

Stephan Faust, **Schlachtenbilder der römischen Kaiserzeit. Erzählerische Darstellungskonzepte in der Reliefkunst von Traian bis Septimius Severus**. Tübinger Archäologische Forschungen, Band 8. Verlag Marie Leidorf, Rahden 2012. xvii und 229 Seiten, 81 Tafeln, 1 Beilage.

Mit dem vorliegenden Buch legt der Autor Stephan Faust die überarbeitete Fassung seiner von Luca Giuliani betreuten und 2009 von der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommenen Dissertation vor. Zugute gekommen war ihm ein dreijähriges Promotionsstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes, wie er im Vorwort dankend vermerkt. Der Arbeit gutgetan hat gewiss auch das hervorragende fachliche Umfeld, in welchem sie entstanden ist. Mit der Aufnahme des Bandes in die von Thomas Schäfer herausgegebenen Tübinger Archäologischen Forschungen ist dieser Reihe ein gewichtiges Werk hinzugefügt worden.

Faust führt zunächst mit einer kurzen Einleitung (S. 1–7) an seine Untersuchung zu den Schlachtenbildern in der römischen Kaiserzeit heran. Die Schlachtenbilder werden als »Mittel der Herrschaftslegitimation und der Statusrepräsentation« definiert, wobei richtigerweise zugleich die in ihnen evozierte »Gegenwelt der Barbaren« apostrophiert wird (S. 1). Fausts Ziel ist es, anhand ausgewählter Reliefs mit Schlachtentematik aus trajanischer, antoninischer und severischer Zeit – historische Phasen nicht nur mit bedeutendem Aufkommen von Schlachtenbildern, sondern auch ganz besonderen Denkmälern, nunmehr unter Einbeziehung des Kaisers in das Schlachtengeschehen – die bildliche Umsetzung der postulierten Ansprüche und Bedürfnisse zu erörtern. Es »sollen die erzählerischen Darstellungskonzepte der Schlachtenbilder, also ihre Bildsprache bzw. Erzählweise, analysiert werden, um neue Bedeutungsebenen zu erschließen« (S. 2). Er möchte mit seiner Untersuchung »Veränderungen im Repräsentationsverhalten« und den »Wandel der Siegesvorstellungen« besser erfassen als bisher geschehen und sich dazu die Frage stellen, ob die erzählerischen Darstellungskonzepte »Rückschlüsse zulassen auf die Rolle der damit angesprochenen (idealen oder realen) Betrachter«. Mit seinem Vorgehen würde, im Gegensatz zu bisherigen Ansätzen, »einer allzu statischen Sichtweise auf die Bilder entgegengewirkt« und ließen sich »inhaltliche Schwerpunkte mit durchaus komplexen Botschaften herausarbeiten« (S. 3). Die Diktion des Verfassers macht den Leser neugierig, verspricht sie ihm doch, in diesem Buch recht viel Neues zu erfahren, und das zu Denkmälern, über die schon sehr viel nachgedacht und publiziert wurde.

Faust sieht sich einer Tradition deutscher altertumswissenschaftlicher Forschung seit den früheren siebziger Jahren verpflichtet, in welcher Aspekte von Ideologie und gesellschaftlich-politische Belange römischer Repräsentationskunst thematisiert wurden. Die Forschungsgeschichte bringt Faust im Rahmen seiner

Einleitung als gerafftes Referat zu den bisher erschienenen umfassenderen Analysen hinsichtlich der römischen Schlachtendarstellungen und gibt mit Zitaten aus deren Terminologie – »römische Bildsprache als semantisches System«, »Vermittlung der beabsichtigten Botschaften«, »Grammatik und Syntax (die Bildsprache)« (S. 2 f.) – den Hinweis auf seinen methodischen Background. Dass der Verfasser sich umfassend mit der Forschungsgeschichte zu den von ihm untersuchten Denkmälern befasst hat, erweist nicht nur der aus 1179 Fußnoten bestehende Anmerkungsapparat, sondern zeigen immer wieder auch Stellen im Text, wenn er – manchmal selbst etwas entlegen scheinende – Zitate und Autoren heranzieht (etwa S. 41 Franz Wickhoff).

Die saubere Gliederung der Arbeit ist gut anhand des Inhaltsverzeichnisses ablesbar, und man findet fünf Hauptkapitel, die wiederum in bis zu drei Ebenen nach Subkapiteln gegliedert sind und allesamt aussagekräftige Titel tragen, wenn man sich auch wundern mag, warum derselbe Untertitel »Die Atmosphäre des Krieges« in II 1 bei »Der Große Traianische Schlachtfries« und nochmals in II 1. 6 unter »Bildsprache« erscheint. Zur leichteren Navigation durch den Text wären die Kapitelnummern und deren Subnummern in der Kopfzeile eventuell hilfreich gewesen.

Die erste Denkmälgruppe in Fausts Untersuchung sind die stadtrömischen Staatsdenkmäler im nächsten Kapitel (S. 9–141). Hier widmet sich der Verfasser dem Großen Traianischen Fries, der Trajanssäule (mit dem umfangreichsten Abschnitt), der Marcusäule und dem Severerbogen. Die Ehrenmonumente der Provinzen sind Thema des dritten Kapitels (S. 143–175) und bringen das noch immer so genannte »Partherdenkmal« von Ephesos sowie den severischen Quadrifrons von Lepcis Magna. Schließlich untersucht Faust im vierten Kapitel (S. 177–212) Schlachtenbilder auf einigen Schlachtensarkophagen. Am Schluss steht mit dem fünften Kapitel (S. 213–218) eine Zusammenfassung seiner Untersuchungsergebnisse.

Anhand des ersten Abschnitts zum Großen Traianischen Fries (S. 9–34) kann die Arbeitsweise und Methodik des Verfassers dargelegt werden, auch wenn er strukturell nicht durchgängig einem starren Schema folgt. Er bringt zunächst zum Denkmal selbst in zusammenfassender Form grundsätzliche Informationen und weist in umfangreichen Fußnoten auf die bisherige Fachliteratur hin. Danach geht er auf damit zusammenhängende Fragen und Probleme ein und skizziert die bisherige Diskussion, im Falle des gegenständlichen Frieses zum Beispiel die alte Debatte über dessen Datierung. Faust entscheidet sich aufgrund seiner »Analyse der Bildsprache des Frieses« (S. 10) für die Datierung gleichzeitig mit der Trajanssäule.

Das »Erzählerische« im Untertitel des Buches scheint nolens volens zugleich auch die Herangehensweise des Verfassers an die ja gut bekannten Bilder zu bedingen, denn natürlich kann Faust auf das Beschreiben des von ihm zur Analyse Vorgenommenen nicht

verzichten. Das bringt es mit sich, dass man von Dingen und Sachverhalten liest, die bereits gut bekannt sind, und nicht immer sind die festgestellten Tatsachen von besonderem Informationswert. »Bei unvoreingenommener Betrachtung der Szene [...] stellt sich unweigerlich der Eindruck eines regelrechten Schlachtgetümmels ein«, wird zum Trajanischen Fries dessen »Komposition der Schlachtszene und ihre Signifikanz« vordergründig eher banal eingeleitet, ergibt aber Sinn vor dem Hintergrund der Kompositionsanalyse des Verfassers, der zu folgen mir trotz der dem Band beigelegten Fotomontage der Platten jedenfalls nicht ganz leicht gefallen ist. Vielleicht hätte man als sichere Hilfestellung die Figuren (wie auf Taf. 4, 4), oder wenigstens die Platten auf der Fotomontage nummerieren sollen, um den Lesern unmissverständlich »auf römischer Seite zwei diagonal angeordnete Reiter« anzuzeigen, welche »in der korrespondierenden rechten Hälfte der Nebenhandlung agieren« (S. 12). Inwiefern vom Verfasser in der Bildkomposition erkannte geometrische Formen (»gleichschenkliges Dreieck« bzw. »dakisches Dreieck« S. 12 und öfter) künstlerisch als solche intendierter Teil des Kompositionsprinzips waren, lässt sich freilich nicht sagen, die Kühnheit der Anlage bleibt dessen ungeachtet unbestritten. Faust widmet sich denn auch umfänglich kompositionellen Fragen und fügt allenthalben Beobachtungen zu Figuren und Szenen hinzu.

Freilich, dass Rom sich selbst mit seiner Armee immer in bestes taktisches Licht gerückt, seine Feinde indes in Unterlegenheit abgebildet hat, ist keine neue Erkenntnis. Hier gibt es keine siegreichen Barbaren. Ihr Habitus weist sie bestenfalls als noch – wengleich bereits offensichtlich unterlegen – Kämpfende aus oder zeigt sie im Status von Gefangenen und kniefällig sich Unterwerfenden bis hin zu Gefallenen als quasi künstlerisches Substrat der Szenerie. Wirklichkeitstretreue Abbildungen im Sinne eines Realismus der militärischen Auseinandersetzungen und Kampfhandlungen sollten wir an einem solchen Denkmal nicht erwarten, nur »Bildkürzel« als Ausschnitte aus einem realiter viel größeren Ganzen, ausreichend für die Vermittlung der gewünschten Botschaft. Das bedeutet nicht, dass bei den Figuren und deren Ausstattung nicht auch Wert auf Realitätsnähe gelegt werden konnte, wohl aber, dass wir bei der Interpretation von szenischen Bildzusammenhängen zurückhaltend sein müssen, denn alles im Bild Erscheinende hat in der Wirklichkeit natürlich nicht gleichzeitig stattgefunden, und man muss auch nicht darauf bestehen, in der Friesdarstellung eine Handlungsentwicklung zu erkennen – die Schlacht zieht sich über den ganzen Fries, im Zentrum der siegreiche, zu Pferd heransprengende Feldherr, dem sich ein kniefälliger dakischer Pileatus, wohl mehr symbolhaft als genau so in der Realität geschehen, bittstellig unterwirft.

Im Anschluss an die Analyse des Schlachtenbildes bringt Faust in mehreren kleineren Kapiteln Untersuchungen zu Detailfragen des Denkmals, die sich

hauptsächlich ikonographischen Motiven und deren Bedeutung im Bildkontext widmen. So steht im Abschnitt zur Adventus-Szene Victoria im Mittelpunkt, die Faust zu Recht als »das eigentlich verbindende Element« (S. 17) zwischen den Schlachtszenen und der links davon ansetzenden Adventusplatte ansieht. Freilich wüssten wir gern, wie sich der Fries nach links hin fortgesetzt hat, aber diesbezügliche Erwägungen müssen Spekulation bleiben.

Der folgende Abschnitt beschreibt mit dem »Motiv des steigenden Pferdes« eine ikonographische, schon in längerer Tradition stehende Erscheinung, wodurch der Bewegung des im Kampfeinsatz befindlichen Pferdes optisch Dynamik verliehen wurde. Inwiefern für den Schlachtenfries oder bestimmte Teile daraus indes wirklich das Alexandermosaik zum Vergleich heranzuziehen sei, wird in der Rezeption von Fausts Buch wohl diskutiert werden.

Zum Erzählerischen des Bildwerks gehören selbstverständlich und in besonderem Maße die Realien, denen der Verfasser folgerichtig einen längeren Abschnitt mit teils detaillierten Beschreibungen einräumt (S. 19–28). Erstaunlich ist die völlig unzulängliche Bewaffnung der Daker in der Schlachtendarstellung, die ja die logische Überlegenheit der hochgerüsteten, militärisch bestens ausgestatteten Römer doch in ein etwas zweifelhaftes Licht hätte setzen können – siegt Rom hier gegen einen derart schwachen, weitgehend ohnmächtigen Gegner? An dieser Stelle gibt der Verfasser eine detailreiche, mit vielfältigen Beobachtungen angeereicherte Analyse zu den Signa und zu den Helmen. Die im Zusammenhang mit dem kaiserlichen Bildnis erscheinenden Antiquaria behandelt Faust in einem eigenen ausführlichen Abschnitt, zum Teil weit ausholend und mit Nachdruck auf die Imitatio Alexandri Trajans abzielend. Hier wird erstmals (S. 24) die ursprüngliche Farbigkeit des Reliefs kurz angesprochen, die bei durchgängiger Anwendung das Gesamtbild einschließlich seiner Details freilich ganz anders erscheinen ließe als in der jetzigen farblosen Form. Wie wir uns das in etwa vorstellen können, wurde jüngst an der Trajanssäule beispielhaft vorgeführt (R. Pogorzelski, Die Trajanssäule in Rom. Dokumentation eines Krieges in Farbe [Mainz 2012]).

Es folgt unter dem Titel »Bildsprache: Die Atmosphäre des Krieges« (S. 28–30) ein quasi zusammenfassender Abschnitt, der abermals auf Alexander fokussiert und nach Herausstellen der Bedeutung der Kavallerie den Begriff der Atmosphäre aufgreift: »In rezeptionsästhetischer Hinsicht geht es aber um mehr, nämlich um eine überzeugende Vermittlung der Atmosphäre der Dakerkriege.« Darunter versteht der Verfasser »beispielsweise die Schnelligkeit der Römer, die durch das Vordringen der Reiterei und die Verknüpfung unterschiedlicher Handlungsmomente signalisiert wird«, oder die durch die dargestellte Militärmusik evozierte akustische Atmosphäre. Diesen Aspekt zu berücksichtigen ist für ein umfassendes Verständnis der Bilder gewiss enorm wichtig.

Anschließend an die Betrachtungen zum Trajanischen Fries bringt Faust in der Form eines Exkurses (S. 30–34) »Die Schlachtszene auf einer Bronzekanne«, die er mit dem großen Fries vergleicht. Dieses Gefäß ist schon Thema eines längeren Aufsatzes von Thomas Schäfer (Jahrb. DAI 104, 1989, 283–317). Es möge dem Leser überlassen bleiben, wie weit er Faust in seiner Sicht von übereinstimmenden Merkmalen auf Fries und Kanne folgen möchte, die dem Rezensenten etwas gezwungen erscheint, der es aber mit Faust nicht für ausgeschlossen hält, mit den auf der Kanne erscheinenden baulichen Strukturen könne die dakische Hauptstadt Sarmizegethusa gemeint sein.

Das große Kapitel zur Trajanssäule (S. 35–91) ist mit »Schlachtenmuster und Musterschlachten« unterteilt und teilt sich in mehrere, den beiden dakischen Feldzügen Trajans im Wesentlichen nach offensiven und defensiven Feldzügen folgende Unterkapitel. Auch hier baut der Verfasser die bisherige Forschung in manchmal umfangreiche, teils Sachverhalte kommentierende Fußnoten ein (siehe nur S. 37 f. Anm. 238), um seinerseits »einer in hohem Maße durch ideologische Konzepte bedingten »narrativen Systematik« nachzugehen (S. 36). Es sind bekannte römische Tugenden, die hinter dem »Arrangement der einzelnen Szenen« stehen und deren »Systematik« ausmachen: Virtus, Pietas und Fides zum Beispiel. Es folgen Beschreibungen (diese sind nicht durchgängig mit Abbildungen belegt), wobei der Verfasser zwei »Kompositionsmuster« A und B in seine Betrachtung einführt.

Es sind »kompositorische Abschnitte«, in welche Faust die Schlachtenbilder der Trajanssäule unterteilt: bei dem anhand von Szene 24 dargestellten Kompositionsmuster A sind es vier (A1 bis A4), bei dem anhand der Szenen 31 und 32 erläuterten Kompositionsmuster B zwei Teile (B1 und B2), aus denen das jeweilige Schlachtenbild besteht, wobei der Verfasser diese Kürzel in der Folge immer wieder benutzt, um zum Beispiel mit »A3« »das eigentliche Kampfgeschehen« oder mit »B2« die »Belagerung eines römischen Auxiliarkastells« zu benennen. Das ist nicht nur praktisch, sondern erlaubt es zugleich, komplexe Kompositionsschemata im Detail zu konkretisieren. Freilich werden vielleicht nicht alle Faust folgen, wenn er zum Beispiel für Szene 24 (S. 41 f.) »zwei Darstellungsebenen miteinander verwoben« erkennen möchte, wobei eine »ein bipolares Schaubild entwirft«, die andere »die Kategorie der Zeit [...] zum Ausdruck bringt«, während er zugleich einräumt, von einem »einheitlich wirkenden Bild« zu sprechen.

Man kann die Folgerungen des Verfassers aus seinen genauen Beobachtungen zwar durchaus nachvollziehen, manchen mögen sie aber konstruiert erscheinen, und wie nahe sie der tatsächlichen Kompositionsabsicht des originalen Entwurfs sind, lässt sich im Grunde nicht mit Sicherheit sagen. Immer geht der Verfasser von umfangreichen Beschreibungen der Szenen aus, wobei er zu manchen Detailfragen die eine oder andere Fußnote fast zum Exkurs ausbaut (siehe nur S. 45 f. Anm. 272).

Mancherorts werden bisher gültige Ansichten mit Recht verworfen und durch die richtige Lesart ersetzt, etwa wenn festgestellt wird, die beiden Trajan Entgegenreitenden in Szene 37 vollzogen mit ihren erhobenen Rechten keinen Grußgestus, sondern ihre Hände hätten »zu ergänzende Lanzenschäfte umschlossen« (S. 46 Anm. 273); oder die wohl zutreffendere Interpretation der beiden früher als Schlafende interpretierten, rechts neben einem Wagen Liegenden in Szene 38 als tote Daker (S. 48 mit Anm. 288).

In einem Exkurs (S. 48–51) geht Faust sodann der Frage nach »vertikalen Bezügen« im Fries der Trajanssäule nach, die sich freilich nur einem »idealen Betrachter« erschließen, und welche »vor allem kompositorische und thematische Korrespondenzen« betreffen. Hier schließt Faust an bereits vor ihm von anderen apostrophierte »Achsen-Bezüge« an, mahnt aber berechtigterweise zu Vorsicht, denn es müsse »im Grunde jede beliebige Vertikale narrativ und ideologisch wichtige Szenen schneiden«, und es könne die Bedeutung vertikaler Korrespondenzen auch überbewertet werden (S. 49 mit Anm. 296).

Es folgen im Text zum ersten Dakerkrieg weitere beschreibende und analytische Abschnitte, dem Thema entsprechend hauptsächlich zu den Schlachtenbildern und stets unter Berücksichtigung der von Faust erkannten Schlachtenmuster, wobei mehrmals Passagen zu Detailfragen auch in der Form des Exkurses eingebunden sind, insbesondere wenn es um Sachbereiche geht, welche im Kontext der Schlachtenbilder stehen, wie zum Beispiel Arbeitsszenen (S. 61 f.). Unter den zahlreichen Beobachtungen seien beispielsweise die zum »Auftreten fremdländischer Kontingente« hervorgehoben (besonders S. 59 f.).

In methodisch gleicher Weise bearbeitet Faust die Szenenfolge zum zweiten Dakerkrieg, wobei er in den deskriptiven Abschnitten auch seiner Analyse Raum gibt. Auch hier erweist sich sein genaues Bilderstudium als sehr lohnend, indem es ihm gelingt, einige alte Sichtweisen und Interpretationen zu korrigieren, so zum Beispiel die Bedeutung der hier erscheinenden Opferhandlungen innerhalb des Handlungsablaufs (S. 64 f.), oder – unter Beachtung des Kompositionsschemas – die Frage »Wem gehören die Mauern?« (S. 67–69) neu zu bewerten; dasselbe gilt für den Exkurs zur Figur des Decebalus auf der Säule (S. 73–75).

Im Abschnitt »Schlachten mit System« (S. 88–91) fasst der Verfasser seine Untersuchungsergebnisse zur Trajanssäule zusammen, wobei er nochmals auf die von ihm eingeführten Kompositionsmuster rekurriert, die ihm eine »Neubewertung der »narrativen Struktur« des Frieses der Traianssäule« ermöglicht hätten.

Es folgt das Kapitel zur Marcussäule (S. 92–120). Mit seinem Untertitel »Expressivität und Redundanz als Ausdrucksformen effizienter Kriegsführung« gibt uns der Verfasser bereits Schlüsselworte für seine Betrachtungen. Zunächst konstatiert er die Vorbildfunktion der Trajanssäule und die Gemeinsamkeiten der Marcussäule mit dieser. Da die Szenen mit Schlach-

tendarstellungen auf der Marcussäule »weder nach bestimmten, sich fortentwickelnden Kompositionsmustern gestaltet« sind, noch »eine klar umrissene Funktion innerhalb der »narrativen Systematik« einnehmen, wird in diesem Fall methodisch nicht wie bei der Trajanssäule vorgegangen und auf die Rolle eines »idealen Betrachters« verzichtet. Vielmehr wird »die des spätantoinischen Künstlers eingenommen«, um erst in einem zweiten Schritt die »narrative Systematik« und Bildsprache des Frieses zu untersuchen.

An den Anfang dieses Kapitels stellt der Verfasser Erwägungen historischer Relevanz, indem er die Markomannenkriege kurz skizziert und auf literarisch überlieferte Kriegereignisse wie das Blitzmirakel sowie das Regenwunder eingeht, die mit Szenen in dem Relief in Verbindung gebracht werden können und »eine göttliche Intervention zugunsten der Römer wiedergeben«, wie Faust eine solche vergleichsweise auch auf der Trajanssäule erkennt (S. 98). Das »relativ am Anfang des Frieses« abgebildete Regenwunder sei für die tatsächliche Chronologie der Kriegereignisse kein Indikator, sondern insofern irrelevant, als es »schlichtweg unter Vernachlässigung des tatsächlichen Kriegsverlaufs der besseren Sichtbarkeit wegen an dieser Stelle eingefügt worden« sei (S. 97), wobei dasselbe für das in der Reliefabfolge noch früher erscheinende Blitzwunder gelte. Es sei demnach nicht vorauszusetzen, die Abfolge der Reliefs folge dem tatsächlichen chronologischen Kriegsverlauf. Zumindest was die Stellung der »Wunderbilder« anbelangt, wird man dem gewiss zustimmen.

Nach der Denkmalform und den »Wunderbildern« bringt der Verfasser noch einen Vergleichsaspekt an, die Testudo-Darstellung, eine »besonders hervorzuhebende Entlehnung des traianischen Vorbildes« (S. 98), denn sie zeige den nahen Sieg an.

Es folgt mit dem Abschnitt »Kampf- und Gewaltbilder innerhalb der »narrativen Systematik« die Beschreibung und Analyse der Schlachtenbilder auf der Marcussäule, gegliedert nach je zwei »Feldzügen« in zwei Kriegen, welche die Erscheinung der Victoria trennt, wobei der Verfasser dieser Gliederung »inhaltlich und kompositorisch einigermaßen geschlossene Sequenzen« (S. 99) zugrunde legt. Das grundsätzlich Andere der spätantoinischen Reliefbilder in ihrem Gegensatz zu den trajanischen wird vorweg betont und durch Vergleiche belegt, inhaltlich Vergleichbares hervorgehoben, etwa der symbolträchtige »Lanzestoß in den Boden« durch den Kaiser (S. 100 f.). Viel rein Bildbeschreibendes bietet Fausts Text hier, und wie angesichts der Kriegsbilder des Säulendenkmals mag mancher auch beim Lesen Redundanz empfinden, zumal ihm vieles schon anderweitig bekannt sein könnte. Dennoch – Fausts sprachlich-wissenschaftliche Umsetzung des »spätantoinischen Kriegsberichts« ist ein adäquater Umgang mit der Materie und lohnt den Leseraufwand.

Der abschließende Abschnitt zur Marcussäule trägt den Titel »Eine neue Bildsprache: Expressivität und Redundanz«.

Er will »Eigentümlichkeiten speziell der Kampf- und Gewaltszenen« rekapitulieren und in »neue Sinnzusammenhänge« bringen (S. 112); dabei widmet der Verfasser unter dem Tenor »Emotionale Ansprache des Betrachters« (S. 113 f.) einen kurzen Passus speziell dem Barbarenbild auf der Marcussäule, das gegenüber jenem der Trajanssäule von starker Emotionalität in »expressionistischem« Stil geprägt ist, was schon in vorangegangenen Untersuchungen thematisiert wurde. Zu vereinfacht erscheint dem Rezensenten allerdings Fausts Darstellung des Erscheinungsbildes der Barbaren in Bezug auf deren Trachtelemente. Das Barbarenbild der Marcussäule mag dem der Trajanssäule – beidesmal ging es in den Augen der Römer um »nördliche Barbaren« – durchaus verpflichtet sein, es bestehen aber Unterschiede. Das bei den Dakern hauptsächlich vorkommende, über den Hosen getragene, gegürtete kurz- oder langärmelige Obergewand reicht den Männern durchwegs bis zu den Knien (s. z. B. Taf. 22). Auf der Marcussäule gibt es zwar eine ähnliche Form (s. z. B. Taf. 44 Abb. 3), aber es kommen auch kurze Oberwände vor, die nur bis zur Hüfte reichen, in einer Variante mit Fransen am Saum (Taf. 52 Abb. 1). Diese Differenzierung geschah gewiss nicht beliebig, denn Rom kannte seine Kriegsgegner sehr genau.

Erwägungen allgemeinerer Art runden Fausts Betrachtungen zur Marcussäule ab, indem »Expressivität und Redundanz als Ausdrucksmittel, um die Kriegsführung als besonders effizient herauszustellen«, angesehen werden.

Es folgen Untersuchungen zum Severerbogen auf dem Forum Romanum (S. 121–141). Auch wenn der geringe dokumentarische Wert und das wenig Historische der Darstellungen festgestellt wird, so »ergeben sich aus der systematischen Erörterung kompositorischer und ikonographischer Aspekte neue Erkenntnisse über die Bedeutungsebenen der Reliefs in ihrem historischen Kontext« (S. 123). Der Verfasser möchte durch Vergleich mit anderen Staatsreliefs, voran den vorher besprochenen Säulendenkmälern, »Rückschlüsse auf die von den vier Bogenreliefs vermittelten spezifischen Botschaften von Krieg und Sieg« ziehen. Die von Faust gewählten Überschriften der einzelnen Abschnitte seines Textes geben denn auch die Hinweise auf das zentrale Ergebnis seiner Betrachtung: Von »Disziplin vs. Chaos« ist die Rede, von der Allgegenwärtigkeit des Feldherrn, von der Unvermeidlichkeit der Niederlage der Parther, vom römischen Heer »als zuverlässiges Werkzeug des Kaisers«, wobei diese vier Titel den vier Reliefs zugeordnet sind und erwartungsgemäß durchaus an das erinnern, was man vorher bei den Säulen gelesen hat. Die Expressivität der Schlachtfeldszene steht »unverkennbar in der Tradition des Frieses der Marcussäule« (S. 126), und auch die Botschaft des ersten Reliefs »setzt im Grunde die erfolgreiche Art und Weise fort, in der Marc Aurel dem Bildbericht seiner Säule zufolge gegen die Markomannen und Sarmaten gekämpft hat« (S. 127). Fausts detaillierten Bildbeschreibungen dieser teilweise schlecht

erhaltenen Reliefs kann man auf den etwas zu kleinen Abbildungen manchmal nur schwer folgen. So ist die »wiederholte Präsenz des Kaisers« (S. 130) auf Relief 2 anhand Tafel 60, 2 nicht überprüfbar, um nur ein Beispiel zu nennen.

Im dritten Kapitel seines Buches behandelt Faust »Schlachtenbilder im Kontext provinzieller Ehrenmonumente« (S. 143–175) und geht dabei auf zwei Denkmäler ein.

Das nach wie vor so genannte »Partherdenkmal« von Ephesos – Faust setzt die Bezeichnung richtigerweise in Anführungszeichen – war in jüngerer Zeit mehrmals Gegenstand von Publikationen, die der Verfasser im Anmerkungsapparat übersichtlich anführt. Die kontrovers geführte Debatte ist noch im Gange und die Klärung aller mit dem Monument in Zusammenhang stehenden Fragen steht noch aus. Dies ist auch die Ausgangsbasis bei Fausts Betrachtungen und Analysen, welche die Schlachtenszenen des Frieses in den Mittelpunkt stellen, die von ihm ausführlich beschrieben und nach verschiedenen Erwägungen in einem (S. 154 zusammengefassten) Rekonstruktionsvorschlag dargestellt werden.

Den in den Kämpfen erscheinenden Barbaren misst der Verfasser zu Recht hohe Bedeutung für eine mögliche Interpretation als Partherkrieg zu, muss aber mit anderen vor ihm die Heterogenität der Barbarenbilder auf dem ephesischen Fries konzidieren und stimmt ein, hier seien nicht nur Parther, sondern unterschiedliche Barbarentypen auf einem Denkmal in ihrer Gegnerschaft zu Rom vereint, die als solche nicht als Beleg für einen hier gemeinten Partherkrieg des Lucius Verus dienen können, dies aber auch nicht ausschließen. Dass »die ethnische Benennung der dargestellten Krieger« dem Betrachter mit dieser »Uneinheitlichkeit« absichtlich unmöglich gemacht werden sollte, muss man deswegen aber nicht annehmen (S. 156). Die Barbaren sind vor dem Hintergrund ihrer Gesamtentwicklung in der römischen Bildwelt durchaus zuzuordnen und als Germanen und Parther anzusehen, auch wenn man in diesem Fall vorsichtshalber vielleicht nur von Nord- und Ostbarbaren sprechen sollte (vgl. S. 159).

In einem eigenen Abschnitt bringt Faust seine Grundlagen und Erwägungen zur Datierung unter Einbeziehung der bis jetzt einander gegenüberstehenden Früh- und Spätdatierung. Schlüssel zur Lösung sei die sogenannte Kaiserplatte des Opfer- oder Adoptionsfrieses, die in der Datierungsfrage mit der hadrianischen Nachfolgeregelung in der ersten Hälfte des Jahres 138 einen *Terminus post quem* liefert (S. 160 f.). Für eine Frühdatierung führt der Verfasser die Bildnisse »und vor allem die anonymen Köpfe mit Porträtzügen« an, die der hadrianisch-frühantoninischen Zeit angehörten. Die Beschlussfassung zur Errichtung des zugrunde liegenden Denkmals möchte der Verfasser beim Regierungsantritt von Antoninus Pius ansetzen, womit freilich nichts über den Zeitpunkt der Fertigstellung gesagt ist – oder sagen wir in diesem Fall eventuell besser: zum »Schlussdatum«.

Zum Abschluss diskutiert der Verfasser das Bildprogramm als Ganzes und bringt eine ansprechende Rekonstruktion dazu (Taf. 66). Das ephesische »Partherdenkmal« und dessen Bildprogramm biete »ein weitgehend allegorisches Herrscherbild des Antoninus Pius«, dessen Adressat »ein kleinasiatisches Publikum« gewesen sei. Die »inhärente Unbestimmtheit der Ikonographie« sei die Ursache für konträre Deutungen der Schlachtenszene. »Tatsächlich stellt sie eine konzeptionelle und damit bedeutsame Strategie dar.«

Einen vergleichsweise kurzen Abschnitt gibt Faust zum severischen Quadrifrons in Lepcis Magna, wobei er das stark fragmentierte, teilweise schlecht erhaltene »Belagerungsrelief« hauptsächlich mit der Fragestellung »Historiendarstellung oder abstraktes Sinnbild?« untersucht. Dazu gibt es mit Tafel 67 zwar eine größere Abbildung, aber eine zusätzliche Umzeichnung wäre in diesem Fall der Leserschaft sicher willkommen, zu undeutlich sind die vom Verfasser beschriebenen Details im konturschwachen Grau-in-Grau der Abbildung auszumachen. Bei seiner Interpretation greift der Autor auf seine Beobachtungen und Schlussfolgerungen an Szenen mit *Testudo* zurück, in welchen deren Einsatz den nahen Sieg ankündigt und die als Zeichen probater Ausrüstung sowie hervorragender taktischer Ausbildung und Disziplin der römischen Soldaten sowie als Beweis der »strategischen Fähigkeiten des Oberbefehlshabers« (S. 171 f.) zu gelten habe.

Die letzte Gruppe von Denkmälern, die Faust behandelt, sind die stadtrömischen Schlachtensarkophage (S. 177–212). Er teilt sie ein nach solchen mit Gallierschlachtenszenen und solchen mit Massenkampfszenen.

Hier greift der Verfasser mit einer umfassenden Betrachtung des Schlachtensarkophags Ammendola (S. 177–189) und dessen Galatomachie weit aus und bezieht unter Beachtung zahlreicher Detailspekte die Typentradition verwandter Bilder genau so ein wie das antike Kelten- beziehungsweise Gallier- oder Galaterbild in seiner langen ikonographischen Tradition und seiner zeitgemäßen Bedeutung in Bildwerken der zweiten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts. Am Sarkophag Ammendola, so das schlüssige Resümee, »wird das Bild, das der Verstorbene von seiner Rolle in der Gesellschaft hat, mithilfe des stereotypen Keltenbildes generalisiert und ästhetisch sublimiert«. Diesem Zweck dient »eine Bildsprache, die das gebildete Publikum mithilfe historisierender Ikonographie und traditioneller Motive adressiert«. Mit dem Schlachtensarkophag in der Centrale Montemartini (S. 189–195), den Faust überzeugend dem Themenkreis »Die Gallier in Delphi« zuweist, stellt er die Bedeutung der Gallierthematik vor dem Zeithorizont dieses Werkes dar. Sie reflektiere »vielleicht die traumatische Erfahrung des Einfalls der Quaden und Markomanen in Oberitalien um 170 n. Chr.« Die betreffenden Szenen erhalten »durch das Gallierklischee und eventuell auch durch den historischen Kontext der Kriege Marc Aurels ihre [...] ideologische Dimension« (S. 196).

Die stadtrömischen Sarkophage mit Massenkampfszenen bilden (S. 197–212) den Schluss von Fausts Untersuchungen, wobei der Schlachtensarkophag aus Portonaccio und ähnliche Denkmäler in den Blickwinkel kommen, auf denen nun die Person des Grabinhabers als Feldherr in den Reliefbildern erscheint, welche aufgrund der Ikonographie der Barbaren einen eindeutigen Bezug zu den Markomannenkriegen Marc Aurels haben (S. 197). Wie an der Marcussäule ortet der Verfasser auch in der Bildsprache des Sarkophags Portonaccio »Expressivität und Redundanz« als »zwei einander ergänzende Konzepte, die der Gestaltung der Szene zugrunde liegen« (S. 205). Mit Hinblick auf die strukturelle Ebene des Reliefs erkennt er eine kreisförmige Komposition im Sinne einer »Feldherrnlinie« (S. 203 f.), für deren Genese beziehungsweise Herleitung er mögliche Vorbilder in »gleichartig geformten Bildträger[n]« vermutet und Beispiele bringt, etwa einen Schild, zugleich aber selbst vor der »Gefahr hypertropher Deutung« warnt (S. 205), was man angesichts der Frage, »ob der Kreiskomposition wirklich die Semantik einer Gefahren abwehrenden Schilddarstellung innewohnt« (S. 206), für gerechtfertigt halten möchte. Besonders spannend am Sarkophag Portonaccio ist die Möglichkeit, Rückschlüsse auf den Auftraggeber des Werks zu ziehen und ihn womöglich zu benennen (S. 207 f.).

Mit einem »Ausblick« endet der Haupttext, indem er mit dem Großen Ludovisischen Schlachtensarkophag noch ein Werk der Mitte des dritten Jahrhunderts aufnimmt, an dem sich die Frage behandeln lässt, »ob die Komposition und Ikonographie der zugehörigen Kampfdarstellungen im Vergleich mit den früheren Bildern veränderte Siegesvorstellungen und/oder Statuskonzepte erkennen lassen« (S. 209). Dies so umfassend und detailreich zu untersuchen, wie er es bei den in den Zeitrahmen seines Buches fallenden Denkmälern getan hat, will der Verfasser wohl einer anderen Untersuchung vorbehalten.

In dem kurzen Schlusskapitel (S. 213–218) gibt Faust eine zusammenfassende »Synthese« seiner Untersuchungen zu den erzählerischen Darstellungskonzepten in der Reliefkunst von Trajan bis Septimius Severus und seiner exemplarischen Behandlung der Schlachtenbilder.

Es folgen die eingangs genannten Register nach Personen (wo auch die ethnischen Bezeichnungen enthalten sind), geographischen Namen (enthält auch die Namen von Denkmälern) und Sachen (enthält auch Begriffe bzw. »abstrakte Terminologie«) (S. 219–225).

Stichproben erwiesen die Tauglichkeit dieses löblichen Apparates, wenngleich man die Bezeichnung »Barbaricum« eher bei der Geographie als bei den Sachen suchen würde; den im Buch vorkommenden Begriff »Polychromie« wiederum sucht man vergeblich. Es gibt also da und dort geringe »Unstimmigkeiten« im Register, die den Wert des nützlichen Apparates natürlich nicht schmälern. Die Fußnoten sind in den Registern berücksichtigt.

Es folgen drei Seiten Abbildungsnachweis und die Tafeln; die Beilage mit der Fotomontage des Großen Trajanischen Frieses ist im rückseitigen Buchdeckel in eine Lasche eingelegt.

Die Ausstattung der Publikation ist sehr gut, das Schriftbild einwandfrei, die Abbildungen auf den Tafeln von guter Qualität. Kleinigkeiten wurden bereits angemerkt.

Der Text ist gut lesbar und in tadelloser wissenschaftlicher Diktion verfasst. Stichproben bei den Rückverweisen ergaben keinen Grund zur Beanstandung, auch solche bei den wörtlichen Zitaten und der zitierten Literatur nicht. Die öfter zitierte Fachliteratur findet sich in einem Abkürzungsverzeichnis (S. XI–XVII) gleich im Anschluss an das Inhaltsverzeichnis.

Was abschließend leider mit großem Bedauern kritisiert werden muss, sind die in manchen Bereichen gehäuft auftretenden Fehler im gesetzten Text, seien es nun fehlende Buchstaben oder überflüssige, seien es fehlende Wörter oder fälschlicherweise doppelt vorkommende, und anderes mehr. Man könnte stellenweise den Eindruck bekommen, hier seien zumindest bestimmte Abschnitte des Textes nicht in der zuletzt korrigierten Version zum Druck gelangt. Wie sonst könnte man sich einen Satz wie diesen erklären: »Zugleich betonten sie vertikaler Hinsicht das Treueverhältnis der Truppen zum Kaiser« (S. 22)? Oder: »die als Schwertgut fungierende Leibbinde« (S. 28); die »Legionär-saurüstung« (S. 37 Anm. 237); die »Modersfrisuren« auf Seite 163; »au dem Sarkophag« auf Seite 186; die »Schachtszene« von Seite 209, und so weiter. Der Rezensent glaubt, sich und uns weitere Beweise ersparen zu können, ist sich dessen sicher, dass sich der Verfasser wahrscheinlich als Erster über derlei Missliebigkeiten in seinem Buch geärgert hat. Den Verlagen generell sei deshalb bei jeder Publikation ein gutes Lektorat ans Herz gelegt – ein solches muss man nur einmal bezahlen, die Fehler im Buch bleiben auf immer.

Wien

Karl R. Krierer