

Dietrich Boschung

Medien und populäre Bilder der Antike

Abstract: Medien der Antike waren zunächst für die Repräsentation der Eliten entstanden, die sich an eine breite Öffentlichkeit richtete. Der Beitrag bespricht Phänomene, die für ihre Genese, Verbreitung und Wirkung besonders aufschlussreich sind. Er zeigt zunächst exemplarisch, wie im 8. Jahrhundert v. Chr. das Zusammenwirken von handwerklichen Traditionen und aristokratischem Repräsentationsbedürfnis zur Entstehung eines neuen Bildmediums führte. Bildwerke aus den Jahrzehnten um die Zeitenwende verdeutlichen als zweites Beispiel die umfassende Nutzung antiker Medien für die Legitimationsstrategie eines römischen Kaisers. Die für den Herrscher entwickelten Bildmotive ließen sich durch den Verlust ihres Kontexts in neue Bereiche übernehmen und damit popularisieren. Ergänzt wurden sie in den Medien der Alltagswelt durch komplementäre Themen wie Zirkusrennen, Gladiatorenkämpfe und erotische Szenen, die ohne formale Vorlagen aus der kaiserlichen Selbstdarstellung geschaffen wurden.¹

1 Klassische Archäologie als Medienwissenschaft

Klassische Archäologie und Medienwissenschaften haben, so könnte man zunächst meinen, wenig miteinander zu tun: im Gegensatz zu den Medienwissenschaften ist Klassische Archäologie ein traditionelles Fach, das sich nach systematischen Vorarbeiten seit der Renaissance im 19. Jahrhundert an den Universitäten etablierte. Es beschäftigt sich mit der materiellen Kultur der griechischen und römischen Antike und dabei schwerpunktmäßig mit antiker Kunst. Hier ergeben sich denn doch Berührungspunkte. Zum einen lässt sich die Entwicklung der Klassischen Archäologie als Geschichte ihrer Medienverwendung verstehen und untersuchen, was die Einführung und systematische Nutzung neuer Medien wie Kupferstich, Fotografie, Film, digitale Datenbanken, Online-Plattformen oder 3D-Rekonstruktionen seit den Anfängen einer systematischen Erforschung antiker Artefakte im 16. Jahrhundert bewirkt.²

Zudem lassen sich die Gattungen der antiken Kunst wie in diesem Beitrag als Vermittlungssysteme der kulturellen Kommunikation auffassen und auf ihre medialen Bedingungen und Möglichkeiten befragen. So haben vor einiger Zeit zwei Publikationen

1 Der Text basiert auf dem Vortrag *Antike Medien – Bilder fürs Volk?*, der 2018 im Rahmen der Ringvorlesung *Populäre Bilder* des Instituts für Medienkultur und Theater an der Universität zu Köln gehalten worden ist.

2 Remmy, Michael / Scheding Paul: *Skulptur 5.0:// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln*. Berlin 2014, v. a. S. 182–221.

von unterschiedlichen Positionen ausgehend die Frage nach den antiken Medien gestellt: Zum einen erschien 2003 ein Band in der von den Medienwissenschaftlern Lorenz Engell und Bernhard Siegert herausgegebenen Reihe *Archiv für Mediengeschichte* mit dem Titel *Medien der Antike*; im gleichen Jahr veröffentlichte zum anderen der Kölner Archäologe Henner von Hesberg den Sammelband *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*.³ Seither sind eine ganze Reihe von Publikationen erschienen, die Bedeutung und Wirkung antiker Medien untersuchen.⁴ Der Archäologie hilft das, die Entstehung und Wirkung der von ihr in den Blick genommenen Artefakte besser zu verstehen, insbesondere die dadurch ausgelösten kommunikativen Prozesse. Die Medienwissenschaft andererseits kann mit ihren Fragestellungen auf ein intensiv gesammeltes, systematisch aufbereitetes Material zurückgreifen, wenn sie ihr Forschungsgebiet um eine historische Perspektive erweitern möchte: Inschriften, Statuen, mythologische Reliefs, Münzen, Gemmen und anderes mehr. So lässt sich die Antike als abgeschlossene, aber gut dokumentierte Epoche und als historisches Modell der Medienverwendung untersuchen. Als Kultur, die uns fremd ist, die jedoch unsere eigene Kultur – und viele andere – bis heute grundiert, bietet sie einen Ausgangspunkt für Vergleiche mit anderen Zeithorizonten und Gesellschaften.

2 Die Entstehung eines neuen Mediums

Die klassische Antike hat eine ganze Reihe von schriftlichen und visuellen Kommunikationsmitteln hervorgebracht, die bis heute fortwirken. Zu nennen ist zunächst die griechische Alphabet-Schrift, die als Adaption des phönizischen Schriftsystems im 8. Jahrhundert v. Chr. in kürzester Zeit entwickelt und verbreitet wird.⁵ Wir wissen

³ Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard (Hg.): *Medien der Antike* (= Archiv für Mediengeschichte, 3). Weimar 2003; von Hesberg, Henner (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003.

⁴ Boschung, Dietrich / Eck, Werner (Hg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Vermittlung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 3). Wiesbaden 2006; Frevel, Christian / von Hesberg, Henner (Hg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 5). Wiesbaden 2007; Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel* (= Morphomata, 19). Paderborn 2014; Dally, Ortwin u. a. (Hg.): *Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom*. Berlin, Boston 2014; Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *Wort' und 'Stein': Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen* (= Morphomata, 51). Paderborn 2021; Dietrich, Nikolaus / Fouquet, Johannes (Hg.): *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Greco-Roman Sculpture*. Berlin 2022.

⁵ Latacz, Joachim: *Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption* (= Beiträge zur Altertumskunde, 327, hg. von Michael Erler / Dorothee Gall / Ludwig Koenen / Clemens Zintzen; *Studien zu Dichter, Werk und Rezeption* [Kleine Schriften II], hg. von Thierry Greub / Krystyna Greub-Frącz /

nicht, wo und durch wen das geschah, aber die Entwicklung war in höchstem Maße folgenreich.

Besser zu verfolgen ist die Entstehung der Bildmedien.⁶ Bereits das bronzezeitliche Griechenland, d. h. die minoische und die mykenische Kunst des 2. Jahrtausends, kannte figurenreiche Bilder, etwa in der Malerei oder in der Glyptik. Aber in den folgenden Jahrhunderten, dem ‚Dunklen Zeitalter‘ Griechenlands, verschwinden die Bilder fast vollständig. Vom 11. bis zum 8. Jahrhundert v. Chr., also über etwa zwölf Generationen hinweg, sind figürliche Darstellungen auf griechischen Vasen überaus selten. Ihr Dekor beschränkte sich vielmehr auf wenige geometrische Formen, sodass diese Zeit als ‚Geometrische Epoche‘ der griechischen Kunst gilt. Figürliche Bilder gab es aber auf Import-Stücken aus dem Vorderen Orient. Es fehlte also weder an den technischen Möglichkeiten noch an den formalen Vorlagen für figürliche Darstellungen; dennoch kommen sie nur selten und nur vereinzelt vor.

Umso erstaunlicher ist es, dass gegen die Mitte des 8. Jahrhunderts in Athen innerhalb weniger Jahre ein neues visuelles Medium entstand. Bereits seit Generationen wurden die Gräber durch Gefäße markiert, die anzeigen, wo die Totenspende darzubringen war. Sie haben die Form von Kratern, die im Alltag zum Mischen des Weins dienten, und von Amphoren, die eigentlich zum Transport und zur Aufbewahrung von Flüssigkeiten verwendet wurden. Auch sie sind über Jahrhunderte hinweg ausschließlich mit geometrischen Mustern verziert. Aber in den Jahren um 750 v. Chr. wurden die auffälligen großen Grabgefäß zu Trägern figurenreicher narrativer Szenen. Für die neuartigen Darstellungen auf Kratern und Amphoren an den Gräbern griffen die Vasenmaler zunächst nur zwei Themen auf: den Krieg und das Bestattungsritual.⁷

Auffällig ist, dass die figürliche Malerei etwa gleichzeitig mit der griechischen Schrift entwickelt wurde. Dieses zeitgleiche Aufkommen von zwei neuen Medien – Schrift und Bild – war kaum zufällig, denn beides entsprach einem ähnlichen Bedürfnis: mit der Schrift ließ sich der genaue Wortlaut von Versen, Berichten, Verträgen, Gesetzen verbindlich fixieren; die Bilder halten Geschehenes oder Imaginiertes augenfällig fest und können ephemere Vorgänge dauerhaft präsent machen.

Die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums lässt sich an den Kampfszenen auf einem Krater in Paris ablesen (Abb. 1). Zwar erlaubte die silhouettenartige, schematische Malweise keine Wiedergabe von Mimik und Physiognomie, erst recht keine Darstellung der dreidimensionalen Präsenz kraftvoll agierender Körper. Umso intensiver sind die weni-

Arbogast Schmitt). Berlin, Boston 2014, S. 117–148; Wa(chter), R(udolf): „II. Das griechische Alphabet“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike I*. Stuttgart 2003, S. 537–547.

⁶ Boschung, Dietrich: „Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.“ In: von Hesberg 2003 (wie Anm. 3), S. 17–49; Ders.: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (= Morphomata, 36). Paderborn 2017a, S. 80–89.

⁷ Boschung 2017a (wie Anm. 6), S. 80–89.

gen Möglichkeiten von Kombination und Komposition sowie Rhythmisierung für detaillierte und differenzierte Szenen genutzt worden, die das Kampfgeschehen mit vielen Einzelheiten wiedergeben.



Abb. 1: Fragmente eines Kraters aus Athen mit Kampfszenen (Umzeichnung); um 760 v. Chr. H. 23,6 cm. Paris, Musée du Louvre (A 519).

Das zweite Thema der frühesten Vasenmalerei ist das Bestattungsritual (Abb. 2). Im Zentrum der figürlichen Szene ist eine tote Person aufgebahrt; daneben stehen Klageende und Trauernde, die sich die Haare rauen und ein traditionelles Totenritual durchführen. Diese großformatigen, figürlich bemalten Gefäße aus der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr. stammen alle vom selben Fundort in Athen. Die Häufung in einem Friedhof und die Aufstellung in einem kurzen Zeitabschnitt ist umso auffälliger, als die Gefäße auch stilistisch zusammen gehören und alle aus der Werkstatt des ‚Dipylon-Malers‘ stammen. Dies spricht für eine enge Abstimmung zwischen einem anspruchsvollen Kreis von Abnehmern und der qualitätvollen Werkstatt; möglicherweise arbeiteten die Handwerker ohnehin für den Haushalt der Adelsfamilien.



Abb. 2: Dipylon-Amphore; Ausschnitt mit Darstellung der Aufbahrung einer Toten; um 760 v. Chr.; Athen, Nationalmuseum (Inv.-Nr. 804).

Mit den großen und aufwendig mit figürlichen Bildern bemalten Grabgefäßen versuchte eine athenische Kriegerelite, ihre soziale Prominenz mit neuen Mitteln zu begründen. Die attischen Handwerker waren dieser Aufgabe durchaus gewachsen: Der ‚Dipylon-Maler‘ und seine Mitarbeiter schufen unter Verwendung älterer Techniken, Formen und Motive ein neues Kommunikationssystem, das die blutigen Kämpfe und das prunkvolle Grabritual mit vielen Einzelheiten auf Dauer festzuhalten vermochte.

Wir wissen nicht, ob die athenischen Aristokraten mit ihren aufwendigen und neuartigen Darstellungen ihr eigentliches Ziel erreicht haben. Auf jeden Fall setzten sie eine Entwicklung in Gang, die für sie nicht absehbar gewesen sein kann. Die dichte Abfolge und der Umfang der Produktion, die Einübung eines verbindlichen Formen-

und Themenrepertoires, wohl auch die soziale Prominenz der Auftraggeber führten dazu, dass das neue Medium rasch an Bedeutung gewann. Mit figürlichen Szenen bemalt wurden bald auch zahlreiche Gefäße des täglichen Gebrauchs, etwa Trinkgefäße und Salzbölfälschchen. Das Spektrum der Darstellungen erweiterte sich rasch: Neben Krieg und Totenritual traten Bilder von Reigentänzen und Musikanten, von Jägern, Tieren und Tierkämpfen, später auch mythologische Szenen. Diese schnelle Verbreitung war nur möglich, weil sich das neue Bildmedium von seinen ursprünglichen Auftraggebern und von der anfänglichen Verbindung mit dem sepulkralen Bereich löste. Die vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten brachten eine Erweiterung der formalen Möglichkeiten der Vasenmaler und eine rasche Ausbreitung der figürlichen Malerei über Attika hinaus in andere Gegenden Griechenlands.

3 Mediennutzung eines römischen Kaisers

Die zahlreichen Medien der Antike sind zu verschiedenen Zeiten und aus unterschiedlichen Gründen entstanden, aber letztlich fast ausnahmslos für die Repräsentation der Eliten: die Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.; großformatige Marmorskulpturen seit dem 7. Jahrhundert; die Münzprägung vom späteren 6. Jahrhundert v. Chr. an; das Individualporträt seit dem 5. Jahrhundert. In den meisten Fällen erforderten die Entwicklung und der Einsatz dieser Medien materielle und personelle Ressourcen, die nur für eine kleine Schicht verfügbar waren. Gleichwohl richteten sie sich aber an eine breite Öffentlichkeit. Dies gilt nicht nur für die erwähnten figürlich bemalten Grabgefäße, sondern ebenso für dreidimensionale Figuren, Reliefs aller Formate und Gattungen sowie für die Münzprägung. Ich beschränke mich im Folgenden auf Bildmedien und zeitlich auf die durch Augustus geprägte frühe römische Kaiserzeit, also die Jahrzehnte um die Zeitenwende.

Nach der Ermordung Caesars am 15. März 44 v. Chr. kam es im gesamten Römischen Reich zu heftigen und langwierigen militärischen Auseinandersetzungen. Zu den wichtigsten Akteuren gehörte der Adoptivsohn Caesars, der ebenfalls den Namen Caesar annahm. Die Historiker nennen ihn, um Verwechslungen zu vermeiden, Octavian. In wechselnden Allianzen gelang es ihm, bis zum Jahre 30 v. Chr. seine Rivalen auszuschalten, zuletzt Marcus Antonius und Kleopatra.⁸

Zu den Strategien, die Octavian erfolgreich aus den Bürgerkriegen hervorgehen ließen, gehörte der konsequente Einsatz unterschiedlicher Medien, mit denen sich der junge Caesar Zustimmung und Loyalität sicherte. Dies galt zunächst für die Münz-

⁸ Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987; von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Divus Augustus: der erste römische Kaiser und seine Welt*. München 2014; Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022.

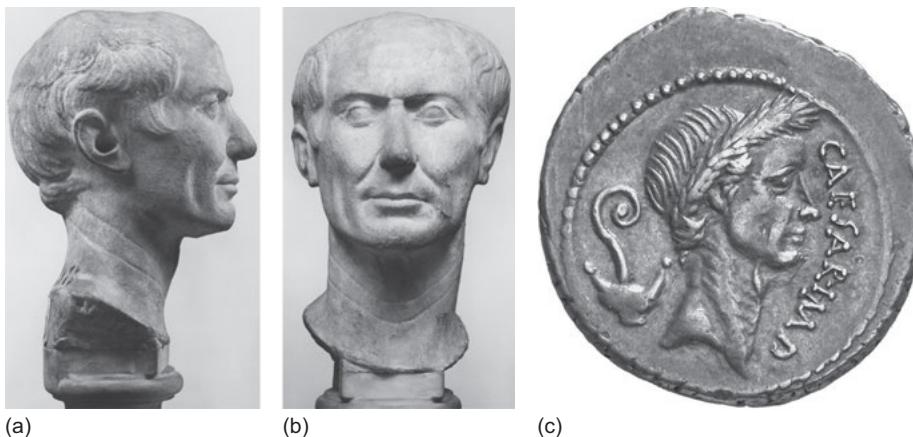
prägung. Sie war seit der späten Republik ein kontinuierlich genutztes Mittel römischer Politiker, um ihren Namen, aber auch die Bedeutung ihrer Familie bekannt zu machen und damit für ihre weitere Karriere zu werben. Julius Caesar war dann der Erste, der sein eigenes Porträt in Rom auf die Münzen setzen ließ und damit eine lange Tradition der Herrscherrepräsentation begründete (Abb. 3c).

In den Kämpfen, die auf die Ermordung Caesars folgten, lässt sich eine intensive Nutzung der Münzbilder erkennen. Auf den Soldzahlungen für die Truppen Octavians erscheint von Anfang an sein Kopf, der durch die Beischrift unmissverständlich benannt wird. Gelegentlich zeigt die andere Seite das Bildnis des vergöttlichten Caesars (*divus Iulius*). In diesen Fällen machen die Münzen nicht nur den Namen und das Bildnis des jungen Generals bekannt, sondern auch seine durch Adoption begründete Abstammung von dem *divus Iulius*, auf der seine Machtansprüche beruhten. Bei anderen Beispielen zeigen die Rückseiten besonders prominente Denkmäler, die zu seinen Ehren aufgestellt worden waren: Eine Reiterstatue, die der Senat auf der Rednertribüne des Forum Romanum errichtet hatte; ein Bogenmonument, auf dem eine Statuengruppe stand, die ihn als Triumphator zeigte; und ein Säulenmonument mit seiner Statue, das seine Siege zur See feierte.⁹ Die Denkmäler mit ihren Statuen hielten seine militärischen und politischen Erfolge im Stadtbild Roms präsent. Die Abbildung der Monamente auf den Münzen wiederum machte sie über Rom hinaus bekannt.

Auch die Porträtstatuen waren in der späten Römischen Republik ein Mittel des politischen Kampfs.¹⁰ Sie waren Zeichen des besonderen Rangs der Geehrten, aber auch der Loyalität der Stifter. Dafür waren prominente und augenfällige Aufstellungsorte besonders begehrt, etwa die Rednertribüne auf dem Forum Romanum. Die Statuen sollten auffällig sein, Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die Betrachter beeindrucken. Dazu gehörten individuell gestaltete Physiognomien und Frisuren, die die Dargestellten unmittelbar erkennbar machten und sie gleichzeitig von ihren Zeitgenossen abhoben. Wir können das für die Bildnisse der caesarischen Zeit gut ablesen: Sie alle betonen individuelle Kennzeichen wie die ungewöhnliche Kopfform Caesars (Abb. 3a, b), die Knollennase des Pompeius, die Hängefalten des Crassus oder die Krähenfüße Ciceros (Abb. 4b). Zudem unterscheiden sie sich konzeptionell: während die entspannte Miene Caesars Gelassenheit signalisiert, betont die angespannte Stirn des Crassus Energie und Tatkraft. Das Ciceroporträt zeigt seine Sorge um den Staat und die Sicherheit der Bürger, während Pompeius durch seine Frisur an die Bildnisse Alexanders des Großen angeglichen wird und sich damit zum Weltoberer stilisiert.

⁹ Trillmich, Walter: „Münzpropaganda“. In: Ausst.-Kat. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin Antikenmuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz 1988, S. 474–528; Weisser, Bernhard: „Mobile Bilder fürs Volk. Der Beginn des Prinzipats und die Münzprägung“. In: Haug / Hoffmann 2022 (wie Anm. 8) S. 58–69.

¹⁰ Boschung, Dietrich: „Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz“. In: Ders. / Queyrel, François (Hg.): *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt* (= Morphomata, 34). Paderborn 2017b, S. 433–448.



(a) (b) (c)

Abb. 3: (a–b) Bildnis des C. Julius Caesar, H. 33 cm; Turin, Antikenmuseum (Inv. 2098). (c) Münzbildnis des C. Julius Caesar; 44 v. Chr.; Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett (Ident. Nr.: 18200234).

Auch der junge Octavian des Jahres 44 v. Chr. setzte sich von seinen Zeitgenossen und Rivalen deutlich ab. Sein frühestes Bildnis betont seine Jugendlichkeit, denn bei seinem Eingreifen in die römische Politik war er in der Tat erst neunzehn Jahre alt (Abb. 4a). Daneben sieht sein traditionsbewusster Zeitgenosse Cicero mit dünnem Stirnhaar und kummervollem Gesicht alt und abgehärmpt aus. Und auch Octavian adaptierte, wie vor ihm Pompeius, mit aufgewühltem vollem Stirnhaar die Frisur Alexanders des Großen. Das lässt sich als Heroisierung verstehen, als Angleichung an die jugendlichen Helden der Geschichte und Mythologie und tatsächlich hat Octavian bei seinem ersten Auftreten in Rom im Frühjahr 44 v. Chr., bei dem er den Anspruch auf das Erbe Cae-sars bekräftigte, sich selbst mit Achilleus verglichen.¹¹

Soweit erscheint Octavians Verwendung der Bildmedien als konsequente Weiterentwicklung der politischen Strategien seiner Vorgänger. Neu ist die Konsequenz, mit der auf ein einheitliches Erscheinungsbild seiner Porträts geachtet wird.¹² Spätestens seit 40 v. Chr. folgen sie einem gemeinsamen Vorbild, das von den einzelnen Bildhauerwerkstätten mehr oder weniger detailgetreu kopiert worden ist (Abb. 5b). Es teilt mit dem frühesten Bildnis (Abb. 4a) die Angabe des vollen und stark bewegten Haares, dessen Strähnen in mehreren Lagen übereinanderfallen. Dabei sind sie über der Stirn so gegeneinander bewegt, dass sie ein großes Zangenmotiv bilden, das auf die rechte Stirnseite ausgreift. Neu ist aber der angestrengte Ausdruck des Gesichts: Die Stirn zeigt jetzt zwei waagrechte Faltenlinien und zwei Steilfalten zwischen den zusam-

¹¹ Boschung, Dietrich: „Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt“. In: von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, S. 85–97.

¹² Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Augustus* (= Das römische Herrscherbild I, 2). Berlin 1993; Ders.: „Von Octavian zu Augustus. Das Image des Kaisers“. In: Haug / Hoffmann 2022 (wie Anm. 8) S. 28–35.



Abb. 4a: Porträt des Octavian; H. 30,5 cm; Spoleto, Museo Archeologico Nazionale (Inv. SAV n. 305723).

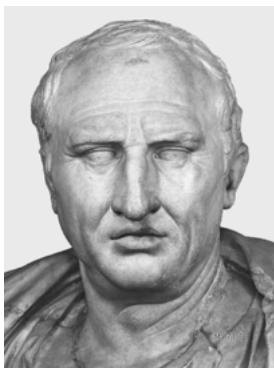


Abb. 4b: Porträt des Cicero; H. des Kopfs: 36 cm; Rom, Kapitolinische Museen (Inv. 58).

mengezogenen Brauen. Der untere Teil des Gesichts wird von den prominenten Jochbeinen bestimmt, sodass die Wangen wie eingefallen wirken.¹³

Dieser Entwurf muss in der Umgebung Octavians entstanden sein und seinen Vorstellungen entsprochen haben, denn er findet sich auch auf den Münzen wiederholt. Er war von vornherein für eine überregionale Verbreitung vorgesehen und konnte mit jedem gewünschten Statuentypus kombiniert werden. Auf diese Weise wurde eine Normierung im Erscheinungsbild Octavians angestrebt und weitgehend auch erreicht. Dieses Vorgehen bot die Möglichkeit, die Darstellungen zu kontrollieren und zumindest in Grundzügen nach Belieben zu bestimmen. In den folgenden drei Jahrhunderten haben die römischen Kaiser dieses Verfahren genutzt, um ein vorteilhaftes und einheitliches Erscheinungsbild ihrer Bildnisse im gesamten Reich zu erhalten.

Ein weiteres Medium, das Octavian einsetzte, um die Loyalität seiner Anhänger sichtbar zu machen, waren Ringsteine aus Glas von der Größe eines Fingermagels, die in gro-

¹³ Boschung 1993 (wie Anm. 12), S. 11–22.– Boschung 2022 (wie Anm. 12) S. 31–32.

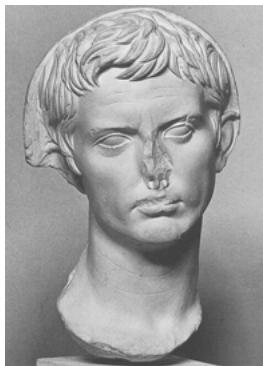


Abb. 5a: Porträt des Octavian (Abguss); H. 37 cm; Palma de Mallorca, Museum.

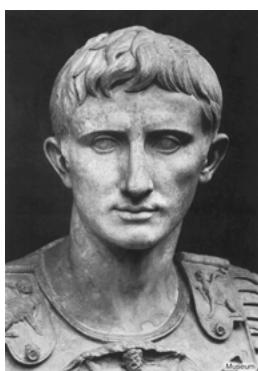


Abb. 5b: Kopf der Augustusstatue von Primaporta; Rom, Vatikanische Museen (Inv. 2290).

ßen Mengen hergestellt und verteilt worden sind (Abb. 6a, b).¹⁴ Sie zeigen als wichtigstes Motiv den Kopf Octavians und kombinieren ihn mit bedeutungsvollen Symbolen. So ist der Ring das Zeichen für die Adoption und das rechtmäßige Erbe Caesars. Bei der *sella curulis*, einem Sessel mit geschwungenen und gekreuzten Beinen (Abb. 6a), handelt es sich um den Amtsstuhl der hohen Beamten; er zeugt von den verantwortungsvollen Aufgaben, die Octavian trotz seines jugendlichen Alters bereits übernommen hat. Füllhörner (Abb. 6a, b) und Kornähren dienen als Symbole des Wohlstands, den seine Regentschaft bewirkt. Kriegsschiffe und Dreizack verweisen auf Seesiege. Gelegentlich erscheint auch der Capricorn, ein Mischwesen aus Fisch und Steinbock, der das Sternzeichen und das Horoskop Octavians bezeichnet. Die Astrologen hatten Octavian aufgrund der Umstände und des Zeitpunkts seiner Geburt die Weltherrschaft vorhergesagt: Seine Regierung war

¹⁴ Sena Chiesa, Gemma: „Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusto“. In: Michelotto, Pier Giuseppe (Hg.): *Lógos anér. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, S. 395–424, 412–417, 422–424, Abb. 15–24; Vollenweider, Marie-Louise: *Die Porträtgemmen der römischen Republik*. Mainz 1974, Bd. I, S. 191–207; Bd. II, S. 85–96, Taf. 145–151.

also von den Gestirnen vorherbestimmt. Diese Ringsteine vermitteln somit trotz ihres kleinen Formats ein komplexes und anspruchsvolles politisches Programm. Die Gattung hängt eng mit der Situation der Bürgerkriege zusammen und verschwindet danach sehr schnell.



Abb. 6a: Glaspaste mit Bildnis des Octavian, Füllhörnern und sella curulis; H. 1,3 cm; Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (FG 5172).



Abb. 6b: Glaspaste (Abguss) mit Kopf des Octavian, Globus und Füllhörnern; H. 1,3 cm; Kunsthistorisches Museum Wien (Inv. IX B220).

Die politische Position Octavians änderte sich nach seinem Sieg in den Bürgerkriegen auf unerwartete Weise. Im Jahre 27 v. Chr. erklärte er, dem römischen Senat die Macht zurückzugeben und die Republik wieder herstellen zu wollen. Als Dank dafür beschloss der Senat außerordentliche Ehrungen, die Octavian in seinem postum publizierten Rechenschaftsbericht ausführlich kommentierte:

In meinem sechsten und siebenten Konsulat [...] habe ich [...] den Staat aus meinem Machtbereich wieder der freien Entscheidung des Senat und des römischen Volkes übertragen. Für dieses mein Verdienst wurde ich auf Senatsbeschuß *Augustus* genannt, die Türpfosten meines Hauses wurden öffentlich mit Lorbeer geschmückt, der Bürgerkranz (*corona civica*) über meinem Tor angebracht sowie ein goldener Schild in der *curia Iulia* aufgehängt, den mir Senat und Volk von Rom widmeten ob meiner Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit und Pflichttreue (*pietas*), wie die auf diesem Schild angebrachte Inschrift bezeugt.¹⁵

Das klingt unspektakulär, doch hatten die einzelnen Ehrungen ihre besondere Bedeutung. Lorbeer war das Symbol des römischen Triumphs und zugleich ein Attribut des

¹⁵ *Res gestae divi Augusti* 34.– Augustus: *Meine Taten. Res geste divi Augusti*. Hg. von Weber, Ekkehard. Darmstadt 1989, S. 40–43.

Gottes Apollo; seine Aufstellung bei der Tür macht das Haus des Octavian zu einem heiligen Ort und bezeichnete es als Wohnsitz eines Siegers. Der Eichenkranz war eine der höchsten militärischen Auszeichnungen, für denjenigen, der einem römischen Bürger das Leben gerettet hatte.¹⁶ Der Schild mit dem Verzeichnis der Tugenden wurde im Tagungsort des Senats aufgestellt, offiziell der höchsten Instanz des römischen Staates. Augustus hat diesen Ehrungen eine zusätzliche große Bedeutung verliehen: Auf seinen Münzen werden sie immer wieder vorgestellt. Manchmal erscheinen sie einzeln: die beiden Lorbeeräume (Abb. 7 links oben); der Eichenkranz mit der Erläuterung *ob cives servatos* („für die Rettung der Bürger“, Abb. 7 rechts oben); der Schild mit der verkürzten Weihinschrift *S(enatus) P(opulus)q(ue) R(omanus) cl(ipeum) v(irtutis)*, „der Senat und das römische Volk (weihen diesen) Tugend-Schild“ (Abb. 7 links Mitte). Ebenso werden sie kombiniert wiedergegeben: Eichenkranz und Schild mit den zugehörigen Erläuterungen (Abb. 7 rechts Mitte); das Paar der Lorbeeräume und der Kranz; der Kopf des Kaisers mit Eichenkranz, Schild und Lorbeeräumen (Abb. 7 links unten). Auf diese Weise sind sie zu singulären Insignien und zu distinktiven Attributen des Kaisers geworden. In jedem Fall tragen die Münzen auch den vom Senat verliehenen Ehrennamen *Augustus*.¹⁷



Abb. 7: Münzen mit Bildnis und Namen des Augustus, Lorbeeräumen, *corona civica* und *clipeus virtutis*; nach 27 v. Chr.

Im Zusammenhang mit der Einigung zwischen Senat und Herrscher im Jahre 27 v. Chr., insbesondere im Kontext der Annahme des Augustus-Namens und der Verleihung der erwähnten Insignien, ist die Neufassung des Porträts zu sehen (Abb. 5a). Sie wurde im Jahre 27 v. Chr. oder bald danach geschaffen und bedeutete einen programmatischen Bruch mit dem früheren Konzept. Der neue Bildnistypus („Typus Primaporta“) beruhigte nicht nur die Motive des Stirnhaars, sondern gestaltete auch die Physiognomie neu. Er übernahm zwar markante Züge des älteren Porträttypus wie die Stirnrunzeln oder die Haarzange über der Stirn, die abstehenden Ohren und die

¹⁶ Bergmann, Birgit: *Der Kranz des Kaisers, Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*. Berlin 2010, S. 135–188, 192–205.

¹⁷ Trillmich 1988 (wie Anm. 9), S. 485–486, 511–513, Nr. 333–337.

zusammengezogenen Brauen. Auch die Kopfwendung zur rechten Schulter ist beibehalten worden. Im Einzelnen aber ist jedes Detail neu gestaltet: Die Brauen sind weniger stark zusammengezogen und gleichmäßiger gezogen; die Augen sind größer und werden von klar konturierten Lidern eingefasst; die Wangen sind voller und wirken dadurch weniger eingefallen; die Lippen sind voll und geschwungen; die Kinnspitze ist kräftiger. Asymmetrien sind beseitigt, was besonders in der Augenpartie auffällt. Die Locken des Stirnhaars sind klarer gegliedert und stärker zusammengefasst. Dies alles zielt auf Beruhigung und Ausgleich, auf eine Reduktion spontaner Bewegung. Paradoxerweise wirkt die spätere Fassung des Porträts jugendlicher als die frühere.¹⁸

Die physiognomischen Formen des Primaporta-Typus orientieren sich nicht nur am früheren Octavian-Porträt, sondern gleichzeitig auch an den idealen Figuren der griechischen Klassik des 5. Jahrhunderts v. Chr. Deutlich wird dies am Verlauf der geschwungenen Brauen, an den klar umgrenzten Augen, den vollen geschwungenen Lippen und den vollen, wenig bewegten Wangen. Dabei handelt es sich nicht um die Kopie eines griechischen Werks, sondern vielmehr um eine Verschmelzung von individuellen und idealen Zügen.

Eindeutig identifizierbar war dieses Augustusporträt durch die große Lockenzange, die gegenüber den früheren Bildnistypen vereinfacht und verdeutlicht wurde: Zwei dicke Haarspitzen bilden den äußeren Teil, eine einzelne Locke den inneren. Damit war ein einfaches, eindeutiges und unübersehbares Merkmal für Augustus geschaffen, das seine Bildnisse schon aus der Ferne unmissverständlich kennzeichnete. Auch auf kleinformatigen oder handwerklich bescheidenen Darstellungen war der Kaiser zweifelsfrei zu identifizieren. Während also die Gesichtszüge idealisiert wurden und damit die Erkennbarkeit der Physiognomie reduziert war, übernahm das Stirnhaar die Rolle eines individuellen Kennzeichens und wurde zu einem Signet des Augustus.

Dieses neue Herrscherporträt glich nicht den Darstellungen früherer und zeitgenössischer Politiker, sondern entsprach in seiner Formensprache den idealen mythologischen Figuren. Augustus erscheint als altersloser Heros, der über den Zufällen von Zeit und Schicksal steht.

Zudem sind die Köpfe nach dem Primaporta-Typus größer als die früheren Entwürfe. Die zugehörigen Statuen waren demnach überlebensgroß, brachten also die überragende Bedeutung des Dargestellten auch durch das gesteigerte Format zum Ausdruck. Der Primaporta-Typus blieb nach seiner Entstehung im Jahre 27 v. Chr. bis zum Tod des Augustus 14 n. Chr. und darüber hinaus die verbindliche Fassung seines Porträts.

Durch die Porträtpolitik des Augustus wurde eine Normierung im Erscheinungsbild des Kaisers angestrebt und weitgehend auch erreicht. Das Ergebnis war Ausdruck der politischen Einheit des Reiches: in allen Städten standen die Statuen desselben

18 Boschung 1993 (wie Anm. 12), S. 38–50.– Boschung 2022 (wie Anm. 12) 33–35.

Herrschers, in der gleichen Weise präsentiert und durch fast gleichlautende Inschriften erläutert.¹⁹

Ein besonderes Anliegen des Augustus war die Betonung seiner traditionsbewussten Frömmigkeit (*pietas*). Immer wieder wird er in der Toga und mit verhülltem Kopf dargestellt. Die Toga war das traditionelle Gewand der römischen Bürger und der Kaiser trat mit großem Nachdruck dafür ein, dass seine Römer zumindest bei offiziellen Anlässen in der Bürgertracht erschienen. Die Verhüllung des Kopfes gehörte zum römischen Opferritual und wird damit zu einer Chiffre für das Opfer selbst. An offiziellen Denkmälern erscheint als Zeichen der *pietas* die Darstellung der Schädel von Opfertieren und von Girlanden, die Altäre und Tempel schmücken. Dabei geht es nicht um persönliche Frömmigkeit, sondern um einen zentralen politischen Wert: die *pietas* des Herrschers, der für die richtige Durchführung der religiösen Rituale sorgt, garantiert den Beistand der Götter und damit die Dauer und die Sicherheit des Staates.

Alle diese Bilder richteten sich an eine möglichst große Öffentlichkeit und damit an unterschiedliche soziale und politische Gruppen, mit verschiedenen Erwartungen und Ansprüchen: Senat, Ritter, Stadtbevölkerung Roms, Provinziale, Soldaten. Dabei war es ein kluger Schachzug, ambivalente Bilder zu wählen. So konnte ein Lorbeerbaum mit Sieg assoziiert, aber auch als Götterattribut verstanden werden.

4 Popularisierte und populäre Bildmotive

Bis in das 3. Jahrhundert n. Chr. werden im gesamten Römischen Reich zahllose Togastatuen aufgestellt, die der augusteischen Form folgen: in diesem Punkt hat das Vorbild des Kaisers, insbesondere die Vermittlung seines Traditionsbewusstseins und seiner Frömmigkeit in öffentlich aufgestellten Statuen und Reliefs, durchschlagenden Erfolg gehabt. Zahlreiche Privatleute haben sie für ihre eigene Selbstdarstellung genutzt und damit Zustimmung signalisiert für die vom Herrscher vertretenen Wertvorstellungen. Ähnliches geschah mit anderen Elementen der kaiserlichen Selbstdarstellung, insbesondere mit Eichenkranz und Lorbeerbäumen, die der Senat im Jahre 27 v. Chr. als persönliche Auszeichnung verliehen hatte.²⁰ Sie erscheinen, wie erwähnt, vielfach mit dem neuen und singulären *Augustus*-Namen auf seinen Münzen, und auch die mit dem Kaiserkult verbundenen Altäre für die *Lares Augusti* und den *Genius Augusti* zeigen sie häufig. Hier verweisen sie indirekt auf die Person des Princeps, dessen Genius zusammen mit den Laren verehrt wurde.

19 Boschung 2017a (wie Anm. 6) S. 269–273.

20 Boschung, Dietrich: „Die stadtrömischen Monamente des Augustus und ihre Rezeption im Reich“. In: Noelke, Peter / Naumann-Steckner, Friederike / Schneider, Beate (Hg.): *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*. Mainz 2003, S. 1–12.

Spätestens seit der Zeit des Nachfolgers Tiberius dienten Lorbeer und Eichenkranz auch als Schmuck privater Grabdenkmäler. So finden sich die Lorbeerbäume paarweise auf den Nebenseiten eines Marmor-Sarkophags, wo sie jeweils einen Kandelaber flankieren. Hier sind sie Teil eines Bildprogramms, das die *pietas*-Thematik aufgreift, indem es Opfergeräte und rituellen Schmuck nach dem Vorbild augusteischer Staatsdenkmäler kombiniert. Auch in anderen Fällen, in denen die Lorbeerbäume auf privaten Grabsteinen erscheinen, wird der ursprüngliche Bezug auf Augustus aufgelöst: Die Lorbeerbäume werden einzeln abgebildet (einer auf jeder Nebenseite) und sie sind gelegentlich mit allgemeinen Symbolen der Frömmigkeit zusammengestellt.²¹

Die Motive der kaiserlichen Selbstdarstellung sind erst mit einiger Verzögerung in die private Grabkunst übernommen und damit popularisiert worden. Hierbei wurden formale Vorlagen übernommen und neu kontextualisiert, wobei ambivalente, mehrdeutige Motive bevorzugt wurden. An den privaten Grabdenkmälern klingen sie zwar an die offiziellen Denkmäler an und übernehmen in Ausschnitten deren formale Vorlagen; isoliert betrachtet lassen sie sich aber auch allgemeiner interpretieren, etwa als Götterattribute oder als generelle Ehrenzeichen. So können die Lorbeerbäume durch die Hinzufügung eines Köchers als Attribut des Apollo erscheinen. Erst die Auflösung der eindeutigen Bezüge zur Person des Kaisers machte sie für die private Grabkunst verwendbar. Die Übertragung geschah in mehreren Schritten: zuerst aus der kaiserlichen Selbstdarstellung etwa auf den Münzen oder am Mausoleum des Augustus zu den Larenaltären, bei denen der Bezug zur Person des Augustus gewahrt blieb; von dort in einem zweiten Schritt auf die stadtrömischen Grabdenkmäler und endlich von diesen in die römischen Provinzen.

Es gibt in der Bildwelt des römischen Alltags aber auch Themen und Ausdrucksformen, die nicht vom Kaiser lanciert wurden und die trotzdem eine weite Verbreitung fanden, also populäre Bilder waren. Für die Graffiti – Ritzzeichnungen, die auf die Wände oder Fußböden von öffentlichen Gebäuden, Privathäusern oder Gräbern eingeritzt worden sind – waren keine aufwendigen Techniken oder kostbare Materialien erforderlich (Abb. 8).²² Es ist ein Medium, in dem sich jeder ausdrücken konnte, sofern er Zeit und einen spitzen Gegenstand zur Hand hatte. Die Themen unterscheiden sich weitgehend von dem, was die bisher betrachteten Medien vermittelten: Neben einzelnen Zeichen, Symbolen oder Köpfen kommen auffällig viele Tiere und Schiffe vor, daneben erotische Motive und Gladiatoren; manchmal sind einzelne Figuren gezeichnet, manch-

21 Boschung 2017a (wie Anm. 6), S. 290–295.

22 Langner, Martin: *Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Wiesbaden 2001; Langner, Martin: „Ancient Street Signs, Posters, and Graffiti. Walls as Means of Urban Communication in Pompeii and Beyond“. In: Förster, Larissa / Youkhana, Eva (Hg.): *Graffity. Visual Practices and Contestations in Urban Space* (= Morphomata, 28). Paderborn 2015, S. 21–54.

mal dramatische Kämpfe. Sie finden sich, wie Zirkusszenen auch, in anderen Gattungen des Alltags, so an Glasbechern und Lampen.²³

Das ist auffällig, weil Gladiatorenkämpfe und Zirkusszenen kein Thema der kaiserlichen Selbstdarstellung waren. Der Kaiser trat zwar als Spielgeber vor großem Publikum auf, aber er ließ sich vor der Spätantike nicht im Zusammenhang mit dem Amphitheater und dem Zirkus darstellen. Lampen und Gefäße waren Gegenstände des Alltags, auf denen auch Themen wiedergegeben wurden, die nicht vom Kaiser vorgegeben waren, die aber seine Zeitgenossen sehr beschäftigten. Das war nicht subversiv, sondern vielmehr komplementär zum Bilderhaushalt der offiziellen Monumente.



Abb. 8: Gladiatorenkämpfe in Graffiti.

Antike Medien sind mit wenigen Ausnahmen zunächst zur Repräsentation der Eliten entstanden. Aber sie richteten sich stets an ein möglichst breites Publikum: an die Bewohner von Athen im Falle der figürlich bemalten Grabgefäße; an die Einwohner Roms und des römischen Reiches im Falle der Mediennutzung des Augustus. Einmal etabliert, konnten neu geschaffene Medien aber eine Wirkung entfalten, die zunächst nicht beabsichtigt, ja nicht einmal absehbar war: Andere soziale Gruppen konnten sie für eigene Zwecke und Bedürfnisse adaptieren, indem sie die notwendigen Techniken erlernten oder teure Materialien durch preiswertere ersetzen. Damit änderte sich auch die Funktion dieser Medien, sodass von einer Popularisierung ihrer Benutzung gesprochen werden kann. Auf der anderen Seite waren manche Medien von vornherein für eine Produktion in großen Mengen und für eine weiträumige Zirkulation konzipiert, so etwa die Münzprägung oder die Glaspasten des Octavian.

Ebenso gab es eine Popularisierung der Bildthemen, wie das Beispiel der augustischen Selbstdarstellung gezeigt hat. Dabei wurden formale Vorlagen übernommen und neu kontextualisiert. Ihre primäre Bedeutung trat in den Hintergrund, während

²³ Cassibry, Kimberly: „Spectacular Translucence: The Games in Glass“. In: *Theoretical Roman Archaeology Journal* 1, 2018, 5, S. 1–20, DOI: <https://doi.org/10.16995/traj.359> (13.01.2023).

allgemeine Aspekte oder neue Akzentuierungen angestrebt wurden. Auch in diesen Phänomenen zeigt sich die Leistungsfähigkeit der antiken Vermittlungssysteme, denen es gelungen ist, ihre Inhalte glaubhaft und ästhetisch überzeugend zu verbreiten.

Bibliografie

- Boschung, Dietrich: „Von Octavian zu Augustus. Das Image des Kaisers“. In: Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022, S. 28–35.
- Boschung, Dietrich: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien* (= Morphomata, 36). Paderborn 2017a.
- Boschung, Dietrich: „Porträt der späten römischen Republik als Mittel innenpolitischer Konkurrenz“. In: Boschung, Dietrich / Queyrel, François: *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt* (= Morphomata, 34). Paderborn 2017b, S. 433–448.
- Boschung, Dietrich: „Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt.“ In: von den Hoff, Ralf u. a. (Hg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, S. 85–97.
- Boschung, Dietrich: „Wie das Bild entstand. Kunstfertigkeit, Ruhmsucht und die Entwicklung der attischen Vasenmalerei im 8. Jahrhundert v. Chr.“ In: von Hesberg, Henner (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003, S. 17–49.
- Boschung, Dietrich: „Die stadtömischen Monuments des Augustus und ihre Rezeption im Reich“. In: Noelke, Peter / Naumann-Steckner, Friederike / Schneider, Beate (Hg.): *Romanisation und Resistenz in Plastik, Architektur und Inschriften der Provinzen des Imperium Romanum. Neue Funde und Forschungen*. Mainz 2003, S. 1–12.
- Boschung, Dietrich: *Die Bildnisse des Augustus* (= Das römische Herrscherbild I, 2). Berlin 1993.
- Boschung, Dietrich / Eck, Werner, 2006 (Hg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Vermittlung* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 3). Wiesbaden 2006.
- Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): „Wort‘ und ‚Stein‘. Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen“ (= Morphomata, 51). Paderborn 2021.
- Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel* (= Morphomata, 19). Paderborn 2014.
- Cassibry, Kimberly: „Spectacular Translucence: The Games in Glass“. In: *Theoretical Roman Archaeology Journal* 1, 2018, 5, S. 1–20. <https://doi.org/10.16995/traj.359> (13.01.2023).
- Dally, Ortwin u. a. (Hg.): *Medien der Geschichte – antikes Griechenland und Rom*. Berlin, Boston 2014.
- Dietrich, Nikolaus / Fouquet, Johannes (Hg.): *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Greco-Roman Sculpture*. Berlin 2022.
- Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard (Hg.): *Medien der Antike* (= Archiv für Mediengeschichte, 3). Weimar 2003.
- Frevel, Christian / von Hesberg, Henner (Hg.): *Kult und Kommunikation. Medien in Heiligtümern der Antike* (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 4). Wiesbaden 2007.
- Haug, Annette / Hoffmann Andreas, (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg / München 2022.
- Hesberg, Henner von (Hg.): *Medien in der Antike. Kommunikative Qualität und normative Wirkung*. (= Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums ZAKMIRA, 1). Köln 2003.

- Hoff, Ralf von den u. a. (Hg.): *Divus Augustus: der erste römische Kaiser und seine Welt*. München 2014.
- Langner, Martin: „Ancient Street Signs, Posters, and Graffiti. Walls as Means of Urban Communication in Pompeii and Beyond“. In: Förster, Larissa / Youkhana, Eva (Hg.): *Graffity. Visual Practices and Contestations in Urban Space* (= Morphomata, 28). Paderborn 2015, S. 21–54.
- Langner, Martin: *Antike Graffitizzeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung*. Wiesbaden 2001.
- Latacz, Joachim: *Homers Ilias. Studien zu Dichte, Werk und Rezeption* (= Beiträge zur Altertumskunde, 327, hg. von Michael Erler / Dorothee Gall / Ludwig Koenen / Clemens Zintzen; Studien zu Dichter, Werk und Rezeption [Kleine Schriften II], hg. von Thierry Greub / Krystyna Greub-Frącz / Arbogast Schmitt). Berlin, Boston 2014.
- Remmy, Michael / Scheding Paul: *Skulptur 5.0// 50 Jahre Forschungsarchiv für antike Plastik in Köln*. Berlin 2014.
- Sena Chiesa, Gemma: „Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo“. In: Michelotto, Pier Giuseppe (Hg.): *Lögios anér. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, S. 395–424, Abb. 15–24.
- Trillmich, Walter: „Münzpropaganda“. In: Ausst.-Kat. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Berlin, Antikenmuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1988, S. 474–528.
- Vollenweider, Marie-Louise: *Die Porträtmünzen der römischen Republik*. Mainz 1974.
- Wa(c)hter, R(udolf): „II. Das griechische Alphabet“. In: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hg.): *Der Neue Pauly, Enzyklopädie der Antike I*. Stuttgart 2003, S. 537–547.
- Weber, Ekkehard (Hg.): *Augustus, meine Taten. Res geste divi Augusti*. Darmstadt 1989.
- Weisser, Bernhard: „Mobile Bilder fürs Volk. Der Beginn des Prinzipats und die Münzprägung“. In: Haug, Annette / Hoffmann, Andreas (Hg.): *Die neuen Bilder des Augustus. Macht und Medien im antiken Rom*. Hamburg, München 2022, S. 58–69.
- Zanker, Paul: *Augustus und die Macht der Bilder*. München 1987.

