

Patrick Schollmeyer / Tamara Choitz

Archäologische Zeugnisse im Lateinunterricht





Patrick Schollmeyer/Tamara Choitz

Archäologische Zeugnisse im Lateinunterricht

Mit Fotografien von Angelika Schurzig

Vandenhoeck & Ruprecht

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2021, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen
bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Adobe Stock Nr. 85002219
Fotos: Angelika Schurzig

Redaktion: Carina Weigert, Göttingen
Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-647-70288-9

Inhalt

Vorwort	7
1 Der fliegende Kaiser <i>oder</i> Wie liest man ein Bild?	9
2 Politische Kunst der Römer I – <i>gloria</i> in der Römischen Republik	18
3 Politische Kunst der Römer II – Die Kaiserzeit als Tugendherrschaft	25
4 Bildniskunst der Römer I – Die <i>nobiles</i> der Republik	40
5 Bildniskunst der Römer II – Römische Kaiser und Kaiserinnen	52
6 Gestaltung des öffentlichen Raumes I – Der Kaiser baut für das Volk	85
7 Gestaltung des öffentlichen Raumes II – Grab und Gesellschaft	111
8 »Private« Lebensräume I – <i>domus</i> und <i>villa</i>	125
9 »Private« Lebensräume II – Mythos und Bildung	157
10 »Mit dem Fahrstuhl in die Römerzeit« <i>oder</i> »Alle Bilder führen nach Rom« ...	178
Abbildungslegenden	204
Abbildungsnachweise	207

Vorwort

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis einer mehrjährigen Zusammenarbeit beider Autoren. Das Grundkonzept sowie einzelne Lehreinheiten durften wir mit verschiedenen Klassen in den Sammlungen der Klassischen Archäologie und bei Fortbildungen in der Schule des Sehens an der JGU Mainz, am Pädagogischen Landesinstitut und am Erziehungswissenschaftlichen Fort- und Weiterbildungsinstitut der Evangelischen Kirchen in Rheinland-Pfalz erproben. Allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern, Lehrkräften sowie vor allem den Schülerinnen und Schülern, möchten wir ausdrücklich dafür danken, dass sie sich jeweils die Zeit nahmen und unsere Versuche mehr oder minder geduldig sowie aufmerksam ertrugen. Die dabei geführten Gespräche, die gestellten Nachfragen und die abgegebenen Kommentare waren uns stets hilfreich. So manches konnte durch sie verbessert werden. Einen besonderen Gewinn stellten die vielen Exkursionen nach Rom mit Christine Walde, Lehrstuhlinhaberin für Latinistik an der JGU Mainz, und ihren (Lehramts-)Studierenden der Klassischen Philologie dar, an denen teilnehmen zu dürfen wenigstens einer von uns das große Vergnügen hatte. Die dabei erhaltenen Anregungen, die alle in die Textgestaltung eingeflossen sind, lassen sich nicht in einige kümmerliche Worte fassen, ebenso wenig der große Dank, den es hierfür an erster Stelle abzustatten gilt. Christine Walde sei daher dieses Buch zu ihrem besonderen Geburtstagsjubiläum am 25. November gewidmet.

Zu danken haben wir ferner Angelika Schurzig für die Bereitstellung der Abbildungsvorlagen sowie vielen Kolleginnen und Kollegen, namentlich Angelika Dams-Rudersdorf, Georg Ehrmann, Sylvia Fein, Even Großmann, Matthias Heinemann, Jörg Hoffmann, Michael Hollmann, Alfred Krovoza, Hartmut Loos, Karl-Heinz Niemann, Steffen Ohin, Sabine Paffenholz, Ines und Jürgen Ritzdorf, Kurt Roeske, Klaus Sundermann, Janina Stahl und Adrian Weiß, die uns wichtige Hinweise gaben und vielfältig Hilfe leisteten.

Das Buch ist von uns so konzipiert worden, dass es vor allem im Lektüreunterricht der oberen Klassen genutzt werden kann. Es sind darin zwar auch manche Anregungen enthalten, die sich in die Arbeit mit jüngeren Schülerinnen und Schülern der Vorlektürephasen integrieren lassen, doch dürfte das meiste intellektuell eher Ältere ansprechen. Diese Auswahl haben wir bewusst getroffen, da aus unserer Sicht eine auf die Vermittlung reinen Faktenwissens beschränkte oder eine gar nachahmend praktisch ausgerichtete schulische Archäologie nicht das ist, womit ein auf die Darstellung von historischen Zusammenhän-

gen kulturwissenschaftlich ausgerichteter altsprachlicher Unterricht sinnvoll zu ergänzen wäre. Zudem existieren bereits genügend Handbücher und Einführungen (siehe Literaturhinweise Kapitel 1), die archäologisches Grundwissen hinreichend vermitteln. Dass der Verlag das Wagnis eingegangen ist, mit uns den anderen Weg zu gehen, statt eines stichwortartigen Überblicks lieber eine Reihe von Fallbeispielen archäologischer Lehrinheiten für den Unterricht vorzulegen, bedarf eines speziellen Dankes seitens der beiden Autoren, in den wir die für dieses Projekt zuständige Lektorin Carina Weigert ausdrücklich einschließen. Herausgekommen ist eine unserer Meinung nach gut lesbare Heranführung an zentrale Themenfelder der römischen Archäologie. Die gewählten Fallbeispiele und Fragestellungen sind in allen Fällen in die Lektüre von prominenten Schultexten lateinischer Autoren eingebettet sowie mit diesen verschränkt. Abschließend werden zudem Exkursionen, u. a. nach Rom, thematisiert. Die Aufgabenverteilung sah dabei so aus, dass Patrick Schollmeyer die Darstellung der archäologischen Aspekte übernahm, während Tamara Choitz die fachdidaktischen Abschnitte verfasste, wobei sie immer wieder auch Ideen und konkrete Vorschläge ihres Co-Autors aufgriff und didaktisch umsetzte.

Wir hoffen, dass unsere *De Archaeologia Libri Decem* eine ebenso geneigte wie konstruktiv kritische Leserschaft, über deren Rückmeldungen wir uns sehr freuen, und vor allem einen intensiven Einsatz im Unterricht finden mögen. Abschließend sei zwei akademischen Lehrern besonders gedankt, Jürgen Blänsdorf und Tonio Hölscher. Beide haben auf ihre Weise jeweils entscheidend die Sichtweisen der Autoren geprägt, indem sie einerseits den Wert der antiken schriftlichen wie archäologischen Überlieferung betonten und andererseits nicht weniger deutlich vor Augen führten, dass die Klassischen Altertumswissenschaften eingebettet sein müssen in einen vitalen Diskurs, der zuvorderst das Leben der Menschen, ihre Vorstellungen von sich selbst sowie ihrer Umwelt zu thematisieren habe. Wir hoffen, mit dem vorliegenden Buch in beider Sinn gehandelt zu haben.

Koblenz und Mainz im Sommer 2020, Tamara Choitz und Patrick Schollmeyer

1

Der fliegende Kaiser *oder* Wie liest man ein Bild?

»Archäologie ist die Wissenschaft, von der zu wissen sich nicht lohnt«. Dieses, in der neueren Fachliteratur gerne dem altertumswissenschaftlichen Altmeister und Literatur-Nobelpreisträger Theodor Mommsen (1817–1903) zugeschriebene Bonmot mag mancher Lehrkraft der altsprachlichen Fächer an bundesdeutschen Schulen spontan in den Sinn kommen, wenn sie oder er an die mögliche Erweiterung des Unterrichts um archäologische Lehreinheiten denkt. Denn angesichts des strammen Programms pro Schulhalbjahr, das in der Regel kaum ausreicht, um den eigentlichen vom Lehrplan vorgesehenen Stoff einigermaßen inhaltsreich zu thematisieren, ist durchaus die Sinnfrage gestattet. Sollte Mommsen diesen Ausspruch tatsächlich getan haben, dann sicher nicht, um die Archäologie an sich zu diskreditieren. Eine solche Annahme ist gerade in seinem Fall absurd, da er gerne auf Erkenntnisse der archäologischen Disziplinen zurückgegriffen hat. Vielmehr dürfte Mommsen damit seiner Abneigung gegenüber einer sich bereits damals überdeutlich abzeichnenden Entwicklung Ausdruck verliehen haben, die letztlich zu einer Aufsplitterung der Altertumswissenschaft, die er dagegen stets als Einheit verstand, in immer weiter voneinander weg driftende Teildisziplinen führte. Diese Spezialisierung war ihm zeitlebens ein Dorn im scharfen wissenschaftlichen Auge. Und gerade die zeitgenössische Klassische Archäologie bot Mommsen mit ihrer stellenweise rein kunsthistorischen Ausrichtung genügend Angriffsfläche.

Diese Kunstarchäologie kann heute erst recht nicht für sich in Anspruch nehmen, den altsprachlichen Unterricht sinnvoll zu ergänzen. Es ist längst obsolet, den Meisterwerken der griechischen und römischen Literatur ebensolche der Bildkünste an die Seite stellen zu wollen, um den Schülerinnen und Schülern in kanonisierender Weise überzeitliche Idealtypen eines falsch verstandenen europazentrischen Wertehumanismus vor Augen zu führen, an denen sie ihre eigene sittliche Entwicklung auszurichten haben.

Es hieße aber auch eine Chance zu vergeben, wollte man der Archäologie lediglich als Sachwalterin rein antiquarischen Wissens Eingang in die Schulklassen gewähren. So ist es zwar durchaus statthaft, sich die Lebenswelt der Texte vergegenwärtigen zu wollen, d. h. beispielsweise zu ergründen, wie Autoren und Publikum in der Antike gelebt haben, wie sie gekleidet waren oder wie die Wohnbauten, Bibliotheken, Theater u. a. m. aussahen. Weit verbreitet ist ferner der Wunsch, sich von den im Unterricht gelesenen Autoren sowie

ihren Heldinnen und Helden ein eigenes Bild zu machen, weshalb kaum ein Schulbuch ohne die sattsam bekannten Porträts eines Cicero und Caesar oder eines Augustus auskommt. Ebenso beliebt sind mythische Darstellungen, die meist rein illustrativ in die jeweiligen Texte eingestreut werden.

Doch reicht es aus, Archäologisches lediglich auf einer ausschließlich sachlichen Ebene erklären zu wollen? Welche Erkenntnisse jenseits eines reinen Faktenwissens gewännen Schülerinnen und Schüler dadurch? Neben den Vokabeln auch noch Bilder pauken zu müssen, um genau zu wissen, wie Caesar angeblich aussah, welche Kleidung er trug und wie das Rom seiner Zeit zu rekonstruieren ist, stellt für sich genommen zwar kein pädagogisches Desaster dar, muss sich sehr wohl aber eine kritische Hinterfragung gefallen lassen. Denn damit werden im Grunde genommen keine weiteren Kompetenzen erworben. Zusätzliche Lerninhalte sollten aber zumindest neue Denkhorizonte eröffnen.

In diesem Sinne wird eine Ergänzung des altsprachlichen Unterrichtes um archäologische Lehreinheiten vorgeschlagen, die dezidiert darauf ausgerichtet sind, die Schülerinnen und Schülern neben der gewohnten Textarbeit zu einem betont kritischen Umgang mit den aus der Antike zur Verfügung stehenden bildlichen Quellen anzuleiten. Diese Schule des Sehens verfolgt das Ziel, statt Bilder als auswendig zu lernende visuelle Vokabeln bereitzustellen, vielmehr eine sinnvolle Bildgrammatik zu vermitteln, mit deren Hilfe sich die Botschaften der Bilder semantisch entschlüsseln lassen. Es geht somit vor allem um die Sichtbarmachung von Mentalitäten und Identitäten. Damit wird auch ein wichtiger Beitrag zur modernen Medienkultur geleistet, die ohne den massenhaften Einsatz von zum Teil ausgesprochen suggestiven Bildern gar nicht mehr zu denken ist. Wer sich heute als kritischer Geist in den Debatten der Zeit positionieren will, kommt deshalb nicht umhin, sich eine Befähigung zum kritischen Umgang mit Text und Bild gleichermaßen zu erwerben.

Überhaupt funktionieren gerade dreidimensionale Objekte als besondere Wissensspeicher. Ihre haptischen und anschaulichen Qualitäten erlauben im Sinn des Diktums Johann Gottfried Herders (1744–1803), wolle man etwas vollständig verstehen, müsse man sich einen tatsächlichen Begriff von einer Sache machen, ein besseres »Begreifen«.

Gerade die Betrachtung der antiken Gesellschaften eignet sich hervorragend zur Erlangung dieser verschränkten Text-Bild-Kompetenz, da sie wegen der »illiteracy« weiter Kreise dezidiert visuelle Kulturen waren, in deren Rahmen sich soziale Selbstdarstellung und Interaktion wesentlich in Form von statischen wie lebenden Bildern manifestierten. Das antike Leben ist vor allem ein Leben in und mit Bildern gewesen. Aber es geht nicht um die visuellen Artefakte allein; auch der gebaute Raum und ebenso die übrige von Menschenhand gestaltete Umwelt lässt sich als Spiegelbild der jeweiligen Gesellschaft verstehen und entsprechend interpretieren, da sich das antike Leben in konkreten Räumen vollzog, die das Agieren in ihnen sowohl durch ihre Struktur als auch bildliche Ausstattung in hohem Maß beeinflussten, wenn nicht sogar formten.

Bevor in den nachfolgenden Kapiteln die einzelnen Lehreinheiten näher betrachtet werden, müssen sich Autor und Autorin mit den Leserinnen und Lesern noch vorab darüber verständigen, was mit »Lesen« archäologischer Objekte genau gemeint ist. Diese Verständigung geschieht am besten mit Hilfe konkreter Beispiele. Bereits Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) legte darauf größten Wert. So sagt er in seiner Einleitung zur Zeitschrift *Propyläen* explizit: »Um von Kunstwerken, eigentlich und mit wahren Nutzen für sich und andere, zu sprechen, sollte es freilich nur in Gegenwart derselben geschehen. Alles kommt aufs Anschauen an, es kommt darauf an, dass bei dem Wort, wodurch man ein Kunstwerk zu erläutern hofft, das bestimmteste gedacht werde, weil sonst gar nichts gedacht wird.«

Bei archäologischen Objekten handelt es sich im Grunde genommen um fremdsprachige Texte, deren Lexik und Grammatik es zu entschlüsseln gilt. Manche bildlichen Details sind wie Wörter, die wir auf den ersten Blick als bekannt einstufen und meinen, sie sofort übersetzen zu können. Dieses besondere Maß an Anschaulichkeit ist der Tatsache geschuldet, dass viele Realia gewissermaßen überzeitlich und entsprechend leicht zu deuten sind.

So wird keine Schülerin und kein Schüler Schwierigkeiten haben zu erkennen, dass auf dem ersten Objekt, das wir betrachten wollen, einem geschnittenen Schmuckstein (in der Fachsprache *Kameo* genannt) aus *Sardonyx* (Abb. 1), zwei anthropomorphe und eine zoomorphe Figur die Darstellung bilden. Auch dürfte sie oder er sofort sagen können, dass die eine menschengestaltige Figur wegen des langen Gewandes sowie der Frisur mit Nackenknoten wohl weiblichen und die andere männlichen Geschlechts ist. Ebenso einfach erfolgt die Identifizierung des Tieres als Vogel und noch genauer als



Abb. 1

Adler. Diese richtigen »Lesungen« gelingen, weil die Darstellungen uns allesamt aus der eigenen Alltagskultur vertraut sind. Es bedarf keinerlei besonderer Kenntnisse, um die Bilder auf dieser Ebene zu entschlüsseln. Ein weiterer Erfolg wird sich aber nicht einstellen, wenn man zu sehr auf die eigenen Sehgewohnheiten vertraut.

Die links oben dargestellte Frau mit Flügeln ist eben kein Engel, wie viele auf den ersten Blick vermuten dürften. An diesem Punkt beginnt nun das, was der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) mit dem sprechenden Begriff *Ikonographie* bezeichnet hat. Wir müssen im nächsten Schritt den Darstellungskonventionen der Antike nachspüren.

So wie Schülerinnen und Schüler der lateinischen Sprache Vokabeln lernen müssen, sollten sich Archäologinnen und Archäologen ein Bildgedächtnis erarbeiten. Je mehr antike Darstellungen betrachtet werden, desto besser. Auf diese Weise lernt man »Bildvokabeln«, also Figurentypen, reale Gegenstände und diverse Kompositionsschemata, mit deren Hilfe das Dargestellte leicht entschlüsselt werden kann.



Abb. 2

Wer die römische Bildkunst kennt, wird somit wissen, dass eine geflügelte Gestalt, die einen Kranz in den Händen und/oder einen Palmzweig hält, niemand anderer als die Siegesgöttin Victoria sein kann. Zahlreiche Münzdarstellungen mit entsprechender Beischrift sichern diese Benennung zweifelsfrei (Abb. 2). Ebenso sicher ist die Identifizierung des Kranzes auf der Basis der dargestellten Blätter als Lorbeerkranz.

Wenden wir uns nun der männlichen Figur zu! Hier muss sehr genau hingesehen werden.

In seiner rechten Hand hält er einen eigenartigen kurzen Krummstab und in seinem linken Arm liegt ein größeres Gebilde, das aus zwei hornförmigen Behältnissen besteht und mit runden Objekten gefüllt ist. Es handelt sich dabei um einen *lituus*, ein besonderes Stabinsigne, und um ein Doppelfüllhorn (*cornucopiae*) mit Früchten. Weiter fällt auf, dass der Mann, der offenbar in einen langen Mantel gehüllt und mit Sandalen beschuht ist – beides lässt sich im Beinbereich am besten erkennen – zusätzlich über ein außergewöhnliches Kleidungsstück verfügt: Er trägt über seiner Brust und beiden Schultern ein besonderes Gewand, das über den Rücken geführt mit seinem Ende vom linken Arm länger herabfällt. Bei näherer Betrachtung erkennt man eine schuppenartige Struktur sowie einen Schlangenbesatz am Rand und einen geflügelten, frontal ausgerichteten Kopf in der Mitte. Der Mann ist folglich mit der *aegis* geschmückt, ein von Hephaistos ursprünglich für Zeus gefertigter Panzer aus Ziegenfell, den dieser seiner Tochter Athena als Geschenk überreichte. Nachdem Perseus der Gorgo-Medusa mit Athenas Hilfe das todbringende Haupt – wer es ansah, versteinerte sofort – abgeschlagen hatte, verlieh es seither der *aegis* noch einen zusätzlichen Schutz. In dieser Form ist die *aegis* bereits in der griechischen Kunst ein bekanntes Götterattribut gewesen.

Ist der Dargestellte folglich Zeus/Iuppiter? Da dieser Gott jedoch sowohl von den griechischen als auch römischen Künstlern stets bärtig dargestellt wurde, der abgebildete Mann aber eindeutig bartlos ist, kann diese Benennung nicht stimmen. Zudem zeigt das Gesicht deutliche Porträtzüge – Nase, Mund sowie Kinn weisen jeweils individuelle Merkmale auf,

wie sie bei den idealisierten Götterköpfen in der Regel nicht vorkommen – und Ähnliches gilt auch für das Haar. Das Haupt des Zeus/Iuppiter wird immer von langen Locken umrahmt. Eine solche Kurzhaarfrisur ist dagegen typisch für die Kaiser und Prinzen der iulisch-claudischen Dynastie. Kennzeichnend sind vor allem die unterschiedlich gestalteten Stirnhaarpattien. An ihnen macht die archäologische Porträtforschung die Benennungen fest. Die Basis hierfür bilden Münzdarstellungen, bei denen über die Legende die jeweilige Namensgebung gesichert ist. Diskutiert wurden bislang nur zwei Vorschläge: Germanicus (15 v.–19 n. Chr.) oder sein Bruder Kaiser Claudius (10 v.–54 n. Chr.; reg. 41–54 n. Chr.), wobei der letzte Namensvorschlag von der Mehrheit favorisiert wird.

Die Detailbetrachtung des Adlers ergibt keine weiteren ikonographischen Auffälligkeiten hinsichtlich unbekannter Attribute, wohl aber hält er mit seinen Krallen links einen Lorbeerkranz, von dem die beiden Enden herabhängen, und rechts einen Palmzweig.

Diese erste, auf die Erfassung des rein Gegenständlichen ausgerichtete Betrachtung ergab die Darstellung einer das gesamte Bild beherrschenden Figurengruppe des mit *aegis*, *lituus* und *cornucopiae* ausgezeichneten Kaisers Claudius, der auf einem fliegenden, Lorbeerkranz und Palmzweig haltenden Adler sitzt. Vom linken oberen Bildrand nähert sich schwebend die geflügelte Siegesgöttin Victoria, die ihm mit beiden Händen einen weiteren Lorbeerkranz entgegenhält. Sie scheint unmittelbar davor zu sein, den Kaiser damit zu bekränzen.

Nun will man im Unterricht sicherlich darüber hinausgelangen, die Figuren und Gegenstände bloß zu benennen sowie ihre kompositorischen Beziehungen zueinander zu klären, folglich allein die »Lexik« des Bildes in den Blick zu nehmen. Wie bei einem Text erschließt sich der Sinn von Bildern nicht durch die reine Aneinanderreihung übersetzter Wörter (= Bilddetails). Die weitere »Lesung« wird nach der Bedeutung der Darstellung, die in ein zeichenhaftes Beziehungsgeflecht eingebunden ist, das es erst zu entschlüsseln gilt, mithin nach ihrer »Grammatik« fragen müssen, um abschließend interpretiert werden zu können. Erwin Panofsky nannte dieses Verfahren Ikonologie.

Eingedenk dessen gilt es, die Darstellung nochmals genauer zu analysieren. Kompositionell ist der auf einem Adler sitzende Kaiser Claudius eindeutig die Hauptperson, sozusagen das Subjekt der Handlung, obwohl er nicht selbst agiert, sondern vom Adler in die Lüfte emporgehoben wird. Der mächtige Greifvogel Iuppiters ist aber ebenso wie die fliegende Victoria nur eine Beifigur. Beide dienen dazu, die zentrale Figur in besonderer Weise hervorzuheben, sie gleichsam auszuzeichnen. Damit stehen sie kompositionell auf einer Ebene mit den übrigen Attributen des Kaisers, Lorbeerkranz, *aegis*, Doppelfüllhorn und *lituus*. Sie sind als Adjektive zu verstehen, die etwas über die Qualitäten des Claudius aussagen sollen. Adler und *aegis* kennzeichnen ihn eindeutig als Iuppiter. Damit ist per se keine aus altrömischer Sicht problematische Vergöttlichung des Herrschers zu Lebzeiten gemeint, wohl aber eine panegyrische Anspielung auf seine immense Machtfülle und vor

allem politisch-militärische Kraft. So wie Iuppiter der Herrscher des Himmels ist, beherrscht Claudius ebenso unangefochten das Imperium Romanum. Auf diese Herrscher- oder richtiger Befehlsgewalt verweist auch der *lituus*. In der historischen Überlieferung ist er ein wichtiges Insigne der Auguren, mit dem beispielsweise Romulus bei der Stadtgründung die einzelnen Stadtteile (Cicero, *De divinatione* 1, 30) oder ein Augur bei der Amtseinführung des Numa Pompilius (Livius 1, 18, 6–9) die verschiedenen Himmelsregionen beschreibt. Dieser gekrümmte oder auch spiralförmig endende Stab hat somit etruskisch-altitalische Wurzeln. In der Republik kennzeichnet er den Magistraten mit Amtsgewalt (*imperium*). Vom *imperator* wird er später als Amtsinsigne auf den Kaiser übertragen. Mit der Kombination dieser Attribute war zugleich der Anspruch verbunden, die kaiserliche Herrschaft als sakral legitimiert und damit gottgewollt erscheinen zu lassen. Die Victoria mit ihrem Lorbeerkranz verweist darüber hinaus auf die Sieghaftigkeit des Kaisers. Er ist Triumphator in Ewigkeit. Über das Doppelfüllhorn, das seit der Zeit ptolemäischer Herrschaft in Ägypten zum festen Repertoire der Herrschersymbolik gehört, wird auf die segensreichen Wirkungen der Regierung des Claudius verwiesen. Der Kaiser garantiert durch seine göttergleiche Sieghaftigkeit das Gedeihen des Imperiums in materiellem Reichtum. So wie die Früchte aus den *cornucopiae* hervorquellen, können die Reichsbewohner mit einem nicht versiegenden Fluss kaiserlicher Wohltaten und einer Sicherung des allgemeinen Wohlstands rechnen. Bleibt abschließend noch die Frage zu klären, ob Claudius als lebender oder bereits toter Herrscher abgebildet ist. Das Motiv »Kaiser auf Adler fliegend« oder auch nur »fliegender Adler« kommt in der römischen Kunst vor allem im Zusammenhang mit sog. Apotheosedarstellungen vor (Abb. 3). Sie symbolisieren die vergöttlichende Aufnahme (*consecratio*) des toten Herrschers als *divus* unter die olympischen Götter. Es kann aber auch nicht vollständig ausgeschlossen werden, dass die Überhöhung dem lebenden Claudius gilt. Zwar hat Nero seinen Adoptivvater

vom Senat vergöttlichen lassen, doch schon bald darauf spielte dieser in der neronischen Repräsentationskunst keine Rolle mehr. Ein bislang noch kaum beachtetes Detail mag eventuell einen wichtigen Hinweis geben. Schuhe sind in der römischen Kunst stets Bedeutungsträger. Über die Schuhformen und -typen lassen sich die diversen sozialen Stände, aber auch Amtränge leicht erkennen. Dass Claudius Sandalen trägt und nicht etwa barfuß ist, könnte ihn als noch Lebenden kennzeichnen.

Mit der Darstellung erhalten wir somit Einblick in ein komplexes, geradezu allegorisch-sym-



Abb. 3

bolisches Sprachgefüge, das der Verherrlichung des Kaisers Claudius dient. Das Bild ist visuelle Panegyrik und lässt sich sprachlich-textlichen Ausformungen problemlos an die Seite stellen. Doch zu welchem Zweck und für welches Publikum wurde ein solches Prunkstück hergestellt? Auf welche Weise entfaltete es seine repräsentativ-panegyrische Wirkung? Zunächst muss ein Blick auf die Materialität des Objektes geworfen werden. Aus Mehrlagensteinen – in diesem Fall ist es ein Sardonyx – herausgeschnittene figürliche Darstellungen stellen allein schon wegen der Seltenheit der hierfür benötigten Materialien und der speziellen Fertigkeiten einer nur sehr kleinen Gruppe von Steinschneidekünstlern Kostbarkeiten ersten Ranges dar. Sie sind nicht zu vergleichen mit Münzen, Statuen und Reliefs von Kaisern. Diese gelten aufgrund ihrer weiten Verbreitung zu recht als Massenmedien für ein möglichst breites Publikum. Dementsprechend gilt ihre jeweilige Bildsprache als eher einfach gehalten, um eben leicht verständlich zu sein. Geschnittenen Bildsteinen spricht man dagegen eine höhere Exklusivität und eine größere Komplexität hinsichtlich des formulierten Bildinhaltes zu. Die Forschung geht größtenteils davon aus, dass die Steine in direktem Auftrag des Kaisers oder zumindest im Umkreis des kaiserlichen Hofes entstanden sind, sich demgemäß an ein hochgebildetes höfisches Publikum wandten. Sie fungierten entweder als Geschenke an den Kaiser oder in umgekehrter Richtung von ihm an einen sehr exklusiven Kreis von Höflingen oder Würdenträgern. Eine genaue Funktionsbestimmung ist freilich nicht möglich. So wissen wir nicht, ob die Stücke in speziellen Rahmungen als Teil des kaiserlichen Schatzes bei besonderen Anlässen sozusagen als Einzelstücke präsentiert wurden oder in Ritualgefäßen respektive anderen Zeremonialgegenständen eingelassen waren. Dass auch der von uns betrachtete Kameo einst in der Schatzkammer der Caesaren lag, liegt nahe, da er angeblich von Kardinal Humbert im Anschluss an eine Reise nach Konstantinopel im Jahr 1057 dem Kloster Saint-Evre im lothringischen Toul geschenkt worden ist. Der Kardinal dürfte ihn vom byzantinischen Kaiser erhalten haben. Somit könnte der Stein aus dem von Konstantin dem Großen aus Rom in seine neue Hauptstadt transferierten alten römischen Kaiserschatz stammen.

Von der Handhabung her verlangen die stoßempfindlichen Steine jedenfalls eine hohe Sorgfalt. Ihre Seltenheit und die feinst herausgearbeiteten kleinen Bilddarstellungen werden sicherlich zu einer erhöhten Aufmerksamkeit seitens der potentiellen Betrachter geführt und entsprechende Kommunikationssituationen evoziert haben. Es sind also keine bloßen objekthaften Spiegelbilder, sondern geradezu Instrumente kaiserlichen Herrschaftsverständnisses. Sie zwangen das antike Publikum zu einem Habitus des ehrfürchtigen Staunens, das gewissermaßen zwangsläufig in eine Verehrungshaltung gegenüber der kaiserlichen Person mündete.

Dieses Beispiel mag eingangs hinlänglich verdeutlicht haben, was archäologische Bildanalyse leisten kann, und wie sehr sie sich als sinnvolle Ergänzung zur reinen Textlektüre

eignet. Sie hilft Kernkompetenzen des altsprachlichen Unterrichts zu vertiefen und um die notwendige Analyse visueller Medienphänomene zu erweitern.

Im Folgenden soll in den sich anschließenden einzelnen Kapiteln das Themenspektrum erweitert und dabei die einleitend skizzierten Gedanken sowie das vorab Vorgestellte an weiteren, diesmal mit konkreten Textstellen verknüpften Beispielen näher ausgeführt werden. Den Ausgangspunkt dieser einzelnen Lehreinheiten bilden jeweils Texte von Autoren, die in den diversen Lehrplänen vorkommen. Dazu wurden im Bereich der Archäologie Schnittmengen gesucht. Das impliziert natürlich auch, dass diese Schnittmengen nicht immer aus den zentralen Textstellen bzw. den bekannten archäologischen Highlights der entsprechenden Epoche bestehen. Aufgrund der Überlieferungslage sind die Schnittmengen zwischen lateinischen Autoren und Archäologika für die Kaiserzeit deutlich größer als für die Republik. Darüber hinaus war zu berücksichtigen, dass die Auswahl der konkreten Exempla so zu erfolgen hatte, dass diese von den Schülerinnen und Schülern ohne Vorwissen und allzu viel Lenkung »gelesen« werden können.

Von dieser Basis ausgehend wurden folgende Autoren ausgewählt: Caesar, Cicero, Sallust, Livius, Vergil, Ovid, Petron, Plinius der Jüngere und ergänzend Sueton, der streng genommen nicht zum schulischen Lektürekanon gehört. Dabei werden zum einen jeweils die archäologischen Themen wissenschaftlich vorgestellt, und zum anderen darauf basierend konkrete Vorschläge gemacht, wie Lehrkräfte diese im Unterricht einsetzen können. Dort, wo es sinnvoll ist, kommen auch moderne Medien zur Sprache. Allerdings war es nicht möglich, alle Vorschläge nach demselben Schema zu konzipieren. Im Einzelnen richten sich der Umfang und die jeweilige didaktische Präsentation sowie Aufbereitung nach den individuellen Möglichkeiten, die die entsprechenden Themen in Bezug auf Textbasis und Archäologikum bieten.

Trotz der umfangsbedingten, zwangsläufigen Lücken sollte sich insgesamt gesehen ein einigermaßen geschlossener Eindruck von den Möglichkeiten ergeben, römische Bildwerke unterschiedlichster Zeitstellungen sowie Gattungszugehörigkeiten zu analysieren und gewinnbringend in den Lektüreunterricht einzubauen. Vollständigkeit ist selbstredend nicht angestrebt. Es handelt sich lediglich um Mosaiksteine eines wesentlich größeren und komplexeren Ganzen. Wie in der Archäologie üblich, wird Stein für Stein geborgen und näher betrachtet, und am Ende entsteht auf diese Weise aus vielen Puzzleteilen ein Bild. Das gewählte Covermotiv ist folglich nicht das Ergebnis einer zufälligen Wahl, sondern durchaus sinnbildlich gemeint.

Literaturhinweise:

Besonders zu verweisen ist auf das von Tonio Hölscher und anderen verfasste *Grundwissen Archäologie* (4. Auflage Darmstadt 2015), das ein unverzichtbares Arbeitsinstrumentarium auch für darüberhinausgehende Fragestellungen darstellt. Es behandelt alle wichtigen Objektgattungen und beinhaltet eine Synopse der verschiedenen Epochen und Kulturräume. Als Einstiegsliteratur in archäologische Methodik sind zu empfehlen: Borbein, Adolf Heinrich – Hölscher, Tonio – Zanker, Paul (Hrsg.), *Klassische Archäologie – Eine Einführung* (2. Auflage Berlin 2009); Hoff, Ralf von den: *Einführung in die Klassische Archäologie* (München 2019). Das letztgenannte Werk bietet eine Reihe gut gewählter Fallbeispiele. Ebenso kurz wie hervorragend ist ferner Wolfram Martinis *Sachwörterbuch der klassischen Archäologie* (Stuttgart 2003), in dem Erklärungen aller wesentlichen archäologischen Fachbegriffe und Antiquaria zu finden sind.

Die diversen antiken Architekturtypen behandelt zusammenfassend Patrick Schollmeyers *Handbuch der antiken Architektur* (Darmstadt 2013). Vom gleichen Autor stammt eine *Einführung in die antike Ikonographie* (Darmstadt 2012).

Die Ikonographie mythischer Figuren ist umfassend durch das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC, mehrere Bände, erschienen ab 1981 ff.) erschlossen.

Münzdarstellungen sind leicht in der frei zugänglichen Onlinedatenbank *numid.online* zu recherchieren. Die detailgenauen Abbildungen lassen sich einfach und kostenlos für den Unterricht (beispielsweise PowerPoint-Präsentationen) herunterladen.

Vergleichbare Überlegungen von Patrick Schollmeyer zur Nutzung archäologischer Objekte im altsprachlichen Unterricht sind abgedruckt in: *Fallbeispiele archäologischer Bildbetrachtungen*, Der Altsprachliche Unterricht. Latein – Griechisch, Heft 2+3 (2014) S. 2–17; *Wissenschaft und Vermittlung. Der Blick auf die Dinge und die Schule des Sehens*, Blickpunkt Archäologie, 2016, Heft 4, S. 245–252; *Archäologie im altsprachlichen Unterricht*, in: Choitz, Tamara u. a. (Hrsg.), *Perspektiven für den Lateinunterricht III*, Beiträge zur Tagung in Mainz am 30.11./1.12.2017 (Stuttgart 2019) S. 84–85.

Zu den wissenschaftshistorischen Grundlagen einer Schule des Sehens vgl.: Böhmer, Sebastian – Holm, Christiane – Spinner, Veronika – Valk, Thorsten (Hrsg.), *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Ausstellungskatalog Weimar 2012 (Berlin – München 2012) und darin insbesondere die Beiträge von: Buschmeier, Matthias, *Antike Begreifen. Herders Idee des »Tastenden Sehens« und Goethes Umgang mit Gemmen*, S. 106–115; Grave, Johannes, *Schule des Sehens. Formen der Kunstbetrachtung bei Goethe*, S. 96–105; Maatsch, Jonas, *Ideen mit den Augen sehen. Anschauliche Erkenntnis bei Goethe*, S. 66–75.

Objekte als Wissensspeicher behandeln einführend: Hahn, Hans Peter, *Vom Sammeln und Sehen. Episteme des Materiellen im Kontext der Wissenschaften*, in: Hierholzer, Vera (Hrsg.), *Wertsachen. Die Sammlungen der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz* (Göttingen 2018) S. 26–31; Rheinberger, Hans-Jörg, *Wissensdinge*, in: a. a. O., S. 20–25.

Zum Claudius-Cameo s.: Megow, Wolf-Rüdiger, *Kameen von Augustus bis Alexander Severus*, Antike Münzen und Geschnittene Steine Band XI (Berlin 1987) S. 199–200 Nr. A 80; Niemann, Karl-Heinz, *Archäologische Bilddokumente zum Textverständnis*, in: Anregung 34, 1988, S. 370–382.

2 Politische Kunst der Römer I – *gloria* in der Römischen Republik

Sallust

Eine klassische Lektüre des Lateinunterrichts ist der *Catilina* Sallusts (Gaius Sallustius Crispus; ca. 86–35/4 v. Chr.). Bereits im Proömium des *Catilina* wird das Ruhmesstreben als wesentliches menschliches Movens charakterisiert (1, 3). Große Reiche würden dadurch erobert (2, 2), aber auch dem Schriftsteller folge Ruhm (3), wenn auch geringer als dem Eroberer.

Im ersten Exkurs des *Catilina* beschreibt Sallust dann die Veränderungen in der römischen Gesellschaft von der Gründung Roms bis zur Zeit Sullas. Seinen besonderen Blick richtet er dabei auf die jeweils zentralen Wertvorstellungen der Gesellschaft und ihre sukzessiven Veränderungen bzw. neuen Verortungen. Im Zentrum steht dabei wieder das Ruhmmotiv, fassbar im Sachfeld »Ehre, Ruhm, Ehrgeiz«. Und dieses ist jetzt – im Unterschied zum Proömium, wo ja Ruhm auch aus literarischem Schaffen erwachsen konnte – aufs Engste verbunden mit dem militärischen Aspekt, was ja bei einem historischen Abriss einer kriegerischen Nation wie der römischen auch nicht verwundern mag.

Mit Beginn der Republik, so Sallust, fangen die Menschen an, sich selbst in eigener Sache einzubringen und um ihrer selbst willen nach Ruhm zu streben (7), was schließlich zu den großen Eroberungen der Republik führt. Sobald aber die *aemula* Carthago besiegt ist, tritt *ambitio* an die Stelle von *gloria* – und damit ein mit *gloria* noch eng verwandter Wert, der von Sallust auch ausdrücklich als ambivalent charakterisiert wird (11). Nach der Machtergreifung Sullas ändert sich dann allerdings der Stellenwert von *gloria* grundsätzlich. Ruhm ist jetzt zusammen mit Macht nur noch ein Produkt von Reichtum (12). Der Unterschied zur früheren Zeit wird dabei in einer direkten Gegenüberstellung abschließend noch einmal verdeutlicht. Damit aber wird jetzt zugleich auch das Ruhmesstreben, das zuvor wesentlich verantwortlich gemacht wurde für den Aufstieg Roms, zu einer der Folgen von Reichtum degradiert.

Nach diesen zwei Partien am Anfang des Werkes, bei denen *gloria* letztlich eine Art von Dreh- und Angelpunkt der Argumentation ist, wird im Folgenden an drei weiteren prominenten Stellen das Ruhmmotiv noch einmal aufgenommen.

In Kap. 20 lässt Sallust Catilina seine Anhänger mit dem Verweis auf zentrale römische Wertbegriffe, die auch im ersten Exkurs verortet sind, zur Verschwörung aufrufen.

Dabei werden freilich *gloria* und *decus* parallel gestellt zu *divitiae* – im Exkurs war *gloria* im schlimmsten Falle eine Folge von *divitiae*.

In der Synkrisis Sallusts zu Cato und Caesar (54), die zuvor in ihren Reden die Vorbilder und Werte aus der früheren Zeit grundsätzlich verschieden interpretiert hatten, wird der Begriff *gloria* gleich viermal mit den beiden Protagonisten verbunden, und somit – auf wiederum unterschiedliche Weise – an die große Zeit Roms angebunden.

Und schließlich wird Sallust Catilina, wie in seiner ersten Rede, auch in der letzten Rede vor der Schlacht von Pistoria *gloria* mit dreimaliger Erwähnung als zentrales Ziel seines Kampfes definieren lassen (58). Im nächsten Kapitel wird dann allerdings im Kontext der Schlachtaufstellung der Begriff *gloria* an Marcus Petreius, den Kommandanten des Senatsheeres, gebunden (59, 6).

Die zentrale Passage, in der Sallust zeigt, dass in der römischen Gesellschaft der ausgehenden Republik *gloria* (gebunden an militärischen Erfolg) ein grundlegender Wert für die Leistungsträger darstellte, ist folglich vor allem der erste Exkurs, und damit ein Abschnitt, der bei einer Lektüre des *Bellum Catilinae* eigentlich immer gelesen wird.

Die Textstellen sind hervorragend geeignet, um sich im Folgenden näher mit der politischen Kunst der Römer, insbesondere der aus der Zeit der überaus konfliktgeladenen späten Republik, auseinanderzusetzen. In deutlichem Gegensatz zu den modernen Staatenwesen, in denen öffentlich errichtete Monumente kaum mehr eine Rolle in den aktuellen politischen Diskursen spielen, besaß bereits das republikanische Rom eine ausgeprägte Denkmälerkultur. Hierzu zählten neben der Errichtung von Ehrenstatuen für verdiente Männer auch Monumente, die die Erinnerung an herausragende Ereignisse, meist Schlachtenerfolge, im kollektiven Gedächtnis wachhalten sollten. Die Anfänge dieser besonderen Form gemeinschaftlichen Erinnerns gehen in Rom offenbar bis auf das 4. Jh. v. Chr. zurück. Als erstes Denkmal dieser Art gilt die Schmückung der Rednertribüne auf dem Forum Romanum mit den in der Seeschlacht von Antium 338 v. Chr. von den feindlichen Schiffen erbeuteten bronzenen Schnäbeln (*rostra*), die ihr fortan den Namen gaben. Diese Schlacht war der erste Erfolg der Römer zur See und stellte somit schon per se ein zu memorierendes Ereignis von großer militärischer und politischer Tragweite dar, begründete es doch den Aufstieg Roms zur See- und bald auch Weltmacht. In der Folgezeit, in der die Römer in der Regel von Schlachten- zu Schlachtenerfolg eilten und das Staatsgebiet sukzessive vergrößert wurde, bis es nicht nur Italien selbst, sondern auch große Teile des gesamten Mittelmeerraumes umfasste, gab es immer wieder aufs Neue Gelegenheit zur Errichtung weiterer Siegesmonumente. Festzuhalten bleibt dabei aber, dass auf Beschluss von Senat und Volk von Rom errichtete Denkmäler ausgesprochen selten blieben. Insbesondere dem Senat war es offenbar wichtig zu verhindern, dass einzelne *nobiles* in zu extremer Weise geehrt wurden. Dieser Versuch, das kollegiale Prinzip der Senats-

herrschaft zu retten, war letztendlich aber zum Scheitern verurteilt, da den siegreichen Feldherrn eine Hintertür offenstand. Sie führte geradewegs auf das Marsfeld, wo seit dem 3. Jh. v. Chr. – offenbar zunächst bevorzugt entlang der Prozessionsstrecke des Triumphzuges – Heiligtümer einzelner Gottheiten entstanden, deren Bau und Ausstattung siegreiche Feldherren aus ihren jeweiligen Beutegeldern finanzierten (s. dazu unten Kapitel 10 mit Abb. 54). Sie waren zugleich der Ort, an dem auch herausragende Beutepunkstücke – darunter die vielen aus Griechenland verschleppten Skulpturen und Gemälde der berühmtesten griechischen Bildhauer sowie Maler – ein dauerhaftes Domizil als Votivgaben fanden. Vielfach standen die so geehrten Götter in einem besonderen Nahverhältnis zu den Feldherren, waren beispielsweise deren private Schutzgötter, oder stellten personifizierte Leitbegriffe Roms dar. In jedem Fall aber bot sich den Stiftern damit die einmalige Gelegenheit, sich unabhängig von einem Senatsvotum auf sakral sanktionierte Weise mit ihrem Sieg dauerhaft in die Stadtlandschaft Roms und damit in das kulturelle Gedächtnis ihrer Bewohner einzuschreiben. Die Stifterinschrift am Bau stellte auf höchst sichtbare Weise die besondere Dauerhaftigkeit dieser *memoria* sicher. Sie wird zugleich aber immer auch ein Dorn im Auge der politischen Konkurrenten gewesen sein.

Die damit schon in der Sache selbst begründete Konkurrenzsituation entwickelte sich im Verlauf der römischen Republik zu einem Problem eigener Art. Parallel zur Zunahme an Schärfe innerhalb der politischen Diskussion, was schließlich in blutigen Bürgerkriegen mündete, nahm mehr und mehr auch die Bereitschaft zu, diesen Kampf auf allen Ebenen zu führen. Somit gerieten ebenso die Denkmäler in den Fokus der Gewalt. Man kann für die späte Republik folglich mit Fug und Recht behaupten, dass der Bürgerkrieg auch als Denkmälerkrieg geführt wurde, bei dem es schlichtweg um die Deutungshoheit ging, wobei man selbst vor Fake News und anderen Raffinessen der politischen Auseinandersetzung nicht zurückschreckte.

Für den Unterricht wurde ein heute weitgehend verlorenes Monument ausgewählt, das wir vor allem von Münzen und aus schriftlichen Zeugnissen kennen. An ihm kann exemplarisch das Problem der persönlichen *gloria* und die Rolle der Bildkunst in den politischen Auseinandersetzungen der späten Republik aufgezeigt werden. Vom Denkmal blieben zwar auch einige reliefgeschmückte Verkleidungsplatten der Basis erhalten, die man unterhalb des Kapitols in Sturzlage bei San Omobono fand, doch ist deren Ikonographie im Einzelnen zu diffizil, um sie im schulischen Unterricht entschlüsseln zu können. Die Behandlung des Monuments sollte sich daher auf die Analyse der numismatischen Quellen beschränken.

So ließ im Jahr 56 v. Chr. der Münzmeister Faustus Cornelius Sulla zu Ehren seines verstorbenen Vaters, Lucius Cornelius Sulla Felix (um 138–78 v. Chr.), der von 82–79 v. Chr. als *dictator* amtierte und wesentlichen Anteil an der blutigen Verrohung der politischen Sitten durch Proskriptionen seiner Gegner hatte, auf der Rückseite einer Serie von Denar-

prägungen ein im Folgenden näher zu besprechendes Denkmal abbilden (Abb. 4), das zum Zeitpunkt seiner Errichtung politisch höchst brisant war.

Zu sehen sind drei Männer. Die offenkundige Hauptperson thront oberhalb der beiden anderen mittig auf einem altrömischen Amtsstuhl. Durch die Beischrift FELIX (der Glückliche) ist er eindeutig als der berühmte Sulla gekennzeichnet. Links vor ihm kniet in geradezu bittfälliger Haltung ein Mann, der ihm einen Olivenzweig entgegenstreckt, während rechts ein weiterer kniet, der durch die nach hinten gebundenen Hände deutlich als ein Gefangener erkannt werden kann.



Abb. 4

In der politischen Karriere Sullas ist für das Jahr 105 v. Chr. eine mit der Darstellung übereinstimmende Episode überliefert. Obwohl eigentlich Gaius Marius (158/157–86 v. Chr.), Konsul des Jahres 106 v. Chr., den Oberbefehl im Krieg gegen den numidischen König Iugurtha (ca. 160–104 v. Chr.) führte, war es dem unter ihm dienenden Quaestor Sulla durch geschickte Verhandlungen gelungen, Iugurthas Schwiegervater, den mauretanischen König Bocchus (um 110–80 v. Chr.), zur Auslieferung des Aufständischen zu bewegen und den Krieg damit endgültig zu beenden. Es liegt daher nahe, diese Szene auf dem Denar wiederzuerkennen und die beiden knienden Männer als Bocchus (links) und Iugurtha (rechts) zu identifizieren.

Nach althergebrachter Sitte wäre dieser Erfolg dem eigentlichen Inhaber des *imperiums* (der Befehlsgewalt), somit Marius allein, zuzusprechen, unter dessen Auspizien der gesamte Kriegsverlauf und folglich auch alle Handlungen standen. Auch hatte der Senat Marius einen Triumph für den Sieg über Iugurtha zuerkannt. Dass der wesentlich rangniedere Sulla dennoch seinen Anteil am Ruhm so offenkundig für sich persönlich beanspruchte, stellte daher einen Tabubruch ersten Ranges dar. Er maßte sich damit *gloria* an, die ihm im Grunde genommen nicht zukam. Das eigentliche Ärgernis bestand aber nicht darin, das Geschehen bloß mündlich auf Sulla zu beziehen, sondern daraus ein Denkmal zu machen, das noch dazu auf dem Kapitol aufgestellt wurde. Die Rolle des Tabubrechers übernahm dabei Bocchus, der als ausländischer und mit Rom durch ein *amicitia*-Verhältnis vertraglich verbundener Herrscher ein wohl lebensgroßes Monument stiftete. Möglicherweise stand es im Heiligtum der Fides auf dem Kapitol, ein durchaus passender Ort, um der Bündnistreue des mauretanischen Königs in besonders sinnfälliger Weise Ausdruck zu verleihen.

Sulla verfügte mit dieser Stiftung des Bocchus mitten im kultischen Zentrum der Stadt und damit an einem besonders prominenten und prestigeträchtigen Platz über ein ein-

zigartiges Denkmal seiner persönlichen *gloria*, das zugleich aber ebenso ein Stachel im Fleisch seiner Gegner war. Das Monument blieb daher auch nicht lange unangetastet und hatte eine entsprechend bewegte Geschichte. Auskunft hierüber gibt uns Plutarch, der in seinen Biographien des Sulla (6) und des Marius (32) davon berichtet, dass der Streit mit Marius durch den Ehrgeiz des Bocchus wieder aufgeflammt sei, als dieser, um sich dem Volk in Rom zu empfehlen und Sulla gefällig zu erweisen, auf dem Kapitol Statuen von Tropaea-tragenden Siegesgöttinnen und zugleich solche, die die Auslieferung Jugurthas an Sulla zeigten, aufstellen ließ. Marius sei darüber höchst entrüstet gewesen und habe die Weihgaben sofort niederreißen wollen, was wiederum Anhänger Sullas auf den Plan rief, sodass die ganze Stadt in Aufruhr geriet. Eine weitere Eskalation der Situation hätte nur der Ausbruch des Bundesgenossenkrieges verhindert. Da im späteren Verlauf Marius seinen Gegner Sulla schließlich zum Staatsfeind erklären ließ, dürften zumindest zu diesem Zeitpunkt die genannten Standbilder wohl tatsächlich zerstört worden sein. Ebenso liegt es nahe anzunehmen, dass sie mit dem endgültigen Sieg Sullas wieder restauriert wurden. Ansonsten hätte Jahrzehnte später Sullas Sohn doch kaum ein entsprechendes Denkmal auf seine Münzen gesetzt und versucht, daraus politisches Kapital zu schlagen. Am Beginn von Faustus Cornelius Sullas eigener politischer Karriere hielt er es augenscheinlich für opportun, mangels persönlicher *gloria* vorerst mit der seines Vaters zu prunken und die Konkurrenten um die weiteren höheren Wahlämter auszustechen. Diese doppelte Instrumentalisierung, die genau genommen eine dreifache ist, da auch Bocchus selbst, der eigentliche Stifter, damit einst ureigenste Interessen verfolgt hatte, zeigt exemplarisch die Sprengkraft, die politische Kunst in der späten Republik haben konnte. Das Streben nach *memoria* und *gloria* wurde zunehmend problematisch und mündete schließlich in einen brutalen blutigen Bürgerkrieg, in dessen Verlauf nicht nur die Denkmäler Schaden nahmen, sondern Abertausende von römischen Bürgern ihr Leben verloren. Die Monumente standen dabei nicht etwa abseits, waren lediglich Objekte respektive Symptome einer Krisenzeit, die man mit mehr oder minder gemischten Gefühlen betrachtete. Stattdessen sind sie vielmehr selbst oft Auslöser von Konflikten gewesen und haben folglich in einem übertragenen Sinn durchaus eine »aktive« Rolle gespielt. Bilder mit ihrem Anspruch auf Dauerhaftigkeit bergen ihr eigenes Konfliktpotential.

Vor diesem Hintergrund lässt sich im Anschluss an die Lektüre des ersten Exkurses in Sallusts *Catilina* (s. o.) ein Blick auf die politische Bildkunst eröffnen, d. h. nach der Festigung mit einem Tafelbild zum ersten Exkurs und zur Bedeutung des Ruhmmotivs, was an dieser Stelle sinnvollerweise ohnehin erfolgen wird, kann nun – passend, weil Sallust dort mit der sullanischen Zeit schließt – eine Betrachtung des Bocchus-Monuments angeschlossen werden. Aber letztlich ist jede der oben aufgeführten Stellen als Ausgangsbasis möglich. Geeignet wäre zudem eine zusätzliche (kursorische) Lektüre von Sallusts *Bellum Jugurthinum*.

Die Beschäftigung mit diesem konkreten Denkmal als Beispiel visualisierter Machtansprüche in einer politisch höchst spannungsvollen Zeit, dient dazu, die Schülerinnen und Schüler zu sensibilisieren, sich selbst kritisch mit jedweder Form politischer Bildpropaganda auseinanderzusetzen. Am Ende sollte daher unbedingt der Versuch stehen, aktuelle Phänomene in die Überlegungen miteinzubeziehen.

Arbeitsaufträge – Sallust und Bocchus-Monument

1. Informieren Sie sich zunächst in Geschichtsbüchern, Internetquellen oder besser durch Lektüre von Sallusts *Bellum Iugurthinum* (Kapitel 105–113) über Bocchus sowie Iugurtha und vor allem über die Rolle Sullas im Krieg mit diesem Numiderkönig.
2. Recherchieren Sie nun in der Münzdatenbank *numid.online* unter den Stichworten »Bocchus« und »Iugurtha«. Dort werden Sie Münzen finden, die Sulla Sohn herstellen ließ. Beschreiben Sie die Darstellungen auf den Rückseiten der recherchierten Münzen und versuchen Sie auf der Basis Ihrer Kenntnis der historischen Zusammenhänge (siehe Aufgabe 1) eine Benennung der einzelnen Personen.
3. Erklären Sie dann, wie auf dem Münzbild Sulla *gloria* verdeutlicht wird.
4. Stellen Sie anschließend Überlegungen dazu an, warum Sulla – für den der Sieg über Marius um vieles bedeutender war als der über Iugurtha – trotzdem einen Sieg über einen ausländischen Gegner gewählt hat, um sich im Herzen Roms feiern zu lassen.
5. Recherchieren Sie im Internet, um Beispiele dafür zu finden, wie sich heute Politiker und andere Personen des öffentlichen Lebens durch geschickten Einsatz von Bildern oder Symbolen werbewirksam in Szene setzen.
6. Das Denkmal, das für Sulla von Bocchus errichtet worden war, wurde kurze Zeit später von seinen politischen Gegnern gestürzt. Recherchieren Sie im Internet über den Sturz von Denkmälern politischer/militärischer Gegner in jüngster Zeit (beispielsweise Saddam Hussein, Nicolae Ceaușescu).

Abschließend kann im Plenum über die Problematik von politisch wirksamen Bildern vor dem Hintergrund der aktuellen Bildfälschungsmöglichkeiten im Internet diskutiert werden (Fake Photo: Hillary Clinton, Osama Bin Laden u. a.).

Literaturhinweise:

Politische Kunst der römischen Republik: Hölscher, Tonio, *Die Anfänge römischer Repräsentationskunst*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 85, 1978, S. 315–357; Sauron, Gilles, *Römische Kunst von der mittleren Republik bis Augustus* (Mainz/Darmstadt 2013), bes. S. 158–166 (*Das Kapitol in Rom als Spiegel von Expansion und inneren Konflikten*); Hölscher, Tonio, *Krieg und Kunst im antiken Griechenland und Rom. Heldentum, Identität, Herrschaft, Ideologie*, Münchner Vorlesungen zu antiken Welten 4 (Berlin – New York 2019) S. 230–254 (*Hellenistisches Italien und republikanisches Rom: Rituale und Ideologien des Sieges*).

Bocchus-Monument: Hölscher, Tonio, *Römische Siegesdenkmäler der römischen Republik*, in: Cahn, Herbert A. – Simon, Erika (Hrsg.), *Tainia. Festschrift Roland Hampe* (Mainz 1980) S. 351–371, bes. 359–371; Schäfer, Thomas, *Das Siegesdenkmal vom Kapitol*, in: Horn, Heinz Günter – Rüger, Christoph B. (Hrsg.), *Die Numider – Reiter und Könige nördlich der Sahara*, Ausstellungskatalog Rheinisches Landesmuseum Bonn 1979/1980 (Köln/Bonn 1979) S. 243–250; Hölscher, *Krieg und Kunst* a. a. O. S. 250–251.

3 Politische Kunst der Römer II – Die Kaiserzeit als Tugendherrschaft

Plinius der Jüngere, Briefe und Panegyricus

Mit der Etablierung einer de facto monarchischen Herrschaft durch Augustus (63 v.–14 n. Chr.), die allerdings de iure in einem strengen republikanischen Kostüm als *restitutio rei publicae* daherkam, begann auf den Wurzeln der alten politischen Kunst der Republik die Ausformung spezifischer Bildformen kaiserlicher Repräsentation. Der Herrscher und vor allem seine Tugenden wurden mehr und mehr in den Mittelpunkt der offiziellen Staatskunst gerückt. Vom Selbstverständnis her blieb der Kaiser ein mit traditionellen republikanischen Ämtern und Vollmachten versehener senatorischer Magistrat, der als *primus inter pares* die übrigen Senatoren allenfalls, wie es Augustus in seinem Tatenbericht (Res Gestae 34) treffend ausgedrückt hat, an persönlicher *auctoritas*, nicht aber an *potestas* überragte. Diese individuelle *auctoritas* gründete sich wesentlich auf die Tugenden des Einzelnen, wenngleich ein bestimmter Kanon bereits unter Augustus als offiziell für Kaiser verbindlich galt. Mit der Verleihung des Ehrennamens Augustus im Januar 27 v. Chr. erhielt der Geehrte zugleich einen *clipeus virtutis* genannten Ehrenschild, auf dem *virtus*, *clementia*, *iustitia* und *pietas* inschriftlich als die Kaisertugenden schlechthin verzeichnet waren. An diesem Vorbild hatten sich seine Nachfolger zu orientieren. Die senatorische Geschichtsschreibung beurteilte sie gnadenlos nach diesen Maßstäben. So sind Darstellungen menschlicher, insbesondere kaiserlicher Tugenden sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur der Kaiserzeit ausgesprochen präsent. Sie wurzeln im Wesentlichen in den Exempla der römischen Historiographie beziehungsweise in der Lehre der Stoa. In der Bildkunst werden sie auf offiziellen Staatsmonumenten wie dem Reliefschmuck der Ehrenbögen und Ehrensäulen sowie ab der Regierungszeit des Kaisers Hadrian (reg. 117–138 n. Chr.) vermehrt auch auf senatorischen Sarkophagen visualisiert. Die Verbildlichung der Tugenden geschieht dabei meist nicht in Gestalt von Personifikationen, sondern bezeichnenderweise als Handlungsbilder, von denen ein gewisser Teil (vor allem auf Sarkophagen) Darstellungen mythischer Geschichten sind, die als metaphorisch-rühmende Exempla gemeint waren.

Im Zentrum dieser Lehreinheit steht jedoch ein überaus bildreiches Denkmal, das keinerlei Mythenbilder aufweist. Die Rede ist von der anlässlich der beiden erfolgreichen Feldzüge (101–102 und 105–106) gegen die Daker und ihren König Decebalus vom Senat