio des Heeres (Szenen 3–7, 48–51, 101–102) voraus. Die Lustrationes der Szenen 53 und 103 sind innerhalb des dargestellten Ablaufes noch durchaus verständlich, da der Kaiser hier erst kurz zuvor die verschiedenen Heeresteile vereint hat und nun mit dem gesamten Heer den Ritus vollzieht. Anders dagegen in Szene 8: Der Kaiser und das gesamte Heer haben bereits mit dem Donauübergang das feindliche Gebiet gemeinsam betreten; in diesem Fall muß das Opfer in Wirklichkeit vor der Profectio stattgefunden haben. Daraus wird deutlich, daß hier – und entsprechend auch in den beiden späteren Fällen – die Reihenfolge der Szenen von ideologischen Gesichtspunkten bestimmt ist: Die Profectio kann die *virtus* der militärischen Initiative nur deutlich machen, wenn sie am Beginn steht. Die Lustratio wird nachgestellt, auch wenn die Realität anders aussah.

In allen Fällen folgt der Lustratio eine Adlocutioszene, der sich wiederum Bauarbeiten und Vormarschszenen anschließen, die zu den eigentlichen Kampfhandlungen überleiten. Das historische Geschehen ist damit einem immer gleichen Darstellungsschema untergeordnet, in welchem die Szenen nur durch Detailreichtum variieren, nicht aber durch eine der Realität entsprechende Szenenabfolge. Lustratio und folgende Adlocutio markieren innerhalb dieses Schemas den Beginn des eigentlichen Kampfes. Erst die folgenden Handlungen richten sich direkt gegen feindliches Gebiet.

Dieses Schema gilt nur für die Darstellung der römischen Offensivfeldzüge. Es fehlt entsprechend zu Beginn des zweiten Feldzuges des ersten Krieges (Szene 31 ff.), der für die Römer einen rein defensiven Charakter hatte. Auch hier müssen Profectio, Lustratio und Adlocutio in Wirklichkeit stattgefunden haben. Da aber die Intention der Szenenabfolge darin bestand, die Vorbereitung der römischen Offensiven zu zeigen, fallen sie am Beginn des Defensivfeldzuges weg³⁶.

Die einleitenden Szenen der Lustratio verdeutlichen dem Betrachter inhaltlich-ideologische Voraussetzungen für das Gelingen des folgenden Kampfes. Durch die kompositorische Trennung der Lustratio in zwei Szenenelemente werden dabei verschiedene Werte betont:

Die Darstellung des opfernden Kaisers innerhalb der Lagermauer isoliert den Princeps bewußt vom übrigen Geschehen. Sie erhält damit einen ähnlich abstrakten Charakter wie auf den aus dem erzählenden Kontext herausgelösten Opferszenen der Münzen. Wie dort impliziert das Bild die *pietas Augusti*³⁷.

Das zweite Szenenelement unterstreicht die Rolle des Heeres. Als ausführendes Organ der Prozession ist es der repräsentativen Darstellung des Kaisers gegenübergestellt. Durch die Vogelperspektive wird die Umrundung des Lagers und damit die Reinigung und Weihung der Truppen an Mars gezeigt. Das Lager symbolisiert das Heer als Ganzes, während die Soldaten aktiv diesen Reinigungsakt durchführen und somit die Grundlage für das positive Verhältnis zwischen Heer und Göttern legen.

der Truppen durch den Oberbefehlshaber als reiner Routineakt vor Aufbruch in das feindliche Gebiet statt. Die wenigen Detailkenntnisse ergeben sich aus Appian und Cassius Dio.

³⁵ Hölscher 292 ff. legt das Schema an den ersten drei Säulenwindungen dar.

³⁶ Gauer 26 ff., 41 f.

³⁷ Hölscher 290 ff.; Settis I 1151.

Kaiser und Heer werden in ihren verschiedenen, sich ergänzenden Funktionen gezeigt. Die repräsentative *pietas* des Kaisers findet ihre Entsprechung in der rituellen Ausführung des Kultaktes durch die Truppen.

Zusätzlich impliziert die zentrale Stellung des Kaisers im Mittelpunkt der Komposition seine religiöse Fürsorge dem Heer gegenüber. Sie hebt seine Rolle als Initiator des Kultaktes hervor. Diese religiöse Fürsorge wird von den Soldaten durch deren Treue erwidert. Das gemeinsame Opfer von Kaiser und Heer als Symbol für das gegenseitige Treueverhältnis ist gleichzeitig Thema auf parallelen trajanischen Sesterzen: Diese zeigen den Kaiser vor einem brennenden Altar; er trägt die *Toga capite velato* und ist mit einem Offizier im Handschlag verbunden; daneben sind zwei weitere Soldaten und Feldzeichen zu erkennen; die Legende lautet *FIDES EXERCIT[us]*³⁸.

Die Darstellung der *Lustratio exercitus* betont demnach neben der *pietas* und der religiösen Fürsorge des Kaisers auch die ausführende Rolle des Heeres und dessen Treue zum Princeps als entscheidende ideologische Grundlagen für das Gelingen des Feldzuges. Diese ideologischen Konnotationen haben ihre Bedeutung nicht nur innerhalb der horizontalen Szenenabfolge des beschriebenen Darstellungsgerüsts. Sie stehen auch durch vertikale Bezüge mit anderen Szenen in Beziehung³⁹. So folgt auf die *Lustratio* immer in der übernächsten Säulenwindung die den jeweiligen Feldzug entscheidende Schlacht. Die Szene 8 liegt genau unterhalb der Schlacht von Tapae (Szene 24), die Szene 53 unterhalb der Schlachten der Szenen 66–67 und 72. Auf die Szene 103 folgt entsprechend der groß angelegte Sturm auf die dakischen Festungen der Szenen 113–116. Dadurch wird die Bedeutung der *Lustratio* als kultische und ideologische Voraussetzung für das Gelingen des Feldzuges auch in der Vertikalen lesbar. Die siegreiche Schlacht ist das direkte Ergebnis des darunter dargestellten Opfers. Das hilfreiche Eingreifen des Jupiter Tonans in die Schlacht von Tapae, die einzige Darstellung eines Gottes, ist ebenso als Resultat der Opferhandlung zu verstehen und verdeutlicht den Bezug.

Opferszenen als 'Reisebilder'

Die übrigen Opferszenen drängen sich in auffallender Weise in den drei Windungen der Säule, die die Reise des Kaisers zum Kriegsschauplatz am Beginn des 2. Krieges darstellen. Die Reise beginnt in Szene 79 mit der Einschiffung Trajans in Ancona und endet mit dessen Ankunft in Dakien (Szene 99). Die Szenen 93–96 sind als zeit-, aber nicht ortsgleiche Geschehnisse eingeschoben. Sie zeigen den Überfall der Daker auf ein römisches Lager, ohne die übrigen Bilder inhaltlich zu beeinflussen⁴⁰. Die Reise selbst umfaßt ca. 8 der von Gauer definierten Szenen, sie enthält insgesamt 5 Opfer (Szenen 80. 83–85. 86.

³⁸ BMC Emp. III 154 Nr. 742 A; P. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jhs. I (1931) 82 Nr. 310 Taf. 4. Der Kaiser ist hier nicht, wie Strack es sieht, in *Toga capite aperto* dargestellt. Im Nacken erkennt man deutlich die Gewandfalten der über den Kopf gezogenen Toga.

³⁹ Gauer 9 ff. erkannte als erster vertikale Bildzusammenhänge auf der Säule, bezog sie aber mehr auf ein topographisches und noch nicht explizit auf ein inhaltlich-ideologisches System. Inhaltliche Zusammenhänge durch vertikale Korrespondenzen betonte Settis I 1168 f.: Der als positives Omen gedeutete Fall eines Barbaren von seinem Pferd in Szene 9 liegt genau in einer Vertikalen mit der Victoria der Szene 78 und dem Selbstmord des Decebalus in Szene 145. Somit wird zu Beginn des Krieges auf den für die Römer positiven Ausgang verwiesen; zur Deutung der Szene 9 als positives Omen: Gauer 24 f.; Settis I 1155 f.

⁴⁰ Cichorius III 103 ff.; M. Speidel, RM 78, 1971, 172. Zur bildlichen Abgrenzung dieser Nebenhandlung von den Reisebildern: Gauer 33 ff. Dargestellt sind die dakischen Überfälle, mit denen der 2. Krieg begann. Zum historischen Kontext: Strobel 207 ff.

91. 98–99); der überwiegende Teil der Reisebilder ist damit durch die Kulthandlungen bestimmt. Direkt an die Reisedarstellungen angeschlossen ist die *Profectio* des Heeres, die in die Darstellung der Ankunft des Kaisers bei den Truppen im Kriegsgebiet übergeht. Hier schließt sich noch ein weiteres Opfer an (Szene 102), welches in diesem Zusammenhang mitbehandelt werden muß. Da sich außer den *Lustrationes* sonst keine weitere Opferdarstellung auf der Säule wiederfindet, zweifellos aber während der ganzen Feldzüge zu allen Zeiten gleichermaßen Opfer durchgeführt wurden, muß die Auswahl der Bilder auch hier unter inhaltlichen Kriterien erfolgt sein.

Vordergründig ergibt sich eine Erklärung aus der Szenenabfolge selbst: Jede Opferhandlung steht für eine Reiseetappe des Kaisers. Der Zyklus beginnt in Szene 79 mit der nächtlichen Abfahrt Trajans in Ancona, während in Szene 80 die Hafenbevölkerung einer griechisch-römischen Provinzstadt seine Ankunft erwartet. Links von dieser Gruppe erkennt man einen mit Girlanden geschmückten Altar, vor dem ein zusammengesunkener Stier liegt⁴¹. Altar und Stier verweisen formelhaft auf das Opfer für eine glückliche Ankunft des Kaisers. In Szene 81 befindet sich Trajan bereits in der Stadt und wird vor einem Heiligtum von einer Delegation lokaler Honoratioren empfangen⁴². Seine Eile kündigt die baldige Weiterreise an.

In der folgenden Szenenabfolge 83–85 steht das Opfer stärker im Mittelpunkt: Eine Gruppe von Männern mit Frauen und Kindern geleitet den Kaiser aus dem Stadttor der vorausgegangenen Etappe. Trajan eilt nach rechts auf eine Opfergruppe und eine große Anzahl von Soldaten zu, die das Opfer für seine erwartete Ankunft bei einem Heerlager vorbereitet haben⁴³.

In Szene 86 wird der Kaiser von Soldaten begleitet, die die linke Szenenhälfte ausfüllen. Die letzten verlassen gerade ein Schiff und verweisen damit auch hier auf die soeben erfolgte Ankunft in der im Hintergrund dargestellten Stadt. Die rechte Szenenhälfte ist von einer Opfergruppe und der Zivilbevölkerung der Stadt ausgefüllt⁴⁴. Trajan hat bereits den Altar erreicht und opfert. Entgegen der Kultpraxis trägt er wie auch in den übrigen Szenen seine Reisekleidung, bestehend aus *Tunica*, *Sagum* bzw. *Paenula* und *Calcei*⁴⁵.

Die nächste Reiseetappe ist nach längerem Vormarsch in Szene 90–91 erreicht. Während in den bisherigen Szenen *Adventus* und Opfer in einem Bild vereint waren, sind sie hier auf zwei Szenen aufgeteilt. Zuerst wird der Kaiser von einer Gruppe *Daker* empfangen.

⁴¹ Vgl. Ryberg 122.

⁴² Vgl. H. Gabelmann, *JdI* 92, 1977, 363. Aufgrund des kurzen, nur bis zum Knie reichenden Gewandes sieht Gabelmann in den Delegationsteilnehmern keine *Togati*, sondern ritterliche *Trabeati*. In Anlehnung an Cichorius III 39 identifizierte er sie als Mitglieder des Provinziallandtages. Noch wichtiger als die Differenzierung zwischen *Togati* und *Trabeati* scheint mir die Betonung eines griechisch-römischen *Ambientes* zu sein, welches nicht nur durch die Tracht, sondern vor allem auch durch die Tempelarchitektur im Hintergrund hervorgehoben wird.

⁴³ Zu Komposition und Aufbau der Szene: Lehmann-Hartleben 31 f.; vgl. zum Charakter des Opfers: Ryberg 123.

⁴⁴ Lehmann-Hartleben 34 ff.; Ryberg 125 f. Eine Abweichung gegenüber den üblichen Opferdarstellungen besteht darin, daß das Opfertier hier bereits tot ist. Settis I 1156 sah darin eine Anspielung auf ein *Extispicium*. Wahrscheinlicher ist die Erklärung Lehmann-Hartlebens, wonach hier eine bildliche Vorgabe aus kompositorischen Gründen reduziert wurde. Von der gängigen Darstellung des Stieres, der von einem *Victimarius* niedergehalten wird, während ein zweiter Opfertiener zum tödlichen Schlag ausholt (vgl. z. B. Silberbecher von Boscoreale), fehlt hier nur der zweite *Victimarius*. Aus diesem Grund mußte das Tier als tot dargestellt werden.

⁴⁵ s. u. Anm. 53.

Sie verdeutlichen seine Ankunft im Grenzgebiet. Anschließend findet das Opfer in einem ländlichen Heiligtum statt⁴⁶. Auch hier vollzieht Trajan die Libatio in seiner Reisekleidung. Rechts hinter ihm befinden sich im oberen Bildteil vier Victimarii mit ihren Stieren⁴⁷. Die dem Opfer beiwohnende Bevölkerung ist darunter dargestellt, sie teilt sich in zwei Gruppen auf: Die eine besteht aus griechisch-römischen, die andere aus dakischen Provinzialen. Entgegen der üblichen Darstellungsweise ist die Szene nach links orientiert und schließt sich so mit der Adventusszene zu einer Einheit zusammen.

Es folgen die eingeschobenen Bilder der Kämpfe in Dakien. Die Reise wird in Szene 97 wiederaufgenommen⁴⁸, in Szene 98–99 hat Trajan Drobetae erreicht. Das feierliche Ankunftsoffer findet vor der Brücke Apollodors statt. Hatten an dem letzten Opfer nur Provinzialen teilgenommen, sind es nun ausschließlich Soldaten⁴⁹. Die Szene beschließt den Zyklus der Reisedarstellungen.

In Szene 101–102 überschreitet Trajan dann mit dem Heer die Donau und wird anschließend ein letztes Mal durch weitere Heeresteile in Dakien mit einem vorbereiteten Opfer empfangen⁵⁰. Dieses Opfer markiert die endgültige Ankunft im Kriegsgebiet.

Über die allgemeine Interpretation der Opfer als *vota soluta* anlässlich der Ankunft des Kaisers hinausgehend, versuchte Scott Ryberg eine differenziertere Deutung vorzunehmen. Bei den Opferszenen 80, 84–85, 90–91 und 101–102 sah auch sie einen Zusammenhang mit dem Adventus des Kaisers und erkannte entsprechend darin Dankesgebete (*vota soluta*) anlässlich der glücklichen Reise Trajans. Die Szenen 86 und 98–99 verband Scott Ryberg dagegen mit einer Profectio und sah hier die vor einem Auszug üblichen *vota suscepta pro salute Augusti*⁵¹. Diese Interpretation ist problematisch, da auch in den Szenen 86 und 98–99 alles auf die gerade erfolgte Ankunft des Kaisers und nichts auf eine Profectio verweist⁵². Jedenfalls werden die kultischen Vorgänge in den Szenen nicht entsprechend differenziert. Die Intention der Bilder lag offensichtlich nicht darin, dem Betrachter grundsätzlich verschiedene Opfergänge vor Augen zu führen⁵³. Verbunden mit den Adventusszenen steht das Opfer primär für das Erreichen einer neuen Reiseetappe; mehr ist dem Bild selbst nicht zu entnehmen. Ob es sich um *vota soluta* oder *vota suscepta* handelt, scheint für das Verständnis von zweitrangiger Bedeutung zu sein.

⁴⁶ Zu dem Bau in seinem ländlichen Umfeld: Cichorius III 92; Lehmann-Hartleben 36 bezeichnet den Bezirk als heiligen Hain.

⁴⁷ Lehmann-Hartleben 36 f.; Ryberg 123 ff. versucht mit Hilfe der Arvalakten die vier Opfertiere bestimmten Göttern zuzuordnen. Aus dem Bild selbst ergibt sich eine solche Zuweisung nicht.

⁴⁸ Gauer 33. 35.

⁴⁹ Lehmann-Hartleben 37 f.; Ryberg 126 f. Auch in dieser und in der folgenden Opferszene versucht Scott Ryberg das Opfertier einer bestimmten Gottheit zuzuweisen, ohne daß dies dem Bild zu entnehmen ist.

⁵⁰ Lehmann-Hartleben 38 f.; Ryberg 125.

⁵¹ Ryberg 122 ff. 127.

⁵² In Szene 86 ist der hintere Teil des Zuges, der Trajan begleitet, noch in Bewegung. Die Soldaten verlassen gerade das Schiff. Die Bewegungsdynamik durchzieht die ganze linke Bildhälfte und kommt erst bei Trajan zum Stehen. Dadurch wird dem Betrachter die gerade erfolgte Ankunft verdeutlicht und Adventus und Opfer zu einer Szene verbunden. — In Szene 98–99 fehlt der direkte Bezug zur Ankunft des Kaisers. Doch wird durch die Ausrichtung der Opferszene nach links, gegen die übliche Bewegungsrichtung, das Opfer stärker in Bezug zu der vorausgegangenen Handlung, dem Adventus Trajans gesetzt. Eine Verbindung zur nachfolgenden Profectio ist nicht erkennbar.

⁵³ Lehmann-Hartleben 29 ff.; vgl. ebenda zu den einzelnen Szenen. Auch die Tracht des Kaisers entspricht nicht der kultischen Realität, wenn man davon ausgeht, daß er nicht durchweg in griechischem Ritus opferte; erforderlich wäre Toga capite velato, vgl. Gauer 33.

Die gesamte Reise des Kaisers wird außer durch die Tracht Trajans bildlich durch die Opferszenen ausgedrückt. Aus diesem Grund sind diese Szenen primär als 'Reisebilder' zu verstehen. Vergleichbare Opferdarstellungen als 'Reisebilder' überliefern hadrianische Münzen. Unter den Legenden ADVENTUI AUG AFRICAE, ARABIAE, ASIAE etc. zeigen diese den Kaiser vor einem Altar stehend, ihm gegenüber die jeweilige Provinzpersonifikation, die mit einer Patera in ihrer rechten Hand die Libatio verrichtet. Der Kaiser, in Toga capite aperto, hebt grüßend die Hand. Diese Münzbilder zeichnen die zahlreichen Reisen Hadrians in die Provinzen nach und sind Ausdruck seiner intensiven Reisepolitik⁵⁴.

Auf den Münzen opfert immer die Provinzpersonifikation, auf der Säule meistens der Kaiser. Das ist ein gewisser Unterschied, der aber die grundsätzliche Verwandtschaft der Szenen nicht in Frage stellt. Die Szene 80 der Säule zeigt ein Opfer der Provinzbevölkerung für die Überfahrt des ankommenden Kaisers, in Szene 86 und 90 opfert Trajan gemeinsam mit den Provinzialen, und in Szene 102 reitet Trajan auf eine Opfergruppe zu und hebt zur Begrüßung die Hand. Durch die Geste wird die gleiche wechselseitige Beziehung geschaffen wie auf den hadrianischen Münzen: Der ankommende Kaiser richtet sich damit an die, die ihn mit dem Opfer empfangen. Die hadrianischen Münzen haben diese Szenen aus ihrem erzählenden Kontext herausgenommen und abstrahiert dargestellt, ohne sie jedoch inhaltlich zu verändern.

Auch wenn im einen Fall die Provinzpersonifikation, im anderen der Kaiser derjenige ist, der den Kultakt vollzieht, geht es doch in jedem Fall um die Verbindung von Kaiser und Provinzbevölkerung im Akt der staatlichen *pietas*, auf der Säule um die Verbindung mit dem Heer ergänzt. Insofern sind die Szenen der Trajanssäule als Vorläufer der abstrakteren 'hadrianischen Reisebilder' zu verstehen.

Die inhaltliche Intention einer Verwendung von Opferszenen als 'Reisebilder' ist damit noch nicht geklärt. Die Frage nach dem Sinn der Einzelbilder läßt sich nur im Zusammenhang mit der Frage nach der Bedeutung der gesamten Reisedarstellungen beantworten. In bezug auf die Trajanssäule beschränkte sich die Forschung bisher darauf, die einzelnen Szenen unter topographischen Fragestellungen zu untersuchen, um so die Reiseroute Trajans nachvollziehen zu können. Die sehr unterschiedlichen Ergebnisse zeugen von den Schwierigkeiten, hierin konkrete Aussagen zu erzielen. Gauer konnte zusätzlich zeigen, daß es, von den beiden Polen der Reise, Ancona und Drobetae, abgesehen, kaum individuelle topographische Details gibt, die eine Identifizierung der übrigen Orte zulassen⁵⁵. Der antike Betrachter in Rom war ohne Vorwissen kaum in der Lage, die einzelnen Städte wiederzuerkennen. Demnach sollte durch die Bilder nicht nur die Route des Kaisers, sondern vor allem dessen Reise als solche dargestellt werden.

Daß diese Bilder so viel Platz einnehmen, ist aus verschiedenen Gründen auffällig. Wie aus den sehr bewegten Szenen und der dichtgedrängten Szenenabfolge Aufbruch — Reise

⁵⁴ BMC Emp. III 487 ff.; Strack a. O. (s. o. Anm. 38) 139 ff. 152 ff.; J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* (1934) 33 ff. 47 ff.; zu Bedeutung und Chronologie der Reisen Hadrians: H. Halfmann, *Itinera Principum* (1986) 40 ff. 188 ff.; zu den Kaiserreisen allgemein: ebenda 15 ff. 143 ff.; Halfmann zeigt auf, daß der Ursprung des engen Bezuges zwischen Opfer und Reise in der Sorge des römischen Volkes und der Provinzbevölkerung um das Wohlergehen des Kaisers liegt, da der Kaiser auf den Reisen besonderen Gefahren ausgesetzt war. Diese Sorge drückte sich in zahlreichen Gebeten für das Heil und die glückliche Reise des Kaisers aus.

⁵⁵ Gauer 14 ff.; die unterschiedlichen Forschungsmeinungen zur Reiseroute Trajans ebenfalls zusammengestellt bei Gauer 32 Anm. 179–182; vgl. Strobel 206 f., der auch Gauers vorsichtigen Versuch, trotz aller Schwierigkeiten die Route zu rekonstruieren, als Spekulation ohne Basis verwirft; Halfmann a. O. 186 f.

– Ankunft (Opfer) hervorgeht, muß Trajan auf dieser Reise sehr in Eile gewesen sein⁵⁶. Der historische Kontext bestätigt diese Annahme, da noch vor Eintreffen Trajans im Grenzgebiet Decebalus durch einen Angriff versuchte, die Römer aus Dakien zurückzudrängen⁵⁷. Die zügige Reise steht im Widerspruch zu der ausführlichen Darstellung. Darüber hinaus stellt sich die Frage, warum überhaupt die Anreise des Kaisers zum Kriegsschauplatz, die unter militärischen Gesichtspunkten kaum bemerkenswert ist, so ausführlich geschildert wird; und ferner, warum gerade diese Anreise des Kaisers gezeigt wurde, während die Reise zu Beginn des ersten Krieges ebenso fehlt wie die Rückreisen am Ende beider Kriege. Die Widersprüchlichkeit löst sich auf, wenn man auch in den Reisedarstellungen eine inhaltlich bedingte Auswahl von Bildern erkennt, die dem Betrachter ideologische Voraussetzungen für das Gelingen des letzten großen Offensivfeldzuges vor Augen führen sollten. Die sog. Einleitungsszenen von *Profectio*, *Lustratio* und *Adlocutio* werden durch sie ergänzt.

Als Hauptaussage der Darstellungen steht auch hier die *pietas Augusti* im Vordergrund. Daneben wird die Rolle der Provinzbevölkerung und des Heeres in besonderer Weise hervorgehoben, da sie das Opfer vorbereitet haben und gemeinsam mit dem Kaiser daran teilnehmen. Das gemeinsame Opfer ist als Ausdruck eines gegenseitigen Treueverhältnisses durch die erwähnten trajanischen Münzbilder bereits belegt⁵⁸. Auch die hadrianischen 'Reisemünzen' implizieren das gleiche: Hier unterstreicht das Opfer anlässlich der Ankunft Hadrians die Loyalität der Provinz gegenüber dem Kaiser. *Fides Exercitus* und Loyalität der Provinzen gehören militärisch gesehen zu den wichtigsten Voraussetzungen für einen erfolgreichen Feldzug. Die 'Reisebilder' der Trajanssäule vermitteln dem Betrachter, daß diese beiden Grundlagen für den folgenden Krieg vorhanden sind. Dabei ist die betonte Gleichgewichtung von Heer und Provinzialen auffällig, die durchgehend in allen Opferszenen zu beobachten ist: In Szene 84–85 begleiten Provinzialen den Kaiser, der von einer Heeresabteilung mit einem Opfer empfangen wird. Genau umgekehrt verhält es sich in Szene 86: Der Kaiser wird von Soldaten begleitet, und das Opfer wurde von der Bevölkerung einer Provinzstadt vorbereitet. Während an dem nächsten Opfer in Szene 91 nur Provinzialen teilnehmen, ist Trajan in der folgenden Opferszene 98–99 nur von Soldaten umgeben. Schließlich entspricht dem ersten Opfer der Reise in Szene 80 das letzte der Szene 102; das erste wurde von Provinzialen, das letzte von Soldaten vorbereitet. Durch diese Gleichgewichtung werden die Treue des Heeres und die der Provinzen als ideologische Werte gleichbedeutend gegenübergestellt.

Daneben diene das Opfer mit den Provinzialen zu einer bewußten Diversifizierung der in der Provinz ansässigen Bevölkerung in verschiedene Gruppen. So wird Trajan in Szene 80 mit dem Opfer von der einfachen Bevölkerung einer Hafenstadt erwartet, während ihn in der folgenden Szene 81 die offiziellen Provinzhonoratioren vor einem Heiligtum empfangen. In Szene 84–85 trifft Trajan auf die in der Provinz stationierten Truppen, anschließend opfert er mit der gesamten Bürgerschaft, einschließlich Frauen und Kinder, einer griechisch-römisch geprägten Stadt, deren Kulisse im Hintergrund dargestellt ist. Dem stehen in Szene 91 die dakischen Provinzialen gegenüber – auch sie mit Frauen

⁵⁶ Gauer 32. Die Eile des Kaisers wird in Szene 89 durch seine ausschreitende Bewegung dargestellt; in anderen Szenen, in denen er ruhig steht, ist er umringt von einer bewegten und vorwärtsdrängenden Personengruppe.

⁵⁷ Strobel 207 ff.; vgl. Szenen 93–96 der Trajanssäule.

⁵⁸ s. o. Anm. 38.

und Kindern –, die zusammen mit griechisch-römischer Provinzbevölkerung dem Opfer beiwohnen⁵⁹. Damit wird die Loyalität der verschiedensten Gruppen zum Kaiser besonders betont, gleichzeitig die religiöse Fürsorge des Kaisers gegenüber allen Gruppierungen der Provinzbevölkerung hervorgehoben.

Die Götter, an die sich die Opfer richten, lassen sich nicht benennen. Doch hat man auch hier versucht, durch eine gewisse Diversifizierung ein möglichst großes Spektrum darzustellen. So galt das Opfer in der römisch geprägten Stadt der Szene 86 sicher den Gottheiten des römischen Reichs-Pantheon, während der Kaiser mit den Soldaten wahrscheinlich den Göttern des Heeres opferte (Szene 85). Der Kultakt an dem ungewöhnlichen Heiligtum der Szene 91, welches sich in einem ländlichen Hain befindet⁶⁰, richtete sich vermutlich an die lokalen Götter der anwesenden Daker. Der Kaiser fungierte somit als Mittler zwischen den unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen und den durch sie jeweils verehrten Gottheiten. Diese Diversifizierung betonte gleichzeitig die religiöse Vielfalt innerhalb des Imperium Romanum, die es gegen die Daker zu verteidigen galt.

Ganz ähnlich ist auch die ausführliche Schilderung der Bauten und Städte im Hintergrund der Opferszenen zu verstehen. Stadtanlagen mit Tempeln, Theatern, Torbögen, Befestigungen, Hafenanlagen und vielem mehr reihen sich hier aneinander. Die Bilder umschreiben eine blühende römische Reichskultur in den Provinzen, die unter den Schutz der Götter gestellt wird. Auf dakischer Seite fehlt in jeder Hinsicht ein Äquivalent zu diesen Szenen. Weder werden ihre Bauten und Städte gezeigt noch irgendwelche kultischen Vorgänge. Damit versuchte man zu implizieren, daß die Götter auf der römischen Seite stehen und den Römern helfen, ihre reiche Kultur zu verteidigen.

Die Propagierung der *pietas Augusti* und der *fides exercitus* sind gängige Themen der römischen Repräsentationskunst⁶¹. Die Betonung der Loyalität der Provinzialen in ihrem gesamten Spektrum und ihrer Eingliederung in das Imperium Romanum ist dagegen neu und spiegelt eine allgemeine Aufwertung der Provinzen unter Trajan wider. Auch in der politischen Terminologie dieser Zeit spielen die Provinzen unter der Bezeichnung *genus humanum* eine wichtige Rolle. Plinius nennt im Panegyricus den Kaiser *imperator et parens* – und *princeps generis humani*⁶², daneben propagieren trajanische Münzen das Schlagwort der *Salus Generis Humani* und machen damit das Wohlergehen der gesamten Menschheit zu einem Thema, welches sich bewußt an die Provinzen richtete⁶³. Daß der Begriff *genus*

⁵⁹ Die dem Opfer beiwohnende Bevölkerung der Szene 91 ist in zwei kompositorisch fast identische Gruppen aufgeteilt, die zum einen aus Griechen bzw. Römern, zum anderen aus Dakern besteht. Beide Gruppen enthalten Männer, Frauen und Kinder. Zum kompositorischen Aufbau des Bildes: Lehmann-Hartleben 36 f. Die erste Figur jeder Gruppe steht unter dem ersten bzw. dritten Victimarius. Die ersten drei Personen sind jeweils nach links auf den opfernden Kaiser hin ausgerichtet. Es folgt jeweils eine zurückschauende Person, die sich an zwei bzw. drei weitere richtet.

⁶⁰ Lehmann-Hartleben 36.

⁶¹ Vgl. zu Fides: BMC Emp. II 114 Nr. *; 184 Nr. 756; BMC Emp. III 154 Nr. 742 A; Hölscher 302; G. Freyburger, Fides (1986) 275 ff.

⁶² Plin., paneg. 6, 1; 57, 4. Zur Beziehung zwischen der im Panegyricus ausgedrückten politischen Propaganda und der römischen Kunst vgl. J. R. Fears, ANRW II 17, 2 (1981) 910 ff., allerdings mit ganz erheblichen Überinterpretationen.

⁶³ BMC Emp. III 87 Nr. 410; Strack a. O. (s. o. Anm. 38) 191 f.; dazu ausführlich: L. Winkler, Salus. Vom Staatskult zur politischen Idee (unpubl. Diss. Heidelberg 1991).

humanum hauptsächlich die Provinzbevölkerung im Gegensatz zum *populus romanus* meinte, geht aus den Briefen des Plinius an Trajan klar hervor⁶⁴.

Die Rolle der Provinzen war im römischen Reich beständig gewachsen, nachdem sich mit Galba erstmals ein Kaiser aus Spanien in Rom hatte etablieren können. Dies berücksichtigend versuchte Trajan die gesamte Bevölkerung des Reiches nicht nur politisch, sondern auch emotional an Rom zu binden, um damit neue außenpolitische Kräfte freisetzen zu können⁶⁵. Die Eingliederung der Provinzbevölkerung in den römischen Staat und ihre Einbindung in die römische Reichskultur werden durch die Reisebilder der Trajanssäule als Voraussetzung für einen Erfolg im Dakerkrieg ausführlich in Szene gesetzt.

Die formal als 'Reisebilder' fungierenden Opferdarstellungen unterstreichen somit wesentliche Grundlagen für das Gelingen des folgenden Krieges: *pietas Augusti*, *fides exercitus* und Loyalität des *genus humanum* werden gleichzeitig oder abwechselnd in kurzer Abfolge über nahezu drei Säulenwindungen hinweg dargestellt und fügen sich mit den folgenden Lustratio- und Adlocutiozenen zu einem ideologischen Gerüst zusammen. Die ausschließliche Verwendung der 'Reisebilder' vor dem letzten Feldzug erklärt sich aus dem Charakter des folgenden Kampfes, der den Römern einen endgültigen und dauerhaften Sieg brachte und daher gegenüber den vorausgegangenen Feldzügen einer ausgeprägteren ideologischen Vorbereitung bedurfte.

Mit den 'Reisebildern' Trajans wurde eine neue Bildform entwickelt, die ihre Wirkung auch auf die Nachfolger ausübte. So sind die Reisebilder der Trajanssäule die ideologischen Vorläufer der Reisepolitik Hadrians.

Daß die Opferszenen der Trajanssäule dem Betrachter in erster Linie inhaltliche Werte vermitteln, muß dem realen Gehalt der Szenen nicht widersprechen. Die dargestellten Opfer fanden sicherlich alle statt. Doch ebenso wurde auch zu zahlreichen anderen Anlässen geopfert, ohne daß es auf der Säule vermerkt wurde. Entscheidend für das Verständnis ist daher nicht nur die Frage nach dem realen Gehalt der Bilder, sondern auch nach ihrer Auswahl und Verteilung auf der Säule. Für die Opferszenen konnte gezeigt werden, daß gerade diese Auswahl und Verteilung auf einem gedanklichen Konzept beruhte. Über die vermeintlich objektiv erzählende Darstellungsweise der Trajanssäule hinaus wurden dem Betrachter die ideologischen Werte des trajanischen Prinzipats als Voraussetzung für einen militärischen Erfolg suggeriert.

⁶⁴ Plin., epist. X 52. 102 beschreibt, wie er als Statthalter am *dies imperii* Trajans mit den Provinzialen zusammen für den Kaiser als Schutzherrn des *genus humanum* gebetet hat. Mit *genus humanum* wird hier gezielt die Provinzbevölkerung umschrieben. Noch deutlicher drückt dies Plin., epist. X 17b aus, wo dieser bei seiner Ankunft in einer Provinz dem Kaiser berichtet, er habe dort die Ergebenheit vorgefunden, die der Kaiser von seiten des *genus humanum* erwarten dürfe; vgl. H. U. Instinsky, Hamburger Beiträge zur Numismatik I (1947) 5 ff.; K. H. Schwarte in: Bonner Festgabe J. Straub (1977) 232 ff.

⁶⁵ Dazu ausführlich: E. Cizek, *L'Epoque de Trajan* (1983) 183 ff.; vgl. Strack a. O. 190 ff. Strack sieht einen Zusammenhang zwischen den Münzbildern der *SALUS GENERIS HUMANI* und denen der *ITALIA RESTITUTA*. Beide wurden anlässlich der Decennalienfeiern 108 n. Chr. geprägt. *Italia Restituta* feiert den durch die Alimentationsstiftungen hervorgerufenen neuen Wohlstand Italiens, dem durch die *Salus* der neue Wohlstand der Provinzen gegenübergestellt wurde.

ADLOCUTIO

 IKONOGRAPHIE UND PROGRAMMATIK
 DER KAISERLICHEN HEERESANSPRACHEN AN DER TRAJANSSÄULE

von Lorenz E. Baumer

Die bildliche Darstellung der Adlocutio erfreute sich in der Repräsentationskunst der römischen Kaiserzeit anhaltender Beliebtheit. Das zuerst auf Aes-Prägungen des Caligula verwirklichte Bildschema entbehrt direkter Vorläufer und erweist sich als rein römische Erfindung⁶⁶. Die hierbei gewählte Bildformel blieb für alle folgenden Umsetzungen des Themas die richtungsweisende Grundlage⁶⁷ und spiegelt in ihrer weiteren Entwicklung unmittelbar das sich wandelnde römische Stilempfinden.

Neben den somit geforderten Fragen nach Komposition und Stil verdient die Adlocutio auch hinsichtlich des darin vermittelten ideologisch-propagandistischen Inhalts Beachtung, war doch mit der einfachen Darstellung eine beinahe ideogrammhafte Bildformel für eine politische Aussage gefunden worden.

Nachdem am Ende des letzten Jahrhunderts das Motiv auf römischen Münzen aufgrund der oft beigegebenen Legenden (ADLOCVTIO COH / ADLOCVT COH) identifiziert worden war⁶⁸, fanden sich bald auch Darstellungen auf kaiserzeitlichen Reliefs⁶⁹. Die zunächst durch rein kunsthistorische Untersuchungen gewonnenen Einblicke in die Motivgeschichte erhielten in der neueren Forschung immer wieder grundsätzliche Zustimmung⁷⁰. Erst

Ich danke Prof. D. Willers für die kritische Durchsicht des Manuskripts.

⁶⁶ P. G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art* (1945) 135 ff. Zahlreiche Abbildungen dieser Prägungen bei A. Banti – L. Simonetti, *Corpus nummorum romanorum* XII (1976) 243 ff.

⁶⁷ Vgl. zu einzelnen Monumenten die Literaturliste in Anm. 69.

⁶⁸ *A Dictionary of Roman Coins* (1889; 1964) 6 f. s. v. adlocutio; Strack a. O. (s. o. Anm. 38) 80 ff.; Daremberg – Saglio I 1 (1877) 69 f. s. v. adlocutio (E. Roschach).

⁶⁹ Übergreifende Untersuchungen: RE I 1 (1894) 375 f. s. v. adlocutio (Cichorius); Lehmann-Hartleben 11 ff. 156; M. Wegner, *JdI* 46, 1931, 104 ff.; J. Kollwitz, *Die oströmische Plastik der theodosianischen Zeit* (1941) 31 ff.; Hamberg a. O. 135 ff.; J. B. Ward-Perkins, *Proceedings of the British Academy* 37, 1951, 287 f.; G. Becatti, *La colonna coelide istoriata. Studi e Materiali del Museo dell'Impero Romano* VI (1960) 391 s. v. adlocutio.

Außer auf der Trajanssäule finden sich noch weitere Reliefdarstellungen, die hier nur summarisch aufgelistet werden: Anaglypha Traiani: U. Rüdiger, *AntPl* XII (1973) 161 ff. bes. 165 ff. Abb. 2 Taf. 67–68 a; M. Torelli, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982) 89 ff. Abb. 4, 1. 5. 6. – Arco di Portogallo: BrBr 405; S. Stucchi, *BullComm* 73, 1949/50, 101 ff.; E. La Rocca, *Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori* (1986) 21 ff. Taf. 15. – Markusbogen: I. Scott Ryberg, *Panel Reliefs of Marcus Aurelius, Monographs on Archaeology and Fine Arts* 14 (1967) 50 ff. Taf. 36, 37 a. – Markussäule (Szenen 4. 9. 55. 83. 100): C. Caprino – A. M. Colini – G. Gatti – M. Pallottino – P. Romanelli, *La Colonna di Marco Aurelio* (1955) 83 Taf. 5, 11 (Szene 4); 85 Taf. 8, 16 (Szene 9); 100 Taf. 34, 69 (Szene 55); 108 Taf. 52, 103 (Szene 83); 112 Taf. 60, 119 (Szene 100); W. Zwicker, *Studien zur Markussäule, Allard Pierson Stichting, Archaeologisch-Historische Bijdragen* 8 (1941) 276 s. v. adlocutio; Wegner a. O. 61 ff. bes. 104 ff.; Hamberg a. O. (s. o. Anm. 66) 141 ff. 149 ff. – Severusbogen (Platten I C, II C und IV B): R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum, MemAmAc* 29 (1967) 178 f. 184. 186 ff. Taf. 62–63 (Platte I C); 191 ff. Taf. 71 b (Platte II C); 182. 207 f. 212 ff. Taf. 90–92 (Platte IV B); 236 ff. – Galeriusbogen (Szene B I 15): H. P. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki, AF I* (1975) 45 ff. Taf. 29–33; 171 s. v. Adlocutio; H. Meyer, *JdI* 95, 1980, 374 ff. bes. 394 ff. – Ferner ein Relief im Museo Campano in Capua: Lehmann-Hartleben 156; Brilliant a. O. Abb. 108.

⁷⁰ R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art* (1963) 77 f. 84 ff. 118 ff. 130 ff. 165 ff.; Scott Ryberg a. O. 50 ff.; Laubscher a. O. 129 ff.; N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy* (1986) 465 s. v. adlocutio.

T. Hölscher⁷¹ erweiterte am Beispiel der unteren Windungen der Trajanssäule die Betrachtungen um den, die einzelnen Darstellungen überlagernden, ideologischen Aspekt. Die damit gewonnene abstrakte Lesart der Adlocutiones als Bildfassung der *fides exercitus* wurde von S. Settis⁷² weiter differenziert, indem er mit dem Begriff des *exemplum* (d. h. der Beispielhaftigkeit kaiserlichen Handelns) ein Bindeglied zwischen die real durchgeführte Ansprache und die ideologische Konnotation einfügte: Er interpretierte die Adlocutio als *exemplum* kaiserlicher Beredsamkeit.

Die hier vorgelegte Untersuchung hat zum Ziel, die Beziehungen zwischen den drei angeführten Ebenen (Realität – Programmatik – Bildfassung) am Beispiel der Adlocutiones der Trajanssäule weiter zu verfolgen. Dabei stehen Fragen nach Bildkonzeption und Ikonographie im Vordergrund. Grundlagen zum Verständnis der bildlichen Umsetzung der Adlocutio sind zunächst die erhaltenen antiken Berichte über tatsächlich abgehaltene Ansprachen.

Die Schriftquellen

Die sehr verstreut erhaltenen und isoliert betrachtet wenig aussagekräftigen Schriftquellen zur Adlocutio⁷³ überliefern neben dem Inhalt der Ansprachen⁷⁴ auch Hinweise auf Anlaß, Ort, Ausstattung und Ablauf sowie über das Verhalten des Kaisers und der anwesenden Truppen. Daß Adlocutiones in Friedenszeiten bei Anwesenheit des Imperators zum regelmäßigen Lagergeschehen gehörten, belegen sowohl Hyginus, *mun. castr.* 11, der das Tribunal zur Grundausrüstung römischer Lager zählt, als auch Tacitus, *Hist.* III 36, der bei Vitellius das Unterlassen von Ansprachen in gleichem Maße wie die mangelnde Sorge um Ausrüstung und militärische Ausbildung der Soldaten kritisiert. Neben diesen routinemäßigen Ansprachen, die ferner auch Gelegenheit boten, zukünftige Thronprätendenten bei den Truppen einzuführen⁷⁵, kam der Adlocutio eine wichtige Rolle vor Kriegs- und Schlachtbeginn zur Verkündung der (erfolgverheißenden) Auspizien und zur Anfeuerung der Soldaten zum Kampf zu⁷⁶. Nach siegreich beendetem Kampf war sie als Lobrede eng mit der Verteilung von Prämien und Auszeichnungen verbunden⁷⁷.

Während die Reden in Friedenszeiten und vor dem Auszug zur Schlacht im Lager stattfanden, wurden sie nach Beendigung der Auseinandersetzungen im Kampfgebiet selbst gehalten⁷⁸. Das dabei verwendete Tribunal, ein aus Grasziegeln aufgeschichtetes Podest, findet an verschiedenen Stellen Erwähnung und scheint als typisch römische Form ver-

⁷¹ Hölscher 290 ff.

⁷² Settis I 1151 ff. Dazu auch unten S. 285.

⁷³ Gesammelt bei Campbell 69 ff.

⁷⁴ Daß es sich dabei nicht um reine Topoi der antiken Geschichtsschreibung handelt, wie M. Junkelmann, *Die Legionen des Augustus* (1986) 134 f. annimmt, belegt eine hadrianische Inschrift aus Lambaesis, CIL VIII 2532; ILS 2487. 9133–35. Vgl. die ausführliche Diskussion bei Campbell 78 ff., der eine zirkulierende, schriftliche Fassung der Ansprache nicht ausschließt (ebenda 72).

⁷⁵ Campbell 82 ff.

⁷⁶ Hyg., *mun. castr.* 11; Liv., *per.* 104. — Worte, die der Kaiser während des Kampfes an einzelne Abteilungen richtete, sind wegen ihres spontanen und situativ bedingten Charakters nicht als Adlocutiones im eigentlichen Sinn zu verstehen (so z. B. in Ios., *bell. Iud.* 6, 33 ff.).

⁷⁷ Ios., *bell. Iud.* 7, 13 ff. Analog dazu die ironischen Bemerkungen bei Cass. Dio 59, 17, 6 f. und die Betonung der unterlassenen Beuteverteilung durch Galba bei Tac., *Hist.* I 18.

⁷⁸ Herodian I 5, 1; Plut., *Pomp.* 41, 3; Tac., *Hist.* I 18; Ios., *bell. Iud.* 7, 5.

standen worden zu sein⁷⁹; sein Fehlen wurde, wie die improvisierte Errichtung einer Bühne aus den Sätteln der Lasttiere belegt⁸⁰, nur im Sonderfall hingenommen.

Zur *Adlocutio* versammelten sich die Soldaten nach Kohorten geordnet hinter den *Vexilla*⁸¹. Der Kaiser selbst war auf dem Tribunal von Vertrauten oder Offizieren umgeben⁸², während sich für die Anwesenheit von Liktores oder anderen Mitgliedern des kaiserlichen Hofstaates keine Belege finden.

Durch das festgelegte Inventar und die klare Bipolarität der Handlung (auf der einen Seite der Imperator — auf der anderen Seite das Heer) wird der in erster Linie repräsentative Charakter der Ansprache deutlich. Dennoch konnte die *Adlocutio* verschiedentlich dialogische Formen annehmen: So bot sich nicht nur Gelegenheit zur (spontanen?) *Acclamatio* (Plin., *paneg.* 56, 8), sondern es bestand seitens der Truppen auch die Möglichkeit, die Rede durch Lärmen zu verhindern (Cass. Dio 60, 19, 2f.). Und als sich Germanicus gegen den Willen der Soldaten für die Thronanwartschaft des Tiberius einsetzte, versuchten ihn die Soldaten umzustimmen, worauf er ostentativ das Tribunal verließ (Tac., *Ann.* I 34f.).

Die *Adlocutiones* der Trajanssäule: Grundzüge

Gemäß den überlieferten Beschreibungen empfiehlt sich bei der Trajanssäule eine nach Anlässen geschiedene und von der chronologischen Abfolge abweichende Gruppierung der Darstellungen (Abb. 1): *Adlocutiones* vor dem Feldzug bzw. vor der Schlacht (Anfangsansprachen — Szenen 10. 54. 104), nach der eigentlichen Schlacht (Siegesansprachen — Szenen 27. 42. 73. 125) und jeweils nach Abschluß der beiden Kriege (Schlußansprachen — Szenen 77 und 137)⁸³.

Trotz der unten aufzuzeigenden Unterschiede zwischen den einzelnen Szenengruppen finden sich zunächst bezüglich der Darstellung des Tribunals Gemeinsamkeiten: Sofern die Bildanlage das Podest überhaupt erkennen läßt (Szenen 10. 27. 77. 104. 137), handelt es sich dabei nicht um die als typisch römisch empfundene Rednerbühne aus Grasziegeln; vielmehr ist durch die deutliche Quaderung der über Eck gezeigten Konstruktion anscheinend *isodomes* Mauerwerk angedeutet, wie dies auch der Vergleich mit anderen Quader-

⁷⁹ Plin., *paneg.* 56, 6; Plut., *Pomp.* 41, 3; Cass. Dio, *Epitome* 62, 2, 3. — Zur Form des Tribunals auch Campbell 72f.

⁸⁰ Plut., *Pomp.* 41, 3.

⁸¹ Tac., *Ann.* I 34; Plin., *paneg.* 56, 6 umschreibt dies verkürzend. — Campbell 74f. erachtet auch eine Aufstellung der Feldzeichen auf dem Tribunal selbst als möglich.

⁸² Herodian I 5, 2; Ios., *bell. Iud.* 7, 5.

⁸³ Aus Platzgründen wird auf eine ausführliche Bildbeschreibung verzichtet. Eine detaillierte Bestandsaufnahme findet sich bei Cichorius II 55ff. Taf. 11 (Szene 10); 134ff. Taf. 21 (Szene 27); 208ff. Taf. 33 (Szene 42); 253ff. Taf. 39 (Szene 54); 342ff. Taf. 52. 53 (Szene 73); 367ff. Taf. 56. 57 (Szene 77); Cichorius III 169ff. Taf. 77. 78 (Szene 104); 281ff. Taf. 94 (Szene 125) und 325ff. Taf. 100. 101 (Szene 137). Vgl. ferner Lehmann-Hartleben 11ff. und F. Lepper — S. Frere, *Trajan's Column* (1988) 60. 75f. 100. 111. 121. 169f. 173f. Szene 147 (Cichorius III 368ff. Taf. 108), die nach M. Speidel, *RM* 78, 1971, 167ff. die eigentliche Schlußansprache Trajans darstellen sollte, wurde von der Betrachtung ausgeschlossen, da gemäß Gauer 104 Anm. 246 die Träger des Kopfes von Decebalus Helme tragen und daher nicht mit Trajan und einem seiner Offiziere zu identifizieren sind. Damit und durch das von Speidel a. O. 170 Anm. 18 selbst festgehaltene Fehlen der Feldzeichen schert diese Darstellung aus der Reihe der *Adlocutiones* aus und erfordert eine davon unabhängige Deutung (dazu auch Lepper — Frere a. O. 177ff. und Laubscher a. O. [s. o. Anm. 69] 129 Anm. 595).

mauern des Reliefbandes nahelegt⁸⁴. Da ferner der auffallende Mauerzwickel am Tribunal von Szene 10 an die Aufgangsrampe der Anaglypha Traiani⁸⁵ erinnert, so ist zu vermuten, daß mit der verwendeten Bildchiffre bewußt die Nähe zu den unweit gelegenen Rostra gesucht wurde, deren imperiale Bedeutung jedem Zeitgenossen wohlvertraut war.

Anfangs-Adlocutiones (Szenen 10. 54. 104)

Durch ihre unmittelbare Verbindung mit den die Feldzüge eröffnenden Lustrationes zeigen sich die Anfangs-Adlocutiones als geschlossene Gruppe; einzig bei der ersten Ansprache des Reliefbandes wird zusätzlich die auch in den Schriftquellen überlieferte Episode eines vom Pferd stürzenden, gegnerischen Boten eingeschoben: Sie wurde in der Forschung zu Recht als glückverheißendes Prodigium verstanden⁸⁶ und unterstreicht so zusätzlich die Verbindung der Anfangs-Adlocutio mit der Lustratio. Während jedoch bei den Opferszenen der Ort des Geschehens, d. h. das Lager deutlich erkennbar ist, fehlt bei den anschließenden Adlocutiones jegliche Angabe von Architekturelementen. Dies widerspricht der Beschreibung bei Hyginus, mun. castr. 11, wonach sowohl das Opfer als auch die daran anschließende Ansprache im Lager stattfanden. Es stellt sich daher die Frage, welche Bedeutung der Lokalisierung der Szenen zukam.

Das Interesse an dieser Fragestellung verstärkt sich bei der Betrachtung der übrigen Bildelemente: Die Kombinationstabelle (Abb. 2) zeigt, daß sich zwischen den dargestellten Truppen und den in vorderster Reihe platzierten Signa keine sinnvollen Beziehungen herstellen lassen⁸⁷. Die keineswegs kohortenweise und geordnet angetretenen Soldaten in *lorica hamata* und *lorica segmentata* (im folgenden vereinfachend »Hamati« und »Segmentati« genannt) der Szenen 10 und 54 werden einmal von drei Phaleraesigna und im zweiten Fall von einem Vexillum und zwei Medaillonssigna angeführt, während die Segmentati und die beiden Equites in Szene 104 sich hinter drei Medaillonssigna und einem Legionsadler versammelt haben, ohne daß sich das Vexillum der Reiterkohorten erkennen ließe. Der Sinn der Feldzeichen erschließt sich daher nicht durch den Versuch, bestimmte, bei der Adlocutio anwesende Truppenteile zu bezeichnen, sondern in ihrer allgemeinen militärideologischen Bedeutung, die ihre Darstellung unverzichtbar machte.

Gleiches gilt auch für die dargestellten Truppenteile: Würde es sich bei den Anfangs-Adlocutiones im strengen Sinne um (allerdings bildlich verkürzte) Darstellungen konkreten Geschehens handeln, so wäre zu erwarten, daß alle beteiligten Truppengattungen des Heeres vertreten wären; vergleicht man aber die an diese Szenen anschließenden Bilderfolgen, so wird deutlich, daß dies keineswegs im Bestreben des Entwurfs gelegen haben konnte.

Daher gilt es für die Anfangs-Adlocutiones im Unterschied zu den Lustrationes festzuhalten, daß kein einziges Bildelement dazu Anlaß gibt, die Szenen als situativ-realistische Darstellungen zu verstehen. Vielmehr wurde durch das Vermeiden jeglicher lokaler oder personeller Konkretisierung eine allgemeinere Aussage angestrebt.

⁸⁴ So auch Lehmann-Hartleben 14.

⁸⁵ Vgl. die Literatur und die Abbildungsverweise in Anm. 69.

⁸⁶ Gauer 24f.; Settis I 1155.

⁸⁷ Zu den Feldzeichen auch Lehmann-Hartleben 16 Anm. 6; 67.

Szene	Anfangs- Adlocutiones			Sieges- Adlocutiones				Schluss- Adlocutiones	
	10	54	104	27	42	73	125	77	137
Architekturangabe				×	×	×	×		
Tribunal	×		×	×				×	×
Comites: Togati								2	
Hamati	1								
Gepanzerte	1	1/?	2	1	2	3	1		2
Liktoren			1						
Feldzeichen: Adler			1	1		?			
Vexilla		1				?			
Medaillonssigna		2	3		3	?			2
Phaleraesigna	3			2		?	3	3	
Signiferi	3	3	4	2	3	?	4		2
Soldaten: Hamati	8	9			6		13	13	13
Segmentati	11	8	21	5	5	12+	1		1
Equites			2		4				
Irreguläre					2				
Zuhörer gesamt	22	20	27	7	20	12+	18	13	16
Personen gesamt	25	23	31	9	23	16+	20	16	19
Vorausgehende Lustratio	×	×	×						
Szenengleiche Nebenhandlung				×		×	×		

Abb. 2. Die Bildelemente der Adlocutiones (unsichere Deutungen sind mit einem Fragezeichen (?), ungesicherte Zählungen mit einem Pluszeichen (+) gekennzeichnet)

Eine Erklärung dieses auffallenden Befundes mögen die Schriftquellen bieten. Aus ihrer Zusammenstellung ergab sich, daß neben den kriegseröffnenden Adlocutiones des Kaisers den routinemäßigen Lageransprachen große Bedeutung zukam⁸⁸. Während die Lustratio als einmaliger Vorgang auch in der Bildfassung eine annähernd situative Darstellung verlangte, die mit der Angabe von Architekturelementen lokal fixiert wurde, kann aus dem Fehlen der entsprechenden Bildchiffren bei den Anfangs-Adlocutiones in Umkehrung davon auf die bewußt vermiedene Lokalisierung und damit auf die Mehrmaligkeit des

⁸⁸ Für Trajan ist die profunde Kenntnis einzelner Truppenteile gut belegt: J. E. Blamberg, *The Public Image Projected by the Roman Emperors (A. D. 69–117) as Reflected in Contemporary Imperial Coinage* (1976) 120 f.

Dargestellten geschlossen werden. Es erscheint daher möglich, daß die Anfangs-Adlocutiones zugleich die eigentlich kriegseröffnenden Reden und die zur erfolgreichen Bewältigung des Krieges ebenfalls notwendigen Lageransprachen Trajans in Bildeinheit repräsentieren⁸⁹.

Sieges-Adlocutiones (Szenen 27. 42. 73. 125)

Die Sieges-Adlocutiones geben sich durch ihre Bindung an vorausgehende Kampfszenen zu erkennen. Im Einzelfall können dabei verschiedene zusätzliche Ereignisse eingeschoben werden, die ebenfalls unmittelbar mit dem Kampfgeschehen verknüpft sind: So geht der Adlocutio von Szene 27 eine Flußüberquerung voraus⁹⁰, während die Ansprache in Szene 125 zwar durch mehrere Szenen von der eigentlichen Schlacht getrennt ist, aber direkt an die kampfbeendende Submissio der Daker anschließt.

Mit Ausnahme von Szene 42, die besonderer Betrachtung bedarf, weisen die Sieges-Adlocutiones noch weitere Gemeinsamkeiten auf: Sie entwickeln sich alle im Gegensatz zu den Anfangs-Adlocutiones in einem Lager oder einer Festung; ferner sind sie jeweils in bildlicher Einheit mit einer scheinbar gleichzeitig stattfindenden Nebenhandlung zusammengefaßt. So empfängt in Szene 27 ein römischer Offizier eine dakische Gesandtschaft vor dem Lagertor, in Szene 73 werden außerhalb des Lagers Bauarbeiten ausgeführt und in Szene 125 die Lagervorräte ergänzt.

In dieser Gruppe wird der Ort der Ansprache durch die Angabe von Lager- oder Festungsbauten bestimmt und somit im Gegensatz zu den Anfangs-Adlocutiones die einmalige Abhaltung der Sieges-Adlocutiones deutlich gemacht. Trajan wandte sich mit seiner Rede an die unmittelbar am vorangegangenen Kampf Beteiligten. Dennoch ergeben sich hier wie bei den Anfangs-Adlocutiones keine sinnvollen Bezüge zwischen den kämpfenden Soldaten und den jetzt um den Kaiser versammelten Zuhörern⁹¹, wie auch die Auswahl der verschiedenen Feldzeichen nicht besonderen Bestimmungen zu unterliegen scheint. Der Schlüssel zum Verständnis der Darstellungen muß daher in der Verbindung der Adlocutiones mit den verschiedenen Nebenhandlungen zu suchen sein, denn es erscheint als wenig wahrscheinlich, daß während der Ansprache des Feldherrn einzelne Truppenteile mit anderen Dingen beschäftigt waren und nicht seinen Ausführungen folgten. Mit der szenischen Zusammenfassung dieser ungleichzeitigen Elemente sollte daher möglicherweise beim Betrachter der Eindruck erweckt werden, daß nach beendetem Kampf nun wieder Zeit zu Verhandlungen oder logistischen Arbeiten war und die Voraussetzungen zu einer dauerhaften römischen Inbesitznahme des Landes geschaffen waren.

In der Reihe der Sieges-Adlocutiones nimmt die oben erwähnte Szene 42 eine Sonderstellung ein: Ihre einmalige Abhaltung erschließt sich dabei zunächst in der Lokalisierung vor einem römischen Lager mit dakischen Gefangenen⁹². Trotz ihrer unmittelbaren Bin-

⁸⁹ Es ist auch möglich, daß die Verkündigung der Auspizien mehrmals und bei verschiedenen Ansprachen des Kaisers erfolgt ist. Allerdings bieten die Quellen, soweit ich sehe, dazu keine Belege.

⁹⁰ Sie gibt sich in ihrem wohlorganisierten Verlauf im Gegensatz zu der mit Verlusten verbundenen dakischen Flußüberquerung in Szene 31 (Cichorius II 146 ff. Taf. 22. 23) als Meisterstück römischer Disziplin zu erkennen.

⁹¹ So entsprechen die Segmentati von Szene 27 zwar den Soldaten der Flußüberquerung, aber nur teilweise denen in Schlachtszene 24 (Cichorius II 111 ff. Taf. 17–19). Auch die Truppen in den Szenen 73 und 125 lassen keine repräsentative Darstellung der früheren Kampfteilnehmer erkennen.

⁹² So auch Gauer 28.

dung an die vorangegangene Schlachtszene unterscheidet sie sich jedoch von den übrigen Sieges-Adlocutiones durch das Fehlen einer szenengleichen Parallelhandlung. Ferner schließt sich einzig an diese Darstellung eine Verteilung von Belohnungen an die Soldaten an, obschon die oben angeführten Schriftquellen eine Verbindung der Sieges-Adlocutio mit der *Largitio* als zwingend erwiesen haben. Bemerkenswert ist auch die repräsentative Vertretung aller tatsächlich am Kampf beteiligten Truppengattungen.

Das Besondere der Darstellung erklärt sich aus dem Kriegsverlauf. Nach dem ersten Feldzug Trajans in den Jahren 101 bis 102 n. Chr. gingen die Daker zum Gegenangriff über, was einen raschen Aufbruch des Feldherrn in das Kriegsgebiet unabdingbar machte. Aufgrund der bedrängten Lage und der gebotenen Eile wurde auf die offiziellen kriegseröffnenden Rituale von *Profectio*, *Lustratio* und Anfangs-Adlocutio verzichtet. Die Schwere des schließlich errungenen Sieges dokumentiert sich auch in der nur in dieser Schlacht zu erkennenden Darstellung von kämpfenden Legionären und verwundeten römischen Soldaten (Szene 40 f.)⁹³ und kann deshalb auch die Anwesenheit aller daran Beteiligten einschließlich der sonst nie bei den Ansprachen vertretenen, irregulären Auxiliartuppen bei der anschließenden Siegesansprache erklären. Das Gefangenenerlager und die *Largitio* beinhalten dabei zusätzlich den Hinweis darauf, daß Aufständische (denn ohne die übliche Kriegseröffnung handelte es sich nicht um einen offiziellen Feldzug gegen anerkannte Gegner) mit schärfsten Sanktionen und der Verteilung ihrer Habe an die siegreichen römischen Soldaten zu rechnen hätten.

Schluß-Adlocutiones (Szenen 77. 137)

Gemäß der Aufteilung des Reliefbandes in zwei Abschnitte markieren die beiden Schluß-Adlocutiones der Szenen 77 und 137 jeweils das Ende der vom Kaiser geführten und damit gleichermaßen offiziellen Feldzüge. Das 'Decebalus-Kapitel'⁹⁴ am Ende des Säulenbandes mit der Zerschlagung des letzten dakischen Widerstandes und der Rückkehr der Bevölkerung erweist sich daher als Darstellung des in Dakien wieder einkehrenden Friedens.

In Szene 77 fallen zunächst verschiedene Elemente von Bedeutung auf. Zum einen tragen Trajan und seine beiden *Comites* hier statt des Brustpanzers die Toga und deuten damit ihre bevorstehende und im Relief nicht dargestellte Heimreise an⁹⁵. Zum anderen lauschen ausschließlich *Hamati* den Worten des Kaisers, während es in der vorangestellten Sieges-Adlocutio ausnahmslos *Segmentati* waren. Ferner fehlt eine genaue Ortsangabe und damit die Betonung der Einmaligkeit der Handlung.

Da es sich bei den Verteidigern der römischen Lager zu Beginn des zweiten Krieges bis zur – wenn auch nur ideell zu verstehenden⁹⁶ – Ankunft Trajans im Feindesland in Szene 96 ausschließlich um *Hamati* handelt, scheint es zulässig, in den Zuhörern der Schluß-Adlocutio in Szene 77 die Truppen zu erkennen, die Trajan in Dakien zurückließ. Die fehlende Ortsangabe gibt der Darstellung dabei eine allgemeinere Bedeutung: Es ist auch aus historischer Sicht wahrscheinlich, daß Trajan bei seiner Rückreise an die Donau die einzelnen Lager inspizierte und bei dieser Gelegenheit zu ihren Besatzungen sprach. In einer mit den Anfangs-Adlocutiones vergleichbaren Weise muß daher diese Szene als

⁹³ Zur Bedeutung dieser Szene vgl. den Beitrag von T. Hölscher, u. S. 289 f.

⁹⁴ Gauer 40.

⁹⁵ Lehmann-Hartleben 22; Gauer 31.

⁹⁶ Gauer 35.

Chiffre für verschiedene Ansprachen des Kaisers verstanden werden. Im Gegensatz zu den eigentlichen Sieges-Adlocutiones besitzt sie im weiteren keinen auf die errungenen Siege zurückblickenden Inhalt, sondern weist mit den letzten Worten des Kaisers an die Zurückbleibenden in die nahe Zukunft.

Vergleichbares scheint auch der Konzeption von Szene 137 zu Grunde zu liegen: Auch in dieser Szene wird das Bild von Soldaten dominiert, die mit der *lorica hamata* bekleidet sind⁹⁷. In ihrer und der Reiterkohorten Hände liegt in der Folge auch die Zerschlagung des letzten dakischen Widerstandes, während sich die Legionäre nur noch um die Sicherstellung des dakischen Reichsschatzes zu kümmern haben und der Präsentation des Kopfes des Decebalus in Szene 147 beiwohnen⁹⁸. Ähnlich wie in Szene 77 erweist sich diese Darstellung daher nicht als Ruhmrede für Geleistetes, sondern lenkt den Blick auf das Kommende⁹⁹.

Die nach Anlässen geschiedene Betrachtung der Adlocutiones der Trajanssäule hat damit erwiesen, daß innerhalb der zunächst scheinbar stereotyp gehandhabten Bildformel ein differenziertes System ikonographischer Mittel zur Anwendung gekommen ist. Von Bedeutung erwies sich insbesondere die Angabe von Architekturelementen, die zur Betonung der Einmaligkeit bzw. durch ihr Fehlen zur Charakterisierung der Mehrmaligkeit der dargestellten Ansprache benutzt wurde. Weniger auffällige Bildelemente wie Tribunal oder Feldzeichen ließen sich im Gegensatz dazu nicht als Mittel zur situativen Charakterisierung verstehen, sondern dienen zur Umschreibung des militärisch-imperialen Umfeldes. Gleiches gilt zumeist auch für die Zuhörer, die nur eine Auswahl der verschiedenen Truppengattungen repräsentieren. Einzig in der zentralen und in ihrer Aussage vielschichtigen Szene 42 wurde trotz der bildbedingten Verkürzung bewußt die Nähe zur Realität gesucht. Die zunächst scheinbar repräsentative Darstellung der Truppen in den beiden Schluß-Adlocutiones erwies sich anhand der an sie anschließenden Szenenfolgen als Konsequenz des Kriegsverlaufs und hatte somit nicht die Vielzahl der beteiligten römischen Heeresabteilungen zum Thema.

Neben der Verwendung ikonographischer Einzelelemente, die je nach Bedarf zur historischen Fixierung der einzelnen Adlocutiones eingesetzt werden konnten, wurde durch szenische Verknüpfung der Ansprachen mit anderen (und wie im Falle der Sieges-Adlocutiones sogar dem Verlauf widersprechenden) Ereignissen eine über die Dakerkriege hinausweisende, programmatische Aussage gesucht: Allen Szenen liegt dabei zunächst die Betonung der *fides exercitus* zu Grunde¹⁰⁰.

Die Interpretation von Settis¹⁰¹, der nach Onasandros, de opt. imp. 4, 3 in der Adlocutio das *exemplum* imperatorischer Beredsamkeit erkennen will, erscheint im Gegensatz dazu nicht als zwingend: Die Verpflichtung des Feldherrn, den Truppen die Notwendigkeit des bevorstehenden Kampfes zu begründen, erschließt sich bei Onasandros aus der Aufforderung zum Kampf (*adhortatio*)¹⁰² und nicht in erster Linie aus der Beispielhaftigkeit kaiserlicher Redegewandtheit.

⁹⁷ Ein einzelner Segmentatus ist recht schwer auszumachen; es stellt sich hier daher die Frage, ob er nicht möglicherweise auf einen Fehler des ausführenden Bildhauers zurückzuführen ist.

⁹⁸ Zu Szene 147 vgl. o. Anm. 83.

⁹⁹ Der Begriff der Schluß-Adlocutio im engeren Sinne ist damit im Grund obsolet geworden. Auch die Quellen bieten keine Belege für die Existenz einer so gearteten Triumphalansprache zusätzlich zur Sieges-Adlocutio.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Hölscher 294.

¹⁰¹ Settis I 1163.

¹⁰² Dazu auch Liv. per. 104.

Der Grundbedeutung der *fides exercitus* schließen sich dann verschiedene zusätzliche Inhalte an. So nimmt das Prodigium des stürzenden Reiters in Szene 9 den glücklichen Verlauf des gesamten Feldzugs voraus, während mit der an die Sieges-Adlocutio 42 angeschlossenen Beuteverteilung eine allgemeine Warnung an aufstandsfreudige Gegner gerichtet wurde. Beide Szenen unterstreichen somit zusätzlich die Pietas bzw. die Virtus¹⁰³ des Imperators und seines Heeres.

Die Siegesansprachen verdienen besondere Beachtung durch ihre szenische Verbindung mit den eingeschobenen Nebenhandlungen: Sie verweisen damit auf die an den Sieg anschließende Inbesitznahme und Sicherung des eroberten Gebietes und betonen so das wohlüberlegte und vorausdenkende Vorgehen Trajans. Ähnlich müssen auch die letzten Ermahnungen des Kaisers an die nach den Schluß-Adlocutiones in Dakien zurückgelassenen Truppen verstanden werden, die im übertragenen Sinn auch an andere Legionen in den Provinzen die Aufforderung beinhalteten, den Erhalt der eroberten Gebiete zu sichern.

Die Programmatik der Adlocutiones der Trajanssäule umfaßt daher zum einen die *fides exercitus* als allgemein gültigen Beweis der Treue des Heeres, zum anderen waren damit aber auch unmittelbare Aufträge oder Warnungen verbunden, wobei die Ereignisse der Dakerkriege als konkrete Beispiele dienten. Dies mag auch begründen, weshalb von den fünf überlieferten imperatorischen Acclamations, die Trajan während der dakischen Feldzüge entgegennehmen durfte, nur die letzte in der Sieges-Adlocutio 125 zur Darstellung gelangte¹⁰⁴: Da die Ausrufung zum Imperator im Gegensatz zur Adlocutio nicht mit übergreifenden, programmatischen Aussagen verbunden werden konnte, genügte ihre einmalige Vorführung.

Abschließend bleibt noch festzuhalten, daß sich die zur Verdeutlichung der programmatischen Aussage erforderlichen Bildelemente unabhängig von der (im einzelnen recht unterschiedlichen) künstlerischen Qualität der Szenen wiederfinden¹⁰⁵. Die im Relief zu verwendenden Bildelemente müssen daher von Anfang an bis in Einzelheiten den Bildhauern vorgegeben worden sein. Damit wurde, auch wenn die praktische Ausführung der Entwürfe den zur Verfügung stehenden Spielraum erweiterte oder einengte¹⁰⁶, die Aussagekraft der Szenen gewahrt. Die Auswahl der Bildelemente muß daher der praktischen Ausführung vorangegangen sein; in welchem Maße dem ausführenden Steinmetzen konkrete Bildentwürfe vorlagen, oder ob sich die Vorgaben weitgehend auf schriftliche Anweisungen beschränkten, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden¹⁰⁷.

Exkurs — Die 'Adlocutio' des Decebalus (Szene 139)

Den zahlreichen Adlocutiones Trajans antwortet in Szene 139 die letzte Rede des dakischen Fürsten Decebalus an seine Getreuen¹⁰⁸. Daß sich nicht nur römische Heerführer verschiedentlich der Adlocutio zu bedienen wußten, belegt Cass. Dio, Epitome 62, 2, 2 f.:

¹⁰³ Mit der Deutung der von Trajan gehaltenen Lanze durch L. Rossi, *Hasta pura. L'objet et la cérémonie du donum militiae* dans l'iconographie célébrative de la Colonne Trajane, RA 1985, 231 ff. wird auch in Szene 27 die Virtus aller Beteiligten betont.

¹⁰⁴ Dazu auch Lehmann-Hartleben 12.

¹⁰⁵ Wenn auch eine neuerliche Darstellung der kunsthistorischen Entwicklung aller bisher bekannten Adlocutiones wünschenswert wäre, so muß hier vorerst auf die o. Anm. 69 f. angeführte Literatur verwiesen werden.

¹⁰⁶ Gauer 82. Ähnlich Settis I 1170.

¹⁰⁷ Eine Analyse der einzelnen Arbeitsgänge kündigt Gauer 85 an.

¹⁰⁸ Cichorius III 334 ff. Taf. 101. 102.

Die britannische Fürstin Budica wandte sich vor dem Kampf mit den Römern mit einer anfeuernden Rede an ihre Heerschar; dazu bestieg sie – wie ausdrücklich betont wird – ein in römischer Tradition errichtetes Tribunal aus Grasziegeln.

In Szene 139 ist nun zwar nicht das Tribunal übernommen, doch finden sich in der Bildanlage verschiedene Entsprechungen zu den kaiserlichen Heeresansprachen: Decebalus steht erhöht in einer Gruppe dakischer Soldaten und ist in ähnlicher Weise wie Trajan wiedergegeben. In seinem Rücken stehen zwei Daker, die als seine nächsten Begleiter verstanden werden dürfen¹⁰⁹ und die damit den Comites des römischen Imperators entsprechen. Dahinter führt ein Gefährte das Fluchtpferd des Decebalus heran und erinnert so in fast schon zynischer Weise an die Nebenhandlungen der römischen Sieges-Adlocutiones. Auch in der unmittelbaren Gegenüberstellung dieser letzten offiziellen Handlung des Decebalus mit der, nur durch den Abtransport des dakischen Reichsschatzes von ihr getrennten, geordnet verlaufenden Schluß-Adlocutio Trajans in Szene 137 zeigt sich die ironische Verwendung des römischen Bildschemas: Während der Kaiser vor den Toren einer gefallenen dakischen Festung zu den Soldaten spricht, muß Decebalus sich im dichtbewaldeten Bergland Gehör verschaffen. Und im Gegensatz zu der auf die Einrichtung der Provinz Dacia verweisenden Programmatik der kaiserlichen Schlußrede schließen sich auf dakischer Seite die letzten Verzweiflungstaten an, die sinnfällig im Selbstmord des Decebalus und in der Gefangennahme der letzten 'Aufrührer' enden.

VORMARSCH UND SCHLACHT

von Tonio Hölscher

Höhepunkt des römischen Vordringens sind die Schlachten. Sie werden in den drei offensiven Feldzügen durch eine Reihe von Szenen des Auszugs und des Vormarschs vorbereitet. Allgemein sind Aufbruch und Schlacht, wie Münzbilder mit Legenden erläutern, *exempla militärischer virtus*¹¹⁰. Darüber hinaus sind diese Szenen an der Traianssäule jeweils sehr genau auf ihren systematischen Ort hin konzipiert und aufeinander bezogen.

Die Profectio über die Donaugrenze (Szene 3 – 7, 48 – 50, 101 – 103) wird ausschließlich mit Legionären und Prätorianern sowie der Reiterei an der Spitze dargestellt, nicht jedoch mit den gewöhnlichen regulären und irregulären Auxilien, obwohl diese selbstverständlich gleichzeitig über den Fluß gezogen sind und in den folgenden Kampfszenen auch im Einsatz gezeigt werden. Offensichtlich soll bei der Profectio der feierlich-zeremonielle Charakter des Kriegsbeginns durch Vorführung der Elitetruppen hervorgehoben werden. Der Kaiser selbst nimmt nicht am Auszug des Heeres teil, obwohl er zweifellos mit den Soldaten den Fluß überschritten hat, sondern befindet sich schon am jenseitigen Ufer und wird dort in jeweils besonderer Funktion aus dem Heer herausgehoben. Dabei weisen die drei Szenen mit kalkulierter Steigerung auf den kommenden Erfolg hin. Im ersten Feldzug werden Kompaktheit und Ordnung der dicht marschierenden Truppen hervorgehoben, der Kaiser plant in einem Kriegsrat das Vorgehen (Szene 3 – 7). Im zweiten Feldzug geht die Profectio in einen Vormarsch über, bei dem die Steigerung der Machtmittel durch

¹⁰⁹ So auch Cichorius III 336.

¹¹⁰ Profectio: BMC Emp. IV 466 §; 624, 1427; 626 ‡; Hölscher 292 f. – Schlacht: BMC Emp. V 219, 340; 256, 506. Rodenwaldt a. O. (s. o. Anm. 17) 6; Th. Schäfer, MEFRA 91, 1979, 355 ff.; Hölscher 289 (mit weiteren Münzen in Anm. 69). Weitere Lit. zu römischen Schlachtszenen u. Anm. 116.

weitere Heeresteile gezeigt wird; das Vordringen auf dem jenseitigen Ufer ist bereits durch Festungen gesichert, der Kaiser erwartet das Heer bereits dort (Szene 48–50). Im letzten Feldzug reitet der Kaiser dem Heer voraus und wird von einer anderen Truppe mit einem Opfer empfangen, das seine charismatische Rolle für das Gelingen des endgültigen Sieges deutlich macht (Szene 101–102); die Stärke des Heeres wird hier in einer eigenen Marschszene vorgeführt (Szene 106–109).

In den Szenen des Vormarschs im Feindesland wird die spezifische ideologische Bedeutung vor allem dadurch evident, daß das Heer dabei in ganz anderer Zusammensetzung gezeigt wird als bei der *Profectio*, obwohl selbstverständlich die Heereszüge sich bei beiden Anlässen nicht grundsätzlich unterscheiden. Hatten dort die Legionäre und Prätorianer ganz im Vordergrund gestanden, so wird beim Vormarsch eine viel größere Zahl von Truppengattungen gezeigt, vor allem die bunte Menge der regulären und irregulären Hilfstruppen. Dort war die zeremonielle Grenzüberschreitung als Einleitung des Krieges gemeint, hier geht es um eine Art Heeresschau vor den eigentlichen Kämpfen. Dabei wird wieder eine deutliche Steigerung der Machtentfaltung durch narrative Mittel zum Ausdruck gebracht: zum einen gewinnt der Vormarsch immer mehr Selbständigkeit gegenüber der *Profectio*, zum zweiten wird dabei das Heer in immer breiterer Vielfalt vorgeführt. Im 1. Feldzug entwickelt sich direkt aus der *Profectio* lediglich ein angedeuteter Vormarsch in Form einer auseinandergezogenen Vorhut von Reitern (Szene 3–7). Im 3. Feldzug folgt unmittelbar auf die *profectio* der Legionäre mit den *signa* an der Spitze ein selbständiger Vormarsch des Heeres in drei parallelen Kolonnen, mit der regulären Folge von *equites* und *pedites singulares*, Legionären und Troß (Szene 48–50); ein weiterer Heeresteil kommt anschließend hinzu (Szene 51)¹¹¹. Im 5. Feldzug ist der Vormarsch durch mehrere Szenen von der *profectio* getrennt, hat also noch mehr Eigenständigkeit erhalten. Das Heer rückt in zwei Doppelkolonnen durch verschiedene Täler vor: im Vordergrund, in exponierter Lage, eine gefechtsbereite Armee, an der Spitze irreguläre Einheiten in bunter Vielfalt, gefolgt von regulären Auxilien und Legionären; im Hintergrund, in sicherem Gelände mit einer befestigten Zwischenstation, ausschließlich Legionäre und der Troß (Szene 106–109)¹¹². Das Auftreten der regulären und sogar der irregulären Hilfstruppen in dieser Szene ist um so bemerkenswerter, als diese Truppenteile sonst zwar bei Kampfhandlungen oft deutlich hervorgehoben sind, in mehr repräsentativen Szenen aber nur in Ausnahmefällen mit besonderer Bedeutung in Erscheinung treten¹¹³. Selbstverständlich soll die Differenzierung der drei großen Szenen des Vormarschs nicht besagen, daß die Heereszüge sich tatsächlich unterschieden, sondern die Steigerung der Präsenz verschiedener Truppen soll die Anspannung aller Kräfte demonstrieren, die schließlich zum endgültigen Sieg führen muß.

Ein aufschlußreiches Motiv römischer Kriegsführung ist die Okkupation der natürlichen Ressourcen des Landes. Während des 1. und 2. Krieges wird an genau entsprechendem "systematischen Ort", nämlich beim Vordringen in das Landesinnere auf einer neuen Route, die Beherrschung von Wasserstellen am Fuß von Festungen betont (Szene 14. 106–109). Später wird am Ende des 1. Krieges das römische Heer im Besitz eines großen Wasserre-

¹¹¹ Zur Erklärung s. Gauer 29; Strobel 194.

¹¹² Zur Erklärung der strategischen Situation Gauer 36 f.; Strobel 211 f.

¹¹³ Szene 27, wo der Gegensatz von romfreundlichen irregulären Germanen zu der offensichtlich renitenten Gesandtschaft der Daker betont wird; Szene 42, wo nach der besonders schweren Schlacht (Szenen 40–41) ausnahmsweise die Irregulären in die *Adlocutio* einbezogen werden (dazu L. Baumer, oben S. 284).

servoirs gezeigt: Soldaten schöpfen mit Bechern, andere führen ihre Pferde zur Tränke (Szene 74). Zweifellos ist das nicht nur eine Genreszene aus dem Alltag des Soldatenlebens; denn derartige Szenen hätten ständig und an beliebigen Stellen des Bildberichts eingefügt werden können. Die einmalige Darstellung der Wasserversorgung erklärt sich nur aus ihrem systematischen Ort: Sie steht unmittelbar vor der Unterwerfung der Daker am Ende des 1. Krieges (Szene 75). Man soll also erkennen, daß die Römer im dakischen Kernland angekommen sind und dort alles vorsorgend in ihre Hand gebracht haben, was für eine erfolgreiche Eroberung wichtig wäre, vor allem das Trinkwasser, das auf den dakischen Bergfestungen so wichtig ist. Unter diesen Umständen bleibt den Dakern nur die Unterwerfung übrig. Eine ähnliche Szene steht an entsprechender Stelle im 2. Krieg. Unmittelbar vor der entscheidenden Belagerung der wichtigsten dakischen Festung sieht man römische Legionäre beim Schneiden von Getreide (Szene 110). Auch die Verpflegung des Heeres war eine ständige Aufgabe, aber auch dies Thema ist auf der gesamten Säule nur ein einziges Mal dargestellt. Es steht hier als Hinweis darauf, wie gut das römische Heer für die Belagerung versorgt ist, als *exemplum* für römische *providentia*. Wieder geht es nicht um die Selektion einer Chronik der wichtigsten Kriegseignisse, sondern um die materiellen und ideologischen Faktoren der römischen Überlegenheit. In diesem Konzept haben die Szenen ihren systematischen Platz.

Die entscheidenden Kämpfe, Demonstrationen militärischer *virtus*, werden während des 1. Krieges als offene Feldschlachten ausgetragen, während im 2. Krieg vor allem Festungen bestürmt und erobert werden. Die Feldschlachten des 1. Krieges (1. – 3. Feldzug) sind einerseits nach einem Grundmuster typisiert¹¹⁴, andererseits in bezeichnender Weise diversifiziert, beides unter ideologischen Gesichtspunkten. Der allgemeine Rahmen der Schlachtszenen wird dadurch bestimmt, daß im 1. Feldzug der erste Beweis römischer Überlegenheit erbracht, im 2. Feldzug ein Einbruch der Daker in römisches Reichsgebiet zurückgeschlagen, im 3. Feldzug der abschließende Sieg des 1. Krieges errungen wird.

Alle Feldschlachten sind Massenkämpfe mit geschlossenen Heereskörpern. In vorderster Front kämpfen stets die regulären und irregulären Auxilien, die Legionäre stehen meist als geschlossene Truppe einsatzbereit im Hintergrund. Das scheint der tatsächlichen Aufgabenverteilung zu entsprechen, die Legionäre sollten zunächst für den Ernstfall geschont werden. Einmal allerdings greifen sie ein, bezeichnenderweise in der großen Schlacht des 2. Feldzugs, die der dakischen Invasion ein Ende macht (Szene 40 – 41). Auch das mag der Realität entsprechen, die Schlacht scheint schwierig für die Römer gewesen zu sein¹¹⁵. Aber zweifellos soll damit auch ideell hervorgehoben werden, wie groß die Gefahr und Ruchlosigkeit des Barbareneinfalls gewesen war.

Ganz unrealistisch, allerdings nicht unerwartet, ist es, daß nirgends ein römischer Toter gezeigt wird¹¹⁶. Einmal, wieder in der Defensivschlacht des 2. Feldzugs, erscheinen auf römischer Seite zwei Verwundete, die von anderen Soldaten gepflegt werden (Szene 40 – 41). Auch dies kann eine Andeutung sein, wie schwer gerade diese Schlacht tatsächlich

¹¹⁴ Dazu Lehmann-Hartleben 88 ff.; Gauer 67 ff.

¹¹⁵ Strobel 182.

¹¹⁶ Das gilt natürlich für alle römischen Schlachtszenen. s. dazu Hamberg a. O. (oben Anm. 5) 162 ff.; Th. Schäfer, MEFRA 91, 1979, 355 ff.; ders., MM 27, 1986, 345 ff.; ders., JdI 104, 1989, 283 ff. A. M. Leander Touati, The Great Trajanic Frieze (1987). Zu Schlachtszenen, die aus Bronzeappliken zusammengesetzt sind, s. demnächst U. Kreiling, Römische Bronzeattaschen mit historischen Themen (Diss. Heidelberg 1989).

war¹¹⁷; aber vor allem ist es eine rühmende Darstellung der guten wundärztlichen Versorgung im römischen Heer, im krassen Gegensatz zu den Bergen von Leichen, die sich auf dakischer Seite häufen und um die sich dort niemand kümmert. Und auf römischer Seite wird dies Exempel der Versorgung verdienter Soldaten gleich noch kontrastiert mit der Fesselung gefangener Daker unmittelbar daneben¹¹⁸.

Der Kaiser spielt seine Rolle durchweg nicht, wie in der gesamten Tradition antiker Schlachtbilder, als Protagonist an vorderster Front, sondern er überblickt das Geschehen aus distanzierter Warte in Begleitung von Offizieren. Das entspricht der Realität: Der Feldherr hatte die Schlacht zu leiten¹¹⁹. Aber Traian wird auch nicht als Lenker der Truppen wiedergegeben – wofür es durchaus eine deutliche ikonographische Tradition gegeben hätte¹²⁰ –, sondern er läßt sich von seinen Soldaten einzelne Gefangene oder sogar abgeschnittene Dakerköpfe präsentieren (Szene 24. 40–41. 66–67. 68–71. 72). Man ist mit diesem Motiv aufgrund eines idealisierenden Römerbildes z. T. schwer fertig geworden und hat sich seltsam herausgeredet: Die Köpfe würden nicht zufällig nur von halbbarbarischen Auxiliaren angebracht, Legionäre würden solche Greuelthaten vermeiden, der Kaiser reagiere auch mit Abscheu darauf¹²¹. Doch an anderer Stelle führen Legionäre ohne Skrupel ihre Bauarbeiten in unmittelbarer Nähe von aufgespießten Dakerköpfen aus (Szene 56). Und ebenso wird ein Soldat, der sich in vorderster Reihe mit gezücktem Schwert auf die Feinde stürzt und dabei einen Dakerkopf mit Zähnen an den Haaren hält, während der Körper ohne Kopf am Boden liegt, sicher nicht Iupiters Unwillen erregen, der unmittelbar darüber die Römer unterstützt (Szene 24). Die Brutalität des römischen Kampfetos muß als Faktum hingenommen werden, sie wird sogar als positiver Beweis von Entschlossenheit gerühmt. Der Kaiser aber empfängt abgeschlagene Köpfe und eingebrachte Gefangene als Zeichen des errungenen Sieges. Er greift gar nicht mehr real in das Geschehen ein, sondern bildet den idealen Bezugspunkt des militärischen Erfolgs, der ohnehin selbstverständlich ist und entsprechend unzweideutig von den Soldaten realisiert wird.

Die ideologische Differenzierung von Kaiser und Soldaten wird durch bewußt gewählte formale Mittel unterstrichen. Das Kampfgewühl wird in dynamischen Massenszenen von hellenistischer Tradition, in einem dreidimensionalen Raum mit Schräg- und Diagonalbewegungen, geschildert; der Kaiser dagegen bildet mit wenigen Offizieren, die ihm meist im Bedeutungsmaßstab untergeordnet sind, eine 'klassisch' wirkende hieratische Gruppe in flächiger bildparalleler Anordnung. *Labor* der Soldaten und *maiestas* des Herrschers haben jeweils spezifische Formen, die im Sinne einer kohärenten Raumauffassung widersprüchlich sind, unter semantischen Gesichtspunkten aber zur Formulierung ideeller Aussagen in derselben Szene miteinander verbunden werden¹²².

Innerhalb des Typus der Feldschlacht bildet wiederum narrative Diversifizierung ein wichtiges Mittel der ideologischen Botschaft. Im 1. Feldzug wird in der ersten großen

¹¹⁷ So Strobel 182. Anders, im selben Sinn wie hier: Settis II 121.

¹¹⁸ Die Gruppe der Gefangenenfesselung scheint mir, gegen Gauer 27, unzweifelhaft zu der Schlacht zu gehören. So schon Cichorius II 202 und Lehmann-Hartleben 52.

¹¹⁹ Gauer 73.

¹²⁰ E. v. Schwarzenberg, JbKSWien 68, 1972, 7 ff.

¹²¹ z. B. Cichorius II 119. 340. Ähnlich noch zuletzt G. Becatti in: ANRW II 12, 1 (1982) 576; Strobel 242. Dagegen auch Gauer 72.

¹²² Zu diesem Phänomen bei anderen Themen: Hölscher 319 f.; ders., Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2 (1987).

Schlacht, bei Tapae, gleich das Wunder der Hilfe Iuppiters hervorgehoben (Szene 24): Es ist die Antwort der Gottheit auf die *pietas* des Kaisers, die unmittelbar zwei Säulenwindungen darunter dargestellt ist (Szene 8 und 9)¹²³, und zugleich ein *prodigium* für die weiteren Erfolge, bis hin zum Tod des Dekebalos, der in derselben Achse in der zweitobersten Windung geschildert wird (Szene 144–145). Die Epiphanie Iuppiters kann sich durchaus auf ein tatsächliches Gewitter beziehen, das während der Schlacht ausgebrochen ist und von den Römern als hilfreich empfunden wurde¹²⁴; aber das 'zufällige' Ereignis hat zugleich als ideologisches Motiv seinen systematischen Platz in der ersten Schlacht des 1. Feldzuges erhalten.

Im 3. Feldzug kommt es zu einer Folge von drei Schlachten (Szene 66–67. 68–71. 72). Deren Historizität wird man grundsätzlich nicht bezweifeln. In ihrem Verlauf sind sie aber in einer so systematischen Weise variiert, daß das kaum als chronistisch objektive Wiedergabe des Kriegsverlaufes zu begreifen ist¹²⁵.

In der ersten Schlacht (Szene 66–67) werden ausgedehnte Verschanzungen aus Holz errichtet, in denen ein Geschütz untergebracht ist. Andere Geschütze sind auf den Mauern des Lagers im Hintergrund aufgebaut, ein weiteres wird von hinten herangefahren. Die Daker auf der Gegenseite fällen Bäume, wohl zur Errichtung weiterer Palisadenbefestigungen; auch sie haben ein Geschütz aufgefahren. Die Kämpfe im Zentrum sind auf kleine Gruppen reduziert, hervorgehoben wird der Aspekt der technischen Kriegsführung, der 'Materialschlacht'.

Kurz darauf kommt es zu einer Schlacht von ganz anderem Charakter (Szene 70–71). Von links rücken reguläre und irreguläre Hilfstruppen in einer eng geschlossenen schrägen Schlachtformation gegen die Daker vor, denen nur die Flucht in eine Palisadenfestung übrig bleibt. Hier herrscht der Aspekt der kollektiven Disziplin vor, besonders deutlich dadurch, daß ganz verschiedene Truppengattungen mit unterschiedlichen Waffen in einheitlicher Weise bewegt sind: reguläre Auxilien mit dem Schwert, ein germanischer Irregulärer mit Keule, dazu sogar ein Steinschleuderer stürmen im Gleichschritt voran; dahinter sind auch die orientalischen Bogenschützen in die gemeinsame Bewegung miteinbezogen. Von der anderen Seite aber demonstriert ein Trupp von Legionären mit dem Manöver der *testudo* gegen die dakische Festung dieselbe kollektive Disziplin und Schulung auf höchstem Niveau. Auf beiden Seiten ist die geschlossene Ordnung der Römer dem chaotischen Durcheinander der Feinde gegenübergestellt.

Nach diesen Demonstrationen der Überlegenheit in Material, Technik und Disziplin folgt dann in der dritten Schlacht ein totaler römischer Sieg (Szene 72). Die Römer sind so weit vorgedrungen wie in keiner anderen Schlacht, die Präsentation der abgeschlagenen Köpfe vor dem Kaiser ist besonders deutlich hervorgehoben, die Daker sind auf engstem Raum zusammengedrängt, die Flucht im Hintergrund ist so breit geschildert wie in keiner bisherigen Schlacht. Die Szene ist plausibel als Voraussetzung für die anschließende Unterwerfung der Daker (Szene 75) und das Ende des 1. Krieges.

Betrachtet man die drei Schlachten im Zusammenhang, so ist es evident, daß die Wirklichkeit kaum so exemplarisch differenziert gewesen sein kann. Offensichtlich hat man aus der Vielfalt der Kämpfe eine Selektion getroffen und die für die Darstellung

¹²³ Dazu L. Winkler o. S. 267 f.

¹²⁴ Cichorius II 116 f.; R. Vulpe, *Apulum* 9, 1971, 571 ff.; Gauer 25 (mit weiterer Lit.).

¹²⁵ Anders Strobel 197 f., der die Szenen der Säule getreulich nacherzählt.

ausgewählten Kämpfe nach verschiedenen Leitmustern römischer Kampfweise stilisiert. So entstanden schließlich drei ideale Typen des Sieges, die hier zu einem exemplarischen Programm vereinigt sind.

Es wäre wenig sinnvoll, den Verlauf der Schlachten im einzelnen nach diesen Bildern zu rekonstruieren. Die Szenen sind vielmehr diversifiziert als wesentliche Aspekte römischer Siegesideologie. In dieser Weise ist der gesamte Bildbericht in allen Einzelheiten als ideologische Botschaft organisiert.

Die Einsicht in die narrative Systematik der Szenenfolge verhilft auch zur präziseren Bestimmung des Verhältnisses zwischen dem Bildbericht der Säule und schriftlichen Werken über die Dakerkriege und die Leistungen Traians. Unzweifelhaft hat der Bildbericht faktische Kenntnisse von den Vorgängen der Dakerkriege zur Voraussetzung, die nur verbal, wahrscheinlich in schriftlicher Form, allenfalls auch in mündlicher Erzählung übermittelt worden sein können. Die nächstliegende Quelle, wenngleich das nicht stringent nachzuweisen ist, sind die *commentarii* Traians¹²⁶. Ergänzend kamen allenfalls Skizzen von teilnehmenden Berichterstatlern¹²⁷, mit Sicherheit aber authentische Kenntnis dakischer Trachten, Waffen und Physiognomien aufgrund von Gefangenen und Beutestücken hinzu.

Diese faktischen Voraussetzungen können aber nur Bausteine gewesen sein, mit denen ein völlig neues Konzept entworfen wurde¹²⁸. Dieses Konzept ist alles andere als die Umsetzung eines schriftlichen Kriegsberichts ins Bild. Die narrative Struktur der Geschichtsschreibung wie auch der *commentarii* beruht grundsätzlich auf einem kausaldynamischen Geflecht von Motivationen des Handelns und führt zu einzigartigen, vielfach dramatischen Aktionen. Selbst in dem dürftigen Exzerpt des Xiphilinos aus der Darstellung des Cassius Dio über die Dakerkriege finden sich weit mehr charakteristische, dramatische, z. T. für die Römer durchaus ambivalente Episoden als in der topischen Szenenfolge der Säule¹²⁹: die starken römischen Verluste in der Schlacht von Tapae und Traians Hingabe seines Gewandes als Verbandsmaterial, die fehlgeschlagenen Verhandlungen des Sura und des Livianus, die Auffindung der Feldzeichen des Fuscus, die Gefangennahme der Schwester des Decebalus, die Unterwerfung des Decebalus vor Traian, der gescheiterte Mordanschlag auf Traian, die Gefangennahme des Longinus und sein Selbstmord. Auch die *commentarii* Traians müssen, nach dem Vorbild Caesars zu urteilen, viel stärker die politischen Motivationen und die einzigartigen Züge dieser Kriege hervorgehoben haben.

Das Reliefband dagegen mit seinen stereotypen Szenenfolgen ist überhaupt nicht als literarischer Bericht vorstellbar. Die Lektüre wäre schwer erträglich: Beginnend mit dem Übergang des Heeres auf einer Schiffsbrücke über die Donau in das Feindesland; dann die Einberufung eines Kriegsrats durch Traian in einem Lager, um das weitere Vorgehen festzuhalten; darauf, nach dem Bau eines weiteren Lagers, der feierliche Vollzug der *Lustratio* mit dem ganzen Heer. Unmittelbar darauf – Aufatmen des Lesers – Ankunft

¹²⁶ Verbindung mit den *commentarii* Traians ist oft vermutet worden: Th. Birt, *Die Buchrolle in der Kunst des Altertums* (1907) 269 ff.; Gauer 53 f. (mit weiterer Lit.). Dagegen überzeugend B. Fehr, *Hephaistos* 7/8, 1985/86, 51 f.

¹²⁷ Fronto, *ep. ad Verum imp. et invicem* II 3, 1. Dazu Settis II 104 f. mit Hinweis auf SHA Maximini duo 12, 10, 11.

¹²⁸ Versuch, die einzelnen Schritte der Entstehung zu rekonstruieren: Gauer 76 ff.; Settis I 1170 f.; Settis II 86 ff.

¹²⁹ Cassius Dio 68, 8 ff. Anders Gauer 49 ff., der enge Verbindungen zwischen Säule und Cassius Dio sieht und als gemeinsame Quelle die *commentarii* Traians einsetzt.

eines Abgesandten vom Volk der Buren, der eine warnende Botschaft auf einem Pilz aufgeschrieben brachte und dabei von seinem Reittier fiel, was als gutes Omen für den Kriegszug angesehen wurde. Dann aber wieder: eine motivierende Ansprache des Kaisers an das Heer, Errichtung einer großen Festungsanlage, weiteres Vorrücken in verschiedenen Etappen etc. Und dies zu Beginn jedes Feldzugs! Es ist deutlich, daß das nicht nur graduelle Unterschiede oder Abweichungen im Detail sind. Dramatische Episoden bleiben selten. Die starke Hervorhebung zeremonieller und repräsentativer Szenen und die stereotype Abfolge der kriegsentscheidenden Vorstöße stehen der Dynamik und der dramatischen Verknüpfung der Literatur fern. Das Konzept der Säule und die literarischen Kriegsberichte sind strukturell grundsätzlich verschieden.

Das Konzept des Bildberichts muß zunächst einmal in einer Selektion von signifikanten Szenen bestanden haben. Dabei lassen sich drei Gruppen von Szenen unterscheiden, die jeweils eine spezifische Genese haben. Zum einen handelt es sich um dramatische Höhepunkte, in denen das erfolgreiche Vorgehen der Römer kulminierte, etwa die entscheidenden Schlachten, insbesondere der Sturm auf die großen dakischen Festungen, weiter der Freitod der dakischen Führungsschicht durch Gift, die Auffindung des Königsschatzes, das Ende des Dekebalos. Auch episodische Vorgänge wie der Sturz des gegnerischen Boten von seinem Reittier sind hier zu nennen. Derartige Szenen müssen auch im narrativen Rahmen schriftlicher Kriegsberichte bedeutungsvoll geschildert worden sein. In der Bildkunst lag hierfür die Tradition der Triumphgemälde vor, die in einer entsprechend dramatisierten Darstellungsweise die spektakulären Höhepunkte der Feldzüge vor Augen führten; im Unterschied zur Szenenfolge der Säule waren diese Gemälde jedoch nicht in eine narrative Sequenz von vorbereitenden und abschließenden Kriegshandlungen eingebunden, sie konnten also nur für eine begrenzte Zahl von Szenen der Säule als Vorbilder dienen. Eine andere Gruppe von Szenen umfaßt mehr rituelle Aspekte der römischen Kriegsführung, etwa *Profectio*, *Lustratio*, *Adlocutio*, *Submissio*. Solche Vorgänge waren für die erzählerische Intention literarischer Werke weniger ergiebig, können in schriftlichen Kriegsberichten also keine so dominante Rolle gespielt haben. Sie haben dagegen eine alte Tradition in den monumentalen Staatsreliefs; dort sind sie allerdings ebenfalls nicht so stark wie auf der Säule in eine narrative Sequenz eingebunden, sondern stärker zu systematischen ideologischen Systemen geordnet. Auch hier waren daher nur partielle Vorbilder für die Säule zu finden. Eine dritte Gruppe von Szenen stellt schließlich den narrativen Zusammenhang her, etwa Vormarsch, Festungsbau, Schneiden von Getreide, Kriegsvorbereitungen der Daker, Verhandlungen, bis hin zur Belohnung der Soldaten und Bestrafung der Feinde. Solche Vorgänge wurden auch in literarischen Berichten registriert, aber zumeist wohl ohne starkes Gewicht oder bildliche Prägnanz. In der Bildkunst können derartige Szenen, da sie kaum selbständige Bedeutung hatten, keine feste Tradition als Einzelbilder gehabt haben; für die Säule werden vielfach neue Entwürfe nötig gewesen sein.

Mit dieser Unterscheidung ist keine rigorose Gruppierung gemeint; zwischen den drei Gruppen gibt es durchaus Affinitäten und Überschneidungen. Darüber hinaus sind die verschiedenen Themengruppen und ihre Darstellungsformen an der Säule teilweise aneinander angeglichen: Von den dramatischen Höhepunkten sind zumindest die Schlachten z. T. formal typisiert und dadurch inhaltlich ritualisiert worden; insgesamt sind in solchen Szenen allzu viele individuelle Details vermieden, die Figuren stehen gegenüber dem Ambiente im Vordergrund. Das bedeutet eine Annäherung an die Darstellungsweise der Staatsreliefs. Umgekehrt sind die rituellen Szenen, besonders *Profectio*, Opfer und Sub-

missio, gegenüber der Bildtradition der Staatsreliefs vielfach narrativ bereichert und in die ambientale Darstellungsform der Triumphgemälde mit Landschaft und Architektur übersetzt. Die narrativ vermittelnden Szenen schließlich waren leicht in dies Spektrum von inhaltlichen und formalen Strukturen einzupassen. Rechnet man diese Vereinheitlichung ein, so kann die Unterscheidung der drei Gruppen von Szenen und ihrer Traditionen die Erkenntnis fördern, daß die Szenenfolge der Traianssäule nicht einer etablierten Tradition einer literarischen oder bildkünstlerischen Gattung folgt, sondern Elemente verschiedener Herkunft zu einem neuen Konzept einsetzt.

Insgesamt war der wichtigste Maßstab der Selektion, welche Szenen und Aktionen als bildlich wirksame Exempel für ideale Verhaltensweisen und Eigenschaften von Kaiser und Heer gelten konnten. Solche ideologischen Leitvorstellungen waren zwar auch in literarischen Werken dargestellt worden; enge gedankliche Verbindungen ergeben sich zum Panegyricus des jüngeren Plinius auf Traian¹³⁰ und insbesondere zu der wenig älteren Schrift des Onasandros de optimo imperatore¹³¹. Aber diesen Werken fehlt völlig die narrative Grundstruktur des Reliefbandes. Sie geben nur das Raster von ideologischen Leitbegriffen, nach denen die Kriegszüge für die Darstellung an der Säule gefiltert worden sind. Für die Selektion des Reliefbandes mußte aus verschiedenen Traditionen ein neuer narrativer Zusammenhang hergestellt werden.

Gleichzeitig muß schon zu Beginn der Planung ein Gesamtkonzept entwickelt worden sein, nach dem die einzelnen Feldzüge, unterschieden vor allem in Offensiv- und Defensivunternehmen, organisiert wurden. Grundsätzlich war die Szenenfolge an der zeitlichen und räumlichen Sequenz der Vorgänge orientiert; aber dabei wurde vom Ausmarsch und der rituellen Einleitung bis zum Sieg und seinen Folgen ein relativ stereotypes Schema der römischen Aggression angewandt. In diesen Verlauf sind durchaus charakteristische Ereignisse eingefügt; aber das Gesamtschema bleibt überall der prägende Rahmen. Innerhalb dieses Schemas erhalten die einzelnen Szenen ihren 'systematischen Ort'. Dies Gesamtkonzept kann durch das Schema Abb. 1 anschaulich werden.

Dennoch kann es kaum eine erste Stufe der Planung gegeben haben, in der der Bildbericht ausschließlich in schriftlicher Form wie in Abb. 1 konzipiert worden wäre. Denn schon für ein solches schematisches Grundkonzept muß bereits eine allgemeine Vorstellung von der bildlichen Form bestanden haben, da zumindest die Länge der einzelnen Szenen festgelegt gewesen sein muß.

Darüber hinaus ist auch grundsätzlich das ganze Konzept im wesentlichen mit den kompositionellen und narrativen Mitteln der Bildkunst formuliert. Die Szenen, insbesondere die vielen rituellen und zeremoniellen Vorgänge, sind vor allem wegen ihrer optischen Wirkung ausgewählt und in diesem Sinn als politische Botschaft eingesetzt. Entsprechend ist die Sequenz der Szenen nicht von kausalen politischen Motivationen und dramatischen Verknüpfungen (die als solche nicht visuell darstellbar sind), sondern von bildlich-repräsentativen Aspekten geprägt. Nur im Medium der Bilder ist die Traianssäule zu entschlüsseln.

Der Historiker mag den Bildbericht zur Rekonstruktion des tatsächlichen Kriegsverlaufs benutzen; er muß dann aber alles mit kritischer Disziplin 'gegen den Strich' lesen. Wer dagegen die historische Aussage der Traianssäule selbst verstehen will, wird erkennen, daß

¹³⁰ Darauf weist G. Becatti in: ANRW II 12, 1 (1982) 576 hin.

¹³¹ Settis I 1155 ff.

hier die geschichtlichen Vorgänge bis in alle Einzelheiten nach einem rigorosen, kalkulierten Konzept organisiert sind — im Sinne einer vorgegebenen Ideologie, die von der historischen Realität nur bestätigt werden kann.

Anschriften: *Lorenz E. Baumer, Seminar für Klassische Archäologie, Schwanengasse 7, CH-3011 Bern*
Prof. Dr. Tonio Hölscher, Archäologisches Institut der Universität, Marstallhof 4,
D-6900 Heidelberg
Lorenz Winkler, Archäologisches Institut der Universität, Marstallhof 4, D-6900 Heidelberg