

Adlige Repräsentation in der griechischen und römischen Antike*

Von

Dietrich Boschung

I. Einschränkungen

Wenn schon die eindeutige Identifizierung und Abgrenzung aristokratischer oder oligarchischer Eliten der Antike schwerfällt, so ist es in vielen Fällen noch schwieriger, deren spezifische Repräsentation in der materiellen Kultur der Griechen und Römer aufzuspüren. Wer nicht vorschnell von Qualität und materiellem Wert der Objekte auf einen entsprechend hohen sozialen und politischen Rang der Besitzer schließen will, ist auf umfangreiche und komplizierte Materialsammlungen angewiesen, die bisher nur für wenige Gattungen vorliegen und auch dort für die Beantwortung unserer Frage nur manchmal hilfreich sind. Eine umfassende und zugleich fundierte Betrachtung der Repräsentationsformen antiker Oligarchien läßt sich daher in dem hier vorgegebenen Rahmen nicht geben. Zum einen ist die Menge der einschlägigen Denkmäler und Denkmälerklassen sehr groß; zum anderen verteilt sich das Material ganz ungleich über die verschiedenen Epochen der Antike, wenn man darunter die Zeit zwischen dem 11. Jahrhundert v. Chr. und dem 6. Jahrhundert n. Chr. versteht. Und nur selten läßt sich ein eindeutiger Bezug zu den politisch einflußreichen ‚Wenigen‘ herstellen, der für unsere Fragestellung so wichtig ist. Ich beschränke mich daher auf Fallstudien, die verschiedensten Zeithorizonten angehören und unterschiedliche Konstellationen spiegeln. Sie haben alle ihre eigenen Möglichkeiten der Interpretation, zugleich auch ihre eigenen Schwierigkeiten der Überlieferung. Selbst die wenigen gewählten Ausschnitte können ihrerseits nur in wenigen Facetten angesprochen, keineswegs aber so eingehend besprochen werden, wie es sicherlich wünschenswert und erforderlich wäre.

So ergibt sich denn auch kein kohärentes Bild, denn die folgenden Abschnitte behandeln nicht nur unzusammenhängende zeitliche Abschnitte, sondern gehen zudem von unterschiedlichen Gattungen und Rezeptionskontexten aus. Aber sie erhellen doch schlaglichtartig isolierte Ausschnitte und

* Der Text entspricht dem einerseits gekürzten, andererseits um die Abschnitte II.2 und II.4 ergänzten Vortrag. Er muß im einzelnen vieles aussparen und viele Nachweise schuldig bleiben, doch werden für den – hier besonders knapp gehaltenen – historischen Teil die weiteren Beiträge des Bandes entschädigen.

vermögen zumindest anzudeuten, wie aussagekräftig das archäologische Material für die verfolgte Fragestellung sein kann.

II. Fallstudien

1. Attische Gräber des 8. Jahrhunderts v. Chr.: Visualisierung von Ruhm und Glanz des Adels¹

In der geometrischen Nekropole am Eleftheria-Platz in Athen² läßt sich die Repräsentation der attischen Aristokratie des 8. Jahrhunderts fassen, über die wir sonst nur sehr wenig wissen. Einige der Toten waren durch Waffenbeigaben als Krieger ausgewiesen; andere Gräber enthielten Fibeln und Spinnwirtel und waren demnach Frauengräber. In mehreren Gräbern fanden sich Diademe aus Goldblech – auch in Kriegergräbern.³ Da im gleichen Bereich auch Kindergräber freigelegt wurden, ist es naheliegend, hier den Begräbnisplatz eines großen und reichen Familienverbandes zu sehen. Das Aussehen der Nekropole in den Jahren um 750 v. Chr. läßt sich, zumindest für einen Ausschnitt, einigermaßen rekonstruieren (Abb. 1 u. 2).⁴ Im Abstand von wenigen Metern standen, wohl in einem offenen Bereich, monumentale Grabgefäße, wobei ihr unterer Teil in den Grabschächten verschwand. Sie hatten eine doppelte Signalwirkung: Sie markierten den genauen Ort eines Begräbnisses und zeigten an, wo die Totenspende darzubringen war. Gleichzeitig verriet ihre Gestalt dem Betrachter schon von weitem das Geschlecht der Toten, wobei Amphoren die Frauenbestattungen anzeigten, während Kratere auf Männergräbern standen. Diese geschlechtsspezifischen Grabmarkierungen waren bereits seit dem 10. Jahrhundert üblich.⁵ In der Nekropole des 8. Jahrhunderts stellten sie also einen traditionellen Zug dar

¹ Zu den folgenden Ausführungen vgl. *Dietrich Boschung*, Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jh. v. Chr., in: Henner von Hesberg (Hrsg.), *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. Köln 2003, 17–49. Die Nachweise beschränken sich hier auf das Notwendigste.

² *Gustav Hirschfeld*, Vasi arcaici ateniesi, in: *Annali del Istituto* 44, 1872, 131–153, bes. 134–136 mit *Monumenti del Istituto* 9, 1872, Taf. 39. 40; *Olivier Rayet/Maxime Collignon*, *Histoire de la céramique grecque*. Paris 1888, 23f.; *Alfred Brueckner/Erich Pernice*, Ein attischer Friedhof, in: *MDAI(A)* 18, 1893, 73–191, bes. 91–95, 101–156 Taf. 6 u. 7; *John N. Coldstream*, *Greek Geometric Pottery. A Survey of Ten Local Styles and Their Chronology*. London 1968, 349f.; *Christiane Grunwald*, Frühe attische Kampfdarstellungen, in: *Acta Praehistorica et Archaeologica* 15, 1983, 155–203.

³ *Dieter Ohly*, *Griechische Goldbleche*. Berlin 1953, 9–46 A1. A3. A5. A9. A11. A20. A23. A25–A27.

⁴ *Boschung*, Bild (wie Anm. 1), 33–38 Abb. 4 u. 5 Taf. IV.

⁵ Ebd. 33f. mit Anm. 49.

Abb. 1: Athen, Nekropole des 8. Jahrhunderts v. Chr. am Eleftheria-Platz (III, IV, V Männergräber; I, II, VII Frauengräber; VI unbestimmt) (nach *Boschung*, Bild [wie Anm. 1], Abb. 4 – Zeichnung A. Smadi).

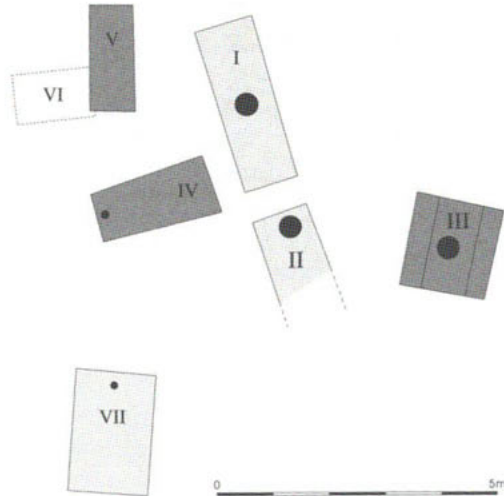


Abb. 2: Rekonstruierte Ansicht der geometrischen Nekropole am Eleftheria-Platz, Gräber I–III, um 750 v. Chr. (nach *Boschung*, Bild [wie Anm. 1], Taf. IV – Zeichnung A. Smadi).

und erfüllten eine seit Generationen übliche Konvention attischer Grabsitten.

Die gewählte Form der Grabgefäße verwies zugleich auf die unterschiedlichen sozialen Rollen, deren Erfüllung von Männern und Frauen erwartet wurde. Der Krater, der in monumentaler Steigerung das Kriegergrab markierte, diente seit mykenischer Zeit der Zubereitung des Weins beim Symposion.⁶ Dauerhaft am Grab aufgestellt evozierte er die Rolle des Verstorbenen als

⁶ Bert Kaeser, Tradition durch dunkle Zeiten, in: Klaus Vierendeis/Bert Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*. München 1990, 194–196.



Abb. 3: Geometrischer Krater, Paris, Louvre A519 und A560 (nach *Boschung*, Bild [wie Anm. 1], Taf. I).

Gastgeber der Hetairoi und betonte durch Größe und Volumen die einstige Freigebigkeit des Toten gegenüber Gastfreunden, die große Zahl seiner Gefährten und damit auch seine herausragende soziale Position in der Polis. Die Amphoren andererseits, deren Gestalt die Grabgefäße der Frauen entsprachen, dienten zur Aufbewahrung von Vorräten verschiedener Art im Haus.⁷ Auf diese Weise war die Rolle der vornehmen Frau als Verwalterin des Oikos bezeichnet, deren Umsicht das materielle Wohlergehen der Familie sicherte.

Auf mindestens neun der großen und unmittelbar benachbart aufgestellten Grabkratere waren Kriegsszenen gezeigt⁸; so auch auf einem Gefäß in Paris⁹, das stellvertretend für die ganze Gruppe besprochen werden soll (Abb. 3). Im oberen Bildfeld ist zwischen Leichenhaufen eine Schlacht in drei Figurengruppen wiedergegeben, von denen die mittlere zwei Krieger umfaßt, die beiden äußeren je drei Figuren. Diese Gruppen sind in ähnlicher

⁷ Ingeborg Scheibler, *Griechische Töpferkunst*. 2. Aufl. München 1995, 16f.

⁸ Grunwald, *Kampfdarstellungen* (wie Anm. 2), 159–180, 197–201.

⁹ *Boschung*, Bild (wie Anm. 1), 24–27 Taf. I mit weiterer Literatur.

Weise aufgebaut, denn bei jeder steht links ein behelmter Bogenschütze, auf den ein Krieger folgt, der einen rechteckig abstehenden Panzer trägt. Im übrigen sind die gezeigten Ereignisse abwechslungsreich und unberechenbar: Der gepanzerte Krieger der ersten Gruppe zieht seinen Gegner am Helmbusch zurück und bedroht ihn mit dem Schwert. Im Zentrum ereilt das Verhängnis den Panzerkämpfer: Sein Kopf ist von einem Pfeil getroffen und durchbohrt; der tödlich verwundete Held fällt rücklings zu Boden. Bei der rechten Kampfgruppe ist wiederum der gepanzerte Krieger siegreich: Er reißt seinen Gegner am Helmbusch von einer erhöhten Plattform herab, so daß dieser auf einen Toten stürzt, der bereits am Boden liegt. Der Stürzende ist von Speeren getroffen: Einer davon hat von hinten seine Wade durchbohrt und ist vorne wieder herausgetreten; ein zweites Geschloß steckt im Genick. Die rechte Hand greift noch im Sturz nach dem Schwert. Dieser stürzende Krieger ist die Hauptfigur des Frieses, denn er ist größer als alle anderen und nur bei ihm hat der Maler das Auge angegeben. Isolierte Fragmente desselben Kraters lassen erkennen, daß weitere Bilder das Thema der Schlacht aufnahmen und variierten. Auch sie zeigen tödlich getroffene und stürzende Krieger, die als Einzelfiguren den Schemata der obersten Bildzone folgen. Ihre Zuordnung ist unklar; deutlich ist aber, daß der Maler mit seinem reduzierten Figurenrepertoire das Kampfgeschehen erneut variiert darstellte.

Zahlreiche gleichzeitig entstandene Grabkratere sind mit figürlichen Bildern bemalt, die Kämpfe an Land und manchmal auch Kriegsschiffe wiedergeben.¹⁰ Sie verraten ein großes Interesse an den Einzelheiten des Krieges, das seine beste Parallele in den Kampfbeschreibungen der *Ilias* findet. Wie Homer, so schildern auch die Maler die verheerende Wirkung der Pfeile und Speere mit schonungsloser Genauigkeit. Dabei suchten sie, trotz der sehr beschränkten formalen Möglichkeiten, gerade besonders dramatische Momente. Sie zeigen nicht nur, wie ein Pfeil einen Kopf durchschlägt oder ein Speer einen Unterkörper durchstößt, sondern auch, wie die tödlich getroffenen Krieger zusammenbrechen, stürzen, sich mit letzter Kraft noch einmal aufzurichten versuchen und endlich unter Zuckungen und Verrenkungen sterben. Das blutige Handwerk der Krieger wird in diesen Bildern so anschaulich gemacht, wie es mit den beschränkten Mitteln der Maler überhaupt möglich war. Nie wieder in der Geschichte der antiken Kunst sind Töten und Sterben so akribisch wiedergegeben worden.

Das zweite Thema der figürlichen Malereien auf Grabgefäßen ist das Bestattungsritual, das sowohl auf den Kratern wie auf Amphoren wiedergegeben wird.¹¹ Das berühmteste Beispiel ist die sogenannte „Dipylon-Am-

¹⁰ Gudrun Ahlberg, *Fighting on Land and Sea*. Stockholm 1971.

¹¹ Dies., *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art*. Göteborg 1971; Ingeborg Huber, *Ikongraphie der Trauer in der griechischen Kunst*. Mannheim/Mölnese 2001; Marta Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI-V secolo)*. Venedig 2001.



Abb. 4: Geometrische Amphore („Dipylon-Amphore), Athen, Nationalmuseum 804 (nach Photo in der Photothek des Archäologischen Instituts, Universität zu Köln [Standort Nr. 9815; Inv.-Nr. 13973]).

phore“ im Athener Nationalmuseum aus der Zeit um 760 v. Chr., die aus der gleichen Nekropole stammt wie der beschriebene Kriegerkrater (Abb. 4).¹² Als Hauptbild ist die Aufbahrung (Prothesis) einer Toten dargestellt. Links und rechts neben der Kline stehen, der Toten zugewandt, Trauernde und Klagende. Ganz links sind zwei Figuren als Männer charakterisiert, denn sie tragen ein Schwert um die Hüfte gegürtet. Eine kleinere Gestalt unmittelbar rechts der Kline trägt – wie die Verstorbene – einen Rock und ist damit als Mädchen bezeichnet. Unter der Kline sind vier weitere Figuren eingefügt: rechts zwei Sitzende auf einfachen Stühlen; links zwei kniende Frauen mit langen Röcken. Der Maler macht deutlich, daß hier eine ganze Familie

¹² Boschung, Bild (wie Anm. 1), 29–32 Taf. III mit der älteren Literatur.

trauert: Kinder und Erwachsene, Männer und Frauen. In ähnlicher Weise, stets mit dem aufgebahrten Toten im Zentrum, war die Prothesis auf vielen, wohl auf den meisten, der großen Grabgefäße gezeigt, die seit der Mitte des 8. Jahrhunderts in der Nekropole am Eleftheria-Platz aufgestellt wurden. Seltener sind Szenen der Ekphora, die die Überführung des Verstorbenen von seinem Haus zum Begräbnisplatz abbilden. Aber auch bei diesem Bildmotiv steht die Kline mit dem aufgebahrten Toten im Mittelpunkt.

Die Darstellungen von Prothesis und Ekphora hängen offensichtlich mit der Funktion der Gefäße als Grabmarkierungen zusammen. Jedes dieser Bilder zeigte den Bestatteten im Zentrum einer aufwendigen Trauerfeier. Sie konzentrieren sich auf den Augenblick der Aufbahrung und beziehen allenfalls die Überführung des Toten zum Bestattungsort mit ein. Diese Bevorzugung der Prothesis-Bilder erklärt sich daraus, daß sie nicht nur den Verstorbenen in die Mitte stellen, sondern zugleich den Familienverband zeigen können, der den Toten betrauert. Die Bilder an den Männergräbern hielten zudem die blutigen Kämpfe fest, in denen sich der Mut und die Kraft des Kriegers bewährt hatten. Die Teilnahme an solchen Schlachten hatte seinen Ruhm und seinen Rang begründet und sollte nun für immer festgehalten werden. Dauernder Ruhm, von dem auch noch kommende Generationen wissen werden, ist in der *Ilias* der Lohn des Helden für seinen Tod auf dem Schlachtfeld. Wenn der Tote beim ephemeren Bestattungsritual durch die Beigabe seiner Waffen als Krieger ausgewiesen wurde, so visualisierten die Frieze der Grabkratere die Taten todesmutiger Helden.

Somit hängen die beiden Hauptthemen der Grabgefäße – Krieg und Totenritual – eng zusammen: Der Krieger Ruhm begründete die ehrenvolle Stellung (*timê*) des adeligen Mannes und seiner engsten Angehörigen, die in Prothesis und Ekphora durch die Mitwirkung von Standesgenossen und Familienverband ihren spektakulären Ausdruck fand. Gestalt, Größe und Dekor des Grabgefäßes betonten mit komplementären Aussagen die soziale Stellung des Toten und rühmen seine vorbildliche Erfüllung aristokratischer Normen im Krieg und zu Hause.

Die Konzentration der aufwendigen Grabgefäße an einer Stelle und in einem kurzen Zeitabschnitt ist umso auffälliger, als die Gefäße auch stilistisch eng zusammengehören und alle aus der Werkstatt eines einzigen Malers stammen. Dies läßt sich nur durch eine enge Abstimmung zwischen einem anspruchsvollen Kreis von Auftraggebern und der qualitätvollen Werkstatt erklären. Das Anliegen der Auftraggeber war die dauernde und detaillierte Visualisierung der kriegerischen Leistungen und der aufwendigen Begräbnisrituale, unter Einbeziehung der umfangreichen Familien und der großen Kriegergruppen. Heldentaten im Krieg und prunkvolle Totenfeiern sollten nicht nur den unmittelbaren Augenzeugen präsent sein, sondern auf Dauer fixiert werden und zwar nicht nur durch mündliche Überlieferung, sondern auch durch visuelle Mittel.

2. Archaische Statuen als Ausdruck aristokratischer Lebensart

Die archaischen Statuen, die seit dem späteren 7. Jahrhundert in großer Zahl und überwiegend in strenger typologischer Bindung an wenige Figurenschemata im gesamten griechischen Bereich vorkommen, lassen sich nur selten unmittelbar mit politisch einflußreichen Aristokraten verbinden.¹³ Zwar gibt es zahlreiche Stifterinschriften, doch sind die dort genannten Personen in den weitaus meisten Fällen aus anderen Quellen nicht bekannt und daher angesichts des knappen Inschriftenformulars in ihrer sozialen Position nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Auf der anderen Seite ist für manche der Stifter auszuschließen, daß sie zur Gruppe der mächtigen Adelligen gehörten.¹⁴ Wenn die Skulpturen des 6. Jahrhunderts dennoch pauschal als Zeugnisse adeliger Repräsentation herangezogen werden, dann ist dies in der Tatsache begründet, daß sich in ihnen Wertvorstellungen und Verhaltensideale manifestieren, die für das Selbstverständnis der Aristokraten zentrale Bedeutung hatten.¹⁵ So mag zwar ein einzelner Kouros nicht von Aristokraten aufgestellt worden sein, dennoch verdankt er seine typologische Prägung im allgemeinen wie seine Ausgestaltung im Detail aristokratischem Lebensgefühl und aristokratischem Repräsentationsbedürfnis. Gerade die Tatsache, daß auch kleinformatige Figuren aus Ton oder Bronze dem Kourosschema folgen, macht die normative Wirkung aristokratischer Repräsentation im 6. Jahrhundert besonders deutlich.

Am besten läßt sich der Zusammenhang am Beispiel der Grabstatue eines Kroisos aufzeigen, die bei Anavyssos gefunden worden ist (Abb. 5, 6).¹⁶ Sie stand auf einer dreistufigen Basis auf dem Grabhügel des Toten, oberhalb einer Landstraße. Der Tumulus, der mehrere Brand- und Leichenbestattungen enthielt, maß etwa 28 Meter im Durchmesser und überragte die Straße um zwei Meter. Die Stufenbasis der Statue hob sich um weitere 75 cm über die Erdschüttung heraus. Die gewählte Position sorgte dafür, daß die Statue

¹³ Die Skulptur der archaischen Zeit gehörte im 20. Jahrhundert bekanntlich zu den am intensivsten untersuchten Gegenständen der Klassischen Archäologie. Ich beschränke mich daher auf die Angabe einiger Zusammenfassungen: *Werner Fuchs/Josef Floren*, Die griechische Plastik I: Die geometrische und archaische Plastik. München 1987; *Wolfram Martini*, Die archaische Plastik der Griechen. Darmstadt 1990; *Peter C. Bol* (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 1: Frühgriechische Plastik. Mainz 2002.

¹⁴ *Ingeborg Scheibler*, Griechische Künstlervotive der archaischen Zeit, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 30, 1979, 7–30.

¹⁵ *Verena Zinserling*, Zum Bedeutungsgehalt des archaischen Kuros, in: *Eirene* 13, 1975, 19–33; *Nikolaus Himmelmann*, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal. Ausstellungskatalog. Bonn 1989, 69–83; *Dirk Steuernagel*, Der gute Staatsbürger: Zur Interpretation des Kuros, in: *Hephaistos* 10, 1991, 35–48. Dazu vgl. etwa *Elke Stein-Hölkeskamp*, Adelskultur und Polisgesellschaft. Stuttgart 1989, 104–122.

¹⁶ Vgl. z. B. *Bol* (Hrsg.), Geschichte (wie Anm. 13), Bd. 1, 312 Abb. 252a–d; zur Auffindung: *Alexandros Philadelphus*, The Anavyssos Kouros, in: *ABSA* 36, 1935/36, 1–4 Taf. 1–5.

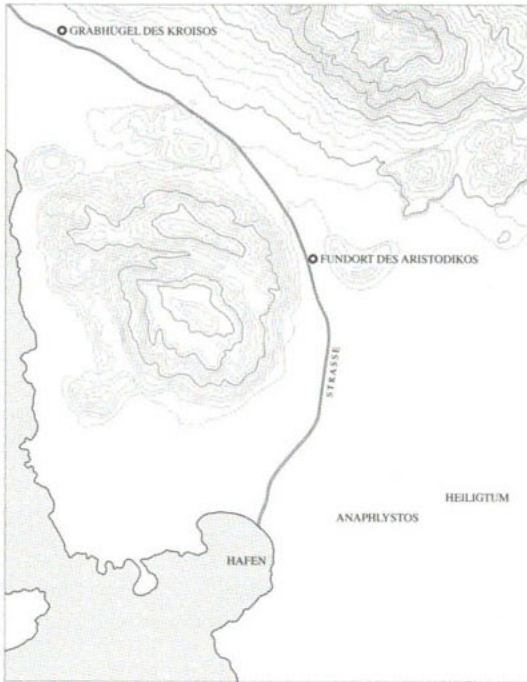


Abb. 5: Fundort der Grabstatue eines Kroisos (Zeichnung A. Smadi, nach *John Travlos*, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika. Tübingen 1988, 17 Abb. 21).



Abb. 6: Grabstatue eines Kroisos, Athen, Nationalmuseum (nach *ABSA* 36, 1935/36, Taf. 1).

weithin sichtbar war und die Landschaft dominierte.¹⁷ Insbesondere sollte sie die Aufmerksamkeit der Reisenden auf der benachbarten Straße auf sich ziehen. Die Statue selbst entspricht dem Figureschema des Kouros, das etwa drei Generationen früher seine Fixierung erfahren hatte. Sie stellt einen Jüngling dar, der nackt, frontal ausgerichtet und in ruhiger Haltung gezeigt wird. Die herabhängenden Hände sind geschlossen und liegen außen auf den Oberschenkeln auf. Das linke Bein ist vorgesetzt, doch werden beide Füße gleichmäßig belastet. Die Statue reihte sich damit ein in eine kaum überschaubare Gruppe ähnlicher Jünglingsfiguren und war mit benachbart aufgestellten Grabstatuen der gleichen Art zu vergleichen. Am gleichen Ort

¹⁷ *Euthymios I. Mastrokostas*, Die Dreistufenbasis des Kroisos-Kouros, in: *Archaiologika Analekta ex Athenon* 7, 1974, 215–228; *Konstantin Kissas*, Die attischen Statuen- und Stelenbasen archaischer Zeit. Bonn 2000, 54–55 Nr. 20; zum Fundort siehe *John Travlos*, Bildlexikon zur Topographie des antiken Attika. Tübingen 1988, 17 Abb. 21.

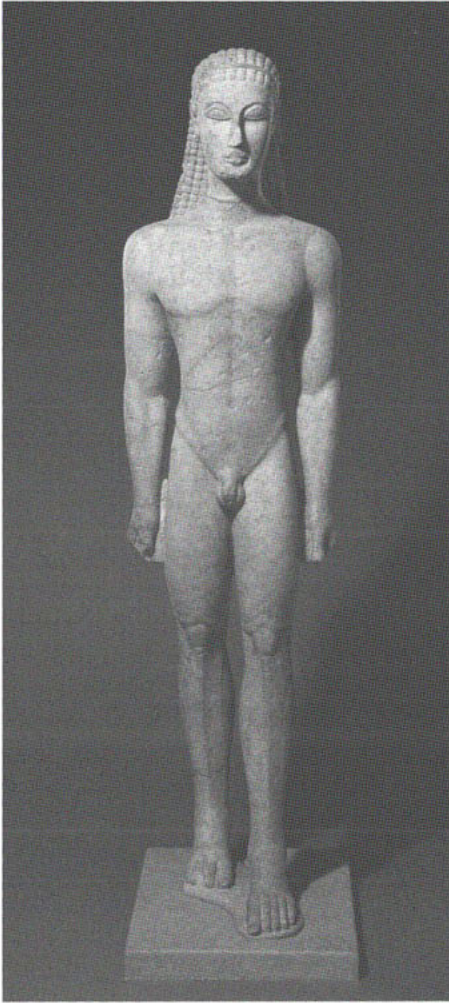


Abb. 7: Archaische Grabstatue, New York, Metropolitan Museum of Art Acc.no. 32.11.1; Fletcher Fund 1932 (The Metropolitan Museum of Art, New York, ARTstorID #TMS CLUSTER02\TMSSQL02.gr:13862).

gefunden wurde eine etwa 70 Jahre ältere Marmorstatue, die heute in New York aufbewahrt wird und die zu den frühesten Kouroi aus Attika gehört (Abb. 7).¹⁸ Wegen der erst nachträglich gesammelten, ungenauen Beschrei-

¹⁸ *Christiane Vorster*, Früharchaische Plastik, in: Bol (Hrsg.), *Geschichte* (wie Anm. 13), Bd. 1, 122–125, 304 Abb. 190; *Wolf-Dietrich Niemeier*, *Der Kouros vom Heiligen Tor*. Mainz 2002, 47–53 Abb. 60–63; *Gisela M. A. Richter*, *Kouroi, Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*. London 1960, 41f. Nr. 1. Zum Fundort: *Gorham Ph. Stevens/Eugene Vanderpool/David M. Robinson*, *An Inscribed Kouros Base*, in: *Commemorative Studies in Honor of Theodore Leslie Shear*. (Hesperia. Suppl. 8.) Princeton, N. J. 1949, 361–364; *Anna Maria D'Onofrio*, *Korai e Kouroi*

bungen der Fundumstände ist unklar, in welcher Position zueinander die Statuen einst standen. Andere Kouroi, wie etwa die Statue des Aristodikos¹⁹ im Athener Nationalmuseum, waren an der gleichen Straße errichtet, jedoch in beträchtlichem Abstand von dem beschriebenen Tumulus. Wie der Kouros in New York trägt auch die Grabstatue des Kroisos langes, offen auf die Schultern fallendes Haar, wie es Homer für die Heroen vor Troja beschreibt. Die Strähnen sind bei beiden von einer Binde zusammengehalten und werden als senkrechte Reihen gleichmäßiger Kugeln stilisiert; ein unterschiedlich gestaltetes Schmuckmotiv schließt sie unten ab. Diese Art der Haargestaltung ist in den Jahren um 600 v. Chr., d. h. in der Entstehungszeit des Kouros in New York, mehrfach nachzuweisen; bei der Schaffung der Grabstatue des Kroisos um 530 v. Chr. war sie ungebräuchlich geworden und mußte als gesucht traditioneller Zug wirken. Andere Elemente der Frisur sind gegenüber der früheren Skulptur abgeändert: Die Locken über der Stirn rollen sich ein, wie dies ebenfalls bereits bei manchen der frühesten attischen Kouroi zu finden ist. Am Oberkopf bleibt der Bereich innerhalb des Bandes flach, um den Kontrast zwischen dem glatt gezogenen Haar oben und den frei fallenden und gewellten Strähnen zu verdeutlichen. Beide Bildhauer bringen auf ihre eigene Weise zum Ausdruck, daß das Haar gepflegt und schön, beweglich und anschmiegsam ist. Ebenso zeigen sie mit unterschiedlichen Gestaltungsmitteln die Intensität des Blicks und die lebendige Beweglichkeit des Gesichts. Der ältere Meister vergrößerte die Augen, so daß sie fast die gesamte Breite des Gesichts einnehmen, und drückte die Mundwinkel in eine Hautfalte ein, um die Fähigkeit der Lippen zum Lächeln und zum Sprechen zu demonstrieren. Der spätarchaische Bildhauer gestaltete die Augen kugelig und betonte sie durch die parallel dazu geführten Linien der Brauen und Jochbeine. Und die Bewegung der Lippen präsentierte er nicht als isoliertes Motiv, sondern verband sie mit einer plastischen Gliederung der Wangen in Mulden und Wölbungen. Ebenso ließe sich im Detail zeigen, daß beide Statuen von der Jugendlichkeit, Schönheit, Selbstbeherrschung und Kraft der athletischen jungen Männer überzeugen wollen, sich dazu aber unterschiedlicher Formen bedienen.

Die Statue auf dem Grabhügel des Kroisos, neben der etwa drei Generationen älteren Figur aufgestellt, brachte zum Ausdruck, daß der Dargestellte ganz den traditionellen Werten der attischen Adelsfamilien verpflichtet war. Der Vergleich mit dem älteren Grabkouros machte klar, daß diese Werte

funerari attici, in: *Annali del Seminario di Studi del mondo classico*, Sezione di archeologia e storia antica 4, 1982, 140 Nr. 2; Roland Hampe/Erika Simon, *Tausend Jahre frühgriechische Kunst*. München 1980, 279; Anna Maria D'Onofrio, *Aspetti e problemi del monumento funerario attico arcaico*, in: *Annali del Seminario di Studi del mondo classico*, Sezione di archeologia e storia antica 10, 1988, 85f.

¹⁹ Christos Karusos, *Aristodikos*. Zur Geschichte der spätarchaisch-attischen Plastik und der Grabstatue. Stuttgart 1961, bes. 3.

über viele Generationen unverändert geblieben waren: Kroisos entsprach ihnen ebenso wie einst die Großväter oder Urgroßväter. Mochte auch jede Generation dafür eigene und etwas veränderte Ausdrucksformen finden: Das Anliegen blieb dasselbe. Die Aufstellung der überlebensgroßen, die Landschaft weithin dominierenden Marmorstatuen schrieb die Manifestation zeitloser aristokratischer Werte und damit den Anspruch auf soziale und politische Vorrangstellung auf Dauer fest.

Die Stufenbasis der Statue trug zugleich eine Inschrift, die den Reisenden anspricht und von ihm offensichtlich die Befolgung des Befehls erwartet: „Bleib stehen und trauere beim Denkmal des toten Kroisos, / den einst unter den Vorkämpfern der stürmende Ares vernichtete.“

Der Name des Toten wird ohne weitere Erläuterungen genannt; vom Leser der Inschrift wurde demnach erwartet, daß er ihn bereits kannte und zuordnen konnte. Auffällig war die Übereinstimmung mit dem Namen des berühmten Lyderkönigs: Sie verdeutlichte die internationalen Verbindungen der Familie ebenso wie den Anspruch des Trägers auf Reichtum und Macht. Angesichts des bei Herodot beschriebenen Besuchs des Atheners Alkmeon bei König Kroisos ist vermutet worden, der gleichnamige Jüngling von Anavysos stamme aus der Familie der Alkmeoniden, doch könnten auch andere attische Adelsgeschlechter über ähnlich weitreichende Beziehungen verfügt haben.²⁰ Der zweite Teil der Inschrift teilt mit, daß der Tote in der vordersten Schlachtreihe gefallen ist. Wie bereits bei den Grabkratern des 8. Jahrhunderts besteht auch hier der bleibende Ruhm des Verstorbenen in seinem Kampfesmut und in seinem Tod unter den Vorkämpfern. Sein Platz war nicht in der Phalanx der Hopliten, wo er nur zusammen mit gleichberechtigten Gefährten hätte siegen können, sondern die vorderste Front, wo der herausragende Einzelkämpfer auf sich gestellt die Entscheidung herbeiführen konnte. Wo er den Tod fand und gegen welchen Feind er fiel, erschien dagegen nicht mitteilenswert: Getötet hat ihn kein menschlicher Gegner, sondern der Kriegsgott selbst.

Das Grabmal des Kroisos erweist sich insgesamt als wichtiges Zeugnis für das Selbstbewußtsein der adeligen Familien Attikas in den Jahrzehnten nach der Mitte des 6. Jahrhunderts: Statue und Inschrift bezeugen selbstbewußtes Auftreten in der Öffentlichkeit; sie zeigen durch die konsequente athletische Übung entfaltete Kraft verbunden mit Selbstbeherrschung, Körperpflege und jugendlicher Schönheit; sie demonstrieren internationale Verbindungen zu den mächtigsten Herrschern ferner Länder; Kampfkraft und Kampfesmut, die den Dargestellten vor seinen Zeitgenossen auszeichnet; und endlich – in Verbindung mit der etwa drei Generationen älteren Statue daneben – ein Festhalten an traditionellen aristokratischen Werten und Normen. Diese wurden durch die Marmorstatuen öffentlich und auf Dauer visualisiert.

²⁰ Herodot 6,125; *D'Onofrio*, *Korai e Kouroi* (wie Anm. 18), 141 Anm. 15.

3. Die Prägungen der spätrepublikanischen Münzmeister: Aristokratische Profilierung mit Mitteln des Staates

Ganz anders, aber nicht minder deutlich, äußert sich das Streben einer Führungsschicht nach Repräsentation in den Münzbildern der späten römischen Republik.²¹ Die Verantwortung für die staatliche Münzprägung lag in den Händen eines Dreimännerkollegiums, und diese Münzmeister waren in der Regel junge Männer aus dem Senatorenstand am Anfang ihrer politischen Laufbahn.²² Seit dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. erscheinen ihre Namen auf den Münzen, meistens in abgekürzter Form. Im Verlauf des 3. und des frühen 2. Jahrhunderts hatte sich ein weitgehend stabiles Repertoire von Münzbildern herausgebildet. So prägten die Münzmeister um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. immer wieder Denare mit dem Kopf der behelmten Roma auf der Vorderseite und Darstellungen der reitenden Dioskuren oder der Luna, später auch der Victoria in einer Biga auf der Rückseite.²³ Dargestellt waren mithin die Stadtgöttin selbst, wehrhaft und reich geschmückt, und auf der Rückseite die Gottheiten, die den Staat beschützten und seinen Erfolg garantierten.

Im Jahre 126 v. Chr. ließ der Münzmeister C. Cassius eine Denaremission schlagen, die auf den ersten Blick unspektakulär und traditionell wirkt: Der Romakopf nimmt die Vorderseite ein, eine Gottheit im Wagen die Rückseite (Abb. 8).²⁴ Wer genau hinsah, konnte feststellen, daß die vermeintlich konventionellen Bilder in entscheidenden Details verändert waren: Hinter dem Kopf der Stadtgöttin steht eine Wahlurne; die Göttin auf der Rückseite hält einen Pileus hoch, also jene Mütze, die ein ehemaliger Sklave trug, wenn er die Freiheit erhielt; die Frau im Wagen wird damit als Libertas bezeichnet, als Personifikation der Freiheit.²⁵ Die Bilder spielen auf die *Lex Cassia tabellaria* des Jahres 137 an, die von C. Cassius Longinus eingebracht worden war und die schriftliche Abstimmung bei Gerichtsverfahren vorschrieb. Obwohl diese Münzbilder formal ganz in der älteren Tradition stehen, sind sie für die Selbstdarstellung des jungen Beamten vereinnahmt: Er verweist auf die Tätig-

²¹ Grundlegend dazu *Michael Crawford*, *Roman Republican Coinage*. Cambridge 1974.

²² RE VIII A, 1958, 2574–2578 s.v. *vigintiviri I A5. tresviri monetales* (*H. Schaefer*); *Crawford*, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 598–604, 708–711 (spätere Karrieren der Münzmeister); *Götz Lahusen*, *Die Bildnismünzen der römischen Republik*. München 1989, 13–17; *Wilhelm Hollstein*, *Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik*. München 1993, 382–386.

²³ *Crawford*, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 720–725.

²⁴ Ebd. 290f. Nr. 266/1; *Frank Berger*, *Die Münzen der Römischen Republik im Kestner-Museum Hannover*. Hannover 1989, Nr. 2396, 2397.

²⁵ Vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Vol. 6. Zürich/München 1992, 278–284 s.v. *Libertas* (*R. Vollkommer*).



Abb. 8: Denar des C. Cassius, 126 v. Chr. (Classical Numismatic Group, Inc. Triton VI, Auktion 14. Januar 2003, lot 626).

keit seines Namensvetters (wohl eines engen Verwandten) im Dienste der Libertas und betont damit die Verdienste der Gens, der er selbst angehört.

Ähnlich war das Vorgehen seines Kollegen T. Quintius Flamininus, der ebenfalls 126 als Münzmeister amtierte. Auch er bezieht sich formal auf die älteren Denarprägungen (Abb. 9a/b): Die Vorderseite wiederholt den Kopf der Stadtgöttin, bildet aber in ihrem Nacken einen Apex ab, eine Lederkappe mit langer Metallspitze, die die Flamines kennzeichnet, so daß dieses Attribut auf das Cognomen Flamininus hinweist (Abb. 10).²⁶ Die Rückseite zeigt die Dioskuren, die nach rechts galoppieren, wie schon auf den Denaren des späten 3. Jahrhunderts. Unter ihnen erscheint freilich neu ein Rundschild, der durch seinen Dekor als makedonisch gekennzeichnet ist. Damit wird ein konkreter Bezug zu den Makedonenkriegen hergestellt, in denen ein Namensvetter des Münzmeisters, T. Quintius Flamininus²⁷, bekanntlich besonders erfolgreich gewesen war: Er hatte 197 v. Chr. mit Unterstützung seines Bruders Quintus den Makedonenkönig Philipp V. besiegt und den Dioskuren als Dank für ihre Unterstützung in Delphi silberne Schilde geweiht (Plutarch, Flamininus 12,6). Wieder verweist der junge Münzmeister auf eine große Leistung seiner älteren Verwandten, denen Rom den Sieg bei Kynoskephalai verdankte. Die kriegerischen Zeussöhne des Münzbildes, durch den Schild

²⁶ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 291 Nr 267/1; Berger, *Münzen* (wie Anm. 24), 344f. Nr. 2401, 2402; Jussi Välimaa, I dioscuri nei tipi monetali della Roma repubblicana, in: Eva Margareta Steinby (Ed.), *Lacus Iuturnae*. Vol. I. Rom 1989, 114 Nr. 2.4; Katerini Liampi, Der makedonische Schild. Bonn 1998, 160 M134 Taf. 30. Zum Apex: Thomas Schäfer, Zur Ikonographie der Salier, in: *JbDAI* 95, 1980, bes. 349–361.

²⁷ Linda-Marie Günther, Art. „T. Quintius“, in: *DNP* 10, 2001, 709–711.



Abb. 9a/b: Denar des frühen 2. Jahrhunderts v. Chr. (nach Heinz Kähler, *Rom und seine Welt*. München 1960, Taf. 33).



Abb. 10: Denar des T. Quinctius Flamininus, 126 v. Chr. (Fritz Rudolf Künker e. K., Münzhandlung, Auktion 94, 27. September 2004, lot 1689).

der unterlegenen Partei als Makedonensieger bezeichnet, ließen sich als mythologisches Spiegelbild der siegreichen Flamininus-Brüder auffassen.

Die beiden Münzmeister operierten somit in ähnlicher Weise, um den Glanz ihrer Gens zu verdeutlichen: Sie nutzen dazu nicht nur ihr staatliches Amt und das vom Staat zur Verfügung gestellte Edelmetall, sie bemächtigten sich auch der Bildmotive, die seit Jahrzehnten als Sinnbilder Roms verwendet worden waren und gaben ihnen eine engere spezifische Bedeutung, die auf die hervorragenden Verdienste ihrer älteren Verwandten verwies, damit auch auf ihr eigenes Prestige.



Abb. 11: Denar des A. Postumius Albinus, 96 v. Chr. (nach *M. H. Crawford*, *Roman Republican Coinage*. Cambridge 1975, 335/10 Taf. XLIII).

Der Denar des T. Quinctius Flamininus antwortete auf eine frühere Prägung. Ein Jahr zuvor, 127, hatte M. Caecilius Metellus Q. f. einen Kranz und einen makedonischen Schild mit Elefantenkopf auf seine Denare prägen lassen und dadurch den Sieg seines Vater Q. Caecilius Metellus Macedonicus im Jahre 148 über den Usurpator Andriskos (Philipp VI.) in Erinnerung gerufen, der zur Einrichtung der Provinz Makedonia geführt hatte.²⁸ Die Reaktion des Flamininus ein Jahr später sollte klarstellen, welche der römischen Familien den größeren Anteil hatte am Sieg über Makedonien. In diesem Falle erfolgte die Reaktion umgehend; manchmal dauerte es länger. Denn auch die Beanspruchung der Dioskuren durch Flamininus als Unterstützer seiner Gens blieb nicht ohne Widerspruch. 96 v. Chr. ließ A. Postumius Albinus einen Denar schlagen, der das Motiv der Dioskuren wieder aufnimmt (Abb. 11)²⁹, freilich in anderer Weise. Die Dioskuren stehen auf ihre Lanzen gestützt, während die Pferde aus einem Brunnen trinken. Diese Darstellung bezieht sich auf die Legende, daß die Dioskuren 496 am See Regillus auf seiten der Römer in die Schlacht eingegriffen hätten, danach am Forum Romanum aufgetaucht seien und ihre Pferde an der Juturnaquelle getränkt hätten. Römischer Feldherr am See Regillus war Aulus Postumius, der den

²⁸ *Liampi*, Der makedonische Schild (wie Anm. 26), 158f. Nr. M129–M133; *Crawford*, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 288 Nr. 263. Vgl. *Joachim Hopp*, Untersuchungen zur Geschichte der letzten Attaliden. München 1977, 93–95.

²⁹ *Crawford*, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 333–336 Nr. 335/10; *Berger*, Münzen (wie Anm. 24), 376f. Nr. 2677f.; *Välimaa*, *Diascuri* (wie Anm. 26), 120f. Nr. 2.9; *Michael Krumme*, Römische Sagen in der antiken Münzprägung. Marburg 1995, 71–72, 169, 250 Nr. 12/1a–b Abb. 33–35; *Stephanie Böhm*, Die Münzen der römischen Republik und ihre Bildquellen. Mainz 1997, 75f. Taf. 29,4.

Dioskuren zum Dank bei der Juturnaquelle einen Tempel errichtet haben soll. Das Münzbild des Denars von 96 stellte klar, daß für die Verbundenheit mit den Dioskuren, die für Rom so wertvoll war, die Postumii zuständig waren; und es erinnerte gleichzeitig an ihre Verdienste für die Konsolidierung der Republik. Das mußte zu diesem Zeitpunkt besonders notwendig erscheinen, denn 109 hatten zwei ältere Verwandte des Münzmeisters, wohl sein Vater und sein Onkel, in Nordafrika gegen Jugurtha militärisch versagt und waren dafür in einem Prozeß schmachvoll verurteilt worden.³⁰ Dem jungen und ehrgeizigen Münzmeister schien es daher für seine weitere Karriere vorteilhafter, die weit zurückliegenden, aber unbestrittenen Verdienste seines legendären Ahnherrn, des Siegers vom See Regillus, in Erinnerung zu rufen.

Es gibt weitere Beispiele für Kontroversen zwischen Münzmeistern um den Vorrang und das Prestige der Gentes und vor allem um die Besetzung von Themenfeldern und Genealogien. Im Jahre 97 prägte der Münzmeister L. Pomponius Molo Denare, die auf der Rückseite den römischen König Numa Pompilius zeigen, der eine Opferhandlung vollzieht; die Legende macht die Benennung eindeutig.³¹ Die Pomponii führten ihre Abstammung auf Numa Pompilius zurück³², den zweiten König Roms, der einen großen Teil der religiösen Institutionen gestiftet haben soll. Das mag im Jahre 89 L. Titurius Sabinus zu seinem eigenen Programm veranlaßt haben. Auf der Vorderseite seiner Denare ließ er den Sabinerkönig Titus Tatius erscheinen, auf der Rückseite den Raub der Sabinerinnen oder die Tötung der Tarpeia (Abb. 12).³³ Der Sinn ist klar: Der junge Beamte Sabinus sieht sich in der Tradition der legendären Sabiner und ihres Königs Tatius, die bereits die Gründungsphase Roms mitgestaltet hatten. Nur ein Jahr später (88) ließ der Münzmeister C. Marcius Censorinus gleich zwei Könige auf der Vorderseite seiner Denare erscheinen, nämlich seinen Ahnherrn Ancus Marcius und dessen Großvater Numa Pompilius (Abb. 13).³⁴ Damit war die Prägung des Vorjahres als Anmaßung entlarvt und zugleich der Anspruch der Pomponii noch übertroffen: Ancus Marcius war nicht nur Enkel des Numa Pompilius, sondern auch der Vollender seines Werkes. Die Rückseite mit der Darstellung

³⁰ Sall. Iug. 36–40.

³¹ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), Nr. 334/1; Berger, *Münzen* (wie Anm. 24), 372 Nr. 2643f.; Krumme, *Römische Sagen* (wie Anm. 29), 69–71, 167, 249f. Nr. 11/1 Abb. 30–32.

³² Plut. Num. 21.

³³ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 352 Nr. 344/1. 2; Berger, *Münzen* (wie Anm. 24), 418f. Nr. 3001–3010; Krumme, *Römische Sagen* (wie Anm. 29), 73, 79f., 92, 250f. Nr. 13/1. 2 Abb. 36–53.

³⁴ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 357–360 Nr. 346/1; Berger, *Münzen* (wie Anm. 24), 422f. Nr. 3034f.; Krumme, *Römische Sagen* (wie Anm. 29), 82, 252 Nr. 14/1 Abb. 57–60.



Abb. 12: Denar des L. Titurius Sabinus, 89 v. Chr. (Berlin, Münzkabinett, Objekt Nr. 18201550).



Abb. 13: Denar des C. Marcius Censorinus, 88 v. Chr. (nach M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1975, 346/1 Taf. XLV).

eines *desultor* (eines Zirkusreiters) spielt auf die Rolle des Sehers Marcius bei der Gründung der *ludi Apollinares* an³⁵ und nimmt damit eine zweite Kontroverse auf, auf die ich gleich zurückkommen werde. Im Jahr 70 setzte ein weiterer Münzmeister mit dem Cognomen Sabinus, nämlich Vettius Sabinus, erneut den Kopf des Sabinerkönigs Titus Tatius auf die Vordersei-

³⁵ Frank Bernstein, *Ludi publici*. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom. Stuttgart 1998, 171f., 178.

te³⁶, während 56 v. Chr. L. Marcius Philippus aus der Gens Marcia wiederum auf König Ancus Marcius verwies³⁷. Die Vorderseite zeigt seinen Kopf und die Beischrift Ancus; die Rückseite einen Aquädukt und die Legende aqua Marc(ia): Diese Wasserleitung soll von dem König Ancus Marcius angelegt worden sein; historisch ist jedenfalls ihre Reparatur durch Q. Marcius Rex im Jahre 144. Der Münzmeister vermischt hier die Bezüge auf fiktive und historische Vorfahren und beglaubigt auf diese Weise die legendären Verdienste seiner Ahnen durch die nachweisbaren und augenfälligen Leistungen seiner Gens.

Eine andere Kontroverse entbrannte um die Frage, wem die Stiftung der Spiele zu verdanken sei. Im Jahr 90 hatte ein L. Piso Frugi Denare geprägt³⁸, die vorne den Kopf des Apollo, hinten einen *desultor* zeigten. Sie erinnerten an die Rolle des Praetors C. Calpurnius Piso für die Durchführung der *ludi Apollinares* im Jahre 211; auf ihn wurde später die jährliche Abhaltung der Spiele zurückgeführt.³⁹ Zwei Jahre später erschienen die bereits genannten Prägungen des C. Marcius Censorinus, die betonten, daß die ersten *ludi Apollinares* bereits ein Jahr vor der Intervention des C. Calpurnius stattgefunden hatten und damals auf Weisung des *vates Marcius* abgehalten worden waren, der damit die Rettung Roms im 2. Punischen Krieg ermöglicht hatte. Es ging hier offensichtlich um eine Widerlegung des Anspruchs der Pisonen, diese Einrichtung gestiftet zu haben.

Mit den besprochenen Münzbildern aus der Zeit der späten Republik äußern sich nicht die Inhaber der Macht, sondern jene, die ihre Ambitionen und Ansprüche auf die Macht anmelden. Diese Äußerungen sollten nicht nur den prägenden Beamten für zukünftige Aufgaben empfehlen, sondern zugleich die Ansprüche der Standesgenossen übertrumpfen oder, noch besser, widerlegen. Immer wieder lassen sich Serien von konkurrierenden Äußerungen beobachten, Widerspruch gegen das Selbstlob der Rivalen und Versuche, deren Ansprüche als unbegründet zu erweisen. Formal sind die Bilder unterschiedlich; aber die Strategien, die sie verfolgen, sind oft ähnlich. In immer neuen Varianten werden die gleichen Argumente und Empfehlungen vorgetragen: das hohe Alter ihrer Gens und deren Verdienst um den Staat, die militärischen Erfolge und religiösen Ämter der Vorfahren. Diese Rivalitäten werden mit Mitteln ausgetragen, die der Staat zur Verfügung stellt, und mit der Duldung der staatlichen Organe. Dies mag be-

³⁶ Crawford, *Roman Republican Coinage* (Anm. 21), 414 Nr. 404/1; Hollstein, *Münzprägung* (wie Anm. 22), 133–139; Krumme, *Römische Sagen* (wie Anm. 29), 84f., 174, 253 Nr. 16/1 Abb. 71f.

³⁷ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 448f. Nr. 425/1; Krumme, *Römische Sagen* (wie Anm. 29), 85, 253f. Nr. 17/1. Abb. 73–78.

³⁸ Crawford, *Roman Republican Coinage* (wie Anm. 21), 340 Nr. 340/1; Bernstein, *Ludi publici* (wie Anm. 35), 179 mit Anm. 349.

³⁹ Liv. 26,23,3.

fremden, denn es geht nicht mehr um die Stärke und um die Sicherheit des Gemeinwesens; es geht um den Namen des Münzmeisters und um die Bedeutung, die Verdienste und den Ruhm der Gens, aus der er stammt. Die jungen senatorischen Beamten prägen zwar im Auftrag des Staates, haben dabei aber zuerst ihre eigene Karriere im Auge. Sie würden sich immer wieder zur Wahl stellen müssen, und dafür war es wichtig, daß ihr Name und ihre Position bekannt waren.⁴⁰ Die Münzbilder waren dazu fast ideal: Sie waren weit verbreitet und sie blieben lange in Umlauf; die Bilder und ihre Botschaft ließen sich auch noch nach Jahrzehnten reaktivieren. Schwierigkeiten machte das kleine Format, das zu einer strikten Reduktion von Bild und Text zwang. So ist zu fragen, ob die Botschaft vom Publikum überhaupt verstanden werden konnte. Aber diese Bilder waren nur ein Bestandteil des öffentlichen Diskurses, und sie konnten ihre Wirkung nur im Zusammenwirken mit anderen Elementen entfalten, etwa zusammen mit den Leichenreden für verstorbene Verwandte oder mit den Siegesmonumenten älterer Angehöriger.

4. Sarkophage von Senatoren der Mittleren Kaiserzeit: Pflichterfüllung als Statuszeichen

Henning Wrede hat eine Reihe von stadtrömischen Sarkophagen zusammengestellt, die aufgrund von abgebildeten Statussymbolen mit Mitgliedern des Senatorenstandes verbunden werden können. Unter ihnen sind besonders die typologisch und thematisch eng zusammengehörenden „Feldherren-Sarkophage“ aus antoninischer Zeit zu nennen (Abb. 14 und 15), die zuvor bereits von Gerhard Rodenwaldt in einer Studie erläutert worden waren.⁴¹ Sie zeigen in drei oder vier Szenen exemplarische Momente im Leben eines Senators, die zugleich auch als Ausdruck staatstragender Tugenden verstanden werden können. Da mehrere Sarkophage eine ähnliche Anordnung dersel-

⁴⁰ Vgl. dazu *Karl-Joachim Hölkeskamp*, Konsens und Konkurrenz. Die politische Kultur der römischen Republik in neuer Sicht, in: *Klio* 88, 2006, 360–396, der die Bedeutung des „symbolischen Kapitals“ („Ansehen und Ehre, Ruhm, Reputation und Renommee“, 385) betont.

⁴¹ *Henning Wrede*, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserzeit. Mainz 2001, bes. 21–35; *Gerhard Rodenwaldt*, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. (Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Jg. 1935, Nr. 3.) Berlin 1935; *Carola Reinsberg*, Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. *Vita Romana*. Berlin 2006, bes. 61–109; *Björn Ch. Ewald*, Sarcophagi and Senators: the Social History of Roman Funerary Art and Its Limits, in: *Journal of Roman Archaeology* 16, 2003, 561–571; *Susanne Muth*, Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrensarkophage, in: *AA* 2004, 263–273.



Abb. 14: Sarkophag eines römischen Senators, Mantua, Palazzo Ducale (Forschungsarchiv für Antike Plastik, Köln FA Fitt688-23-07_12156).



Abb. 15: Sarkophag eines römischen Senators, Frascati, Villa Borghese (Negativ Deutsches Archäologisches Institut Rom 73. 115).

ben Szenen zeigen, kann es sich dabei nicht um die Darstellung einer individuellen Biographie handeln.⁴²

Hauptbild im Zentrum der Sarkophagfront ist das Auszugsopfer eines jugendlichen Feldherrn, das Rodenwaldt als Zeichen der *pietas* deutete. Daran schließt thematisch eine links davon situierte, durch die Komposition deutlich abgetrennte Szene an. Sie zeigt die Unterwerfung eines Barbarenvolkes vor dem siegreichen Feldherrn, nach Rodenwaldt zur Verdeutlichung von *clementia*. Dahinter kann ein weiteres, auf einen schmalen Reliefstreifen komprimiertes Geschehen wiedergegeben sein: eine Schlacht⁴³ oder eine Jagd⁴⁴, die Rodenwaldt als Ausdruck der *virtus* des Toten interpretierte. Andere Exemplare nutzen den Raum für die Erweiterung der *clementia*-Szene.⁴⁵ Wenn die Feldherren-Sarkophage diesen Bereich unterschiedlich gestalten, so stimmen sie in der Szene im rechten Drittel der Vorderseite wieder überein. Diese Szene zeigt die Eheschließung des Senators und exemplifiziert gleichzeitig seine *concordia*. In den drei Hauptszenen ist die dominierende aktive Figur jeweils durch die Angabe von Porträtzügen mit dem Verstorbenen identifiziert, wobei er in unterschiedlicher Kleidung gezeigt wird: in der zivilen Dienstracht bei der Opferszene; im Offiziers-Panzer bei der Unterwerfung der Barbaren; in der Toga bei der Eheschließung. Die Bilder verdeutlichen, daß der verstorbene Senator sein Leben nach den traditionellen Werten wie *pietas* und *virtus* ausgerichtet hatte und daß er es ganz der Sicherheit und dem Fortbestand des römischen Staates geweiht hatte: durch rechtmäßige und erfolgreiche Feldzüge ebenso wie durch eine standesgemäße Ehe, die legitime Nachkommen versprach, mithin eine Ergänzung des Senatorenstandes auch in der nächsten Generation ermöglichte. Dabei wird die militärische Tätigkeit selbst gar nicht dargestellt; gerade in den ohnehin nur selten einbezogenen Kampfszenen fehlt die durch Porträt bezeichnete Hauptfigur. Vielmehr wird der komplizierte und ereignisreiche Verlauf des Feldzugs ausgespart und durch zwei repräsentative, bedeutungsvolle Szenen umschrieben: durch das Auszugsopfer, dessen korrekter Verlauf für die

⁴² *Wrede*, Senatorische Sarkophage (wie Anm. 41), 57–60, sieht in den Sarkophagreliefs ein „standesgemäßes Kollektivschicksal“ der Senatoren und verweist auf die ähnlich angelegte *Agricola-Vita* des Tacitus; *Reinsberg*, Sarkophage (wie Anm. 41), bes. 68f., die die Sarkophage senatorischen Statthaltern zuweist.

⁴³ Dazu zuletzt *Wrede*, Senatorische Sarkophage (wie Anm. 41), 21, 32 Taf. 1,3; *Reinsberg*, Sarkophage (wie Anm. 41), 196f. Kat. 15 Taf. 13,2; 15,1 (Frascati) bzw. Kat. 29 Taf. 1,3 (Los Angeles).

⁴⁴ Dazu zuletzt *Wrede*, Senatorische Sarkophage (wie Anm. 41), 21 Taf. 3,1; *Reinsberg*, Sarkophage (wie Anm. 41), 194f. Kat. 12 Taf. 1,4.

⁴⁵ *Susanne Muth*, Drei statt vier (wie Anm. 41), schlug vor, die beiden Szenen im linken Drittel der Sarkophag-Vorderseiten zusammen zu deuten und sah sie als Darstellung von „Imperium“. Die Bilder würden demnach die drei Lebensbereiche Imperium, Götter, Familia bezeichnen. Dagegen spricht freilich die Jagdszene des Sarkophags in Florenz.

Rechtmäßigkeit des Krieges bürgt; sowie durch die Unterwerfungsszene, die den erfolgreichen Abschluß der Kampagne mitteilt.

Die Feldherren-Sarkophage beanspruchen für den Verstorbenen die Erfüllung der an ihn gerichteten hohen Erwartungen und Anforderungen; sie demonstrieren damit senatorisches Standesethos. Anders als bei den Münzbildern der späten Republik geht es hier nicht mehr um die Besetzung von prestigeträchtigen Themen und um die Beanspruchung exklusiver Verdienste, die den einzelnen gegenüber seinen Standesgenossen vorteilhaft positionieren sollten. Vielmehr erscheinen die Senatoren der mittleren Kaiserzeit als Vertreter einer elitären, zugleich homogenen Führungsschicht, die ihr Leben nach einem traditionellen, festen und gemeinsamen Wertekanon ausrichtet. Aber die Reliefs machen zugleich deutlich, daß diese Normen nicht vom Senatorenstand autonom entwickelt, sondern vielmehr durch die Prinzipatsideologie vorgegeben waren. Dies zeigt allein schon die enge Verknüpfung von *pietas* und militärischem Erfolg, die einen Hauptaspekt des von Augustus propagierten Systems aufgreift. Aber auch die Bildmotive, die zur Demonstration senatorischer Werte und Erfolge benutzt werden, waren zunächst für den Monarchen und seine nächsten Verwandten geprägt worden.⁴⁶

5. Spätantike Konsulardiptychen: Im Glanz der großen Vergangenheit

Für die Spätantike besonders ergiebig sind die Konsulardiptychen aus der Zeit zwischen 406 und 541.⁴⁷ Dabei lassen sich verschiedene Typen unterscheiden; ich beschränke mich auf die Betrachtung der aufwendigsten Form, die den Konsul in seiner ganzen Größe zeigt.

Der Ordentliche Konsulat war seit Beginn der römischen Republik, d. h. seit dem späten 6. Jahrhundert v. Chr., die Krönung der Ämterlaufbahn eines Senators. Ein *consul ordinarius* der Spätantike konnte sich als Nachfolger einer langen Reihe illustrier Römer sehen: Brutus, Poplicola, Cincinnatus, Furius Camillus, die Scipionen, Marius und Sulla, Cicero, Pompeius und Caesar; um nur einige zu nennen. Das Amt symbolisierte wie kein anderes die jahrhundertelange ruhmreiche Geschichte Roms, und es war besonders prestigeträchtig, da die Jahre nach den beiden gemeinsam amtierenden Konsuln benannt waren; diese Art der Jahreszählung blieb bis 537 üblich. Die beiden *consules ordinarii* verkörperten in der Spätantike zudem die Einheit des Reiches, trat doch in der Regel der eine sein Amt in Rom, der andere in Konstantinopel an. Die Befehlsgewalt, die die Konsuln der Republik einst

⁴⁶ Wrede, Senatorische Sarkophage (wie Anm. 41), bes. 53–57.

⁴⁷ Immer noch grundlegend: Richard Delbrueck, Die Consular-Diptychen und verwandte Denkmäler. Berlin/Leipzig 1929. Vgl. auch Wolfgang F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. 3. Aufl. Mainz 1976, 28–56.

besessen hatten, war längst verschwunden; aber noch bei Jordanes – um die Mitte des 6. Jahrhundert n. Chr. – gilt das Amt als *summum bonum primumque in mundo decus* (Get. 289). Zu seinem Prestige trug ferner bei, daß die Kaiser es bis in justinianische Zeit auch immer wieder selbst übernommen haben.⁴⁸

Hauptperson der Darstellung ist der Konsul. Das Elfenbeindiptychon des Boethius, der sein Konsulat 487 in Rom antrat, zeigt ihn auf der Vorderseite stehend, hinten auf einer *sella curulis* sitzend (Abb. 16).⁴⁹ Auf beiden Seiten erscheint er vor einer Architekturfassade mit einem Giebel, in dem ein Kranz mit dem Monogramm des Boethius angebracht ist, zwei Pilastern mit Kapitellen und einem Architrav, auf dem Namen und Titel des Konsuls eingetragen sind: „N(onius) Ar(rius) Manl(ius) Boethius v(ir) c(larissimus) et inl(ustris) – ex p(raefecto) p(raetorio) p(raefectus) u(rbis) sec(undo) cons(ul) ord(inarius) et patric(ius)“.

Diese Präsentationsform, nämlich das frontale Auftreten im Zentrum einer tempelartigen Architektur, hatte früher die heidnischen Götterbilder ausgezeichnet. Nach deren Ausschaltung waren in theodosianischer Zeit die Kaiser in dieser Weise dargestellt worden⁵⁰; seit dem frühen 5. Jahrhundert dann auch die hohen Beamten. Eine Verwechslung des Konsuls mit dem Kaiser selbst war aber dennoch ausgeschlossen: Es fehlen die Insignien, Diadem und Prunkfibel, die seit der spätkonstantinischen Zeit einen Herrscher unmißverständlich bezeichnen. Der Konsul trägt in beiden Darstellungen die gleiche Tracht: eine reichbestickte Toga; darunter eine ebenfalls reich bestickte Dalmatica, ein zweites Untergewand, die senatorischen Calcei und, in der linken Hand, ein Adlerszepter. Dies entspricht der römischen Triumphaltracht, von der nur der Lorbeerkranz weggelassen ist.⁵¹ Sie soll bereits von den römischen Königen eingeführt worden sein. Als ebenso altehrwürdig wie der Triumphalornat galt die *sella curulis*, auf der der Konsul sitzt: Auch

⁴⁸ Beat Näf, Senatorisches Standesbewußtsein in spätrömischer Zeit. Freiburg 1995; Alexander Demandt, Die Spätantike. Römische Geschichte von Diocletian bis Justinian. München 1989, 276–288. Zum Amtsantritt vgl. Michel Meslin, La fête des kalendes de janvier dans l'empire romain. Études d'un rituel de Nouvel An. Brüssel 1970, 53–70; Delbrueck, Consular-Diptychen (wie Anm. 47), 66–80.

⁴⁹ Delbrueck, Consular-Diptychen (wie Anm. 47), 103–106 Nr. 7 Taf. 7; Volbach, Elfenbeinarbeiten (wie Anm. 47), 32 Nr. 6 Taf. 3.

⁵⁰ Theodosius-Missorium: Javier Arce, Teodosio I sigue siendo Teodosio I, in: Archivo español de arqueología 71, 1998, 169–179; Theodosius-Obelisk: Arne Effenberger, Überlegungen zur Aufstellung des Theodosios-Obeliskens im Hippodrom von Konstantinopel, in: Beat Brenk (Hrsg.), Innovation in der Spätantike, Kolloquium Basel 1994. Wiesbaden 1996, 207–271 mit der älteren Literatur und Taf. 1–9; Konstantinopel, Arcadiussäule: Martina Jordan-Ruwe, Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Porträtstatuen. Bonn 1995, 146 Abb. 36; Giovanni Becatti, La colonna coclide istoriata. Rom 1960, 237 Taf. 76c.

⁵¹ Andreas Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche. Darmstadt 1970, 143–148; Michael Pfanner, Der Titusbogen. Mainz 1983, 65.



Abb. 16: Elfenbeindiptychon des Boethius, 487 n. Chr., Brescia, Muses civico cristiano (nach *Delbrueck*, *Consular-Diptychen* [wie Anm. 47], Taf. 7).

ihre Einführung wurde in die römische Königszeit verlegt; sie gehört zu den distinktiven Ehrenzeichen der hohen republikanischen Beamten.⁵²

Der Triumphalornat war bereits in der späten Republik auch von den spielgebenden Beamten getragen worden, und tatsächlich ist Boethius als Leiter der Zirkusspiele dargestellt. Dies zeigt zum einen die Mappa, ein zusammengefaltetes Tuch, in seiner rechten Hand; dies zeigen aber auch die Siegeszeichen und Siegespreise zu seinen Füßen (Kränze, Palmblätter, Geldsäcke). Die Eröffnung und die Leitung der Zirkusspiele gehörten in der Spätantike zu den wichtigsten und repräsentativsten Aufgaben des Konsuls. Der Wurf der Mappa, die der sitzende Boethius hochhält, wird die Zirkusspiele eröffnen. Das Elfenbeindiptychon hält somit jenen Augenblick fest, in dem der Konsul die angespannte und ungeteilte Aufmerksamkeit auf sich zieht; jenen Moment, in dem die 150 000 Zuschauer des Circus Maximus in Erwartung des Startzeichens auf ihn schauen. Es ist der Zeitpunkt, in dem jeder den prächtigen architektonischen Rahmen, die altehrwürdigen und prestigeträchtigen Kleider und Attribute sehen muß, die ihn vor allen anderen auszeichnen.

Spätere Diptychen folgen dem gleichen Schema, bereichern aber das Beiwerk.⁵³ Beibehalten sind der architektonische Rahmen, die *sella curulis* und der Triumphalornat des Konsuls. Der Bezug zu den Zirkusspielen wird in den meisten Fällen verstärkt, indem in einer unteren Zone Szenen und Figuren des Zirkus eingebracht sind (Rennpferde, Schauspieler, Akrobaten); auch der Hinweis auf die kostbaren Siegespreise kann hier erscheinen. Neben dem sitzenden Konsul stehen bei manchen Diptychen die Personifikationen der Hauptstädte Roma und Konstantinopolis. Sie sind dem Konsul untergeordnet; sie stehen teilweise verdeckt neben dem sitzenden Beamten und wirken so wie seine Begleiter. Aber die oberste Zone macht bei diesen Beispielen klar, daß der Konsul kein souveräner Machthaber ist: Hier erscheinen die Bildnismedaillons der Herrscher, von denen er ernannt ist und denen er sein Amt verdankt. Bei Anastasius (Abb. 17) sind dies der Kaiser Anastasius (der Großonkel des Konsuls) und die Kaiserin Ariadne (bereits 515 gestorben), die beide durch Perlendiademe als Herrscher ausgezeichnet sind; neben ihnen erscheint links wohl der Gotenkönig Theoderich.

Die Konsulardiptychen haben die Form von zweiteiligen Schreibtäfelchen und messen durchwegs etwa 35 auf 13 cm. Schreibtäfelchen, Diptychen, waren üblicherweise Gebrauchsgegenstände aus Holz oder Bronze, die im täglichen Leben für Aufzeichnungen, Mitteilungen und Abrechnungen aller

⁵² Thomas Schäfer, *Imperii Insignia. Sella curulis und fasces*. Mainz 1989, bes. 50–69.

⁵³ Vgl. etwa die Diptychen des Anastasius (517 im Osten entstanden: *Delbrueck*, *Consular-Diptychen* [wie Anm. 47], 123–134 N18–N21 Taf. 18–21; *Volbach*, *Elfenbeinarbeiten* [wie Anm. 47], 35–37 Nr. 17–22 Taf. 8f.) und des Orest (Westen; 530: *Delbrueck*, *Consular-Diptychen*, 148–150 N32 Taf. 32; *Volbach*, *Elfenbeinarbeiten*, 40f. Nr. 31 Taf. 16).

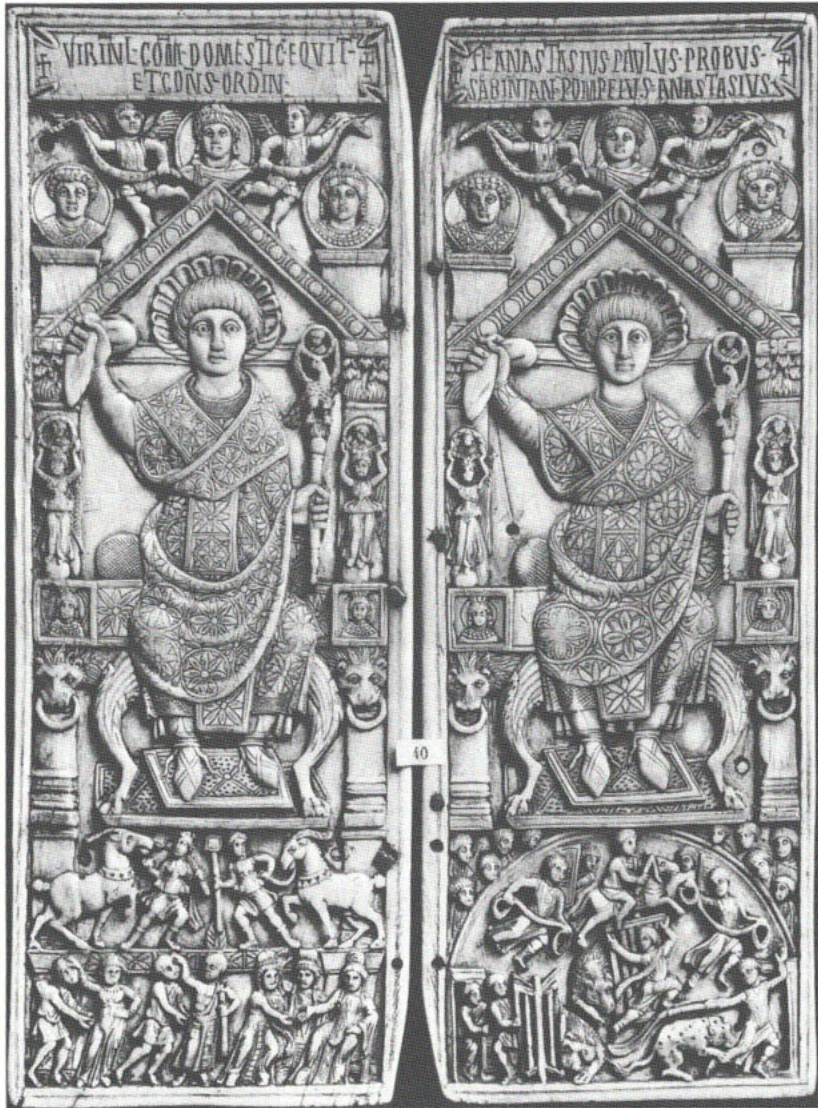


Abb. 17 Elfenbeindiptychon des Anastasius, 517 n. Chr., Paris, Cabinet des médailles (nach *Delbrueck*, *Consular-Diptychen* [wie Anm. 47], Taf. 21).

Art verwendet wurden. Für die standesgemäße Repräsentation der Konsuln wurden somit die Form und die Funktion eines alltäglichen Gebrauchsgegenstandes übernommen, aber durch Material und Ausschmückung nobilitiert. Die frühesten – freilich nur literarischen – Belege stammen aus theodosianischer Zeit; die Gattung besteht dann bis zur Aufhebung des Konsulats 534 (Westen) bzw. 541 (im Osten). Es handelt sich dabei um Geschenke der amtierenden Konsuln, die bei Amtsantritt am 1. Januar verteilt wurden, und zwar, wie die Inschriften in einigen Fällen zeigen, an die Senatoren.⁵⁴ Ihnen präsentierten sich die Konsuln als Vertreter einer mindestens tausend Jahre alten Tradition, in Gewändern und mit Insignien, die bis in die Frühgeschichte Roms zurückreichten. Sie verkörperten die Einheit des Reiches und garantierten die Perpetuierung der Größe Roms. Dieses Selbstverständnis mag der Sicht der Senatoren entsprechen; mit der politischen Wirklichkeit hatte es wenig zu tun. Dabei wirken die erhaltenen Beispiele aus dem späteren 5. und aus dem 6. Jahrhundert erstaunlich einheitlich; die einzelnen Konsuln sind nur durch die Monogramme und Inschriften voneinander unterschieden. Ihre biographische Situation oder ihre spezifischen Leistungen (etwa auf militärischem Gebiet) werden nicht in das Bild einbezogen, sondern lassen sich allenfalls durch die angeführten Titel und Ämter erschließen. Es kommt auf die perfekte Ausfüllung einer Rolle an, deren glanzvolle Inszenierung den Konsul aus den Reihen seiner Standesgenossen, der Empfänger der Diptychen, heraushebt.

III. Ausblick

Die fünf Fallbeispiele illustrieren ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten adliger Repräsentation. Die beiden frühesten Exempla richteten sich an eine allgemeine und uneingeschränkte Öffentlichkeit; damit verdeutlichten sie den Führungsanspruch einer sozialen Gruppe durch die Visualisierung von Ruhm und Prestige. Aber während die Grabgefäße des 8. Jahrhunderts mit ihren anspruchsvollen Bildern dicht beisammenstanden und gerade durch ihre Massierung eine machtvolle Geschlossenheit des Kriegeradels suggerierten, gewannen die Kouroi des 6. Jahrhunderts ihre dominierende Wirkung gerade durch die isolierte Aufstellung. In der Zeit der späten römischen Republik wandten sich die Münzmeister sowohl an die Öffentlichkeit wie auch an ihre Standesgenossen, um einen doppelten Anspruch zu artikulieren: innerhalb der eigenen Schicht den Vorrang der eigenen Position, gegenüber der Öffentlichkeit die Rechtmäßigkeit schichtspezifischer Ambitionen. Die Sarkophage der mittleren Kaiserzeit standen wohl im Innern abgeschlossener Grabgebäude. Sie waren damit nur bei bestimmten Gelegenheiten und

⁵⁴ Delbrueck, *Consular-Diptychen* (wie Anm. 47), 3–22, 66–73.

nur für einen beschränkten Kreis von Angehörigen und Freunden zugänglich. Die spätantiken Konsulardiptychen endlich wurden als Geschenk an die Senatoren verteilt; sie beschrieben durch Bilder und Inschrift die exponierte Position des Schenkers innerhalb der exklusiven Führungsschicht.

Bemerkenswert ist die Bedeutung der Kriegstüchtigkeit und der Kampfkraft. Die Bilder der geometrischen Grabkrater zeigen detailreich und in vielerlei Varianten Krieg, Töten und Sterben als die eigentliche Leistung des Mannes und als Quelle seines Ruhmes. Der Kouros des 6. Jahrhundert konnte zwar mit kriegerischen Leistungen in Verbindung gebracht werden, wie dies im Falle des Kroisos durch die Inschrift geschah. Auch lassen die athletisch geschulten Körper keinen Zweifel daran, daß der Dargestellte sich jederzeit als Krieger bewähren könnte; eine explizite Demonstration seiner Kampfkraft unterblieb jedoch. Die Münzmeister der späten Republik erinnerten wo möglich an die militärischen Erfolge ihrer älteren Verwandten und sahen darin eine Quelle für ihr eigenes Prestige. In der mittleren Kaiserzeit gehörte die ordnungsgemäße und erfolgreiche Durchführung eines Feldzugs zum exemplarischen Lebenslauf eines Senators. Die Konsuln der Spätantike endlich erscheinen im Triumphalornat, der traditionellen Kleidung der für besondere militärische Erfolge ausgezeichneten Feldherrn. Damit verwiesen sie, abgelöst von eigenen Leistungen im Feld, auf die Siege der Vergangenheit, die Roms Größe und den Glanz seiner Beamten begründet hatten.

Es fällt auf, daß die untersuchten Phänomene jeweils plötzlich einsetzten. Im Fall der attischen bemalten Grabgefäße bleibt unklar, warum sie gerade kurz vor der Mitte des 8. Jahrhundert so schlagartig auftauchen: Wurde das Bedürfnis nach dauerhafter Repräsentation von der Führungsschicht in Athen erst damals empfunden? Mit welchen sozialen und politischen Vorgängen könnte das zusammenhängen? Oder ließ sich der Wunsch erst jetzt erfüllen, weil erst jetzt die Vasenmaler in der Lage waren, darauf einzugehen? Manifestiert sich hier das Selbstbewußtsein einer sozialen Gruppe, die ihre Vorrangstellung nachhaltig gesichert hat, oder ist es umgekehrt Ausdruck der Verunsicherung, die nach Bestätigung verlangt? Die Fragen lassen sich schwerlich zuverlässig beantworten, da die literarischen Quellen dafür fehlen. Leichter fällt die Antwort für die spätrepublikanische Münzprägung: Sie spiegelt zweifellos eine tiefgreifende Krise der römischen Senatsaristokratie, die durch die historische Überlieferung gut bekannt ist. Die Münzbilder zeigen die rücksichtslose Selbstdarstellung einzelner Gentes und einzelner Individuen und eine Reihe von erbitterten Kontroversen um die Deutung und Beanspruchung der römischen Geschichte. Das Aufkommen der Konsulardiptychen fällt mit der Agonie der traditionsreichen römischen Institution zusammen. Die tatsächliche Macht lag nun in den Händen germanischer und gotischer Heerführer, nicht mehr bei den Senatoren in Rom oder Konstantinopel. Von dem einst so einflußreichen Konsulat war nur noch das glanzvolle Zeremoniell übriggeblieben; die Darstellungen konzentrieren sich denn auch

ganz auf diesen Punkt, indem sie die jahrhundertelange Tradition durch die detaillierte Darstellung von Triumphalgewand und Amtsinsignien evozieren. Sie beschwören den Glanz und die Größe einer Institution, die ihre einstige Funktion längst verloren hatte.

Für die Möglichkeiten der Repräsentation war die Kontrolle der materiellen und personellen Ressourcen entscheidend. Die attische Elite des 8. Jahrhunderts konnte auf das handwerkliche Geschick der lokalen Töpfer und Vasenmaler zurückgreifen, und daß sie auch über ausreichende materielle Mittel verfügte, zeigen die Funde von Golddiademen und Eisenwaffen in den Grabinventaren. Am einfachsten konnten die spätrepublikanischen Münzmeister ihre Selbstdarstellung in Szene setzen: Dank ihres Amtes verfügten sie über die materiellen und personellen Ressourcen des Staates.

Reichweite und Wirkung der aufwendigen Repräsentationsbestrebungen lassen sich nur schwer abschätzen. Im ersten Fall war sie sicher lokal begrenzt, denn die Bilder waren stationär und richteten sich an ein Publikum in Athen. Die spätrepublikanischen Münzen dagegen zirkulierten in der ganzen antiken Welt und während vieler Jahrzehnte, auch nachdem ihre tagespolitische Bedeutung längst obsolet geworden war. Aber außerhalb Roms, losgelöst vom innenpolitischen Diskurs der Hauptstadt, dürften ihre subtilen Anspielungen kaum verstanden worden sein. Die spätantiken Kaiserdiptychen wurden während des gesamten Mittelalters wegen des Materials und wegen ihrer Kunstfertigkeit geschätzt und vielfach für liturgische Zwecke verwendet. Das Wissen um ihre ursprüngliche Funktion ging freilich bald verloren. Die Darstellungen verkörperten in einem neuen Umfeld nicht mehr die altherwürdige Tradition Roms, sondern galten jetzt als Gestalten der Bibel oder der Kirchengeschichte.