

Martin Beckmann; The Column of Marcus Aurelius. The Genesis and Meaning of a Roman Imperial Monument, Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2011; XII, 248 S., 73 Abb.; ISBN 978-0-8078-3461-9; \$ 69,95



Johannes Griebel; Der Kaiser im Krieg. Die Bilder der Säule des Marc Aurel (Image & Context 11), Berlin und Boston: de Gruyter 2013; X, 501 S., 204 Abb.; ISBN 978-3-11-029538-2; € 129,95

Für die Regierungszeit des Kaisers Marcus Aurelius (161–180 n. Chr.) findet sich in Quellen¹ wie in – vorwiegend älterer – Literatur² die Einschätzung, dass nach der als untadelig geltenden Herrschaft dieses Kaisers spätestens mit dessen Sohn Commodus (180–192 n. Chr.) für das Römische Reich eine Peripetie zum Schlechteren einsetzte. Zwar hat die Forschung Dekadenzvorstellungen dieser Art und von ihnen abhängige Denkschemata mit guten Gründen inzwischen weitgehend beiseitegelegt, doch lassen sich diese in Untersuchungen zum späten 2. und vor allem zum 3. Jahrhundert nach wie vor finden. Hierzu trägt zum einen der Umstand bei, dass in Marc Aurels Herrschaftszeit in der Tat nach langen Jahrzehnten der Ruhe die germanischen Nachbarn im Norden intensive militärische Maßnahmen Roms erforderlich machten und bereits erste Versuche „barbarischer“ Raub-

züge, wenn nicht Landnahme auf römischem Boden in Gang setzten, an denen sich der allmählich einsetzende und im 3. Jahrhundert beschleunigende Niedergang des Römischen Reiches ablesen lasse – ein Gedanke mit Affinitäten zur Dekadenzhypothese. Zum anderen folgte auf den „guten“ Kaiser Marc Aurel ein Sohn, der sich hinsichtlich seines Selbstverständnisses an seinem Vater weder messen konnte noch wollte³ und – deswegen? – als angeblicher „Tyran“ am Jahresende 192 n. Chr. ermordet wurde. Als eine interessante Kaiserpersönlichkeit an einer – vorgeblichen? – Zeitenwende ist Marc Aurel allgemein⁴ wie speziell in seiner Eigenschaft als

1 Vgl. Titel und Inhalt des vom Tode Marc Aurels bis 238 n. Chr. reichenden Werkes von Herodian: *Tes meta Markon basileias historiai*.

2 Vgl. Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 Bde., London 1776–1788.

3 Vgl. zum Beispiel Olivier Hekster, *Commodus. An Emperor at the Crossroads* (Dutch monographs on ancient history and archaeology 23), Amsterdam 2002.

4 Vgl. die als „klassisch“ geltende Biografie von Anthony Birley, *Marcus Aurelius*, London 1966, ferner Klaus Rosen, *Marc Aurel*, Reinbek bei Hamburg 1997 und Jörg Fündling, *Marc Aurel*, Darmstadt 2008.

Philosophenkaiser⁵ gerade in jüngerer Zeit Gegenstand einer Reihe von Darstellungen geworden; ebenso sind den nicht immer leicht zu beurteilenden Traditions- und Überrestquellen zu seinen Lebens- und Regierungsjahren diverse Untersuchungen gewidmet.⁶

Eine archäologische Quelle ersten Ranges stellt die Marc Aurel gewidmete Säule auf der heutigen Piazza Colonna in Rom, nahe der Via del Corso, dar, einem Areal, das in der Antike zum nördlichen Marsfeld gehörte, welches nach Osten hin von der in den Norden Italiens führenden *via Flaminia* begrenzt wurde. Dieses Denkmal steht bei der Behandlung in der wissenschaftlichen Literatur allzu häufig wie selbstverständlich im Schatten der Säule, die Kaiser Trajan (98–117 n. Chr.) nach den Dakerkriegen Jahrzehnte zuvor auf dem von ihm angelegten Forum errichten ließ: Vergleiche fallen in der Regel zugunsten der Trajanssäule aus, so dass die Säule des Marc Aurel mehr oder minder offen oder aber versteckt in den Dekadenzdiskurs einbezogen wird, demzufolge nach der Mitte des 2. Jahrhunderts Veränderungen in der künstlerischen Technik und hinter ihnen stehende Veränderungen im römischen Selbstverständnis zu offensichtlichen Einbußen in der Qualität des Dargestellten geführt hätten. Die beiden Untersuchungen von Martin Beckmann und Johannes Griebel nähern sich mit ihrer jeweils individuellen Fragestellung auf sehr unterschiedliche Weise den Aussagen der Marc-Aurel-Säule und ihres Frieses, um den Eigenheiten dieses Bauwerks gerecht zu werden, und formulieren auf teilweise unterschiedlichen, teilweise vergleichbaren Voraussetzungen deutlich voneinander abweichende Ergebnisse, was angesichts ihrer jeweiligen Intentionen nicht verwundert.

Der Fries und seine Deutung nehmen bei Beckmann nur etwa die Hälfte seiner Ausführungen in Anspruch. Im Vordergrund stehen stattdessen zunächst die Datierung der Säule, die mit ihr verfolgte Absicht, die Wahl ihres Standortes, Form und Funktion, Planung und Konstruktion des Denkmals, dann die Konzeption des Frieses und der Entstehungsprozess des Reliefs. Natürlich folgt Beckmann damit der Intention, darzulegen, dass auch die – zugunsten des Frieses oft vernachlässigten – Äußerlichkeiten des Monuments in seiner Gesamtheit ihren Anteil an Deutung und Bedeutung der Säule haben. Erst in den letzten Kapiteln geht es um den Fries als dargestellte Geschichte und als Kunstwerk sowie um seine Interpretation als Ganzes.

Schon an der Einleitung lässt sich erkennen, dass Beckmann einen Zugang zur Interpretation der Säule sucht, der jenseits der historischen Einordnung des Objekts

5 Vgl. Marcel van Ackeren (Hrsg.), *Selbstbetrachtungen und Selbstdarstellungen. Der Philosoph und Kaiser Marc Aurel in interdisziplinärem Licht* (Zakmira-Schriften 9), Wiesbaden 2012 und Claudia Horst, *Marc Aurel. Philosophie und politische Macht zur Zeit der Zweiten Sophistik* (Historia-Einzelschriften 225), Stuttgart 2013.

6 Vgl. beispielsweise Christoph Tobias Kasulke, *Fronto. Marc Aurel und kein Konflikt zwischen Rhetorik und Philosophie im 2. Jh. n. Chr.* (Beiträge zur Altertumskunde 218), München und Leipzig 2005. Dennis Pausch, „Der Philosoph auf dem Kaiserthron, der Leser auf dem Holzweg? Marc Aurel in der Historia Augusta“, in: *Milennium* 4 (2007), S. 107–155. Geoff W. Adams, *Marcus Aurelius in the Historia Augusta and Beyond*, Lanham u. a. 2013. Susanne Börner, *Marc Aurel im Spiegel seiner Münzen und Medaillons. Eine vergleichende Analyse der stadtrömischen Prägungen zwischen 138 und 180 n. Chr.* (Antiquitas 158), Bonn 2012.

durch die Nachwelt und dadurch vorgeprägter Urteile liegt: Er setzt die auf dem Säulenfries dargestellten Ereignisse mit Hilfe auch schriftlich überlieferter Quellen wie der zeitgenössischen „Selbstbetrachtungen“ des Kaisers und der spätantiken *Historia Augusta* zu der Regierungszeit Marc Aurels in Bezug, stellt aus heutiger Sicht die Exzeptionalität des Denkmals hinsichtlich seiner Höhe, seiner Innenarchitektur mit der auf die Plattform und zu der Kaiserstatue führenden Wendeltreppe sowie seines Frieses heraus, um zu konstatieren: „it tells us nothing about how the Romans viewed and understood the monument“ (7). Es folgt ein Forschungsabriss, der bei dem spezifisch deutschen Interesse Ende des 19. Jahrhunderts am Fries der Marc-Aurel-Säule mit seinen Germanendarstellungen einsetzt: der Deutung der Säule auf der Grundlage einer genauen fotografischen Aufnahme aller Einzelszenen des Frieses⁷ und den daran anschließenden Untersuchungen zu einem – nicht zuletzt im Vergleich mit dem Fries der Trajanssäule konstatierten – Stilwandel im ausgehenden 2. Jahrhundert n. Chr.⁸ Demgegenüber sucht Beckmann in seiner Studie die zeitgenössische römische Sichtweise der Marc-Aurel-Säule einzufangen mit dem erklärten Ziel, die römischen Zeitgenossen des späten 2. Jahrhunderts mit ihrer Auffassung über die Säule zu ihrem Recht kommen zu lassen. Man könnte versucht sein, aus dieser Absicht das Anliegen abzuleiten, Beckmann wolle die Deutung der Marcussäule vom Vergleich mit der Trajanssäule lösen, um den Eigenheiten des Monuments gerechter zu werden, als es die naheliegende Bezugnahme auf die Trajanssäule möglich erscheinen lässt. Allerdings wird auch ohne explizite Berufung auf die Trajanssäule im Gedankengang Beckmanns rasch klar, dass das Vergleichsobjekt für die Deutung der Marcussäule hier immer wieder eine wichtige Rolle spielt, wenn er festhält: „The value of this opportunity – of being able to directly compare the column and its unique, well-known, and well-preserved model – is difficult to overstate“ (15). Die Absicht dieses Autors ist es also, gerade vor dem Hintergrund des Vergleichs mit der Trajanssäule den Eigenheiten der Marcussäule Profil zu verleihen. Damit begibt er sich freilich in die Gefahr, trotz gegenteiliger Bekundungen qualitative Urteile auf einer Grundlage zu fällen, die derjenigen der älteren Forschung nicht unähnlich ist.

Zunächst beschäftigt sich Beckmann in vier Kapiteln mit allgemeinen Aspekten der Marc-Aurel-Säule, um vor Hintergrundinformationen dieser Art danach den Fries zu behandeln. Dabei geht es ihm im ersten Kapitel zunächst um die Datierung des Monuments und den mit dessen Errichtung verbundenen Zweck. Er diskutiert die Gründe dafür, dass sich wegen der Abwesenheit des Kaisersohnes Commodus die auf der Säule dargestellten Ereignisse auf die Jahre bis 175 n. Chr. beziehen müssen, die mit dem kaiserlichen Triumph über Germanen und Sarmaten von 176 n. Chr. als erfolgreich abgeschlossen galten, und nicht etwa die letzten Feldzüge und Lebens-

7 Vgl. Eugen Petersen, Alfred von Domaszewski und Guglielmo Calderini (Hrsg.), *Die Marcus-Säule auf der Piazza Colonna in Rom*, 3 Bde., München 1896.

8 Vgl. Max Wegner, „Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 46 (1931), S. 61–174 und Gerhart Rodenwaldt, *Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst* (Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1935, 3), Berlin 1935.

jahre Kaiser Marc Aurels bis 180 n. Chr. einschließen, an denen auch Commodus teilnahm. Das Denkmal wurde nach dieser Auffassung also nach dem vermeintlichen Ende der Kriege an der mittleren Donau etwa 175 n. Chr. als Ehrensäule beschlossen.⁹ Die Suche nach Commodus, der nur an den letzten Kriegszügen seines Vaters ab 177 n. Chr. persönlich teilgenommen hat, auf dem Fries bzw. nach Spuren der Tilgung des Kaisersohnes aufgrund der später über ihn ausgesprochenen *damnatio memoriae* ist Beckmann zufolge daher zwecklos; der Verfasser erklärt solche Versuche ebenso wie eine Beschlussfassung zur Errichtung der Säule erst nach Marc Aurels Tod als wenig plausibel.

Sodann ordnet Beckmann im zweiten Kapitel die Marcussäule unter besonderer Berücksichtigung der Antoninen-Dynastie und ihrer Repräsentationsanliegen in die Erinnerungslandschaft des nördlichen Marsfeldes ein. In diesem Zusammenhang erfülle die Säule im Kontext anderer Monumente und zugleich in ihrer Ausrichtung auf die *via Flaminia* ihren Zweck in einer Apotheose-Landschaft¹⁰ ebenso wie als „an honorary monument to a military victor“ (50). Allerdings trennt Beckmann strikt die ehrende Funktion der Säule von der naheliegenden Bestimmung als Begräbnisstätte und sieht diesbezüglich in der Trajanssäule gerade nicht das Vorbild für die Marcussäule. Vielmehr versteht er die der Ehrensäule benachbarten antoninischen *ustrina* als gesuchte Nähe zwischen dem Ort der Begräbnisfeierlichkeiten für Faustina die Jüngere, die 176 n. Chr. verstorbene Ehefrau Marc Aurels, und der Dokumentation des kaiserlichen Sieges gegen die Germanen (vgl. 50f.), die an der in den Norden führenden *via Flaminia* bedeutungsvoll lokalisiert sei. Damit überhöht Beckmann die Säule zugleich zu einem Denkmal der Erinnerung an die kaiserliche Ehefrau, und es wäre nur konsequent, in der Marcussäule zugleich die in Aussicht genommene Begräbnisstätte des kaiserlichen Paares zu sehen, doch diesen Gedanken lehnt er ab.

Vertieft werden die bereits angesprochenen topografischen Bezüge der Marc-Aurel-Säule im dritten Kapitel, das, nicht zuletzt im direkten Vergleich mit der Trajanssäule, Gestaltung und Funktion des Denkmals behandelt. In der Bezeichnung als *columna cochlis* sieht Beckmann, unabhängig von der Tatsache, dass damit ein wesentliches Element der Trajanssäule kopiert wurde, einen Hinweis auf die Bedeutung der Wendeltreppe im Innern der Marcussäule als „an object of constant admiration for Roman viewers“ (63), nicht nur als Errungenschaft römischer Architektur, sondern vor allem, weil sie die Möglichkeit bot, von der Plattform aus die Umgebung von oben zu betrachten. Schließlich geht es im vierten Kapitel, wieder vor dem Hintergrund der Trajanssäule, um Fragen der architektonischen Planung und Konstruktion der Marc-Aurel-Säule. Gegenüber den Grundproblemen der Architektur sei den Reliefs keine Priorität zuerkannt worden, weder im Entstehungsprozess noch in der Wertschätzung nach Vollendung des Monuments (vgl. 82f.). Diese Einschätzung

⁹ Vgl. hierzu besonders Martina Jordan-Ruwe, „Zur Rekonstruktion und Datierung der Marcussäule“, in: *Boreas* 13 (1990), S. 53–69. Anders (180 n. Chr.) beispielsweise Filippo Coarelli, *Rom. Ein archäologischer Führer*, Mainz 2000, S. 290.

¹⁰ Vgl. Beckmann S. 46 mit Bezug auf Paul Zanker, *Die Apotheose der römischen Kaiser. Ritual und städtische Bühne*, München 2004, S. 56.

spiegelt sich auch in der Gewichtung wider, die Beckmann verschiedenen Gesichtspunkten im Zusammenhang mit der Errichtung der Marcussäule zuerkennt.

Die weiteren fünf Kapitel seiner Untersuchung widmet Beckmann der Entstehung, dem Inhalt und der Botschaft des Frieses der Marcussäule. Das fünfte Kapitel über die Konzeption des Frieses lebt ganz vom Vergleich mit der Trajanssäule. Fragen wie die variierende Breite des Friesbandes, die Platzierung und das Umfeld der Göttin Victoria im Friesverlauf, Übereinstimmungen und Unterschiede bei der Eröffnungsszene des Frieses sind es, vor deren Hintergrund Beckmann Eigenheiten der Marc-Aurel-Säule zu veranschaulichen sucht. Hierfür macht er bei Einzelheiten mehr die handwerklichen Arbeitsmethoden der Bildhauer, beispielsweise ihren *horror vacui* und den Übergang „from copying exactly [...] to imitation“ (97), als einen allgemeinen Plan verantwortlich, der dem Gesamtfries zugrunde gelegen habe. Insofern richtet sich Beckmanns Blick mehr und mehr auf die Tätigkeit der Bildhauer, der er das nächste Kapitel widmet. Aus den Unterschieden bei der Gestaltung der Friesränder schließt Beckmann, dass 46 Bildhauer (vgl. 111) im Laufe der Entstehung des Frieses der Marc-Aurel-Säule bis zu deren Vollendung spätestens 193 n. Chr. an dieser Arbeit beteiligt waren¹¹, wesentlich mehr als bei der Trajanssäule. Am Befund zu den Friesrändern und an kleineren Unstimmigkeiten bei Übergängen innerhalb einzelner Szenen und zwischen verschiedenen Szenen macht er fest, dass jeweils zwei Bildhauergruppen sich in die Bearbeitung je einer Hälfte eines Friesumlaufs um die Säule teilten, eine Gruppe also an der Nord- und zugleich eine andere an der Südseite der Säule arbeitete: Ihre Bearbeitungsareale trafen entlang einer senkrechten Linie im Westen und im Osten aufeinander und mussten hier genauer aufeinander abgestimmt werden, was nicht immer reibungslos gelang.

Im Übrigen macht Beckmann neben diesen Aspekten der Arbeitsteilung weitere Belege für Bemühungen um Zeitersparnis bei der Errichtung der Marcussäule geltend: etwa im Beginn mit der Bearbeitung des Frieses, während die Säulentrommeln noch aufeinandergeschichtet wurden, und ebenso im fließenden Übergang zwischen der Planung des Friesinhalts und der bildhauerischen Bearbeitung einzelner Szenen, wie erkennbar sei „in a composition that detracted from the flow of the narrative and reduced the apparent unity of the frieze“ (124f.). Den dennoch erforderlichen Zeitaufwand sucht Beckmann vom unteren zum oberen Teil der Säule im Verlauf der Entstehungszeit des Frieses an stilistischen Veränderungen zu dokumentieren, die von Merkmalen der Antoninen- zu solchen der Severerzeit führten: „proportions become less realistic, poses awkward, outlines and drapery no longer crisp but instead rough and lumpy“ (127). Angesichts dieser Diktion fragt man sich allerdings, ob damit nicht einem Stilwandel im Sinne der Dekadenzhypothese das Wort geredet wird; den hier sich andeutenden Widerspruch löst Beckmann aber erst später auf. Einen anderen naheliegenden Widerspruch lässt er dagegen bestehen: den Gegensatz zwischen der an-

11 Vgl. im Einzelnen hierzu Martin Beckmann, „The Border of the Frieze of the Column of Marcus Aurelius and Its Implications“, in: *Journal of Roman Archaeology* 18 (2005), S. 302–312, bes. S. 304 und 309.

geblichen Eile bei der handwerklichen Bearbeitung des Frieses und der in Anbetracht des auf dem Fries erkannten Stilwandels von der spätantoinischen zu der severischen Epoche offensichtlich dennoch für den Abschluss der Arbeiten insgesamt erforderlichen beträchtlichen Zeitspanne.

Im siebten Kapitel geht Beckmann der Frage nach, ob angesichts der dürftigen literarischen Überlieferung über die Ereignisgeschichte dieser Zeit der Fries der Marcussäule als Quelle für die Kriege des Kaisers an der Nordgrenze des Römischen Reiches in Frage komme. Für das neben dem „Blitzwunder“ (Szene 11) einzige auch aus literarischen Quellen bekannte konkrete Ereignis auf dem Fries, das „Regenwunder“ (Szene 16) im Land der Quaden¹², resümiert Beckmann, die Historizität des den schriftlichen Berichten beziehungsweise der Darstellung auf dem Fries zugrunde liegenden Faktums lasse sich anhand der bis zu christlichen Autoren der Spätantike reichenden Überlieferungsvarianten nicht einwandfrei klären, vielmehr müsse man davon ausgehen, dass umgekehrt literarische Fassungen auch durch die Szene 16 auf dem Fries beeinflusst worden sein könnten. Selbst der in bestimmten Szenen präsente Kaiser Marc Aurel oder dargestelltes Schlachtgeschehen seien nicht mit konkreten historischen Situationen in Verbindung zu bringen. Auch Bewaffnung und Ausrüstung der Soldaten – „they are often mixed together on the column indiscriminately“ (154) – sprächen nicht für eine Orientierung an der Ereignisgeschichte, sondern an „generic categories“ (155), also für fiktive Gestaltung von Szenen ohne Berücksichtigung eventuell vorhandenen speziellen Quellenmaterials. Beckmanns Spekulationen über Friesversionen von Gemälden, die im Triumphzug des Kaisers gezeigt worden sein könnten, führen – ebenso wie entsprechende Überlegungen zu Szenen der Trajanssäule – nicht wirklich weiter.

Angesichts des dürftigen Befundes für den Fries der Marc-Aurel-Säule als historische Quelle richten sich größere Hoffnungen auf verwertbare Ergebnisse hinsichtlich der im achten Kapitel behandelten künstlerischen Gestaltung des Frieses. In diesem Zusammenhang kommt Beckmann auf die dem Fries der Trajanssäule nicht ebenbürtige, vielmehr mindere Qualität künstlerischer Gestaltung der Szenen auf der Marcussäule und das Problem des bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts diskutierten Stilwandels zurück, der teilweise mit Veränderungen in der Mentalität und einer Krise im Selbstverständnis der römischen Welt in Verbindung gebracht wurde.¹³ Einen gewissen Stilwandel sieht Beckmann durchaus: in der Handhabung bildhauerischer Techniken durch eine insgesamt größere Bearbeitungstiefe des Steins gegenüber dem Fries der Trajanssäule, in der Modellierung der Figuren hinsichtlich größerer Expressivität, beispielsweise durch verlängerte Körperproportionen und Licht-Schatten-Effekte, in der Komposition von Szenen durch die Herstellung von Bezügen zwischen bestimmten Personen(-gruppen) mittels Frontalität, Perspektive oder Größenunterschieden. Neuerungen dieser Art in verschiedenen graduellen

12 Vgl. das kurze Resümee in der *Historia Augusta: Vita Marci Antonini philosophi* 24,4 und die ausführlichere Erzählung bei Cassius Dio (*Xiphilinus*) LXXII 8 und 10.

13 Vgl. Rodenwaldt 1935 (s. Anm. 8).

Abstufungen und Variationen exemplifiziert Beckmann an diversen Szenen mit Soldaten auf dem Marsch, bei Handwerksarbeiten und im Kampfgeschehen. Einflüsse der Trajanssäule schließt Beckmann dabei aufgrund fehlender Parallelen aus.

Stattdessen stellt der Autor als seine zentrale These heraus, dass die Bildhauer für den Fries der Marc-Aurel-Säule aus den römischen Sarkophag-Manufakturen rekrutiert worden seien, weil sie „the most easily accessible large pool of skilled figure-carving labor available in the city“ (180) darstellten. Angesichts des relativ schmalen szenischen Repertoires, mit dem diese Kunsthandwerker beruflich vertraut gewesen seien, ließen sich auf dem Fries vergleichsweise einheitliche szenische Kompositionsgrundsätze und zugleich Fortschritte in der Komposition von Szenen im Verlauf des Frieses durch zunehmende Erfahrung bei fortschreitender Arbeit feststellen. Zugleich gelingt es Beckmann auf diese Weise, sowohl das Vorhandensein der stilistischen Varietäten wie die Elemente des festgestellten allgemeinen antoninischen Stilwandels zu erklären. Den Stilwandel führt er auf einfache – letztlich handwerklich bedingte – Gründe zurück, nicht auf solche, wie sie den Bemühungen von Forschern zu entnehmen sind, die in der Vergangenheit diese Veränderungen aus einer ideologischen Neuausrichtung der Römer herleiteten, welche auf die Krisenzeit des 3. Jahrhunderts vorausweise. Hinter dem Phänomen des Stilwandels sieht Beckmann auch keinen Gestaltungswillen wirken, der die Botschaft des Frieses verständlich machen soll, wie noch jüngst postuliert wurde¹⁴, sondern die disparaten Voraussetzungen der in der Sarkophag-Herstellung mit ihrem insgesamt beschränkten Skulpturenrepertoire tätigen Handwerker. Dieser Umstand habe die vorliegenden Qualitätsunterschiede in der Verfertigung der Szenen ebenso zur Folge gehabt wie „a distinctly ‚nonstandard‘ appearance“ (184) gegenüber der etwa am Fries der Trajanssäule feststellbaren Kunstfertigkeit. In den Tendenzen, den Kaiser frontal darzustellen, sieht Beckmann eine Abweichung von der Tradition, die er mit „the personal attitudes of nonelite craftsmen toward their ruler“ (ebd.) begründet und so durchaus auf ein sich veränderndes Verhältnis zur Sakralität des Herrschers zurückführt, das sich für das Argument einer ideologischen Neuausrichtung heranziehen ließe, auch wenn Beckmann diese Veränderungen ganz nüchtern begründet. Insgesamt lehnt er die ideologische Aufladung des auch von ihm beobachteten Stilwandels mit der Begründung ab, „that the *Stilwandel*, such as it was, by no means followed a clear path of evolution“ (186).

In acht Kapiteln geht es Beckmann im Wesentlichen um den Entstehungsprozess der Marcussäule. Erst im letzten und neunten Kapitel fragt er nach der Bedeutung des Denkmals und sucht dieses Problem zu lösen, indem er sich in den zeitgenössischen Betrachter hineinversetzt. Mutmaßungen, die Stilistik der Reliefs der Marcussäule habe generell eine bessere Sichtbarkeit der Szenen des Frieses sicherstellen

14 Beckmann (S. 182) verweist auf Felix Pirson, „Style and Message on the Column of Marcus Aurelius“, in: *Papers of the British School at Rome* 64 (1996), S. 139–179, hier S. 170, sowie auf Tonio Hölscher, „Die Säule des Marcus Aurelius. Narrative Struktur und ideologische Botschaft“, in: John Scheid und Valérie Huet (Hrsg.), *Autour de la colonne Aurélienne. Geste et image sur la colonne de Marc Aurèle à Rome* (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Section des Sciences Religieuses 108), Turnhout 2000, S. 89–105, hier S. 101.

sollen, erteilt er eine Absage. Als zentrale Botschaft des Frieses der Säule für Marc Aurel stellt er anhand der kriegerischen Gewaltszenen das *debellare superbos*¹⁵ als vorherrschendes Element römischen Selbstverständnisses im Umgang mit unbotmäßigen Feinden heraus. Die Brutalitätssteigerung gegenüber Kriegsszenen auf der Trajanssäule erklärt er mit den unterschiedlichen Kriegsanlässen, im Falle Marc Aurels mit Bestrafung und Rache für barbarische Einfälle ins römische Reichsgebiet. Insgesamt relativiert Beckmann die Bedeutung des Frieses der Marcussäule zugunsten des gesamten Denkmals mit der Krönung durch die Kaiserstatue und dem gesuchten Vergleich mit der Trajanssäule.

Zum Schluss lenkt Beckmann die Aufmerksamkeit auf das nicht erhaltene, nur als Kupferstich des 16. Jahrhunderts überlieferte Relief an der Ostseite des Sockels der Marc-Aurel-Säule, das eine Unterwerfungsszene zeigt, die damit das *parcere subiectis*¹⁶ als alternative Möglichkeit der Behandlung von Feinden durch Rom visualisiere. Diese Thematik ist im Übrigen auch auf dem Fries an der Säule zu finden¹⁷, was Beckmann, anders als beim Sockel, von einer allgemeinen Aussage abgesehen, aber nicht thematisiert¹⁸ und damit zu Unrecht marginalisiert. Die bedeutende Botschaft auf dem Sockel kann man aufgrund ihrer für jedermann sichtbaren Präsenz für wichtiger halten als das laut Beckmann demgegenüber auf dem Fries primär festgehaltene Prinzip des *debellare superbos*. Durch diese Interpretation stellt Beckmann mit einer Eindeutigkeit, die so gar nicht vorhanden ist, das *debellare superbos* des Reliefbandes dem *parcere subiectis* des Sockels diametral entgegen. In Wirklichkeit sind diese simplifizierend gegenübergestellten Aussagen auf der Marcussäule – und gerade im Verlauf des Frieses – doch wesentlich komplexer verteilt als es bei Beckmann den Anschein hat. Zudem hätte Beckmann hinsichtlich der Feindesbehandlung durch Rom eigentlich zu einem über die von ihm festgestellte schlichte Dichotomie zwischen Trajans- und Marcussäule hinausgehenden differenzierteren Vergleich der entsprechenden Botschaften beider Monumente kommen müssen, doch das unterbleibt zugunsten eines äußeren Vergleichs zwischen Trajans-, Marcus- und Arcadius-Säule im Nachwort. Hierbei hält Beckmann fest, dass die Marcussäule „a powerful desire for simplification“ und „changes, but [...] generally not for the better“ (208) gegenüber der Trajanssäule repräsentiere, während der Fries der Arcadius-Säule „entirely original“ (210) gewesen sei, so dass die drei Denkmäler nicht „as steps in the linear evolution of a new monumental form“ (213) gelten könnten.

In recht bemerkenswerter Weise gelingt es Beckmann, auf dem Fries der Marc-Aurel-Säule einen Stilwandel der spätantoninischen, zu den Severerkaisern hin führenden Zeit zu erkennen und zugleich dessen gedankliche Koppelung an den

15 Vergil: Aeneis VI 853.

16 Ebd.

17 Vgl. hierzu ausführlich Griebel (s.u.) S. 134–143 über die Szenen 6, 8, 17, 21, 40, 49, 53, 56, 62, 112 und 114 als Darstellungen freiwilliger Unterwerfung.

18 Vgl. Beckmann S. 206: „The message of clemency can also be found in the helical frieze; its prominence on the pedestral suggests that it was thought of as even more important than the message of just punishment.“

Dekadenzdiskurs nicht zu tangieren, indem er diesen Stilwandel mit der kunsthandwerklichen Praxis einer bestimmten Berufsgruppe statt mit dieser Praxis zugrunde liegenden ideologischen Dispositionen der Römer verbindet, die auf eine nahende Krisenzeit deuten könnten. Allerdings schlägt er, ohne darauf einzugehen, diese Möglichkeit dennoch nicht ganz aus, wenn er die Marcussäule ständig vor dem Hintergrund der Trajanssäule betrachtet und der Bedeutung der Sakralität des Herrschers in den Augen der am Fries der Marcussäule beteiligten Handwerker das Wort redet, also zeitgenössische Sichtweisen einbezieht, die mit genau solchen ideologischen Prädispositionen in Zusammenhang stehen können, denen Beckmann im Allgemeinen auszuweichen scheint. Die Bemühungen um nüchterne Erklärungen für den an der Marcussäule zu beobachtenden Stilwandel sind gewiss anzuerkennen, aber ihrem Grunde nach keineswegs völlig frei von Fragen eines römischen Selbstverständnisses, das sich gegen Ende des 2. Jahrhunderts Optionen des Wandels stellt. Allerdings muss dieser Weg nicht in die Dekadenz führen; denn eine derartige Einschätzung beruht auf einem im Nachhinein gefällten Werturteil, das deterministischem Denken entspricht und dessen man sich enthalten sollte.

Gegenüber diesem von Martin Beckmann vor dem Hintergrund des Vergleichs mit der Trajanssäule entwickelten, nicht ganz unkomplizierten Zugang zum Entstehungsprozess der Säule des Marc Aurel und zu ihrer Bedeutung für die Römer am Ende des 2. Jahrhunderts, deren Ergebnisse allerdings nicht von Widersprüchen frei sind, wählt Johannes Griebel einen ganz anderen Weg, wesentliche Elemente zum Verständnis der Marcussäule zu erschließen. Zum einen lehnt er den qualitativen Vergleich mit der Trajanssäule ab, weil dies für die Marcussäule in der Regel „eine von vornherein festgelegte, negative Sichtweise“ (6) zur Folge habe. Zum andern beschränkt er sich auf das Reliefband des Monuments und will bei der Interpretation kaiserlicher Repräsentationsszenen auf dem Fries der Säule die „Ikonographie und die durch sie vermittelten Inhalte“ (14) im Vergleich verschiedener Bilder desselben Typs in den Mittelpunkt stellen; letztlich verfährt er also zunächst werkimmanent, um den Befund als solchen in seinen vielfältigen Bedeutungsebenen sprechen zu lassen, ohne durch weitere und vor allem von außen herangetragene Aspekte Zugänge zu diesem Befund zu verstellen oder dessen Interpretation in eine bestimmte Richtung zu lenken.

Zu diesem Zweck konzentriert sich Griebel auf diejenigen Szenen des Frieses der Marcussäule, denen sich Aussagen zur kaiserlichen Repräsentation entnehmen lassen. Damit spielen für ihn ideologische Leitbilder eine wichtige Rolle, eine Thematik, der gegenüber Beckmann sich wenig Aufgeschlossenheit zeigt und die er im Zusammenhang mit dem Stilwandel gar ablehnt. Für sein Untersuchungsziel isoliert Griebel fünf Typen kaiserlicher Handlungsszenen: den Aufbruch, die Ansprache, das Opfer, die Unterwerfung vor dem Kaiser und diverse Formen des Umgangs mit dem Feind. Dabei interessiert ihn auch die narrative Einbindung derartiger Szenen in den Verlauf des Frieses insgesamt.¹⁹ Von diesem Ansatz verspricht sich Griebel Auf-

¹⁹ Vgl. hierzu auch Hölscher 2000 (s. Anm. 14).

schlüsse über „die ikonographischen Grundstrukturen, die einen Szenentyp erst definieren und verständlich machen, [...] besonders auch die Differenzen, die in einzelnen Bildern desselben Typs feststellbar sind“ (15).

An die Einleitung schließt sich ein kurzes allgemeines Kapitel über die Marcus-säule an. Hier ordnet Griebel das Monument in den topografischen Zusammenhang des nördlichen Marsfeldes ein und datiert es, um sich sodann dem Aufbau der Reliefbilder zuzuwenden. Bei diesen vorwiegend äußerlichen Gesichtspunkten ergeben sich keine grundsätzlichen Abweichungen gegenüber den Ansichten Beckmanns.

Sodann folgt der Hauptteil mit der in fünf Teilkapitel untergliederten Analyse der verschiedenen Typen von Szenen, in denen der Kaiser im Mittelpunkt steht. Das erste Kapitel ist der *profectio* und dem Marsch gewidmet. Dabei geht Griebel von sechs szenischen Zusammenhängen im Fries der Marc-Aurel-Säule aus, die in der Vergangenheit als solche Reliefs reklamiert wurden, die Kaiser und Heer im Aufbruch zeigen.²⁰ Aufgrund seiner Definition der *profectio* als zeremonieller Handlung unter Beteiligung des Kaisers als Feldherr beim Auszug aus Rom (vgl. 68) bleibt für Griebel lediglich Szene 3 des Frieses als eine diesen recht eng, aber präzise gefassten Kriterien gerecht werdende *profectio*-Darstellung übrig, während die ältere Forschung, wie es scheint, diesem Begriff eine allgemeinere Auffassung zugrunde legt.²¹ So schließt Griebel die Szenen 78/79, 111 und 26/27 mit guten Gründen von vornherein aus, weil sie keinen Aufbruch, sondern das Heer auf dem Marsch zeigten. Für die Szenen 32/33 und 37/38 sei mit dem römischen Lager zwar ein Aufbruchsort gegeben, doch spreche die narrative Einbindung dieser Szenen in den Verlauf des Frieses gegen die feierliche Zeremonie der *profectio*. Diese Resultate erarbeitet Griebel argumentativ überzeugend anhand sorgfältiger Szenenbeschreibungen und visualisiert sie durchgängig gut mit passendem Abbildungsmaterial.

Zur Absicherung seiner Auffassung des Begriffes der *profectio* und seiner Deutung der in Frage kommenden Szenen des Frieses der Marcussäule zieht er zum Vergleich weiteres ikonografisches Material aus der römischen Repräsentationskunst heran: das als Spolie in den Konstantinsbogen eingebaute *profectio*-Relief von einem unbekanntem Denkmal für Marc Aurel, Szenen der Trajanssäule sowie kaiserzeitliche römische Münzen mit der Umschrift PROPECTIO auf dem Revers. Diese Münzen zeigen meist den Kaiser zu Pferd, so dass ihnen die ikonografischen Bestandteile fehlen, „die als Verweis auf das Zeremoniell der kaiserlichen Profectio verstanden werden können“ (61); vielmehr stünden sie im allgemeineren Kontext von Truppen auf dem Marsch. Daher sieht Griebel in den mit PROPECTIO umschriebenen Münzen vielmehr die allgemeine Sieghaftigkeit des Kaisers visualisiert, für die mit dem Begriff *profectio* hier nur ein passendes Stichwort aus dem Umfeld gegeben werde. Schließlich ergänzt und erweitert Griebel diese Darstellung noch um den Aspekt des Kaisers auf dem Marsch, in Szenen, die den Herrscher mit

20 Szenen 3, 26/27, 32/33, 37/38, 78/79, 111; vgl. dazu Gerhard Koepfel, „Profectio und Adventus“, in: *Bonner Jahrbücher* 169 (1969), S. 130–194, hier S. 175–177.

21 Vgl. ebd. S. 175, 190.

ideologischen Grundsätzen römischer Kriegsführung wie *virtus* und Sieghaftigkeit in Zusammenhang bringen.

Im nächsten Abschnitt untersucht Griebel Szenen mit kaiserlichen Ansprachen an das Heer auf dem Fries der Marcussäule. Diesmal wählt er den umgekehrten Weg und beginnt seine Überlegungen mit *adlocutio*-Szenen außerhalb der Marcussäule, und zwar wiederum auf Münzen, auf der Trajanssäule und auf einem Relief des Konstantinsbogens. Sie dienen ihm dazu, die situativen Bedingungen einer Ansprache des Herrschers zu klären und auf die – gerade bei der Auswertung von Münzen bestehenden – Gefahren einer verengten Interpretation aufmerksam zu machen, die mit der simplifizierenden begrifflichen Einordnung von Ansprachen des Kaisers als *adlocutiones* einhergehen, wie sie durch entsprechende Münzlegenden oft nahegelegt werden. Die sieben Szenen mit kaiserlichen Ansprachen auf der Marcussäule²² unterteilt Griebel nach ihrer Komposition in zwei Gruppen. Die fünf weiter oben auf dem Fries befindlichen Szenen mit Ansprachen zeigen den Kaiser in Feldherrentracht leicht zur Seite gewendet, teils mit *rotulus*, teils mit Lanze, auf einem Podium, die Zuhörerschaft aus Soldaten, teils voll gerüstet, teils in weitgehend ziviler Kleidung, ihm zugewandt in Seitenansicht. Die Komposition der Szenen 4 und 9 in den unteren Windungen des Friesbandes weicht davon ab, indem der Kaiser frontal ausgerichtet ist, während die Zuhörer, angeordnet auf einer Ebene unterhalb des Podiums, auf dem der Kaiser und dessen Begleiter stehen, sich ihm zuwenden. Da Griebel als Ziel der Darstellung in diesen Szenen nicht die eindeutige Einbindung in eine narrative Abfolge erkennen kann, sollten die abgebildeten kaiserlichen Ansprachen vor allem „der Inszenierung des Zusammenwirkens zwischen dem Kaiser und dem Heer und der Vorführung kaiserlicher Rollen und Funktionen“ (92) dienen. In diesem Zusammenhang lenkt er die Aufmerksamkeit besonders auf die Szenen 4 und 9, die den Kaiser frontal ins Zentrum stellen²³ und damit eine Darstellungsweise praktizieren, die „sich erst in der spätantiken Repräsentationskunst durchsetzte“ (100). Zudem stellt er fest, dass die dem Betrachter der Säule zugewandten Rücken der hier auf den Kaiser fixierten Soldaten den Effekt haben, die den Fries von außen musternden Menschen als „imaginäre Zuhörerschaft“ (ebd.) in die kaiserliche Ansprache einzubeziehen und, so könnte man ergänzen, auf diese Weise identitätsstiftend zu wirken.

Auch in den eindeutig identifizierten drei Opferszenen der Marcussäule,²⁴ die Griebel im dritten Kapitel behandelt, stellt er im Vergleich mit Opferdarstellungen auf Münzen und anderen Reliefs – auch der Trajanssäule – angesichts der hinsichtlich des eigentlichen Opfers reduzierten Ikonografie und in Anbetracht der Einbeziehung von Soldaten in das Ritual auf dem Fries der Säule für Marc Aurel heraus, dass die Opferhandlungen hier schwerpunktmäßig wieder „das Zusammenspiel zwischen dem Kaiser und seinem Heer vor Augen führen“ (114) und zu diesem Zweck der

22 Szenen 4, 9, 55, 83, 86, 96, 100.

23 Beckmann S. 102 und 106 sieht als Vorbild für die Szenen 4 und 9 der Marcussäule die kaiserliche *adlocutio* in Szene 42 der Trajanssäule, die den Kaiser allerdings, anders als in den genannten beiden Szenen auf der Marcussäule, in Seitenansicht zeigt.

24 Szenen 13, 30 und 75.

Ritus in den Hintergrund rücke. Dass damit die Bedeutung des Verhältnisses zwischen Menschen und Göttern auf der Marcussäule nicht vernachlässigt werde, belegt Griebel mit Interpretationen des „Blitzwunders“ und des „Regenwunders“, die zeigen, das gute Verhältnis mit den Göttern müsse nicht, wie auf der Trajanssäule, rituell laufend abgesichert werden, sondern werde dem Kaiser wie selbstverständlich zugeschrieben.

Bedeutsam für die kaiserliche Repräsentation sind auch die Unterwerfungsszenen, denen sich Griebel im vierten Kapitel zuwendet. Hierbei stehen zunächst die elf Szenen freiwilliger Unterwerfung im Mittelpunkt, die auf dem Reliefband der Marcussäule zu finden sind,²⁵ sodann zwei Darstellungen erzwungener Unterwerfung;²⁶ fast überall bleibt der Kaiser weitgehend passiv und wird somit als siegreicher Feldherr inszeniert. Die aus der Deutung von Feldherren-Sarkophagen abgeleitete Interpretation der Feindesunterwerfung als kaiserliche Akte der *clementia* beziehungsweise *iustitia* lehnt Griebel angesichts der Darstellung auffälliger Passivität des Kaisers allerdings ab. Vielmehr werde der Kaiser umgekehrt durch die differenzierte Charakterisierung der Feinde inszeniert, indem die in den Szenen freiwilliger Unterwerfung zum Ausdruck kommende Unterwürfigkeit der Barbaren die kaiserliche Macht in ein besonderes Licht stelle, ohne dass der Herrscher auf die Gegner aktiv eingehen müsse. Demgegenüber stünden die beiden Motive erzwungener Unterwerfung weniger im Kontext mit der Inszenierung des Kaisers Marc Aurel, als mit einem Kriegsgeschehen, dessen Takt selbst angesichts renitenter Feinde durch die Römer vorgegeben werde.

Das letzte Kapitel des Hauptteils widmet Griebel den Formen des Umgangs mit dem Feind. Es entlarvt die von Beckmann und anderen postulierte Dichotomie der aus den Darstellungen freiwilliger und erzwungener Unterwerfung von Gegnern durch die Römer angeblich ersichtlichen römischen *Maxime des parcere subiectis et debellare superbos* als eine Alternative, deren Entsprechung zu bestimmten Szenen auf dem Fries der Marcussäule zu einfach konstruiert zu sein scheint (vgl. 182). Stattdessen arbeitet Griebel heraus, neben weiteren Unterwerfungsgesten im Kontext von Begegnungen zwischen den Feinden und dem Kaiser außerhalb des Schlachtgeschehens gebe es auch solche Szenen, die in diesem und anderem Rahmen diverse Formen von Kontakt zwischen Barbaren und Marc Aurel visualisierten. So erscheint der Kaiser im Vergleich zu trauernden, sich also freiwillig unterwerfenden Feinden in mehreren Szenen auf derselben Ebene wie diese, ihnen aufmerksam zugewandt und mit ihnen interagierend.²⁷ Des Weiteren gibt es zwei Szenen, in denen die Gegner selbstbewusst und aktiv, formal fast gleichberechtigt vor dem Kaiser auftreten;²⁸ die Unterlegenheit des Feindes wird durch die Anwesenheit römischer Soldaten beziehungsweise den Hintergrund eines römischen Lagers ausgedrückt. Griebel fasst diese Szenen als

25 Anggeführt in Anm. 17.

26 Szenen 25 und 66.

27 Szenen 56, 60 und 41.

28 Szenen 51 und 31.

Gespräch zwischen dem Kaiser und den Feinden auf, das nach dem Sieg über die Feinde die Hinwendung zu ihnen und somit Schonung und Aufwertung der Gegner zeige: Gerade darin komme das Handlungsprinzip des *parcere subiectis* zum Ausdruck. Als Ergebnis der Verhandlungsbemühungen des Kaisers mit den besiegten Feinden werde deren Integration ins Römische Reich durch Eingliederung in das Heer angedeutet, wie die Anwesenheit fremdstämmiger Auxiliarsoldaten in verschiedenen Szenen nahelege. Griebel erarbeitet diese Ergebnisse unter anderem unter vergleichender Heranziehung von Darstellungen des *Rex-datus*-Motivs. Älteren Deutungen, die in den Gesprächsszenen zwischen Kaiser und geschlagenen Feinden auf dem Fries der Marcussäule Varianten von Unterwerfungsbildern oder konkret Schwur und Vertragsabschluss erkennen wollen,²⁹ erteilt Griebel eine Absage (vgl. 169f.).

Als Gesamtergebnis seiner detaillierten Untersuchungen zu den Bildern auf dem Fries der Marcussäule, die den Kaiser im Krieg zeigen, hält Griebel fest, dass diese Szenen solchen Aspekten der kaiserlichen Repräsentation dienen, die sich dem Zusammenwirken zwischen dem Kaiser und dem römischen Militär widmen. Er stellt die kompositorische Hervorhebung Marc Aurels sowie Tendenzen der Überhöhung des Herrschers heraus, etwa durch die Versetzung seiner Person in eine sakrale Sphäre und durch eine Inszenierung, die einer Annäherung an die Götter gleichkommt. Damit wird zugleich die Überlegenheit der römischen Machtstellung ausgedrückt. Griebel lehnt es ab, in der gegenüber der Trajanssäule vermeintlich weniger gelungenen Umsetzung narrativer Zusammenhänge auf dem Fries der Marc-Aurel-Säule ein Merkmal minderer Qualität, etwa mangels entsprechender Kenntnisse,³⁰ zu sehen; vielmehr werde „auf der Marcussäule die narrative Stringenz zugunsten einer gesteigerten Inszenierung des Kaisers aufgegeben“ (200). Die Bildthemen dieser Säule sind daher primär auf den Kaiser und dessen in verschiedene Richtungen wirksamen Einsatz als Oberbefehlshaber im Interesse des *Imperium Romanum* und der spezifisch römischen Auffassung von der Bestimmung dieses Weltreiches ausgerichtet. Eine entsprechende Ikonografie solle auf die Betrachter der Marcussäule einwirken.

Griebels Darstellung ist ein ebenso umfangreicher Katalog beigegeben, der unter Beifügung fotografischen Bildmaterials und weiterführender Literaturangaben detaillierte Erläuterungen zu jeder einzelnen Szene der Marcussäule enthält. Damit eignet sich die Studie zugleich als willkommenes Nachschlagewerk zum Reliefband dieses Monuments. So können die Ausführungen des Darstellungsteils zu speziellen Szenen, die Aspekte der Inszenierung des Kaisers Marc Aurel zum Inhalt haben, mit allen anderen Szenen des Frieses in Bezug gesetzt und überprüft werden.

29 Vgl. zuletzt Filippo Coarelli, *La Colonna di Marco Aurelio. The Column of Marcus Aurelius*, Rom 2008, S. 174.

30 So aber Beckmann S. 193. Darüber hinaus nennt Beckmann S. 118–125 Arbeitsteilung und Arbeitsschnelligkeit sowie damit zusammenhängende Abstimmungsprobleme, S. 177–180 ferner das schmale szenische und kompositorische Repertoire der an weniger komplexe Aufgaben gewöhnten Bildhauer.

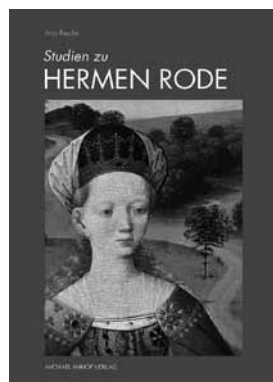
Eigentlich kann man die Studien von Beckmann und Griebel nicht miteinander vergleichen. Damit würde man ihren unterschiedlichen Ansätzen nicht gerecht. Ebenso wenig käme man mit einem Fazit weiter, das beiden Werken gleichermaßen die geglückte Umsetzung der jeweiligen Fragestellung in einschränkungslos gültige neue Forschungsergebnisse attestierte. Griebels auf die Untersuchung der Inszenierung des Kaisers auf dem Fries der Marcussäule zielende eindeutige – ikonografische – Fragestellung scheint ohne allzu große Risiken umsetzbar zu sein: Die auf die Szenen mit kaiserlicher Beteiligung zentrierte und im derzeitigen altertumswissenschaftlichen Forschungsdiskurs aktuelle Fragestellung ist im Untersuchungsverlauf gut nachzuvollziehen und führt zu klaren Ergebnissen mit neuen Akzenten: Demzufolge hängen die festzustellenden Einschränkungen bei der narrativen Abfolge der Fries-szenen und die wirkungsvolle Inszenierung des Kaisers als erfolgreicher – militärischer – Lenker des Römischen Reiches voneinander ab. Griebels Methode hat den unbestreitbaren Vorteil, dass unter anderem anhand der Trajanssäule verabsolutierte Qualitätsmerkmale, die der Marcussäule nur zum Nachteil gereichen können, nicht in die Interpretation einbezogen werden, die Säule also aus ihr innewohnenden Bedingungen beurteilt wird, auch wenn zur Klärung ikonografischer Fragen – mit Gewinn – auf Vergleichsmaterialien zurückgegriffen wird. Diese Ergebnisse sind aus genauer Bildanalyse sachlogisch abgeleitet und gut nachvollziehbar. Das fällt insbesondere dort auf, wo Griebels Anschauungen Berührungspunkte mit den von Beckmann formulierten Resultaten haben.

Demgegenüber hinterlassen Fragestellung und Untersuchungsgang Beckmanns den Eindruck, sie beruhen auf vielschichtigen und komplizierten Voraussetzungen. Das muss kein Nachteil sein, wenn man einen Befund, der in die Darlegung der Entstehung der Marcussäule und ihrer Gesamtbedeutung unterschiedliche Aspekte gleichberechtigt einbezieht, zu eindeutigen Ergebnissen führt. Gerade was verschiedene Fragen im Zusammenhang mit der Entstehung der Säule betrifft, die vielfach bei Mutmaßungen bleiben müssen und hilfsweise die Trajanssäule einbeziehen, ist dies jedoch nicht der Fall; vielmehr ergeben sich einige Widersprüche. Der Vergleich mit dem Vorbild bestimmt auch wesentliche Bestandteile der Interpretation von Szenen des Frieses. Griebel hingegen befreit sich von dieser Hypothek, indem er die Szenen primär für sich sprechen lässt. Für ihn spielt die Frage nach den Handwerkern und ihrer Schulung, in der Beckmann die Antwort auf sonst angeblich unerklärliche Eigenheiten sieht, daher keine Rolle. Umso bemerkenswerter wirkt vor diesem Hintergrund, dass Griebel mit Hilfe strikter Orientierung an Bildinhalten dennoch überzeugende Deutungen von Szenen vorzulegen vermag, die sich als Fortschreibung des kaiserlichen Selbstverständnisses im Laufe des 2. Jahrhunderts verstehen und zudem in Elemente der Weiterentwicklung dieser Ideologie nach der Regierungszeit Marc Aurels einfügen lassen. Dabei muss er sich nicht einmal auf eine Diskussion über den Wert der Marcussäule als historische Quelle einlassen, die nicht weiterführen kann, wenn sich dieser Begriff auf die Wiedergabe von Ereignisgeschichte beziehen soll, sehr wohl aber, wenn es um historisch relevante Grunddispositionen wie die Inszenierung des Kaisers geht, denen Beckmann eigentlich so nahe ist, wenn er die Präsenz

von „generic categories“ (155) anführt, freilich ohne diese wirklich mit Inhalt zu füllen. Dementsprechend wirken die Gedanken Beckmanns zur ideologischen Bedeutung von Szenen des Frieses bzw. der Säule in ihrer Gesamtheit unsicher und unfertig: Angesichts der Bemühungen des Autors um konkrete Ergebnisse im engeren Wortsinn scheinen die Überlegungen, in denen ideologische Elemente eine Rolle spielen, nicht zu Ende gedacht zu sein und, wenn er sich denn auf sie einlässt und sie nicht gleich abwehrt, in Widersprüche zu münden, also in eine falsche Richtung zu weisen.³¹ Dennoch stellt auch Beckmanns Untersuchung einen gerade in seiner Vielschichtigkeit interessanten Zugang zur Marcussäule dar, der sich in diversen Facetten weiterverfolgen ließe.

ULRICH LAMBRECHT
 Universität Koblenz-Landau
 Campus Koblenz

31 Vgl. Beckmanns Kapitel 8 und 9 sowie die obigen Ausführungen zu diesen Abschnitten.



Anja Rasche; Studien zu Hermen Rode; Petersberg: Michael Imhof 2013; 272 S., 249 Abb.; ISBN 978-3-86568-846-0; € 49,95

Kein Meister im spätmittelalterlichen Lübeck ist so unmittelbar zu erkennen wie der Maler Hermen Rode: Sein Werk ist so einheitlich und hat eine so deutlich eigene Note, dass über die Zuschreibungen – denn nur ein Werk ist signiert – eigentlich nie gestritten wurde. Noch dazu ist Hermen Rodes Kunst so hochstehend, dass, wie schon Goldschmidt 1901 als Erklärung dafür schrieb, Rode den Auftrag für den Altar des Maleramtes, den Lukasaltar der Katharinenkirche in Lübeck, erhielt: „sicher [...] die Malerinnung keinen auswärtigen Maler zur Herstellung ihrer Tafel genommen [hat] und sicher auch keinen der geringeren ihrer Kunst“. Folgerichtig ergibt sich, „dass sich aus dieser Zeit in Lübeck nichts findet was an Qualität diesen Meister überragt“ (21). Dass der Meister schon früh im Leben angesehen war, zeigt auch die Erteilung des bedeutenden und umfassenden Auftrags an ihn 1468, die Tafeln für das große Pentaptychon der Stockholmer Hauptkirche Sankt Nikolai zu malen, wie er später auch für andere Kirchen in Schweden sowie für die Sankt Nikolaikirche in Reval/Tallinn, Flügelaltäre lieferte. Bemerkenswert, und wie symptomatisch für die kunsthistorische Behandlung der spätmittelalterlichen Kunst in Lübeck, ist die geringe Beachtung und meistens nur negative Charakterisierung und Bewertung dieses Meisters, was in krassem Kontrast zu der Verehrung, die Bernt Notke zukam, steht. Notke, von dem es nicht möglich ist, ein einziges Werk zu zeigen, an das er tatsächlich seine Hand