

5 Motive der Schlachtszenen I: Reliefs

Um einem Betrachter die Differenzierung der an einer Schlacht beteiligten Parteien zu ermöglichen bzw. zu erleichtern, werden diese mit unterschiedlichen Merkmalen ausgestattet. Diese Charakteristika erfüllen jedoch nicht nur die Funktion, die römischen Soldaten von ihren Feinden auch im tiefsten Schlachtgetümmel optisch voneinander unterscheidbar zu machen; das verwendete Darstellungsvokabular ist mit etablierten und Konventionen entsprechenden Aussagen bzw. Werten besetzt, die dem Betrachter für das „Entziffern“ des Dargestellten bekannt sein müssen. Beide Parteien werden durch die verwendeten Motive charakterisiert und das Dargestellte in einem größeren Sinnzusammenhang verankert bzw. dieser durch die Darstellung affirmiert.

Römische Schlachtendarstellungen zeigen römische Siege; als Ausnahme könnte die Darstellung der Schlacht an der Milvischen Brücke auf dem Konstantinsbogen in Rom gelten, welche die Niederlage einer (oppositionellen) römischen Armee zeigt. Die Darstellung der Überlegenheit der römischen Armee und die Unterlegenheit ihrer Feinde, sowie die Darstellung von bestimmten Qualitäten und Werten sind zentrale Vermittlungsanliegen von Schlachtszenen; diese werden durch einzelne Motive, durch deren Kombination miteinander, sowie durch die Kontrastierung der den jeweiligen Gruppen zugeordneten Motiven formuliert¹³⁵. Auf diese soll in den folgenden Kapiteln eingegangen werden.

5.1 Die Besetzung des Bildraumes und Merkmale der Ausrichtung

Eines der prägnantesten kompositorischen Merkmale römischer Schlachtenreliefs sowohl der Staatskunst als auch der Privatkunst ist die unterschiedliche Verteilung der Figuren römischer Soldaten und ihrer Feinde im Bild. Unterteilt man in den Schlachtdarstellungen den zur Verfügung stehenden Raum, so sind die Angehörigen der römischen Armee vorwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, in der oberen Bildhälfte bzw. im oberen Bereich dargestellt, von wo aus sie nach unten, in Richtung des Bild-„Bodens“, agieren. Ihre Feinde hingegen befinden sich wiederum meist im Bereich der unteren Bildhälfte, von wo aus sie nach oben agieren¹³⁶.

¹³⁵ Vgl. Strobel 2017, 327.

¹³⁶ Es wäre korrekter, hier von einem Reagieren der Feinde zu sprechen, dazu s. **Kapitel 5.4**. Philipp 1991, 15 erkennt das Motiv übereinander angeordneter Gegner bereits in den Darstellungen des großen Frieses auf dem Pergamonaltar und vermutet in dem Motiv eine Erfindung des Phidias. Zur kompositorischen Verteilung von römischen Soldaten und ihren Feinden im Bild vgl. Faust 2012, 15. Diese parteiische Verteilung bzw. Prävalenz ist z.B. auch auf den Schlachtdarstellungen des Galeriusbogens in Thessaloniki (Pfeiler A II 5 und B II 24, s. Brilliant 1984, 118, Fig. 3.8) und auf dem *proelium* - Fries des Konstantinsbogens in Rom (Fries mit der Darstellung der Schlacht an der Milvischen Brücke, s. Giuliano 1955, 24 Abb. 32) zu finden. Auch ist diese Verteilung nicht auf Reliefs beschränkt, sondern ist auch auf anderen Medien zu finden, wie etwa einem Fries im Columbarium der Gens Statilia auf dem Esquilin aus augusteischer Zeit (Brilliant 1984, 30–31), sowie in verkürzter Form (römischer Reiter gegen am Boden liegenden Feind) auf römischen Grabstelen, Tonscheiben und Münzen (vgl. **S. 69** bzw. **Ann. 244**).

Durch diese Zuteilung einer auch strategisch vorteilhafteren Position wird die Überlegenheit der dort befindlichen römischen Soldaten vermittelt¹³⁷. Dies ist z.B. in Szene 24 der Trajanssäule zu sehen: Ab dem Moment des ersten Aufeinandertreffens eines römischen Soldaten mit einem Daker (**Abb. 2**) wird die relative Positionierung über dem Feind bis zum Ende der Schlacht, der Flucht der Daker in den Wald, beibehalten. Die szenische Begründung der erhöhten Position wird hier dadurch erreicht, dass sich der römische Soldat auf einem Pferd befindet, und sich die beiden konfrontierten Daker unter ihm befinden. Ohne weitere szenische Begründung (z.B. durch Darstellung eines Hügels) führt die Diagonale der Körper dreier weiterer Soldaten nach oben, von wo aus diese nach unten agieren können. Ein Beispiel für die Verwendung einer sehr klar strukturierten vertikalen Unterteilung des Bildes in ein „römisches Oben“ und ein „barbarisches Unten“ ist Szene 68 der Marcussäule, in welcher sich Barbaren noch unterhalb der Fußlinie römischer Soldaten befinden, wobei hier der Kontrast zwischen den „säulenartig“¹³⁸ aufgerichteten Soldaten und den vollkommen in sich zusammengesunkenen Körpern der Barbaren stark betont ist und so das Ausmaß der Unterlegenheit der Gegner verdeutlicht.

Neben der Einnahme einer erhöhten Position kann auch die von römischen Soldaten beanspruchte Fläche, unabhängig von der tatsächlichen Personenanzahl, als kompositorisches Merkmal zur Verdeutlichung ihrer Überlegenheit verstanden werden. Szene 68 der Marcussäule ist auch hier wegen ihrer klaren räumlichen Struktur besonders aufschlussreich: die Körper der römischen Soldaten bedecken etwa zwei Drittel der Bildfläche, während ihre Feinde – sieht man von der Figur des noch aufrechtstehenden Barbaren ab, welche die Auswirkung der Handlung exemplarisch verdeutlicht und eine Vielzahl von weiteren Motiven zur Verdeutlichung der Unterlegenheit darstellt – im unteren Drittel zusammengedrängt sind. In Darstellungen, in denen römische Soldaten bzw. ihre Gegner nicht dem oberen bzw. unteren Bereich des Bildraumes zugeteilt sind, sondern Figuren beider Parteien im gesamten Raum verteilt sind, wie es auf den im Rahmen dieser Arbeit beschriebenen Sarkophagen der Fall ist, wird die Überlegenheit der römischen Soldaten durch eine relative Positionierung ihren Feinden gegenüber, also in Binnendarstellungen, verdeutlicht: auch ohne die Darstellung einer aktiv ausgeführten Handlung (z.B. eines Schwertstreichs) befindet sich der Körper oder die Waffe eines römischen Soldaten meist oberhalb von dem seines Feindes, so dass er „jederzeit“ nach unten agieren könnte¹³⁹. Darüber hinaus wird in diesen Darstellungen der obere Bildraum durch die höhere Anzahl römischer Soldaten beherrscht.

¹³⁷ Vgl. Faust 2012, 39, 203.

¹³⁸ Vgl. den Ausdruck *pillar-like* bei Pirson 1996, 153.

¹³⁹ Vgl. Faust 2012, 112.

5.1 Die Besetzung des Bildraumes und Merkmale der Ausrichtung

Ausnahmen von der regelhaften Darstellungsweise römischer Soldaten im oberen und der ihrer Feinde im unteren Bereich sind auf die Berücksichtigung von Realia bzw. auf bedeutsame, durch diese Abweichung besonders betonte, inhaltliche Aspekte zurückzuführen. So ist zum Beispiel in Szene 71 der Trajanssäule¹⁴⁰ und analog dazu in Szene 54 der Marcussäule¹⁴¹ eine feindliche Festungsmauer dargestellt, welche von römischen Soldaten angegriffen wird, wobei sich diese auf Bodenniveau befinden und ihre Schilde zum Schutz gegen die von oben agierenden Feinde zu einer *testudo* erhoben haben¹⁴². Hier ist die Darstellung römischer Soldaten im unteren Bereich notwendig, um die szenischen (und logischen) Rahmenbedingungen für das Ausführen einer *testudo* zu schaffen. Ein weiteres Beispiel für das Abweichen von der konventionellen räumlichen Verteilung der Figuren im Bild ist Szene 40 der Trajanssäule¹⁴³. Auch hier befinden sich römische Soldaten in der unteren Hälfte des Bildes, von wo aus sie sich gegen die von oben angreifenden Feinde zur Wehr setzen. Diese Szene beinhaltet kein spezifisches Detail, das, wie das Ausführen einer *testudo*, die umgekehrte Anordnung begründet; hier ist es die Besonderheit der Schlacht selbst, die u.a. durch die Abkehr von der kanonischen der Verteilung der Figuren im Bild zum Ausdruck gebracht wird.

Neben der Unterteilung der vertikalen Bildfläche in ein „römisches Oben“ und ein „gegnerisches Unten“ ist auch in der Horizontalen eine Differenzierung der Parteien während einer Schlacht zu beobachten. Die Bewegungsrichtungen der beiden Parteien auf den hier untersuchten Staatsreliefs sind meist klar voneinander getrennt: während sich die römischen Soldaten meist nach rechts bewegen, sind ihre Feinde dementsprechend meist nach links gewendet. Die Spiralreliefs sowohl der Trajanssäule als auch der Marcussäule entwickeln ihre Handlung gegen den Uhrzeigersinn, was eine Lesung der Szenen von links nach rechts bewirkt und die kompositorische Gliederung der Szenen selbstverständlich beeinflusst hat¹⁴⁴. So ist ein Großteil der Handlungsabläufe dem Reliefband folgend von links nach rechts angelegt, und nur wenige Szenen haben eine Hauptbewegungsrichtung von rechts nach links. Die Darstellung einer vorwiegend von links nach rechts verlaufenden Bewegung der Soldaten folgt somit der Lese- bzw. Schreibrichtung und erleichtert das Nachvollziehen der gezeigten Handlung aus der Sicht der römischen Partei. Ihre Feinde kommen ihnen und dem Betrachter wiederum entgegen und stellen Figuren dar, die sich insbesondere auf den fortlaufenden Bändern der Kaisersäulen dem weiteren Verlauf der Handlung entgegenstellen und die besiegt werden müssen,

¹⁴⁰ Coarelli 1999, 124, Taf. 80.

¹⁴¹ Wegner 1931, 281, Abb. 2.

¹⁴² Zur ikonographischen Tradition des Motivs „Erstürmen/Verteidigen einer Festung“ s. Landskron 2017.

¹⁴³ Abb. in Koeppl 1991, 168–169, Abb. 28–30.

¹⁴⁴ Griebel 2013, 32. Die Zuteilung der Bewegungsrichtungen von Römern und ihren Feinden ist auch an den Schlachtfriesen der Attikazone des Bogens von Orange oder am *proelium*-Fries des Konstantinsbogens in Rom zu finden.

um das Narrativ weiter entwickeln zu können. Auch diesbezüglich stellt Szene 40 der Trajanssäule eine Ausnahme von dieser Darstellungsweise dar¹⁴⁵. Hier ist nicht nur die vertikale Ordnung vertauscht, sondern auch die horizontale Bewegungsrichtung, da die Daker von links kommend angreifen.

Die Kombination beider kompositorischer Elemente bewirkt eine entsprechend häufig zu beobachtende diagonale Aktionsrichtung, die für die römischen Soldaten von links oben nach rechts unten verläuft, während ihre Feinde umgekehrt nach links oben gewendet sind oder sich bei ihrer Flucht selbst nach rechts bewegen. Unter den Figuren der Fliehenden sind häufig Gefallene dargestellt, welche durch ihre Verortung am oder in Richtung des Bodens einerseits die kompositorische Diagonale der römischen Angriffsbewegung fortführen und beenden, und andererseits das inhaltliche Ende der Flucht und ihr Resultat, den Tod im Kampf (die ultimative Ausprägung von Unterlegenheit) darstellen¹⁴⁶. In der Darstellung des Alexandermosaiks (**Abb. 4**) verläuft die Bewegungsrichtung des griechischen Heeres ebenfalls nach rechts und wird von dem Motiv der diagonal verlaufenden Speere weitergeführt. Die gleichzeitige Ausrichtung der Perser nach links und rechts bewirkt eine spannungsgeladene Dynamik, welche die Dramatik des dargestellten Moments veranschaulicht.

Auf den Schlachtsarkophagen ist die Differenzierung der an der Schlacht beteiligten Parteien durch eine jeweilig einheitliche Bewegungsrichtung kaum zu beobachten, da das Motiv des geschlossenen, aufeinander abgestimmt agierenden Truppenkörpers nicht zu sehen ist¹⁴⁷. Hier sind sowohl römische Soldaten als auch ihre Feinde in Bewegungen von rechts und von links dargestellt, so dass die „Leserichtung“ des Bildes maßgeblich durch die Bewegungsrichtung des zentral dargestellten Feldherrn, der nach rechts orientiert ist, bestimmt wird.

Des Weiteren können gerahmte und ungerahmte Darstellungen unterscheiden werden. So finden sich auf dem großen Trajanischen Fries, sowie auf Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**) am rechten und linken Bildrand Figuren, welche die Handlung eingrenzen: im Fall des Frieses sind dies die auf Platten II und VIII heransprengenden Reiter, auf dem Sarkophag handelt es sich um zwei übergroß dargestellte Paare besiegtter Barbaren. Die Schlachtszenen der Kaisersäulen, sowie Paneel I des severischen Bogens und die Darstellung des Sarkophags Ludovisi (**Abb. 13**) sind nicht durch rahmende Figuren begrenzt; die Dynamik der Darstellung wird nach rechts (Kaisersäulen, Sarkophag Ludovisi)

¹⁴⁵ Abb. in Koeppl 1991, 168, Abb. 28–30.

¹⁴⁶ Besonders eindrücklich auf Platten V und VI des großen Trajanischen Frieses, in Szene 24 der Trajanssäule, aber auch in Abschnitt D des Parthermonuments in Ephesus (Faust 2012, 148; Abb. in: Fuchs 2009b, 362 Abb. 7), oder den Metopen des Tropaion Traiani.

¹⁴⁷ Eine Ausnahme dürfte – neben der oben beschriebenen Schlachtreihe auf dem Sarkophag Portonaccio – die Schlachtdarstellung auf einem Sarkophagfragment (vormals Villa Guistiniani, vgl. Andrae 1956a, 15 Nr. 14) sein.

5.1 Die Besetzung des Bildraumes und Merkmale der Ausrichtung

fortgeführt; auf Paneel I endet die Bewegung der Figuren der unteren beiden Register einerseits in der Figur des fliehenden Reiters am rechten oberen Bildrand, andererseits in der *adlocutio*- Darstellung im oberen linken Bildfeld: die Gabelung der Bewegungsdynamik wird von dem Figurenpaar eines römischen Soldaten und seines in Richtung der *adlocutio* ausgerichteten Gegners initiiert. Somit endet die Dynamik der Schlacht für die Gegner im Nichts. Der Reiter¹⁴⁸ flieht ins Leere, während die römischen Soldaten mit einer Ansprache des Kaisers, die eine inhaltliche Rahmung der Schlacht darstellt, belohnt werden.

Gerahmte und ungerahmte Darstellungen, insbesondere die von Schlachten, haben eine jeweils sehr eigene Wirkung und geben der Darstellung einen jeweils besonderen Akzent. Die zu beiden Seiten heransprengenden Reiter auf dem Großen Trajanischen Fries verleihen dem Reliefband nicht nur einen szenischen Rahmen, sie erhöhen auch die Intensität der Darstellung und den bildimmanenten Druck, die römische *power*, die auf die eingekesselten feindlichen Barbaren einwirkt. Die ins Innere der Darstellung gerichtete Dynamik verdeutlicht einerseits die konzentrierte Macht des römischen Angriffes, andererseits stellt sie das Gegengewicht für den ebenfalls mit geballter Energie durchgeführten Angriff des Kaisers dar. Würden insbesondere die Reiter am rechten Rand und die von ihnen in die statische Vertikale geschobenen Gefangenen fehlen, würde sich die Dynamik der Darstellung dadurch nach rechts weiterentwickeln; die aus dem von Trajan verursachten Wirbel entstandene Energie würde nach rechts in den nicht mehr vorhandenen (Bild-)Raum verschwinden und bei Weitem nicht so eindrücklich und kraftvoll wirken. Die Darstellung wirkt durch diese Rahmung wie eine komprimierte Aussage oder ein prägnantes Schlagwort. Ungerahmte Darstellungen zielen hingegen auf eine kontinuierliche Dynamik bzw. lassen die Möglichkeit offen, dass sich nach ihrem szenisch vorhandenen Ende weitere Szenen direkt anschließen. So hat z.B. Szene 24 der Trajanssäule kompositorisch keinen wirklich abschließenden Endpunkt, sie geht übergangslos in die nächste Szene über bzw. leitet zu dieser weiter: so wird z.B. die Diagonale, die sich aus den Körpern der fallenden/gefallenen Daker ergibt, durch ihre Parallelisierung mit dem ebenfalls diagonal verlaufenden Bauwerk, hinter dem sich die Figur Trajans befindet, kompositorisch verbunden und leitet zur nächsten Szene über. Auf der Säule, deren Szenen generell als Abfolge von Ereignissen dargestellt sind, folgt so einer gelungenen Aktion der römischen Armee die nächste gelungene Aktion. Harte Zäsuren gibt es nicht, da das Auge des Betrachters z.B. durch Figuren, die von einer Szene in die nächste wandern und hierbei zurückblicken, durch Bewegungsrichtungen, Blickkontakte, Formen oder

¹⁴⁸ Brilliant vermutete in der fliehenden Figur am rechten Bildrand den Partherkönig Vologaeses (Brilliant 1967, 176).

architektonische Elemente immer weitergeführt wird¹⁴⁹. In unterschiedlicher Abfolge sind mit szenenbedingten Variationen immer wieder dieselben Inhalte zu sehen. So wird z.B. aus einem „nach der (erfolgreichen) Schlacht“ ein „vor der (erfolgreichen) Schlacht“¹⁵⁰. Hier steht eine kontinuierliche Fortführung sowohl der Szenen als auch des Reliefbandes im Vordergrund, die somit auch kein Ende zu haben scheinen. Die Darstellungen des Reliefbandes wirken wie ein Kanon, das aus einer begrenzten Anzahl standardisierter Mantren besteht.

5.2 Sichtbarkeit

Im groß- bzw. langflächigen Bildprogramm der Kaisersäulen dominieren die Darstellungen von Handlungen der römischen Armee. Sieht man von Schlachtszenen ab, erscheinen die feindlichen Barbaren auch in anderen szenischen Zusammenhängen, wie etwa Verhandlungen mit dem Kaiser, Unterwerfung oder scheiternde Aktionen, doch sind ihre Handlungen weitaus seltener Gegenstand der Abbildungen als die der römischen Soldaten. Darstellungen der Feinde zeigen meist eine Reaktion auf eine römische Aktion und sind somit wieder Bestandteil römisch dominierter Handlung (z.B. Verhandlung, Unterwerfung); Szenen, welche eine Handlung der Feinde fokussieren, zeigen deren Scheitern, wie z.B. den verlustreichen Versuch, einen Fluss zu überqueren (Szene 31 der Trajanssäule). Auch die Seiten bzw. Deckelreliefs der Schlachtsarkophage zeigen Darstellungen von Feinden, das Bildprogramm konzentriert sich jedoch auf Handlungen, die von römischen Soldaten ausgeführt werden. Andere Abbildungen von unabhängig erfolgenden Tätigkeiten der Feinde, deren Ursache nicht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Vordringen oder dem Kontakt mit Soldaten (oder in Hinsicht auf die Sarkophage: einem römischen Feldherrn) liegt, wie z.B. das Bauen von Hütten oder die Durchführung von Opfern, bleiben vollkommen aus. Der Fokus der Darstellungen liegt auf der Abbildung der römischen Armee, die alle Aufgaben und Pflichten – seien es Straßenbau, Festungsbau, Opfer, Marschieren, Kämpfen oder der Abtransport von Beute – optimal erledigt¹⁵¹. Die zahlreichen Darstellungen ermöglichen somit die Vermittlung einer Fülle von positiven Informationen.

¹⁴⁹ Im Fall von Paneel I des severischen Bogens wirkt der davonsprengende Reiter am rechten oberen Rand wie ein Druckablass der ansonsten stark bewegten Szene, so dass die links oben gezeigte *adlocutio* spannungsmäßig entlastet ist und in aller notwendigen Ruhe, Würde und vor allem Strukturiertheit stattfinden kann.

¹⁵⁰ Zur narrativen Struktur der Trajanssäule und der Abfolge der Szenen s. Faust 2012, 35ff.

¹⁵¹ Das Ausführen von Handwerksarbeiten sollte laut Seelentag 2004, 383 der stadtrömischen Bevölkerung die Pendants zwischen zivilem und militärischem Lebensbereich aufzeigen und den kontrollierenden Einfluss des Kaisers (dargestellt durch dessen persönliche Anwesenheit bei vielen Arbeitsszenen) auf die Soldaten demonstrieren, um der römischen Zivilbevölkerung die Furcht vor einem Einsatz des Heeres gegen diese zu nehmen; Trajan präsentiert sich hierdurch der Plebs Urbana als „guter“ *princeps* (s. S. 88).

Dies gilt auch für die Schlachtszenen; auch hier beherrschen Angehörige des römischen Heeres das Bild. Ihre Figuren sind auffälliger und ziehen den Blick des Betrachters auf sich, während sich die Figuren ihrer Feinde erst bei eingehenderer, näherer Betrachtung des Bildwerkes erschließen. Hierbei dürfte zunächst die Truppenstärke eine entscheidende Rolle spielen: römische Soldaten sind meist in der Überzahl und/oder beanspruchen mehr Bildfläche, so dass die Wahrscheinlichkeit, bei Betrachtung einer Schlachtszene zuerst einen Angehörigen der römischen Armee zu erblicken, schlichtweg höher ist. Des Weiteren werden sie durch die Komposition des Bildes hervorgehoben. Die vermehrte Präsenz römischer Soldaten im oberen Bildraum scheint hierbei von besonderer Bedeutung zu sein. Neben der von den Körpern der Figuren vereinnahmten Bildfläche weist der den römischen Soldaten zur Verfügung stehende Bewegungsspielraum im Sinne der Fläche, innerhalb derer sie agieren können, auf sie hin. Auch die Darstellung von Figuren in relativer Größe bewirkt eine Hervorhebung. Dies wird insbesondere in der Gestaltung der Hauptfigur umgesetzt.

Als besonders bedeutendes kompositionelles Mittel zur Erhöhung der Sichtbarkeit römischer Soldaten dürfte jedoch der Einsatz von gleichförmigen Mustern bewertet werden. Diese entstehen durch die wiederholte Verwendung gleicher oder sehr ähnlicher Merkmale der Ausstattung, Ausrüstung, Haltung, Bewegung oder auch durch die Anordnung der Figuren neben- und zueinander. Durch die erkennbaren Gemeinsamkeiten mehrerer Figuren werden diese aufeinander bezogen und können als zusammengehörige Gruppe erkannt werden¹⁵². Die Gemeinschaft kann *en bloc* begriffen werden, ohne dass die Auseinandersetzung mit einzelnen Figuren für das grundlegende Verständnis des Dargestellten und des übergeordneten Sinnzusammenhangs unbedingt notwendig wäre. Derartig geordnete oder gegliederte Figurengruppen wirken durch die Verwendung eines oder mehrerer gleichförmiger Muster darüber hinaus auch insgesamt größer, da die Einzelfiguren als flächendeckende Einheit wahrgenommen werden¹⁵³. Zudem wirken gerade bei mehrfigurigen Darstellungen größere, durch Muster geordnete Gruppen wie ein Ruhepol. Ein gleichförmiges Muster bei der Darstellung einer Gruppe von Personen ist somit nicht nur ein *Eyecatcher*, sondern begünstigt auch das Erfassen des so Dargestellten, insbesondere, wenn der Inhalt der Abbildung insgesamt komplex ausfällt, wie

¹⁵² Die Reliefs kombinieren hierbei Strategien, die in der heutigen Wahrnehmungspsychologie als Prinzip der Ähnlichkeit (ähnliche Elemente werden in der Wahrnehmung gruppiert) und als Prinzip der stetigen Fortsetzung (Elemente, die in einer durchgehenden Linie angeordnet sind, werden als größere Einheit begriffen) bezeichnet werden (s. Breiner 2019, 140).

¹⁵³ Als Vergleich kann die Betrachtung von Tänzern herangezogen werden. Führen einzelne Tänzer gleichzeitig dieselben Bewegungen aus, werden sie als zusammengehörig verstanden, auch wenn sie weiter voneinander entfernt positioniert sind. Ein vorgegebener Raum, wie z.B. eine Bühne, wirkt von solchen Figuren ausgefüllt, selbst wenn nur wenige Tänzer vorhanden sind. Diese Phänomene werden in der Wahrnehmungspsychologie als Prinzip der Gleichzeitigkeit (Elemente, die sich gleichzeitig ändern, werden als Gruppe wahrgenommen) und als Prinzip des gemeinsamen Schicksals (Entitäten, die sich in dieselbe Richtung bewegen, werden als Gruppe wahrgenommen) bezeichnet (s. Breiner 2019, 142 bzw. 143).

es im Fall einer mehrfigurigen und von starker Bewegung charakterisierten Schlachtendarstellung der Fall ist (im Unterschied zu einer insgesamt relativ statischen und daher schneller „lesbaren“ *adlocutio*-Szene). Eine vormals vorhandene Bemalung der Reliefs dürfte die Anordnungsmuster der Figuren noch um ein Vielfaches betont haben.

Auf den römischen Schlachtenreliefs werden gleichförmige Muster in unterschiedlicher Häufigkeit verwendet. Hierbei fällt auf, dass insbesondere auf den Reliefs der Kaisersäulen die Anzahl der durch gleichförmige Muster hervorgehobenen und geordneten Figuren um ein Vielfaches höher ist als auf den Schlachtsarkophagen. So sind z.B. in Szene 24 der Trajanssäule die Figuren der wartenden Legionäre (**Abb. 1**) durch ihre gemeinsame Ausstattung mit Helmen und durch die klaren, parallel zueinander verlaufenden Linien der Rüstungen aufeinander bezogen. Während der folgenden Schlacht ist es vor allem die bereits beschriebene Armbewegung und Körperhaltung, die die einzelnen Figuren als Gruppe zusammenfasst und hervorhebt. Auf dem großen Trajanischen Fries hingegen werden gleichförmige Muster nur zur Betonung und Gliederung von Zweier- bzw. einer Dreiergruppe verwendet; bei diesen handelt es sich z.B. um die übereinander gestaffelt heransprengenden Reiter auf Platte II oder die durch die gleiche Form (und möglicherweise vormals gleiche Farbe) ihrer Instrumente als Gruppe erkennbaren Hornbläser. Während auf dem Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**) zwar durch die Diagonale der fünf Reiter ein gliederndes Muster vorhanden ist, tritt dieses Mittel – sieht man von dem den Feldherrn begleitenden Soldaten ab – zur Betonung und Hervorhebung von Figurengruppen ansonsten fast vollkommen zurück. Die Betonung von Angehörigen der römischen Armee wird auf den Sarkophagen durch andere und bereits erwähnte Mittel erreicht.

Die häufige Verwendung des Stilmittels „gleichförmiges Muster“ zur Gliederung und Sichtbarmachung größerer Gruppen auf den Kaisersäulen und dessen eher zurückhaltendes Vorkommen auf dem Trajanischen Fries oder den Schlachtsarkophagen könnte einerseits durch die Entfernung des Betrachters zum Bildwerk, andererseits in dem von den Künstlern intendierten Schwerpunkt des Bildwerkes begründet sein. So macht die Anbringung der Darstellungen auf den Säulen und die zunehmende Entfernung der Szenen zum Betrachter eine klare, auffällige und leichter erfassbare Gliederung notwendig, während im Fall des Frieses und der Sarkophage die Möglichkeit einer unmittelbaren Betrachtung gegeben war und die Verwendung komplexerer Konstellationen, die die Erfassung des Dargestellten (möglicherweise bewusst) zeitintensiver gestaltete, ermöglichte. Auch ist es denkbar, dass die durch die gleichförmigen Muster erreichte, besondere Auffälligkeit und Sichtbarkeit der Truppen auf dem Fries und den Sarkophagen den Betrachter von dem intendierten optischen Schwerpunkt der Darstellung, dem zentralen Feldherrn, zu sehr ablenken würde (auf die Mittel zur Hervorhebung dieser Figur ist später einzugehen).

Während Angehörige der römischen Armee also hervorgehoben werden und das Verständnis ihrer Handlungen innerhalb einer Szene durch die Komposition erleichtert ist, werden ihre Opponenten in den Wahrnehmungshintergrund gedrängt: das Entschlüsseln ihrer Figuren und das Nachvollziehen ihrer Handlungen ist erschwert. So nehmen diese aufgrund ihrer zahlenmäßigen Unterlegenheit weniger Bildfläche ein. Darüber hinaus scheint die vermehrte Darstellung ihrer Figuren im mittleren und vor allem unteren Bildbereich zu einer verringerten Präsenz innerhalb der Darstellung zu führen. Es ist jedoch die hohe Komplexität der Darstellung ihrer Figuren, die die Aufmerksamkeit des Betrachters immer wieder von ihnen entfernt. Diese Komplexität entsteht aus der Nicht-Verwendung von Mustern: so sind Ausstattung, Ausrüstung, Haltung, Bewegung oder auch die Anordnung der Figuren zueinander höchst heterogen; sie fällt interindividuell unterschiedlich aus. Zudem wird innerhalb jeder Figur eine Vielzahl unterschiedlicher Richtungen (Faltenwurf des Obergewandes, der Hose, der Haare, des Bartes, der Extremitäten oder des Ober- bzw. Unterkörpers) verwendet, die die „Lesung“ der Gestalt erschweren. Die ebenfalls uneinheitliche Überschneidung mit weiteren, häufig dicht nebeneinanderstehenden oder liegenden Angehörigen ihrer Gruppe führt dazu, dass eine unmittelbare Trennung der Figuren nur bei genauerem Hinsehen möglich ist. Dies führt dazu, dass jede einzelne Figur für sich entschlüsselt werden muss. Ein solcher Vorgang ist zeit- und aufmerksamkeitintensiv. Somit ist der Zugang zu Informationen zum Gegner erschwert, andererseits sind diese Informationen durchgehend negativ bzw. beinhalten das Gegenteil der für die römische Armee konstatierten positiven Eigenschaften und Tugenden.

5.3 Exkurs 2: Die Wechselwirkung von Bildraum und Figur

Bevor das Motivspektrum der Hauptfigur untersucht wird, soll nochmals auf das Prinzip der Sichtbarkeit eingegangen werden, die, neben den zuvor genannten Mitteln, auch aus der Größe des Raumes hervorgeht, der einer Figur im Bild zur Verfügung gestellt bzw. von ihr eingenommen wird.

Das wechselseitige Wirkungsgefüge einer Figur auf den sie umgebenden Raum bzw. die Beanspruchung von Raum zur Sichtbarmachung und Verdeutlichung der Bedeutung einer Figur kann am Beispiel von *adlocutio*-Darstellungen besonders gut beschrieben werden, da der Vergleich einer *adlocutio* Trajans (Szene 54) mit der Ansprache eines Gegners, vermutlich Decebalus (Szene 139), möglich ist.

In Szene 54 steht der Kaiser umringt von seinen Soldaten auf einem für den Betrachter nicht sichtbaren Podest und wendet sich mit nach vorne gestrecktem rechtem Arm und geöffneter Hand an seine Zuhörer (**Abb. 14**). Zwar wird er von zwei weiteren Figuren auf dem Podest begleitet, doch steht ihm nach vorne (die Figur des Kaisers ist vollständig zu sehen, während er selbst die Figuren der Begleiter leicht überdeckt) und zu den Seiten noch weiterer, unbesetzter Raum zur Verfügung.

Auch ist seine Figur die am höchsten stehende dieser Szene: nur noch die oberen Enden der *signa* befinden sich auf seiner Augenhöhe. Die Menge seiner Zuhörerschaft ist in mehreren Bildebenen dargestellt und die Anzahl der Soldaten so zahlreich, dass kaum noch weitere Figuren Platz gehabt hätten. Die dicht gedrängte Enge der Ansammlung wird mit dem Trajan zur Verfügung stehenden, freien Raum kontrastiert. Die Köpfe aller weiteren Anwesenden sind unterhalb der Augenhöhe des Kaisers abgebildet. Die Blicke und Körperhaltungen beinahe aller Zuhörer sind auf Trajan gerichtet, nur einer der am Boden stehenden Zuhörern blickt nach links und stellt hierdurch den Bezug zu den vorhergehenden Darstellungen her. Die Figur des stehenden Kaisers wird durch die gleichförmige Anordnung der drei parallel verlaufenden *signa* im oberen Bereich und eine fächerförmig zusammenlaufende Anordnung der Schilde im unteren Bereich betont, die sich links in den Köpfen der herangeführten Pferde und ihrer Führer fortsetzt. Die Geschlossenheit und Konzentration der Szene und der Gemeinschaft werden durch einen Baum und die mit Pferden herannahenden Soldaten auf der linken Seite und ein Bauwerk auf der rechten Seite, aus dem sich ein weiterer Soldat an dem Geschehen zu beteiligen scheint, betont.

Diese bildstrukturierenden Elemente verdeutlichen die hierarchische Position Trajans; der Trajan von seinen Soldaten zur Verfügung gestellte Raum wiederum kann jedoch auch als deren Reaktion auf seine Person zu verstehen sein, wobei es gerade der wohl dosiert freie Bildraum ist, der die eigentliche Leere in eine sichtbare Sphäre der Macht und Autorität transformiert: erst durch die Begrenzung und Kontrastierung des leeren Raumes mit den dicht gedrängt stehenden Soldaten erhält der freie Raum seine Größe und Wirkung. Zudem versetzt die freie Sicht auf Trajan auch den Betrachter in die Rolle eines Zuhörers, der diesen ebenfalls mit gebührendem Abstand, aber auch mit unmittelbarer Aufmerksamkeit erblicken kann. Hierdurch wird die Aura der Macht des Kaisers nicht nur aus der Zweidimensionalität in die Dreidimensionalität, sondern auch aus dem Bild in die Realität des Betrachters transferiert.

Die Szene zeigt somit ein reziprokes Wirken und Würdigen und kann als Versinnbildlichung und Bestätigung der angestrebten Ideale der *fides exercitus* einerseits und der *auctoritas* und *dignitas* des Kaisers andererseits verstanden werden, in das der Betrachter einbezogen wird. Ähnliche Umsetzungen zur Hervorhebung des Kaisers sind auch auf einem Monument Marc Aurels¹⁵⁴, dem Revers

¹⁵⁴ Das Relief stammt von einem unbekanntem Ehrenmonument für Marc Aurel, das am Konstantinsbogen in Rom verbaut worden war und sich heute im Konservatorenpalast befindet (Ryberg 1967, Taf. 36 Abb. 37a). Auch die *adlocutio* auf Paneel 1 des Severusbogens lässt einen unverstellten Blick auf den Kaiser zu. Vor ihm und auf Augenhöhe befinden sich nur Feldzeichen, während die dicht gedrängte Menge seiner Zuhörer durch Blicke und Körperhaltung auf ihn ausgerichtet ist.

eines Bronzemedallions des Commodus¹⁵⁵, dem Revers eines Sesterzes des Trajan¹⁵⁶, in der *adlocutio*-Szene am Galeriusbogen in Thessaloniki¹⁵⁷ oder auf dem Revers eines Silbermedaillons Konstantin des Großen¹⁵⁸ zu sehen, in denen die Figur des Kaisers durch ihre relative Größe zunehmend betont bzw. die Zuhörerschaft der Soldaten immer kleiner wird, wobei eine Hinwendung zum oder eine frontale Ausrichtung auf den Betrachter eine noch unmittelbarere Wirkung erzielt¹⁵⁹. Die Darstellung der Sphäre der Macht einer Figur durch den ihr gewährten Handlungsspielraum wird auch in Szene 24 der Trajanssäule in der Figur Jupiters hervorragend deutlich.

Die einzige (leider nicht vollständig erhaltene) Szene, die eine ähnliche Konstellation bzw. einen ähnlichen Szenenzusammenhang aufseiten der Daker auf der Trajanssäule beinhaltet, zeigt eine Gruppe von Männern, in deren Mitte eine Figur steht, die häufig als Darstellung des Decebalus identifiziert (und im Folgenden auch so benannt) wird (Szene 139, **Abb. 15**): In einem felsigen, bewaldeten Gebiet umringen mehrere Daker ihren Anführer, der mit angewinkelttem rechten Arm und zwei ausgestreckten Fingern zu ihnen spricht. Hierbei wird die Figur des Decebalus von mindestens zwei der Figuren überlagert. Die anwesenden Daker stehen dicht gedrängt vor ihrem Anführer, dessen Figur zwar leicht erhöht steht, aber durch die Staffelung der Zuhörer in die Raumtiefe die unterste der in der oberen Bildhälfte stehenden Figuren darstellt. Die Figur des Decebalus wirkt durch diese Anordnung in ihrem Handlungsspielraum begrenzt und in die Enge getrieben. Ähnlich den Darstellungen der Ansprachen Trajans sind auch Decebalus die Köpfe der (hier jedoch wesentlich weniger zahlreich) anwesenden Männer zugewendet.

Die Darstellung der Decebalus umgebenden Daker unterscheidet sich jedoch erheblich von der Darstellung der Zuhörer Trajans: der Redner wird nicht nur von seinen Zuhörern eingeengt, sondern seine Zuhörer verhalten sich unruhig und sind durch ausholende Gestik gekennzeichnet. Ein Mann auf der Bodenlinie hat den Arm nach oben gestreckt, ein weiterer hat, ähnlich wie der oberhalb stehende und sprechende Decebalus, den Arm angewinkelt, so dass eher der Eindruck einer unruhigen Diskussion als der einer Ansprache entsteht.

Die Szene hat keinen klar definierten Abschluss, sondern setzt sich fort, was zu einem aufgelösten Eindruck der Gruppe beiträgt: der Blick des Betrachters wird u.a. durch die Armhaltung des Decebalus, die sich bei einem sich auf etwa derselben Bildhöhe zur Flucht wendenden Daker und dem

¹⁵⁵ Hölscher 1980a, 295 Abb. 30.

¹⁵⁶ RIC II Trajan 553; Hannestad 1986, 146 Abb. 92.

¹⁵⁷ Das Relief befindet sich im obersten Register eines Reliefs an der Südostseite von Pfeiler B; s. Laubscher 1975; Raeck 1992, Taf. 3 Abb. 7; Mayer 2002; Landskron 2006, 148.

¹⁵⁸ RIC VII Ticinum 36; Hannestad 1986, 329 Abb. 200; Koepfel 1986, 59.

¹⁵⁹ Zu der Entwicklung der *adlocutio*-Darstellungen s. Sommer 2005, 343–349.

unter ihm stehenden Mann wiederholt, nach rechts gelenkt und verweist auf die nächste Szene. Hier sind mehrere Daker zu sehen, die flüchten, Selbstmord begehen oder sogar einen ihrer Mitstreiter/Kameraden töten. Bei dieser Ansprache ist also eine Umkehrung aller Merkmale der *adlocutio* Trajans zu beobachten; die unstrukturierten Bewegungen von Figuren, aber vor allem die Enge des ihn umgebenden Raumes verdeutlichen die Machtlosigkeit des Decebalus.

5.4 Mimik, Haltung und Gestik

Eines der charakteristischsten Merkmale in der Darstellung der Mimik römischer Soldaten dürfte deren von Ruhe geprägter Gesichtsausdruck sein. Dieser kann unabhängig von dem jeweiligen Szenenzusammenhang bei Handlungen aller Art, also im Rahmen einer *adlocutio*¹⁶⁰, eines *adventus*¹⁶¹, von Bauarbeiten¹⁶², Empfangen von Gesandtschaften, in Unterwerfungsszenen¹⁶³ oder einer Schlacht, beobachtet werden: mit geschlossenen oder nur minimal geöffneten Mündern, nicht übermäßig geöffneten Augen und entspannter, von keinerlei Falten durchzogener Stirn gehen sie ihren jeweiligen Tätigkeiten nach. Ein wie unbeteiligt wirkender Gesichtsausdruck ist nicht nur bei den am linken Rand von Szene 24 der Trajanssäule wartenden Legionären zu sehen (**Abb. 1**), sondern auch bei den Angehörigen der Hilfstruppen, die Trajan die Köpfe getöteter Daker präsentieren (**Abb. 2**) oder ihre Feinde in der anschließenden Schlachtszene mit (heute in der Darstellung verlorenen) Speeren töten (**Abb. 2 und 3**).

Auch auf dem großen Trajanischen Fries (**Abb. 5–8**) und in Szene 49/50 der Marcussäule (**Abb. 9 und 10**) ist bei den Angehörigen der römischen Armee ausschließlich ruhige Mimik zu sehen: auf Platte IV des großen Trajanischen Frieses sprengt ein Soldat über einen am Boden liegenden Feind hinweg und zeigt dabei einen Gesichtsausdruck, der sich von dem des in Szene 50 der Marcussäule dargestellten Römers, der keine erkennbare Kampfhandlung ausführt, nicht unterscheidet. Auch auf den Sarkophagen Portonaccio (**Abb. 12**) und Ludovisi (**Abb. 13**) zeigen die römischen Soldaten keinerlei Regung, wobei auch zwischen der Mimik der Heeresmusiker und den aktiv kämpfenden Soldaten des Sarkophags Ludovisi keine signifikanten Unterschiede festzustellen sind.

Die Mimik der Feinde ist in Kontrast zu der der römischen Soldaten dargestellt, wobei hier auf den Monumenten graduelle Unterschiede feststellbar sind. Die Mimik der Daker in den

¹⁶⁰ z.B. Trajanssäule Szene 54; Marcussäule Szene 9, aurelisches Attikarelief am Konstantinsbogen (Abb. bei Ryberg 1967, Taf. 66 Abb. 1).

¹⁶¹ z.B. auf Platte I des großen Trajanischen Frieses; aurelisches Attikarelief am Konstantinsbogen (Abb. bei Ryberg 1967, Taf. 36 Abb. 37a).

¹⁶² z.B. Trajanssäule Szenen 11, 15, Marcussäule Szenen 82, 94.

¹⁶³ z.B. Trajanssäule Szene 28; Marcussäule Szene 66; Deckel des großen Schachtsarkophags Ludovisi (Abb. bei Reinsberg 2006, Taf. 47, 1).

Schlachtszenen der Trajanssäule und des großen Trajanischen Frieses wirken meist noch relativ beherrscht¹⁶⁴. Das Antlitz der feindlichen Barbaren in den Szenen der Marcussäule zeigt in einigen (z.B. in Szene 68), und auf den Sarkophagen Portonaccio und Ludovisi in deutlich mehr Fällen eine expressive Mimik: die Augen sind aufgerissen, während der Mund wie zum Schrei geöffnet ist. Die expressive Darstellung auf den beiden hier exemplarisch untersuchten Sarkophagen, die sich auf vielen weiteren Massenschlachtsarkophagen wiederholt, ist möglicherweise der unmittelbaren Sichtbarkeit geschuldet, die dem Rezipienten der Staatsreliefs nicht möglich war. Kleinformatige Details wie eine vor Zorn oder Entsetzen gewölbte Braue dürften aufgrund der Höhe der Reliefs der Kaisersäulen und der Entfernung der Darstellung zum Betrachter kaum zu erkennen gewesen sein, weshalb hier die für die jeweiligen Feinde charakteristische Expressivität nicht durch die Mimik, sondern vielmehr durch die insgesamt großformatigeren Körperhaltungen und die Gestik kommuniziert wird.

Die Darstellung expressiv verzerrter Mimik der Barbaren, die den unbewegten Gesichtszügen der römischen Soldaten gegenübergestellt wird, hat nicht nur die Funktion, dem Betrachter die Unterscheidung der beiden Parteien zu ermöglichen, sondern vermittelt einen Sinngehalt, dessen Wurzeln bis in das 6. Jahrhundert v. Chr. zurückzuverfolgen sind¹⁶⁵: während kompositorische Schemata wie die überwiegende Darstellung römischer Soldaten in der oberen Bildhälfte auf militärische Überlegenheit hinweisen, trägt die Darstellung ihrer unbewegten, Gelassenheit ausdrückenden Mimik der eigenen kulturellen Überlegenheit Rechnung, aus der letzten Endes auch ihre militärische Überlegenheit resultiert.

Die insbesondere in Szene 68 der Marcussäule, aber auch auf den Sarkophagen Portonaccio (**Abb. 12**) und Ludovisi (**Abb. 13**) beobachtete mimische Bewegtheit der Barbaren ist hingegen als Ausdruck hoher Emotionalität, von der diese aufgrund ihrer Kulturlosigkeit maßgeblich bestimmt werden, zu verstehen¹⁶⁶. Der Topos des wilden, zügellosen, in seiner Unzivilisiertheit schon tierhaft anmutenden Barbaren, dessen Leidenschaft sich auch in seiner Mimik spiegelt, war ein weit verbreitetes, wohlbekanntes Motiv, das seinen Ausdruck in vielen Bildwerken und Schriften fand¹⁶⁷. Den

¹⁶⁴ Ebenso auf dem Schlachtensarkophag von der Via Tiburtina (Andreae 1956a, 14 Nr. 4, Abb. bei Krierer 1995, Taf. 28 Abb. 99).

¹⁶⁵ Maderna 2009.

¹⁶⁶ Maderna 2009, passim; zur römischen „Barbarenikonographie“ insb. 25ff.

¹⁶⁷ Zur Physiognomie als Ausdrucksform der Stereotype „Schön=Verstand/Hässlich=Unverstand“ bzw. des ruhigen, gemäßigten mimischen Ausdruckes als Marker für hohen sozialen Status und positiv konnotierte Emotionen und entsprechend dem expressiven Ausdruck als Marker für niedrigen sozialen Status und negativ konnotierte Emotionen in der klassischen Antike s. Maderna 2019, passim. Wie Maderna treffend darlegt, wurde in der expressiven Mimik, aber auch in physiognomischen Charakteristika wie einer niedrigen Stirn oder struppigem Haar die Vorstellung des seit der Einwanderung der Kelten bis nach Kleinasien im späten 5. Jahrhundert v. Chr. und der Zerstörung von Teilen des Apollonheiligtums 279 v. Chr. als gefürchteten „wildem Krieger“ in Erinnerung behaltene Kelten zum Ausdruck gebracht und weitertradiert. Diese bildlichen Clichés, so Maderna, wurden von den Römern zur Visualisierung der schlechten

ihre Gefühle ungebremst zeigenden Barbaren werden die in ihren Zügen ruhig-zurückhaltenden, sich nicht von Emotionen, sondern von kühler *ratio* bestimmten, kulturell und auch militärisch überlegenen Römer gegenübergestellt¹⁶⁸.

Auch die Häufigkeit der Darstellungen von Barbaren auf der Trajanssäule und der Marcussäule, die aus einem bewaldeten Gebiet herauskommen oder sich nach verlorener Schlacht in ein solches zurückziehen, ist in diesem Zusammenhang interessant¹⁶⁹. Der Wald Germaniens als bedrohliches, potentiell Feinde beherbergendes Gebiet, als schauerliche und schreckenerregende Landschaft voller Sümpfe oder als Ort, an dem durchaus mit unheimlichen Traumbildern oder Geisterstimmen zu rechnen war, war auch in der Literatur ein Topos, der in keiner Germanienerzählung fehlen durfte¹⁷⁰. Auf den Kaisersäulen werden Darstellungen von aus dem Wald heraustretenden Barbaren häufig Szenen bzw. Abschnitte gegenübergestellt, die die kulturellen/kulturbringenden Errungenschaften der römischen Soldaten zeigen: z.B. ist in Szene 24 der Trajanssäule am linken Bildrand (**Abb. 1**) ein befestigtes römisches Lager zu sehen, dem wiederum die „barbarische“ Wildnis eines Waldes am rechten Bildrand (**Abb. 3**) gegenübergestellt wird. In der Folge der Szenen 39–41 gehen dem Wald als Zufluchtsort der besiegten (und medizinisch unversorgten) Daker auf römischer Seite Darstellungen von Bauarbeiten, dem Versorgen verletzter Soldaten, sowie von zwei Kriegsmaschinen voraus. Auch die Angabe der Herkunft der römischen Soldaten und die der Barbaren wird im größeren Szenenzusammenhang und unabhängig von dem innerhalb einer Szene angegebenen Ausgangspunkt unterschiedlich dargestellt; dieser kann für die römischen Soldaten im allgemeinen Sinn Rom oder eine befestigte Stadt sein, aus der eine *profectio* stattfindet oder im Verlauf der Feldzüge von den römischen Soldaten erbaute und befestigte Lager, von denen weitere Unternehmungen ausgehen¹⁷¹. Die Barbaren hingegen haben, insofern überhaupt angegeben, nur die diffuse, undifferenzierte Herkunft „Wald“ oder „Hütte“. Nur einmal ist auf der Trajanssäule eine größere dakische Wehranlage zu sehen

Eigenschaften der Fremdvölker, den Barbaren, übernommen, die sich der Romanisierung widersetzen und als Gegenbilder römischer Ideale verwendet. Der ursprünglich von den Griechen für Nicht-Griechen verwendete Begriff „Barbar“ wurde wegen der Wahrnehmung der römischen Kultur als positiv und jeder nicht-römischen (= fehlenden) Kultur als negativ ebenfalls mit einer negativen Wertung besetzt (Heitz 2009, 9). Zur Entstehung des Topos des wilden Nordvolkes zusammenfassend Heitz 2009, 34–43. Eine Auflistung der Belege zur Verwendung tierhafter Begriffe zur Beschreibung der Kelten ist bei Kremer 1994, 50ff. zu finden. Die Assoziation eines Kriegers, dessen Handlungen als übermäßig gewalttätig empfunden wurden, mit Tieren zugeschriebenen Eigenschaften geht ebenfalls auf griechische Vorbilder zurück und ist z.B. bei der Beschreibung des übermäßig gewaltsamen Achill, der wie ein wilder Berglöwe wütet, zu finden (Hom. II., 24, 41).

¹⁶⁸ Zum Topos des römischen Heeres bzw. Trajans als Kulturbringer s. Fehr 1985, 47–48; Bode 1992, 138–139 und Seelentag 2004, 409–410, Seelentag 2017, 158.

¹⁶⁹ So auch in Metope 34 des Tropaeum Traiani, Abb. in Florescu 1965, 444 Abb. 206.

¹⁷⁰ Vgl. Nenninger 2001, 29ff.

¹⁷¹ Der Betrachter begleitet das Heer während seiner *profectio* z.B. in Szenen 3–5, 48–50, 101/102 der Trajanssäule, Szene 3 oder 78 Marcussäule, Panel I des Severusbogens. Zur generellen Bedeutung der *profectio* s. Köppel 1969.

(Szenen 113–115), die als Hauptstadt der Daker, Sarmizegetusa, gedeutet wurde¹⁷². Aufgrund des nur begrenzt für Darstellungen zur Verfügung stehenden Raumes und dem Fokus auf die Darstellung einer Schlacht ist das Motiv der Herkunft bzw. des Ausgangspunktes – sei es eine römische Festung oder eine Hütte der Barbaren bzw. der Wald – auf den Schlachtsarkophagen nicht zu finden. Auf den Paneelen des Severusbogens in Rom sind hingegen sowohl römische Kastelle als auch feindliche Städte als Ausgangspunkt oder Herkunftsorte dargestellt; ihre Darstellung dürfte darin begründet sein, dass hier der Fokus auf der Darstellung und Dokumentation der Eroberung spezifischer Städte durch die römische Armee lag.

In den Darstellungen spiegelt sich die Dichotomie von Natur und Kultur wider, wobei die feindliche Natur nicht als gleichwertiger Gegenpol, sondern als noch unromanisierter Bereich gesehen wurde, der eng mit der Eroberung des dort lebenden Feindes verbunden war. Der Aspekt des Bezwingens der feindlichen Natur als Gleichnis für das Besiegen des dort lebenden Volkes, der mit Beispielen für das erfolgreiche Vorgehen Trajans bei Plinius beschrieben ist¹⁷³, spiegelt sich auch in der Darstellung der Legionäre, die auf der Trajanssäule nicht vorwiegend kämpfend, sondern rodend, bauend und hierin ihren Beitrag bei der Zähmung der feindlichen Natur leistend, dargestellt sind. Die Natur Dakiens in Form des Danuvius auf der Trajanssäule und auf Münzprägungen¹⁷⁴ wiederum begrüßt oder unterstützt das Vordringen der Römer und die daraus resultierende Kultivierung. In dem Sieg der römischen Armee über den gemäß seiner Natur tierhaft-wilden Feind kann so der Sieg der Zivilisation über das „barbarische Chaos“¹⁷⁵ gesehen werden. Gestik und Haltung der römischen Soldaten weisen ebenfalls so charakteristische Merkmale auf, dass diese deutlich von ihren Feinden abgrenzbar sind. Mit erhobenen Köpfen und senkrecht aufgerichteten bzw. nur leicht nach vorn gebeugten Oberkörpern strecken sie ihre Feinde nieder oder holen zum Schlag gegen diese aus. In Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 1–3**), Platte II des großen Trajanischen Frieses (**Abb. 5**), Szene 49/50 der Marcussäule (**Abb. 9 und 10**) und der Schlachtszene auf Paneel 1 des Severusbogens sind ihre Oberkörper entweder vollkommen oder teilweise dem Betrachter zugewandt. Neben diesen Darstellungsmustern begegnet häufig auch eine Seitenansicht römischer Soldaten (z.B. die Darstellung des berittenen römischen Soldaten auf Platte IV des großen Trajanischen Frieses)¹⁷⁶. Die frontale oder

¹⁷² Vgl. Cichorius 1900, 221; Lehmann-Hartleben 1926, 105; gegen die Deutung der Anlage als Sarmizegethusa s. Gauer 1977, 37.

¹⁷³ Plin. paneg., 12.3–13.1 Zur Wahrnehmung von Bewohnern und Land als zu erobernde Einheit s. Seelentag 2004, 262 und 388.

¹⁷⁴ z.B. RIC II Trajan 100; zur Darstellung von Personifikationen von Flüssen s.a. Ostrowski 1990b; Ostrowski 1991.

¹⁷⁵ Philipp 1991, 29.

¹⁷⁶ So z.B. die beiden von rechts heransprengenden Reiter auf Platte VIII des großen Trajanischen Frieses, die Besatzung des Gebäudes in Szene 49 der Marcussäule.

halbfrontale Darstellung römischer Soldaten überwiegt jedoch in den Schlachtszenen der Staatsreliefs¹⁷⁷. In den Sarkophagen Portonaccio (**Abb. 12**) und Ludovisi (**Abb. 13**) setzt sich dieses Darstellungsmuster fort, wenn auch – aufgrund des dicht gewobenen Bildes – die Mehrzahl der Oberkörper römischer Soldaten von anderen Figuren überdeckt ist, so dass nur vereinzelt Figuren unüberschnitten sind und durch die daraus resultierende erhöhte Sichtbarkeit aus der Masse der Figuren hervortreten.

Die Figuren der Feinde hingegen wenden dem Betrachter häufig den Rücken zu, während sie gegen die dem Betrachter zugewandten römischen Soldaten kämpfen, womit dem Betrachter nicht nur ein räumliches Verhältnis zwischen den Figuren vermittelt wird, sondern auch die Sichtbarkeit der Körper des Feindes verringert und damit die Entschlüsselung ihrer Figur und ihrer Handlung erschwert wird. Ein weiteres Charakteristikum für die Darstellung der Barbaren aller Schlachtszenen ist die Verdrehung und/oder Krümmung des Körpers von Figuren, die in sich zusammensinken, im Fallen begriffen sind, teilweise sogar kopfüber nach unten stürzen oder in verwinkelter Körperhaltung am Boden liegen¹⁷⁸.

Möglicherweise ließ die Ausrichtung der Körper der Soldaten zum Betrachter diese aktiver, aber auch unmittelbarer wirken als die der meist vom Betrachter abgewendeten Figuren der Barbaren; zudem sind die dem Betrachter zugewendeten Figuren leichter zu entziffern und ihre Handlungen nachvollziehbarer. Durch die Frontal- oder Dreiviertelansicht ist zudem die (immer maßvolle) Mimik der Soldaten gut sichtbar; diese Zuwendung zum Betrachter ist somit auch ein Mittel, um mit diesem in direkten Kontakt zu treten bzw. die Figur zu offenbaren, während wiederum die Abwendung einer Figur diese optisch und inhaltlich eher verschließt. Szenen 24 (**Abb. 1–3**) oder 71 der Trajanssäule, aber auch einzelne Paare von römischen Soldaten und ihren direkten Opponenten, wie sie z.B. auf dem großen Trajanischen Fries (Platte VI, **Abb. 7**) zu sehen sind, stellen hierfür gute Beispiele dar. Umso auffälliger ist und wirkt es, wenn Körper und Gesicht eines angreifenden Römers vom Betrachter abgewendet sind, bzw. sich selbst verdecken, wie es in der Darstellung des Sarkophags Ammendola bei der Gestalt des zentralen Feldherrn zu sehen ist¹⁷⁹. Frontale Darstellungen mit Ansicht des geöffneten Oberkörpers finden sich wiederum häufig bei gefallenem und/oder besiegt Barbaren¹⁸⁰. Hier wird dem Betrachter in aller Deutlichkeit die Situation der Unterlegen „im Angesicht“ ihrer Niederlage präsentiert.

¹⁷⁷ Der Begriff „Frontalität“ sei hier nicht verwechselt mit dem Diskurs um die „Frontalität“ der kaiserlichen Darstellungen auf der Marcussäule (hierzu s. Elsner 2000).

¹⁷⁸ z.B. in Szenen 27 oder 34 der Marcussäule.

¹⁷⁹ Vgl. Wolf 2001.

¹⁸⁰ z.B. in Szenen 24 und 38 der Trajanssäule.

Ein weiteres Merkmal, das die Darstellungen der römischen Soldaten von denen ihrer Feinde in den Schlachten unterscheidet, ist die Ausrichtung und Konzentration ihrer Bewegungen: die Körper der römischen Soldaten weisen eine zielgerichtete, in ihrer Bewegung ausbalancierte Dynamik auf, die auf einen bestimmten Punkt oder auf eine spezifische Absicht konzentriert ist. Dies ist häufig das Niederstrecken eines Feindes, das in einer flüssigen, absichtsbestimmten Vorwärtsbewegung ausgeführt wird. Jeder einzelne der römischen Soldaten scheint ganz genau zu wissen, was er tut, und jeder einzelne erfüllt exakt die Aufgabe, die er im Moment der Darstellung erfüllen soll. Die gelungene Ausführung der der Schlacht zugrunde liegenden Planung bis hin zur Ausführung eines Schlags oder Hiebs wird im Detail jeder Körperhaltung sichtbar; nichts erfolgt zufällig, alles ist Absicht und gezielte Aktion.

Gestik und Körperhaltung des Feindes sind hingegen von expressiven, in den Raum ausufernden Bewegungen geprägt, die oftmals in mehrere Richtungen gleichzeitig erfolgen, was den chaotischen Zustand des Feindes nicht nur als Gruppe, sondern auch innerhalb einzelner Körper zeigt¹⁸¹. Im deutlichen Gegensatz zu den römischen Soldaten sind die Barbaren betont bewegt dargestellt. Sie zeigen die Auswirkungen einer stattfindenden Handlung, deren Verlauf durch das gezielte Vorgehen der römischen Soldaten bestimmt wird. Die Darstellung einer körperlichen Reaktion auf eine außer Kontrolle geratene Situation verweist nicht nur auf die Machtlosigkeit und die mangelnde militärische Ausbildung der Barbaren, sondern darüber hinaus auch auf ihre Unfähigkeit, ihre eigenen Affekte zu beherrschen¹⁸². Die physisch unkontrollierbare, reflexartig erfolgende Reaktion auf ein unerwartetes Ereignis, die sich z.B. in dem Hochwerfen der Arme und einem Ducken des Kopfes äußert, zeigt sich auch in der Darstellung der verzerrten Mimik der Feinde. Eine Kontrastierung der Haltung römischer Soldaten mit der Haltung mindestens eines ihm zugeordneten Feindes kann hierbei durch die direkte Gegenüberstellung körperlicher Dynamik erfolgen¹⁸³. So ist z.B. am rechten Rand von Szene 50 der Marcussäule der in einer langen diagonalen Linie dargestellte Körper eines römischen Soldaten der Figur eines Feindes gegenübergestellt, der kraftlos in sich zusammensackt.

Neben der Verdeutlichung von Machtlosigkeit entmenschlicht die Darstellung der verwinkelten, gekrümmten Körper den Feind und rückt ihn noch weiter in den tierhaften Bereich, der auch durch das „barbarische“ Erscheinungsbild (Fellbekleidung, zotteliges Haupt- und Barthaar, diffuse

¹⁸¹ z.B. auf Platte VI des Großen Trajanischen Frieses: ein Daker hat den Kopf nach hinten/links gewandt, während er versucht, nach vorne/recht zu reiten bzw. zu fliehen; diese Haltung und Gestik (nach hinten gewendeter Kopf und nach vorne gerichtete Bewegung) wiederholt sich in zahlreichen Beispielen auf der Trajanssäule (z.B. Szenen 37, 40/41, 76, 136), der Marcussäule (z.B. Szenen 40, 50, 79) und dem Sarkophag Portonaccio.

¹⁸² Maderna 2009.

¹⁸³ Pirson 1996, 153.

Herkunft „Wald“), aber auch durch die von Wildheit verursachte Expressivität zum Ausdruck gebracht wird: wie bereits beschrieben, steht gerade die Emotionalität des Feindes, sei es die mit der (römischen) Bilderwelt der Barbaren eng verbundene Vorstellung der nördlichen Stämme als wilde, unbezähmbare, von ihrem *furor* beherrschte Gegner¹⁸⁴, ihr Schrecken bei einer Niederlage in einer Schlacht oder – außerhalb von Schlachtendarstellungen – ihre Ratlosigkeit und Verzweiflung angesichts einer aussichtslosen Lage¹⁸⁵, im Fokus der Darstellungen. Häufig wird die Wirkung, die das Realisieren der Niederlage auf die Barbaren hat, zudem durch eine das Geschehen beobachtende Figur, die sich am Rand des Schlachtfeldes aufhält und das Geschehen durch aufgeregte Gestik kommentiert, visualisiert und intensiviert¹⁸⁶.

Nicht nur in der Körperhaltung, sondern auch in der Darstellung der Hände zeigt sich das Prinzip ziel- und handlungsgebundener Aktion der Soldaten: „römische Hände“ sind sowohl innerhalb der Schlachtszenen, aber auch in anderen szenischen Zusammenhängen meist nicht offen oder leer, sondern halten entweder eine Waffe, einen Schild, einen anderen Gegenstand (z.B. eine Standarte, ein Werkzeug, ein Musikinstrument) oder sind hinter einer anderen Figur verborgen; leere, offene Hände, wie z.B. eine Handinnenfläche mit zudem noch weit gespreizten Fingern, sind nicht zu sehen. In einigen Darstellungen ist zwar nicht mehr nachvollziehbar, ob die Figuren römischer Soldaten etwas in der Hand hielten bzw. um welchen Gegenstand es sich handelte, da dieser nicht erhalten ist, wie es z.B. bei den wartenden Soldaten am linken Rand von Szene 24 der Trajanssäule der Fall ist, doch lässt die Form der Hände in diesen Fällen vermuten, dass die Soldaten etwas in den Händen hielten (**Abb. 1**). Die Figur Trajans in Szene 24 der Trajanssäule zeigt zwar eine geöffnete Handinnenfläche, doch ist diese nach unten gerichtet und scheint eher auf die Befehlsgewalt Trajans, der auf diesem Monument als führender Kopf der Kampagne und nicht als aktiver Krieger dargestellt ist, hinzuweisen. Die Darstellung des rechten Armes und der Gestik des Feldherrn auf dem Sarkophag Ludovisi (**Abb. 13**, nach oben gerichteter Arm, Ansicht der Handinnenfläche mit leicht geöffneten Fingern) könnte, wenn man diesen bis zum Ellenbogen vom Rest der Figur optisch abtrennen würde, durchaus zu einem Barbarenkörper gehören und erinnert an Darstellungen wie die des fliehenden Barbaren am oberen Bildrand von Szene 49/50 auf der Marcussäule (**Abb. 9** und **10**) oder die des zentral

¹⁸⁴ Zum *furor teutonicus* s. Trzaska-Richter 1991; eines der beliebtesten Motive für die Vermittlung der (aus römischer Sicht selbstverständlich vollkommen irrationalen, aber durch ihren *furor* erklärbaren) Wildheit spiegelt sich in den zahlreichen Darstellungen der sich gegen ihre Fesseln und die nutzbringende Kultivierung wehrenden und in sich verdrehten Barbaren wie z.B. am linken Bildrand von Szene 40 der Trajanssäule (Abb. in Koeppel 1991, 168, Abb. 28–30).

¹⁸⁵ z.B. Szene 120–122 (Massenselbstmord der Daker).

¹⁸⁶ Diese Figuren finden sich z.B. in Szenen 72 und 93/94 der Trajanssäule (jeweils als Gruppe dargestellt), Szenen 20 und 68 der Marcussäule. In Szene 24 der Trajanssäule ist ebenfalls ein Beobachter zu sehen (am rechten Bildrand links eines Baumes), der sich jedoch nicht zu dem Geschehen äußert. Zur Deutung dieser Figur als Decebalus s. Lehmann-Hartleben 1925; Settis 1988, 145.

dargestellten Barbaren auf dem Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**)¹⁸⁷. In Zusammenschau mit der übrigen Haltung und Positionierung des Feldherrn, der aufrecht und mit hoch erhobenem Kopf auf seinem Pferd sitzend dargestellt wird und bei dem die zum erhobenen Arm passende, verwinkelte Körperhaltung und Positionierung unterhalb des Opponenten, die bei den Darstellungen der Barbaren regelmäßig beobachtet werden kann, ausbleibt, ist eine Fehlinterpretation dieser Geste ausgeschlossen. Möglicherweise weist die geöffnete Hand des Feldherrn – wie dies bereits für die Darstellung Trajans in Szene 24 der Trajanssäule angesprochen wurde – auf die Rolle des Grabherrn als intellektuellem, nicht kriegerischem Lenker der Schlacht hin, der dem Betrachter das Ergebnis seiner Fähigkeiten präsentiert, was mit dem Gesamteindruck der wie aus dem Schlachtgeschehen herausgehobenen Figur vereinbar wäre.

Das Muster „gefüllter“ bzw. geschlossener Hände verdeutlicht neben der im aktuellen Moment der Darstellung ausgeführten Aktion mit z.B. Waffe oder Schild auch das Prinzip des Agierens und die Möglichkeit der römischen Soldaten, mithilfe des gehaltenen Gegenstandes etwas auszuführen, welches das Gelingen der jeweiligen Unternehmung, sei es ein Kampf, das Fällen von Bäumen oder Bauen von Festungen, bewirkt. Der Erfolg der z.B. mit einer Waffe ausgeführten Handlung wird durch andere Schemata, wie einen von oben nach unten, in Richtung der Bildbasis erfolgenden Angriff, verdeutlicht.

Die Hände ihrer Feinde können, müssen aber nicht leer sein. Abhängig von dem jeweiligen Bildwerk und dessen Akzentuierung erfolgt unter anderem durch die Darstellung von Waffen oder Schilden in den Händen der Barbaren die Darstellung von mehr oder weniger vorhandener Gegenwehr. Falls Waffen und Gegenwehr vorhanden sind, wird jedweder mögliche, daraus resultierende bedrohliche Eindruck jedoch durch andere, Unterlegenheit aufzeigende Motive außer Kraft gesetzt und die Situation dadurch entschärft. So waren auf dem Trajanischen Fries vermutlich ursprünglich nur insgesamt vier der Daker mit einer Waffe ausgestattet (Platten III, IV, VI, VII)¹⁸⁸; ihre Mitstreiter werden entweder von dem kaiserlichen „Wirbel“ erfasst, sind gefallen oder gefangen; jeder der Daker, der über eine Waffe verfügt(e), wird bereits von einem römischen Soldaten angegriffen bzw. weicht vor dessen Angriff zurück. Wenn sich also Waffen in den Händen der Barbaren befinden, erweisen sich diese als nutzlos, da durch die Verwendung anderer Motive ihre bevorstehende (oder bereits eingetretene) Niederlage verdeutlicht wird. Dieser durch die Waffen zum Ausdruck gebrachte, dem Feind zumindest in Ansätzen zugestandene Widerstand gibt Gelegenheit, auf das Vermögen der römischen

¹⁸⁷ S. auch den fast vertikal nach oben ausgestreckten Arm mit dem Betrachter zugewandter, leerer Handinnenfläche und leicht geöffneten Fingern eines mittig positionierten Barbaren auf einem Sarkophag im Palazzo Giustiniani in Rom (s. DAI Rom, Rom, Neg. 36.467).

¹⁸⁸ Vgl. Faust 2012, 20.

Armee, ebendiesen Widerstand mit Leichtigkeit zu überwinden, zu verdeutlichen, während die Darstellungen der Feinde ohne Waffen und somit in vollkommen hoffnungsloser Unterlegenheit die absolute Übermacht der römischen Armee zeigt.

Die Darstellung von die Handfläche offenbarenden und somit ostentativ leeren Händen und gespreizter Finger verweisen wiederum auf die verschiedenen Ausprägungen gegnerischer Unterlegenheit: sie verdeutlichen ein aus dem Eingestehen der eigenen Niederlage resultierendes Flehen (wie z.B. bei dem Barbaren unterhalb des Feldherrn auf dem Sarkophag Portonaccio zu sehen ist, **Abb. 12**)¹⁸⁹, allgemeine Handlungsunfähigkeit durch ein Greifen ins Leere oder durch gefesselte Hände (kniender Barbar auf dem Sarkophag Ludovisi, **Abb. 13**), bis hin zu schlaffem Herabhängen nach Eintritt des Todes (Szene 50 der Marcussäule, **Abb. 10**).

Der Gedanke kultureller Errungenschaften als Grundlage militärischen Könnens, besonders aber von Disziplin und Effizienz aufseiten der römischen Armee und das Fehlen dieser Grundlage und der daraus resultierende Mangel dieses Könnens bzw. dieser Eigenschaften wird nicht nur in der Mimik, sondern auch in den Charakteristika der bei den beiden Parteien jeweils zu beobachtenden Haltung und Gestik deutlich. Das repetitive Wiederholen von Darstellungen aus dem Motivcluster „wilder Barbar“ dient jedoch auch noch einem anderen Zweck: die Darstellungen bestätigen und erhöhen einerseits die Angst vor den Nordvölkern, verstärken aber gleichzeitig auch die Erleichterung über die – dank des Einschreitens des römischen Heeres – überstandene Gefahr, die diese darstellten. Die Abbildungen sind somit auch Aspekt der Strategie, den Feldzug als notwendig zu erklären.

Die römischen Soldaten sind von ihren Feinden durch ihre Mimik, insbesondere jedoch durch ihre jeweilige Haltung und Gestik eindeutig voneinander zu unterscheiden. Ausnahmen, in denen Angehörige der römischen Armee Motive übernehmen, die eigentlich der Darstellung ihrer Feinde vorbehalten sind, wie es z.B. bei dem Ausdruck expressiverer Gestik der Fall ist, stellen eine Besonderheit dar und betonen die Dramatik der Szene: In Szene 145 der Trajanssäule, in welcher der nicht mehr verhinderbare Selbstmord des Decebalus dargestellt ist, wendet sich ein Reiter nach hinten zu einem anderen Soldaten um, während sein Arm nach vorne weist, womit die Figur das Schema der einheitlich zielgerichteten Bewegung durchbricht (**Abb. 16**); ein anderer Reiter hat die Hand vor den Kopf erhoben (**Abb. 17**)¹⁹⁰. Äquivalent dazu gibt es auch Szenen, in denen Barbaren Gestik bzw.

¹⁸⁹ Es wäre zu erwarten, dass auch der vor Trajan niedersinkende Daker auf Platten V/VI des Trajanischen Frieses eine leere Hand hatte; aufgrund der Haltung des Armes ist jedoch davon auszugehen, dass dem Betrachter der Handrücken zugewandt war.

¹⁹⁰ Die Hand am Kopf als den Barbaren oder generell besieigten Völkern zugeordnetes Bildmotiv ist z.B. in Szene 34 der Trajanssäule(?), Szenen 61, 69, 85 der Marcussäule oder auf Münzen (z.B. auf einem Aureus des Domitian [Numismatica Ars Classica, Auktion 62, 6.10.2011, Objekt Nr. 2030] zu sehen, vgl. Zanker 2000, 171). Das Motiv des nach vorne weisenden, sich mit dem Körper jedoch nach hinten drehenden Barbaren ist z.B. in Szene 37, 64, 112, 140 der Trajanssäule und auf Platte VI des großen Trajanischen Frieses zu finden.

Haltungsmotive der römischen Soldaten übernehmen, was ebenfalls auf die Besonderheit der dargestellten Begebenheit hinweist. Dies trifft insbesondere auf Szene 40 der Trajanssäule zu, in der gleich mehrere solcher Umkehrungen zu sehen sind: die Positionierung der Barbaren im oberen Bildfeld, ihre Angriffsbewegung von rechts nach links, ihre gleichsam ausgeführte, Szene 24 zitierende Armbewegung, ihre frontal dem Betrachter zugewandten Körper, sowie die Darstellung der römischen Soldaten in Rückenansicht und besonders die einmalige Darstellung von verwundeten römischen Soldaten im linken Bildfeld¹⁹¹. Dieses seltene Beispiel von Darstellungen „römischer“ Motive bei den Barbaren zeigt nicht nur die sprichwörtliche, die Regel bestätigende Ausnahme, sondern gibt dem Geschehen einen auf den besonderen Charakter der Szene hinweisenden Akzent. Aufgrund dieser Elemente wurde die hier dargestellte Schlacht als ein außergewöhnlich schweres Gefecht, und die Barbaren als in dieser Situation besonders gefährlich interpretiert¹⁹².

5.5 Anordnungsmuster

Auch die Darstellungen der Anordnung und des Vorgehens der römischen Soldaten und ihrer Feinde unterscheidet sich auf allen Reliefs voneinander. Die Soldaten werden auf der Trajanssäule und der Marcussäule häufig und in verschiedensten Szenenzusammenhängen mit parallel-gestaffelten oder symmetrisch bzw. aufeinander bezogenen Körperhaltungen gezeigt: in Darstellungen der *adlocutio*¹⁹³ und des Marschierens¹⁹⁴, aber auch in Szenen des Straßen- und Wegebbaus¹⁹⁵. Dies wird durch parallelisierte Haltungen und Armbewegungen, aber auch durch die Darstellung gestaffelter Schilde oder gemeinsame Blickrichtungen formuliert. In Szenen, in denen die parallelisierte Anordnung weniger betont wird, lassen andere Motive, wie z.B. die rahmende Befestigungsmauer in Szene 32 der Trajanssäule, die Zusammengehörigkeit und den Zusammenhalt der römischen Truppen anklingen.

In dieser Szene befinden sich die römischen Soldaten zwar im oberen Bereich des Bildes, auch agieren sie wie gewohnt nach unten, doch beachte man hier die verhältnismäßige Größe der

¹⁹¹ Die Darstellung der Versorgung umfasst insgesamt 5 Figuren; 2 Figuren scheinen verwundet zu sein, 3 Figuren sind damit beschäftigt, diese zu versorgen. Zur Deutung dieser Szene, insbesondere zur Frage nach dem Rang der helfenden Figuren zusammenfassend Aparaschivei 2017 mit weiterführender Literatur. Wie auch von Aparaschivei formuliert, dürfte der Fokus der Darstellung weniger auf der Abbildung von Fachpersonal einer spezifischen Spezialisierung liegen (z.B. *medicus*, *capsarius*, *chirurgus* oder *ocularius*), sondern eher auf der generellen bildlichen Erwähnung einer medizinischen Einheit (im Sinne einer weiteren Errungenschaft römischer Kultur) und auf dem Hinweis eines medizinischen Versorgungsrückhaltes für das römische Heer, was wiederum auf die vorausschauenden Führungsqualitäten Trajans als *optimus princeps* verweist.

¹⁹² Vgl. Strobel 1984, 182–183; Baumer/Hölscher/Winkler 1991, 289–290.

¹⁹³ z.B. Szenen 27, 42, 54 der Trajanssäule; Szenen 4, 55, 96 der Marcussäule.

¹⁹⁴ z.B. Szenen 36, 57, 106 der Trajanssäule; 3, 67, 78 der Marcussäule.

¹⁹⁵ z.B. Szenen 57, 65/66, 92 der Trajanssäule; Szene 82 der Marcussäule.

barbarischen Angreifer und die synchron ausgeführte Bewegung der Bogenschützen im Vordergrund und dem rechten Rand der Szene. Hier liegt aufseiten des Feindes eine Darstellung (kurzfristig) erfolgreicher Zusammenarbeit vor: zwei der Barbaren tragen gemeinsam einen mit einem Widderkopf verzierten Rammbock herbei. Die Bedrohlichkeit der dargestellten Situation wird jedoch durch die bereits zu Boden gegangenen Barbaren im Bildvordergrund, sowie die schützende Wirkung der sorgfältig und in perfekter Regelmäßigkeit angelegten, hohen Mauer entschärft. Insbesondere jedoch in den Schlachtszenen zeigt sich das Agieren der Römer in aufeinander abgestimmten, synchron erfolgenden Bewegungen¹⁹⁶. Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 1–3**) ist eines der besten Beispiele hierfür: auch wenn die Schlachtreihe der römischen Soldaten auf den ersten Blick ein wenig durch die großzügige Verteilung der Figuren in der Bildfläche aufgelöst zu sein scheint, zieht sich ihre gleichförmige Armbewegung wie ein roter Faden durch die Szene. Die Darstellung wird durch die nach rechts galoppierenden Reiter eingeleitet, deren Armbewegung von dem ersten Reiter (links) bis zum dritten Reiter die verschiedenen Stadien einer Aufwärtsbewegung zeigt. Diese wird von den oberhalb angrenzenden römischen Soldaten aufgenommen, sowie von dem dem vordersten Reiter begegnenden Daker durch eine ähnliche Bewegung beantwortet¹⁹⁷. Das Leitmotiv „erhobener Arm“ wiederholt sich bei der Mehrheit der in dieser Szene dargestellten römischen Soldaten und gipfelt – bei Betrachtung der Szenen in ihrer Entwicklung von links nach rechts – in der Darstellung des *Jupiter Tonans*, der ebenfalls den Arm zu Wurf erhoben hat¹⁹⁸. Auch auf dem großen Trajanischen Fries¹⁹⁹ und der Marcussäule²⁰⁰ finden sich in den Schlachtszenen Parallelisierungen bzw. Staffellungen als Merkmal der römischen Soldaten²⁰¹.

¹⁹⁶ z.B. Szenen 24, 40, 71 der Trajanssäule; 27, 50, 79 der Marcussäule.

¹⁹⁷ Die Ausrichtung des rechten Handrückens zum Betrachter verrät jedoch das Ausführen einer Defensivbewegung durch den Barbaren. Für eine Angriffsbewegung müsste die Innenseite der Hand zum Betrachter ausgerichtet sein, wie es etwa bei dem am oberen Bildrand dargestellten Barbaren der Fall ist. Möglicherweise hielt der untere Barbar aber auch niemals eine Waffe, sondern ist im Begriff, einen Stein zu werfen; in diesem Fall könnte die Bewegung als Angriff gewertet werden.

¹⁹⁸ Liest man die Szene von oben nach unten, scheint es, als würde sich die Macht Jupiters über das Motiv der Armbewegung auf die römischen Soldaten übertragen.

¹⁹⁹ z.B. die Paare der Kavalleristen auf Platten II, IV und VI, die beiden *tubicen* auf Platten III/IV, die Armbewegung bzw. Körperhaltung Trajans und des rechts davon befindlichen Reiters auf Platten V/VI, sowie die gleichförmige Armhaltung der Soldaten, die Trajan die Köpfe getöteter Daker entgegenstrecken auf Platte VI (das Motiv des Präsentierens zweier Köpfe wiederholt sich in Szenen 24 und 72, sowie – außerhalb einer Schlacht und aufgespießt auf Lanzen oder Stöcken – in Szene 57 der Trajanssäule).

²⁰⁰ z.B. die gleichförmige Bewegung der drei im Gleichschritt laufenden Soldaten sowie die gestaffelte Diagonale der drei römischen Kavalleristen in Szene 50, die gestaffelte Darstellung der Pferde in Szene 27, 37 und 79, sowie die Darstellung der Testudo in Szene 54.

²⁰¹ Das Merkmal der Parallelisierung bzw. Staffellung von Körperhaltungen oder Bewegungen ist auch auf anderen Schlachtenreliefs zu finden, so z.B. auf den Darstellungen in der Attikazone des Bogens von Orange in Frankreich.

Ein Höhepunkt militärischer Abgestimmtheit und Fähigkeit, als Gemeinschaft zu kämpfen, dürften die Darstellungen der Testudo auf der Trajanssäule (Szene 71)²⁰² und Marcussäule (Szene 54)²⁰³ sein. Das gleichförmige Ausführen von Bewegungen verweist nicht nur auf die zugrunde liegende militärische Ausbildung der Soldaten, sondern verdeutlicht auch die Bereitschaft und Fähigkeit des Einzelnen, sich zur Erreichung eines gemeinsamen Zieles in eine Gruppe zu integrieren und als solche zu agieren. Die abgestimmte Bewegung ist somit Zeichen des Zusammenhalts im Sinne eines vorhandenen Gemeinschaftsgefüges „Heer“. Darüber hinaus feiert diese ostentative Darstellung der technischen Überlegenheit die Errungenschaften der „höherrangigen“ Zivilisation Roms und verweist auf das Zugrunde liegen einer strategischen Kriegsordnung.

Der Darstellung der homogen agierenden römischen Soldaten wird das chaotisch-individuelle Agieren ihrer Feinde gegenübergestellt: aufseiten der Barbaren finden sich meist keine aufeinander abgestimmten Bewegungen, was dem auch bei Poseidonios begegnenden Topos des wilden, aber geistig schwerfälligen und unüberlegt handelnden Barbaren entspricht²⁰⁴. So scheint jeder von ihnen allein und ohne die Aktionen seines Nebenmannes zu beachten zu kämpfen; aufeinander abgestimmte Bewegungsmuster, wie etwa ein parallelisiertes Erheben der Arme zum Ausführen eines Schlages oder Schwertstreiches, sind selten, und begegnen, wenn überhaupt, nur bei vereinzelt Figuren in einer Schlachtszene; so z.B. am rechten Rand von Szene 70 der Trajanssäule, in der sich drei Daker mit beinahe synchroner Armbewegung gegen die nahende römische Schlachtreihe zur Wehr setzen, während der Rest der Gruppe mit heterogenen Bewegungen und in unterschiedlichen Haltungen dargestellt und die Szene durch die Darstellung Gefallener entschärft ist, so dass die gemeinsam ausgeführte Bewegung der Arme nicht bedrohlich wirken kann.

Die Verwendung des Motivs der synchron erfolgenden Bewegung kann interessanterweise bei ehemaligen Feinden beobachtet werden, welche die römischen Soldaten nun in den dargestellten Schlachten unterstützen und sich in deren Bewegungsmuster einreihen. So ist in Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 2**) der keulenschwingende, mit nacktem Oberkörper kämpfende Germane mit derselben Armbewegung dargestellt wie die übrigen Soldaten und Jupiter²⁰⁵; sein leicht nach vorn gebeugter Oberkörper korrespondiert wiederum mit dem des rechts von ihm befindlichen Auxiliars,

²⁰² Coarelli 1999, 124, Taf. 80.

²⁰³ Wegner 1931, 281, Abb. 2.

²⁰⁴ „Die aber in kalten Gegenden geboren werden, sind mehr zu heftigem Waffengang bereit. Sie sind sehr tapfer ohne Furcht, aber infolge der Schwerfälligkeit ihres Geistes stürmen sie ohne Überlegung vor und stehen, weil ihnen die Verschlagenheit fehlt, der Durchführung ihrer eigenen Pläne im Wege“ (Vitr., 6, 1, 9–10).

²⁰⁵ Weitere Szenen, in denen eine gleichförmige Haltung oder Darstellung gestaffelter Schilde die Bewegungen der römischen Soldaten synchronisiert, sind z.B. Szenen 31/32, 70/71, 145 der Trajanssäule, auf Paneel III des Bogens von Septimius Severus.

der den Kopf eines Dakers mit den Zähnen hält. Auch die maurische Reiterei in Szene 64²⁰⁶, die balearischen Schleuderer in Szene 66²⁰⁷, die skythischen Bogenschützen und die Germanen in Szene 70²⁰⁸ werden mit Charakteristika und in einer Anordnung gezeigt, die ihr Erscheinen als Einheit verdeutlichen und die einen Bezug zu den anderen Kämpfenden herstellt; die maurische Reiterei ist hierbei weniger durch gleichförmige Körperhaltungen der Reiter als Einheit charakterisiert, sondern durch die Rundungen der Schilde, der Pferdekruppen und -häuse. Auch die einheitliche Haartracht und ähnliche Physiognomie der leicht nach oben gerichteten Gesichter nehmen jeweils auf die sie umgebenden Figuren Bezug und vermitteln den Eindruck eines geordneten Heranreitens.

Die Bilder zeigen somit, dass, Dank des positiven Einflusses der römischen Kultur, ehemalige Feinde der Römer in die Lage versetzt wurden, ihr Barbarentum abzulegen und ihr Können bzw. ihre spezifischen Kampffähigkeiten zum Wohle Roms einzusetzen. Das römische Heer wird so als gemeinsamer Nenner unterschiedlichster Völker gezeigt, die in diesem Rahmen kooperieren und koexistieren können.

Interessanterweise finden sich auch bei erst rezent besieigten, zur Unterwerfung bereiten Barbaren, die durch den Einfluss der Römer ihre Wildheit überwunden haben und nun zu Ordnung und gemeinsam ausgeführten Handlungen in der Lage sind, häufig gleichförmige Anordnungen: je näher die Barbaren der römischen Welt kommen und je größer der Einfluss Roms wird, desto ruhiger und würdevoller, aber auch aufeinander abgestimmter wird ihre Darstellung. Eines der besten Beispiele hierfür dürfte die *submissio* in Szene 75 der Trajanssäule sein, die zahlreiche Dakern mit beinahe synchronisierter Körperhaltung und Armbewegung während der Huldigung des Kaisers zeigt²⁰⁹. Bezeichnenderweise befindet sich diese Szene genau über der Schlacht der Szene 71, auf deren linker Seite die römische Armee (inklusive der skythischen Bogenschützen) in gestaffelten Schlachtreihen angreift, während von rechts ein Angriff in *testudo*-Formation erfolgt²¹⁰. Folgt man den Linien, die sich aus der Diagonalen der aufwärtsgerichteten Schilde der Schlachtreihe im linken Szenenbereich und der *testudo* im rechten Szenenbereich ergeben, mit dem Blick nach oben, so sieht man über der angegriffenen dakischen Festung die erwähnte *submissio* besiegtter Dakern, deren annähernd parallel ausgeführte Armbewegung kompositorisch die Staffelung der Schilde und der Schlachtreihen und somit neben der aus der Schlacht resultierenden „Befriedung“ der Dakern auch den zivilisatorischen Einfluss der römischen Armee anklingen lässt. Auch die Darstellung einer dakischen Gesandtschaft

²⁰⁶ Koeppel 1991, 185 Abb. 42, 43.

²⁰⁷ Koeppel 1991, 186 Abb. 45.

²⁰⁸ Koeppel 1991, 190 Abb. 48.

²⁰⁹ Koeppel 1991, 195 Abb. 53.

²¹⁰ Coarelli 1999, 124 Taf. 80.

in Szene 28 der Trajanssäule²¹¹ zeigt eine zurückhaltende, nur durch die bittend nach vorne ausgestreckten (leeren) Hände des Vordermannes akzentuierte Bewegung; die Körper der fünf Gesandten sind in zwei Reihen gestaffelt dargestellt.

Das synchrone Ausführen einer Bewegung als gemeinsamer Nenner ist bereits in der ältesten erhaltenen römischen Schlachtszene, dem aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. datierenden Fragment eines Freskos in einem Grab auf dem Esquilin in Rom, zu sehen²¹²: die in drei Register unterteilte Darstellung, die möglicherweise Szenen des Samnitischen Krieges und die folgenden diplomatischen Begegnungen beinhaltet, zeigt im untersten Register zwei Soldaten, die mit leicht nach hinten gerichteten Oberkörpern und synchron anmutender Armbewegung im Begriff sind, ihre Speere zu werfen; ein dritter Soldat befindet sich etwas weiter rechts am Rand der erhaltenen Darstellung und scheint sich nach vorn zu bewegen. Leider ist die weitere Verfolgung des Bildschemas „synchrone Bewegung“ in weiteren älteren Schlachtendarstellungen nicht möglich, da diese nur in der Literatur beschrieben, aber nicht erhalten sind. So berichtet Plinius der Ältere von einer weiteren Schlachtendarstellung des 3. Jahrhunderts: diese war 263 v. Chr. an der Mauer der Curia Hostilia ausgestellt worden und zeigte den Sieg des M. Valerius Messala in der Schlacht gegen die Karthager und König Hieron II von Syrakus²¹³. Neben in der Literatur erwähnten Gemälden, die auf dem Forum, auf dem Kapitol oder in Tempeln ausgestellt wurden, werden Gemälde erwähnt, die im Rahmen eines Triumphes²¹⁴ mitgetragen wurden und Schlachten zeigten²¹⁵. Auch wenn keines dieser Gemälde erhalten geblieben ist und keine detaillierten Beschreibungen ihrer Darstellungen existieren, kann dennoch davon

²¹¹ Koepfel 1991, 156 Abb. 19.

²¹² Ducati 1941, Taf. 33; Bianchi Bandinelli 1970, Abb. 117; Coarelli 1976, 1–21; Hölscher 1978, 315ff.

²¹³ Plin. Nat. Hist., 35. 7. 21. Plinius erwähnt des Weiteren eine *tabula* mit der Darstellungen des Sieges des Lucius Scipio über Antiochos III und eine *tabula* mit der Darstellung eines Stadtplanes und eines Angriffes auf Karthago unter der Führung von L. Hostilius Mancinus (Plin. Nat. Hist., 35. 7. 22). Livius berichtet von einem Gemälde in der Form Sardiniens, das gleich mehrere Schlachten zeigte und von Tiberius Sempronius Gracchus beauftragt worden war (Liv. 41. 28. 8–10). In der Schrift *De viris illustribus urbis Romae* beschreibt der unbekannte Autor, dass Aemilius Paullus ein Gemälde aufstellen ließ, auf dem die *ordo rerum gestarum* zu sehen waren und das möglicherweise auch die Ereignisse des Krieges gegen die Ligurer zeigte (Vir ill. 56. 1–2). In der *Historia Augusta* wird beschrieben, dass Maximinus die Anfertigung von Gemälden beauftragte, die nicht näher erläuterte Ereignisse des Krieges zeigten (Hist. Aug. vit., Maximin. 12. 10). Herodian berichtet, dass Septimius Severus Gemälde ausstellen ließ, die Schlachten gegen und Siege über die Parther zeigten (Herodian Hist., 3. 9. 12).

²¹⁴ Appian (Appian Hist. Rom., 117) berichtet, dass bei dem Triumph des Pompeius Bilder der Personen, die nicht im Triumph präsentiert wurden, gezeigt wurden; so auch von Tigranes und Mithridates, ihrem Kämpfen und ihrer Niederlage, sowie Bilder der Belagerung des Mithridates und dessen nächtlicher Flucht. Darüber hinaus wurde der Tod des Mithridates inmitten seiner Töchter und Abbildungen seiner zuvor gestorbenen Söhne und Töchter präsentiert. In Appian bell. civ., 2, 1012, 101 berichtet er, dass bei Caesars Triumph Bilder mit Darstellungen der Selbstmorde seiner Gegner (Lucius Scipio, Petreius und Cato) mitgeführt wurden; vgl. Hölscher 1980b, 353–354.

²¹⁵ Eine „Art bildlichen Kriegsbericht“ (Hölscher 1980b, 353) muss – laut Appian – Scipio der Ältere im Triumphzug vorgestellt haben, indem er Modelle der von ihm eroberten Städte, Schrifttafeln und, wie von Hölscher vermutet, bildliche Schilderungen zeigen ließ (Appian Hist. Rom., de reb. pun. 66).

ausgegangen werden, dass diese Einfluss auf Schlachtendarstellungen anderer Medien genommen haben bzw. die Beeinflussung der Medien reziprok erfolgt sein dürfte und charakteristische Schemata, wie etwa eine von römischen Soldaten synchron ausgeführte Bewegung (wie es auch im Fragment des Freskos vom Esquilin der Fall ist) oder z.B. auch eine spezifische Zuordnung von Motiven und Darstellungsschemata, die Ordnung und Disziplin auf Seiten der römischen Soldaten und chaotisches, militärisch weniger entwickeltes Vorgehen des Feindes miteinander kontrastieren, in diesen zu sehen waren²¹⁶.

5.6 Ausrüstung, Ausstattung und Erscheinungsbild

Weitere Charakteristika zur Differenzierung römischer Soldaten und ihrer Feinde betreffen das allgemeine Erscheinungsbild, die Ausstattung und (Aus-)Rüstung beider Gruppen.

Ein Erkennungsmerkmal der römischen Soldaten auf den Staatsreliefs ist deren meist glattrasiertes/bartloses Gesicht und ihr kurzes, oft unter den Helmen verborgenes Haupthaar, das dem Bild von mit Bärten und langem, zotteligen Haar versehenen Barbaren gegenübergestellt wird²¹⁷. Sowohl auf der Trajanssäule als auch auf der Marcussäule sind jedoch auch Angehörige von Hilfstruppen dargestellt, die sich von den römischen Soldaten z.B. durch ihre teilweise vorhandenen Bärte (Irreguläre des nördlichen Typus z.B. in Szenen 24 oder 66 der Trajanssäule bzw. 23 oder 112 der Marcussäule) oder längeren Haare (Mauren in Szene 64 der Trajanssäule) unterscheiden und hierdurch einen Hinweis auf ihre Volkszugehörigkeit geben. In einigen Szenen ist zwar nicht zu unterscheiden, ob Angehörige des nördlichen Typs für oder gegen die römische Armee kämpfen (so z.B. Szenen 59 und 69 der Marcussäule), doch meist ist durch entsprechende Ikonographie (z.B. Ausstattung mit Lanzen oder *vexillum*) oder die bildliche Komposition, z.B. die Bewegungsrichtung („nach rechts“) oder die Verortung im Bild („oben“) deren Zugehörigkeit definiert. Auf dem Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**) tragen zwar auch Angehörige der römischen Armee Bärte²¹⁸, und auch das in der Bosse belassene Gesicht der mittigen Hauptfigur weist genügend Material auf, um ggf. auch hier noch einen Bart zu integrieren, doch sind auch diese Figuren unter anderem durch ihre übrige Ausstattung von ihren Feinden zu unterscheiden.

²¹⁶ So bemerkt z.B. schon Helbig in seiner Beschreibung des großen Ludovisischen Sarkophags (bei ihm „Kolossaler Sarkophag, Barbarenschlacht“ genannt), dass einige der Figuren auf malerische Vorbilder zurückweisen (Helbig 1891, 127–128 bzw. Nr. 844 [10]).

²¹⁷ Vgl. Griebel 2013, 441–442.

²¹⁸ Bärte bei römischen Soldaten sind auch auf dem Schlachtsarkophag Ammendola zu sehen (Andreae 1956a, 14 Nr. 3). Die Barttracht bei diesem Sarkophag könnte eventuell – wie weitere Motive – auf griechische Vorbilder zurückgehen (vgl. Wolf 2001, 45). Dies könnte auch auf die Barttracht der römischen Soldaten auf dem Sarkophag Doria Panfili zutreffen vgl. (Heitz 2009, 216).

Jede der untersuchten Schlachtszenen zeigt römische Soldaten zudem in einer großen Heterogenität hinsichtlich Ausstattung und Ausrüstung: die auf einen eventuellen Einsatz wartenden Legionäre in Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 1**) tragen Schienenpanzer, die *signiferi* tragen Raubtierfellhauben, die berittenen Soldaten tragen kurze Hosen und einen Panzer über einer kurzen Tunika. Das Spektrum römischer Rüstungen wird auf dem großen Trajanischen Fries um Kettenhemden und Schuppenpanzer erweitert. Die Ausstattung verweist neben dem hohen Rüstungsstandard auch auf die Gliederung der Soldaten in verschiedene Truppenteile (Kavallerie, Infanterie, Feldzeichenträger, Heeresmusiker), innerhalb derer die Ausrüstung/Ausstattung dann wieder in weitgehend gleichartiger Darstellung erfolgt, so dass trotz der Heterogenität des Gesamtbildes eine Homogenität innerhalb der Einheiten erkennbar ist. Durch weitere Gemeinsamkeiten, wie etwa kurzes Haar oder bartfreie Gesichter, oder durch das Vorhandensein einer gruppenintern eingenommenen Körper- oder Armhaltung, das Ausführen einer Formation oder auch nur eine gemeinsame Ausrichtung von Blicken können sie als Teil des Heereskörpers und somit als Gemeinschaft identifiziert werden. Auch ist beinahe jeder der römischen Soldaten (mit Ausnahme der *signiferi* und Heeresbläser) mit Schwert, Speer und/oder Schild bewaffnet und trägt einen Helm (bzw. die Raubtierfellkappe), unter der das Haupthaar nicht hervortritt, was Rückschlüsse auf dessen Kürze zulässt. Die Einheiten werden durch das Einbinden von Männern ehemaliger Feindesvölker um irreguläre Hilfstruppen erweitert, die sich trotz ihrer augenscheinlichen Andersartigkeit perfekt in das Gesamtbild einfügen²¹⁹.

Die Barbaren hingegen sind durchgehend durch ihre je nach Relief unterschiedlich struppig ausfallenden Bärte, sowie durch ihre teilweise lockigen bis strähnigen Haare charakterisiert. Während die Bärte und Haare der Daker auf dem großen Trajanischen Fries und der Trajanssäule (z.B. in Szene 32) ein noch vergleichsweise gepflegtes Erscheinungsbild aufweisen, fällt die Kopfbehaarung bei den Barbaren der Marcussäule schon etwas länger und struppiger aus; einige wenige Barbarenfiguren tragen einen Bart, der von Eigenleben erfüllt und der Schwerkraft zu trotzen scheint (z.B. in Szene 23 der Marcussäule oder auf dem Sarkophag Portonaccio, **Abb. 12**)²²⁰.

Die Barbaren tragen sowohl in Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 3**), auf dem großen Trajanischen Fries, in Szene 49/50 der Marcussäule (**Abb. 9** und **10**) und den Sarkophagen Portonaccio (**Abb. 12**) und Ludovisi (**Abb. 13**) einander sehr ähnliche, durch zahlreiche Falten charakterisierte Gewänder (knielange Tuniken mit Untergewändern bzw. Hosen, sowie einen gefibelten Mantel). Die

²¹⁹ S. z.B. die mit einer Keule bewaffneten Germanen in Szenen 24, 36, 38, 40/41, 42, 66, 70/71, 72, 109/110, die orientalischen Bogenschützen in Szenen 66, 70/71, 109/110, die balearischen Schleuderer in Szenen 66, 70/71, 72, die maurischen Kavalleristen in Szene 64 der Trajanssäule. Zu den Hilfstruppen s. Strobel 1984; Hölscher 1999; Stefan 2005, 582–587; Richter 2010, 363–417; Strobel 2010.

²²⁰ Vgl. das Erscheinungsbild des Barbaren auf der Vorderseite eines Feldherrn-Hochzeits-Sarkophages (Reinsberg 2006, Kat. 15 Taf. 16, 2).

diesbezügliche Homogenität der Barbarentruppen wird nur vereinzelt durch die Darstellung anderer Volksgruppen aufgelöst. So finden sich Darstellungen von mit Schuppenpanzern ausgerüsteten Männern (und Pferden), die vermutlich als sarmatische Roxolanen identifiziert werden können, in Szenen 32 und 37 der Trajanssäule; auf dem großen ludovisischen Sarkophag tragen einige Feinde der Römer die eine phrygische Mütze und unterscheiden sich dadurch von ihren Mitstreitern. Nur wenige Barbaren in den Darstellungen tragen eine Kopfbinde²²¹, eine Kappe²²² oder eine Mütze²²³. Trotz ihrer häufig ähnlichen Bekleidung und Ausstattung unterscheidet sich jeder von ihnen durch Details von seinem Nebenmann, so dass auch hier das Bild von Uneinheitlichkeit entsteht. So liegt die Bekleidung z.B. immer in unterschiedlichen Falten, das Haar der Barbaren ist zwar bei jeder ihrer Figuren länger und häufig gelockt, doch die Frisuren sind unterschiedlich bzw. die Haare (und Bärte) individuell zerzaust, so dass durch das gesamte Erscheinungsbild keine optische Verbindung zum Nebenmann herstellbar ist.

Neben der Bekleidung der Barbaren unterscheiden sich diese von den Römern durch ihre Bewaffnung. Während beinahe jeder römische Soldat (mit Ausnahme von Heeresbläsern und Standartenträgern) auf den Schlachtszenen mit Schwert, Speer und/oder Schild ausgerüstet ist, sind die Barbaren durch spärlichen Waffenbesitz gekennzeichnet, wobei die Anzahl der bewaffneten Barbaren – entsprechend den Beobachtungen in Hinsicht auf vorhandene Gegenwehr – auf den Darstellungen unterschiedlich ausfällt. In den Schlachtszenen der Trajanssäule sind zwar unterschiedliche Waffengattungen bei den Dakern zu beobachten²²⁴, doch ist bei ihren Bemühungen keine koordinierte Ordnung im Sinne eines gezielten Einsatzes spezialisierter Einheiten zu erkennen; vielmehr scheint es, als hätte jeder der Daker schlichtweg zu dem an Bewaffnung gegriffen, was ihm gerade zur Verfügung stand. Entsprechend dem überhaupt nur sehr selten auffindbaren Widerstand auf der Marcusssäule finden sich in den Händen der Barbaren nur vereinzelt Bewaffnungen (möglicherweise hielt der noch aufrechtstehende Barbar in Szene 51 eine Waffe in der Hand; diese ist jedoch nicht erhalten). Waffenlose und bis auf Schilde ungeschützte Gegner waren vermutlich auch auf Paneel I des Severusbogens zu sehen (**Abb. 11**)²²⁵. Auf den Schlachtsarkophagen Portonaccio (**Abb. 12**) und Ludovisi (**Abb. 13**) sind zwar vereinzelt Waffen in den Händen der römischen Gegner zu finden, auch sind Unterschiede in Bezug auf deren Kleidung und Ausrüstung zu sehen, doch gibt es keinerlei Hinweise

²²¹ Trajanssäule Szene 24.

²²² Trajanssäule Szene 24, großer Trajanischer Fries Platte VI.

²²³ Trajanssäule Szene 24, Sarkophag Ludovisi.

²²⁴ z.B. Bogenschützen und Speerwerfer in Szene 24 der Trajanssäule.

²²⁵ Abbildung der Zeichnung in: Brilliant 1967, Pl. 60a oder in der Datenbank Arachne (arachne.dainst.org/entity/532672).

auf eine zugrundeliegende Spezialisierung oder den strategisch gezielten Einsatz dieser (wenigen) Waffen²²⁶.

Ein weiteres Bekleidungsmerkmal, das zum Darstellungsvokabular der Barbaren gehört, ist deren teilweise bzw. vollkommene Nacktheit. Diese kann auf den untersuchten Reliefszenen aus dem Verlust bzw. Verrutschen der Kleidung resultieren²²⁷, oder stellt das topische Erscheinungsbild eines Barbaren im Kampf dar, wie es etwa bei dem mit nacktem Oberkörper kämpfenden Germanen in Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 2**) zu sehen ist und zudem von Poseidonius und, darauf basierend, von Diodor und Livius, sowie von Polybios für die Kampfweise der Kelten beschrieben wurde²²⁸.

Nacktheit bzw. die Ansicht eines unbedeckten Oberkörpers ist auf römischer Seite nur bei der Darstellung des *Jupiter Tonans* in Szene 24 (**Abb. 3**) zu sehen und ist von dem Bedeutungszusammenhang barbarischer Unbedecktheit abzugrenzen. Im Gegensatz zu den verrutschen Kleidungsstücken der Barbaren ist bei den römischen Soldaten niemals auch nur ein einziges Teil der Rüstung verrutscht oder anderweitig in Unordnung geraten, noch haben sie ihre Waffen verloren.

Die beobachtete große Heterogenität von Ausstattung und Ausrüstung, sowie die Vielzahl der unterscheidbaren Truppenteile (Kavallerie, Infanterie, Feldzeichenträger, Heeresmusiker), das Spektrum von Rüstungen, die reiche dekorative Elemente tragen können, von Bewaffnungen bis hin zur Darstellung verschiedener Standarten, deren Schmuckelemente auf vorangegangene Auszeichnungen und Erfahrungen hinweisen und jeder Truppeneinheit so eine geschichtliche, individualisierende Tiefe verleihen²²⁹, zeigen die militärische Differenzierung, zu der die römische Armee fähig ist und die diese geschickt und der jeweiligen Situation entsprechend auch zu nutzen weiß. Die Darstellung der Barbaren dagegen zeigt diese nicht nur als zu militärischer Spezialisierung unfähige, und mit mangelnder, nicht einmal ansatzweise der in Einheiten geordneten Heterogenität römischer Ausrüstung ebenbürtiger Ausstattung kämpfende Gegner, sondern auch als chronisch unter- bis unbewaffnet und auch daher als eindeutig unterlegen. Die von vielen Falten durchzogene Kleidung verstärkt den unruhigen Eindruck der Barbaren und verhindert – in Zusammenschau mit weiteren Motiven der Unruhe – jeden Hinweis auf die Barbaren als zusammengehörige Gruppe.

²²⁶ Zur Bewaffnung und Rüstung der Römer auf der Marcussäule s. Griebel 2013, 431–439; zur Bewaffnung der Barbaren auf der Marcussäule s. Griebel 2013, 447–449.

²²⁷ z.B. bei dem zusammengesunkenen Barbaren unterhalb Jupiters oder bei dem zusammensinkenden Barbaren am rechten Rand von Szene 24 der Trajanssäule.

²²⁸ Liv. ab urbe condita 22, 46, 6; 38, 21, 9; Diod., 5, 29; 5, 30; Pol. Historiae, 2, 28, 7–8.

²²⁹ Zu römischen Feldzeichen der Republik und der Kaiserzeit s. Töpfer 2011; zur Bedeutung der Schmuckelemente wie der *corona muralis*, *corona vallaris* oder der *phalerae* mit unterschiedlichen Verzierungen bzw. zu den Leistungen, für welche diese verliehen wurden s. Töpfer 2011, 35–45.

5.7 Weitere Motive von Überlegenheit und Unterlegenheit

Im Rahmen der Kampfhandlungen begegnen des Weiteren immer wieder bestimmte Bildchiffren, deren ikonographische Rollenbesetzung festgelegt ist. Zu diesen gehört z.B. das Schema der sog. Haarreißer- oder auch Überwältigungsgruppe. Es besteht aus einem stehenden, männlichen römischen Ausführenden, der einen am Boden zusammengesunkenen, nicht-römischen, meist den nördlichen Völkern zugehörigen Unterlegenen an den Haaren packt oder reißt und häufig mit dem anderen Arm zum Schlag ausholt²³⁰. Auf den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Monumenten begegnet dieses Schema auf dem großen Trajanischen Fries²³¹, der Marcussäule²³², möglicherweise auf Paneel I des Severusbogens in Rom (**Abb. 11**)²³³, sowie auf der rechten Nebenseite und der Hauptseite (**Abb. 13**) des Sarkophag Ludovisi²³⁴. Da die Rollenverteilung chiffrenhaft ist und in der römischen Kunst nicht ein einziges Beispiel einer umgekehrten Darstellung – der Griff ins Haar eines römischen Soldaten durch einen Barbaren – bekannt ist, kann die Bedeutung des Motivs grundsätzlich auch ohne genaue Identifikation der beiden Personen erfolgen und die Darstellung verstanden werden.

Ein Bildschema, das mit der Haarreißergruppe inhaltlich in engem Zusammenhang steht oder chronologisch ein späteres Resultat des Griffs in das Haar des Unterlegenen sein könnte, ist das Präsentieren der Kopftrophäe. Dieses Motiv ist, ähnlich wie die Haarreißergruppe, nur in einer einzigen Konstellation möglich: es zeigt einen römischen Soldaten, der den abgetrennten Kopf eines Feindes

²³⁰ Hier kann es sich um einen Soldaten (RIC VII Treveri 356), den Kaiser (RIC VI Siscia 153; RIC VII Treveri 356) oder Gottheiten (RIC VI Rome 269, RIC VII Treveri 61, RIC VI Nicomedia 78a–c) handeln.

²³¹ Möglicherweise ist auch am linken Rand der Szene 40 der Trajanssäule bei der Vorführung eines Gefangenen ein Griff ins Haar zu sehen; die Darstellung ist hier nicht eindeutig zu erkennen.

²³² z.B. Szene 20 (hier ist „der“ Unterlegene eine Frau), 66, 71, 79, oder 97.

²³³ Mittleres Register, zweites Figurenpar im oberen Bildfeld; aufgrund des Erhaltungszustandes und der nicht gesicherten Zuverlässigkeit der Rekonstruktionen von Bartoli (Abb. in Brilliant 1967, Pl. 60a oder in der Datenbank Arachne unter arachne.dainst.org/entity/532672) ist eine eindeutige Aussage hierzu nicht möglich.

²³⁴ Andrae 1956a, 85 bzw. Andrae 1968, 633–634. Anm. 10; Künzl 2010, 4 Abb. 2 bzw. 59 Abb. 72. In der römischen Kunst kommt das Motiv generell in mythischen und in nichtmythischen Schlachtdarstellungen und auf einer Vielzahl von Medien vor. Es begegnet ebenfalls auf den Reliefplatten eines unbekanntes Ehrenmonuments für Marc Aurel (Angelicoussis 1984, Taf. 64 Abb. 1), auf dem Partherdenkmal in Ephesos (Oberleitner 2009, 68 Abb. 135), dem Neoptolemossarkophag (Rom, Museo Nazionale, Palazzo Massimo, ehem. Thermenmuseum Inv. Nr. 39400), dem Sarkophag Ammendola (Andrae 1956a, 14 Nr. 3 und 102 Anm. 102), dem Sarkophag Borghese (Rom, Villa Borghese, Andrae 1956a, 16 Nr. 16), aber auch auf Münzen (vgl. Heitz 2009, 78) und auf Gemmen wie z.B. der Gemma Augustea (Simon 1986, Taf. 11). Zu den Szenenzusammenhängen s. Andrae 1956a, 56ff.; Stähler 1987, 112; Landskron 2006, 151; Fuchs 2009b, 363–364; Winkler-Horacek 2009, 207–208; zu der Übernahme dieses Motivs von griechischen Vorbildern s. Andrae 1956a, 58ff.; Andrae 1956a, 104–111; Bielefeld 1951, 196. Das Motiv des am Boden kauern oder zu Boden gehenden Feindes, der kurz davor ist, von einem über ihm stehenden, diesen am Kopf bzw. Haar packenden und mit einer Waffe ausholenden Sieger getötet zu werden, ist auch aus älteren Kulturen, wie z.B. aus dem Alten Ägypten, bekannt (vgl. Schoske 1982; Müller-Wollermann 2009).

hält. Neben den Darstellungen auf der Trajanssäule²³⁵, dem großen Trajanischen Fries²³⁶ und der Marcussäule²³⁷ begegnet dieses Motiv bereits auf republikanischen Münzen²³⁸ und Grabstelen²³⁹. Bei den Darstellungen auf der Trajanssäule, dem großen Trajanischen Fries und der Marcussäule handelt es sich bei dem Ausführenden grundsätzlich um einen Auxiliar, niemals um einen Legionär; auch wenn die dargestellten Auxiliare ikonographisch nicht explizit als Angehörige (besiegter/verbündeter) Nordvölker zu erkennen sind, wird die Sitte, den Kopf eines Feindes abzutrennen und als Trophäe mitzunehmen, in der römischen Literatur den Nordvölkern zugeschrieben²⁴⁰.

Noch ein weiteres Motiv zieht sich durch alle Schlachtendarstellungen und ist nur in einer bestimmten Zuordnung möglich: die generelle Unversehrtheit der römischen Soldaten. Bis auf eine einzige Ausnahme, Szene 40 der Trajanssäule, in der zwei Soldaten versorgt werden, gibt es keinerlei Darstellungen von verletzten, oder gar zusammensinkenden, sterbenden oder gefallenem bzw. am Boden liegenden Soldaten²⁴¹. Die Unversehrtheit verdeutlicht nicht nur akute physische Sicherheit der römischen Soldaten und den Erfolg in der Schlacht, sondern verweist implizit auch auf die generell gegebene Überlegenheit des Heeres, sowie der gesamten zugrundeliegenden Planung bzw. des dahinterstehenden Systems, das diese Sicherheit und den Erfolg ermöglicht.

Die Darstellung von Verletzung (sieht man von Szene 40 der Trajanssäule ab) und Tod ist den Feinden der römischen Soldaten vorbehalten, die dieses Schicksal je nach Relief in unterschiedlicher Quantität und Ausprägung erleiden. Die für die Schlachtszenen auf der Trajanssäule bzw.

²³⁵ In Szenen 24, 65(?), 72, 114; folgt man dem Reliefband von links nach rechts, sind die abgetrennten Köpfe in Szene 24, abgesehen von dem von seinem Reittier fallenden dakischen Boten in Szene 9, die ersten Dakern, die auf der Trajanssäule dargestellt sind. Im Schlachtgetümmel der Szene 24 begegnet ein weiterer römischer Soldat, der den abgetrennten Kopf eines Dakers mit den Zähnen festhält. Auf Stangen/Pfähle (Lanzen?) aufgespießte Köpfe: Szenen 25 (hier scheinen die Dakern Kopftrophäen gesammelt zu haben) und 56.

²³⁶ Platte VI.

²³⁷ Szene 66.

²³⁸ z.B. Denar des Silus (RRC 302 Nr. 286/1; BMCRR II, 269; 270).

²³⁹ z.B. auf der Stele des Insus (Bull 2007, 29ff.).

²⁴⁰ Vgl. die Schilderung des keltischen Kopfkultes bei Poseidonios (bzw. Diod., 5, 29 und Strab. geogr., 4, 4, 5). Interessanterweise scheint das Auf- bzw. Ausstellen von Kopftrophäen keine ideellen/kulturellen Schwierigkeiten bereitet zu haben, s. die Präsentation des Kopfes von Decebalus in Szene 147 der Trajanssäule, sowie die bei Cassius Dio (Cass. Dio, 47, 8, 4) beschriebene Ausstellung von Kopf und Hand Ciceros am Forum Romanum. Weitere Beispiele für die Präsentation der Köpfe enthaupteter römischer Bürger finden sich bei Appian Hist. Rom., 1, 71 (Cinna), Aug. De civ., 3, 27 (Octavius Baebius und Numitorus), Cass. Dio, 60, 16, 1 (Unterstützer des Scribonarius), Suet. Caes., 20 (Galba). Dass die Bewertung solcher Ereignisse in höchstem Maße abhängig von Begleitumständen und ausführenden Personen war, zeigt das prominente Beispiel des Todes bzw. der Enthauptung des Pompeius: „τότε καθάπερ τις καὶ αὐτῶν τῶν Αἰγυπτίων ἔσχατος“ (Cass. Dio, 42, 5, 5). Zu dem Thema der Gewaltperzeption und -wirkung s. **Kapitel 5.8**.

²⁴¹ Die Schilderung eines ohne einen einzigen Verlust in den eigenen Reihen errungenen Sieges ist auch aus der Literatur bekannt. So berichtet Caesar z.B. einen Überfall auf 180.000 Germanen, ohne selbst auch nur einen einzigen Verlust verzeichnen zu müssen (Caes. De Bell. Gall., 4, 15, 3); auch Tacitus beschreibt einen Sturmangriff auf die armenische Festung Volandum, bei dem nur sehr wenige Soldaten verwundet, aber kein einziger getötet wurde (Tac. Ann., 13, 39). Zu diesen als unrealistisch annehmbaren Zahlen s. insb. Gerlinger 2008, 160ff.

Marcussäule repräsentativen und im Rahmen dieser Arbeit behandelten Szenen 24 bzw. 50/51 zeigen deutliche graduelle Unterschiede in Bezug auf die Anzahl der sterbenden Barbaren: während in Szene 24 nur etwa ein Drittel der Barbaren verwundet, sterbend oder tot dargestellt ist (**Abb. 2 und 3**), sind in Szene 49/50 der Marcussäule (bis auf einen letzten, Gegenwehr leistenden Barbaren) alle Gegner der römischen Soldaten in verschiedenen Stadien der Niederlage dargestellt – wobei an dieser Stelle anzumerken ist, dass Szene 49/50 eine der wenigen Schlachtszenen der Marcussäule ist, in denen überhaupt noch ein Barbar Gegenwehr leistet. Auch auf dem Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**) und dem Sarkophag Ludovisi (**Abb. 13**) sind die sich noch wehrenden Barbaren in der Unterzahl: die Mehrzahl sinkt bereits in sich zusammen.

Das Bild des Stürzens, Fallens oder Niedersinkens ist somit Angehörigen der feindlichen Partei vorbehalten. Dieses begegnet nicht nur im Rahmen von Schlachten, sondern ist auch als Fallen vom Reittier nach Verlust über dessen Kontrolle, so z.B. auf Platte VI des Trajanischen Frieses (**Abb. 7**) oder auf den Sarkophagen Portonaccio und Ludovisi (**Abb. 12 und 13**)²⁴², zu finden. Äquivalent zu den Darstellungen römischer Unverletzlichkeit zeigen die unterschiedlich ausgeprägte, aber dennoch allgegenwärtige Darstellung der Verletzlichkeit römischer Gegner und deren akute Unterlegenheit ihre prinzipielle Schwäche und ihr Unvermögen. Der Mangel an Fähigkeiten aufseiten der Barbaren wird auch in anderen Szenenzusammenhängen dargestellt und mit dem Können der römischen Armee kontrastiert. Dies wird z.B. bei Aktionen sichtbar, die der römischen Armee gelingen, bei deren Durchführung die Barbaren jedoch scheitern: so erfolgt die Flussüberquerung der Soldaten in den Szenen 4/5, 48 und 101 der Trajanssäule geordnet und ohne Schwierigkeiten, während die Flussüberquerung der Daker in Szene 31 in verlustreichem Chaos resultiert²⁴³.

Zu dem breiten Ausdrucksspektrum der Zusammenhänge, in denen Feinde von römischen Soldaten besiegt werden, gehört des Weiteren die Darstellung des Niedergeritten-Werdens. Hierbei befinden sich Oberkörper oder Kopf des Barbaren auf etwa einer Höhe mit den Hufen des Pferdes eines römischen Soldaten, wobei die Vorderläufe des Tieres den Unterlegenen häufig von beiden Seiten eingrenzen. Gut erhaltene, den Vorgang deutlich abbildende Beispiele hierfür sind auf Platte III des großen Trajanischen Frieses (**Abb. 6**), sowie auf den Sarkophagen Portonaccio und Ludovisi (**Abb. 12 und 13**) zu sehen. Ein ähnliches Bildmotiv ist das des mit dem Pferd über den am Boden liegenden Feind hinwegsetzenden Reiters, das sowohl in den Darstellungen römischer Soldaten als auch für den Kaiser selbst verwendet wird. Es begegnet z.B. nicht nur in der Figur eines römischen

²⁴² Die Sarkophage Portonaccio und Ludovisi zeigen sowohl vom Pferd fallende bzw. herabsinkende als auch nach Angriff zu Boden gehende Barbaren.

²⁴³ Vgl. Faust 2012, 42.

Soldaten in Szene 50 der Marcussäule (**Abb. 9**), sowie auf Platten IV und VIII (**Abb. 7 und 8**) des großen Trajanischen Frieses und den der im Rahmen dieser Arbeit besprochenen Sarkophagen Ludovisi und Portonaccio (**Abb. 12 und 13**)²⁴⁴. Generell scheint die Darstellung des Reitens ein mit dem Eindruck von Macht und Ansehen verbundenes Bild gewesen zu sein. Nicht umsonst stellen Reiterstatuen einen eigenen Statuentyp dar, der häufig gerade wegen seiner monumentalen Form ab dem Prinzipat als dem *princeps* vorbehaltenen angenommen und von bzw. für Senatoren nur in zurückhaltender Form bzw. lokalem Kontext aufgestellt wurde²⁴⁵.

Beide Darstellungsweisen – das Niederreiten und das „Über den Feind-Hinwegsetzen“ – vereinen innerhalb eines Motives mehrere, bereits herausgearbeitete kompositorische Merkmale des siegreichen Oben und des unterlegenen Unten, der nach rechts gerichteten Bewegung des Siegers, sowie inhaltliche Merkmale wie den Besitz und die Anwendung besonderer Ausstattung (i.e., Pferd, Waffe), und die Gegenüberstellung von aktiv Handelndem und dem zur Reaktion gezwungenen Feind. Die deutlich sichtbar ausgeführte Handlung, das Töten eines Feindes mit Lanze oder Schwert zusätzlich zu dem Überreiten bereits zu Boden gegangener Gegner ist ebenfalls ein Motiv, um die Überlegenheit bzw. Kampfestüchtigkeit des Reiters zu verdeutlichen: es begegnet bereits in den Darstellungen des Frieses am Pfeilermonument des Aemilius Paullus in Delphi²⁴⁶. Die verkürzten Aussagen „Sieger“ oder „siegreicher Kämpfer“ vermitteln auch die Darstellungen der Kavalleristen auf Metopen 5 und 28 des Tropaium Traiani in Adamklissi, die mit ihrem Pferd über einen am Boden in unterschiedlichen Haltungen liegenden oder kauern den Gegner hinwegsetzen, sowie die entsprechenden Darstellungen auf zahlreichen Reitergrabstelen²⁴⁷.

Diese schlaglichtartige Vermittlung der Aussage „Sieg über den Feind“ durch ein Motiv, das auch in kleinem Format gut erkennbar war, ist vermutlich auch der Grund für dessen zahlreiche

²⁴⁴ S. auch die Gestalt des Feldherrn auf dem sog. kleinen Sarkophag Ludovisi, dem Sarkophag Doria Pamphili und einem Sarkophag in der Villa Giustiniani in Rom. Möglicherweise befand sich auch unterhalb der Darstellung von Alexanders Pferd auf dem Alexandermosaik ein gefallener Feind (s. **S. 25** bzw. **Abb. 4**). Die Darstellung eines Feindes, der vor einem siegreichen Reiter zu Boden geht bzw. gegangen ist, ist bereits auf griechischen Reliefs des späten 5. Jh. v. Chr. zu finden (so z.B. auf dem Südfries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis, vgl. Cohen 1997, 28, Abb. 10). Das früheste Beispiel für die Darstellung der Zweiergruppe Reiter/zu Boden gehender bzw. niedergerittener Feind dürfte die Stele des Dexileos sein (Athen, Kerameikos Museum, Inv. NR. P 1130), die in das frühe 4. Jahrhundert v. Chr. datiert wird (Cohen 1997, 29, Abb. 11). Zu der Stele s. auch Hölscher 1973, 102–104; Stupperich 1977, 20; Hurwit 2007.

²⁴⁵ Eck 1984, 158. So auch Maumont 1958, 79; Maumont 1964, 122 ff. Zu den Aufstellungsorten der Statuen s. Etienne 1974, 120–121, m. Plan.

²⁴⁶ Kähler 1965; Günther 1995; Boschung 2001.

²⁴⁷ Zu den Reitergrabstelen allgemein s. Schleiermacher 1984; zu dieser Deutung der Stelen bzw. den griechischen, etruskischen und römischen Darstellungen des Reitermotivs s. Schleiermacher 1984, 11–13 und 61–96. Zum Diskurs, ob das Motiv von klassischen und frühhellenistischen Stelen mit Reitersiegerreliefs übernommen wurde und über etruskische Urnen seinen Weg auf die Reitergrabstelen fand s. Junkelmann 2008, 180; ob es sich hierbei um ein römisches Motiv handelt, das von triumphalen Vorbildern übernommen wurde s. Boppert 1992b, 58ff.; eine kurze Zusammenfassung der Ansätze ist bei Heitz 2009, 233 Anm. 1207 zu finden.

Darstellungen auf Münzen²⁴⁸. Das Setzen des Fußes auf den Körper bzw. auf den Kopf des Feindes ist als weiteres Motiv zu nennen, das als Chiffre für den Sieg über einen Feind verstanden werden kann und das seit der frühen Kaiserzeit zu finden ist²⁴⁹: Darstellungen auf Münzen zeigen den Fuß der Siegerfigur auf einem Globus²⁵⁰ oder Rüstungsteilen²⁵¹ ruhend oder einen Feind niedertretend²⁵².

Auch der Rückzug ist ein Motiv, das so ausschließlich den Barbaren vorbehalten ist, so dass es sich bei Figuren, die sich am rechten Bild- oder Szenenrand von einer noch tobenden Schlacht abwenden und entfernen, nur um ebendiese handeln kann. Kongruent hierzu befinden sich die römischen Soldaten immer in Bewegung hin zu einer Schlacht und am linken Bild- oder Szenenrand, so dass eine Verwechslung der Parteien auch aus großer Entfernung verhindert wird.

Neben der Ermöglichung einer eindeutigen Unterscheidbarkeit der beiden Parteien auch bei größerer Entfernung des Betrachters zur Darstellung, wie dies bei den Kaisersäulen ab einer gewissen Höhe der Fall ist, verweist der Rückzug vor allem auf die von den Gegnern eingestandene Niederlage in der Schlacht und somit auf die Überlegenheit der römischen Armee.

Neben der formalen Gliederung römischer Soldaten sticht ein die beiden Parteien voneinander abgrenzendes, da nur einseitig verwendetes Merkmal ins Auge: die Unterstützung durch höhere Mächte, die durch allegorische Anwesenheit in einzelnen Szenen stellvertretend für die gesamte Unternehmung visualisiert werden, seien es Danuvius, Jupiter, Nox, und Victoria auf der Trajanssäule,

²⁴⁸ Das Motiv des Kaisers zu Pferd, der einen am Boden befindlichen Feind angreift, begegnet auf zahlreichen Münzen der römischen Kaiserzeit (z.B. auf RIC II, Part 1 (second edition) Vespasian 386; RIC II Trajan 208, RIC II Trajan 536 oder RIC II Trajan 536, RIC III Marcus Aurelius 1363, RIC V Probus 818 (eines der wenigen Beispiele für eine nach links verlaufende Bewegung des Reiters), RIC VII Treveri 36, RIC VII Nicomedia 85; RIC VI Aquileia 80b). Es begegnet bereits auf republikanischen Münzen, wie z.B. dem Denar des Capito von ca. 60 v. Chr. (RRC 429/1); vgl. auch die Position des rechten Reiters bzw. seines Pferdes auf dem Schlachtrelief im Palazzo Ducale in Manuta (Koeppel 1989, 131 Abb. 37).

²⁴⁹ S. Zanker 1998, 54. Als Ausdruck für das Besiegt-Sein des Feindes wird die Haltung jedoch immer als Resultat gezeigt und ist in ihrem Ausdruck statisch, d.h., es findet keine oder nur wenig Bewegung im Körper des Siegers statt. Der Aspekt der Bewegung grenzt dieses Motiv von dem des während des Kampfes erfolgenden „über Leichen gehen“ ab, das z.B. in Szene 72 der Trajanssäule bei einem germanischen Krieger und einem Schleuderer zu finden ist und das als Topos in der Literatur bekannt ist (Gerlinger 2008, 151–152). Die Positionierung des Feindes unter den Füßen als Verdeutlichung des Sieges bzw. der Überlegenheit findet sich bereits in Bildwerken des Alten Ägypten: Sandalen des Tutanchamun und Mumienchuhe aus römischer Zeit zeigen Abbildungen von Feinden, während Texte das Niedertrampeln der Feinde durch den König als topisches Bild verwenden (Müller-Wollermann 2009 mit zahlreichen Erwähnungen und Zitaten von Texten und einer Abbildung der Sandalen des Königs Tutanchamun und der Mumienchuhe [Abb. 8 a.a.O.]).

²⁵⁰ z.B. RRC 403/1; RRC 449/4; RIC I (second edition) Augustus 256; RIC I (second edition) Nero 618; RIC I (second edition) Civil Wars 75; RIC I (second edition) Galba 45.

²⁵¹ RRC 335/3a; RRC 464/6; RRC 494/8b; RIC I (second edition) Nero 25; RIC I (second edition) Vitellius 169; RIC II, Part 1 (second edition) Vespasian 220.

²⁵² RIC V Gallienus 313; RIC V Postumus 39; auf dem Sarkophag der Via Tiburtina ist eine Kombination der Siegesmotivik zu sehen: hier sind es Figuren der Victoria, die über kauernde und gefesselte Barbaren hinwegschreiten (vgl. Heitz 2009, 216). Auch die Verwendung mehrerer auf den Sieg hinweisender Motive innerhalb einer Darstellung war durchaus geläufig; so hält z.B. auf einem blau-schwarzen Onyx ein jugendlicher Seeheld eine Victoria in der Hand und setzt seinen Fuß auf eine *prora* (München, Staatliche Münzsammlung; Abb. in Maderna 1988, 267, Kat. Nr. 148).

Victoria²⁵³, Honos und Virtus/Dea Roma²⁵⁴ auf dem großen Trajanischen Fries, oder Jupiter bzw. dessen Blitz, der Regengott und Victoria auf der Marcussäule²⁵⁵.

Das Vorhandensein vormaliger Feinde, die als Verbündete der römischen Truppen in der ihnen jeweils eigenen Bewaffnung und Ausrüstung dargestellt werden und die maßgeblich deren Schlachten schlagen, zeigt, dass die Römer bei ihren Feldzügen nicht nur göttliche Hilfe erhalten²⁵⁶. Im Gegensatz zu den römischen Soldaten, deren Reihen nicht nur durch göttliches Wirken, sondern auch durch Truppenteile verbündeter Völkerschaften verstärkt sind, stehen ihre Feinde nicht nur ohne den Rückhalt einer eigenen Gruppengemeinschaft, sondern auch ohne weitere oder gar göttliche Unterstützung da; nur in einer einzigen Szene der Trajanssäule ist in Form einer Einheit sarmatischer Reiter Hilfe von außen für die Daker dargestellt²⁵⁷.

Die Darstellung von Barbaren, die schon „vor“ dem ersten Aufeinandertreffen mit den römischen Truppen zusammengesunken und/oder tot am Boden liegen, weisen ebenfalls auf den Ausgang der Schlacht bzw. auf die Überlegenheit der römischen Armee hin. Auch das Präsentieren der Kopftrophäen als wortwörtlicher *pars pro toto* für die „bereits“ getöteten Barbaren (wie z.B. in Szene 24 auf der Trajanssäule, **Abb. 2**) kann in diesem Sinn interpretiert werden²⁵⁸. Als die Unterlegenheit der Daker bzw. die erfolgreiche Durchführung der beiden Kampagnen bereits andeutende Motive können auch die Darstellungen in Szenen 9 und 18 der Trajanssäule verstanden werden: der im Narrativ des

²⁵³ Die Deutung der dargestellten Gottheiten ist umstritten. Während Gauer 1977, 327 sie als Roma deutet, identifizierte Hölscher 1967, 64 sie aufgrund ähnlicher Darstellungsmuster als Victoria (s. hierzu auch Leander Touati 1987, 15).

²⁵⁴ L'Orange/Gerkan 1939, 190, Hamberg 1968, 57, Hölscher 1967, 52f sprechen sich für eine Darstellung von Dea Roma aus; Bieber 1945, 33 und Koeppel 1969, 160 sehen in der Figur die Personifikation der Virtus.

²⁵⁵ Zu den Götterdarstellungen auf der Trajanssäule: Bode 1992, 142–143; Coarelli 2000, 82–83; auf der Marcussäule: Hamberg 1968, 117–119; Bode 1992, 142–143; Scheid 2000, 233–236. In diesem Zusammenhang sei auf die Darstellung des Flussgottes und einer weiblichen, geflügelten Gestalt (Victoria?) auf dem Proelium-Fries des Konstantinsbogens in Rom hingewiesen. Auch auf den Schlachtsarkophagen sind Götterdarstellungen zu finden, z.B. eine auf einem besiegten Barbaren stehende Victoria auf der linken Nebenseite des Sarkophags Via Tiburtina (Andreae 1956a, 14 Nr. 4), oder die Anwesenheit von Virtus auf dem Schlachtsarkophag Borghese oder dem Sarkophag Pamphili. Neben dieser direkten Darstellung göttlichen Beistandes auf den genannten Monumenten wird das Wohlwollen der Götter auch durch die kultischen Handlungen/Opfer im bildlichen Kontext deutlich, wie z.B. in den Darstellungen der *lustratio*/Opfer in Szenen 8, 38, 53, 91, 103, 107 der Trajanssäule und Szenen 13, 30, 75 der Marcussäule.

²⁵⁶ z.B. in den (Schlacht-)Szenen 24, 66, 70, 72 der Trajanssäule; (Schlacht-)Szenen 23, 39, 78 der Marcussäule. Wie schon von Hölscher formuliert wurde, erhalten Trajan bzw. die römischen Truppen Unterstützung von Verbündeten aus Norden, Westen, Osten und Süden, somit „aus aller Welt“, um gegen einen isolierten Feind vorzugehen (Hölscher 2003, 11; Hölscher 2017, 28). Laut Hölscher führt der Druck des dakischen Einfalls dazu, dass im ersten Feldzug die Unterstützung durch Hilfstruppen und ihre dadurch zum Ausdruck gebrachte Loyalität hervorgehoben wird (Hölscher 1999, 288).

²⁵⁷ Szene 31. Die Identifizierung der am ganzen Körper mit einem Schuppenpanzer ausgestatteten Reiter als sarmatische Roxolanen geht auf eine Beschreibung des Tacitus zurück (Tac. Hist., 1, 79).

²⁵⁸ Als Vorwegnahme des Sieges in der Schlacht kann auch die Voranstellung der *adventus*-Szene auf Platte I des Trajanischen Frieses gewertet werden (vgl. Faust 2012, 17).

Reliefbandes erste begegnende Daker²⁵⁹ fällt ohne ersichtliche Ursache (sieht man von der Erscheinung Trajans ab) von seinem Reittier, während die zweite Begegnung des Betrachters mit einem gefesselten Daker im Rahmen einer Gefangenenvorführung vor Trajan stattfindet. Der von seinem Reittier fallende Daker liegt hierbei in derselben Achse wie die Darstellung der Victoria (Szene 78) sowie der Szene, die den Selbstmord des Decebalus zeigt (Szene 145, **Abb. 16** und **17**), so dass diese Szene mit dem weiteren erfolgreichen Verlauf und Ausgang der Kampagne(n) in Relation gesetzt werden kann.

Als weiteres, retrospektiv den Sieg in einer Schlacht verdeutlichendes Motiv können auch die Darstellungen der Kriegsfolgen angesehen werden. Als Folge einer Schlacht können die Zerstörung von Dörfern²⁶⁰, Unterwerfungsszenen/Gesandtschaften²⁶¹, Gefangennahmen/ Abtransportieren von Beute²⁶² oder Hinrichtungen²⁶³ den vorausgegangenen Sieg unterstreichen, aber auch aufseiten der römischen Soldaten können „Folgen“ der Schlacht, für diese jedoch im äußerst vorteilhaften Sinn, beobachtet werden. So werden auf Trajanssäule und Marcussäule häufig *adlocutiones* nach Schlachten dargestellt, die in diesem Zusammenhang als Moment der Kaisernähe und Anerkennung der vorausgegangenen Leistung interpretiert werden kann²⁶⁴. *Adlocutiones* kurz nach einer Schlacht sind in Szenen 27, 42, 73, 125 und 137 der Trajanssäule und Szenen 55 und 100 der Marcussäule zu sehen. Nur einmal (Szene 96 der Marcussäule) erfolgt die Darstellung einer *adlocutio* vor einer Schlacht (hier stand möglicherweise die unmittelbare Darstellung blutiger Kriegsfolgen nach der Schlacht für die Feinde, die Tötung von Barbarinnen am rechten Bildfeld der Szene 97, im Vordergrund). Auch auf Paneel I des Severusbogens (**Abb. 11**)²⁶⁵ ist eine *adlocutio* im obersten Register zu sehen, während den Feinden nur der Tod bleibt, vor dem sie nur die Flucht bewahren kann.

Die hier beschriebene Kontrastierung von „Folgen für die Feinde“ – „Folgen für die Römer“ findet sich auch in anderen Zusammenhängen; so folgt z.B. der *adlocutio* Trajans in Szene 137 das

²⁵⁹ Die Funktion des dakischen Reiters in dieser Szene wurde mehrfach diskutiert. Der Reiter wurde häufig mit einer von Cassius Dio (Cass. Dio, 68, 8, 1) überlieferten Anekdote in Verbindung gebracht, die beschreibt, dass ein burischer Bote Trajan eine auf einem Pilz geschriebene Botschaft überbracht habe, in der diesem zum Frieden mit Decebalus geraten wurde (vgl. Bode 1992, 136 und Anm. 93). Die Identifizierung eines dargestellten runden Gegenstandes als Pilz wurde jedoch bereits mehrfach angezweifelt (Settis 1985, 1155) und der Fallende als Omen für den anstehenden Erfolg des Feldzuges gewertet (vgl. Ampolo 1995).

²⁶⁰ z.B. in Szenen 18 oder 20 der Marcussäule.

²⁶¹ z.B. in Szenen 39 oder 118 der Trajanssäule und 19, 25 oder 73 der Marcussäule.

²⁶² z.B. in Szenen 29/30 der Trajanssäule und 77, 93 oder 110 der Marcussäule.

²⁶³ Szenen 20 oder 97 der Marcussäule.

²⁶⁴ Zur *adlocutio* des Kaisers als *beneficium* für das Heer s. Sommer 2005, 339–340.

²⁶⁵ Abbildung der Zeichnung in: Brilliant 1967, Pl. 60a oder in der Datenbank Arachne (arachne.dainst.org/entity/532672).

Abtransportieren des dakischen Goldschatzes (Szene 138), während die Ansprache des Decebalus in der darauf folgenden Szene (Szene 140) wiederum in der Flucht und dem Selbstmord der Daker resultiert. Die Szenen „kaiserliche *adlocutio*“ – „Abtransport Goldschatz“ und „*adlocutio* Decebalus“ – „Massenselbstmord“ können als miteinander kontrastierende Folgen der vorab dargestellten Schlacht, aber auch als Quintessenz der Kampagnen verstanden werden.

Neben den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Motiven, die implizit auf den aus der Schlacht resultierenden Sieg der Römer über ihre Feinde hinweisen, gibt es Motive, welche diese Aussage explizit und in „kondensierter“ Form vermitteln und die – aus jedem weiteren szenischen Zusammenhang herausgenommen – auch auf Münzen begegnen²⁶⁶. Zu diesen zählen insbesondere, aber nicht ausschließlich, Darstellungen der *Victoria*²⁶⁷ und von *tropaia*²⁶⁸, deren Darstellung auf den hier untersuchten Reliefs jedoch nicht nur den Sieg einer einzelnen, ganz bestimmten Schlacht thematisieren, sondern die generelle Sieghaftigkeit bzw. die der gesamten Feldzüge verdeutlichen.

Insbesondere die Verfügungsgewalt über die Frauen des Feindes stellt einen Hinweis auf die Überlegenheit der römischen Armee dar. Während diese auf der Trajanssäule (z.B. in Szenen 29/30) mit geordneter Kleidung und zurückgebundenem oder geflochtenem Haar als Teil der Kriegsbeute abtransportiert werden und als gewonnenes Kapital zu verstehen sind, deuten die Darstellungen der Marcussäule einen weiteren Aspekt an: in Szene 97 hält ein römischer Soldat eine Barbarin an den Haaren gepackt und zieht diese mit sich; ihre Haare sind gelöst, und auch ihr Gewand ist verrutscht und offenbart ihre rechte Schulter; Barbarinnen mit in Unordnung geratenem Gewand sind auch in Szenen 102 und 104 zu sehen, bei den Barbarinnen in Szenen 20 und 104 entblößt das in Unordnung geratene Gewand neben der Schulter auch die rechte Brust²⁶⁹. Diese Darstellungen wurden mehrfach als Anzeichen einer bevorstehenden Vergewaltigung interpretiert²⁷⁰. Ob hier jedoch ein tatsächlicher, akuter Übergriff angesprochen wird oder nicht, ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Sicher ist nur, dass in diesen und ähnlichen Darstellungen von Frauen des Feindes mit Anzeichen des Kontrollverlustes über ihre Erscheinung (gelöstes Haar, verrutschte Kleidung mit oder ohne Sichtbarwerden der Brust) und/oder ihre Körper (Griff ins Haar durch einen Soldaten) deren sexuelle Verfügbarkeit

²⁶⁶ Das Niederreiten eines Gegners oder das Hinwegsetzen über einen am Boden liegenden Feind, das als Motiv regelmäßig innerhalb der Schlachtszenen begegnet, wurde bereits als Siegesmotiv angesprochen.

²⁶⁷ Szene 78 der Trajanssäule, großer Trajanischer Fries Platte I, Szene 55 der Marcussäule; zur Bedeutung der *Victoria* s. insb. Hölscher 1967, 174.

²⁶⁸ Szene 78 der Trajanssäule, Szene 55 der Marcussäule, Sarkophag Portonaccio; zur Bedeutung der bereits aus republikanischer Zeit verwendeten Motives und seinen Wurzeln ausführlich Schmuhl 2008; s. auch Heitz 2009, 139; Östenberg 2009, 19–20.

²⁶⁹ Petersen 1896, 731 Taf. 113. Laut Dillon kann das Motiv der entblößten Brust als Anzeichen sexueller Gewalt bereits in Darstellungen der klassischen griechischen Kunst zurückverfolgt werden (Dillon 2006, 269, Anm. 34).

²⁷⁰ Zanker 2000, 165–166; Dillon 2006, 258; Heitz 2009, 121.

thematisiert wird, wie bei der Barbarin des rechten Gefangenenpaares auf dem Sarkophag Portonaccio (**Abb. 12**), in der Darstellung im unteren Register der Gemma Augustea²⁷¹ oder einem Relief des Kaisers Claudius im Sebasteion von Aphrodisias²⁷² zu sehen ist.

Der Frauenkörper kann in römischen Abbildungen zudem zur Verdeutlichung der Eroberung eines Landes verwendet werden, wie es z. B. bei der weiblichen Allegorie Germaniens auf einem Aureus des Domitian²⁷³ oder bei der weiblichen Allegorie Britanniens auf einem Relief des Sebasteions in Aphrodisias²⁷⁴ der Fall ist. Die Verfügbarkeit von Frauen des Gegners oder die Verbildlichung eines besiegten Landes durch eine Frau verweist somit auf den Erfolg des Siegers²⁷⁵. Hierbei ist anzumerken, dass sich auf beiden Säulen die Verbindung von „conquest and desire“²⁷⁶ auch in dem Konzept der Figur der Victoria spiegelt, die im Typus der Aphrodite von Capua gestaltet wurde und somit als verführerische, begehrte Frau die Vorteile des römischen Sieges repräsentiert: „One should not forget, of course, that this sexually charged, metaphorical construct, which characterized the capture of foreign territory as the masculine sexual conquest of feminized space, had a very real, nonmetaphorical dimension“²⁷⁷.

Wie Meyer²⁷⁸ in ihrer Untersuchung zum Bild der Aphrodite und der Artemis darlegt und am Beispiel der Darstellungen beider Göttinnen auf dem Parthenonfries zeigt, war das von der Schulter herabgleitende Gewand ein Motiv, das Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. für Aphrodite aufkam und

²⁷¹ Simon 1986, Taf. 11.

²⁷² Smith 1987, Taf. XI I.

²⁷³ Vgl. Faust 2012, 105. Aufgrund des Genus (*provincia*) sind Personifikationen der Provinzen, sowohl die der sog. *provincia capta* als auch der *provincia pia et fidelis*, vgl. Bieńkowski 1900, meist in Gestalt von Frauen dargestellt. Laut den Ergebnissen der Arbeit von Toynbee sind Personifikationen der Provinzen (bzw. von Völkern und Ländern) seit der ersten Hälfte des 1. Jh. v. Chr. Teil römischer Kunst (Toynbee 1934, 22). Zu den Personifikationen der Provinzen s. auch Jatta 1908; Ostrowski 1990a; Houghtalin 1996.

²⁷⁴ Smith 1987, Taf. XI V.

²⁷⁵ Neben der sexuellen Verfügbarkeit der Frauen des besiegten Feindes als „a soldier’s spoils“ (Dillon 2006, 260 Anm. 48 mit weiterführender Literatur; s. auch Dougherty 1998) kann die Inbesitznahme der Frauen und ihrer Kinder auch als gezielte Maßnahme begriffen werden, um die unmittelbare Zukunft des besiegten Volkes bzw. deren nächste Generation zu schwächen (Faust 2012, 106). Die unterschiedliche Behandlung der Frauen auf der Trajanssäule (Anwesenheit bei Opfern, geordneter Abtransport) und der Marcussäule (Darstellung inmitten von Kampfhandlung, Übergriffe) wurde von Zanker als weiteres Symptom der auch anderweitig auf der Marcussäule ausgeprägter formulierten Gewalttätigkeit römischer Soldaten interpretiert und auf die unterschiedliche Charakteristik der Kampagnen (Darstellung eines Eroberungskrieges auf der Trajanssäule, Darstellung eines Vernichtungskrieges auf der Marcussäule) zurückgeführt (s. Zanker 2000, 172). Diese These wird hingegen von Dillon (Dillon 2006, 260) angezweifelt; sie vermutet (mit Rückgriff auf Fehr 1985, 41–44), dass die Darstellung eines fleißig und geordnet arbeitenden und auch den Frauen des besiegten Gegners gegenüber diszipliniert agierenden römischen Heeres die tiefsitzende Furcht der römischen Bevölkerung diesem gegenüber als unbegründet darstellen sollte und somit denselben versichernden Effekt haben soll wie die Handwerkszenen der Legionäre.

²⁷⁶ Vgl. Kousser 2006, die ausgehend von Hölscher 1967 auf die Funktion der Victoriendarstellungen der Säulen eingeht.

²⁷⁷ Dillon 2006, 262 in Bezug auf die Darstellung der Victorien auf der Trajanssäule und der Marcussäule.

²⁷⁸ Meyer 2015, 82 mit Verweis auf Himmelmann 1959, 11–12, Abb. 1; Himmelmann 2000, 137–138, Abb. 1–3.

zu einem immer wiederkehrenden Bestandteil ihrer Ikonographie wurde: die entblößte Schulter trägt die Andeutung möglicher weiterer Entblößung mit sich; die jungfräuliche Göttin Artemis hingegen, in der Darstellung des Parthenonfrieses direkt hinter Aphrodite sitzend, hat das Gewand ergriffen und verhindert ein Herabgleiten, was u.a. als Zeichen ihrer Keuschheit und körperlichen Unzugänglichkeit zu verstehen ist²⁷⁹.

Die Bedeutung der Entblößung für die Interpretation einer Frau als aphrodisisches, begehrenswertes bzw. begehbares Wesen spiegelt sich zudem in der Version der mythischen Erzählung von Aktaion, der die unbekleidete Artemis beim Bad entdeckt, diese durch ihre Unbekleidetheit als begehrbare Frau begreift und wegen dieser Grenzüberschreitung von ihr bestraft wird²⁸⁰. Die Darstellung der badenden oder überraschten Artemis orientiert sich bis in die römische Zeit hinein an Darstellungen der Aphrodite²⁸¹. Das von der Schulter herabgeglittene Gewand und/oder die entblößte Brust gefangener Barbarinnen oder von weiblichen Allegorien besiegtter Länder kann als deutliches Zeichen ihrer Wahrnehmung als erotische, begehrbare Wesen in der Tradition einer entblößten Aphrodite gesehen werden, zeigt aber auch deren für die siegreichen römischen Soldaten physisch greifbare Weiblichkeit bzw. im größeren Rahmen die für die römische Gesellschaft erreichbare Verlockung des Sieges, die schlussendlich auch in Gestalt der siegeschreibenden Victoria auf den Säulen begegnet.

Ein weiteres, den Sieg thematisierendes Motiv ist das Stoßen einer Lanze in die Erde oder das Halten einer Lanze mit der Spitze nach unten, das die im Zusammenhang mit der Komposition der Schlachtszenen angesprochene Betonung der Abwärtsbewegung als Motiv der Überlegenheit komprimiert²⁸². Dieses Motiv ist auf den Reliefs dem Kaiser zugeschrieben und ist z.B. in Szene 25 der Trajanssäule, Szenen 3, 7, und 78 der Marcussäule zu finden²⁸³. Es begegnet ebenfalls auf Münzen²⁸⁴.

5.8 Gewalt

Im Fall der römischen Reliefs ist die Rollenverteilung von Gewalt ausübenden und Gewalt erleidenden Personen festgelegt: römische Soldaten werden in verschiedenen Stadien des Verletzens und Tötens dargestellt, während die Angriffe bzw. Abwehrversuche ihrer Gegner erfolglos bleiben oder

²⁷⁹ Meyer 2015, 82–83.

²⁸⁰ Die Überlieferungen zusammenfassend: Grassinger 1999, 103ff.

²⁸¹ Meyer 2015, 87ff.

²⁸² Zu diesem Motiv ausführlich Hafner 1978, 235–250 mit Abb. 7–13; Settis 1988, 142; Faust 2012, 41.

²⁸³ Auf Paneel II des Severusbogens hielt vermutlich ein Oberbefehlshaber eine Lanze mit der Spitze nach unten bereit, um sie in die Erde zu stoßen.

²⁸⁴ z.B. RIC I (second edition) Augustus 351; RIC Trajan 162 bzw. RIC Trajan 204.

diese in den verschiedenen Stadien der Verwundung bis hin zum bereits eingetretenen Tod zu sehen sind. Mit der Präsentation von Kopftrophäen im Rahmen der Schlachtszene 24 auf der Trajanssäule (**Abb. 2**) und dem großen Trajanischen Fries (**Abb. 7**) gehen die Darstellungen über die Abbildung von Gewalt innerhalb einer akuten, situativ notwendigen Kampfhandlung hinaus. Auch außerhalb von Schlachten begegnen auf der Trajanssäule und der Marcussäule mit Darstellungen von Massenhinrichtungen²⁸⁵, dem Töten von Frauen des Gegners²⁸⁶ und Folter²⁸⁷ weitere Beispiele für ausgeübte physische Gewalt.

Da die dargestellten Gewalttaten Teil des Bildprogramms öffentlicher Monumente sind, ist davon auszugehen, dass es sich bei dem gesamten Inhalt ihrer Darstellungen um akzeptiertes Geschehen im Sinne von etablierten Bildmustern handelt. Ein Infragestellen oder ein Diskurs in Hinsicht auf die verwendeten Motive war sicher nicht Sinn und Zweck der Denkmäler, sondern eine Dokumentation der bestehenden Weltordnung. Dies gilt auch für die Darstellungen des Tötens von feindlichen Völkern auf den Kaisersäulen, sei es vor, während oder nach einer Schlacht. Die Frage nach einer subjektiven Konnotation der verwendeten Motive bzw. deren Wirkung auf einen antiken römischen Betrachter kann nicht abschließend beantwortet werden, da es keine Quellen über eine Beurteilung eines Bildwerkes durch einen Betrachter gibt bzw. keine solche erhalten ist.

Die ostentative Zurschaustellung solcher Gewalt auf den Schlachtenreliefs der römischen Kaiserzeit scheint aus heutiger Sicht befremdlich, insbesondere dann, wenn es sich bei den Medien um Staatsdenkmäler und nicht um Objekte der Privatkunst handelt, die einen begrenzten, nicht-öffentlichen Betrachterkreis adressierten²⁸⁸. Dies ist jedoch vermutlich dem divergierenden Empfinden von oder Verständnis für Gewalt und der resultierenden Beurteilung der Darstellung geschuldet, mit dem ein „antiker“ Betrachter die Bildwerke rezipiert haben muss²⁸⁹. Zudem ist jede Beurteilung von Gewalt als angebracht, akzeptabel oder „gewalttätig“ (also als transgressiv, über ein akzeptables Maß

²⁸⁵ Marcussäule Szene 61. Besonders interessant ist in dieser Szene die Identität der ausführenden Henker, die sich weder durch ihre Kleidung noch durch ihre Physiognomie von den Opfern der Hinrichtung unterscheiden. Hölscher führt diese Darstellung als Beispiel dazu heran, dass in römischen Darstellungen des Tötens von Feinden neben deren physischer Vernichtung auch die Aberkennung bzw. Umkehrung der eigenen Werte in deren Figuren verdeutlicht wird; die Erniedrigung des Feindes zeigt die Würde des „Eigenen“ (Hölscher 2003, 12).

²⁸⁶ Marcussäule Szene 79.

²⁸⁷ Trajanssäule Szene 45. Auch hier ist die Identität der Ausführenden hervorzuheben, da es sich um Frauen handelt, die gefangene Daker mit Fackeln malträtiert (zur möglichen Volkszugehörigkeit der Frauen zusammenfassend Dillon 2006, 263ff.).

²⁸⁸ Zu möglichen Gründen dazu, warum diese Darstellungen befremdlich erscheinen, s. **Kapitel 13.4**.

²⁸⁹ Das Phänomen der von Gewalt bzw. gewalttätigen Darstellungen in Wort und Bild geprägten (nicht nur römischen) Antike wurde bereits eingehend untersucht (Rohmann 2006; Fuchs 2009a; Jacobs 2009; Krause 2009; Müller-Wollermann 2009; Muth 2009; Pirson 2009; Rohmann 2009; Zimmermann 2009a; Zimmermann 2009c; Zimmermann 2013, insb. 238–277).

hinausgehend), sowie das Empfinden von Mitleid mit den Opfern und die daraus resultierende Beurteilung des Gewalt Ausübenden eng an den kulturellen Kontext gebunden, aus dem der Betrachter stammt.

Mitleid mit Opfern von Gewalt im Sinne eines Mit-Leidens und einer Identifikation mit dem Opfer, das zu einer Beurteilung der Tat als gewalttätig führt, wird, wie Andreas Fuchs in Bezug auf die Frage nach der Grausamkeit der Assyrer darlegte, mit Mitgliedern der eigenen Gruppe empfunden, der auch der Betrachter selbst angehört. Es bleibe aus, „wenn von Seiten dazu berufener, legitimer Institutionen Übeltätern oder Feinden Leid zugefügt wird...“²⁹⁰. Die Identität und der Status eines Opfers von Gewalt scheint in der römischen Antike ein maßgeblicher Faktor für die Beurteilung der Tat durch die Autoren gewesen zu sein. Wie ein von Dirk Rohmann untersuchtes Beispiel für eine bei Seneca berichtete Gewalttat des Caligula zeigt, lag die Besonderheit der Handlung, wegen derer diese von Seneca als grausam beurteilt wurde, nicht vorwiegend in der Handlung selbst oder deren prinzipieller Brutalität – der Folterung und Hinrichtung von Personen – sondern in der Unverhältnismäßigkeit zwischen der ausgeübten Gewalt und dem sozialen Status der Opfer, bei denen es sich um Senatoren und Ritter handelte²⁹¹.

Die Beschreibung der Tat Caligulas ist zudem im Kontext seiner Konstruktion als „schlechter“ Kaiser zu verstehen, für die neben den Topoi sexueller Perversion und Geisteskrankheit, dem „Cäsarenwahn“, auch der Topos der Grausamkeit zur Ausgrenzung allzu unkonformer Herrscher aus den Reihen der Senatsaristokratie, zu der der Kaiser gehörte, häufig verwendet wurde²⁹². Insbesondere die Grausamkeit, die sich wie in dem für Caligula erwähnten Beispiel in dem inakzeptablen Umgang mit den senatorischen Standesgenossen äußern konnte, stellte ein traditionelles Markenzeichen²⁹³ eines „schlechten“ Kaisers dar, das als Symptom einer zugrundeliegenden charakterlichen Verkommenheit verstanden wurde.

Die Opfer der Gewalt in den Darstellungen der römischen Reliefs sind zum einen die erklärten Feinde Roms, gegen die der Kaiser vorgeht und sich dadurch als „guter“ Kaiser präsentiert. Auch sind die Barbaren durch zahlreiche Motive als so nicht-römisch (bzw. unromanisiert) charakterisiert, dass diese Opfer der Gewalt eindeutig nicht der Gruppe des Betrachters, eines Mitglieds der römischen Gesellschaft, zugeordnet werden können und daher auch keinerlei sozialen Status innerhalb der

²⁹⁰ Fuchs 2009a, 112–113.

²⁹¹ Rohmann 2009, 277ff. Wie Nguyen darlegt, hing auch die Beurteilung einer Vergewaltigung (für die es keinen Begriff gab, dem die heutige, in westlichen Ländern geltende Definition eines sexuellen Übergriffs hinterlegt war) als solche und die Einleitung möglicher Konsequenzen von dem sozialen Status des Opfers ab (Nguyen 2006, 76).

²⁹² Sommer 2004, 95–96; Witschel 2006, insb. 94.

²⁹³ Sommer 2004, 101.

römischen Gesellschaft besitzen, der verletzt werden könnte. Die Regeln, nach denen eine Tat als grausam bzw. als unrechtmäßig ausgeübt beurteilt werden könnte, finden daher im Fall der Behandlung der Barbaren keine Anwendung.

Für das weitergehende Verständnis römischer Gewaltdarstellungen ist zudem ein Blick auf die Darstellungen der griechischen Antike hilfreich. Susanne Muth stellte bei ihrer Untersuchung attischer „Gewaltbilder“ des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. fest, dass diese – im Unterschied zu heutigen Gewaltdarstellungen z.B. im Film – Gewalt nicht wertend charakterisieren und die Parteinahme des Zuschauers für Sieger oder Unterlegenen nicht steuern, sondern „den Tatbestand der Auseinandersetzung und des Kräftermessens“ beschreiben²⁹⁴; Ziel der Darstellung sei es, die Qualitäten des Siegers aufzuzeigen, wobei das Ausmaß von dessen Überlegenheit durch die Reaktion des Opfers aufgezeigt werde. In welcher Hinsicht sich der Sieger besonders auszeichne, gehe aus der Charakteristik der Darstellung des Opfers hervor: ist dieses vollkommen wehrlos, verweise dies auf die kraftvolle Überlegenheit des Siegers; ist das Opfer durch Anzeichen von Gegenwehr gekennzeichnet, ließe dies wiederum auf die Tapferkeit des Siegers, der sich der Bedrohung erfolgreich zu erwehren weiß, schließen. Zu einem ähnlichen Schluss kommt Zimmermann in Bezug auf die Beschreibung der blutigen Kämpfe bei Homer: „Ihr Zweck ist es, die Qualität des Helden zu unterstreichen. Indem die brutale Wirkung seiner Waffen offensichtlich wird, zeigt sich umgekehrt, in welcher Gefahr er selbst schwebt und welche Todesbereitschaft ihn auszeichnet“²⁹⁵.

Zum Verständnis der Gewaltdarstellungen auf römischen Bildwerken ist des Weiteren die Tradition der „tragischen“ Geschichtsschreibung des Hellenismus von Bedeutung²⁹⁶. Im Rahmen der Untersuchung von Siegesdenkmälern der späten Republik bezeichnet Hölscher diejenigen unter den Historienbildern, welche die Todesumstände besiegtter Feinde zeigten und somit spektakulären und sensationellen Charakter hatten, als Darstellungen „von Geschichte, die auf Pathos und individuelle Dramatik ausgerichtet ist und dabei vor allem auch Schicksal und Leid der Unterlegenen vor Augen führt“²⁹⁷ – auch Aristoteles beurteilte die Darstellung von qualvollen Handlungen und schweren Leiden als wichtigstes Mittel zum Erzeugen von Pathos²⁹⁸. Diese Intention lag nach Hölscher auch Bildwerken von unterliegenden, leidenden und sterbenden Feinden, wie etwa den Figuren des kleinen und großen attalischen Weihgeschenks, der Laokoongruppe oder den Niobiden zugrunde, die hierdurch

²⁹⁴ Paraphrasiert aus Muth 2006, 281 bzw. 284ff.

²⁹⁵ Zimmermann 2009b, 163 mit Verweis auf van Wees 2009, 51–52.

²⁹⁶ Hölscher 1987, 24. Zur „tragischen“ Geschichtsschreibung s. Zegers 1959; Strasburger 1966.

²⁹⁷ Hölscher 1980b, 354–355.

²⁹⁸ Arist. Poet., 1452b.

die Tradition der „tragischen“ Geschichtsschreibung im Bild fortführten²⁹⁹, „deren Ziel es war, die menschlichen Implikationen der geschichtlichen Vorgänge ins Bewusstsein zu bringen und damit eine dem Geschehen angemessene Wirkung beim Leser zu erreichen“³⁰⁰. Geschichte sollte erlebbar sein, die Beschreibung der Vorgänge „Pathos wecken, Erschrecken und Zorn, Furcht und Mitleid erregen“³⁰¹. In diesem Rahmen dürften auch die dramatischen Darstellungen der Tode im Alexandermosaik (**Abb. 4**) zu interpretieren sein, wobei das Pathos durch die Darstellung des Todes durch die eigenen Mitstreiter, wie es bei dem vom Wagen des Dareios überrollten Perser der Fall ist, noch gesteigert wird³⁰².

Neben den literarischen Darstellungen fokussierten auch die Bildwerke das Schicksal des Opfers und zielten auf eine intensive Auseinandersetzung und Anteilnahme des Betrachters mit dessen Leiden ab; eine Übernahme der Perspektive des Opfers und eine damit einhergehende Anklage des Verursachers dieses Leidens waren jedoch nicht intendiert. Im Gegenteil: die Stellung der Sieger blutiger Auseinandersetzungen wurde durch derartige Darstellungen nicht nur nicht in Frage gestellt, sondern verdeutlichte und verherrlichte ihre Macht, die aus der Unmittelbarkeit von Ursache und Wirkung hervorging. Die Sieger, wie etwa Aemilius Paullus, Attalos I, Attalos II oder die strafenden Götter, mussten hierfür nicht einmal unbedingt Teil der Bildwerke sein, sondern konnten aus dem Kontext der Aufstellung hervorgehen³⁰³. Gerade ausbleibende Darstellung oder Ferne des Siegers ermöglichte laut Hölscher eine starke emotionale Anteilnahme am Schicksal der Betroffenen, ohne dass dadurch „der Glanz des Siegers“ beeinträchtigt wurde:

Durch die Distanz zwischen traditionellen Göttern und Menschen entstand ein Freiraum, in dem menschliches Schicksal und Leiden mit pathetischer Anteilnahme geschildert werden konnte, ohne den Göttern zu nahe zu treten. Der Mensch blieb mit seinem Schicksal allein, die Gottheit war nicht in Sichtweite³⁰⁴.

Jede Auflehnung gegen eine solche Macht musste zwangsläufig in einer drastischen Bestrafung resultieren. In den Bildern von im Kampf hoffnungslos unterlegenen Feinden, von Hinrichtungen und Gewaltanwendungen an den Frauen des besiegten Feindes, aber auch in der Darstellung des Selbstmordes des Decebalus oder des Massenselbstmordes der Daker auf der Trajanssäule, kurz, den expliziten Ausführungen erlittenen Schicksals in den römischen Reliefs scheint die Tradition des

²⁹⁹ Hölscher 1985, 130.

³⁰⁰ Hölscher 1980b, 354.

³⁰¹ Hölscher 1985, 130.

³⁰² Wie Hölscher 1987, 25 Anm. 57 erwähnt, war auch schon in dem Gemälde der Marathonschlacht in der Stoa Poikile dargestellt, wie sich die Perser bei der Flucht gegenseitig in die Sümpfe stießen (berichtet von Paus., 1, 15, 3).

³⁰³ Hölscher 1985, 134.

³⁰⁴ Hölscher 1985, 133 in Bezug auf Darstellungen, wie z.B. die Laokoongruppe.

Eindrucks von absoluter Macht aus dem Bild absoluter Unterlegenheit und zudem der „tragischen“ Geschichtsschreibung bzw. ihrer Umsetzung im Bildnis anzuklingen: „Das jammervolle Leid des Gegner steigert nur die Größe des Kaisers“³⁰⁵. Auch wenn „tragische“ Geschichtsschreibung und politische Denkmäler unterschiedliche Funktionen und Absichten haben mögen und sich ohne erkennbaren direkten Einfluss aufeinander entwickelten, zielen dennoch beide Formen durch ähnliche Mittel und Motive auf einen emotionalen Wirkungsimpuls³⁰⁶. Zwar ist der Sieger bzw. der unmittelbare Auslöser der Notsituation der Feinde durch die Figuren römischer Soldaten, oder, wie z.B. im Fall des großen Trajanischen Frieses, des Kaisers, Teil der Darstellungen, der Fokus auf der Verdeutlichung des Leidens und der Misere der Unterlegenen scheint jedoch unverändert bestehen geblieben zu sein.

Es ist grundsätzlich denkbar, dass Darstellungen des nicht selbst aktiv an der Schlacht teilnehmenden Feldherrn, wie es bei den Darstellungen Trajans und Marc Aurels auf den Kaisersäulen sowie dem über das Schlachtfeld „schwebenden“ Feldherrn auf dem Sarkophag Ludovisi (**Abb. 13**) der Fall ist, nicht nur der Gedanke des Siegers als planendem und koordinierendem Schlachtenlenker zugrunde liegt, sondern auch der Aspekt eines gottgleich entfernten, nicht direkt beteiligten und dennoch gnadenlos zuschlagenden Herrschers innewohnt, dessen Macht als Repräsentant staatlicher Ordnung gerade durch die räumliche Distanz zum Opfer verdeutlicht wird, wie es Hölscher u.a. für die Figuren der attalischen Weihgeschenke, die Laokoongruppe oder die Niobiden beschrieben hat³⁰⁷.

5.9 Das Motivspektrum der Hauptfigur

Während einige Motive und Stilmittel den römischen Soldaten bzw. ihren Feinden zugeordnet sind, gibt es weitere Charakteristika, die vorwiegend bei einer bestimmten Figur zu finden sind und die diese dadurch besonders hervorheben. In den Staatsreliefs ist diese Hauptfigur der Kaiser, in den Darstellungen der Schlachtensarkophage ein Feldherr³⁰⁸.

Mit zunehmender Höhe der Darstellungen auf der Trajanssäule und der Marcussäule bzw. der Höhe der Anbringung der Reliefs auf dem Severusbogen verringert sich die Möglichkeit des Betrachters, kleinteilige Details zu erkennen. Die Betonung der kaiserlichen Figur erfolgt vermutlich aufgrund dieser Tatsache weniger durch Detailreichtum in der Ausstattung, sondern verstärkt durch kompositorische Mittel. So sind Trajan auf der Trajanssäule, Marc Aurel auf der Marcussäule und

³⁰⁵ Hölscher 1987, 30.

³⁰⁶ Paraphrasiert aus Hölscher 1987, 28–29.

³⁰⁷ Hölscher 1985, 130.

³⁰⁸ Zur Darstellung des Sarkophagbesitzers in der Hauptfigur der Sarkophage unter dem Aspekt der Angleichung an Heldebildnisse s. Maderna 2015.

Septimius Severus auf dem Severusbogen³⁰⁹ durch die Darstellung in im Verhältnis zu anderen Figuren exponierter, erhöhter Position hervorgehoben: der Kaiser steht häufig auf einem kleinen Hügel oder einem Gebäudevorsprung und befindet sich dadurch oberhalb seiner Untergebenen.

Darüber hinaus ist die Figur des Kaisers auf den genannten Bildwerken diejenige, die nicht oder nur geringfügig von anderen Figuren überdeckt wird und sich so von der Masse der anderen Figuren abhebt; befinden sich Figuren auf derselben Höhe wie der Kaiser, so überdeckt dieser sie, so dass er sich immer im Vordergrund der Darstellung oder an der „Spitze“ seiner Leute befindet. Ausnahmen sind Szenen, in denen der Kaiser im (oberen) Bildhintergrund wirkt, während im vorderen (unteren) Bildfeld eine weitere Handlung erfolgt – wie z.B. das Vorbereiten der Kavallerie in Szene 24 der Trajanssäule (**Abb. 1** und **2**) – oder in denen der Kaiser durch die Körper ihm zu Füßen stehender Zuhörer im Rahmen einer *adlocutio* verdeckt wird. In Fällen einer Überscheidung der kaiserlichen Figur durch andere Figuren erfolgt diese jedoch nur bis auf die Höhe der Knie oder maximal bis auf den mittleren Oberschenkel; der gesamte Oberkörper und die Arme werden nicht überdeckt.

Doch nicht nur der Raum zwischen Betrachter und Kaiser ist durch dessen nicht oder nur wenig überdeckte Darstellung seines Körpers frei. Auch in dem Raum, der aus der Perspektive seiner Figur aus „vorne“ ist, befinden sich häufig keine Figuren. In Szenen mit umgebender hoher „Personendichte“ kann zusätzlich eine nach vorn gestreckte Hand des Kaisers auf den ihm zur Verfügung stehenden Handlungsspielraum hinweisen³¹⁰.

In vielen Fällen befindet sich der Kaiser zudem in der Mittelachse einer Szene, wird durch Bewegungs- oder Blickrichtung der ihn umgebenden Figuren als Mittelpunkt des Geschehens gekennzeichnet und/oder ist durch die relative Größe seiner Figur hervorgehoben. Die stete Präsenz des Kaisers wird insbesondere bei den fortlaufenden, sich um die Säule windenden Reliefs durch die Wiederholung von seiner Figur gewährleistet. So ist z.B. Trajan auf der Trajanssäule so häufig zu sehen (insgesamt 59 Mal), dass der Betrachter ihn und sein Wirken nie aus den Augen verliert. Er wurde von Brilliant daher treffend als „Master of Events“ bezeichnet³¹¹.

In den Darstellungen der Trajanssäule, der Marcussäule und des Severusbogens nimmt der Kaiser jedoch, wie es wohl auch in der historischen Realität vermutlich überwiegend der Fall war³¹², nicht aktiv an den Schlachten teil, sondern agiert im Hintergrund. Auf diesen Bildwerken stehen nicht

³⁰⁹ Abbildung der Zeichnung in: Brilliant 1967, Pl. 60a oder in der Datenbank Arachne (arachne.dainst.org/entity/532672).

³¹⁰ Zur Bedeutung des verfügbaren Raumes für die Wirkung einer Figur s. auch **Exkurs 2: Die Wechselwirkung von Bildraum und Figur**.

³¹¹ Brilliant 1984, 102.

³¹² Zum literarischen Topos des „Feldherrn an vorderster Front“ s. Gerlinger 2008, 36.

nur in den Schlachtszenen das erfolgreiche Vorgehen des römischen Heeres und die dadurch verursachte Unterlegenheit der Feinde im Zentrum der Darstellung.

Als Relief der Staatskunst stellt die Darstellung Trajans auf dem großen Trajanischen Fries eine Ausnahme dar, da dort der Kaiser inmitten des dichtesten Schlachtgetümmels und an „vorderster Front“ kämpfend zu sehen ist. Auf den Schlachtensarkophagen hingegen ist die Darstellung einer zentral dargestellten Hauptfigur, die sich inmitten der Schlacht befindet, so üblich, dass ihr Fehlen, wie z.B. auf einem Sarkophag mit Amazonomachie von ca. 140–150 n. Chr.³¹³ oder einem Sarkophag aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.³¹⁴, eher eine Ausnahme darstellt. Im Folgenden soll am Beispiel der Figur Trajans in der Schlachtszene des großen Trajanischen Frieses dargelegt werden, durch welche kompositorischen Strategien und inhaltliche Merkmale dieser als Hauptfigur erkennbar ist.

In der Schlachtszene des Frieses ist die Figur des Kaisers (Platte V, **Abb. 7**) durch die auch auf den Kaisersäulen und den Paneelen des Severusbogens beobachteten Mittel hervorgehoben: Trajan wird durch keine andere Figur oder Gegenstand, wie z.B. einen Schild, verdeckt, und auch der Großteil des Pferdes ist vollständig sichtbar. Seine Figur wird hierdurch als Hauptfigur der Darstellung ausgewiesen³¹⁵. Darüber hinaus (und hierin ähnelt die Darstellung Trajans auf dem großen Trajanischen Fries den Darstellungen der Sarkophagbesitzer auf den Schlachtsarkophagen sowie, wie bereits eingangs erwähnt, auch einigen Darstellungen anderer Inhalte auf der Trajanssäule) befindet er sich etwa in der kompositorischen Mitte der vorliegenden Schlachtszene³¹⁶. Die durch die Positionierung und Sichtbarkeit hervorgehobene Figur Trajans und seines Pferdes war vermutlich durch die leider verlorene Farbgebung noch weiter betont.

Des Weiteren ist Trajan durch mehrere ikonographische Merkmale von den ihn umgebenden Figuren zu unterscheiden: Der Kaiser ist als einziger Angehöriger der römischen Armee ohne Helm dargestellt; dieser wird vermutlich von dem direkt rechts seiner Figur befindlichen Soldaten in der Hand gehalten. Des Weiteren ist er durch ein weit nach oben und hinten flatterndes *paludamentum*, einen verzierten Muskelpanzer mit *cingulum*, sowie durch das Tragen von (Löwen-?)Fellstiefeln gekennzeichnet; auch die Schabracke aus Raubtierfell, die gestutzte Mähne und die geflochtenen Zügel des Pferdes sind auf diesem Relief einzigartig.

³¹³ La Rocca/Parisi/Lo Monaco 2012, 168 Abb. II. 2.

³¹⁴ Andrae 1968/1969, 154 Abb. 5.

³¹⁵ Die Sichtbarkeit einer Figur, bewirkt durch deren Darstellung ohne Überschneidung, ist ein häufig zu beobachtendes Mittel der antiken Kunst, um diese als Hauptperson zu charakterisieren. Vgl. Lehmann-Hartleben 1926, 15 mit weiteren Beispielen.

³¹⁶ Zu dem Typus des in der Mitte der Schlacht reitenden Feldherrn und den Darstellungen auf römischen Sarkophagen s. Andrae 1956a, 72ff.

Die Figur Trajans fällt neben seiner zentralen, kaum überschrittenen Darstellung jedoch vor allem durch den unmittelbaren Szenenzusammenhang auf, in den seine Figur eingebunden ist: er setzt mit einem Pferd über einen am Boden zusammensinkenden Feind hinweg und greift währenddessen einen weiteren, auf die Knie sinkenden Feind mit einer (leider verlorenen) Lanze an. Die Gruppe aus Reiter/Pferd und überrittenem Feind könnte auch aus dem Bildzusammenhang herausgenommen als Darstellung für Überlegenheit bzw. Unterlegenheit verstanden werden und begegnet auf zahlreichen anderen Bildwerken³¹⁷.

Die aus dem umgebenden Schlachtgetümmel hervorgehobene Verbindung von Reiter und Pferd, insbesondere der große, nur im hinteren Bereich verdeckte Körper des Tieres, weist also den Betrachter explizit auf die Figur des Kaisers hin. Die von Pferd und Reiter in Anspruch genommene Fläche des Raumes verdeutlicht somit ebenfalls die Bedeutung seiner Person. Die unmittelbare Sicht auf Kaiser und Pferd und die dadurch klar erkennbare Bewegung machen seine Handlung darüber hinaus nachvollziehbar und seine Figur leicht entzifferbar, während die Feinde in ungeordneten, stark überschrittenen Bewegungen gehalten, daher weniger schnell erfassbar und ihre Handlungen schwerer nachvollziehbar sind. Die sich gegenseitig beeinflussenden und steigernden Stilmittel zur Hervorhebung von Figuren sind auch in den Schlachtendarstellungen der Trajanssäule und der Marcussäule zu finden: die bessere Sichtbarkeit der römischen Truppen wird dort durch die klar verständliche, in manchen Fällen geometrisch angeordnete Struktur und Staffelung erreicht, die den ungeordneten und daher schwerer nachzuvollziehenden Bewegungen ihrer Feinde gegenübergestellt wird. Auch dominieren die Figuren der Soldaten durch ihre im Verhältnis zu den einzelnen Figuren der Barbaren raumgreifender gestalteten Gruppen die Bildfläche.

Die gestutzte Mähne des Pferdes ist bei keinem anderen Tier der Darstellung zu sehen und verweist einerseits auf die Einzigartigkeit des Reiters, andererseits offenbart und betont sie die gleichmäßig geschwungene Linie des Pferdehalses, der sich hierdurch deutlich vor dem Hintergrund manifestiert. Wie bedeutend neben der besonderen Ausstattung und der Darstellung des zur Verfügung stehenden Raumes die klar begrenzte Außenlinie von Trajan und seinem Pferd für die Betonung seiner Figur sind, ergibt sich aus dem direkten Vergleich dieser beiden Figuren mit der in ähnlicher Haltung und Handlung dargestellten Gruppe eines Kavalleristen und seines Pferdes auf Platte II (**Abb. 5**).

Trajans Ausstattung in der Schlachtszene – *paludamentum*, Muskelpanzer, Feldherrnbinde und Fellstiefel – sind auch bei seiner Figur in der *adventus*-Szene auf Platte I zu finden, in der Trajan von

³¹⁷ S. oben **Kapitel 5.7**.

Honos und Virtus empfangen und von Victoria bekrönt wird (**Abb. 5**)³¹⁸. Signifikanterweise tragen auch Honos und Virtus in dieser Darstellung Fellstiefel. *Adventus*-Szene und Schlachtszene stehen durch die Ausstattung Trajans in wechselseitigem Bezug, während die Fellstiefel zugleich Trajans Erscheinung überhöhen und diesen in göttliche Nähe rücken³¹⁹.

Die Raubkatzendecke seines Pferdes ist bereits in der Darstellung des Alexandermosaiks zu finden (**Abb. 4**)³²⁰. Dem Zusammenspiel von Reiter und Pferd kommt in diesem Zusammenhang ebenfalls eine bedeutsame Rolle zu: es verweist nicht nur auf die Fähigkeiten des Reiters, der aufgrund seiner hervorragenden Ausbildung und seines Könnens in der Lage ist, das Tier inmitten eines dichten Kampfgetümmels zu lenken, sondern auch auf den Aspekt der Überlegenheit des Reiters und seiner *ratio* gegenüber der grundlegenden Wildnatur eines Tieres, die auch in Form der bereits erwähnten Fellstiefel und der Raubtierdecke anklingt. Reiter und Pferd sind somit auch Ausdruck des Sieges der *ratio* über die Unzivilisiertheit der Barbaren, die ebenfalls im Bereich des naturhaft Wilden verortet waren. Dementsprechend gelingt es auch den Feinden Trajans nicht, ihre Pferde zu beherrschen. Der dynamisch nach oben ausschwingende Feldherrnmantel verdeutlicht nicht nur die Geschwindigkeit, mit der Trajan auf seinem Pferd heransprengt; er umgibt seinen Kopf „nimbusartig“³²¹ und bildet somit auch den Hintergrund, vor dem das in Portraitzügen gestaltete Gesicht deutlich hervortritt³²². Die auf den römischen Bildwerken dargestellten Helme im Umfeld der helmlosen Hauptfigur sind ein Hinweis auf die absichtsvolle Enthüllung der spezifischen Person durch den ausführenden oder konzipierenden Künstler. In der Darstellung des Präsentierens des Gesichtes können inhaltliche Rückbezüge zu antiken Darstellungen hergestellt werden. So erscheint z.B. Trajan auf dem großen Trajanischen Fries inmitten der Schlacht zwar selbst ohne Helm, doch wird dieser in der Abbildung

³¹⁸ Zur Identifikation der Gottheiten s. **S. 71**.

³¹⁹ Weitere Träger dieser Stiefel auf anderen Bildwerken sind Mars, der Genius Populi Romani, Roma (s. die Darstellungen auf dem Trajansbogen in Benevent; vgl. Goette 1988, 403–409). Auch der Feldherr auf dem Sarkophag Portonaccio trägt diese Stiefel. Zur Verwendung der Fellstiefel, bei denen es sich vermutlich um die literarisch belegten *mullei* handelt (Goette 1988, 413–414; 444–447), s. Leander Touati 1987, 41. 63.

³²⁰ Vgl. Faust 2012, 27. Sowohl auf dem Sarkophag Portonaccio als auch auf dem Sarkophag Ludovisi gehört dieses Merkmal zu der Ausstattung des Pferdes des Feldherrn. Eine Auflistung von Schlachtsarkophagen, auf denen das Pferd der Hauptfigur eine Schabracke aus dem Fell einer Raubkatze – Andraea identifiziert dieses als Panther – trägt, ist bei Andraea 1956a, 98 Anm. 270 zu finden. Das Pferd Trajans in Metope 28 des Tropaeum Traiani trägt ein mit einem Raubtierkopf verziertes Brustgeschirr (vgl. Florescu 1965, 444 Abb. 206. 490–491.). Eine Schabracke aus Raubkatzenfell ist als Rangabzeichen eines römischen Feldherrn zu verstehen. Raubkatzenschabracken können jedoch auch als Attribut von Amazonen (z.B. auf einem stadtrömischen Amazonensarkophag im Museo Capitonini, vgl. Gabelmann 1996, 23–24) und von Barbaren aus dem Orient vorkommen, so z.B. auf dem Partherdenkmal von Ephesus (vgl. Landskron 2001, 126–127; Landskron 2006, 145) sowie auf einem Elfenbeinfries aus Ephesos (Dawid 2003, 26 Taf. 11, 33. 35). Zu dem Raubkatzenfell als Ausstattungsmerkmal und der möglichen persischen Beeinflussung des Motivs s. Gabelmann 1996, 19–23. Zum Raubkatzenfell Alexanders im Alexandermosaik (**Abb. 4**) s. **Anm. 72**.

³²¹ Zur Darstellung des aufgeblähten Mantels s. Philipp 1991, 17 und Anm. 59.

³²² So auch Faust 2012, 25.

direkt neben seiner Figur von einem Soldaten getragen³²³. Die gesonderte Inszenierung von Figur und Helm ist auch auf weiteren Bildwerken zu finden, so z.B. bereits im Alexandermosaik³²⁴, aber auch auf Medaillons des Lucius Verus³²⁵ und dem Sarkophag Pamphili³²⁶. Die Darstellung auf dem Sarkophag Pamphili wiederum (dort wird der bereits behelmte Feldherr von der Personifikation der *Virtus* begleitet, wobei ein übergroß dargestellter Helm über der Abbildung beider Figuren schwebt) führte Schäfer zu der Vermutung, den Helm selbst als Motiv zur Verbildlichung der Tugend der *virtus* zu verstehen³²⁷.

In Anlehnung an Darstellungen der griechischen Klassik, welche z.B. die Epiphanie Athenas durch ihren nach oben geschobenen Helm verdeutlichen³²⁸, wurde die Barhäuptigkeit Trajans im großen Trajanischen Fries als „Epiphanie“ Trajans bezeichnet³²⁹, der sich seinen Soldaten bzw. dem Betrachter offenbart, ohne jedoch auf den Helm als Sinnbild seiner *virtus* verzichten zu müssen. Das Abnehmen des Helmes durch einen militärischen Anführer als Ansporn für das Heer ist zudem literarisch überliefert: so beschreibt Tacitus, dass Germanicus in der Schlacht gegen Arminius seinen Kopfschutz abgenommen habe, um besser erkannt werden zu können³³⁰.

Das *paludamentum* war so eng mit der Sphäre des Militärs verbunden, dass das Tragen dieses Mantels innerhalb des *pomeriums* Roms nur bei besonderen Anlässen, wie z.B. im Rahmen eines Triumphes, erlaubt war³³¹. Die Darstellung des *paludamentum* verweist somit in Zusammenhang mit den anderen Ausstattungsmerkmalen und dem kompositorischen Fokus auf die Figur Trajans auf dessen Eigenschaft als militärischem Oberbefehlshaber in der Schlacht.

Das Hochflattern des Mantels gibt den Blick auf den prächtigen Muskelpanzer Trajans frei, der ein weiteres Merkmal ist, durch das sich der Kaiser von den ihn umgebenden Figuren abhebt. Die ebenfalls sichtbar werdende Feldherrnbinde ist in den römischen Bildwerken nicht nur Bestandteil der Ikonographie des Feldherrn oder des Oberbefehlshabers; ist die Annahme, dass es sich bei den

³²³ Ausführlich zum Motiv des vorgeführten Helmes Schäfer 1979, 363–370 und (diesen aufgreifend) Faust 2012, 23–24 mit weiteren Beispielen.

³²⁴ Bei dem nicht mehr vollständig erhaltenen Objekt im Vordergrund des Alexandermosaiks handelt es sich höchstwahrscheinlich um Alexanders Helm (Hölscher 1973, 123–131; Schäfer 1979, 365).

³²⁵ Schäfer 1979, 364–365 mit Anm. 45; 380 Abb. 13.

³²⁶ Schäfer 1979, 367–368.

³²⁷ Schäfer 1979, 363–370.

³²⁸ Weitere Belege für die Darstellung des Helmes als Inbegriff militärischer Tapferkeit in klassischer Zeit bei Schäfer 1979, 366, 380 Abb. 14.

³²⁹ Faust 2012, 24.

³³⁰ Tac. Ann., 2, 21; ähnliches schreiben Diodor (Diod., 17, 83, 5, über Satibarzanes) und Appian (Appian bell. civ., 4, 135, über Lucius Cassius); vgl. Hölscher 1973, 130; Schäfer 1979, 365 und Faust 2012, 24, Anm. 150.

³³¹ Zum purpurnen *paludamentum* als Erkennungsmerkmal des Kaisers s. Niemeyer 1968, 53.

drei Fragmenten in der Villa Borghese um weitere Teile des Frieses handelt, zutreffend, so ist nicht nur Trajan auf dem (ursprünglichen) Friesmonument mit *cingulum* dargestellt, sondern ein auf einem der Bruchstücke³³² zu sehender *signifer* ebenfalls mit der Binde begürtet. Das Vorhandensein der Binde als Teil der Ausstattung Trajans wäre somit kein einzigartiges Merkmal innerhalb des Gesamtmonuments. Innerhalb der Schlachtdarstellung des Frieses liegt die Besonderheit des *cingulum*s in dessen Kombination mit den übrigen Ausstattungsteilen, insbesondere des Muskelpanzers. Es kann jedoch auch als Verweis auf das *cingulum* Alexanders auf dem Mosaik aus Pompei und damit implizit Trajan als dessen Nachfolger und erfolgreicher Feldherr verstanden werden.

Eine indirekte positive Konnotation erhält Trajan darüber hinaus durch seine Soldaten. Das gemeinsame Ausführen einer Aktion, das bereits im Rahmen der Motive der Schlachtszenen beschrieben wurde, erhält hier eine besondere Ausprägung und Bedeutungssteigerung durch die wechselseitige Interaktion zwischen Kaiser und Heer, welche die *concordia* und die *fides exercitus* verdeutlichen. Trajan ist in dieser Darstellung nicht nur Kopf und Lenker des Angriffs, sondern nimmt selbst aktiv und inmitten seiner Männer an den Kampfhandlungen teil und wird zum *exemplum* von *virtus*, die auch über das Tragen der Fellstiefel und den Helm kommuniziert wird. Er wirkt inmitten des Schlachtfeldes wie ein Motor, dessen Präsenz eine insbesondere durch den Wirbel visualisierte Dynamik in das Geschehen bringt. Seine Rolle als Anführer und seine kriegerische Energie ermöglichen es somit dem Heer, den Sieg zu erringen. Im Gegenzug stehen ihm seine Soldaten zur Seite, wobei jeder die ihm zugeordnete Rolle – sei es Kavallerist, Infanterist oder Heeresmusiker – innerhalb der Gemeinschaft des Heeres erfüllt. Auch im Alexandermosaik (**Abb. 4**) erscheint, äquivalent zu der späteren Darstellung des Frieses, die Hauptfigur Alexander als *primus inter pares*, während Dareios als einsame Gestalt inmitten eines nicht funktionierenden Heeres gezeigt wird³³³. Hierin verbirgt sich ein weiteres Motiv, das sowohl auf dem Alexandermosaik als auch auf dem großen Trajanischen Fries zu sehen ist: die Feinde fungieren weder als Einheit, noch unterstützen sie sich gegenseitig, sondern behindern oder schaden sich in einer kritischen Situation untereinander. So führt die Flucht des Dareios dazu, dass zwei seiner Untergebenen unter den Rädern seines Wagens zu Schaden kommen, während die kopflose Flucht des Dakers auf dem großen Trajanischen Fries, der mit weit nach vorn gestrecktem Arm dem Ansturm des Kaisers zu entkommen versucht, einen Kameraden von dessen Pferd zu werfen scheint. Während in den Darstellungen der anderen im Rahmen dieser Arbeit

³³² Koepfel 1985, 182–185; Nr.10, Abb. 17 (Fig. 7).

³³³ So auch Philipp 1991, 29. Die Betonung des großen Trajanischen Frieses liegt auf der Darstellung Trajans und seines inmitten seiner Soldaten errungenen Sieges. Auf die Darstellung eines Antagonisten, wie er durch die zwar vorhandene, jedoch stilistisch und inhaltlich deutlich entmachtete Figur des Decebalus in den Reliefs der Trajanssäule zu finden ist, wurde im großen Trajanischen Fries verzichtet.

untersuchten Reliefs die funktionale Einheit der römischen Soldaten dem „barbarischen“ Chaos gegenübergestellt wird, liegt hier ein Akzent auf der Gegenüberstellung der harmonischen Einheit Trajans und seiner Soldaten, die der Inhomogenität der Daker entgegengesetzt wird.

Auf allen untersuchten Schlachtenreliefs werden die römischen Soldaten durch zahlreiche Merkmale von ihren Feinden unterschieden, um dem Betrachter die schnelle Zuordnung der Figuren und das Erfassen des zu vermittelten Inhaltes zu erleichtern. Zudem sind alle Merkmale von Überlegenheit oder von Unterlegenheit zuordenbar bzw. mit positiver oder negativer Konnotation belegt, wobei sich die Merkmale der Über- oder Unterlegenheit und die Konnotation des jeweiligen Motivs gegenseitig beeinflussen. Der vermittelte Inhalt ist hierbei immer eindeutig: die kämpferischen Fähigkeiten, die Disziplin und der Zusammenhalt der Truppen sind perfekt, die Strategie optimal, der Sieg in der Schlacht ist selbstverständlich, zudem zivilisatorisch notwendig und schlussendlich auch zum Besten für die besiegten Völker. Ambivalenzen in den Darstellungen, die Kritik an den Geschehnissen anregen oder zu einem Hinterfragen derselben führen könnten, gibt es nicht.

Insbesondere die Darstellung individuellen Verhaltens wird vermieden. Dies gilt nicht nur für die römischen Soldaten, unter denen sich keiner durch eine bestimmte, individuelle Handlung, die so von keinem anderen Soldaten oder bei keiner anderen Gelegenheit bzw. Schlacht wiederholbar wäre, hervortut, sondern auch für den Kaiser selbst, der durch die Darstellungen beweist, dass er die an seine Position gestellten Erwartungen erfüllt, indem er dem gesellschaftlichen Konsens darüber, was einen „guten“ *princeps* ausmacht³³⁴, entspricht und dadurch Stabilität gewährleistet, und dass die Rolle des obersten militärischen Anführers mit ihm perfekt besetzt ist. Seelentag³³⁵ führt als Gruppen, deren Akzeptanz des Kaisers für den Gewinn, Erhalt und Verlust seiner Herrschaft entscheidend war, den Senat, das Heer und die *plebs urbana* an, an die sich die untersuchten Staatsreliefs auch direkt wenden. Insbesondere in Darstellungen der *adlocutio* kommt der Kaiser dem Anspruch des Heeres, durch Momente der Kaisernähe dessen Ehrenstatus innerhalb des Akzeptanzsystems zu bestätigen, nach und bestätigt sich hierin in seiner Rolle als „guter“ *princeps*. Zu den Ansprüchen des Heeres gehörte laut Seelentag aber auch, dass der Kaiser als Anführer auftrat (im Unterschied zum Auftreten dem Senat gegenüber, das Gleichheit demonstrieren sollte) und seine Truppen in den Kampf zur „Ausdehnung der Grenzen und Kultivierung der Barbarenländer“³³⁶ führte. Auch dies bestätigen die Figuren der Kaiser in den Staatsreliefs durch ihre Anwesenheit und das Erteilen von Anweisungen für den Kampf. Die Szenen der Trajanssäule z.B. summieren eine Vielzahl von Tugenden Trajans –

³³⁴ Seelentag 2004, 18. Zu Trajan als *optimus princeps* s. Bennett 1997; Nünnerich-Asmus 2002; Seelentag 2016.

³³⁵ Seelentag 2004, 18ff.

³³⁶ Seelentag 2004, 28.

zur seiner militärischen *virtus* kommen in den anderen Szenenzusammenhängen u.a. seine *pietas*, *clementia*, *providentia* und *cura* hinzu – so dass die Säule die Bestandteile der kaiserlichen *imago* widerspiegelt und als bildliche *res gestae* den stadtrömischen Betrachter zur Bestätigung der Erfüllung seiner Erwartungen auffordert³³⁷. Diejenigen unter den Kaisern, die durch ihr allzu individuelles Verhalten die an sie gestellten Erwartungen nicht erfüllten und damit gegen die Spielregeln verstießen, wie etwa der „Künstler“ Nero, der *dominus et deus* Domitian oder der „Gladiator“ Commodus, wurden aus der Gemeinschaft der Senatsaristokratie ausgeschlossen³³⁸. Sie wurden im Rahmen der auf Schemata der Tyrannentopik zurückführbaren „Konstruktion des Bösen“ durch die antiken Autoren als Fremdkörper definiert und ausgegrenzt, indem sie als grausam, sexuell anormal und/oder als geisteskrank dargestellt wurden³³⁹.

Die Darstellung auf dem großen Trajanischen Fries unterscheidet sich zwar durch die aktive Teilnahme des Kaisers an der Schlacht und die Überhöhung seines Einsatzes signifikant von den Darstellungen der übrigen Staatsreliefs und scheint darin ein relativ individuelles Bild des Kaisers zu zeigen, doch bewegt sich Trajan hier immer noch im Rahmen des römischen Wertekanons und verkörpert z.B. den Aspekt der *virtus* in der Schlacht. Möglicherweise klingt in der Darstellung des Frieses jedoch auch der Teil der von Seelentag „Imago des Commilito“ genannten Gesamtimago des Kaisers an, die diesen als Strapazen teilenden Kameraden formulierte, der auch die Namen älterer Legionäre kannte³⁴⁰.

5.10 Zusammenfassung

In den römischen Schlachtenreliefs wird die Überlegenheit der römischen Armee unmissverständlich und unter Anwendung kanonischer Mittel verdeutlicht.

Durch die Komposition der Schlachtdarstellungen kann die Überlegenheit zunächst durch eine relativ deutliche Einteilung des Bildraumes vermittelt werden: in diesem Fall wird der obere Bildraum von der Darstellung nach unten agierender römischer Soldaten dominiert, während der untere Bildraum den nach oben (re-)agierenden Gegner zeigt, wobei die unterste Ebene der Darstellung, der Boden des Schlachtfeldes, regelmäßig von Körpern gefallener Feinde bedeckt ist. Unabhängig von der Anzahl der dargestellten Soldaten kann auch die von diesen vereinnahmte Bildfläche auf deren

³³⁷ Seelentag 2004, 379.

³³⁸ Sommer 2004, 97–98.

³³⁹ Sommer 2004, 97–98; Witschel 2006, 94. Zum Wahn Caligulas s. Schrömbges 1988; zum Bild Caligulas s. Barrett 1989; zur Selbstdarstellung Commodus' s. Witschel 2004.

³⁴⁰ Seelentag 2004, 270ff. und seine Untersuchung des Bildes Trajans bei Plinius; zum Verhältnis Trajans zu seinem Heer Speidel 2009, 121–165, bes. 127–135.

Überlegenheit hinweisen. In Darstellungen, in denen Figuren der römischen Soldaten und der Feinde im gesamten Bildraum verteilt sind, wie es etwa bei den untersuchten Schlachtensarkophagen der Fall ist, wird die Einteilung in ein „römisches Oben“ und ein „gegnerisches Unten“ in Binnendarstellungen beibehalten, in denen den Figuren der Feinde oberhalb dieser positionierte römische Figuren zugeordnet werden. Die Unterteilung des Bildraumes in seiner Vertikalen wird mit der Leserichtung der Darstellungen, die aus der Bewegungsrichtung der römischen Soldaten (und in vielen Fällen der Fluchtrichtung ihrer Feinde) entsteht, kombiniert und ergibt eine dynamische Bewegung von links oben nach rechts unten, die den Eindruck einer machtvollen Angriffswelle entstehen lässt. Ist eine eindeutige Bewegungsrichtung nicht aus den Truppenkörpern heraus erkennbar, wie es bei den untersuchten Schlachtensarkophagen der Fall ist, wird die Bewegungsrichtung maßgeblich durch die Figur des zentralen Feldherrn bestimmt. Die erhöhte Sichtbarkeit der römischen Soldaten und des Kaisers bzw. Feldherrn wird neben ihrer erhöhten Präsenz im oberen Bildfeld durch weitere kompositorische Mittel, wie z.B. die Verwendung von *Eyecatchern* (parallelisierte Anordnung, gleichförmige Bewegungen) erreicht. Durch die Komposition wird einerseits die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Figuren gerichtet, andererseits ermöglicht sie eine einfachere und daher schnellere Entschlüsselung der Handlungen der römischen Armee als dies bei den weniger klar und daher schwerer erfassbar gestalteten Figuren ihrer Feinde der Fall ist. Besonders der einer Figur zur Verfügung stehende Raum und der durch keine (oder nur sehr wenige) Überscheidungen mit anderen Figuren ermöglichte, ungehinderte Blick auf diese Figur, wie der des Kaisers z.B. in *adlocutio*-Darstellungen, hebt diese nicht nur hervor, sondern verweist auch auf ihre Bedeutung und ihren Handlungsspielraum.

Die Überlegenheit der römischen Armee wird des Weiteren durch die Mimik, Haltung und Gestik der römischen Soldaten vermittelt, die in ihrer Charakteristik mit der ihrer Gegner kontrastiert wird. Die Darstellungen der römischen Soldaten ist von Ordnung, Ruhe, zielgerichteter Effizienz und Souveränität geprägt und geht aus entspannten Gesichtszügen, knapp und präzise ausgeführten Bewegungen und aufgerichteten Körpern hervor, während die Darstellungen ihrer Feinde von Unruhe und Chaos gezeichnet sind: in Abhängigkeit von dem jeweiligen Bildwerk ist ihre Mimik mehr oder weniger expressiv verzerrt und verweist auf den Verlust der Kontrolle nicht nur über ihre Gesichtszüge, sondern auch über ihre Situation; Gestik und Bewegungen sind ausufernd, ihre Körper häufig verkrümmt und/oder aus dem Gleichgewicht geraten. Die Ordnung der römischen Soldaten (z.B. in einer Schlachtreihe) ist nicht nur ein kompositorisches Stilmittel (*Eyecatcher*), sondern vermittelt gleichzeitig die positive Eigenschaft militärischer Ordnung und Disziplin.

Die Effizienz der römischen Soldaten erklärt sich hierbei nicht nur aus ihrer allumfassenden Souveränität, die sich in ihrem gesamten *habitus* zeigt, sondern auch aus dem Vorhandensein von

Ausrüstung und Ausstattung und ihrer Fähigkeit zu Spezialisierung (Bildung von militärischen Einheiten) und geschickter Koordination dieser Sonderausbildung. Die verschiedenen Spezialeinheiten sind durch jeweils einheitliche Ausrüstung bzw. Ausstattung kenntlich gemacht, fügen sich aber durch einheitsübergreifende Gemeinsamkeiten, wie etwa ruhige Mimik, kurz gehaltenes Haar, bartfreie Gesichter, die Fähigkeit zum Einnehmen von Formationen oder gleichförmigen Bewegungen, wieder in das Gesamtbild des Heeres ein. Der entstehende Eindruck ist der einer minutiös durchdachten Kriegsmaschine, deren Bauteile alle perfekt ineinandergreifen und die dem Gegner auch daher weit überlegen ist.

Der Feind ist durch ein individuelles Erscheinungsbild gekennzeichnet, das Unterschiede zwischen allen Figuren zeigt. Die Figuren des Gegners sind nicht nur hinsichtlich ihrer Menge und Wahl an Ausrüstung und Ausstattung unterlegen, sondern bilden auch sonst keine Einheit, die auf eine zugrundeliegende Organisation schließen lassen würde: die Bewegungen von Körper und Armen jeder Figur erfolgt meist individuell und zeigt auch auf binnenkörperlicher Ebene unterschiedliche Bewegungen und Richtungen, jede Hose und jeder Mantel wirft individuelle Falten, die Strähnen von Bart und Haupthaar sind chaotisch angeordnet, und auch der Angriff ihrer Truppen (insofern dieser Teil der Darstellung ist) erfolgt ohne erkennbare Ordnung. Die Herausarbeitung einer besonders individuellen Figur (z.B. durch erhöhte Sichtbarkeit, besondere Ausstattung o.ä.), wie dies für den Kaiser oder die Feldherrn der Sarkophage realisiert ist, bleibt (mit Ausnahme des Decebalus auf der Trajanssäule) aus. Eine antagonistische Figur, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehen könnte, ist nicht Teil des Standardrepertoires der römischer Bildwerke.

Zahlreiche weitere Motive weisen retrospektiv oder prospektiv auf den Sieg in der Schlacht hin. Zu diesen gehören Darstellungen der für die römischen Soldaten positiven und für die Gegner negativen Folgen, wie z.B. die Zerstörung von feindlichen Dörfern und das Abtransportieren von Beute, zu denen auch die Frauen und Kinder des Gegners gehören können. Als prospektiv auf den Sieg verweisendes Bild können die Körper (oder Köpfe) von Feinden verstanden werden, die bereits „vor“ dem ersten Zusammentreffen der Kontrahenten zu Boden gegangen sind oder dem Kaiser präsentiert werden. Auch die Darstellung des vom Pferd fallenden Feindes weist auf dessen Niederlage hin. Die Anwendung körperlicher Gewalt ist in den Bildwerken ausschließlich römischen Soldaten oder dem Kaiser (großer Trajanischer Fries) bzw. dem Feldherrn (Sarkophage) vorbehalten.

Als offizielle Statements spiegeln und konstruieren die Staatsmonumente ebenso wie, deren Strukturen und Inhalte aufnehmend, auch die privaten Denkmäler politische Realität und ideelle Weltordnung. Ambivalenzen oder missverständliche Motive bzw. Problematiken, die durch den weiteren Fortgang der Kampagne gelöst werden müssten, sind nicht Teil der Darstellungen; der perfekte Ist-Zustand liegt laut den Bildern (auch außerhalb der Schlachtszenen) bereits vor.

Die Figuren von Kaiser und Heer bzw. Feldherr und Heer sind als vollkommene Erfüller gesellschaftlich etablierter Tugenden und Wertvorstellungen dargestellt: der Kaiser erfüllt die an einen „guten“ *princeps* gestellten, standardisierten Anforderungen und das Heer präsentiert sich als Träger erstrebenswerter oder bewundernswerter Eigenschaften, wie z.B. das stetige Beibehalten eines maßvollen, souveränen und zivilisierten Verhaltens, das Beherrschen militärischen und kämpferischen Könnens, den Zusammenhalt der Truppen und permanente Kaisertreue. Die Barbaren wiederum sind durch einen Mangel an gesellschaftlich etablierten Eigenschaften und Qualitäten charakterisiert und bilden durch ihr wildes, chaotisches, unzivilisiertes und daher unterlegenes Erscheinen einen wirksamen Gegenpol zu der Darstellung des römischen Vorgehens.