

4 Schlachtendarstellungen I: Römische Kaiserzeit

4.1 Szene 24 der Trajanssäule⁴³

Laut Basisinschrift des Monuments wurde die Trajanssäule dem Kaiser von dem Senat und dem Volk von Rom geweiht; die Inschrift erwähnt mit keinem Wort die militärischen Leistungen und Kriege, anlässlich derer bzw. aus deren Beute die Säule errichtet wurde, sondern fokussiert den städtebaulichen Aufwand ihrer Errichtung⁴⁴. Die Fertigstellung der Säule wird aufgrund der in der Basisinschrift genannten Ämter Trajans und einem Fragment der *fasti ostienses* in das Jahr 113 n. Chr. datiert⁴⁵. Als Architekt der Säule bzw. des Trajansforums, in dessen Bauprogramm die Säule eingebunden war, wird häufig Apollodor von Damaskus angenommen⁴⁶. Neben der Frage nach dem Architekten wird insbesondere die bis heute nicht abschließend geklärte Problematik der Sichtbarkeit aller Darstellungen für den Betrachter diskutiert, da insbesondere kleinfigurige Details ab einer Höhe von etwa 6 Metern mit dem bloßen Auge nicht mehr erkennbar sind⁴⁷. Zwar konnten die höher gelegenen Darstellungen von den umliegenden Gebäuden des Trajansforums aus betrachtet werden, doch war auch von diesen aus immer nur eine ausschnittshafte Betrachtung des Reliefbandes möglich, weshalb neben der Lesung der horizontalen Szenenzusammenhänge auch die Bedeutung der Vertikalen für die Lesung der Darstellungen in der Literatur diskutiert wird⁴⁸.

⁴³ Die Angaben der Szenen des Reliefbandes beziehen sich auf die Zählung von Cichorius 1896. Zur Trajanssäule s. Bartoli 1673; Cichorius 1896; Petersen 1899; Lehmann-Hartleben 1925; Lehmann-Hartleben 1926; Bartoli 1941; Florescu 1969; Rossi 1971; Gauer 1973, 318–350; Malissard 1975; Gauer 1977; Ohlsen 1981; Richmond 1982; Strobel 1984; Kenner 1985; Nardoni 1986; Leander Touati 1987; Agosti 1988; Lepper/Frere 1988; Settis 1988; Bergmann 1991, 201–224; Koeppl 1991, 135–198; Koeppl 1992, 61–122; Bode 1992, 123–194; Wilson Jones 1993; Veyne 1995, 310–313; 328–332; Davies 1997, 41–65; del Monte 1998, 403–412; Hölscher 1999; Coarelli 2000; Hölscher 2000, 92–94; Calcani 2003; Krierer 2004, 129–137; 213–214; Seelentag 2004, 297–408; Stefan 2005, 646–648; Beckmann 2005/06; Seelentag 2006; Galinier 2007, 41–163; Depeyrot 2008; Heitz 2009, 95–107; Meneghini 2009; Alexandrescu 2010, 192–200; 341–346; Richter 2010; Töpfer 2011, 226–236; 312–322; Stefan/Chew 2015; Mitthoff/Schröder 2017; Stein 2019; Pasquale 2019; Stefan/Chew 2020. Da die ikonographische und ikonologische Erfassung der einzelnen Werke bereits umfassend geleistet wurde und sich die hier vorgenommene Analyse nicht in einer Wiederholung des bereits Bekannten erschöpfen soll, wird im Folgenden auf eine detaillierte Beschreibung der untersuchten Werke weitgehend verzichtet.

⁴⁴ CIL 6.960=ILS 294. Zur Diskussion um die Hintergründe der zur Aufstellung notwendigen Erdverschiebungen s. insb. Weber 2017, 193–197. Der Sockel des Monuments enthielt laut Eutropius die Aschenurne des während des Partherfeldzuges verstorbenen Kaisers: „Inter Divos relatus est solusque omnium intra urbem sepultus est. Ossa conlata in urnam auream in foro, quod aedificavit, sub columna posita sunt, cuius altitudo CXLIV pedes habet“ (Eutrop., 8, 5).

⁴⁵ Aus dem beschädigten Fragment der *Fasti Ostienses* geht hervor, dass Trajan im Mai des Jahres 113 n. Chr. ein Bauwerk in seinem Forum weihte, bei dem es sich laut Calza (Calza 1932, 201) um die besagte Säule handelt.

⁴⁶ Grundlage der Vermutung ist Cass. Dio, 69,4.1; vgl. Scheiper 1982, 153–154.

⁴⁷ Die Höhenangabe resultiert aus einem autoptischen Versuch, die Darstellungen *in situ* zu studieren. Zur Lesbarkeit der Säule, die in einem engen Hof des Trajansforums aufgestellt war, s. die ausführlichen Diskussionen in Lehmann-Hartleben 1926, 1; Brilliant 1984, 114; Settis 1988, 87 und 202–206; Hölscher 2000, 90–91; Coarelli 2000, 19–21; Galinier 2007, 134–163; Hölscher 2017, 32–35; Coulston 2018; Settis 2019; Pastor 2019.

⁴⁸ Lehmann-Hartleben 1926; Gauer 1977, 45–46; Hölscher 1980a, 290–297; Brilliant 1984, 90–94; Settis 1988, 182–188, 202–220; Hölscher 2002.

4 Schlachtendarstellungen I: Römische Kaiserzeit

Die Bilder der Trajanssäule dürften in ihren Grundelementen und in Hinsicht auf ihre zu vermittelnden Inhalte bereits von anderen Reliefs bekannt gewesen sein, so dass insgesamt weniger die einzelnen Darstellungen der Säule als das Monument selbst bzw. die Konzeption der Darstellungen als fortlaufendes Reliefband eine beeindruckende Wirkung gehabt haben dürften. Es ist gut denkbar, dass die Wirkung der Darstellungen auch ohne ihre vollkommene Sichtbarkeit und ohne die Entzifferung durch einen Betrachter allein durch dessen Bewusstsein der Existenz der Bilder erzielt wurde⁴⁹.

Auf einem spiralförmigen Fries sind in 23 Windungen Szenen im Zusammenhang mit Feldzügen dargestellt, die sich auf die Kriege gegen die Daker 101/102 und 105/106 n. Chr. beziehen. Neben Szenen des Opfernens, von Bauarbeiten, dem Empfang von Gesandtschaften und Szenen des Marschierens sind auf der Säule zahlreiche Schlachten bzw. Kampfhandlungen zwischen römischen Truppen und Dakern dargestellt⁵⁰.

Auf der Nordseite der dritten Windung ist die erste Schlacht römischer Soldaten gegen Daker zu sehen (**Szene 24, Abb. 1–3**)⁵¹. Die Szene kann in vier Abschnitte eingeteilt werden⁵². Die Komposition der Darstellung beginnt mit mehreren ruhig stehenden, vorwiegend nach rechts gerichteten Legionären und fünf Feldzeichenträgern, die sich vermutlich als Reserve für einen Einsatz in der Schlacht bereithalten. Der folgende zweite Szenenabschnitt ist in eine obere und eine untere Ebene gegliedert: Im oberen Bereich sind Trajan und ein Begleiter zu sehen, die Körper beider Figuren sind nach rechts in Richtung der Schlacht gewendet. Zwei Auxiliare halten ihnen die Köpfe besiegt

⁴⁹ Hölscher unterscheidet in der Diskussion um die Sichtbarkeit der Darstellungen zwei Arten von Perspektive, aus deren Zusammenspiel die Wirkung der Trajanssäule entstand. In der Marko-Perspektive erfasste der Betrachter laut Hölscher die Säule als Ganzes und nahm ihre eindrucksvolle Höhe und die zahllosen dargestellten Leistungen Trajans und des Heeres wahr. In der Mikro-Sicht der unteren Darstellungen hingegen konnten der Detailreichtum des Reliefbandes wahrgenommen werden. Das Wissen um die Existenz der Details (Mikro-Perspektive), das Wissen um die Kontinuität des Reliefbandes (Makro-Perspektive) in Kombination mit den Annahmen, dass 1. die Darstellungen den Bericht zweier Kriege zeigen („visuelle Intergration“) und 2. sich die Bilder in ähnlicher Detailliertheit bis ans obere Ende der Windungen fortsetzen („Überzeugung der Komplettheit“), beeinflussten den Eindruck der Säule als Gesamtmonument (Hölscher 2017, 34–35). Für die eindrucksvolle Wirkung der Säule war die vollständige Sichtbarkeit aller Darstellungen also nicht unbedingt erforderlich.

⁵⁰ Szenen 24, 29, 32, 37, 40/41, 54, 56, 66, 70/71, 72, 92, 93, 94, 95–96, 112, 113, 115, 116, 132–135, und 144 zeigen Schlachten. Zur Komposition der Schlachtenbilder der Trajanssäule s. Faust 2012, 35–91, der basierend auf den Ausführungen von Gauer 1977, 67–71 die Szenen in Hinsicht auf ihre narrative Struktur untersucht und diese in Kompositionsmuster aus Schemata verschiedener Komponenten eingeteilt hat (Schema A: römische Offensive; Schema B: Dakeroffensive und Reaktion der römischen Armee).

⁵¹ Koepfel 1991, 152, Abb. 16 und 17. Als Ort der Schlacht wird meist Tapae angenommen, da nach Cass. Dio, 68, 8, 1–2 dort ein Gewittersturm (versinnbildlicht durch den Blitze schleudernden Jupiter in Szene 24) den Kampf für die römische Seite begünstigte (vgl. Cichorius 1900, 111–121; Hamberg 1968, 117–118; Bode 1992, 142).

⁵² Faust 2012, 37.

Daker entgegen⁵³. Im unteren Bereich der Szene galoppieren drei berittene Auxiliare in die sich anschließende Schlacht, dem dritten Szenenabschnitt. Der hinterste Reiter befindet sich noch zur Hälfte auf Höhe der *signiferi*, während der vorderste Reiter bereits den ersten in der Schlacht gefallenen Daker erreicht hat und zum direkten Angriff auf den Feind übergegangen ist. Die Schlacht selbst wird von weiteren Angehörigen der Hilfstruppen, unter diesen ein Soldat, der den Kopf eines Dakers mit den Zähnen hält und einer Figur, die aufgrund ikonographischer Merkmale (freier Oberkörper, bärtiges Gesicht, lange, weite Hose, Bewaffnung mit einer Keule) vermutlich als verbündeter Germane zu identifizieren ist, gegen die Daker geführt⁵⁴. Eine Darstellung Jupiters, der mit einem nicht mehr erhaltenen Blitzbündel die Schlacht unterstützt, befindet sich im oberen Bereich. Auffällig ist die von zahlreichen Soldaten und von dem verbündeten Germanen repetierte Armhaltung Jupiters, der die unterschiedlichen Armhaltungen der Daker gegenübergestellt werden. Der vierte und abschließende Abschnitt der Szene zeigt ein durch Bäume gekennzeichnetes Waldgebiet, in das sich die Daker flüchten bzw. einen ihrer verletzten Männer tragen.

Bereits in dieser Szene zeigt sich ein Muster, das auch in den anderen Schlachtszenen der Säule zu beobachten ist: die Schlacht wird von Angehörigen der Hilfstruppen geschlagen, während die Legionäre als Reserve zur Verfügung stehen; diese werden in anderen Schlachtszenen nur für taktisch oder technisch anspruchsvolle Aufgaben wie z.B. das Bedienen von Kriegsmaschinen (Szene 40) oder das Ausführen einer Testudo (Szene 71) eingesetzt⁵⁵. Außerhalb von Schlachten werden umgekehrt vorwiegend Legionäre dargestellt: sie werden beim Roden von Wäldern oder beim Bauen und Befestigen von Lagern und Straßen gezeigt⁵⁶.

4.2 Exkurs 1: Das Alexandermosaik⁵⁷

Obwohl das sog. Alexandermosaik (**Abb. 4**) ein „griechisches“ Thema zeigt, eine Schlacht Alexanders des Großen gegen Dareios, soll es im Rahmen dieser Arbeit vorgestellt werden, da im weiteren Verlauf der Ausführungen anhand des Bildwerkes aufgezeigt werden soll, dass zahlreiche Rezeptionsprozesse in der römischen Antike bereits abgeschlossen waren und die untersuchten Schlachtenreliefs Rückgriffe auf ältere Vorbilder vornahmen.

⁵³ Laut Seelentag dienen Darstellungen der Kopftrophäenjagd (und die des mit unbekleidetem Oberkörper kämpfenden Germanen) der Darstellung der Diskrepanz zwischen Legionären, die als hochwertige Spezialisten dargestellt werden und Angehörigen der Hilfstruppen, die als Halbbarbaren kenntlich gemacht werden sollten (Seelentag 2004, 383).

⁵⁴ Zur Bedeutung der partiellen Nacktheit des Germanen in Abgrenzung zu „griechischer“ Nacktheit s. Hölscher 2003, 8.

⁵⁵ Vgl. Seelentag 2017, 153.

⁵⁶ Strobel 2010, 311–312.

⁵⁷ Vgl. Fuhrmann 1931; Andrae 1959; Andrae 1977; Hölscher 1981; Cohen 1997; Hase 1997; Pfrommer 1998; Zevi 1998; Stähler 1999; Mielsch 2008; Pappalardo 2009, 18ff.; Stupperich 2011; Lorenz 2015.

4 Schlachtendarstellungen I: Römische Kaiserzeit

Das 5,82 m breite und 3,13 m hohe Mosaik⁵⁸ wurde am 24. Oktober 1831 in der *Casa del Fauno* in Pompei wiederentdeckt. Großflächige, vermutlich durch das Erdbeben im Jahr 62 n. Chr. entstandene Schäden waren bereits in der Antike mit bräunlichem Stuck aufgefüllt worden, bevor das Mosaik bei der Zerstörung Pompeis am 24. August 79 n. Chr. verschüttet wurde. Das Mosaik gilt als Kopie eines Gemäldes⁵⁹, als dessen Entstehungszeit meist das Ende des 4. Jahrhunderts angenommen wird⁶⁰. Das Mosaik selbst wird in die zweite Hälfte oder an das Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. datiert⁶¹.

Unter einem grau-braunen Himmel und in karger, nur von einem blätterlosen Baum geprägten Landschaft entfaltet sich eine Reiterschlacht⁶². Auf dem Boden sind einige zerbrochene Rüstungsteile und Waffen zu sehen. Etwa das linke Drittel der Darstellung, das leider die größten zerstörten Bereiche aufweist, zeigte vermutlich das griechische Heer hinter und neben der teilweise erhaltenen Figur Alexanders, während im mittleren Bildfeld und im rechten Drittel der Darstellung das persische Heer und die Figur des Dareios zu sehen ist. Die Bewegungsrichtung der Schlacht verläuft von links nach rechts: von links erfolgt der Angriff Alexanders und vermutlich seiner Gefährten⁶³, der die Flucht der Perser nach rechts zur Folge hat. Hinter der Figur Alexanders ist der Rest der Darstellung eines griechischen Soldaten zu sehen. Dieser hat seinen Arm erhoben, um die darin gehaltene Lanze, die etwa parallel zu der Lanze Alexanders verläuft, zu werfen. Alexander selbst stürmt auf seinem Pferd nach rechts. Er hat einen Perser, der im Begriff ist, von seinem bereits zu Boden gesunkenen Pferd zu fallen, mit seiner Lanze durchbohrt⁶⁴. Der sterbende Perser hatte sich möglicherweise Alexander in den Weg gestellt, um seinen Herrn zu schützen und diesem die Flucht zu ermöglichen⁶⁵. Das Alexandermosaik kann somit in die drei Handlungsteile Anfang (Angriff Alexanders), Mitte (Tod des Persers durch die Hand Alexanders und Reaktion des Dareios), und Ende (Chaos aufseiten der

⁵⁸ Abmessungen ohne den rahmenden Zahnschnitt: 5,12 m auf 2,71 m.

⁵⁹ Diese bereits von Pfuhl (Pfuhl 1923, 15) formulierte Einschätzung wird auch heute noch vertreten.

⁶⁰ So z.B. Hölscher 1973, 148; Andrae 1977, 26. 28; Stewart 1993, 131. S. Cohen 1997, 51–82 ausführlich zum Thema der Kopie. Zu den möglichen Künstlern des Gemäldes s. Cohen 1997, 138ff.; Pfrommer 1998, 13ff.

⁶¹ So Hölscher 1973, 158; Andrae 1977, 11; Donderer 1990, 31; Cohen spricht sich für eine spätere Datierung (330–310 v. Chr.) aus (Cohen 1997, 2).

⁶² Die Zuordnung der Darstellung zu einer der drei großen Schlachten Alexanders ist umstritten. Eine Zusammenfassung der verschiedenen Ansätze findet sich bei Hölscher 1973, 147ff.

⁶³ Die zerstörten Bereiche lassen eindeutige Aussagen nicht zu.

⁶⁴ Die Figurengruppe Alexanders, der von seinem steigenden Pferd aus mit einem Speer angreift und die seines Gegners, der von seinem bereits zu Boden gesunkenen Pferd halb herabfällt, halb herabsteigt und einen Arm über den Kopf erhoben hat, begegnen auch auf dem sog. Alexandersarkophag und dem Relief ehemals Sammlung Ruesch (s. Andrae 1956b).

⁶⁵ So z.B. Andrae 1959, 16; Hölscher 1973, 131–132; Andrae 1977, 18–19; Hölscher 1987, 21, 26; Philipp 1991, 20.

persischen Armee) gegliedert werden⁶⁶. Die Darstellung erinnert diesbezüglich an die Vorgaben des Aristoteles für Tragödien⁶⁷, wobei zu bedenken ist, dass es im Bild insofern keine Vergangenheit gibt, da alle Handlungen zeitgleich geschehen⁶⁸ und die Entwicklung der Handlung eines statischen Bildes in der Vorstellung des Betrachters stattfindet.

Alexander ist ohne Helm (dieser ist möglicherweise in dem Fragment eines goldenen Gegenstandes auf dem Boden der Darstellung zu erkennen), mit glattrasierten Wangen und fliegendem Haar dargestellt. Er blickt mit ruhigem Gesicht und festem Blick nach vorn. Seine konzentrierte Haltung und Mimik werden durch die stark bewegte Darstellung seines Pferdes kontrastiert. Dieses hat den Kopf nach oben geworfen, Augen und Maul sind geöffnet, die Hufe sind ebenfalls erhoben und erfassen beinahe die Körper des persischen Soldaten und seines zusammengesunkenen Pferdes, die sich vor ihm befinden.

Dareios steht auf einem prächtigen Wagen, dessen Wagenlenker mit hoch über dem Kopf geschwungener Peitsche die vier angespannten Pferde zu höchster Eile antreibt, um sich von der Schlacht zu entfernen, wobei er im Begriff ist, mit dem Wagen über einen am Boden kauern den Perser hinwegzufahren, der bereits unter die Hufe der Pferde geraten ist. Auch am Boden befindet sich ein Soldat (die Darstellung ist auch hier leider beschädigt), der ebenfalls von dem Wagen überrollt werden wird⁶⁹. Dareios, der durch seine erhöhte Position alle anderen Figuren überragt, hat sich zu Alexander zurückgewandt. Sein Oberkörper ist weit nach vorn geneigt, der rechte Arm in Richtung Alexanders bzw. des sterbenden Soldaten ausgestreckt. Die Finger seiner rechten Hand sind gespreizt, während seine linke Hand einen Bogen umfasst. Im Vordergrund seines Wagens versucht ein persischer Soldat, ein scheuendes Pferd zu bändigen, das dem Betrachter die Kruppe zugewandt hat. Während in der rechten Bildhälfte im Vordergrund der Darstellung eine Bewegung von links nach rechts stattfindet (Ausrichtung von Dareios' Wagen, des Wagenlenkers und vor allem der Pferde) ist im Bildhintergrund eine Bewegung von rechts nach links zu sehen. Die persischen Soldaten blicken Alexander bzw. dem griechischen Heer entgegen; die Figur Dareios' bildet hier einen Angelpunkt, der die Bewegungsrichtungen, aber auch Vorder- und Hintergrund miteinander verbindet.

Mit Ausnahme des Wagenlenkers sind Mimik, Haltung und Gestik der Perser von starker Bewegung gekennzeichnet. Die Augen und die Münder sind geöffnet, die Arme bzw. Hände erhoben.

⁶⁶ Vgl. Cohen 1997, 95 mit Rückgriff auf Fehr 1988.

⁶⁷ Arist. Poet., 23.

⁶⁸ Vgl. Fehr 1988, 128–129.

⁶⁹ Hierzu s. Andreae 1961.

Insbesondere in ihrer Mimik sind sie dem Ausdruck der Pferde angeglichen, die ebenfalls weit geöffnete Augen und geöffnete Mäuler zeigen.

Inwiefern sich die griechischen Soldaten hinsichtlich ihrer Kleidung von den persischen Soldaten unterschieden, ist aufgrund des Zerstörungszustandes der Darstellung nicht mehr eindeutig feststellbar⁷⁰. Zum direkten Vergleich kann daher nur die Kleidung Alexanders herangezogen werden. Alexander trägt eine reich gestaltete Rüstung, die mit einem Gorgonenhaupt verziert ist⁷¹. Neben vielen Details, auf die hier nicht eingegangen werden soll, fallen insbesondere die helle Farbgebung und Strukturierung der Rüstung auf: sie besteht, sieht man von den roten Binden ab, aus mehreren, durch klare Linien charakterisierten, geometrischen Teilen. Zur Ausstattung seines Pferdes gehören eine Schabracke⁷² aus Raubkatzenfell, sowie ein detailliert gearbeitetes Zaumzeug. Die Perser hingegen tragen verzierte Hosen und langärmelige Obergewänder (einige tragen zudem einen Brustschutz), sowie eine Tiara⁷³. Durch die gelbe Farbe ihrer Kopfbedeckungen sind sie als Männer Dareios' erkennbar, der eine hoch aufragende Tiara derselben Farbe trägt. Als Zeichen seiner Königswürde trägt Dareios zusätzlich einen dunklen Mantel, den Einzigen des Bildes, sowie Halsschmuck. Insgesamt sind die Kleidungsstücke der Perser und die Satteldecken ihrer Pferde reich verziert. Im Vergleich zu Alexanders Rüstung, die durch eine klare, parallelisierte Linienführung charakterisiert ist und dadurch sehr geordnet und strukturiert wirkt, wirkt ihre Kleidung jedoch unübersichtlich und sich in Details erschöpfend.

Auch wenn die Partie des Mosaiks, die vermutlich ursprünglich den Angriff der griechischen Reiterei zeigte, weitgehend zerstört ist, deutet ein Detail möglicherweise auf die Darstellung der Kampfweise der Griechen hin: der parallel zu Alexanders Vorstoß geführte Speer eines Gefährten könnte als Verdeutlichung eines geordnet verlaufenen Angriffs verstanden werden, der dem

⁷⁰ Es ist jedoch zu erwarten, dass die Kleidung der Makedonen vergleichbar zu der Bekleidung ausfiel, die in Darstellungen von Kriegerern in der makedonischen Grabkunst zu sehen ist. So ist nur äußerst schwer vorstellbar, dass die Makedonen im Mosaik Hosen trugen. Zur makedonischen Kunst s. Andronikos 1984; Brecoulaki 2006.

⁷¹ Eingehend zum Panzer Alexanders (und zu allen weiteren Realien des Mosaiks): Pfrommer 1998, 19ff.

⁷² In der Literatur wird dieses Ausstattungsmerkmal meist als „Schabracke“ bezeichnet. Wie jedoch Vacano bereits angemerkt hat, handelt es sich hierbei um eine Bezeichnung für eine Art von Satteldecke, die im 17. Jahrhundert aus dem Türkischen übernommen wurde (Vacano 1988, 379). Das Raubkatzenfell kann als Verweis auf den Pantherfellträger Dionysos verstanden werden, in dessen Tradition eines mythischen Eroberers des Ostens Alexander in diesem Werk, aber auch auf Münzen gestellt wurde bzw. dieser sich selbst gestellt hatte (zur Bildnisangleichung von Alexander und Dionysos zusammenfassend Neuffer 1929, 16 und 45ff.); als Beispiel einer aktiven Angleichung Alexanders an Dionysos kann der von Arrian und Curtius Rufus berichtete Festzug genannt werden, den Alexander 325 v. Chr. in Karmatien veranstaltete (Arr. an., 6, 28, 1–3; Curt. Ruf., 9, 42, 24–28). Das Konzept, das Fell eines gefürchteten Tieres als Zeichen oder Beweis der eigenen Stärke zu tragen, ist schlussendlich auch bedeutender Bestandteil der Mythen um Herakles (dem erklärten Ahnherrn Alexanders, s. Arr. an. 6, 3, 2) und entsprechender Abbildungen (Neuffer 1929, 16 und 47ff.; Schulze 2013). Zur Fellschabracke als Attribut Alexanders s. Vacano 1988, 379–381; Gabelmann 1996, 19; Kühnen 2007, 191. S. auch **Anm. 320**.

⁷³ Zum Ursprung der Bezeichnung „Tiara“ für die Kopfbedeckung der Perser zusammenfassend Lorenz 2015, 182.

4.3 Der große Trajanische Fries und seine Schlachtszene

chaotischen und ungeordnet dargestellten Rückzug der Perser gegenübergestellt wird. Das Prinzip von Ordnung und Chaos zeigt sich des Weiteren in der Darstellung der Speere im Hintergrund der rechten Bildhälfte: Während links des Kopfes von Dareios elf etwa diagonal dargestellte, parallel zu Dareios linkem Arm verlaufende Lanzen die Bewegungs- bzw. Fluchtrichtung des persischen Heeres anzeigen und betonen (diese wirken nicht wie zum Angriff gehalten, da alle ihre Spitzen weit über die Köpfe der griechischen Soldaten ragen), verdeutlichen die verschränkt und durcheinander ragenden Lanzen rechts des Wagens das Chaos der persischen Armee⁷⁴. Die zuvor beschriebene Gegenbewegung, die in Bildvorder- und Hintergrund der rechten Hälfte zu sehen ist, verstärkt einerseits den Eindruck eines aufgelösten und in sich „uneinen“, da in unterschiedliche Richtungen gewendeten Heereskörpers, andererseits erhöht die Bewegungsrichtung der persischen Soldaten optisch den Druck, der von beiden Seiten auf die Figur Dareios' ausgeübt wird: von links stürmt die griechische Armee, allen voran Alexander, auf ihn ein, von rechts erfolgt die Bewegung des eigenen Heeres.

Verluste scheint es ausschließlich auf persischer Seite zu geben, obwohl diese Aussage aufgrund der fehlenden Bildpartien im linken Bereich nicht eindeutig zu treffen ist. Äquivalent zur Darstellung auf dem Alexandersarkophag und dem auch auf etruskischen Ascheurnen⁷⁵ begegnenden Motiv, unter dem Pferd des zukünftigen Siegers zu Boden gegangene Mitglieder der gegnerischen Partei darzustellen, sind unter dem Pferd Alexanders eher gefallene Perser als gefallene Griechen oder andere Darstellungen zu vermuten.

4.3 Der große Trajanische Fries und seine Schlachtszene

Der große Trajanische Fries (**Abb. 5–8**) besteht aus acht ca. drei Meter hohen Marmorplatten, die in vier jeweils aus zwei Platten zusammengefügt Bildern im mittleren Durchgang und an den Außenseiten der Attikazone des 314 v. Chr. fertiggestellten Konstantinsbogens in Rom verbaut wurden⁷⁶. Der ursprüngliche Anbringungsort des Frieses, seine Zuordnung bzw. ursprüngliche Lokalisierung innerhalb eines übergeordneten baulichen Komplexes sind unbekannt; Theorien in Bezug auf den

⁷⁴ Wessen Lanzen in der Abbildung dargestellt sind, ist eine der vielen offenen und kontrovers diskutierten Fragen (s. Cohen 1997, 124–125).

⁷⁵ Vgl. Moreno 2001, 91–93; Moreno 2004, 305, Abb. 447; 307 Abb. 448; 309 Abb.449; 311 Abb. 450; 313 Abb. 451; 352 Abb. 452.

⁷⁶ Zum großen Trajanischen Fries vgl. Hamberg 1968, 56–63; Zanker 1970; Gauer 1973; Strobel 1984, 32–34; Koepfel 1985, 149–153; Leander Touati 1987, 13; Philipp 1991, 11; Lummel 1991, 120–124; Gauer 1995, 131–135; Krierer 1995, 159–163; Hölscher 2002, 140–141; Meneghini 2009, 154; Alexandrescu 2010, 197, 352–353; Bol 2010; Töpfer 2011, 41, 98, 228, 332–333.

4 Schlachtendarstellungen I: Römische Kaiserzeit

möglichen ursprünglichen Anbringungsort beinhalten die nördliche Fassade der Basilika Ulpia⁷⁷ und das Trajansforum⁷⁸.

Aufgrund stilistischer Merkmale und der Zuordnung von insgesamt 15 Fragmenten⁷⁹ zum ursprünglichen Fries kann vermutet werden, dass dieser in seinem Originalzustand aus mehr als den am Konstantinsbogen verbauten Platten bestand und daher um einiges länger war; vermutet werden ursprüngliche Längen zwischen 28 und 50 Metern⁸⁰. Neben der noch immer offenen Frage nach dem ursprünglichen Anbringungsort und der Länge des Frieses ist auch die Zuordnung der Darstellungen nicht abschließend geklärt: Während sich einige Autoren für eine Zuordnung zu Trajan aussprechen⁸¹, ordnen andere Autoren die Darstellungen den Dakerkriegen Domitians zu⁸². Die verbleibenden und am Konstantinsbogen verbauten acht Reliefplatten zeigen *adventus*, Schlacht und Unterwerfung, wobei die Schlachtdarstellung den größten Teil einnimmt⁸³. Betrachtet man den großen Trajanischen Fries ausgehend von der ursprünglich linken Seite bzw. die Platten I und II⁸⁴ (**Abb. 5**), ergibt sich folgende szenische Abfolge: die Darstellung beginnt mit einer *Adventus*-Szene (Platte I), in deren Mitte Trajan zu sehen ist; Platte II zeigt bereits die ersten Kampfhandlungen, die sich bis zu Platte VIII (**Abb. 6–8**) fortsetzen. Die Schlachtszene ist eine in sich geschlossene Komposition und dürfte somit vollständig erhalten sein⁸⁵. Zu sehen ist eine Auseinandersetzung zwischen Römern und Barbaren⁸⁶ des „nördlichen“ Typus, die, wegen ihrer ikonographischen Ähnlichkeit zu den Darstellungen der Barbaren auf der Trajanssäule, vermutlich Daker darstellen⁸⁷.

⁷⁷ Packer 2001, 198.

⁷⁸ Hölscher 2002, 141.

⁷⁹ Drei Fragmente befinden sich in der Villa Borghese in Rom, eines im Mauerwerk der Villa Medici in Rom, zahlreiche Kopffragmente befinden sich im Thermenmuseum und im Palazzo Poli in Rom, in den Staatlichen Museen von Berlin, im British Museum London; im Antiquario Forense befinden sich zwei Kopffragmente, sowie fünf kleinere Stücke, auf denen Rüstungsteile zu erkennen sind. Vgl. Koepfel 1985, 149–153, 189–195 Kat. Nr. 13–16 Abb. 20–25; Leander Touati 1987, 97–98, 104–110 Taf. 44, 1–2; 46, 3–5.

⁸⁰ Gauer 1973, 319; Schmitt 1997, 35 Anm. 91; Hölscher 2002, 140.

⁸¹ Leander Touati 1987, 95.

⁸² Heitz 2009, 92–95. Eine Zusammenfassung der Diskussion um die Zuordnung des großen Trajanischen Frieses zu spezifischen Kampagnen ist bei Faust 2012, 9 zu finden.

⁸³ Faust 2012, 9. Der Fries zeigt insgesamt 67 Figuren, von denen 54 aktiv an der Schlacht teilnehmen (31 Römer und 22 Daker), s. hierzu auch Leander Touati 1987, 13.

⁸⁴ Koepfel 1985, 176, Abb. 13. Die kompositorisch angelegte Hauptfigur des Frieses, der Kaiser, bewegt sich von links nach rechts. Somit liegt eine Betrachtungsrichtung des gesamten Frieses von links nach rechts nahe.

⁸⁵ Faust 2012, 9.

⁸⁶ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die Verwendung des Begriffes „Barbar“ in der vorliegenden Arbeit mit keinerlei Wertung verbunden ist.

⁸⁷ Heitz 2009, 93.

4.3 Der große Trajanische Fries und seine Schlachtszene

Die Schlacht lässt sich in drei Szenenabschnitte einteilen: Im ersten Teil (Platten II und III, **Abb. 5** und **6**)⁸⁸ bedrängen von rechts und von links jeweils zwei römische Reiter insgesamt sieben Daker, deren Körper in eine Dreieckskomposition eingebunden sind. Der chronologisch erste Daker, der innerhalb der Kampfhandlungen zu sehen ist, ist ein Gefallener, der unter den Hufen des vorderen der beiden linken römischen Reiter zu Boden gegangen ist. Auch die im rechten Teil dieses Abschnittes dargestellten Feinde befinden sich unterhalb der Hufe römischer Pferde, wobei der knieende, barhäuptige Daker, der sich nach rechts wendet, zwischen die Vorderbeine des Pferdes eines von rechts nahenden Reiters geraten ist: einer der Vorderhufe (leider fehlt hier ein Teil der Darstellung) war vermutlich im Begriff, den Kopf des Dakers zu berühren. Die parallele bzw. gestaffelte Aufwärtsbewegung der zu beiden Seiten über am Boden liegende Feinde hinwegsetzenden Pferde und die Körperhaltungen und Armbewegungen ihrer Reiter werden den uneinheitlichen Körperhaltungen und -richtungen der Daker gegenübergestellt und mit diesen kontrastiert.

Der zweite Abschnitt (Platten IV–VI, **Abb. 6** und **7**)⁸⁹ nimmt den größten Teil der Schlachtdarstellung ein. Im Zentrum dieses Abschnitts (Platten V und VI) ist eine Darstellung des sich persönlich an der Schlacht beteiligenden Kaisers zu sehen, der „an vorderster Front“ die Schlacht anführt⁹⁰. Gefolgt von Heeresmusikern, Reitern und Feldzeichenträgern sprengt der Kaiser auf seinem Pferd mit erhobener (leider nicht erhaltener) Lanze nach rechts über einen gebeugt am Boden knieenden Feind. Die Figur des Kaisers wird von keiner anderen Gestalt überlagert, und auch der Körper seines Pferdes ist bis auf dessen Kruppe vollständig sichtbar. Neben der daraus resultierenden Großflächigkeit betonen auch die besondere Ausstattung Trajans und die seines Pferdes deren Einzigartigkeit und Bedeutung innerhalb der Gesamtdarstellung. Im Hintergrund ist ein frontal dem Kaiser bzw. dem Betrachter zugewandter Soldat zu sehen, der einen Helm in der Hand hält⁹¹. Das Heranstürmen bzw. der Anblick des Kaisers löst bei den Feinden einen regelrechten „Wirbel“ aus: die Wucht seines Ansturms sowie die ausholende Bewegung eines Soldaten, der einen Daker an den Haaren gepackt hat und der Trajans leicht nach vorn gelehnten Oberkörper und dessen Armbewegung repetiert und somit betont, bringen eine vormals möglicherweise vorhandene Schlachtordnung der Daker völlig durcheinander.

Der Blick des Betrachters wird durch die Bewegungslinien des Wirbels zu der Darstellung der direkten Folgen der Auseinandersetzung geleitet: drei römische Soldaten haben besiegte Daker

⁸⁸ Koeppel 1985, 176–177, Abb. 13 und 14.

⁸⁹ Koeppel 1985, 177–178, Abb. 14 und 15.

⁹⁰ In dieser Hinsicht stellt der große Trajanische Fries eine Ausnahme dar, da der Kaiser auf den konventionellen Staatsreliefs nicht persönlich am Kampf teilnimmt.

⁹¹ Die Barhäuptigkeit und das Halten des Helmes sind ältere Motive, hierzu s. Kyrieleis 1971, 162ff.; Schäfer 1989, 297.

enthauptet und strecken deren Köpfe Trajan entgegen. Der dritte und letzte Abschnitt der Schlachtszene (Platten VII und VIII, **Abb. 8**)⁹² wird durch die Verbindung zu den Linien des Wirbels, sowie die Verschränkung der Abläufe von Bildvorder- und hintergrund an die vorhergehende Szene angeschlossen. Die Figuren weiterer römischer Soldaten, eines gefangenen und eines noch mit Krumschwert und Schild bewaffneten Dakers bilden durch ihre vergleichsweise statische und strukturiert-senkrechte Darstellung einen wirkungsvollen Kontrapunkt zur Dynamik des vorhergehenden Wirbels. Drei von rechts herangaloppierende römische Kavalleristen – unter dem Vordersten befinden sich wieder zu Boden sinkende Daker – bilden den rechten Abschluss der Schlachtszene.

Generell können zwischen der Darstellung Alexanders auf dem Alexandermosaik (**Abb. 4**) und Trajans auf dem großen Trajanischen Fries zahlreiche Übereinstimmungen festgestellt werden, so dass hier von einer *imitatio Alexandri* Trajans im Fries gesprochen werden kann⁹³. Neben der Darstellung des helmlosen Feldherrn „an vorderster Front“ sind hier vor allem die Komposition des mit dem Oberkörper dem Betrachter zugewendeten, nach vorn blickenden Feldherrn, dessen zum Stoß mit der Lanze ausholende Armbewegung, das Motiv des Pferdes, das mit seinen Hufen beinahe den von dem Reiter angegriffenen Gegner berührt, sowie Details in der Ausstattung des Reiters („Feldherrnbinde“) und des Pferdes („Raubkatzenfell“) zu nennen.

4.4 Szene 49/50 der Säule des Marc Aurel⁹⁴

Auch wenn keine Inschrift an der Marcussäule erhalten ist, die auf eine Finalisierung des Monuments hinweist, kann davon ausgegangen werden, dass dieses spätestens im Jahr 193 n. Chr. fertiggestellt war: ausschlaggebend für diese Datierung ist eine Inschrift⁹⁵, aus der hervorgeht, dass dem Prokurator der Marcussäule, Adrastus, erlaubt wurde, das übrig gebliebene Material des Monuments für den Bau seines Hauses verwenden zu dürfen⁹⁶. Der Zeitpunkt des Baubeginns der Säule wird noch immer

⁹² Koeppel 1985, 177, Abb. 16.

⁹³ Vgl. Rizzo 1925, 540; Hamberg 1945, 169; Andreae 1956a, 73–74; Hölscher 1973, 123; Gauer 1977, 73; Leander Touati 1987, 40; Philipp 1991, 17–18; Hannestad 1993, 65; Gabelmann 1996, 11, 31–33; Cohen 1997, 38–39; Kühnen 2007, 191–192; Kovacs 2015, 59–60.

⁹⁴ Vgl. Petersen 1896; Mielke 1915; Wegner 1931; Fuhrmann 1937; Zwicker 1941; Hamberg 1968, 104–107; 141–145; 149–158; Caprino/Colini/Gatti 1955; Becatti 1957; Ryberg 1967; Koeppel 1969, 175–179; Morris 1979; Brilliant 1984, 90–123; Jordan-Ruwe 1990; Wolff 1990; Bergmann 1991; Wolff 1994; Pirson 1996; Elsner 2000; Ferris 2000; Hölscher 2000; Scheid/Huet 2000; Zanker 2000; Brilliant 2002; Clarke 2003; Krierer 2004, 137–142; Beckmann 2005; Claridge 2005; Beckmann 2005/06; Dillon 2006; Kistler 2006; Ferris 2009; Heitz 2009; Alexandrescu 2010, 346–348; Kovács 2009; Löhr 2009; Beckmann 2011; Colugnati 2011; Depeyrot 2011; Töpfer 2011, 332–338; Beckmann 2012; Griebel 2013; Barrett 2017; Wolfram Thill 2018.

⁹⁵ CIL VI 1585/ILS 5920.

⁹⁶ S. hierzu Petersen 1896, 1–2 bzw. Daguet-Gagey 1998; Moore 2012, 221–229.

diskutiert, wird aber im Allgemeinen um 176 n. Chr. angesetzt⁹⁷. Auch die Umstände der Entwicklung des Monuments⁹⁸ bzw. dessen ursprünglicher Verwendungszweck sind noch nicht vollkommen geklärt; die Konzeption der Säule als Grablege des Kaisers, aber auch als Ehrenmal wurden in Erwägung gezogen⁹⁹. Kongruent zu Trajanssäule ist auch der Schaft der Marcussäule mit einem Reliefband verziert, das bei diesem Monument jedoch nur aus 21 Windungen besteht¹⁰⁰. Die Bilder des Reliefbandes zeigen Szenen der Kriege Marc Aurels gegen Fremdvölker im Norden des römischen Reiches, wobei Rückschlüsse auf spezifische Feldzüge jedoch nicht möglich sind¹⁰¹. Aufgrund mehrerer Kriterien, wie z.B. dem Fehlen von Darstellungen des Commodus, wird meist angenommen, dass sich die Darstellungen auf die *expeditio Germanica I*, die Kriege gegen Quaden, Markomannen und Sarmaten beziehen. Aufgrund des teilweise schlechten Erhaltungszustands des Reliefbandes sind nicht mehr alle Szenen lesbar. Auf der Marcussäule spielen, wie auch auf der Trajanssäule, neben Darstellungen von Opfern Marschszenen und *adlocutiones* auch Schlachtendarstellungen eine bedeutende Rolle. In zahlreichen Szenen sind Kampfhandlungen bzw. kämpferische Auseinandersetzungen zwischen Römern und ihren Feinden zu sehen¹⁰². Generell sind die Schlachtszenen auf der Marcussäule – im Vergleich zu denen der Trajanssäule – unbalancierter im Sinne von sehr viel weniger ausgeprägter oder überhaupt vorhandener Gegenwehr der Barbaren¹⁰³: Die Mehrzahl der Barbaren auf der

⁹⁷ Griebel 2013, 23; eine umfassende Übersicht über die Argumente für und wider diese Datierung, sowie eine Analyse weiterer möglicher Daten für den Baubeginn ist bei Griebel 2013, 23–26 zu finden.

⁹⁸ Zur Frage danach, wer für den Entwurf des Frieses verantwortlich war, s. Jordan-Ruwe 1990, 67–69; Pirson 1996, 140–141; Clarke 2003, 45–46; Beckmann 2005, 308–312.

⁹⁹ Petersen 1896, 3; Griebel 2013, 23.

¹⁰⁰ Zu Übernahmen von Szenen der Trajanssäule s. Hölscher 2000; Krierer 2002, 161 ff.; Krierer 2004; Beckmann 2012, S. 256–257; Faust 2012, 92ff.

¹⁰¹ Griebel 2013, 25. Auch die Zuordnung der auf der Marcussäule dargestellten Feinde der Römer zu bestimmten Gruppen nördlicher Völker ist noch nicht hinreichend geklärt; aufgrund physiognomischer Merkmale unterschied Petersen jedoch nicht nur Sarmaten und Germanen, sondern unternahm auch den Versuch, auf Basis historischer Quellen zu den Feldzügen Marc Aurels u.a. Quaden, Markomannen, Langobarden, Buri, Naristae und Jazygen in den Darstellungen zu identifizieren (Petersen 1896, 105–125).

¹⁰² Szenen 8, 12, 15, 18/19/20, 23/24, 27, 28, 29/30, 35, 39, 43, 48, 50, 52, 54, 57, 63, 70, 72/73, 77, 79, 89, 92, 97, 99, 105 und 109.

¹⁰³ Die in der Literatur häufig vertretene Ansicht, die Schlachten der Marcussäule zeigten eine Auflösung in Einzelkämpfe (vgl. Lehmann-Hartleben 1926, 108; Wegner 1931, 141; Pirson 1996, 142; Heitz 2009, 122–123) mag auf den ersten Blick ein wenig irreführend sein. Es gibt Schlachtszenen, in denen sich die Barbaren in gegliederter Aufstellung den römischen Truppen entgegenstellen (z.B. Szenen 15 und 19) oder diese wiederum die Barbaren in Formation angreifen (z.B. Szene 39, 47 oder 50). Was im Vergleich zur Trajanssäule tatsächlich nicht mehr zu sehen ist, ist das Aufeinanderprallen von zwei Gruppen (wie etwa in Szene 24 der Trajanssäule). Wenn in Schlachtszenen der Marcussäule geordnete Gruppen von Barbaren zu sehen sind, so sind diese entweder sehr klein oder sie sind auf der Flucht vor den römischen Soldaten (z.B. Szenen 23 und 39). Worauf sich die Autoren vermutlich beziehen, ist ebendiese Auflösung des beiderseits formierten Angriffes, wie er auf der Trajanssäule beobachtet werden kann, und nicht das ausschließliche Bestehen einer Schlachtszene aus kämpfenden „Paaren“, wie es etwa auf Schlachtsarkophagen zu sehen ist.

Marcussäule ist in den Schlachtszenen nicht aktiv kämpfend, sondern fliehend, fallend, verletzt oder tot dargestellt¹⁰⁴.

Die auf der Ostseite der Säule in der 10. Windung befindliche Schlachtszene (Szene 50, **Abb. 9** und **10**) ist eine der am besten und in ihrem vollständigen Zusammenhang erhaltenen Abbildungen des Monuments. Auch ist die Szene eine der wenigen Darstellungen, in denen die Feinde der Römer diesen zumindest minimal ausgeprägte Gegenwehr leisten.

Die Szene lässt sich in die zwei Abschnitte Verfolgung und Kampf unterteilen. Auf der linken Seite (**Abb. 9**) zeigt die Szene im Hintergrund ein befestigtes Lager und drei darinstehende Soldaten, im Vordergrund eilen drei weitere römische Soldaten in beinahe synchroner Körperhaltung nach rechts. Über ihnen sind zwei Barbaren dargestellt, die auf Pferden vor den heranrückenden Soldaten fliehen, sich während ihrer Flucht nach links umwenden und zurücksehen. Einer von ihnen hat in einer weit nach hinten ausholenden Geste, die seinen Oberkörper zum Betrachter hin ausrichtet, die Hand erhoben; die Finger der Hand sind ausgestreckt und gespreizt. Etwa ab einem auf der unteren Bildebene dargestellten Baum beginnt der rechte Szenenabschnitt. Mehrere Soldaten laufen bzw. reiten nach rechts, während die angegriffenen bzw. nach einer Verfolgung vermutlich eingeholten Barbaren nach links gewendet sind. Alle Barbaren sind im bereits besiegten Zustand zu sehen (**Abb. 10**). Nur einmal findet hier eine direkte Auseinandersetzung bzw. ein Zweikampf statt: Ein Gegner steht aufrecht und versucht, den von oben kommenden Lanzenstoß eines berittenen Soldaten abzuwehren. Sowohl der Reiter und sein Pferd als auch der noch stehende Barbar sind fast vollständig zu sehen und heben sich dadurch aus der Masse der sie umgebenden Figuren heraus. Eine weitere Figur, die wegen ihrer guten Sichtbarkeit auffällt, ist ein römischer Soldat, der auf seinem Pferd über zwei am Boden liegende Barbaren hinwegsetzt.

4.5 Der Bogen des Septimius Severus in Rom¹⁰⁵: Die Schlachtszene auf Panel I

Der dreitorige Ehrenbogen wurde 203 n. Chr. an der Nord-West-Ecke des Forum Romanum anlässlich der Beendigung der vorausgegangenen Bürgerkriege (193 und 195–197 n. Chr.) und der Parthersiege (195 und 197/198 n. Chr.) für Septimius Severus und seine Söhne Caracalla und Geta errichtet¹⁰⁶. Der reiche Bildschmuck des Bogens nimmt auf den Krieg gegen und den Sieg über die Parther Bezug. Die Darstellung einmaliger Ereignisse, wie etwa die Einnahme oder Belagerung einer bestimmten Stadt anstatt ausschließlich allegorisch/symbolischer Bilder ist eine bis zu diesem Zeitpunkt

¹⁰⁴ Vgl. Pirson 1996, 158ff.

¹⁰⁵ Vgl. Brilliant 1967; Koeppel 1990; Schmölder 2000; Hinterhöller 2008; Faust 2012, 121–138; Lloyd 2013.

¹⁰⁶ CIL 6.1033 =ILS 425.

4.5 Der Bogen des Septimius Severus in Rom: Die Schlachtszene auf Paneel I

unbelegte Neuerung im Bildprogramm¹⁰⁷. Die Darstellung von narrativen Schlachtenbildern auf Reliefpaneelen eines Ehrenbogens gehen vermutlich auf die Tradition der Triumphalmalerei bzw. Einflüsse der Spiralreliefs der Säulen des Trajan und des Marc Aurel zurück¹⁰⁸.

Auf Paneel 1 (Süd/Ost-Fassade bzw. Forumsseite, **Abb. 11**) und Paneel 3 (Nord/West-Fassade bzw. Kapitelseite) sind unter anderem Kampfhandlungen dargestellt; Paneel 2 und 4 zeigen zwar die Belagerung von Städten und Belagerungsmaschinen der Römer, aber keine Schlacht¹⁰⁹. Die Reliefs sind zum Teil leider sehr schlecht erhalten, daher soll für die Untersuchung auf die Stiche von Bartoli zurückgegriffen werden¹¹⁰. Paneel 1 lässt sich in drei Register unterteilen, die durch wellenförmig-horizontale verlaufende Felsformationen gebildet werden. Die Erzählrichtung der Darstellung verläuft hierbei von unten nach oben¹¹¹. Im untersten Register ist der Aufbruch römischer Soldaten aus einem befestigten Lager zu sehen¹¹². Im mittleren Register ist eine Schlacht der Römer gegen die Parther dargestellt, und im oberen Register des Paneels ist eine *adlocutio* des Kaisers an seine Truppen, sowie eine Stadt, bei der es sich möglicherweise um Nisibis handelt, abgebildet¹¹³. Welche Schlacht der Partherkriege hier thematisiert wird, ist ungeklärt¹¹⁴.

Die römischen Soldaten kämpfen in dieser Schlachtdarstellung ohne erkennbare Formation, gemeinsam ist jedoch vielen, wenn auch nicht allen, dass sie ihren Feinden von einer erhöhten Position aus begegnen. Diese sind allesamt hoffnungslos unterlegen, was durch ihre Darstellung in diversen Stadien der Niederlage verdeutlicht wird. Alle Parther, die nicht fallen oder besiegt und wehrlos am Boden liegen, sondern noch zu einer Handlung in der Lage sind, haben eine oder beide Hände bzw. Arme ausgestreckt nach oben erhoben¹¹⁵. Kein Einziger unter ihnen (weder die noch Lebenden noch

¹⁰⁷ Der Severusbogen in Rom kombiniert die Darstellung einer Schlacht mit Triumphalsymbolik (Lusnia 2006, 290).

¹⁰⁸ Lusnia 2006, 290; Hinterhöller 2008, 54. Triumphalgemälde als Vorbilder der severischen Paneele: Bianchi Bandinelli 1971, 65; Künzl 1988, 62; Torelli 1992, 122; Holliday 2002, 110; Lusnia 2006, 284; Welch 2006, 11. Zu den Säulen des Trajan, aber insbesondere des Marc Aurel als Vorbilder der severischen Paneele: Picard 1962, 9; Brilliant 1967, 232–236; Bianchi Bandinelli 1971, 65; Coarelli 2002, 293. Zur Theorie der Paneele als flächige, „entrollte“ Version der Spiralreliefs: Brilliant 1984, 111–112.

¹⁰⁹ Hinterhöller 2008, 26–35.

¹¹⁰ Abbildung der Zeichnung in: Brilliant 1967, Pl. 60a oder in der Datenbank Arachne (arachne.dainst.org/entity/532672).

¹¹¹ Eine ausführliche Beschreibung des Paneels ist bei Brilliant 1967, 177–179 und 184–188 und Koeppel 1990, 10–15 zu finden.

¹¹² Bei dem dargestellten Lager könnte es sich laut Hinterhöller um das Heerlager bei Carrhae oder Zeugma handeln (Hinterhöller 2008, 26).

¹¹³ Hinterhöller 2008, 27.

¹¹⁴ Cassius Dio berichtet zwar von der Eroberung von Städten und Gebieten der Parther, unter anderem auch von Nisibis (Cass. Dio, 303, 21–304), aber ob ebendiese tatsächlich in Paneel I gezeigt wird, ist nicht mit Sicherheit feststellbar.

¹¹⁵ Glaubt man den Details der Zeichnung, sind die Finger ihrer Hände gespreizt.

die bereits Getöteten) scheint eine Waffe in der Hand zu halten bzw. gehalten zu haben, und nur einer von ihnen besitzt einen Schild.

Die dargestellte Schlacht endet im rechten oberen Bildfeld, in dem die Gliederung der Fläche in Register nach oben und unten durch die Linien des felsigen Untergrundes geöffnet ist. Hier ist die Flucht eines einzelnen Reiters zu sehen, dessen Person und Bedeutung durch die unüberschnittene Darstellung seiner Figur und seines Pferdes, die unterhalb relativ frei gelassene Bildfläche, sowie die Körper und Armhaltungen der Parther im linken unteren Bereich herausgestellt wird.

4.6 Schlachtendarstellungen der Privatkunst

Ab dem frühen 2. Jahrhundert n. Chr. entwickelte sich in Rom, parallel zu der vermehrt aufkommen- den Form der Körperbestattung, eine rege Produktion von Sarkophagen¹¹⁶. Während der figürliche Reliefschmuck der erhaltenen Sarkophage vorwiegend ein breites Spektrum von Szenen aus dem täglichen Leben, Allegorien und Mythen zeigt¹¹⁷, ist auf 17 stadtrömischen Sarkophagen die Darstel- lung von Schlachten zu sehen. Diese Sarkophage wurden von Andreae in Sarkophage mit „Darstel- lung in Kampfgruppen“ bzw. „Massenkampfdarstellungen“ unterteilt¹¹⁸. Als Beispiele für Schlach- tendarstellungen der Privatkunst sollen im Folgenden zwei dieser Sarkophage untersucht werden.

4.6.1 Der Sarkophag Portonaccio¹¹⁹

Der 1931 in Portonaccio in einem Grab an der Via Tiburtina gefundene Sarkophag (**Abb. 12**) ist einer der am besten erhaltenen stadtrömischen Schlachtensarkophage. Wie auch die übrigen der von An- dreae dokumentierten stadtrömischen Sarkophage mit Massenkampfszenen zeigt er eine Schlacht zwischen Römern und Nordbarbaren. Aufgrund stilistischer Merkmale der dargestellten Barbaren wird häufig ein Bezug zu den Kriegen Marc Aurels gegen die Markomannen hergestellt, in denen der auf diesen Sarkophagen als Feldherr erscheinende Grabinhaber eine bedeutende Rolle gespielt hat bzw. gemäß der Darstellung gehabt haben soll¹²⁰.

¹¹⁶ Koch/Sichtermann 1982, 27–30; Zanker/Ewald 2004, 28.

¹¹⁷ Zanker/Ewald 2004.

¹¹⁸ Andreae 1956a, 14–16 datiert die Sarkophage mit „Darstellung in Kampfgruppen“ (Nr. 1–9) zwischen 170 und 185 n. Chr., die Sarkophage mit „Massenkampfdarstellungen“ (Nr. 10–17) zwischen 185 und 260 n. Chr.

¹¹⁹ Rom, Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo alle Terme); Andreae 1956a, 15 Nr. 13.

¹²⁰ Faust 2012, 197; die eindeutige Identifikation von jeweiligem Grabinhaber/Sarkophagbesitzer mit einem bestimmten Feldherrn, der an den Markomannenkriegen tatsächlich teilgenommen hat, steht bis heute aus; für eine Zusammenfassung der hierzu unternommenen Versuche und Ansätze s. Heitz 2009, 212 Anm. 1100. Zur Deutung der Sarkophage mit Mas- senkampfszenen als Medium der Konkurrenz einer Generation von Mitgliedern der militärischen Elite Roms s. Faust 2012, 208.

Der Sarkophag Portonaccio zeigt darüber hinaus ein weiteres, für die Massenschlachtsarkophag charakteristisches Merkmal: es herrscht dichtes, komprimiertes Schlachtengetümmel und ein „teppichartiger Gesamteindruck“¹²¹, bei dem nur am oberen Bildrand eine freigebliebene Fläche des Hintergrundes zu sehen ist¹²². Rechts und links des Schlachtgeschehens und dieses somit in der äußeren Vertikale begrenzend ist jeweils ein Tropaion und ein darunter befindliches, im Verhältnis zu den übrigen Figuren übergroß ausgeführtes Barbarenpaar (Mann und Frau) dargestellt¹²³.

Zentral in der Mitte und als Ausgangsblickpunkt der Szene ist ein sich durch seine Ausstattung und relative Größe vom Umfeld abhebender Feldherr zu sehen, der auf einem nach rechts bzw. vorne sprengenden Pferd und mit erhobener Lanze einen Barbaren niederreitet. Der bereits zwischen die Vorderhufe des Pferdes geratene, im Fallen begriffene Barbar hat den rechten Arm flehend erhoben. Seine geöffnete Hand, deren Geste von einem weiteren Barbaren am rechten oberen Bildrand wiederholt wird, zeigt mit gespreiztem Daumen nach oben.

Rechts des Feldherrn bildet eine Reihe von vier weiteren Soldaten eine Diagonale, die sich bis zum oberen rechten Bildrand fortsetzt¹²⁴. Links des Feldherrn hat sich ein Soldat von diesem abgewendet und wehrt einen Barbaren im Rücken des Anführers ab. Ob die beiden Darstellungen – die des Feldherrn und die des feindabwehrenden Soldaten – inhaltlich miteinander verknüpft sind und eine Reaktion des Soldaten auf die Anwesenheit eines Feindes „hinter“ dem Feldherrn darstellen, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Als weiterer Moment kämpferischen Zusammenwirkens römischer Soldaten könnte möglicherweise aber auch eine Figurengruppe links des rechten Tropaions interpretiert werden: hier ist ein römischer Soldat, von dem nur Oberkörper und der Kopf seines Pferdes zu sehen sind, scheinbar von einem von links oben angreifenden Barbaren in eine prekäre, abwehrende Haltung gedrängt worden. Dicht hinter bzw. links des vermutlich mit einem Schwert (Hand und Waffe sind leider verloren) zum Schlag ausholenden Barbaren befindet sich jedoch ein römischer Soldat, der eine Lanze in der Hand hält. Da ein Pferdekopf den weiteren Verlauf bzw. die Spitze der

¹²¹ Vgl. den Ausdruck bei Künzl 2010, 49 im Zusammenhang mit dem Sarkophag Ammendola.

¹²² Eine ähnliche Fülle einer Darstellung ist auf staatlichen Schlachtenreliefs eher selten zu finden; eines der wenigen Beispiele hierfür dürfte Szene 99 der Marcussäule sein, auch wenn hier das Bild hauptsächlich von römischen Soldaten beherrscht wird, da alle Barbaren bereits zu Boden gegangen sind.

¹²³ Die Haltung der beiden männlichen Gefangenen erinnert sehr an die Darstellungen der gefangenen Daker des Trajanforums: Pinkerneil 1982, 125; Hölscher 1984, 10; die verschränkte Armhaltung der Barbarin links und des Barbaren rechts erinnert an die Darstellung des Barbaren auf dem großen Ludovisischen Schlachtsarkophag, dessen Bart von einem römischen Soldaten erfasst wurde, und an die Darstellung der trauernden Frauen in Szenen 69, 85 und Szenen 69, 85 und 115 der Marcussäule (vgl. Faust 2012, 199). Die Armhaltung ist des Weiteren bei der Statue der Thusnelda in der *Loggia dei Lanza* zu finden. Die entblößte Brust der rechten Barbarin des Portonaccio-Sarkophags begegnet ebenfalls bei der Statue der Thusnelda und auf der Marcussäule (Szene 20).

¹²⁴ Diese Elemente – angreifender Reiter mit einer bzw. mehreren Figuren im Hintergrund, welche die Schlachtreihe in der Diagonale fortsetzen, sowie der angegriffene Barbar zu Fuß – finden sich auch auf dem großen Trajanischen Fries und Szene 50 der Marcussäule wieder. Zu der motivischen Schichtung s. auch Pardyová 2006, 138.

Lanze verdeckt und diese hinter dem Pferdekopf nicht ausgearbeitet ist, ist nicht zu sehen, ob der links befindliche Soldat den Barbaren tatsächlich angreift und somit seinem in Bedrängnis geratenen Kameraden hilft oder ob generell ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen dem miteinander kämpfenden Paar und dem von hinten nahenden Soldaten intendiert war; dies wäre jedoch denkbar¹²⁵.

Das Kampfgeschehen ist, sieht man von der prägnanten Linie der Reiterschlachtreihe ab, in kleinere, kompositorisch meist in Dreiecksformen gegliederte Kampfgruppen unterteilt, die jedoch durch parallele bzw. die Form fortführende Linien oder auch durch Blicke der Figuren aufeinander Bezug nehmen. Des Weiteren überwiegt in der oberen Bildhälfte die Anzahl der dargestellten römischen Soldaten, während nur wenige Barbaren in diesem Bereich zu sehen sind. In der unteren Bildhälfte überwiegt hingegen die Anzahl der Barbaren. Die Diagonale der mit der Figur des Feldherrn beginnenden Schlachtreihe vermittelt trotz zahlreicher Beispiele für eine Umkehrung der Bewegungsrichtung nach links den Eindruck einer generell nach rechts ausgerichteten Bewegung.

Bis auf wenige Figurengruppen befinden sich auch in diesem Bildwerk die römischen Soldaten in höherer Position als ihre Opponenten und agieren diagonal gegen diese nach unten. Mit Ausnahme des bereits beschriebenen römischen Soldaten, der direkt von einem Barbaren bedrängt wird, wird das Kampfgeschehen souverän von den römischen Soldaten beherrscht. Keiner von ihnen zeigt Anzeichen einer Verletzung oder ist gar gefallen. Verluste sind einzig und allein bei den Barbaren zu beobachten, deren zahlreiche Tote und Besiegte mit verdrehten Körpern am Boden liegen oder im Fallen begriffen sind.

4.6.2 Der große Ludovisische Sarkophag¹²⁶

Der große Ludovisische Sarkophag (**Abb. 13**) ist mit einer Herstellung um 260 n. Chr. der späteste Vertreter der Massenschlachtsarkophage¹²⁷. Sowohl auf der Vorderseite als auch auf den Nebenseiten und dem Deckel des 1621 in der Vigna Bernusconi entdeckten Sarkophages ist eine Schlacht dargestellt, in welcher Römer gegen Feinde unterschiedlicher Volksgruppen kämpfen¹²⁸. Bei diesen handelt es sich um Barbaren und Orientalen, wobei jedoch eine eindeutige Zuordnung aufgrund der uneinheitlichen Kleidung nicht möglich ist: zwei tragen eine phrygische Kappe (die meisten sind jedoch barhäuptig), teilweise sind sie mit einer Tunika bekleidet, einige kämpfen mit nacktem Oberkörper

¹²⁵ In diesem Sinne auch Parodyová 2006, 148.

¹²⁶ Vgl. Schreiber 1880, 189–194 Kat. Nr. 186; 261–264; 338; Heintze 1957, 69–91; Andreae 1968; Helbig 1969, Kat.Nr. 2354; Koch/Sichtermann 1982, 92 Kat.Nr. 77/78 Taf. 77/78; Reinsberg 2006, 88. 201 Kat. Nr. 31; Künzl 2010; Candilio 2011, 240ff.

¹²⁷ Rom, Museo Nazionale Romano (Palazzo Alttemps); Andreae 1956a, 16 Nr. 17; Andreae 1968, 633.

¹²⁸ Heitz 2009, 226.

und entsprechen hierin und in der Bekleidung mit einer faltenreichen Hose dem Typus des nördlichen Barbaren, wie er auch auf dem Sarkophag Portonaccio aufseiten der Feinde oder in Szene 24 der Trajanssäule in der Figur des verbündeten Germanenkriegers zu finden ist.

Zentrale Figur auf der Vorderseite ist ein in relativer Übergröße dargestellter Feldherr, der mit weit nach hinten bzw. links ausgestrecktem Arm und geöffneter Hand nach rechts reitet¹²⁹. Ähnlich wie bei dem Sarkophag Portonaccio birgt das auch hier auf den ersten Blick „verworren“¹³⁰ erscheinende Bild eine durchdachte Komposition. Während der obere Bereich, also neben dem Feldherrn, maßgeblich von römischen Soldaten dominiert wird, ist der insgesamt mehr Figuren umfassende, untere Bereich vor allem der Darstellung von Barbaren vorbehalten¹³¹.

Des Weiteren ist der zentral dargestellte Feldherr an der Spitze eines gleichschenkligen Dreiecks dargestellt, das vornehmlich aus den Körpern besiegtter Gegner besteht¹³². Wie bereits Andreae beschrieben hat, ist jeder Figur in dem Kampfgetümmel eine Figur auf der gegenüberliegenden Seite zugeordnet¹³³. So befinden sich z.B. am linken Bildrand zwei aufrechtstehende Figuren (hier zwei römische Soldaten), zwischen denen ein nach links gewendeter Kopf eines Feindes auftaucht. Dieser Gruppe entspricht am rechten Bildrand die eines römischen Soldaten und eines Feindes, zwischen denen ebenfalls der Kopf eines Feindes zu sehen, hier jedoch nach rechts gewendet ist; sowohl rechts als auch links des Feldherrn befinden sich am oberen Bildrand drei Figuren, deren Kopf- bzw. Bewegungsrichtung spiegelbildlich angeordnet sind.

Durch ihre wenig überschnittene Darstellung fallen (neben dem Feldherrn in der Mitte) drei Figurenpaare, jeweils bestehend aus einem römischen Soldaten und einem unterlegenen Feind, besonders auf: Auf der linken Seite hält ein römischer Soldat einen kniefälligen Orientalen an Bart und Haupthaar fest, der seine waffenlosen Hände überkreuzt nach vorne gestreckt hat; rechts neben dem Feldherrn reitet ein römischer Soldat einen am Boden stehenden Barbaren nieder; in der diagonalen Verlängerung der Lanze des Reiters befindet sich ein weiteres Figurenpaar: hier hat ein römischer

¹²⁹ Während der zentral inmitten des Schlachtgeschehens dargestellte Feldherr auf mindestens 10 weiteren römischen Sarkophagen begegnet, scheint der Feldherr des großen Ludovisischen Sarkophags aus dem Geschehen herausgenommen zu sein und über das Schlachtfeld zu schweben. Vgl. Andreae 1956a, 73; Brilliant 1984, 209; Künzl 2010, 62. Zur Deutung der waffenlosen Geste des Feldherrn als Ausdruck von Milde s. Heitz 2009, 226. Eine ähnliche Geste ist bei der Figur eines Kaisers auf einem römischen Pferdepektoral des 1. Jhdts. v. Chr. zu sehen (Abb. in Hölscher 2003, Pl. III.2).

¹³⁰ Helbig 1891, 127 (Nr. 884 [10]).

¹³¹ Vgl. Brilliant 1984, 209.

¹³² Maderna 2019, 120.

¹³³ Andreae 1956a, 85.

4 Schlachtendarstellungen I: Römische Kaiserzeit

Soldat das Haar eines am Boden niedergesunkenen Barbaren ergriffen und ist vermutlich im Begriff, diesem mit dem erhobenen Schwert den Kopf abzuschlagen¹³⁴.

¹³⁴ Laut Helbig waren zum Zeitpunkt der Entdeckung des Sarkophags noch Spuren von Vergoldung an einigen Figuren sichtbar, insbesondere an der des Grabherren, sowie am Zaumzeug der Pferde (Helbig 1891, 127–128, Nr. 884 [10]).