



Universitätsverlag Potsdam

Alexandra Forst (Hg.)

Potsdamer Lateintage 2018–2020

Roms Umgang mit sozialen Randgruppen

Forum Romanum

Nero – Kaiser und Künstler

Potsdamer Lateintage | 12
Alexandra Forst (Hg.)

Potsdamer Lateintage | 12

Alexandra Forst (Hg.)

Potsdamer Lateintage 2018–2020

Roms Umgang mit sozialen Randgruppen

Forum Romanum

Nero – Kaiser und Künstler

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2021

<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam

Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die Schriftenreihe **Potsdamer Lateintage** wird herausgegeben von der Klassischen Philologie der Universität Potsdam.

ISSN (print) 1860-5206
ISSN (online) 2195-8696
ISBN 978-3-86956-510-1

Satz: Elisabeth Döring, wissen.satz
Das Manuskript ist urheberrechtlich geschützt.

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der Universität Potsdam.
<https://doi.org/10.25932/publishup-50821>
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-508219>

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Echte Männer? Wie Rom auf die Gladiatoren herabschaut	9
--	---

Meike Rühl

1 Ein Bild von einem Gladiator	9
2 Gladiatoren in Martials <i>Liber spectaculorum</i>	11
3 Der Gladiator als philosophisches <i>exemplum</i>	22
4 Fazit	29

Zahnlos, aber zauberkundig Die „hässliche Alte“ in antiker Kunst und Literatur	31
---	----

Nicola Hömke

1 Die Alte als literarisches Sujet	31
2 Typus 1: Die trunkene Alte	38
3 Typus 2: Die alte Kupplerin	43
4 Typus 3: Die zauberkundige Alte	50

Das <i>Forum Romanum</i> und seine Denkmäler als Spiegel der Geschichte und Politik Roms	63
---	----

Jon Albers

1 „La grande Roma dei Tarquini“: Das <i>Forum</i> in der Königszeit	64
2 Die frühe Republik: Das <i>Forum Romanum</i> entsteht	67
3 Die späte Republik: Das <i>Forum</i> in den Bürgerkriegen	70
4 Das <i>Forum</i> in der Kaiserzeit: Die Präsenz der Dynastien	74

Das *Forum Romanum* von den Päpsten bis zur Gründung
der Republik Italien
Archäologische Untersuchungen, urbanistische Pläne
und politische Inanspruchnahmen 79

Filippo Carlà-Uhink

- | | | |
|---|--|-----|
| 1 | Das <i>Forum</i> unter den Päpsten | 79 |
| 2 | Das <i>Forum</i> im Zeitalter der Revolutionen | 88 |
| 3 | Das <i>Forum</i> im Königreich Italien | 97 |
| 4 | Das <i>Forum</i> im „Ventennio fascista“ | 102 |

Virtual History
Das *Forum Romanum* in Virtual Reality 117

Jan Reimann

Nero – Kaiser und Künstler 127

Holger Sonnabend

- | | | |
|---|--|-----|
| 1 | Antike Quellen und moderne Forschung | 127 |
| 2 | Morde und Todesfälle | 129 |
| 3 | Brand von Rom und Christenverfolgungen | 131 |
| 4 | Der Künstler | 133 |
| 5 | Reise nach Griechenland | 136 |
| 6 | Bilanz | 137 |

Vorwort

Nachdem wir 2017 den zweiten Durchgang unseres Brandenburger Antike-Denkwerks (BrAnD) erfolgreich abgeschlossen hatten, fand in den Jahren 2018 bis 2020 der Potsdamer Lateintag nach wie vor statt – zu ganz verschiedenen Themen und immer sehr gut besucht. 2018 war das Thema „Im Schatten der Gesellschaft? Roms Umgang mit sozialen Randgruppen“. 2019 beleuchteten wir unter der Überschrift „Im Zentrum der Macht: Forum Romanum“ jenen wirkmächtigen Ort in seinen verschiedenen Facetten näher. 2020 war für uns alle ein besonderes, schwieriges Jahr; erstmals in seiner 16jährigen Geschichte musste der als Großveranstaltung gedachte Lateintag digital stattfinden. Das Thema „Nero – Kaiser und Künstler“ stieß jedoch auf das Interesse zahlreicher Lateinkurse, und so konnten wir auch unter diesen widrigen Umständen Lateinschülern einen Einblick in die altertumswissenschaftliche Arbeit an der Universität geben.

Erfreulicherweise haben sich alle Vortragenden bereit erklärt, ihre Beiträge für diesen Band zur Verfügung zu stellen. Ihnen sowie allen anderen, die an der Durchführung des Lateintages mitgewirkt haben, sei herzlich gedankt. Die Vorträge sind in der Reihenfolge abgedruckt, in der sie auf dem jeweiligen Lateintag gehalten wurden.

Potsdam im Frühjahr 2021

Alexandra Forst

Echte Männer?

Wie Rom auf die Gladiatoren herabschaut

Meike Rühl

1 Ein Bild von einem Gladiator

Das Bild, das wir – Lateinlehrende wie -lernende – uns heute über die römische Gladiatur machen, ist in der Regel durch unsere individuelle Medienbiographie geprägt, denn das Phänomen ist faszinierend genug, dass es immer wieder Gegenstand von Bildern, Filmen oder Computeranimationen wird. Dessen sollte man sich bewusst sein, wenn man auf die Gladiatoren in der Antike schaut. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich auf ein zwar nicht mehr ganz aktuelles, aber immerhin durch seine Abbildungshäufigkeit sehr wirkmächtiges Bild zurückgreifen, an dem sich moderne Prämissen verdeutlichen lassen: das Gemälde ‚Pollice verso‘ von Jean-Léon Gérôme, das immerhin als einziges nichtantikes Bildzeugnis den Wikipedia-Artikel ‚Gladiator‘ illustriert (Abb. 1).¹

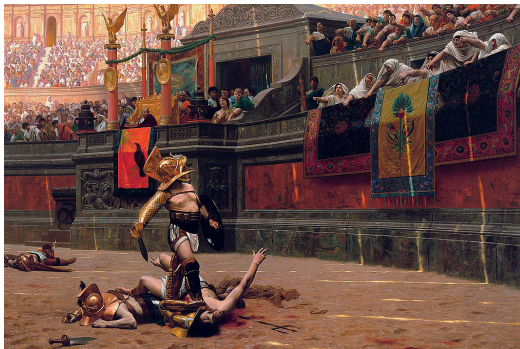


Abb. 1: Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Pollice verso (1872), Phoenix Art Museum https://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator#/media/Datei:Jean-Leon_Gerome_Pollice_Verso.jpg [12.01.2021].

.....
1 <https://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator> (12.01.21). Das Gemälde von 1872 ist auch auf S. 40/41, Abb. 16 in dem Sammelband KÖHNE – EWIGLEBEN 2000 zu finden. Gérôme gehört zur sog. ‚Akademischen Kunst‘, einer Stilrichtung, bei der es vor allem um eine in den Kunstakademien gelehrt und daher handwerklich perfekt erzeugte Illusion von Wirklichkeit geht mit idealisierten und kanonisierten Sujets aus Literatur, Mythologie und Geschichte. Von den Vertretern dieser Stilrichtung ist für Sujets zur Antike vor allem Lawrence Alma-Tadema bekannt.

Man sieht auf dem Gemälde von 1872 im Mittelpunkt einen Gladiator in der Pose eines Siegers. Im Vordergrund liegen mehrere Gladiatoren bereits am Boden, zwei davon offenbar leblos, der dritte, auf dessen Hals der Sieger seinen Fuß gestellt hat, hebt drei Finger der rechten Hand in Richtung Publikum. Der Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin nimmt seinen Ausgangspunkt von der unteren Hälfte des Bildes und damit vom Boden der Arena und folgt der Körper- und Kopfhaltung des stehenden Gladiators nach rechts oben. Dort ist im oberen Drittel das Publikum im Amphitheater zu sehen, in der unteren Reihe lehnen sich Frauen in weißen Gewändern über die Balustrade der Arena und strecken den rechten Arm vor, Faust und Daumen nach unten gewandt. Durch Kleidung und Position sind sie als Vestalinnen zu identifizieren. Die bunt gekleideten Männer in der Reihe darüber scheinen nicht weniger involviert und machen dieselbe Geste, die dem Bild seinen Titel gab.² Durch die jeweilige Blickrichtung ergibt sich eine Kommunikation zwischen dem Gladiator und den beiden Personengruppen. Etwas links des stehenden Gladiators sieht man in einer Loge, vom Geschehen räumlich etwas distanziert und durch Details in Kleidung und Architektur hervorgehoben, eine Person, die in diesem Kontext als Spielegeber und durch den Kranz auf dem Kopf als Kaiser zu identifizieren ist. Sein Blick ist auf die Interaktion gerichtet und eine Bewegung offenbar unterbrochen, denn in der rechten Hand hält er auf halbem Wege zum Munde ein Stück Obst aus der Schale vor ihm. Rechts von ihm in der Ecke der Loge ist der Blick einer Frau auf den siegreichen Gladiatoren gerichtet. Sie fasst sich, vielleicht mit einer Geste emotionaler Ergriffenheit, mit der rechten Hand an ihre Halskette. Links der Kaiserloge beugen sich weitere Zuschauer über die Balustrade und beobachten ebenfalls das Geschehen zwischen Gladiator und Publikum. Die Szene spielt in einem Amphitheater, das durch seine Architektur und die angedeutete Größe das *Colosseum* darstellen dürfte. Nach dem aktuellen Stand der Forschung (den Gérôme freilich noch nicht kennen konnte) kann nicht viel davon so gewesen sein, wie es auf dem Bild dargestellt wird.

.....

2 Die Junktur *verso pollice* ist bei Iuv. 3,36 in Zusammenhang mit *munera* belegt. Wie genau die Geste ausgesehen hat, lässt sich nicht exakt rekonstruieren. CORBEILL 2004, 62–64 plädiert m. E. plausibel dafür, sie als negative Geste und Gegenstück zu *pollices premere* (s. Plin. nat. 28,25) zu interpretieren. Während letztere vermutlich so ausgeführt wurde, dass der Daumen auf (!) der geschlossenen Faust lag, würde eine entsprechende Gegengeste bedeuten, den Daumen nach oben zu strecken (und zwar ohne die Faust gleichzeitig nach unten zu drehen).

Der vorliegende Beitrag möchte sich dem Phänomen über die Literatur nähern und von dort ausgehend Erkenntnisse aus Archäologie und Geschichtswissenschaft ergänzen.³ Es wird also im Folgenden weniger um die realienkundliche Erschließung gehen als um die Funktion der Gladiatoren für das römische Selbstverständnis und das Bild, das in der antiken Literatur von Gladiatoren gezeichnet wird. Dies soll vor allem an Texten von Martial und dem jüngeren Seneca geschehen.

2 Gladiatoren in Martials *Liber spectaculorum*

2.1 Die Epigrammsammlung und das *Colosseum*

Eine der umfangreichsten literarischen Darstellungen amphitheatralischer *ludi* ist der sog. *Liber spectaculorum* des Dichters Martial. Verfasst wurden die etwa dreißig Epigramme anlässlich der Eröffnungsveranstaltungen des *Amphitheatrum Flavium*.⁴ Dieses wurde von Vespasian und Titus aus den Beuteeinnahmen (*ex manubiis*) des Jüdischen Krieges finanziert und im Jahre 80 n. Chr. eingeweiht. Seine Erbauung war Teil des flavischen Sanierungsprogramms im Stadtzentrum, das auch den Bau eines weiteren *Forums*, des sog. *Templum Pacis*, umfasste. Hinzu kamen Thermen in unmittelbarer Nähe des Amphitheaters.⁵ Beide Baukomplexe verwerteten demonstrativ Teile von Neros *Domus aurea* und tilgten diese aus dem stadtrömischen Gedächtnis.⁶ Die Flavier setzten mit dem *Forum* und dem Amphitheater an die ‚privaten‘, d. h. an die in ihrer Anlage dezidiert auf Villen-Architektur verweisenden Bauten Neros Gebäude, die bereits auf den ersten Blick für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Den intendierten

.....
3 Für diejenigen, die vor allem an den historischen Details interessiert sind, verweise ich auf die kommentierte Bibliographie am Ende des Beitrags.

4 Dies oder auch nur *amphitheatrum* (da es das einzige bestehende in Rom zu seiner Zeit war) ist der wahrscheinliche zeitgenössische Name des Amphitheaters, das wir heute als ‚*Colosseum*‘ kennen. Die heute gängige Bezeichnung geht auf eine Kolossalstatue Neros zurück, die im Eingangsbereich seiner *Domus aurea* stand, deren Areal dann durch die Flavier überbaut wurde. Zur Bezeichnung COLEMAN 2006, LXVI–LXVII. Eine Abbildung und Rekonstruktion der Stifterinschrift ist ebd. (Abb. 5) zu sehen sowie in HOPKINS – BEARD 2010, 46 (Abb. 7).

5 Zur Identifikation und Lage der genannten Bauwerke s. COLEMAN 2006, 14–36 mit Plänen auf S. 16–17.

6 So ließ Vespasian Kunstwerke, die ursprünglich in der *Domus aurea* gestanden hatten, nun im *Templum Pacis* aufstellen (Plin. *nat.* 34,84), das Amphitheater wurde dort errichtet, wo Nero einen künstlichen See (*stagnum*) hatte anlegen lassen.

Kontrast zwischen den beiden Herrschern führt Martials erstes Epigramm der Sammlung eindrucklich vor Augen:

*hic ubi sidereus propius videt astra colossus
et crescunt media pegmata celsa via,
invidiosa feri radiabant atria regis
unaque iam tota stabat in urbe domus.
hic ubi conspicui venerabilis amphitheatri
erigitur moles, stagna Neronis erant.
hic ubi miramur velocia munera thermas,
abstulerat miseris tecta superbus ager.
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,
ultima pars aulae deficientis erat.
reddita Roma sibi est et sunt te praeside, Caesar,
deliciae populi, quae fuerant domini.*

Hier, wo das Kolossalbild des Sonnengottes die Sterne aus größerer Nähe sieht und mitten auf der Straße die Baugerüste in die Höhe wachsen, strahlten zuvor die verhassten Hallen des grausamen Regenten, und nur noch ein einziger Palast stand in der ganzen Stadt. Hier, wo der ehrwürdige Bau des eindrucksvollen Amphitheaters sich erhebt, lagen Neros künstliche Teiche; hier, wo wir die Thermen bewundern, das rasch vollendete Geschenk, hatten die protzigen Gärten den Armen die Unterkünfte weggenommen; und wo die Claudische Kolonnade jetzt weite Schatten wirft, war der letzte Teil des endenden Palastes. Rom ist sich wiedergegeben, und unter deiner Obhut, Caesar, genießt das Volk, was zuvor der Tyrann genoss.

Mart. *epigr.* 2; Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Die Struktur des Epigramms setzt leicht erkennbar auf einen Vorher-Nachher-Effekt, wobei der neue Zustand mit einem *hic, ubi ...* eingeleitet wird und mit dem vormaligen unter Nero kontrastiert wird. Damit sichergestellt ist, dass die Gegenwart viel besser als die jüngste Vergangenheit erscheint, wird nicht an wertenden Begriffen gespart (vorher: *invidiosa atria feri regis, superbus ager, deliciae domini*, nachher: *venarabilis moles, deliciae populi*). Neros persönliche Interessen kollidieren so zwangsläufig mit den Interessen der Stadt und ihrer Bevölkerung (*una domus tota in urbe*), die durch die Platzverschwendung des Princeps buchstäblich ‚arm dran‘ war (*abstulerat miseris*). Die Reaktion der Bevölkerung auf die aktuelle Verschönerungsmaßnahme ist ebenso bereits festgelegt:

miramur. Das Epigramm hat also wesentlich Anteil daran, dass der Princeps als Euerget erscheint.

Das Programm zur Eröffnung des *Colosseums* dauerte angeblich 100 Tage, unter den Attraktionen waren neben Gladiatorenkämpfen auch *venationes*, Tierkämpfe, Dressurakte, Re-Inszenierungen mythologischer Szenen, Naumachien und eine Tombola.⁷ Die Epigramme, die rund um die Einweihung entstanden, ließen sich entweder danach beim Buchhändler zur Erinnerung an das Ereignis erwerben oder wurden als Einzelstück während der Darbietungen präsentiert. Dass Martial so positiv berichtet, kommt sicher nicht von ungefähr: Es ist damit zu rechnen, dass ein solches Ereignis einem professionellen Literaten eine optimale Chance bot, sich als Hofdichter zu lancieren, oder dass er sogar dafür engagiert worden war.⁸

2.2 Die Gladiatorenkämpfe

Der panegyrische Tenor der Epigrammsammlung des *Liber spectaculorum* zielt auf das Außergewöhnliche, ja geradezu Unmögliche der durch den Princeps gesponserten *munera* ab. In der Sammlung gibt es lediglich zwei Epigramme auf Gladiatoren. Andere Sensationen scheinen wesentlich spektakulärer gewesen zu sein als Gladiatorenkämpfe, die sich in ihrer Choreographie dadurch auszeichnen, dass sie nach festen Regeln ablaufen. Denn die Gladiatoren waren stets so gepaart, dass sie zwar unterschiedlich bewaffnet waren, durch ihre Ausrüstung aber insgesamt Chancengleichheit bestand.⁹ Die Paarung mit Schiedsrichter ist besonders gut auf dem Ausschnitt eines Mosaiks in Leptis Magna zu sehen (Abb. 2).¹⁰

.....
7 Eine Liste mit Abgleich der Attraktionen und Quellen ist bei COLEMAN 2006, XLVIII zu finden. Dort werden auch die Argumente für und gegen die Identifizierung der im *Liber spectaculorum* kommentierten Spiele mit den Eröffnungsfestlichkeiten des *Colosseums* nochmals diskutiert.

8 Letzteres wird allerdings nirgendwo erwähnt, wie überhaupt selten ökonomische Aspekte im Rahmen römischer Literaturpatronage artikuliert werden. Zur Kommunikation mit dem Kaiser vgl. KRASSER 2011, zu Literaturpatronage und Gelegenheitsdichtung in flavischer Zeit RÜHL 2006, 13–79. Zur Interaktion mit dem Kaiser s. u. Kap. 2.4.

9 Details zur Ausrüstung bei JUNKELMANN 2000.

10 Auf dem Mosaik sind neben den Gladiatoren eine *venatio*, Hinrichtungen und ein Orchester abgebildet (ganze Abbildung bei WIEDEMANN 1992, 26–27).



Abb. 2: Mosaik der ‚Villa di Dar Buc Amméra‘ in Zliten an der Ostküste von Leptis Magna (Libyen), 2. Jh. n. Chr., Archaeological Museum of Tripoli
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Gladiators_from_the_Zliten_mosaic_3.JPG/765px-Gladiators_from_the_Zliten_mosaic_3.JPG [24.02.21].

Ein Schiedsrichter überwachte den Kampf. Es gibt wahrscheinlich mehrere Gründe, weshalb solche Kämpfe für die Römer attraktiv waren: Die Waffen sind zwar fantasievoll, Schild und Schwert aber der Ausrüstung eines römischen Soldaten nicht unähnlich. Für den Kampf entscheidend waren technische Fertigkeiten, zum Sieg führten ein entsprechendes Training, Ausdauer, Geschicklichkeit und Tapferkeit. Damit zeigten Gladiatoren in der Arena genau die Tugenden, die zentral waren für Rom als Militärmacht: *disciplina* und *virtus*. Gladiatoren waren jedoch immer Personen ohne römisches Bürgerrecht.¹¹ Das heißt, im Amphitheater zwingt Rom Nicht-Römer dazu, genau das vorzuführen, was typisch römisch ist.

Ein Kampf endete nicht zwangsläufig mit dem Tod eines der beiden Protagonisten.¹² Das lag daran, dass Gladiatoren zum einen durch ihre Ausrüstung geschützt und zum anderen versierte Kämpfer waren. Denn es gab eigene Trainingsschulen (*ludi*), die Ausbildung war entsprechend

.....
11 Gladiatoren rekrutieren sich aus Kriegsgefangenen, Sklaven, verurteilten Verbrechern und Freiwilligen, s. MANN 2013, 40. Zur kontrastierenden Parallelisierung von Soldat und Gladiator s. u. Kap. 3.2.

12 Man hat versucht, die Überlebenschancen auszurechnen, und kommt zum Schluss, dass ‚nur‘ jeder fünfte Kampf tödlich endete. Die Lebenserwartung eines Gladiators ist dadurch aber trotzdem noch wesentlich geringer als die ohnehin schon notorisch niedrige im Rest der Bevölkerung. Siehe hierzu MANN 2011, 33 und JUNKELMANN 2000. HOPKINS – BEARD 2010, 112 nennen eine durchschnittliche Lebenserwartung von 22,5 Jahren.

kostspielig und eine Investition in einen Gladiator rentierte sich nur, wenn er viele Kämpfe – möglichst siegreich – bestritt.¹³ Der Tod eines Gladiators war so gesehen immer ein finanzieller Verlust und zu vermeiden. Es gab prinzipiell vier Möglichkeiten, wie ein Kampf enden konnte, wobei Kämpfe ohne die Möglichkeit einer Begnadigung (*missio*) seit Augustus verboten waren: (a) Einer der beiden Gladiatoren wurde getötet. (b) Einer der beiden Gladiatoren gab auf und wurde begnadigt. (c) Einer der beiden Gladiatoren gab auf und wurde getötet. (d) Der Kampf endete unentschieden. Hierbei scheinen die Varianten (b) und (c) die häufigsten gewesen zu sein, denn sie boten einen nicht zu unterschätzenden Vorteil: die Interaktion mit dem Publikum.

2.3 Die Interaktion zwischen Kaiser und Volk im Amphitheater

In der römischen Gesellschaft war die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe (Senatorenstand, Ritterstand, Römer/Nichtrömer, frei/unfrei, männlich/weiblich etc.) entscheidend und wurde nach außen sichtbar markiert. Nur ein Teil der Bevölkerung war an politischen Entscheidungen beteiligt (die größtmöglichen stimmberechtigten Gremien, die *comitia*, bestanden nur aus Männern mit römischem Bürgerrecht); mit der Etablierung des Principats wurden die Möglichkeiten de facto weiter eingeschränkt.

Anders als bei politischen Entscheidungen oder Wahlen konnte an der Kommunikation und den Entscheidungen im Amphitheater im Prinzip die gesamte Bevölkerung teilnehmen (zumindest, wenn sie eine der kostenlosen Eintrittskarten ergattert hatte; hierfür dürfte die Beziehung zu einem reichen Patron entscheidend gewesen sein). Dabei war die Sitzordnung des *Colosseums* ein Mikrokosmos der stadtrömischen Bevölkerung: Auf den unteren Rängen saßen die Senatoren, der Kaiser hatte eine eigene Loge, darüber folgten die Ritter, dann die restlichen freien römischen Bürger, ganz oben auf den Holzrängen mit schlechter

.....
13 Aus Cic. *Att.* 4,4a geht hervor, dass Atticus sich eine Gladiatorentuppe als Geldanlage gekauft hatte. Zur Häufigkeit der Kämpfe äußert sich WIEDEMANN 2001, 127; er geht von mindestens zwei Kämpfen pro Jahr aus. Die Möglichkeiten des Endes eines Kampfes diskutiert MANN 2013, 30.

Sicht alle anderen: Nicht Römer, Sklaven – und Frauen. Einzige Ausnahme aus dieser letzten Gruppe sind die Vestalinnen, die auf den unteren Rängen Platz nehmen durften. Dank dieser Sitzordnung sah man, wenn man geradeaus schaute, immer die eigene soziale Gruppe, und Stimmungen und Reaktionen im Publikum ließen sich auf diese Weise leicht bestimmten Teilen der Gesellschaft zuordnen. Die Zugänge zu den verschiedenen Bereichen waren baulich getrennt. Das brachte nicht nur Vorteile im Falle einer notwendigen Evakuierung, sondern stellte auch sicher, dass sich die verschiedenen Gruppen nicht mischten. Die Absätze zwischen den Zuschauerrängen waren für alle deutlich sichtbar. Trugen alle Anwesenden die für ihren Stand typische Kleidung, so war das Publikum auch farblich geordnet: ganz unten die weiße Toga mit mehr oder weniger breiten Purpurstreifen, darüber die gewöhnliche weiße Männertoga, dann alle anderen ohne Toga. Eines hatten jedoch alle Zuschauer und Zuschauerinnen gemeinsam: Auf die Akteure in der Arena schauten sie alle zusammen herab, nur eben aus näherer oder weiterer Entfernung.

Zwar hatte auch bei den Entscheidungen im Amphitheater der Princeps als Spielegeber das letzte Wort. Für eine gute Stimmung und eine positive Selbstdarstellung tat er jedoch gut daran, die Wünsche des Publikums zu erfüllen. Die folgenden beiden Epigramme illustrieren, wie diese Kommunikation ablief:

*cum peteret pars haec Myrinum, pars illa Triumphum,
promisit pariter Caesar utraque manu.
non potuit melius litem finire iocosam.
o dulce invicti principis ingenium!*

Als das Publikum teils nach Myrinus, teils nach Triumphus verlangte, gab Caesar mit beiden Händen eine doppelte Zusage. Besser hätte er den amüsanten Streitfall gar nicht beenden können. O welch liebenswerte, geniale Lösung unseres unübertroffenen Fürsten.

Mart. *epigr.* 20 (23 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Das Epigramm verzeichnet gleich drei Parteien in Aktion: zwei Gruppen im Publikum und den Princeps. Ein Teil des Publikums möchte den Gladiator Myrinus, ein Teil den Triumphus sehen.¹⁴ Vermutlich war bereits ein erster Gladiator als Kämpfer gesetzt, sodass das Publikum den Kontrahenten auswählen sollte, sich aber nicht einigen konnte. Bei den beiden Favorisierten muss es sich um Publikumslieblinge gehandelt haben, was sicherlich nicht von ungefähr kam, wie der (Künstler-)Name des zweiten Gladiators andeutet. Man kann sich durch die parallele und metrisch phrasierte Gestaltung des ersten Verses gut hin- und herwogende Sprechchöre vorstellen. Der Princeps ist nun in einem Dilemma, denn er muss einer Partei den Vorzug geben und läuft Gefahr, bei der anderen in Misskredit zu geraten. Der Ausweg besteht offenbar in einer Änderung des ursprünglichen Plans, denn nun treten die beiden Publikumslieblinge gegeneinander an. Der Princeps verteilt daraufhin mit einer Geste zu beiden Seiten seine Sympathien gleichermaßen auf die ‚streitenden‘ Fraktionen, alle sind glücklich, es kann endlich losgehen.

Was leistet das Epigramm? Stellen wir uns einen kurzen Moment vor, wir säßen im Amphitheater und hätten unseren Lieblingsgladiator verlangt. Es ist ziemlich laut (die gegenüberliegende Seite brüllt ja auch), den Nachbarn verstehen wir schon lange nicht mehr, den Kaiser, falls er etwas sagen würde, erst recht nicht. Aber es ist klar, dass die Entscheidung von ihm als Veranstalter kommen wird, dazu sitzt er in seiner Loge exponiert genug. Wir sehen in diesem Moment, dass er beide Hände hebt ... wozu? Um uns herum wird bereits gejubelt, die Menge hat die Geste offenbar als Zustimmung gedeutet, beide Kontrahenten antreten zu lassen. Wir fühlen uns als Sieger (die andere Seite auch), hauen dem Nachbarn zufrieden auf die Schulter und warten gespannt auf das Gladiatorenduo. – Für den Princeps ein kurzer Auftritt, der Gladiatorenkampf dauert hoffentlich länger.

Was leistet in dieser Situation Martials Epigramm? Zunächst einmal ist er derjenige, der die Geste parallel zum Publikum deutet. Ob sie wirklich so gemeint war, weiß nur der Princeps selbst. Wir haben sie auf alle Fälle so verstanden, weil wir das Epigramm gelesen haben. Für eine Begründung, warum Myrinus und Triumphus antraten, würden die ersten beiden

.....
14 Dies sind typische Gladiatorennamen, sodass die Annahme, es könnte sich dabei alternativ um *bestiarii* gehandelt haben, eher unwahrscheinlich ist. Zu dieser Diskussion COLEMAN 2006, 169–170 wie auch zur Rekonstruktion der Situation.

Verse vollauf genügen. Die anderen beiden ‚verlängern‘ den Auftritt des Princeps, bestätigen gleichsam nachträglich, dass der Kaiser kongenial mit dem Publikum entschieden hat und in diesem Sinne echte ‚Bürger-nähe‘ (*civilitas*) bewiesen hat. Um seine Autorität in einem Konflikt, wenn auch einem scherzhaften, durchzusetzen (so eine Menge kann eine unberechenbare Eigendynamik entwickeln), braucht der Kaiser niemanden, keine Liktores, keine Ausrufer, keine Waffen, es genügt allein sein *ingenium*. Außerdem wird klargestellt, dass wir uns auf unserer Seite mit der anderen Hälfte des Publikums nur für einen Moment als Sieger in diesem Abstimmungswettkampf fühlen durften, denn das dauernde Attribut des Unbesiegten und Unbesiegbaren (*invicti*) gehört allein dem Princeps.

Das Epigramm leistet also zweierlei: Es kommemoriert ein Ereignis, das in der Menge der Attraktionen zwischen Bär, Löwe und der spektakulären Hinrichtung eines Straftäters im Orpheus-Kostüm in der Erinnerung vielleicht untergegangen wäre. Und es lenkt für die Leser¹⁵ (und die dürften vor allem in den unteren Sitzreihen zu finden gewesen sein) im Nachhinein die Aufmerksamkeit, die im Publikum dann auf dem folgenden Gladiatorenkampf gelegen hätte, zurück auf den Kaiser als Euergeten und qualifizierten Lenker des römischen Gemeinwesens.

Ein zweites Epigramm funktioniert nach ähnlichem Muster:

*cum traheret Priscus, traheret certamina Verus,
 esset et aequalis Mars utriusque diu,
 missio saepe viris magno clamore petita est;
 sed Caesar legi paruit ipse suae*

.....
 15 Aus den anderen Epigrammbüchern wird klar, dass Martial auch mit Leserinnen rechnet. Da die *matronae* im Amphitheater nur auf den Rängen ganz oben gesessen hätten und nicht wie ihre Ehemänner unten, war es vermutlich für sie weder standesgemäß noch einigermaßen attraktiv, dort Platz zu nehmen. GUNDERSON 1996, 125 spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚ideologischen Sitzordnung‘ der römischen Gesellschaft, die vor allem die Vorstellungen der männlichen Nobilität über die hierarchische Struktur widerspiegelt (das heißt nicht, dass sie die realen Machtverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten spiegelt). Ob es für Frauen interessant war, Epigramme zu einem Ereignis zu lesen, bei dem sie nicht dabei sein konnten, wollten oder sollten, lässt sich nicht beurteilen. Es sollte außerdem in Betracht gezogen werden, dass bei den Gladiatorenkämpfen mit *vir-tus* ein Wert verhandelt wird, von dem Frauen bereits nominell ausgeschlossen sind.

(*lex erat, ad digitum posita concurrere parma*¹⁶):
quod licuit, lances donaque saepe dedit.
inventus tamen est finis discriminis aequi:
pugnare pares, subcubere pares.
misit utrique rudes et palmas Caesar utrique:
hoc pretium virtus ingeniosa tulit.
contigit hoc nullo nisi te sub principe, Caesar:
cum duo pugnarent, victor uterque fuit.

Als Priscus genauso wie Verus immer noch weiterkämpfte und lange Zeit der Ausgang für beide unentschieden war, erbat man wiederholt mit lauten Rufen Gnade für die Männer. Doch Caesar hielt sich an sein eigenes Gesetz: Sie sollten, so das Gesetz, einander ohne Schild angreifen, bis einer den Finger heben würde. Was ihm erlaubt war: Schüsseln und Geschenke, das gab er oft. Dennoch fand sich schließlich ein Ende des unentschiedenen Kampfes: Jeder dem anderen gleich fochten sie und gaben sich geschlagen. Beiden ließ Caesar den Stab und beiden die Palme reichen: Diesen Preis brachte ihnen ihr Mut und ihre Geschicklichkeit ein. Das konnte nur unter deiner Herrschaft, Caesar, geschehen: Obwohl zwei gegeneinander kämpften, waren beide Sieger.

Mart. *epigr.* 29 (31 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Das Epigramm steigt mitten in den Gladiatorenkampf ein, die beiden Kontrahenten sind ebenbürtig, das signalisiert auch die parallele Wortstellung des ersten Verses und seine metrische Halbierung durch die Penthemimeres, ebenso der Pentameter, in dem die Begriffe für ‚gleich‘ (*aequalis, utriusque*) auf die beiden Glieder vor und nach der Mitteldiärese verteilt sind. Eine Entscheidung scheint noch nicht abzusehen am Ende des ersten Distichons (... *diu*), sodass das Publikum für beide Kontrahenten die *missio* fordert. Dabei handelt es sich um die Entlassung eines Gladiators aus dem aktuellen Kampf – in der Regel, nachdem er unterlegen ist. Zum Zeichen, dass er aufgab, hob ein Gladiator den Zeigefinger,¹⁷

.....
16 Bei *parma* handelt es sich um eine Konjektur, handschriftlich überliefert ist *palma*. COLEMAN 2006, 226–229 diskutiert den Befund und votiert aufgrund ikonographischer Parallelen nachvollziehbar dafür, die überlieferte Lesart zu belassen. Die Übersetzung würde dann lauten: „Für diesen Kampf lautete die Regel, nachdem einmal der Palmzweig aufgestellt war, aufeinander einzustürmen, bis einer den Finger hob.“ Der Palmzweig fungiert dabei nicht als Zeichen des Sieges, sondern als Zeichen für den beginnenden Kampf.

17 Die Geste ist auf dem Mosaik aus Leptis Magna (s. Abb. 2) zu sehen.

die Entscheidung wurde vom Spielegeber umgesetzt, in der Regel nach dem Votum des Publikums. ‚Entlassen‘ (*missus*) wurde auch der Sieger des Kampfes, er konnte entsprechend seiner Leistung eine Belohnung erhalten. Bemerkenswert im Epigramm ist die Titulierung der Gladiatoren als *vir*, die bereits die Meinung des Publikums antizipiert, dass sich beide Kontrahenten im römischen Sinn als ‚echte Männer‘ erwiesen hätten. Durch das folgende *sed* wird weiter Spannung aufgebaut: Es gibt ein Problem, das sich der Kaiser selbst geschaffen hat. Denn er hat ein ‚Gesetz‘ (*lex*) für diesen Kampf aufgestellt. Als guter Princeps, so die Implikation des Verses, muss er sich an seine eigenen Regeln halten. Sieger belohnen, ist kein Problem. Doch da findet der Princeps eine geniale Lösung und ein Ende für den bereits sieben Verse dauernden Kampf: Nachdem beide Kontrahenten (auch syntaktisch) parallel gekämpft hatten und erschöpft zu Boden gesunken waren, kürte sie der Princeps kurzerhand beide zu Siegern, sodass keiner von beiden aufgeben musste. Der nächste Vers fasst noch einmal in *nuce* zusammen, was in der Arena für die Römer idealerweise zur Schau gestellt wird: *virtus*. Diese haben beide Gladiatoren (gezwungenermaßen) so mustergültig vorgeführt, dass ihnen dafür ein Preis zuteil wird.

Das letzte Distichon dient wieder als Interpretationshilfe für das Ereignis, dessen Zeuge man beim Zuschauen oder gerade beim Lesen wurde, und arbeitet erneut auf eine panegyrische Zuspitzung hin: Es widerspricht dem Wesen eines Kampfes, dass es keinen Verlierer gibt, eine Änderung dieser Logik ist unter normalen Umständen ausgeschlossen. Nur ein Princeps, der ausreichend Macht besitzt, um – bei gleichzeitiger Einhaltung der selbst formulierten Gesetze – diese quasi unumstößlichen Regeln zu umgehen, kann das Dilemma in der vorgeführten Weise lösen. Wie in dem zuvor zitierten Epigramm wird hier (in der Version des Epigramms, wohlgemerkt) durch den Princeps gleichzeitig Stärke wie ‚Bürgernähe‘ demonstriert. Zudem werden durch diese Aktion und ihre Darstellung folgende Botschaften an das Publikum vermittelt: Unter diesem Kaiser zählt echte *virtus* und wird belohnt. Also nicht aufgeben! Wann Schluss ist, entscheidet aber allein der Kaiser, er hat das letzte Wort in allen Dingen (*inventus ... est finis discriminis* sowie *potuit ... litem finire iocosam; epigr. 20,3*).

2.4 Die Interaktion zwischen Dichter und Kaiser

Mit der Publikation der Epigrammsammlung wird eine Stimme aus dem Publikum hörbar, die sonst untergegangen wäre. Alle Epigramme, die die Ereignisse im Amphitheater kommentieren, sind rückblickend im Vergangenheitstempus erzählt, der Erzähler tritt nicht explizit in Erscheinung, vermittelt aber durch die Bezugnahme auf die Ereignisse im Amphitheater den Eindruck, dabei gewesen zu sein. Dies wird z.B. auch durch die Wahl der Demonstrativpronomina (*hic, ubi ...; epigr. 2,1*) erreicht, deren Ursprung (ich/hier/jetzt) dem Sprecher wie den Lesern gleichermaßen nahe scheint. Allerdings ist der Sprecher keine identifizierbare Figur des Publikums, denn er beteiligt sich z.B. nicht bei den ‚Sprechchören‘ der beiden zitierten Epigramme und sagt auch nicht ‚ich‘, sondern nimmt eine Beobachterperspektive ein. Dadurch wird es den späteren Lesern der Epigramme erleichtert, sich die Ereignisse zu vergegenwärtigen.

Die auktoriale Position wird allerdings verlassen, wenn es um den Princeps geht, denn dieser wird des Öfteren mit *te* angesprochen (in den zitierten Texten: *epigr. 2,11; 29,11*) und damit als Gegenüber und Bezugsperson apostrophiert. Beim in der Antike gewohnten lauten Lesen der Epigramme, wird diese Apostrophe dann auch durch den jeweiligen Leser geäußert.¹⁸ Im Effekt erhält der Kaiser auf diese Weise noch vielfaches Lob aus dem lesenden Teil der Bevölkerung – und zwar unabhängig davon, ob die Leser wirklich ‚dabei‘ waren oder nicht.

Das Gespräch mit dem Princeps wird am Ende der Epigrammsammlung in ihrer überlieferten Form noch einmal aufgenommen:

*da veniam subitis: non displicuisse meretur,
festinat, Caesar, qui placuisse tibi.*

Habe Nachsicht mit meinen plötzlichen Einfällen! Missfallen verdient nicht, wer sich, Caesar, dir zu gefallen beeilt.

Mart. *epigr.* 31 (35 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

.....
18 KRASSER 2011, 246 spricht in diesem Zusammenhang von einem „mentalen re-enactment“.

Auch hier verschwindet das Ich des Sprechers hinter dem Du des Kaisers. Die Äußerung kann aber durch die Stellung im Buch leichter auf den Dichter zurückgeführt werden. Interessanterweise gibt es in diesem Epigramm anders als in den oben zitierten auch eine Du-Form im Prädikat. Die Aufforderung ist allerdings einigermaßen paradox formuliert, denn die Lexik (*veniam dare*) weist anders als die Syntax (ein Imperativ) eindeutig auf eine devote Stellung des Sprechers hin. Der zweite Satz ist bereits wieder in der Allgemeingültigkeit beanspruchenden Formulierung (*non meretur qui festinat*) gehalten, die man aus den anderen Epigrammen kennt. So wird zwar eine Bitte an den Kaiser herangetragen, durch ihre Formulierung wird die positive Antwort aber gleich antizipiert. Die Epigramme werden in dieser Diktion und unter dem Hinweis, unmittelbare Produkte des Geschehens zu sein, selbst zur Attraktion der Eröffnungsspiele, um nicht zu sagen: zur persönlichen Attraktion für den Kaiser. Ganz unverhohlen weisen sie den Princeps darauf hin, welchen Gewinn er aus ihnen ziehen kann (bzw. nach ihrer Lektüre ziehen konnte, sie sind ja bereits in ‚Vorlage‘ getreten): gut dazustehen als Spielegeber.

3 Der Gladiator als philosophisches *exemplum*

3.1 Mit Seneca im Amphitheater

Die Figur des Gladiators begegnet nicht nur in Texten der antiken Literatur, die über *munera* berichten, sondern auch in ganz anderen Zusammenhängen, z.B. als *exemplum* in der philosophischen Literatur. Insbesondere in den Werken des jüngeren Seneca sind Vergleiche und Metaphern aus der Welt der Arena nicht ungewöhnlich, um die richtige Haltung des Weisen zu illustrieren. Am bekanntesten ist dabei wohl Senecas siebter Brief an Lucilius, der gerne in Schulausgaben zum Beleg abgedruckt wird, dass wenigstens manche Römer die Spiele abscheulich fanden. Er vermittelt jedoch losgelöst vom Werkkontext ein leicht missverständliches Bild: Das Ich der Schriften und Briefe Senecas ist nämlich überhaupt kein Feind der *munera*. Im Gegenteil, die Häufigkeit der Beispiele und die technischen Details, auf die kenntnisreich verwiesen wird, lassen vermuten, dass hier ein eifriger (und begeisterter) Besucher der *ludi* schreibt.¹⁹ Der erste Eindruck, den der Satz *casu in meridianum spectaculum incidi*,

.....
 19 Eine instruktive Übersicht über alle Details und Stellen im Werk bietet CAGNIART 2000.

lulus expectans et sales et aliquid laxamenti ... (Durch Zufall kam ich unter Mittag ins Amphitheater und erwartete Unterhaltung, Witz und ein bisschen Entspannung ...; *epist.* 7,3; Übers. FINK) in diesem Brief vermittelt, täuscht also. ‚Seneca‘ ist nicht das erste (und auch nicht das letzte) Mal in seinem Leben im Amphitheater gewesen. – Es wurde nur nicht das gezeigt, was er gern gesehen hätte. Hier geht es nicht um Gladiatorenkämpfe, sondern um den öffentlichen Strafvollzug vor Publikum. Und es wird auch nicht die Praxis der öffentlichen Hinrichtung per se kritisiert (*quia occidit, ille meruit ut hoc pateretur; epist.* 7,5), es geht im Brief allein um die Inszenierung und den Effekt auf die zuschauende Menge.²⁰

Oft dienen Gladiatoren (und andere Protagonisten der Arena) in Senecas Werk dazu, philosophische Grundsätze wie Furchtlosigkeit und Selbstbestimmtheit anschaulich zu machen. Meistens werden sie mit dem Gestus eines ‚Wenn selbst ein Gladiator ... dann erst recht ...‘ präsentiert. Dies soll im Folgenden näher erläutert werden.

3.2 Der Gladiator – ein *vir bonus*?

Als erstes Beispiel mag *epist.* 37 an Lucilius dienen, die insgesamt eine der kürzeren ist und gleich zu Beginn mit einem instruktiven Vergleich aufwartet:

SENECA LVCILIO SVO SALVTEM

quod maximum vinculum est ad bonam mentem, promisisti virum bonum, sacramento rogatus es. deridebit te, si quis tibi dixerit mollem esse militiam et facilem. nolo te decipi. eadem honestissimi huius et illius turpissimi auctoramenti verba sunt: 'uri, vinciri ferroque necari'. ab illis qui manus harenae locant et edunt ac bibunt quae per sanguinem reddant cavetur ut ista vel inviti patiantur: a te ut volens libensque patiaris. illis licet arma summittere, misericordiam populi temptare: tu neque summittes nec vitam rogabis; recto tibi invictoque moriendum est. quid porro prodest paucos dies aut annos lucrificare? sine missione nascimur. 'quomodo ergo' inquis 'me expediam?' effugere non potes necessitates, potes vincere.

.....
20 Wie dies im Einzelnen gemacht ist, illustriert RÜHL 2010.

Seneca grüßt seinen Lucilius.

Was die sicherste Garantie für die rechte innere Einstellung ist, hast Du in Aussicht gestellt: einen anständigen Menschen. Du hast Dir den Fahneid abnehmen lassen. An der Nase herumführen will Dich, wer Dir sagt, bequem sei der Kriegsdienst und leicht. Ich möchte nicht, dass man Dich täuscht. Genau dieselben Worte sind bei dieser ehrenvollen Verpflichtung und jener, die ganz schmähsch ist: „Gebrannt, gebunden und mit dem Schwert getötet zu werden.“

Von den Leuten, die ihre Faust an die Arena verdingen und essen und trinken, was sie mit ihrem Blut bezahlen müssen, lässt man sich versichern, dass sie jene Unbill auch gegen ihren Willen erleiden, von Dir aber, dass Du es willig und gern leidest. Jenen ist's erlaubt, die Waffen zu strecken und das Volk um Erbarmen zu bitten. Du wirst weder die Waffen strecken noch um Dein Leben flehen. Aufrecht und unbezwungen musst Du sterben. Was bringt es ferner, wenige Tage oder Jahre zu gewinnen? Ohne Pardon werden wir geboren. „Wie also soll ich“, fragst Du, „mich darauf einstellen?“ Entziehen kannst Du Dich dem Schicksal nicht; Du kannst es bezwingen.

Sen. *epist.* 37,1–2; Übers. FINK

In diesem Brief geht es um die Qualität des männlichen ‚Gutseins‘ im römischen Sinne. Der *vir bonus* zeichnet sich durch eine dazugehörige innere Einstellung, die *mens bona* aus. Um diese zu erläutern, stellt Seneca zwei gesellschaftliche Gruppen einander gegenüber: Soldaten und Gladiatoren. Für beide wird davon ausgegangen, dass sie sich für Geld in Dienst nehmen lassen. Die Gladiatoren, von denen hier die Rede ist, sind keine Sklaven, sondern Römer, die sich freiwillig verdingen haben. Man sieht an dieser Stelle noch einmal, dass dies aus römischer Perspektive für einen Bürger keine standesgemäße Beschäftigung ist. Wer sich freiwillig meldete, verlor sein Bürgerrecht und war den übrigen Gladiatoren(sklaven) gleichgestellt, indem er das Recht an seinem eigenen Körper durch den im Textausschnitt zitierten Eid aufgab.²¹

.....
 21 Zu freiwilligen Gladiatoren s. WIEDEMANN 2001, 113–118; MANN 2013, 38–40; HOPKINS – BEARD 2010, 99–103. Die Motive für diesen Schritt sind schwer zu eruieren. Diskutiert werden prekäre Lebensumstände, in denen eine gesicherte Versorgung (Nahrung, Kleidung, medizinische Betreuung, vgl. oben *et edunt ac bibunt, quae per sanguinem reddant*) die Risiken der Arena aufwog, ferner die Möglichkeit, auf diese Weise den länger dauernden Militärdienst zu umgehen bei ähnlichem Training, schließlich die grundsätzliche Faszination für das Andere, das von den Gladiatoren

Dass er seinen Körper und sein Leben gegen Geld verkauft, scheint das eigentlich Unanständige in römischen Augen gewesen zu sein. Der Soldat leistet zwar einen ähnlichen Eid auf seinen Feldherrn bzw. den Kaiser, verkauft jedoch seine körperliche Unversehrtheit nicht, sondern stellt seine Kampfkraft in den Dienst der *res publica*. Dementsprechend gibt es im Brief zwei gegensätzliche Assoziationsketten, die den Kontrast bei aller Ähnlichkeit illustrieren. Der *vir bonus* wird dabei durch den Soldaten repräsentiert, denn dieser geht ein *honestissimum auctoramentum* ein, der Gladiator ein *turpissimum*. Ehrenhaft ist es für den Soldaten, weil er die Risiken gerne auf sich nimmt (im betonten Hendiadyoin *volens libensque*), entwürdigend für den Gladiatoren, weil er dazu gezwungen wird (*inuitus*). Hieran und in der folgenden Argumentation zeigt sich nun deutlich, worin sich die *bona mens* artikuliert: in der Einstellung zum möglichen Tod. Der Soldat nimmt ihn in Kauf, er wird weder kapitulieren noch um sein Leben bitten, sondern unverzagt und deswegen unbesiegt sterben. Der Gladiator hingegen ist weniger konsequent. Er hat die Möglichkeit, die Waffen fallen zu lassen (*arma summittere*), an das Mitleid des Publikums zu appellieren (eine deutlich unterwürfige und damit eines Römers unwürdige Haltung). Das heißt, der Gladiator kämpft immer mit der Möglichkeit der *missio*, das macht ihn potentiell wankelmütig, und zudem macht er sich von der Laune anderer abhängig, die er vielleicht in ihrem Urteil manipulieren kann (darauf deutet die Semantik von *temptare* hin), wenn er schon kapituliert. Der Soldat kämpft *sine missione* und muss in diesem Sinne in seiner Haltung zum Tod konsequent sein. Der Soldat wirkt also paradoxerweise als ein ‚Siegertyp‘ (*invictus mori*), auch wenn er im Kampf getötet wird, der Gladiator im Umkehrschluss immer wie ein Verlierer, auch wenn er am Leben bleibt. Ein siegreicher Gladiator wird in diesem Szenario gar nicht in Betracht gezogen, sondern nur sein negatives Bild. Die Charakteristika, die für den Gladiatoren gewählt wurden, begründen implizit, warum Gladiatoren am Rande der römischen Gesellschaft stehen.

Vergleicht man dies mit Priscus und Verus aus Martials Epigramm, so kommt man zu dem Schluss, dass beide gegen das schlechte Bild, das die Gesellschaft von ihnen hat, buchstäblich ankämpfen. Keiner von beiden wollte aufgeben und die bei Seneca geschmähte Möglichkeit

ausging. Zur negativen Bedeutung von *auctoramentum* vgl. Cic. *off.* 1,150. Einen weiteren Vergleich zwischen Lebens- und Gladiatorenkampf zieht GELL. 6,3,31, jedoch in der Bewertung genau umgekehrt zu Seneca.

einer *missio* in Anspruch nehmen. Es war das Publikum, das die *missio* für beide forderte. Entsprechend wurden die Gladiatoren, die im römischen Wortsinne ‚ihren Mann‘ gestanden hatten, dafür im Epigramm auch als *vir* apostrophiert und für diesen Augenblick nicht mehr nur als Gladiatoren betrachtet wurden, vom Kaiser zu Siegern ausgerufen, eben weil sie sich nicht hatten besiegen lassen.

3.3 Feige Gladiatoren

Auch in einem zweiten Beispiel aus Seneca geht es um das besondere Verhältnis der Gladiatoren zur Gefahr für Leib und Leben, und auch hier wird ihnen bei genauerem Hinsehen per se Feigheit unterstellt. In diesem Brief berichtet Seneca von der unvermittelt eingetretenen körperlichen Gebrechlichkeit des Aufidius Bassus und wie furchtlos dieser seit langem schon seinem nahenden Lebensende entgegenstehe. Für die richtige Bewertung seiner Unerschrockenheit gibt Seneca Folgendes zu bedenken:

puto fortiorem esse eum, qui in ipsa morte est quam qui circa mortem. mors enim admota etiam imperitis animum dedit non vitandi inevitabilia. sic gladiator tota pugna timidissimus iugulum adversario praestat et errantem gladium sibi adtemperat.

Ich glaube, tapferer ist, wer auf der Schwelle des Todes steht, als wer ihm nahe ist. Steht der Tod unmittelbar bevor, macht er selbst schlichten Gemütern Mut, das Unvermeidliche nicht mehr zu meiden. So bietet ein Gladiator, der beim ganzen Kampf der allerfeigste war, seinem Gegner die Kehle dar und lenkt das Schwert auf sich, das abzugleiten scheint.

Sen. *epist.* 30,8; Übers. FINK

Lässt man zunächst einmal die Wertungen des Textes außer Acht, so offenbart sich im Zitat eine Situation in der Arena, die bei einem Kampf auf Leben und Tod nicht unwahrscheinlich war: Dem unterlegenen Gladiatoren hatte das Publikum, weil es von seiner Leistung offenbar nicht überzeugt war, keine *missio* gewährt, sodass der Kontrahent ihm nun den Todesstoß versetzen muss. Der am Boden Liegende bewegt sich schließlich dem Schwert entgegen. Man kann nur spekulieren, was in einer solchen Szene in der Arena abgelaufen sein mag: Die sozialen Kontakte eines Gladiators beschränkten sich auf die *familia* der Trainingsschule. Möglicherweise haben die beiden Gladiatoren monatelang zusammen

trainiert, sodass es nun ein Kamerad ist, den der Sieger umbringen muss. Darauf könnte das Attribut *errantem* bei *gladium* hinweisen. Der Sieger zögert entweder oder er sucht mit dem Schwert nach der besten Stelle für den Stoß in die Kehle. Die Geste²² des Verlierers wiederum könnte ebenso unterschiedlich motiviert sein: Der unterlegene Gladiator hilft vielleicht nach, um die Sache für sich selbst oder für seinen Mitgladiator (aus Furcht oder Freundschaft) zu beschleunigen. All das steht nicht im Text, die Szene wird ganz eindeutig anders gedeutet: Im unmittelbaren Angesicht des drohenden Todes wird der Gladiator noch einmal tapfer, obwohl er es aufgrund seines bisherigen Kampfverhaltens, das aus der von Seneca eingenommenen Publikumperspektive als Feigheit gewertet wird, verdient hat zu sterben (*tota pugna timidissimus* – ein Versagen auf ganzer Linie). Somit liefert er nun doch noch das ab, was das Publikum eigentlich erwartet hatte – *virtus*. Allerdings ist das in der Perspektive des Textes nun bereits keine wirkliche Leistung mehr.

Der Kontrast wird zusätzlich geschärft, indem im Argumentationsverlauf dem mental ungeübten Mann (*imperitis*) ein Gladiator an die Seite gestellt wird, der paradoxerweise zwar körperlich maximal trainiert ist oder sein sollte, dem jedoch eine entsprechende geistige Haltung komplett abgeht. Man sieht an diesem Textbeispiel ähnlich wie an dem zuvor zitierten, dass Gladiatoren in römischen Augen nur dann positiv bewertet werden, wenn sie die von den Römern vorgesehene Choreographie von *virtus* zeigen.

3.4 Der Gladiator und seine Herausforderungen

Ein letztes Beispiel aus Senecas Werken mag noch einmal diesen kulturellen Mechanismus verdeutlichen:

gaudent, inquam, magni viri aliquando rebus adversis, non aliter quam fortes milites bello; Triumphum ego murmillonem sub Tib. Caesare de raritate munerum audiivi querentem: 'quam bella,' inquit, 'aetas perit!' avida est periculi virtus et quo tendat, non quid passura sit cogitat, quoniam etiam quod passura est gloriae pars est.

.....
22 Die Überlieferung an dieser Stelle ist nicht ganz sicher, *adtemperat* ('passt sich an') ist als Kompositum im Lateinischen kaum belegt.

Froh sind, so meine ich, große Männer manchmal über Unglück, genauso wie tapfere Soldaten über einen Krieg. Den Gladiator Triumphus hörte ich unter Kaiser Tiberius über die seltene Abhaltung öffentlicher Spiele klagen: „Wie schöne Zeit vergeht da ungenutzt.“ Nach Gefahr verlangt es einen rechten Mann, und wonach er trachtet, nicht was er dulden wird, hat er im Sinn, da ja auch die künftigen Leiden ein Teil seines Ruhmes sind.

Sen. *dial.* 1,4,4; Übers. FINK

Es lohnt sich auch hier, die Gruppierung und Zuschreibungen der genannten Personen noch einmal unter die Lupe zu nehmen. In einer Reihe werden in einer sozialen Antiklimax genannt: *magni viri, fortes milites, Triumphus murmillo*. Der Gladiator erhält kein allgemein qualifizierendes Attribut wie die anderen (tapfer ist bereits an die Soldaten vergeben), aber immerhin hat er einen sprechenden Künstlernamen. Der allgemein gültigen Menge der *viri* und *milites* ist er als Einzelercheinung aus der Regierungszeit des Tiberius entgegengestellt. Das heißt offenbar, dass man großen Männern und tapferen Soldaten ihre Haltung zu persönlichen Herausforderungen ohne Weiteres zutraute, für einen Gladiator musste sie jedoch belegt werden. Ein Kontrast zwischen Römern bzw. römischen Soldaten und dem Gladiator entsteht zusätzlich dadurch, dass jene sich über eintretende Gefahren „manchmal“ freuen, der Murmillo hingegen ist ungehalten, weil sie ausbleiben. Die Gefahr ist damit im Umkehrschluss eine ständige Begleiterin seines Lebens. Aber ohne Gefahr zu leben, ist offenbar die eigentliche Herausforderung für ihn, weil – in einer Übernahme der römischen Perspektive – der Kampf für ihn bedeutet, das zu zeigen, was Rom von ihm erwartet, und seinem Künstlernamen, der genau diese oktroyierte Anspruchshaltung ausdrückt, gerecht zu werden.

4 Fazit

Die Gladiatur ist ein komplexes und widersprüchliches Phänomen der römischen Welt. Dies haben sowohl die Besprechung der Epigramme Martials als auch der Passagen aus Senecas Werken, in denen es um Gladiatoren geht, gezeigt. Auf den ersten Blick wirkten alle Textbeispiele positiv und so, als ob sich hier eine Art Fankultur artikuliert. Im einen Fall waren die Gladiatoren beliebte Attraktionen bei den Eröffnungsspielen des *Colosseums*, die ihre jeweiligen Anhänger im Publikum hatten, im anderen Falls dienten sie als Bezugsgrößen, um die richtigen philosophische Haltungen zu exemplifizieren. Bei genauerem Hinsehen zeigte sich jedoch, dass die Texte von derselben Logik durchdrungen sind wie der Auftritt der Gladiatoren in der Arena selbst. Hier wird eine sozial stigmatisierte Gruppe vorgeführt, auf die die übrige Gesellschaft buchstäblich herabschaut, um sich ihrer eigenen Zusammengehörigkeit und Überlegenheit zu versichern. Im Amphitheater werden die Gladiatoren nur dann bejubelt, wenn sie genau das vorführen, von dem sie ausgeschlossen werden: Römersein.

Literatur

Kurze und informative Überblicksdarstellungen sind HOPKINS – BEARD 2010 und MANN 2013. Beide sind historisch ausgerichtet und bieten den aktuellen Forschungsstand, diskutieren ihn jedoch nicht ausführlich. Dazu muss auf andere Literatur zurückgegriffen werden (etwa MANN 2011, dort auch eine umfangreiche Bibliographie), ebenso für eine Zusammenstellung entsprechender Quellen-/Textbelege. WIEDEMANN 2001 (im engl. Original 1992 publiziert) ist ebenso gut lesbar, aber in manchen Aspekten bereits überholt. KNAPP 2012 zeichnet sein Bild der ‚Randgruppen‘ vornehmlich anhand von Quellenzitaten. Zu Martials *Liber spectaculorum* ist der erste und immer noch aktuelle Gesamtkommentar COLEMAN 2006.

Alle im Beitrag zitierten Übersetzungen sind den entsprechenden Tusculum-Ausgaben entnommen.

- CAGNIART, P., The Philosopher and the Gladiator, in: *The Classical World* 93,6, 2000, 607–618.
- COLEMAN, K. M., *M. Valerii Martialis liber spectaculorum*. Ed. with introduction, translation and commentary, Oxford 2006.
- CORBELL, A., *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton, 2004.
- GUNDERSON, E., The Ideology of the Arena, in: *Classical Antiquity* 15,1, 1996, 113–151.
- HOPKINS, K. – BEARD, M., *Das Kolosseum*, Stuttgart, 2010.
- JUNKELMANN, M., *Familia Gladiatoria. Die Helden des Amphitheaters*, in: *Köhne – Ewigleben 2000*, 39–80.
- KNAPP, R., *Römer im Schatten der Geschichte. Gladiatoren, Prostituierte, Soldaten: Männer und Frauen im römischen Reich*, Stuttgart 2012.
- KÖHNE, E. – EWIGLEBEN, C. (Hgg.), *Gladiatoren und Caesaren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Pfalz Speyer, Mainz 2000.
- KRASSER, H., *Spektakuläre Monumente. Martial und das Kolosseum*, in: EGELHAAF-GAISER, U. – PAUSCH, D. – RÜHL, M. (Hgg.), *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*, Berlin 2011, 226–252.
- MANN, C., *„Um keinen Kranz, um das Leben kämpfen wir!“ Gladiatoren im Osten des römischen Reiches und die Frage der Romanisierung*, Berlin 2011.
- MANN, C., *Die Gladiatoren*, München 2013.
- RÜHL, M., *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*, Berlin 2006.
- RÜHL, M., ‚Kommunikative‘ Texte (‚Briefe‘), in: KUHLMANN, P. – EICKHOFF, B. – HORSTMANN, H. – RÜHL, M. (Hgg.), *Lateinische Literaturdidaktik*, Bamberg 2010, 130–142.
- WIEDEMANN, T., *Kaiser und Gladiatoren. Die Macht der Spiele im antiken Rom*, Darmstadt 2001.

Zahnlos, aber zauberkundig

Die „hässliche Alte“ in antiker Kunst und Literatur

Nicola Hömke

1 Die Alte als literarisches Sujet

Bei den Leichenspielen zu Ehren des gefallenen Patroklos in Homers 23. Buch der *Ilias* ruft der schon recht betagte Antilochos nach dem Wettrennen fröhlich aus:

εἰδῶσιν ὑμῖν ἔρέω πᾶσιν φίλοι, ὡς ἔτι καὶ νῦν
ἄθᾶνατοι τιμῶσι παλαιότερους ἀνθρώπους.

„Wisst ihr doch alle, Freunde, was ich sage: dass auch jetzt noch
Die Unsterblichen ehren die bejahrteren Menschen!“

Il. 23,788–789; Übers. SCHADEWALDT

Wenn man wie der epische Krieger Antilochos zur obersten Gesellschaftsklasse gehört, mag dieser Satz über das Alter und die Alten im Epos wie im wahren Leben stimmen. *Ilias* und *Odyssee* warten mit diversen Beispielen betagter Akteure auf, die nicht wegen ihrer Kampfesstärke, sondern ihrer Weisheit und Lebenserfahrung in hohem Ansehen stehen, dazu gehört nicht zuletzt Antilochos' Vater, der greise König Nestor.

Die *Odyssee* thematisiert obendrein das Ideal des gemeinsam in Liebe und Verbundenheit alternden Ehepaars:¹ Schließlich gibt Odysseus trotz des verlockenden Angebots der schönen Nymphe Kalypso, ihr Gatte zu werden und ewig jung zu bleiben,² explizit seiner fernen Ehefrau Penelope den Vorzug, obwohl diese nach annähernd zwanzig Jahren Trennung ebenso sichtbar gealtert sein dürfte wie er.

.....
1 BERTMAN 1989 widmet sich auch den Negativseiten zu diesem Ideal des in Liebe vereint alternden Ehepaars: Im Falle von Eos und Tithonos, so erzählt der homerische Aphroditehymnos, gibt es kein Happy End, weil die Göttin der Morgenröte sich für ihren Geliebten zwar ewiges Leben, aber nicht ewige Jugend gewünscht hat und nun mitansehen muss, wie er endlose Vergreisung erleidet.

2 Hom. *Od.* 5,203–213.



Abb 1: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Werkstatt Peter Paul Rubens, ca. 1620–1625, heute Kunsthistorisches Museum Wien); Foto G. Jansoone 2006, Wikimedia Commons.

Das wohl berühmteste Denkmal hat diesem Ideal des gemeinsamen Alterns Ovid in seinen *Metamorphosen* mit der Erzählung von Philemon und Baucis gesetzt (Ov. met. 8,611–724). Peter Paul Rubens hat um 1620 die Schlüsselsituation in seinem Ölgemälde besonders lebendig dargestellt (Abb. 1): Das arme alte Ehepaar bekommt in seiner kargen Hütte unversehens Besuch vom obersten Gott und seinem Diener und ist in seiner selbstlosen Gastfreundschaft sogar bereit, die mit ihnen ergraute einzige Gans zu schlachten (was jedoch vermieden werden kann). Trotz dieser materiellen Not besteht anschließend ihr einziger Wunsch an Jupiter darin, zur gleichen Stunde sterben zu dürfen, damit niemand des anderen Grab anschauen muss. Dank ihrer Metamorphose zu ineinander verschlungenen Bäumen bleiben sie sogar über ihr menschliches Ende hinaus zusammen.

Sicherlich dürfte die antike Lebenswirklichkeit selbst für Angehörige der Oberschicht im Alter von zahlreichen Gebrechen geprägt gewesen sein – wenn man denn überhaupt das Seniorenalter erreichte. Gut, wer dann auf seine Familie zählen konnte! Doch was passierte, wenn man als alter Mensch aus dem antiken Sozialsystem herausfiel? Oder – noch schlimmer – wenn man nie drin war? Wenn man nicht von einer Familie aufgefangen und versorgt wurde, wenn der Ehegatte und Alleinernährer vorzeitig starb, wenn man als rechtloser Sklave geboren oder als Kriegsbeute verschleppt wurde? Gerade als alleinstehende und/oder rechtlose Frau stand man dann sehr schnell im dunkelsten Schatten der antiken griechischen oder auch römischen Gesellschaft; und diese Situation verschärfte sich noch ungemein, wenn man auch nicht mehr auf eine Verbesserung der wirtschaftlichen oder sozialen Lage durch reiche Gönner oder gar erneute Heirat hoffen durfte, weil man alt und von Krankheit und Debilität gezeichnet war.³

In der antiken Kunst und Literatur hat dieser Typus der „hässlichen Alten“ über Jahrhunderte hinweg einen erstaunlich reichhaltigen Niederschlag gefunden. Die Frauen waren dabei in erster Linie das Ziel von Spott und Häme in z. T. äußerst aggressiver, obszön-hetzerischer Form. Mit dem Typus der Invektive, also der Schmähsatire oder des Schmähepigramms, bildeten sich sogar eigene poetische Genres heraus. Martial lässt sich etwa folgendermaßen über solch eine Frau aus:

*Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,
Et tres capilli quattuorque sint dentes,
Pectus cicadae, crus colorque formicae;
Rugosio rem cum geras stola frontem
Et araneorum cassibus pares mammas; 5
Cum comparata rictibus tuis ora
Niliacus habeat corcodilus angusta,
Meliusque ranae garriant Ravennates,
Et Atrianus dulcius culex cantet,
Videasque quantum noctuae vident mane, 10
Et illud oleas quod viri capellarum,*

.....
3 Im frühen Christentum setzten sich Frauen, die sich durch Kosmetik und Schmuck aufzuputzen und zu verjüngen suchten, gar dem Vorwurf aus, dem Teufel verfallen zu sein, weil sie Gottes schöpferischer Gestaltung „ins Handwerk pfuschten“ – so jedenfalls Tertullians Tenor in seiner Schrift *De cultu feminarum* (besonders 2,5).

*Et anatis habeas orthopygium macrae,
 Senemque Cynicum vincat osseus cunnus;
 Cum te lucerna balneator extincta
 Admittat inter bustuarias moechas; 15
 Cum bruma mensem sit tibi per Augustum
 Regelare nec te pestilentia possit:
 Audes ducentas nuptuire post mortes
 Virumque demens cineribus tuis quaeris
 Prurire. Quid si Sattiae velit saxum? 20
 Quis coniugem te, quis vocabit uxorem
 Philomelus aviam quam vocaverat nuper?
 Quod si cadaver exigis tuum scalpi,
 Sternatur Acori de triclinio lectus,
 Talassionem qui tuum decet solus, 25
 Ustorque taedas praeferat novae nuptae:
 Intrare in istum sola fax potest cunnum.*

Obwohl du dreihundert Konsuln erlebt hast, Vetustilla,
 nur noch drei Haare besitzt und vier Zähne,
 die Brust einer Grille, die Schenkel und den Teint einer Ameise hast,
 obwohl deine Stirn mehr Runzeln zeigt, als dein Gewand Falten hat,
 und deine Brüste Spinnenweben gleichen, 5
 obwohl, verglichen mit deinem Rachen,
 das Nilkrokodil ein enges Maul hat,
 die Frösche von Ravenna schöner quaken
 und die Mücken an der Adria lieblicher surren,
 du so gut siehst wie Nachtulen früh am Morgen 10
 und genauso stinkst wie die Ziegenböcke,
 du den hervorstehenden Steiß einer mageren Ente hast
 und deine knochenharte Scham einen greisen Kyniker erledigen würde;
 obwohl dich der Bademeister, wenn er das Licht löscht,
 noch mit den Huren hereinlässt, die sich bei den Gräbern herumtreiben,⁴ 15
 obwohl schon den ganzen Monat August hindurch für dich Winter ist
 und auch Pestfieber dich nicht wieder auftauen könnte,
 wagst du es, der schon zweihundert starben, dich heiratslustig aufzuführen
 und suchst, verrückt wie du bist, einen Mann für deine Asche.
 Was wäre, wenn Sattias Grabstein geil sein wollte? 20

.....
 4 Gemeint ist: Sie ist so hässlich, dass sie erst zusammen mit den Huren im Dunkeln hinein darf.

Wer wird dich „Gattin“, wer „Ehefrau“ nennen,
wo dich kürzlich Philomelus noch „Großmutter“ nannte?
Doch wenn du verlangst, dass man deinen Leichnam stimuliert,
soll man dir aus dem Triclinium des Orkus das Bett richten,
das allein zu deiner Hochzeit passt, 25
und der Leichenverbrenner soll der Braut dann die Hochzeitslichter
vorantragen:

Allein die Fackel vermag in so eine Möse einzudringen.

Mart. *epigr.* 3,93 (94); Übers. BARIÉ–SCHINDLER

Die frauenfeindlichen Hasstiraden sind mit nicht enden wollender Lust am bildhaften und hyperbolisch-manierierten Detail ausgeführt. Schon der Name *Vetustilla* (incl. Verkleinerungsendung etwa: „mickrige Alte“) ist sprechend; von den zum schmähenden Vergleich aufgerufenen Tieren mag der stinkende Ziegenbock vielleicht noch alltäglich sein, Grille, Ameise, Spinne, Krokodil, Frösche, Mücken, Eule und Ente wirken demgegenüber schon erlesener und gesuchter. Und doch ist der Tiervergleich ein stereotypes Element der Invektive; Horaz steuert in *Epode* 8 und 12, zwei gleichfalls drastischen Schmähedichten gegen Frauen, noch eine diarrhoetische Kuh (*epod.* 8,6), einen schwarzen Elefanten (*epod.* 12,1) und einen Polypen (*epod.* 12,5; gemeint ist mutmaßlich ein Oktopus) bei.⁵ Die Bandbreite der ausgewählten Tiere kann dazu dienen, die gewünschten Assoziationen regelrecht zu addieren, sei es weil einzelne Tiere konkrete Makel der Frau versinnbildlichen (Gestank, Kahlheit, Lautgebung), sei es weil eindeutig unattraktive bzw. überzogen große neben besonders kleinen Tieren in ihrer Gesamtheit dazu dienen, der Geschmähten ihre Menschlichkeit abzusprechen.

Amy RICHLIN,⁶ spezialisiert auf Genderforschung in antiken Texten, hat bestimmte Motivpools klassifiziert, aus denen sich Dichter wie Horaz und Martial immer wieder für ihre Schmähedichte bedienen haben: So werden typischerweise die verschiedenen Körperöffnungen verunglimpft (im eingangs zitierten Martial-Epigramm der Mund in v. 6, aber auch die Schamgegend in v. 13 und v. 27); der körperliche Verfall geht mit dem sexuellen Verfall einher (vgl. die klimaktische Hinweiskette auf den Winter in v. 16, ihren Leichnam und das Bett im Orkus in v. 23f. und den Sexualakt mit der Totenfackel in v. 27); zudem werden möglichst alle Register der Sin-

5 Vgl. RICHLIN 1992, 109–113.

6 Vgl. RICHLIN 1984, 70f.

neswahrnehmungen gezogen, um Verachtung vor dem Makel (v. 2: kahl und zahlos; v. 8–9: keine schöne Stimme; v. 10: fehlsichtig) und Ekel (v. 11: Gestank; v. 23–27: Sex mit einer Toten) zu erzeugen.⁷

Damit einher geht jedoch das explizite oder subtile Gefühl der Bedrohung vonseiten des Erzählers, weil die verspottete Alte durch ihre offene Gier nach einem „neuen Mann für ihre Asche“ (v. 19) gegen die zeitgenössische Sexualnorm und den Code für typisch weibliche Verhaltensweisen (Zurückhaltung, Häuslichkeit, *castitas*) verstößt und er sich dadurch quasi persönlich bedroht fühlt. In den horazischen *Epoden* 8 und 12 wird zudem schnell deutlich, dass die Schimpftiraden des Erzähler-Ichs gegen die hässliche Alte eher die Tatsache überspielen sollen, dass ihn bei den Treffen mit den Frauen seine sexuelle Potenz im Stich gelassen hat.

Wir kommen auf diese Beziehung zwischen der Alten und ihrem Dichter später zurück, aber bereits dieser erste Einblick in die Materie soll zeigen, dass Spott- und Hasstiraden gegen Frauen in Kunst und Literatur keineswegs simpel eindimensional sind. Vielmehr bildeten sie verschiedene Bild- und Erzähltypen aus, je nachdem mit welchen spezifischen Charakteristika die hässlichen Alten versehen wurden. In der Art des Spotts und der Häme lassen solche Darstellungen oft eine tiefere künstlerische, poetische oder gar poetologische Motivation erkennen. Wenn man diese Figurenkonzeptionen nicht einfach nur als hässlich-entartete oder lächerlich-degenerierte Kunst abtut, wie das gerade in Zeiten der Idealisierung der griechischen Ästhetik und der römischen Werte-Erziehung oft geschehen ist,⁸ dann haben diese hässlichen Alten uns viel zu erzählen: über die Vorführung menschlicher Vorurteile und (auch spezifisch männlicher) Ängste sowie über den künstlerischen Umgang mit Tabus und Normverletzungen.

Im Folgenden sind aus einer jahrhundertelangen Bild- und Texttradition drei Typen der hässlichen Alten ausgewählt; sie werden zunächst einzeln,

.....

7 Eine bemerkenswerte Fortsetzung dieser misogynen Tradition findet sich in den anonymen *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* aus dem 13. Jh. Das aus Venetien stammende Gedicht listet in stolzen 191 Strophen alle nur denkbaren weiblichen Makel auf (vgl. BETTELLA 2005, 13f.). Überliefert ist es im reich illustrierten Codex unicus Ms. Hamilton 390 (olim Saibante), der sich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek befindet und im dortigen Handschriftenkatalog als sehr gelungenes Digitalisat frei einsehbar ist.

8 S.u. S. 39 (Urteil BULLE).

aber dann auch mit Blick auf gemeinsame Wirkmechanismen synoptisch behandelt:⁹

1. der Bildtypus „Trunkene Alte“, wie er besonders prominent aus früh-hellenistischer Zeit erhalten ist;
2. der Bild- und Texttypus „Alte Kupplerin“ aus der griechischen und römischen Komödie und der römischen Elegie;
3. der Texttypus „Zauberkundige Alte“ aus der römischen Dichtung v. a. der augusteischen Zeit.



Abb. 2: „Die Trunkene Alte“, röm. Kopie eines griech. Originals a. d. 3. Jh. v. Chr., aus Rom, heute München, Glyptothek inv. 437, Höhe 0,92 m; Foto B. Saint-Pol 2007, Wikimedia Commons.

.....

9 Unberücksichtigt bleiben hier z.B. die zahlreichen positiv oder negativ konnotierten Greise der griechischen und römischen Mythologie ebenso wie die sonstigen Subtypen der alten Frau insbesondere in der griechischen Komödie, z.B. die geschäftstüchtige alte Händlerin der Alten Komödie (vgl. OERI S. 25 f.) oder auch die schwatzhafte Alte (OERI S. 38 f.) und die keifende Gattin der Mittleren und Neuen Komödie (OERI S. 64–66). Auch im (insbesondere römischen) Roman hat die Alte einen festen Platz, man denke etwa an die kupplerische Gemüsehändlerin in Petrons *sat.* 6,4 und die trunksüchtige und sexbesessene Oenothea in *sat.* 138. Eine auch narratologisch bedeutsame Scharnierstelle zwischen erzähltem Esel-Abenteuerroman und metadiegetischem Amor- und Psychemärchen nimmt die alte Räubermutter in Apuleius' *met.* 4,24–27 ein. Ebenfalls mit der Konnotation der alten Greisin verbunden sind diverse spätantike Roma-Personifikationen (z.B. Symm. *rel.* 3,9; Prud. *contr. Symm.* 2,649–772; Rut. Nam. 115 f., 135 f.).

2 Typus 1: Die trunkene Alte

Die zweifellos berühmteste Skulptur zu diesem Thema ist heute ein Prunkstück der Münchner Skulpturensammlung Glyptothek:¹⁰ die marmorne Sitzstatue „Die Trunkene Alte“ (Abb. 2). Sie stammt in der erhaltenen Form aus den ersten Jahrzehnten nach Christi Geburt, doch fertigte sie ein römischer Bildhauer als Kopie eines griechischen Originals mutmaßlich aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. an.¹¹ Eine weitere römische Kopie des griechischen Originals befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen in Rom.¹²

Wir sehen eine etwa lebensgroße, am Boden hockende Frau, von Alter und Sucht oder Krankheit gezeichnet; sie hält zwischen den vorn überkreuzten Beinen eine überdimensionale Lagynosflasche umklammert, auf der ein Efeukranz aufliegt, und grinst den Betrachter von unten herauf mit zurückgeworfenem Kopf, rauschhaft verzerrtem Gesicht und offenem Mund an. Die Figur ist extrem dreidimensional konzipiert, sie beansprucht viel räumliche Tiefe, ist sperrig, und man muss ganz um sie herumgehen, um alle Details zu betrachten, wodurch man zwangsläufig in den von ihr „beherrschten“ Raum eindringen muss. Gleichzeitig kann die physische Präsenz dieses Körpers regelrecht Unbehagen auslösen, immer wieder wird berichtet, dass Besucher in der Glyptothek einen Extra-Bogen um sie machen, ebenso wie wenn sie in der Fußgängerzone einen auf dem Boden sitzenden Bettler weiträumig umkreisen.¹³

Die oft gestellte Frage scheint berechtigt: Wer hätte sich so etwas als reicher und kunstbessener Grieche oder Römer ins Haus oder in den Garten stellen sollen? Antike Kunst war schließlich in der Regel Auftragskunst, also vom Auftraggeber in dieser Ausführung bestellt und

.....
 10 Zur folgenden Analyse der Münchener „Trunkenen Alten“ vgl. grundlegend ZANKER 1989; KUNZE 1999, bes. 69–82; KUNZE 2002, 99–108.

11 Ob es sich bei diesem Urbild um jene *amus ebria* handelte, die laut Plin. d.Ä. (*nat. hist.* 36,32) dem Meisterbildhauer Myron zuzuschreiben und in Smyrna aufgestellt war, ist umstritten. Zu seiner fehlerhaften Identifikation des Bildhauers mit dem namensgleichen Myron aus dem 5. Jh. v. Chr. und möglichen hellenistischen Bildhauern vgl. KUNZE 2002, 101 f. Eher zweifelnd ZANKER 1989, 82; zustimmend z.B. KUNZE 1999, 70 und 2002, 99.

12 Die beiden Kopien unterscheiden sich in künstlerischen Details und ihrem Erhaltungszustand. Im Folgenden steht ausschließlich das gemeinhin als qualitativ besser erachtete Münchener Exemplar im Fokus.

13 Vgl. ZANKER 1989, 10 f.

teuer bezahlt. Gerade im direkten Vergleich (wie er in der Glyptothek möglich ist) zu Bildwerken der griechischen Klassik, die das Ideal jugendlicher Schönheit, die Perfektion von Körper und Geist und die Ästhetik vollkommener Proportionen verkörpern, mutet der hier inszenierte körperliche, geistige und sittenhafte Verfall umso schockierender an. Die Geschichte der Skulptur zeigt, dass diese Frage seit Jahrhunderten für Unsicherheit sorgte und im weiteren Verlauf zu manch eigenwilliger Verdrängungsstrategie aufrief.¹⁴ Auch als sie 1895 wieder in die Glyptothek zurückkehrte, urteilte Heinrich BULLE, Klassischer Archäologe und Autor des Sammelwerks „Der schöne Mensch im Altertum“, über die Skulptur:

„Es gibt gewiß nichts Häßlicheres als diesen faltigen Kopf, diesen zahnlückigen Mund, den verdorrten Hals, die vorspringenden Schlüsselbeine, den schrecklichen Busen. Dennoch schauen wir das Greusal vergnügt an und lachen, denn die Alte selbst ist ja selig und fühlt alle Wonnen, die nur der Gott verleiht. Wie beim Barberinischen Faun wird das Häßliche durch die Kunst neutralisiert.

Das Werk kann natürlich nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden sein. Es ist ein reines Genrebild, erfunden als Künstlerspaß und ausgeführt für den Park irgend eines reichen und lustigen Dionysosverehrers.“¹⁵

Eben diese belächelnde, herablassende, letztlich unverbindliche Art kennzeichnet den generellen Umgang des damaligen Bildungsbürgertums mit solchen „Genreskulpturen“.¹⁶ BULLES Vergleich mit dem Barberinischen Faun¹⁷ (Abb. 3) ist auch aus heutiger Sicht passend. Der Faun stammt aus derselben griechischen Kunstepoche des Frühhellenismus und weist einige markant gleiche Charakteristika auf wie die trunkene Alte: Wieder fällt zuallererst die provozierende, eindeutig normwidrige und extrem raumgreifende Körperhaltung ins Auge, so dass sein „prächtiger Körper sich im

.....
14 Zur Rezeption der Alten im 18. Jahrhundert als einer rauschhaft entrückten Dionysospriesterin, befördert durch ihre Positionierung auf einem hohen Sockel, vgl. ausführlich ZANKER 1989, 6–11.

15 BULLE ²1912, 409 f.

16 Zur wechselvollen Geschichte solcher „Genrewerke“ vgl. neben ZANKER 1989 auch MEYER 1992; KUNZE 1999, 43–46.

17 Eigentlich wäre die Alternativbenennung „Trunkener Satyr“ für das mythische Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock passender, sofern es sich nicht um eine römische Kopie, sondern wirklich um ein griechisches Original handelt.



Schlaf in unerhörter Schamlosigkeit und bestürzender erotischer Präsenz darbietet“, wie Zanker es ausdrückt.¹⁸ Wieder wird dem Betrachter die Chance auf unbeteiligte Betrachtung genommen: Klassische Ehrenstatuen stehen oder lehnen oder treiben edlen Sport, statt sich wie hier mit halb geöffnetem Mund lustvoll in rauschhaften Träumen zu räkeln.

Abb. 3: Sog. „Barberinischer Faun“, vermutl. griech. Originalskulptur von ca. 220 v. Chr., aus Rom, heute München, Glyptothek inv. 218, Höhe 1,81m; Foto M. Kabel 2005, Wikimedia Commons.

Die Künstler legten damals Wert darauf, körperliche und seelische Zustände in oft bewusst alltäglichen Momentaufnahmen für den Betrachter einzufangen. Dazu gehören neben Freude und Lust auch Hässlichkeit, extremer Schmerz und Angst. Damit brachen sie geradezu revolutionär mit dem Kalokagathia-Ideal der Klassik, der Idee des moralisch, physisch und ästhetisch Schönen, Wahren und Guten. Sie fanden eine neue Ausdruckssprache, die in der Kunstgeschichte als schroff-expressionistisch, provokant-invasiv und zugleich brutal-realistisch charakterisiert wird.

Während diese künstlerische Phase des Hellenismus selbst nur wenige Jahrzehnte andauerte, blieb der griechische Urtypus der trunkenen Alten prägend für die Ikonographie dieses Themas bis in die späte Kaiserzeit. Auf sie gehen z.B. auch diverse Figurengefäße zurück, bei denen die dargestellte Frau stets einen Weinkrug umklammert; manchmal sind der Darstellung spöttisch-anzügliche Sprüche auf der Unterseite beigegeben, so im Falle der tunesischen Figurenvase (Abb. 4): „AMO VINU[M] SIC MEDIAM P[ARTEM] VRES SI VERTAS“ – „Ich liebe den Wein, so wirst du mein Inneres ausdörren, wenn du mich umdrehst“.¹⁹

.....
18 ZANKER 1989, 21.

19 Vgl. KUNZE 2002, 99 mit Anm. 520. Zu solchen Figurengefäßen vgl. ausführlich SALOMONSON 1980 und KOSSATZ-DEISSMANN 1995.



Abb. 4: Figurengefäß des Typus „Trunkene Alte“ aus Tunesien, Mitte 3. Jh. n. Chr., heute Classics Museum of the Australian National University, Canberra, inv. 1987.04, Höhe 19,3cm; Foto: Bob Miller, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des ANU Classics Museum.

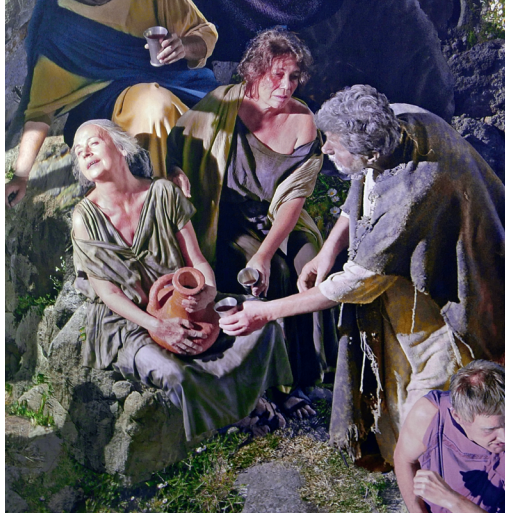


Abb. 5: Trunkene Alte im fotorealistisch rekonstruierten Pergamon-Panorama des Künstlers Yadegar Asisi (2018, Berliner Pergamonmuseum / Das Panorama); Foto R. Hömke 2019, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Pergamonmuseums.

Eine amüsante Zitation haben die beiden Skulpturen „Trunkene Alte“ und „Barberinischer Faun“ zudem im fotorealistisch rekonstruierten Pergamon-Panorama des Berliner Künstlers Yadegar Asisi erfahren: Am Hang des Burgbergs, nahe dem oberen Eingang des Dionysostheaters, erkennt man eine grauhaarige Frau, auf einem niedrigen Stein sitzend, in entsprechender Pose und mit Weingefäß, umgeben von weiteren Trinkfreudigen, die ihr auffordernd ihre leeren Becher hinhalten (Abb. 5). Auf dem Wiesenstück daneben lagert ein mit Lendenschurz bekleideter Mann breitbeinig zurückgelehnt nach Art des hellenistischen Vorbilds, allerdings seinen Kopf in den Schoß einer jungen Frau gebettet.²⁰

.....
20 Zur Absicht des doppelten Bildzitats äußert sich Asisi im Ausstellungskatalog 2018, 85.

Zurück zur antiken Großplastik in der Glyptothek: Wen oder was stellt die Alte nun dar? Auf den ersten Blick wirkt sie verwahrlost und unanständig, nicht nur durch den weit zurückgeworfenen Kopf und den offenen, fast zahnlosen Mund, sondern auch durch den bis auf den Oberarm hinuntergerutschten Schulterträger ihres Gewandes, der fast ihre Brust entblößt. Was an Statuen junger Frauen oder Göttinnen als erotisches Signal zu deuten wäre, wirkt hier regelrecht obszön. Dessen ungeachtet ist ihre Aufmachung aber eigentlich tadellos:²¹ Sie trägt ein qualitativvolles Kleid in aktueller Mode mit kunstvollen Spangen an den Schulterträgern. Der Mantel und das Kopftuch sind ebenso wie das Gewand sorgsam drapiert. Links trägt die Frau zwei Fingerringe, und in die perforierten Ohrläppchen waren laut archäologischer Rekonstruktion bei Original und Kopie Metallkreolen eingesetzt. Sie sollte also weder verlottert noch arm wirken.

Für ihren Sitz im Leben sind verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden: MAFFEI interpretiert sie als Bacchuspriesterin, BULLE ordnet sie ebenfalls dem Kultbereich eines Dionysosheiligtums zu, KUNZE sieht in ihr nicht nur eine Stiftungsfigur zu Ehren des Dionysos, sondern auch geradezu eine allegorische Verkörperung hemmungsloser Trunksucht, die Inszenierung einer „Ästhetik des Hässlichen“ als Inbegriff einer dionysischen Gegenwelt.²² Einen meines Erachtens stimmigen Schritt weiter in der Zuordnung der Figur zu einer realen Lebenswelt geht Zanker, indem er die Alte als ehemalige Hetäre identifiziert: In der griechischen Gesellschaft waren Hetären bekanntlich die elegante Variante einer Prostituierten, die als z. T. hochgebildete und gesellschaftsfähige Geliebte eines (verheirateten) Mannes auftraten. Im Athen der Klassik waren Hetären z. T. stadtbekannte Berühmtheiten, Männer zahlten horrenden Summen, um sich einer Luxus-Hetäre rühmen zu dürfen. Doch was passiert, wenn eine solche Hetäre altert und sich vielleicht kein zweites Standbein als Kupplerin für die nächste Hetäreneneration aufgebaut hat? Genau diese Frage haben sich demnach die Künstler des Frühhellenismus auch schonungslos gestellt – und beantwortet: Dann, so ihre Antwort, zieht sie eben den Spott der Gesellschaft auf sich, oder noch schlimmer: „In der Gestalt der häßlich gewordenen »Ehemaligen« rächte sich die Gesellschaft, die Ehefrauen, die als »Herrinnen« ans Haus gebunden blieben, und die ausgenommenen, abgewiesenen oder desillusionierten

.....
21 Zum Folgenden vgl. ZANKER 1989, 32–42.

22 MAFFEI 1704, Tafel 103; zu BULLE s. o. Zitat S. 39; KUNZE 2002, 104 u. 106.

Liebhaber gleichermaßen.²³ Genau diesen Typus der ehemaligen Hetäre stellt auch die trunkene Alte dar. Die Stofffülle mit dem reichen Faltenspiel der auf dem Boden liegenden Säume demonstriert ihren ehemaligen Reichtum. Zugleich verbirgt sich dahinter auch ein kunstgeschichtliches Signal: Solches Faltenspiel war eigentlich typisch für den sogenannten reichen Stil der Spätklassik. Der Künstler zitiert hier also sozusagen ein Stilmerkmal einer unmodern gewordenen Kunstrichtung, als ob er sagen wollte, dass die goldene Zeit dieser Hetäre genauso Vergangenheit sei wie die Darstellungsweise ihres Faltenwurfs.

Für die Beziehung zwischen (gleichermaßen antikem oder modernem) Betrachter und betrachtetem Objekt hat dies interessante Folgen: Mag der Betrachter anfangs auch mit einem Gefühl überlegener Verachtung zurückprallen, kann er sich letztlich doch der Faszination der Darstellung nicht entziehen und wird zugleich mit der beunruhigenden Botschaft „Bald vielleicht auch DU!“ konfrontiert. Indem er die Alte als ehemalige Hetäre erkennt, bekommt er gleichsam den Spiegel über seine eigene Vergänglichkeit vorgehalten, so dass ihm vielleicht das Lachen über die abgemagerte alte Hetäre im Halse stecken bleibt.

3 Typus 2: Die alte Kupplerin

Ich komme zum zweiten Typus, der „alten Kupplerin“ aus der griechischen und römischen Komödie und der römischen Liebelegie. Letztlich resultiert dieser Typus natürlich aus demselben sozialen Kontext wie der Typus der trunkenen Alten, aber er hat, wie im Folgenden gezeigt wird, eine deutlich andere Entwicklung genommen: Die „alte Kupplerin“ geht in der griechischen Literatur auf die alte Hetäre zurück, die bereits seit den Anfangszeiten des öffentlichen Theaters zum Personalbestand der Alten Komödie gehört zu haben scheint, etwa in Aristophanes' Komödien *Πλοῦτος* (Der Reichtum) und *Ἐκκλησιάζουσαι* (Die Weibervolkversammlung). Allerdings kam sie als Figur des „Typen-Spotts“ erst in der Mittleren und Neuen Komödie zur vollen Entfaltung.²⁴ Alte Hetären

.....
23 ZANKER 1989, 31.

24 Vgl. zur Figur der komischen Alten in der Alten Komödie OERI 1948, 7–32, in der Mittleren und Neuen Komödie ebd. 33–66. Laut OERI (33) war in der Mittleren Komödie vor allem der Typus der alten Hetäre beliebt, in der Neuen Komödie dagegen eher der Typus der Kupplerin oder der Amme/Dienerin. Zur Hetärentypologie in der griechischen Komödie nach sozialen Gesichtspunkten vgl. STARK 2004, 161–165.

treten dort im Wesentlichen in zwei Rollen auf, nämlich als Kupplerin, d.h. als Vermittlerin junger Hetären an junge, möglichst reiche Liebhaber, und als Amme oder Dienerin für die Tochter des Hauses. Die Kupplerin ist natürlich auf maximalen Gewinn bedacht, weil die Schönheit der von ihr gemanagten jungen Hetäre im Prinzip ja zwei Frauen ernähren soll; die Amme ist in der Komödie zwar notorisch trunksüchtig und bisweilen lächerlich-einfältig, aber lange nicht in dem Maße dem Spott und der Häme des Stückeschreibers ausgesetzt wie die Hetäre.

Für alle diese Typen existierte in der griechischen Alten Komödie nur ein und derselbe bestimmte Typus von Maske, und bemerkenswerterweise blieben diese Maskendesigns von Aristophanes im 5. Jh. v. Chr. bis zu Menander im 3. Jh. v. Chr. immer dieselben, obwohl z.B. Menander die Ammen-Hetäre oft durchaus sympathisch zeichnete und sie in sehr familiärem Kontext auftreten ließ.²⁵

Als Plautus die griechische Neue Komödie Ende 3./Anfang 2. Jh. v. Chr. in mehr oder weniger freier Nachdichtung übernahm und die *ἑταῖραι* in *meretrices* umbenannte, übernahm er auch die weiblichen Rollenkonstellationen: Die alte griechische Hetäre wird zu einer römischen *lena* (Kupplerin) und/oder fungiert als Amme (*nutrix*) bzw. Dienerin (*serva*).²⁶ Auch wenn deshalb durchaus umstritten ist, ob das Mosaik des Dioskourides von Samos in der Villa des Cicero (Abb. 6) eine Szene aus Menanders *Συναριστώσαι* („Die zusammen Frühstückenden“) oder aus Plautus' *Cistellaria* zeigt,²⁷ ist die Identifikation der Rollen doch unzweifelhaft: Neben den beiden auffällig und elegant gekleideten jungen Damen fällt selbst in der Umgestaltung des Mosaikkünstlers die fratzenhafte Theatermaske der alten Hetäre (oder *lena*) ins Auge.

.....
 25 Die verschiedenen Hetärentypen in Menanders Komödien, vor allem gemäß der auf Plut. *mor.* 712c beruhenden grundlegenden Unterscheidung in *ἰταμαὶ καὶ θρασεῖαι ἑταῖραι* (unverschämte und dreiste Hetären) und *χρησταὶ καὶ ἀντερῶσαι ἑταῖραι* (rechtschaffene und liebenswerte Hetären) behandelt ausführlich AUHAGEN 2009, 80–123.

26 Zur veränderten Lebenswirklichkeit siehe jedoch unten S. 47f.

27 Vgl. hierzu AUHAGEN 2009, 116–120 m. weit. Lit. (die sich für eine Zuschreibung zu Menanders Stück ausspricht).



Abb. 6: Mosaik des Dioskourides von Samos in der Villa del Cicerone, Pompeii, 2. Jh. v. Chr. (vermutl. Kopie eines hellenistischen Gemäldes), 42x33 cm, heute Archäologisches Nationalmuseum Neapel, inv. 9987; Foto W. Ringer 2009, Wikimedia Commons.

Ein Blick auf Plautus' Komödien zeigt, dass die Alte zwar als ehemalige *lena* oder Amme/Dienerin durchaus bestimmte Stereotype in Aussehen und Charakteristika bedient (oder dies zumindest vorgehalten bekommt), jedoch keineswegs in dem Maße wie die intrigante, trunksüchtige Alte in der Alten Komödie zur Zielscheibe persönlichen Spotts wird. Als Beispiel mag eine Szene aus Plautus' Komödie *Mostellaria* („Die Geisterkomödie“) dienen: Der junge feurige Sohn des Hauses, Philolaches, hat sich ohne Wissen seines Vaters in eine Dirne namens Philematium (wörtl. „das Liebchen“) verliebt, das väterliche Vermögen dafür aufgewandt, sie freizukaufen und sie samt ihrer Dienerin Scapha (einer ehemaligen *lena*) ins väterliche Haus aufgenommen. Heimlich belauscht und kommentiert er nun das Gespräch zwischen den beiden Frauen aus seinem Versteck heraus. Gerade hat Scapha das junge Mädchen wegen dessen romantischer Liebe ausgeschimpft und fährt fort:

Sc. stulta es plane,

quae illum tibi aeternum putes fore amicum et benevolentem. 195
moneo ego te: te ille deseret aetate et satietate.
PHILEM. non spero. Sc. Insperata accidunt magi' saepe quam quae speres.
postremo, si dictis nequis perduci, ut uera haec credas
mea dicta, ex factis nosce rem. uides quae sim et quae fui ante.
*nihil ego quam nunc tu * * * * **
** * * amata sum; atque uni modo gessi morem:* 200a
qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutauit,
reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo.
PHILOL. Vix comprimor quin inuolem illi in oculos stimulatrici.

Sc: Du bist doch komplett dumm, wenn du dir einbildest,
 dass er für alle Ewigkeit dein Freund und Gönner bleibt.
 Ich warne dich: Er wird dich verlassen, wenn die Zeit vergangen ist
 und der Überdross da.

PHILEM.: Ich hoffe nicht! Sc: Das Nichterhoffte trifft oft viel früher
 ein als was du hoffst. Aber gut, wenn du durch Worte nicht zu bewegen
 bist, meinen wahren Worten Glauben zu schenken, dann werde aus
 Erfahrung klug! Du siehst, wer ich bin und wer ich einst war.

Nicht weniger als du jetzt * * * * *
 * * * wurde ich geliebt. Und nur einem Mann
 war ich zu Gefallen. Doch, beim Pollux! Sobald mein Haupthaar
 mit dem Alter die Farbe änderte, ließ er mich sitzen und im Stich.
 Dir wird's einmal genauso gehen, glaube ich. PHILOL.: Kaum kann ich
 an mich halten, dieser Aufwieglerin nicht in die Augen zu fahren!²⁸

Plaut. *Most.* 194–203

Hier ist vom Zerrbild der trunkenen Alten wenig übrig, man erlebt einen
 anderen Typus Frau: verbittert, aber keineswegs alkoholisiert. Und doch
 wird Philolaches im Verlauf der Komödie die typischen Vorurteile gegen
 die *lena* vorbringen, indem er ihr Trunksucht, Frechheit und Intriganz
 vorwirft, sie obendrein als *vetula lena* (*Most.* 213), *venefica* (218) und
scelesta stimulatrici (219) beschimpft.

Die römische Liebeslegie der frühen Kaiserzeit übernimmt dann das
 Figurenpersonal der griechisch-römischen Komödie weitgehend und

.....
 28 Die Übersetzungen stammen hier und im Folgenden, wo nicht anders angegeben, von
 der Verfasserin.

baut es aus. Der feurige *amator* lebt hier ebenso fort wie die junge, allseits begehrte *puella* (die ebenso wie die junge *meretrix* aus der Komödie in der römischen Halbwelt angesiedelt ist, unterhalb einer ehrbaren *matrona*, aber oberhalb eines *scortum*, d.h. einer ordinären Prostituierten). Ebenso wird die intrigante oder zumindest geschäftstüchtige *lena* übernommen. Fast alle diese Figuren entsprechen realen Rollentypen in der zeitgenössischen römischen Realität, für viele *puellae* der römischen Liebeselegiker ist ja sogar ausgiebig darüber debattiert worden, ob sie nicht sogar identifizierbaren historischen Persönlichkeiten entsprechen sollten.²⁹ Die alte Kupplerin jedoch hat kein solches Pendant in der realen Lebenswelt Roms, wie u. a. MYERS³⁰ betont: In der römischen Gesellschaft gab es zu keinem Zeitpunkt *meretrices*, die einen auch nur annähernd vergleichbaren Rang, Bildungsgrad und Einfluss gehabt hätten wie zumindest einige namhafte Hetären in Griechenland; auch im römischen Bordellwesen dürften Kupplerinnen die große Ausnahme gewesen sein. Wenn überhaupt, dann gab es den männlichen Kuppler (*leno*), doch dieser spielt wiederum in der elegischen Literatur – anders als in der Komödie – kaum eine Rolle.³¹ Die alte Kupplerin ist also – anders als die griechische Hetäre – eine literarische Fiktion, ein eigens geschaffenes poetisches Konstrukt des Elegikers; und es stellt sich die Frage, wozu der Autor (oder, auf binnenfiktionaler Ebene angesiedelt, das elegische Ich) eine solche (weibliche) Figur braucht. Ein Blick auf eine besonders plakative alte Kupplerin in einer Liebeselegie des Properz könnte zur Klärung beitragen:

*terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum,
et tua, quod non vis, sentiat umbra sitim;
nec sedeant cineri Manes, et Cerberus ultor
turpia ieiuno terreat ossa sono!*

Dornen, du Kupplerin, schlinge die Erde dir über das Grab hin!

Und, das Schlimmste für dich: leide als Schatten an Durst!

Finde nicht Ruhe im Tod, und Cerberus möge zur Rache

mit seinem Hungergekläff schrecken dein schändlich Gebein!³²

Prop. 4,5,1–4

.....
29 Dessen ungeachtet haben aber WYKE 1987 und SHARROCK 1991 überzeugend für die elegische *puella* als poetisches Konstrukt argumentiert.

30 Vgl. MYERS 1996, 4–5.

31 Vgl. GRIFFIN 1985, 114f.

32 Übersetzung des Properz hier und im Folgenden W. WILLIGE ²1960.

Die Elegie beginnt mit einem veritablen Fluch gegen eine *lena*, die dem elegischen Ich vor ihrem kürzlich eingetretenen Tod offenbar lange zu schaffen gemacht hat. Ihr Name *Acanthis* (wie man später erfährt) ist sprechend, er bedeutet „Stachel“ oder „Dorn“, und genau damit soll ja das Grab auch überzogen werden. Dass sie ewigen Durst spüren soll, den sie im Leben stets zu vermeiden suchte, spielt natürlich ein weiteres Mal auf das Stereotyp der Trunksucht bei alten Kupplerinnen an.³³ Erst in der nachfolgenden langen Rückblende wird deutlich, was die *lena* getan hat, um sich solch grimmigen, über den Tod hinausreichenden Hass des elegischen Ichs zuzuziehen: Sie hat dem jungen Mädchen, der *puella*, die das *amator*-Ich liebt, zahlreiche Ratschläge gegeben, wie mit Männern wie ihm umzugehen sei. Aus diesem „Hetärenkatechismus“³⁴ seien hier nur zwei kurze Auszüge vorgestellt:

et simulare virum pretium facit: utere causis!
maior dilata nocte recurret amor. 30
si tibi forte comas vexaverit, utilis ira:
post modo mercata pace premendus erit.
 [...]

semper habe morsus circa tua colla recentis,
litibus alternis quos putet esse datos. 40
 [...]

aurum spectato, non quae manus afferat aurum!
versibus auditis quid nisi verba feres?

Heuchle Verrat, es erhöht deinen Wert! Vorwände ersinne!
 Eine verschobene Nacht steigert die Liebesbegier 30
 Zaust er danach vielleicht seine Haare – der Zorn ist von Nutzen:
 Wenn er dann Frieden erkaufte, werde er weidlich geschröpft.
 [...]

.....
 33 COURTNEY 1969, 80–82 leitet den Namen *Acanthis* nicht nur von griech. ἄκανθα = Dorn ab, sondern bringt ihn konkret mit dem bei Theophrast und Plinius d.Ä. genannten Dornenstrauch *δυσὺς ἄκανθα* in Verbindung: Während Properz auf die hellenistischen Vorlagen durch Wahl des einen Namensteils und die Verbindung von Dornen und Durst angespielt habe, habe Ovid wiederum durch Wahl des Namens *Dipsas*, d.h. des zweiten Namensbestandteils der griechischen Vorlage, für seine *lena* in *am.* 1,8 Properz seine Reverenz erwiesen.

34 Dieses Ausdrucks bedient sich schon KNOCHE 1936, 11 und weist die Anweisungen über die *mores meretricii* als Topos überhaupt der antiken erotischen Literatur aus. Für die römische Sphäre wäre der Ausdruck „Kupplerinnenkatechismus“ im Grunde passender.

Habe auch rings um den Hals stets frische Spuren von Bissen,
die dir – er glaubt es gewiß – kämpfend ein anderer versetzt! 40
[...]

Schau nach dem Gold allein und nicht nach der Hand, die das Gold bringt:
Verse zu hören, was bringt's andres als Worte dir ein?
Prop. 4,5,29–32.39–40.53–54

Der Schluss ihrer Rede richtet sich natürlich explizit und konkret gegen das dichtende *amator*-Ich, was die anfänglichen Hasstiraden erklärt und nahelegt, dass er ihr die Schuld für die unerfüllte Sehnsucht nach der *puella* gibt. Immerhin, so seine unverhohlene Schadenfreude, ist die Kupplerin letztlich jämmerlich an ihrem Alter und ihrer Auszehrung zugrunde gegangen:

*vidi ego rugoso tussim concrecere collo,
sputaque per dentis ire cruenta cavos,
atque animam in tegetes putrem exspirare paternas:
horruit argenti pergula curva foco.* 70

Sah ich doch selbst vom Husten den runzligen Hals sich verkrampfen,
Speichel und blutigen Schleim rinnen aus zahnlosem Maul
und die verrottete Seele verhauchen in schäbige Decken:
überm erkalteten Herd bebte der elende Bau. 70
Prop. 4,5,67–70

Wie schon aus der abfälligen Stichelei der *lena* gegen den dichtenden Liebhaber ersichtlich, besteht hier ein besonderes metapoetisches Verhältnis zwischen der Kupplerin und dem *poeta-amator*: Indem sie als Lehrerin der *puella* auftritt,³⁵ tut und ist sie für die *puella* genau das, was der elegische *amator* eigentlich für sie sein will: ein Lehrer in der Liebe, ein *praeceptor amoris*. Folglich überzieht der elegische Erzähler die Kupplerin mit neidvollem Hass, weil sie seine Rolle übernimmt, seine *auctoritas* bedroht und von der Rolle der Geschmähten aus der Alten Komödie plötzlich zumindest zwischenzeitlich in die Rolle der Täterin wechselt. Während das Erzähler-Ich auf ein Leben in der entrückten, idealistischen Welt der Elegie zusammen mit seiner *puella* aus ist, stellt die alte Kupplerin die permanente Bedrohung dieser elegischen Ideale

.....
35 Zum Folgenden vgl. v.a. MYERS 1996, 4–6; zum dahinterstehenden Konzept der Erotodidaxe vgl. WILDBERGER 1998.

dar, weil sie die anti-elegischen Werte der schonungslosen Realität vertritt: Gewinnmaximierung, Opportunismus, amoralisches Verhalten, Skrupellosigkeit, Desillusionierung. Wie schon in der griechischen Komödie wird die *lena* also zur Zielscheibe der (furchtbeladenen) Verachtung, aber diesmal nicht wegen ihrer Außenseiterrolle in der zeitgenössischen Gesellschaft und nicht vorrangig durch das Publikum, sondern als metapoetisches Konstrukt, als sorgfältig konstruierte Gegenspielerin des *poeta*, die gerade deswegen so machtvoll ist, weil sie Entscheidendes mit ihm gemeinsam hat, nämlich die Begeisterung für *artes* und *cultus* und die Funktion als *praeceptor amoris*.

Aber der eingeweihte Leser weiß auch, dass es zur Grundkonstruktion der römischen Liebeslegie gehört, dass die Sehnsüchte der *amatores* letztlich unerhört bleiben, dass der *poeta* nie aus der Sehnsucht nach einem harmonischen Leben mit seiner *puella* erlöst werden wird. Und warum nicht? Weil die *puella* ihm untreu wird, weil sie am Ende also genau so wird, wie die *lena* es geraten hat. Die alte Kupplerin ist also letztlich ein Vorausverweis auf das, was die *puella* dereinst sein wird.

4 Typus 3: Die zauberkundige Alte

Es bleibt noch der dritte Typus, derjenige der „zauberkundigen Alten“, wie er sich vor allem in der frühkaiserzeitlichen Dichtung manifestiert. Er überlappt teilweise mit dem zweiten Typus, bildet gleichsam Hybridtypen aus, weil auch den alten Kupplerinnen oft allerlei magische Fähigkeiten nachgesagt wurden. So sollen sie zaubermächtige Kräuter, z.B. in Form von Liebeszaubertränken, benutzen, um Liebhaber anzulocken und mit Bindezaubern zu manipulieren; ebenso sollen ihnen magische Ingredienzen dabei helfen, ihr Äußeres auf wundersame Weise zu verschönern und sich ewig jung zu halten.

Die stereotype Ausformung der „zaubermächtigen Alten“ erklären MYERS und RICHLIN mit den in diesen Typus hineingespiegelten männlichen Ängsten: Ängste vor Kontrollverlust durch Untreue der Ehefrau, eigene Manipulation und Nötigung, ja Impotenz;³⁶ und in der Tat enthüllt der literarische Kontext mehrerer besonders aggressiver Invektiven gegen „hässliche Alte“, dass das eigentliche Problem offenbar im sexuellen

.....

36 Vgl. RICHLIN 1984, 72; MYERS 1996, 9–12.

Versagen der Erzählerfigur liegt, wie eingangs zu den horazischen Epoden 8 und 12 festgestellt.³⁷ Statt diese Ängste als eigene Schwäche anzuerkennen, stelle es das lyrische Ich so dar, als setze sich hier eine Frau mit „unlauteren Mitteln“ durch.

Obendrein dürfte der sozialhistorische Aspekt eine Rolle spielen, dass reale Hetären und Dirnen grundsätzlich selbst für die Empfängnisverhütung und ggf. Abtreibung verantwortlich waren und dafür vermutlich pharmakologische Kenntnisse über Kräuter und andere Naturstoffe besaßen, die ihnen leicht als Schwarze Magie ausgelegt werden konnten. Dies wiederum könnte zur Intensivierung des literarischen Typus beigetragen haben. Auch die eben zitierte Acanthis des Properz verfügte zusätzlich über solche magischen Fähigkeiten:

*quippe et, Collinas ad fossam moverit herbas,
stantia currenti diluerentur aqua:
audax cantatae leges imponere lunae
et sua nocturno fallere terga lupo,
posset ut intentos astu caecare maritos, 15
cornicum immeritas eruit ungue genas;
consuluitque striges nostro de sanguine, et in me
hippomanes fetae semina legit equae.*

Bringt sie gar Collinische Kräuter zum Rande der Grube,
löst sich zu fließendem Quell alles, was fest war, dahin.
Ist sie so dreist, dem Monde durch Zauber Gesetze zu geben
und in das Fell eines Wolfs nächtens zu hüllen den Leib,
wüßte sie auch argwöhnische Gatten zu blenden durch Arglist. 15
Augen schuldloser Kräh'n kratzt ihre Kralle heraus.
Über mein Blut beriet sie mit Eulen und hat nach der Roßwut
trächtiger Stuten Schleim, mich zu behexen, gesucht.

Prop. 4,5,11–18

Wegen der offenkundigen Zauberkünste wandelt sich hier im Verlaufe ein- und derselben Elegie das Stimmungsbild gegen die Alte: Sie ist nicht mehr bloß Zielscheibe beißenden Spotts, zu dem Gefühl des Unheimlichen und des Ekels tritt obendrein die Furcht um das eigene Leben, der Erzähler

.....
37 S.o. S. 36.

beschreibt sich als ängstlich. Erst ganz am Ende steht er, wie oben zitiert,³⁸ dank des jämmerlichen Dahinscheidens und des dornenüberwucherten Grabes der alten Vettel letztlich wieder als Sieger da.

Besonders effektiv hat mit dieser Kombination aus Angst, Ekel, Obszönität und Spott der augusteische Dichter Horaz in *sat.* 1,8 gearbeitet: Im Zentrum steht die Figur der stadtbekanntes Giftmischerin Canidia. Von vorherein trägt diese Satire einen etwas obszönen Rahmen zur Schau, indem die nächtliche Begebenheit ausgerechnet vom ordinären Gartengott Priap erzählt wird, also einer vogelscheuchenartigen Gartenskulptur aus grobem Holz mit rot angemaltem, erigiertem Phallos, die ungebetene Besucher und Tiere aus den neu angelegten Privatgärten des Maecenas auf dem Esquilin fernhalten soll. Doch wieder einmal wird die Nachtruhe von den Hexen Canidia und Sagana gestört, die eben dort ein Zauberritual inszenieren, dafür ein schwarzes Lamm in Stücke reißen und Blut in einer Grube sammeln.³⁹

Lange muss sich der hölzerne Priap die Unterredung der Hexen mit Furien und Totengeistern anhören und erschauert – wiederum ist er also in Gestalt des Ich-Erzählers das Opfer –, bis er schließlich selbst unversehens dem Spuk ein Ende setzt:

*nam, displosa sonat quantum vesica, pepedi
diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.
Canidiae dentis, altum Saganæ caliendrum
excidere atque herbas atque incantata lacertis
vincula cum magno risuque iocoque videres.* 50

Denn wie eine platzende Blase knallt, so furzte ich los und ließ meine Arschbacken aus Feigenholz auseinander bersten; sie aber rannten in die Stadt. Wie Canidias Zähne und Saganas hohe Perücke herabfielen und von ihren Armen die Zauberkräuter und die verzauberten Liebesknoten, das hättest du mit großem Gelächter und viel Spaß sehen können.⁴⁰ 50
Hor. *sat.* 1,8,46–50

.....
38 S.o. S. 47f.

39 Dieses Verfahren ist als groteske Anspielung auf das Totenbeschwörungsritual des Odysseus in Hom. *Od.* 11,23–33 zu sehen.

40 Übersetzungen zu Hor. *epod.* 5 und 17 nach HOLZBERG 2018.

Die Art, wie der Bann gebrochen, die Mischung aus Binde- und Beschwörungszauber zum lächerlichen Mummenschanz zweier alter Weiber degradiert und ans Ende ein schallend lachender Priap gesetzt wird, passt auch ansonsten zum obszönen Gepräge des Gedichts: Letztlich entlädt sich hier wieder der derbe Spott gegenüber dem Typus der hässlichen Alten, ebenso wie anfangs beim Schmähepigramm und anschließend in der Komödie gezeigt.⁴¹

Doch die Hexe Canidia ist noch nicht besiegt, sie beherrscht weiterhin die Dichtung ihres *poeta*. Mutmaßlich einige Jahre nach den *Satiren*, d. h. kurz nach Actium (ab 31/30 v. Chr.) publizierte Horaz seine *Epoden*. Bereits der lateinische Werktitel *Epodon liber* dürfte doppeldeutig gemeint sein, weil man es nicht nur als „Buch der Epoden“ (vom Grundwort ἐπῶδος), sondern auch als „Buch der Zaubersprüche“ (vom Grundwort ἐπιφθῆ) übersetzen kann.⁴² Vor allem an zwei prominenten Stellen dieses Werks taucht die Hexe Canidia wieder auf:

Epode 5 beginnt sehr unvermittelt mit einer wörtlichen Rede (v. 1–10). Erst allmählich wird klar, dass sie aus dem Munde eines halbwüchsigen Knaben aus gutem Hause stammt, der sich nackt und gefesselt vier scheußlichen Hexen ausgeliefert sieht. Unter ihrer Anführerin Canidia sind diese damit beschäftigt, aus abstrusen Zutaten (u. a. mit dem Blut einer hässlichen Kröte beschmierten Eiern, Eulenfedern, Knochen aus dem Maul einer hungrigen Hündin) ein Brandopfer vorzubereiten (v. 11–46). Sodann wollen sie den Jungen bis zum Hals in die Erde eingraben und dort langsam verschmachten lassen (v. 32–38), um *post mortem* aus Mark und Leber einen Liebestrank zu gewinnen, der Canidias untreuen Liebhaber zurückbringen soll (v. 55–82).⁴³

Die Idee dahinter ist, wie FAUTH ausgeführt hat, letztlich ein Analogiezauber: Das Verlangen des wie Tantalus nach Speise lechzenden Knaben soll sich auf seine Eingeweide übertragen, aus denen nachfolgend der Trank für den abtrünnigen *senex* bereitet wird. Dass der Junge dafür in die Erde eingegraben wird, lässt sich mit GRAF zum einen mit einer möglichen Weihung an die chthonischen (also unterweltlichen) Mächte, zum anderen

.....
41 Vgl. hierzu die ausführliche Analyse der Zauberpraktiken (v.a. im Kontext antiker Zauberpapyri) und die Deutung bei REIF 2016, 145–170.

42 Vgl. LUCK 1990, 95; HOLZBERG 2018, 16.

43 Zur Analyse der magischen Vorgänge und ihrer Deutung im Rahmen der antiken Magievorstellung vgl. FAUTH 1999, 165–176.

mit dem Gedanken der Inversion erklären: Was von Mutter Erde geboren wurde, soll in diesem pervertierten Ritus zu ihr zurückgeführt werden.⁴⁴

Als der Junge begreift, was die Hexen vorhaben, wandelt sich seine Bittrede zum Fluch:

*venena maga non fas nefasque, non valent
 convertere humanam vicem.
 diris agam vos: dira detestatio
 nulla expiatur victima. 90
 quin, ubi perire iussus exspiravero,
 nocturnus occurram Furor
 petamque voltus umbra curvis unguibus,
 quae vis deorum est Manium,
 et inquietis adsidens praecordiis 95
 pavore somnos auferam.
 vos turba vicatim hinc et hinc saxis petens
 contundet obscaenas anus.‘*

„Zaubertränke mischen Recht und Unrecht, vermögen aber nicht, menschliche Vergeltung zu verändern. Mit Flüchen werde ich euch jagen: Verderbliche Verwünschung wird durch kein Opfer abgewendet. 90 Vielmehr werde ich, wenn ich, zu sterben gezwungen, den letzten Atem ausgehaucht habe, als nächtlicher Furor erscheinen und als Schattenbild eure Gesichter mit krummen Krallen attackieren – das ist die Macht der Manen – und auf den ruhelosen Herzen sitzend 95 durch Terror euch den Schlaf nehmen. Die Menge wird euch in jeder Gasse von hier und da mit Steinen attackieren und euch ekelhafte alte Weiber zerschmettern.“

Hor. *epod.* 5,87–100

Der Junge versucht sich der Hexen also gewissermaßen mit deren eigenen Waffen zu erwehren, wenn er ihnen androht, als untoter Dämon, als ruheloser Totenschatten zurückzukehren. Als Opfer der beiden Kategorien ἄωρος (áoros – „zur Unzeit Gestorbener“) und βίαιοθάνατος (biaiothánatos –

.....
 44 Vgl. GRAF 1996, 110–117.

„gewaltsam Gestorbener“⁴⁵ wäre er nach antiker Magievorstellung in der Tat prädestiniert dafür, nicht ins Totenreich einzugehen, sondern als missgünstige, schadenbringende Totenseele die Lebenden – und seien es auch Hexen – zu quälen.⁴⁶ Kurze Zeit später jedenfalls endet das Gedicht, ohne dass der Leser erfährt, ob der Junge nun wirklich geopfert wurde oder nicht. Angesichts der düsteren Stimmung spricht Luck von einer „Phantasmagorie des Grauens“,⁴⁷ deren Effekt durch den kontextlosen Sprung mitten ins Zauberritual sowie durch das Hin und Her wörtlicher Reden zweifellos intensiviert wird.

Die Hexen selbst wirken einerseits lächerlich-obszön mit ihren borstigen Haaren („wie ein Seeigel oder ein borstiger Eber“ v. 28) und ihren hochgeschürzten Kleidern (v. 25; Canidia kaut obendrein an ihren Nägeln, Veia stöhnt bei der Arbeit), aber zugleich auch widerwärtig und schauderregend in ihrem Tun; Canidia hat mit ihren Vipern zugleich etwas Furienhaftes an sich. Auch wenn grotesk-ironische Elemente – gerade in der Präparation des Brandopfers – durchaus vorhanden sind, fehlt diesem Gedicht doch der Aspekt echter Komik: „There is too much of the macabre and the authentically horrific in the poem for that.“⁴⁸ Gerade der Eindruck mangelnder Sinnhaftigkeit und das gegenüber *sat.* 1,8 betont offene Ende verleihen der Szenerie letztlich eine angespannt-unbehagliche Atmosphäre.⁴⁹

Angesichts eben dieses Gedichtschlusses erscheint die Erklärung, Horaz habe seiner persönlichen Abneigung gegen das Zaubrerwesen, wie es in den verruchten Vierteln Roms betrieben wurde, Luft machen wollen,⁵⁰ arg biographistisch und historisierend. Und so sind zahlreiche weitere Deutungen für die Epode vorgeschlagen worden:⁵¹ Der spätantike Horazkommentator Porphyrio nahm an, dass die Invektive sich nicht

.....

45 Zu der bereits in Hom. *Od.* 11 inhaltlich nachweisbaren und von Tertullian in *De anima* 56 ausformulierten Kategorisierung vgl. GRAF 1996, 119; OGDEN 2001, 225 f.

46 Ob dies allerdings tatsächlich bedeutet, dass der Junge durch seine Drohung die Bestrebungen der Hexen zunichtemacht, wie verschiedentlich behauptet wurde, erscheint mir zweifelhaft.

47 LUCK 1990, 95.

48 WATSON 2003, 182.

49 REIF 2016, 169 konstatiert, sowohl in *Satire* 1,8 als auch hier in *epod.* 5 stelle der Poet „dem als widerwärtig gekennzeichneten Hexenwesen spürbar den philosophischen Rationalismus gegenüber“, insofern der Junge nicht altersgemäß, sondern in epikureischer Manier spreche. Angesichts des betont offen gehaltenen Ausgangs fällt es hier jedoch schwerer als in *sat.* 1,8, diesen Rationalismus siegreich zu sehen.

50 So LUCK 1990, 96.

51 Zu den folgenden Deutungen bietet WATSON 2003, 197 f. eine knappe Übersicht.

nur allgemein auf die abergläubische Gesellschaft, sondern auf konkrete, zeitgenössische Frauen beziehe, etwa die bekannte Parfuhändlerin Gratidia (mit intendiertem Wortspiel Gratidia/Canidia).⁵² Verschiedentlich ist auch auf Auffälligkeiten im Vokabular hingewiesen worden, die nahelegen, dass Horaz die Epode unter dem Eindruck des Bürgerkriegs zeitpolitisch gedeutet sehen wollte. So vergleicht Holzberg die Canidia mit Kleopatra,⁵³ die mit ihrer weiblichen Herrscherrolle ja alle römischen Tabus brach und von Horaz andernorts⁵⁴ halb bewundernd, halb abschreckend als *fatale monstrum* bezeichnet worden war. Noch einen Schritt weiter geht die abstrahierende Deutung, Canidia stehe für die moralische Vergreisung der stürzenden Republik, die Horaz damit habe geißeln wollen.⁵⁵

Doch erst Horaz' dritte Canidia-Darstellung macht das Bild vom lyrischen Ich und seiner Hexe komplett. In der letzten, der 17. *Epode* erleben wir es in direktem Gespräch mit ihr:

*Iam iam efficaci do manus scientiae,
supplex et oro regna per Proserpinae,
per et Dianae non movenda numina,
per atque libros carminum valentium
refixa caelo devocare sidera,* 5
*Canidia: parce vocibus tandem sacris
citumque retro solve, solve turbinem.*

Schon, ja schon ergebe ich mich deiner wirkungsvollen Kunst
und bitte dich flehentlich beim Reich Proserpinas
und bei Dianas Macht, die man nicht reizen darf,
auch bei den Büchern mit den Zaubersprüchen, die imstande sind,
am Himmel angeheftete Sterne herabzuholen, 5
Canidia, lass endlich ab von deinen magischen Formeln
und lass, lass rückwärts laufen den getriebenen Kreisel.

Hor. *epod.* 17,1–7

.....
52 Vgl. Prophyrio *ad epod.* 3,8. Zu weiteren Rekonstruktionen der historischen Canidia vgl. PAULE 2017, 2–6.

53 Vgl. HOLZBERG 2018, 16.

54 Hor. *c.* 1,37,21.

55 Vgl. WATSON 2003, 198. Zu weiteren zeitpolitischen Deutungsansätzen vgl. z. B. PAULE 2017, Kap. 3 (55–94), der *Epode* 5 zusammen mit *Epode* 16 als „part of a dual response to the expectations of coming peace that were predicted in Vergil's eclogue“ (21) versteht.

Der Erzähler wendet sich hier direkt an Canidia, erklärt sich für besiegt und bittet sie zugleich, ihn endlich in Ruhe zu lassen – selbst Hector sei schließlich von Achilles zur Bestattung freigegeben worden (v. 8–14), und er brenne inzwischen schlimmer als der rasende Hercules vom Nessosgift (v. 30–32), ja er sei sogar bereit, mit verlogener Lyra ihre Anständigkeit zu besingen (v. 38–41), damit sie ihn von seinem Wahnsinn (*dementia* v. 45) erlöse.

Die Wortwahl⁵⁶ und der erhabene Stil⁵⁷ fallen ins Auge: Üblicherweise flehen mit solchen Worten entweder Liebeselegiker ihre *puella* an oder sonstige Dichter ihre Musen.⁵⁸ Hier erleben wir gewissermaßen die Perversion des Musenanrufs: Die zauberkundige alte Canidia agiert gleichsam als fiese Hexen-Muse eines Künstlers, der unter ihrer Ägide frech-obszöne Epoden schreibt; OLIENSIS spricht passend von der „anti-Muse, the relentless inspiration or instigation of Horace’s verse“ und einem „dark double“.⁵⁹

Poetologisch gesehen ist diese Konstellation hochspannend: Normalerweise erfährt das dichterische Ich ja nicht nur einfach künstlerische Inspiration von seiner Muse, sondern versteht sich als ihr Repräsentant, ihr Sprachrohr, verschmilzt bis zu einem gewissen Grade mit ihr. Entsprechend wird die zaubernde Alte als Personifikation der Invektiven- und Iambendichtung hier zu einer qualitativ eigenständigen literarischen Konstruktion aufgewertet, die mit dem Dichter-Ich in direkten Kontakt tritt, bis dahin, dass sie zum dunklen „alter ego“ des Dichter-Ichs selbst wird. Erst in dieser letzten *Epode* wird ihr poetologisches Potential in vollem Umfang offenkundig – und steht damit zugleich vor dem Abschluss. Denn auch wenn Canidia dem Dichter grässliche Tode und wahre Höllenqualen nach dem Vorbild eines Tantalus und Sisyphus androht, lässt ihr letztes Bekenntnis doch aufhorchen:

.....
56 *supplex et oro* v. 2; *parce vocibus sacris* v. 6.

57 Vgl. die dreifache *per*-Anapher, in den ersten beiden Fällen gerichtet an göttliche *numina*, im dritten Fall an übermächtige *carmina valentia*.

58 Ein passendes Gegenstück bietet etwa der Auftakt des vierten Odenbuchs, bei dem das lyrische Ich die Liebesgöttin Venus anfleht, ihn zu verschonen und nicht wieder unter ihr Regime (d.h. der Liebesdichtung) zu zwingen – vergebens, wie der Leser angesichts der 15 folgenden Gedichte begreift. Vgl. hierzu OLIENSIS 2009, 172.

59 OLIENSIS 2009, 172.

*vectabor umeris tunc ego inimicis eques
meaeque terra cedet insolentiae.
an quae movere cereas imagines,
ut ipse nosti curiosus, et polo
deripere lunam vocibus possim meis,
possim crematos excitare mortuos
desiderique temperare pocula,
plorem artis in te nil agentis exitus?*

75

Ich werde dann auf deinen widerstrebenden Schultern als Reiterin sitzen, und die Erde wird vor meinem Stolz zurückweichen.
Oder sollte ich, die ich, wie du Neugieriger selbst weißt, Wachsfiguren bewegen und vom Himmel mit meinen Sprüchen den Mond herabreißen kann, verbrannte Tote aufwecken kann und Liebestränke mischen, etwa weinen, weil meine Kunst am Ende ist und nichts bei dir bewirkt?

75

Hor *epod.* 17,74–81

Die abschließende Frage klingt, als ob Canidia selbst, ungeachtet allen zur Schau getragenen Selbstbewusstseins und aller überdimensionierten Drohungen, in diesem Moment begreift, dass ihre Zeit vorbei ist; es handelt sich, wie gesagt, um Horaz' letzte Epode, diese Auseinandersetzung markiert also die Sphragis, das Siegel, das der Dichter dem abgeschlossenen Werk aufdrückt.

Im vorliegenden Beitrag ist gezeigt worden, dass die Figur der hässlichen Alten im Laufe der Literaturgeschichte Eingang in ganz unterschiedliche Genres gefunden hat. Mag auch das realitätsnahe Stereotyp der ausgegrenzten, verspotteten Alten, das in der tagespolitisch orientierten Alten Komödie traktiert worden sein dürfte, die Ausgangsbasis gebildet haben, so erfährt dieser Typus in der Folgezeit doch faszinierende Aufwertungen: In der frühhellenistischen Bildtradition demonstriert gerade diese Figur (in radikalem Bruch mit dem Prinzip des distanzierten, in sich ruhenden Kunstobjekts in der Klassik) die revolutionäre Grenzüberschreitung, die aktive, bisweilen aggressive Bewegung auf den Betrachter zu. Die „Trunkene Alte“ erzählt, wie gesuchte Drastik und eine spezifische „Ästhetik des Hässlichen“ als wirkungsvolle Stilmittel agieren. Der Betrachter kann sich der Wirkung nicht entziehen, sondern wird, wie KUNZE ausgeführt

hat, notfalls auch gegen seinen Willen involviert, gestaltet also gleichsam am Gesamtkunstwerk mit.⁶⁰

Eben diese Interaktion, einerseits zwischen Kunstobjekt und Betrachter, andererseits zwischen Literaturfigur und *poeta* (und damit letztlich dem Leser) ist der Aspekt, der frappierende Bezüge zwischen der Figur der hässlichen Alten in Kunst und Literatur herstellt: Denn in der römischen Liebelegie tritt die alte Kupplerin als destruktiver *praeceptor amoris* gleichfalls in direkten Kontakt mit dem elegischen Ich, bis dahin, dass sie zu seinem düsteren Alter ego wird. Und Horaz' Canidia bestimmt gar als düstere Anti-Muse sein literarisches Schaffen, bis sich der Erzähler am Ende der letzten *Epode* doch noch von ihr zu lösen vermag. Gerade das Zusammenwirken von Figur und Betrachter bzw. Dichter macht das Gesamtkunstwerk in Bild und Text vollständig.

Auch für den modernen Leser eröffnet sich daraus eine Chance: Der nächsten hässlichen Hetäre oder *lena* sollte er mit Neugier begegnen – denn manchmal hält nicht das Schöne, Wahre und Gute, sondern die hässliche Alte den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis des Werks bereit!

Literatur

- AUHAGEN, U., Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie, München 2009.
- BERTMAN, St., The Ashes and the Flame: Passion and Aging in Classical Poetry, in: FALKNER, TH. M. – DE LUCE, J. (Hgg.), Old Age in Greek and Latin Literature, New York 1989, 157–171.
- BETTELLA, P., The ugly woman. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque, Toronto – Buffalo – London 2005.
- BULLE, H., Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen, Band 1, München – Leipzig²1912.
- COURTNEY, E.: Three Poems of Propertius, in: BICS 16, 1969, 70–87, bes. 80–87.

.....
60 Vgl. KUNZE 2002, 106.

- FAUTH, W., *Carmen magicum*. Das Thema der Magie in der Dichtung der römischen Kaiserzeit, Frankfurt am Main u.a. 1999.
- GRAF, F., Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike, München 1996.
- GRIFFIN, J., *Latin Poets and Roman Life*, London 1985.
- HOLZBERG, N. (Hg.), *Quintus Horatius Flaccus. Sämtliche Werke*. Lateinisch-deutsch hg. und übers., Berlin – Boston 2018.
- KNOCHE, U., Zur Frage der Propezinterpolation, in: *RhM* n.F. 85, 1936, 8–63.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A., Figurenvase in Gestalt einer trunkenen Alten, in: *Archäologischer Anzeiger* 1995, 527–536.
- KUNZE, Chr., Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, in: *RM* 106, 1999, 43–82, bes. 69–82 (Trunkene Alte).
- KUNZE, Chr., Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, Düsseldorf 2002, bes. 99–108 (Die Trunkene Alte).
- LUCK, G., *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*. Mit 112 neu übersetzten und einzeln kommentierten Quellentexten, Stuttgart 1990.
- MAFFEI, P. A., *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI. Da D. de Rossi illustrata, Rom 1704* [Digitalisat der Univ.-bibl. Heidelberg unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/maffei1704/0002>].
- MEYER, H., *Virgo Vestalis inveterata in sacris obsequis*. Rezeptions- und sammlungsgeschichtliche Erwägungen zum Typus der Trunkenen Alten, in: *Mannheimer Berichte* 40, 1992, 51–61.
- MYERS, K. S., *The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy*, in: *JRS* 86, 1996, 1–21.
- OERI, H. G., *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie[,] seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Diss. Basel 1948.
- OGDEN, D., *Greek and Roman Necromancy*, Princeton – Oxford 2001.
- OLIENSIS, E., *Canidia, Canicula, and the Decorum of Horace's Epodes*, in: LOWRIE, M. (Hg.), *Horace: Odes and Epodes*. Oxford Readings in Classical Studies, Oxford 2009, 160–187.
- PAULE, M. T., *Canidia, Rome's First Witch*, Bloomsbury 2017.
- Pergamon. *Meisterwerke der antiken Metropole und 360°-Panorama von Yadegar Asisi*. Hg. v. Asisi F&E GmbH / Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2018.

- REIF, M., *De arte magorum*. Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan, Göttingen 2016.
- RICHLIN, A., Invective Against Women in Roman Satire, in: *Arethusa* 17, 1984, 67–80.
- RICHLIN, A., The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor, New York u.a. 1992.
- SALOMONSON, J. W., Der Trunkenbold und die Trunkene Alte. Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einiger plastischer Gefäßtypen der römischen Kaiserzeit, in: *Bulletin Antieke Beschaving* 55.1, 1980, 65–135.
- SHARROCK, A., Womanufacture, in: *JRS* 81, 1991, 36–49.
- STARK, I., Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie, München 2004.
- WATSON, L., *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003.
- WILDBERGER, J., Ovids Schule der „elegischen“ Liebe: Erotodidaxe und Psychagogie in der *Ars Amatoria*, Frankfurt a. M. 1998 (Stud. z. Klass. Phil. 112).
- WILLIGE, W., *Properz. Elegien. Lateinisch und deutsch*, München ²1960.
- WYKE, M., Written Woman: Propertius' *scripta puella*, in: *JRS* 77, 1987, 47–61.
- ZANKER, P., *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten*, Frankfurt am Main 1989.

Das *Forum Romanum* und seine Denkmäler als Spiegel der Geschichte und Politik Roms

Jon Albers

Städte – in der Antike wie noch heute – zeichnen sich in ihren Stadtplänen unter anderem durch unterschiedliche Funktions- und Lebensbereiche aus. Einige Stadtteile werden durch Wohnviertel, Geschäftsbauten oder Industrieviertel, andere durch religiöse Stätten dominiert. Keine moderne Stadt kommt ohne ihr Verwaltungszentrum aus. Eintausend Jahre hindurch war Rom eine Stadt, die einen langsamen Aufstieg durchlebte, sich von einer kleinen mittelitalischen Regionalmacht zur Beherrscherin des Mittelmeerraumes wandelte und dabei einen mehrfachen Wechsel der politischen Systeme durchlebte – von der Königsherrschaft über die Republik zum Prinzipat. Sowohl dieser langsame Aufstieg mit seinen militärischen und wirtschaftlichen Erfolgen als auch die politischen Wechsel haben in der Stadt durch die Jahrhunderte hindurch unzählige Spuren hinterlassen, von denen die antike Literatur, aber – in diesem Kontext vor allem – auch die erhaltenen und archäologisch erforschten Denkmäler bis heute Zeugnis ablegen.¹ Das Zentrum der Verwaltung Roms lag dabei viele Jahrhunderte im Gebiet des *Forum Romanum*. Hier manifestierte sich besonders in der römischen Republik die politische Machtzentrale der Stadt, doch sind hier auch deutliche Zeugnisse anderer Epochen auffindbar. Dieser Wechsel der Bebauung des Forumsplatzes soll im Folgenden hinsichtlich der unterschiedlichen Zeitabschnitte der römischen Geschichte zusammenfassend betrachtet und dabei herausgestellt werden, mit welchen Monumenten und Zweckbauten die verschiedenen Systeme ihre Spuren in diesem urbanen Umfeld hinterlassen haben.

.....

1 Als umfassendes Werk zur Entwicklung des *Forum Romanum* von den Anfängen bis in die augusteische Zeit gilt immer noch COARELLI 1987. – Eine neuere, aber auch sehr knappe Zusammenfassung bietet etwa FREYBERGER 2012.

1 „La grande Roma dei Tarquini“: Das *Forum* in der Königszeit

Der Bereich, den später das *Forum Romanum* einnimmt, liegt an einem auf den ersten Blick denkbar ungünstigen Ort. Es handelt sich um eines der einstmals tiefsten Täler der Stadt, das unterhalb der übrigen Siedlungshügel Roms liegt, von diesen ringsum eingerahmt wurde und durch die Senke auch mit der Ebene des Tibers verbunden war (Abb. 1).

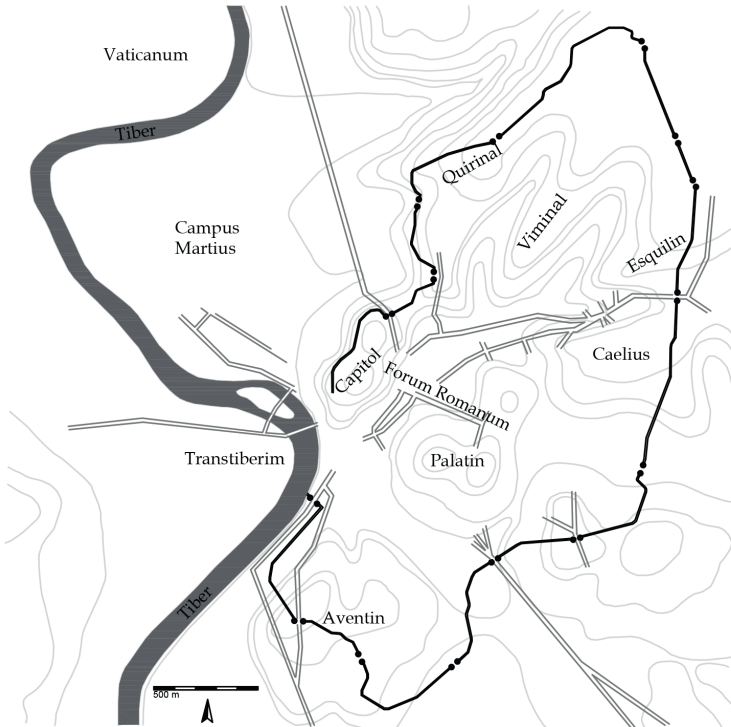


Abb. 1: Rom, Stadtgebiet mit der Servianischen Stadtmauer (Zeichn. Verf. nach FAVRO 1996, 77 Abb. 41).

Bodenuntersuchungen in den Bereichen dieses Tals haben ergeben, dass hier ein äußerst sumpfiges Gelände lag, das regelmäßig von der Tiberflut überspült wurde und wo sich im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche

Sedimente des Flusses über mehrere Meter ansammelten.² Trotz dieser ungünstigen Startbedingungen entwickelte sich hier eine der Keimzellen der späteren Stadt, die bereits in der Frühzeit stark durch den Menschen frequentiert und bebaut wurde.

Obleich man noch oft liest, Rom sei im 6. Jh. v. Chr. nichts weiter als ein Bauerndorf gewesen,³ entspricht dies nach heutigem Forschungsstand nicht mehr den Tatsachen. Unter den Königen war die Stadt zu einer der größten in Mittelitalien herangewachsen; die ältesten Stadtmauern – im 8. Jh. v. Chr. aus Lehm und Holz, im 6. Jh. v. Chr. schon aus einheimischem Stein – belegen die weite Ausdehnung Roms im Bereich der bekannten sieben Hügel, und einige der ersten monumentalen Tempel der gesamten Region zwischen den etruskischen und latinischen Gebieten dominierten die städtische Architektur. Das Rom der Könige, das man in der italienischen Forschung auch „das große Rom der Tarquinier“ nennt, war längst zu einer den anderen Stadtstaaten Mittelitaliens ebenbürtigen Macht geworden.⁴ Und im geographischen Mittelpunkt dieser Macht lag der Platz, an dem sich später das *Forum Romanum* entwickelte.

Zu den frühesten Belegen einer menschlichen Nutzung zählt etwa die Nekropole an der *via sacra*, einer alten Straße, die über den Forumsplatz nach Osten führte und erst später eine stadtrömisch bedeutsame Tangente werden sollte. Es handelt sich bei der Nekropole um eine uralte Begräbnisstätte mit ausgesprochen reichem Fundmaterial, welches eine menschliche Bestattungspraxis bereits ab der frühen Eisenzeit nachzuweisen erlaubt.⁵ Man nutzte das Forumstal also zunächst für Aktivitäten, die man außerhalb der Siedlungshügel durchführen konnte: Antike Bestattungen erfolgten bevorzugt außerhalb der Ortschaften. Hierzu dürften auch die Bedingungen einer damals noch fehlenden Entwässerung in dem sumpfigen Tal beigetragen haben.

Ab dem späten 7. / frühen 6. Jh. v. Chr. kamen jedoch neue Nutzungsformen des Gebietes auf. Jüngere archäologische Grabungen haben hier neben den Resten alter Stadtmauern des Palatins auch Reste früherer Bebauung nachweisen können, zu denen auch eine Gruppe von Brunnen gehört, die

.....
2 Vgl. ROMANO – STAPP – GALLIA 2008, 33–36.

3 Zu den älteren Überlegungen s. etwa ALFÖLDY 1977, 282–298.

4 Vgl. CIFANI 2008 und CRISTOFANI 1990.

5 Vgl. GJERSTAD 1953.

die Frequentierung des Areals im 6. Jh. v. Chr. belegt. Vor allem entstand hier in jener Zeit jedoch ein Gebäudekomplex von höchster Wichtigkeit für die frühe Geschichte der Stadt. Die Regia war das erste bislang bekannte monumentale Gebäude Roms. Obgleich der heutige Besucher des Forumsplatzes die unübersichtlichen Ruinen am Rande des Platzes meist nur im Vorbeigehen wahrnimmt (Abb. 2; Abb. 6 Nr. 11), lässt sich hier archäologisch die Stadtgeschichte bis in die Königszeit zurückverfolgen.



Abb. 2: Die Regia am *Forum Romanum*, Befund im heutigen Zustand (Foto Verf.).

Es handelte sich um ein großes Hofhaus, das aus lokalen Steinblöcken zusammengefügt worden war. Der Grundriss wurde schon im 6. Jh. v. Chr. mehrfach verändert, behielt jedoch seine grundsätzliche dreieckige bis trapezoide Gestalt und das Konzept eines mehrräumigen Hauses am Rande eines mit einer Mauer umgebenen Hofes bei.⁶ Während man den literarisch verbürgten Namen dieses Gebäudes meist als Königsburg, Residenz oder Palast frei übersetzt, sieht man heute in dem Bau einen repräsentativen Trakt, in dem der König seine Amtsgeschäfte wahrnahm und Empfänge durchführte. Das Bauwerk steht in einer lokalen Tradition, denn in Mittelitalien konnten im Rahmen archäologischer Grabungen mehrere dieser Gebäudekomplexe des 6. Jh.s v. Chr. nachgewiesen werden. Ähnliche Hofhäuser, die man nach dem römischen Vorbild meist ebenfalls *regiae* nennt, fand man etwa in den Siedlungen von Caere, Murlo oder Acquarossa in Etrurien oder in der Stadt Satricum in Latium.⁷

.....
6 Vgl. BROWN 1935.

7 Vgl. PRAYON 2010.

Um einen derartigen Bau zu errichten, war jedoch eine halbwegs günstige Umgebung notwendig – und der sumpfige Charakter des Tals stand dem entgegen. Deshalb begannen die Bewohner Roms schon früh mit der künstlichen Entwässerung und Trockenlegung der Sümpfe. Schon aus dem 6. Jh. v. Chr. stammen deshalb die ältesten Stränge der *cloaca maxima*, einer Kanalisation, die seither bis heute weiter genutzt und beständig verbessert und erweitert wurde. Über diese Stränge wurden Wasser und Abwasser bis zum Tiber abgeführt, wo einer der vielen Austritte der Kanäle noch heute sichtbar geblieben ist. Diese Abwasserleitungen besaßen für Rom eine derartige Bedeutung, dass man sogar in späterer Zeit unmittelbar am Hauptstrang der *cloaca maxima* ein Heiligtum für die *Venus Cloacina* errichtete (Abb. 3).



Abb. 3: Der Schrein der *Venus Cloacina* an der *cloaca maxima*. Denar des L. Mussidius Longus, 42 v. Chr., Avers mit *Concordia*, Revers mit Darstellung des Schreins der *Venus Cloacina* (Akademisches Kunstmuseum Bonn, Inv.nr. R.07.09).

2 Die frühe Republik: Das *Forum Romanum* entsteht

So wie die Regia ein architektonisches Symbol der Königsherrschaft war, veränderte auch das neue System der jungen römischen Republik die Gestaltung des Gebietes, und mit der Zeit entstand hier die Keimzelle jenes Bereiches, den wir heute als *Forum Romanum* kennen. Die altehrwürdige Regia wurde nicht einfach als Symbol der überwundenen Monarchie zerstört, sondern vielmehr funktional verändert. Aus einem repräsentativen Herrschersitz wurde nun ein sakral konnotierter Ort und zunächst residierte hier der *rex sacrorum*, der die kultischen Aufgaben

des ehemaligen Königs übernahm, später auch der *pontifex maximus*. Daneben wurden in den folgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten jedoch zahlreiche platzrahmende Projekte initiiert, neu gebaut oder auch gänzlich verändert, die eng mit den politischen Notwendigkeiten und den aristokratischen Aktivitäten der Republik verknüpft waren.

Vor allem das neue politische System der Republik, das sich mit seinen einzelnen Institutionen im Laufe der Zeit herausbildete, benötigte nun auch dementsprechende Orte ihrer Administration, der Archivierung und vor allem Platz. Wollte man in diesen Zeiten Wahlen abhalten, musste man eine große Menschenmenge in einem ausreichend großen Raum zusammenbekommen. Über die Jahre wurden dafür verschiedene Strukturen geschaffen, die sich vor allem auf den Westen des Platzes konzentrierten. So entstand hier ein Versammlungsort, den man später auch pflasterte und der den dort vollzogenen Versammlungen (*comitia*) entsprechend *comitium* genannt wurde. An seinem südlichen Rand wurde spätestens im 4. Jh. v. Chr. eine steinerne Tribüne errichtet, die sich mit seinen verschiedenen Umbauphasen archäologisch nachweisen ließ und zu der auch ein kleines Heiligtum gehörte.⁸ Hier wurden Reden gehalten, auswärtige Besucher konnten den Versammlungen beiwohnen, und als Zeichen der römischen Siege wurden seit dem Seesieg von Antium im Jahr 228 v. Chr. die Schiffsschnäbel besiegtter gegnerischer Flotten aufgestellt – dementsprechend nannte man die Rednertribüne auch nach den Schiffsschnäbeln *rostra*. In diesem Bereich stand auch – angeblich schon seit der Königszeit – die *curia Hostilia*, der Ort an dem der Senat tagte und wo auch die Konsuln als höchste Beamte der Republik ihren Sitz hatten. Weder ihr genaues Aussehen noch ihre Datierung sind bislang bekannt, da in dem Bereich bislang keine archäologischen Grabungen stattfinden konnten.

Doch auch die Religion hatte von Anfang an konkret zugeordnete Bauten im Bereich des Forumsplatzes erhalten. Schon früh errichtete man mit dem Tempel des Saturn im Südwesten des Platzes nahe des *comitium* einen Sakralbau, der gleichzeitig als *aerarium populi Romani* auch Ort der Aufbewahrung des Staatsschatzes war. Kurz danach entstanden aber andere Monumente, die einen ganz bewussten Bezug zum Kampf der jungen Republik besaßen. Im Südosten wurde ein Tempel für die

.....
 8 Zu den verschiedenen Phasen des Bauwerks s. GJERSTAD 1941. – Eine endgültige Auswertung der alten Ausgrabungen und ihrer Ergebnisse steht jedoch bis heute aus.

Dioskuren *Castor* und *Pollux* neben einer natürlichen Quelle eingerichtet.⁹ Die Ortswahl für den Tempel wurde dabei keinem Zufall überlassen. Denn nach der Vertreibung des *Tarquinius Superbus* hatte die junge römische Republik ihren Status zu behaupten und führte weitere Kriege gegen die mit *Superbus* verbündeten Latiner. Nach dem römischen Sieg in der Entscheidungsschlacht am *Regillus lacus* im Jahre 496 v. Chr. sollen die Dioskuren die Nachricht vom Sieg in Rom überbracht und ihre Pferde an der *Iturnaquelle* getränkt haben. Die Errichtung eines Tempels für die beiden Dioskuren in unmittelbarer Nachbarschaft der Quelle ist also als ein hochsymbolisches Element zu betrachten, das auf den endgültigen Sieg der römischen Republik verweist.

Bis in die mittlere Republik hinein hatte sich mit derartigen Maßnahmen der Bereich des *Forum Romanum* klar herausgebildet, und eine deutliche, funktionale Gliederung war entstanden (Abb. 4).

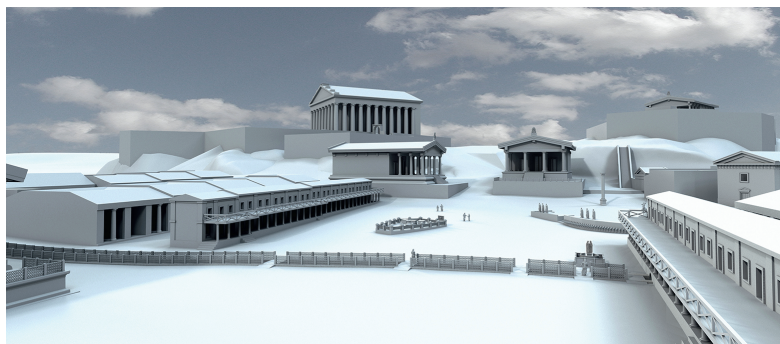


Abb. 4: Das *Forum* in der Republik um 200 v. Chr. von Osten. Im Vordergrund der Langseiten die *tabernae veteres* mit dahinter liegenden Atriumshäusern (© digitales-forum-romanum).

Insbesondere die führenden Einzelpersonen und Familien Roms waren hier in Erscheinung getreten und hatten die architektonische Gestalt des Platzes immer stärker erweitert und verändert. Das *Forum* wurde durch seine Architekturen gerahmt und somit auch in seiner Ausdehnung fest definiert. Im Nordwesten lagen mit dem *comitium* und der *curia* politische Orte, religiöse Stätten fanden sich mit dem Saturn-Tempel, dem Dioskurentempel und dem Heiligtum der *Vesta* ebenfalls an den

.....
9 Vgl. NIELSEN – POULSEN 1992.

Außenseiten, und die Langseiten wurden vom merkantilen Sektor der Stadt mit Verkaufsräumen, den sogenannten alten Ladenzeilen (*tabernae veteres*) gesäumt, hinter denen Wohnhäuser der stadtrömischen Eliten lagen. Reste von Atriumshäusern, die man hier im Zuge archäologischer Grabungen unter den späteren Hallen fand, werden dementsprechend mit diesen Familien verbunden. Eines von diesen war etwa das Haus des Siegers des 2. Punischen Krieges Cornelius Scipio Africanus, dessen Wohnhaus am *Forum* von Livius (Liv. 44,16,9–11) beschrieben wird. Ein Wohnhaus im Umfeld des *Forum Romanum* scheint insbesondere in der mittleren und späten Republik als wertvolles politisches Kapital der Nobilität gegolten zu haben.¹⁰

3 Die späte Republik: Das *Forum* in den Bürgerkriegen

Zwar legen die antiken Quellen die lange Existenz eines Heiligtums für *Concordia*, die römische Göttin der Eintracht, nahe, das sich unmittelbar am *comitium* befunden haben soll, dennoch lässt sich ein erster monumentaler Tempel für diese Gottheit erst mit Baubeginn im Jahre 123 v. Chr. an der westlichen Seite des Forumsplatzes feststellen (Abb. 6 Nr. 8). Wenngleich die antike Literatur mit diesem Tempel immer die einträchtige Überwindung der Ständekämpfe im frühen 4. Jh. v. Chr. durch den Konsul und Diktator M. Furius Camillus verbindet, geht der bekannte Concordiatempel am westlichen Ende des *Forums* sicher erst auf ein anderes Ereignis zurück.¹¹ Im Jahr 122 v. Chr. hatte sich der Kampf zwischen Teilen der römischen Gesellschaft scheinbar endgültig entschieden. Mit dem Tod von C. Sempronius Gracchus und der Ermordung vieler seiner Verbündeten und Anhänger nutzte der Konsul L. Opimius, der aus diesem Konflikt als Sieger hervorgegangen war, die Situation aus, um mit einem Bauwerk die (gewaltsame) Wiederherstellung der römischen Eintracht zu würdigen. Er errichtete als Monument den Concordiatempel unmittelbar am Forumsplatz und setzte seinem Sieg bzw. dem Sieg seiner Partei somit ein politisches Denkmal. Doch die Geschichte zeigt, dass der Tempel der *Concordia* nicht das Ende der Unruhen in Rom markierte, sondern eigentlich erst den Anfang. Denn nun folgte ein ganzes Jahrhundert, in

.....
10 Vgl. RILINGER 1997.

11 Vgl. THRAEDE 2006.

dem die Bürgerkriege der einzelnen stadtrömischen Parteien und ihrer Protagonisten durch die von Rom bereits dominierte Mittelmeerwelt tobte. In einer Zeitspanne von etwas weniger als hundert Jahren unterwarf Rom nicht nur den östlichen Mittelmeerraum seiner Herrschaft, sondern waren die Römer auch parallel damit beschäftigt sich gegenseitig bis aufs Blut zu bekriegen. Die Sieger und siegreichen Gruppen, wenngleich ihr Triumph meist nicht von langer Dauer war, zeigten auch ihre Präsenz mit unterschiedlichen Maßnahmen in der gesamten Stadt. Während C. Marius nach dem Sieg über die Kimbern und Teutonen etwas abseits des Forumsplatzes noch einen Tempel für *Honos* und *Virtus* einweihte, erneuerte sein Bezwinger Sulla etwa auf dem *Forum Romanum* die *curia* und das *comitium* und erschuf mit seinen neuen Senatsarchiven im Tabularium (Abb. 5) einen weiteren Bau, der noch in heutiger Zeit von der monumentalen Architektur am Forumsplatz zeugt.¹²



Abb. 5: Das *Forum Romanum*, Blick nach Westen auf das Tabularium (Foto Verf.).

Andere Familien waren ebenfalls mit teuren und wertvollen Bauprojekten vertreten, so z. B. die mächtige Familie der Aemilii, die unter anderem eine große Basilika auf der Nordseite des Forumsplatzes stiftete.¹³ Der große spätrepublikanische Feldherr Cn. Pompeius Magnus war noch mit seinem Theater auf das Marsfeld ausgewichen und hatte dort den größten Gesamtkomplex errichtet, den bis zu diesem Zeitpunkt jemals ein Römer in

.....

12 Vgl. TUCCI 2005.

13 Vgl. FREYBERGER –ERTEL 2016.

Rom begonnen hatte. Doch der erste, der nun wirklich das gesamte *Forum Romanum* auf seine Person ausrichtete, war C. Iulius Caesar (Abb. 6).

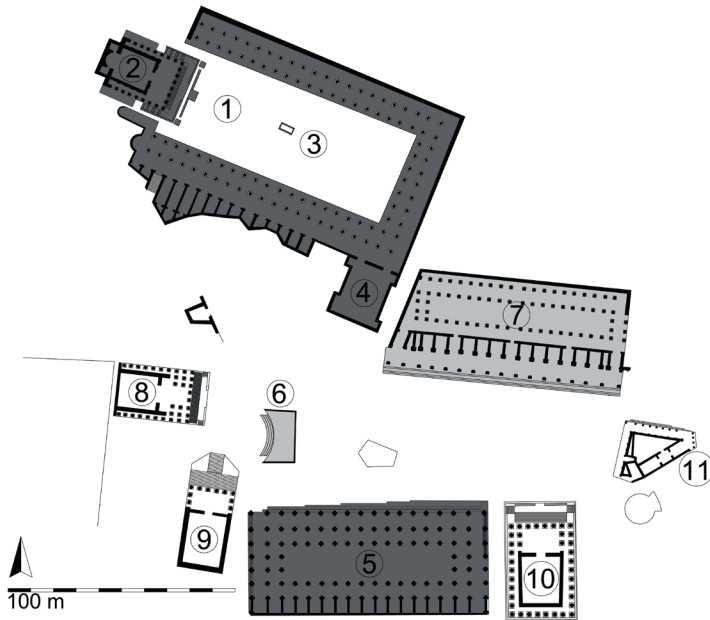


Abb. 6: *Forum Romanum* und *Forum Iulium* mit den Bauten und Planungen der caesarischen Epoche

Dunkelgrau: Projekte Caesars. 1: *Forum Iulium*; 2: Tempel der *Venus Genetrix*; 3: Reiterstandbild Caesars; 4: *Curia Iulia*; 5: *Basilica Iulia*. Hellgrau: Projekte anderer mit Caesars Unterstützung. 6: Rostra des M. Antonius; 7: *Basilica Aemilia*. Weiß: Republikanischer Bestand. 8: Concordiatempel; 9: Saturntempel; 10: Dioskurentempel; 11: Regia mit benachbartem Vestatempel (Zeichn. Verf. nach ULRICH 1993, 52 Abb. 1).

Er erneuerte das Umfeld des *Forums*. Mit der Nennung seines Geschlechts an den Bauwerken drückte er dem Platz nun auch diesen Namen geradezu auf. Zu nennen ist hier vor allem die Kurie, die nun *curia Iulia* hieß, auch baute er die *basilica Iulia* im Süden und ließ seinen engen Verbündeten M. Antonius eine mächtige Rednertribüne im Zentrum des Platzes konzipieren, die *rostra*. Daneben unterstützte er Neubaumaßnahmen anderer Familien, so etwa der Aemilier, denen er für die Modernisierung ihrer Basilika 1.500 Talente lieh und diese Familie somit auf seine Seite zog.¹⁴ Als sei all dies

.....
14 Vgl. LIPPS 2011.

noch nicht genug, reagierte er auf die Beengtheit des Platzes, indem er ein weiteres *Forum* im Norden an den Platz anschloss. Das *forum Iulium* stand nun ganz im namentlichen Dienst des Diktators, der an dessen Kopfende mit dem Tempel der *Venus Genetrix* als seiner persönlichen (mythischen) Ahnherrin und Schutzgottheit ein religiöses Denkmal setzte.¹⁵ Architektur war schon im alten Rom nicht nur zweckmäßig, sondern auch repräsentativ und gleichzeitig ein hochaktuelles politisches Mittel. Symbolisch immens aufgeladen, stellte es die militärische und politische Stärke seiner Bauherren für jeden sichtbar heraus und wirkte noch Jahrhunderte später als ein Monument für die Tatkraft einzelner Familien, auf die sich jeder Nachkomme mit seinen politischen Ambitionen berufen konnte.

Besonders kommt dies nach der Ermordung Caesars im Jahr 44 v. Chr. zum Ausdruck, als man am Orte der Verbrennung des Leichnams Caesars einen Tempel für den *Divus Iulius* (Abb. 7), den vergöttlichten Caesar, errichtete.¹⁶



Abb. 7: Das *Forum* unter Augustus. Blick von Westen auf den Tempel des *Divus Iulius* (© digitales-forum-romanum).

Begonnen noch von den Rächern Caesars und Angehörigen des zweiten Triumvirats, M. Antonius, Lepidus und dem jungen Adoptivsohn Caesars, Octavian, war es dann gerade letzterer der den Namen seines Vaters und auch dieses Monument zu seinen Zwecken voll zu instrumentalisieren verstand. *Divi filius*, Sohn des Vergöttlichten, fügte er seinem Namen hinzu und sorgte allein dafür, dass nach und nach sein Name als Erbe Caesars überdauerte.

.....
15 Vgl. ULRICH 1993.

16 Vgl. ZANKER 1972.

4 Das *Forum* in der Kaiserzeit: Die Präsenz der Dynastien

Die bauliche und damit auch namentliche Präsenz der Familie der Iulier am Forumsplatz, die so schon unter Caesar zu beobachten ist, war also durch seinen Nachfolger Octavian mit dem Tempel des *Divus Iulius* noch einmal intensiviert worden. Doch dabei beließ es jener nicht.¹⁷ Spätestens nachdem er in der Folge seines Sieges bei Actium 31 v. Chr. de facto die uneingeschränkte Macht in Rom gewonnen hatte, waren auch die Eingriffe am Forumsplatz ganz im Interesse des neuen Princeps. Er vollendete viele der Vorhaben seines Adoptivvaters, denn die Bauprozesse der monumentalen Architekturen zogen sich über Jahre und Jahrzehnte hin. Daneben nutzte Augustus jedoch seine Stellung derart aus, dass auch andere Bauten am Forumsplatz ganz konkret mit seiner Familie und insbesondere mit seinen potentiellen Nachfolgern verbunden wurden.¹⁸ So wurde eine Portikus zu Ehren der kurzzeitig geplanten Thronfolger C. und L. Caesar vor die *basilica Aemilia* gesetzt, Augustus errichtete ein eigenes Bogenmonument, den Partherbogen, und Tiberius wurde noch vor Augustus' Tod mit der Neugestaltung des Tempels der *Concordia* beauftragt.¹⁹ Dieser besaß eine solche Stellung im späteren Programm des zweiten Princeps, dass sich Abbildungen des Tempels auf vielen Münzbildern seiner Regierungsjahre finden und somit reichsweit Verbreitung fanden (Abb. 8).



Abb. 8: Der Concordiatempel des Tiberius, Bronzemedaille, Avers mit Kopf des *Divus Augustus*, Revers mit sechssäuligem Tempel der *Concordia*, neuzeitliche Imitation nach originalen Vorbildern des Tiberius (Akademisches Kunstmuseum Bonn, Inv.nr. N.08.03).

17 Vgl. ZANKER 1987.

18 Zu den Bauprogrammen der Herrscher s. KNELL 2004, 29f. – Speziell zum Rom unter Augustus sind etwa die umfangreichen Untersuchungen von FAVRO 1996 und HASELBERGER 2007 zu nennen.

19 Vgl. GASPARRI 1979.

Die alten republikanischen Institutionen wurden dabei jedoch nicht einfach aufgegeben oder eingeebnet. Die *curia* etwa bestand mit zahlreichen Erneuerungen als Sitzungssaal des Senates weiter, bis sie 630 n. Chr. in einen Kirchenbau umgewandelt wurde. Die Versammlungen der *comitia* wurden ebenfalls zunächst weitergeführt, bis man unter Tiberius 14 n. Chr. begann, die traditionelle Heeresversammlung der *comitia centuriata* zu entmachten. Die Verwaltungsstruktur mit zuständigen Beamten blieb jedoch die Kaiserzeit hindurch erhalten. Erst 542 n. Chr. wurden die Ämter der Konsuln faktisch abgeschafft und gegen Ende des Jahrhunderts auch der Senat in Rom. Die politische Bedeutung des Forumsplatzes hatte bereits zuvor gelitten, denn die einstige Freifläche als Ort großer Bürgermengen und Versammlungen hatte schon seit dem Beginn des Prinzipats immer mehr Raum verloren: zunächst durch Monumente und Säulen mit Schiffsschnäbeln, später durch Bogenmonumente, wie jenen des Septimius Severus. Unter der Tetrarchie im 3./4. Jh. n. Chr. dominierten große Säulenmonumente den Platz – ein deutlicheres Zeichen der praktischen Bedeutungslosigkeit des *Forums* als traditionellen Versammlungsortes kann es kaum geben (Abb. 9).



Abb. 9: Das *Forum* um 310 n. Chr. unter der Tetrarchie. Blick von Osten über die *rostra Diocletiani*, die Säulenmonumente aus tetrarchischer Zeit, auf den Bogen des Septimius Severus und den Concordiatempel (© digitales-forum-romanum).

Insgesamt waren die Bautätigkeiten am Forumsplatz und den benachbarten Kaiserfora nun vollauf in der Hand der jeweiligen Regenten und ihrer Familien.²⁰ Die Bedeutung des Prinzipats in der Stadt kam auch in dem neuen Tempel am Forumsplatz zur vollen Geltung. Als im Westen, zwischen Concordia- und Saturntempel im späten 1. Jh. n. Chr. der Tempel für den *Divus Vespasian* errichtet wurde, zeugte dies nun von einer neuen Familie, die seither an erster Stelle in Rom stand: die Flavier. Sie waren auch für andere bauliche Aktivitäten im Umfeld des Forumsplatzes verantwortlich, so etwa den Titusbogen mit der bildlichen Inszenierung des Triumphes über Iudäa östlich des Forumsplatzes.²¹ Und auch unter den Adoptivkaisern entstand neben der *basilica Aemilia* im 2. Jh. n. Chr. ein Tempel für Antoninus Pius und Faustina.²² Das System des Prinzipats und die Errichtung von derartigen Kultbauten für seine vergöttlichten Kaiser hatte nun die zusätzliche Prägung des Forumsplatzes übernommen.

Zusammenfassend betrachtet, spiegelt die lange Architekturgeschichte am *Forum Romanum* also auch die politische und historische Entwicklung Roms wider. Die Bauten und Monumente können mit funktionalen Bedürfnissen verbunden werden oder thematisieren konkrete historische Ereignisse, meist große Siege Roms oder die Überwindung innerer Konflikte. Sie verweisen auf die bedeutsamen Personen und ihre Taten oder aber auf mythische Elemente der römischen Geschichte. Das *Forum* blieb die Antike hindurch immer im Zentrum Roms, sowohl in seiner Lage als auch in der Ausstattung mit zentralen Bauten. War noch in der Republik vor allem der Platzaspekt für die großen Versammlungen entscheidend, wurde dieser Platz in der Kaiserzeit und zuletzt vor allem in der Zeit der Tetrarchie unter anderem mit zahlreichen Säulenmonumenten derart zugebaut, dass die Überholtheit solcher Versammlungen nun auch architektonisch greifbar wurde.²³ Dennoch war es immer Zentrum der antiken Stadt und als solches auch Vorbild für die römischen Koloniestädte, zunächst in Italien,²⁴ später, den Grenzen von Roms Herrschaft entsprechend, auch über Italien hinaus. Keine römische Stadt kam ohne einen solchen zentralen Platz aus und die Bauten, die

.....
20 Zu den Kaiserfora s. MENEGHINI 2015.

21 Vgl. DE ANGELI 1992.

22 Vgl. BARTOLI 1914, 949–974.

23 Vgl. BAUER 1996.

24 Vgl. LACKNER 2008.

an diesen *fora* errichtet wurden, folgten in vielen Elementen dem großen stadtrömischen Vorbild. Insofern war der Forumsplatz keine auf Rom beschränkte Institution, sondern Vorbild und Bezugspunkt im gesamten Imperium – das *Forum Romanum* war nun reichsweit allgegenwärtig.

Literatur

- ALFÖLDY, A., *Das frühe Rom und die Latiner*, Darmstadt 1977.
- BARTOLI, A., *Il tempio di Antonino e Faustina*, in: *Monumenti Antichi* 23, 1914, 949–974.
- BAUER, F. A., *Stadt, Platz und Denkmal in der Spätantike. Untersuchungen zur Ausstattung des öffentlichen Raums in den spätantiken Städten Rom, Konstantinopel und Ephesos*, Mainz 1996.
- BROWN, F. E., *The Regia*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome* 12, Rom 1935, 67–88.
- CIFANI, G., *Architettura romana arcaica. Edilizia e società tra Monarchia e Repubblica*, Rom 2008.
- COARELLI, F., *Il foro Romano*, 2 Bde, Rom 1987.
- CRISTOFANI, M. (Hg.), *La grande Roma dei Tarquini*, Kat. Rom 1990.
- DE ANGELI, S., *Templum Divi Vespasiani*, Rom 1992.
- FAVRO, D., *The Urban Image of Augustan Rome*, Cambridge 1996.
- FREYBERGER, K. S., *Das Forum Romanum. Spiegel der Stadtgeschichte des antiken Rom*, Mainz 2012.
- FREYBERGER, K. S. – ERTEL, CHR. (Hgg.), *Die Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum in Rom. Bauphasen, Rekonstruktion, Funktion und Bedeutung*, Wiesbaden 2016.
- GASPARRI, C., *Aedes Concordiae Augustae*, Rom 1979.
- GJERSTAD, E., *Il comizio romano dell'età repubblicana*, in: *Opuscula archaeologica* 2, Rom 1941, 97–158.
- GJERSTAD, E., *Early Rome 1. Stratigraphical Researches in the Forum Romanum and along the Sacra Via*, Lund 1953.
- HASELBERGER, L., *Urbem adornare. Die Stadt Rom und ihre Gestaltumwandlung unter Augustus/Rome's Urban Metamorphosis under Augustus*, *JRA Suppl.* 64, Portsmouth 2007.
- KNELL, H., *Bauprogramme römischer Kaiser*, Mainz 2004.
- LACKNER, E.-M., *Republikanische Fora*, München 2008.
- LIPPS, J., *Die Basilica Aemilia am Forum Romanum. Der kaiserzeitliche Bau und seine Ornamentik*, *Palilia* 24, Wiesbaden 2011.
- MENEGHINI, R., *Die Kaiserforen Roms*, Darmstadt 2015.

- NIELSEN, I. – POULSEN, B. (Hgg.), *The temple of Castor and Pollux I. The pre-Augustan temple phases with related decorative elements*, Rom 1992.
- PRAYON, F., *Frühetruskische Hausarchitektur – Bemerkungen zum Forschungsstand*, in: BENTZ, M. – REUSSER, Chr. (Hgg.), *Etruskisch-italische und römisch-republikanische Häuser*, Wiesbaden 2010, 9–28.
- RILINGER, R., *Domus und res publica. Die politisch-soziale Bedeutung des aristokratischen „Hauses“ in der späten römischen Republik*, in: *Historische Zeitschrift, Beihefte* 23, 1997, 73–90.
- ROMANO, D. G. – STAPP, N. L. – GALLIA, A. B., *Making the map*, in: HASELBERGER, L. (Hg.), *Mapping Augustan Rome*, JRA Suppl. 50, Portsmouth 2002, 29–39.
- THRAEDE, K., *Roms Concordia-Tempel. Seit wann und wie viele?* in: Kreutz, N. – Schweizer, B. (Hgg.), *Tekmeria. Festschrift für Werner Gauer*, Münster 2006, 355–360.
- TUCCI, P. L., *Where high Moneta leads her steps sublime: The Tabularium and the Temple of Iuno Moneta*, in: *Journal of Roman Archaeology* 18, 2005, 6–33.
- ULRICH, R. B., *Julius Caesar and the Creation of the Forum Iulium*, in: *AJA* 97, 1993, 49–80.
- ZANKER, P., *Forum Romanum. Die Neugestaltung durch Augustus*, Tübingen 1972.
- ZANKER, P., *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987.

Das *Forum Romanum* von den Päpsten bis zur Gründung der Republik Italien

Archäologische Untersuchungen, urbanistische
Pläne und politische Inanspruchnahmen

Filippo Carlà-Uhink

1 Das *Forum* unter den Päpsten

Dass das *Forum Romanum* seit den frühesten Zeiten der *Urbs* im Mittelpunkt des politischen und sozialen Lebens Roms stand, ist allgemein bekannt. Ebenso dass das *Forum* auch im Laufe der gesamten Kaiserzeit und bis in die Spätantike, trotz des Verlustes seiner politischen Bedeutung, weiterhin eine zentrale Rolle für die Selbstdarstellung der kaiserlichen Macht spielte¹ – auch in Bezug auf die Verbindung mit der *via sacra*, wie es die Triumphbögen des Titus und des Septimius Severus zeigen. In tetrarchischer Zeit fanden hier große Renovierungsarbeiten im Zusammenhang mit der Vizennalienfeier des Jahres 303 n. Chr. statt;² für das Jahr 357 n. Chr. beschreibt Ammianus Marcellinus den Rombesuch des Kaisers Constantius II. – und wie die Besichtigung des *Forum Romanum* den Kaiser erstaunte: ... *cum venisset ad rostra, perspectissimum priscae potentiae forum, obstipuit, perque omne latus quo se oculi contulissent, miraculorum densitate praestricus* ...³ Der Verlust der politischen Zentralität Roms – bedingt durch die zunehmende Abwesenheit der Kaiser – markierte aber auch eine Abnahme der Relevanz des *Forum Romanum*. Die *Basilica Aemilia* wurde nach einem Brand im 5. Jahrhundert wohl wieder restauriert;⁴ im Jahr 456 n. Chr. stellte jedoch ein Annex der *Rostra*, der unter Kaiser Avitus realisiert wurde, den „letzten profanen Neubau aus weströmischer Zeit“ dar;⁵ der nicht zufälligerweise in die Zeit fiel, als die letzten weströmischen Kaiser wieder dauerhafter in Rom residierten. Im Jahr 608 wurde auf dem *Forum* noch eine Säule aus

.....
1 Vgl. COARELLI 2000, 62–63.

2 Vgl. SANTANGELI VALENZANI 2006, 88–89; BAUER 2012, 57–65.

3 Amm. 16.10.13.

4 Vgl. COARELLI 2000, 65.

5 HENNING 1996, Zitat auf S. 264. Vgl. auch COARELLI 2000, 79.

dem 2. Jahrhundert n. Chr. zu Ehren des byzantinischen Kaisers Phokas wiederverwendet und als „das späteste Ehrendenkmal auf dem Forum“ neu errichtet.⁶

Die Tradition, welche die politische Rolle des römischen Volks – und dessen Selbstständigkeit – mit dem *Forum* identifizierte, blieb dennoch einige Zeit im kulturellen Gedächtnis: Im Jahr 768 n. Chr. fand hier, vor der alten *Curia*, die jetzt die Kirche S. Adriano war, die letzte bekannte Volksversammlung Roms statt, die organisiert wurde, um eine schwierige Papstwahl zu lösen – zugunsten von Stephan III.⁷ Und selbst wenn die alte *Curia* noch eine wichtige Rolle im Ritual spielte,⁸ wurde das *Forum Romanum* zwischen dem 9. und dem 11. Jahrhundert fast vollständig aufgegeben.⁹ Richard Krautheimer schrieb in Bezug auf die Christianisierung der Stadt, dass

„the majority of churches founded in the sixth century up to the time of Gregory and in the thirty years following were centered around the fora, the Via Sacra, and the Palatine, the very heart of Imperial Rome. The area was not and never had been densely inhabited; there was no need for places of worship for a sizeable population. It was a showplace, then largely deprived of its former administrative and representative functions, and had thus fallen into disuse.“¹⁰

Das *Forum* blieb über alle Jahrhunderte des Mittelalters und der Neuzeit innerhalb der Stadtmauer Roms – die wohl bis ins 19. Jahrhundert weiterhin die aurelianische Mauer war; das war aber keinesfalls eine Garantie der Monumentalität oder der Pflege. Ganz im Gegenteil waren hier im Hochmittelalter nur Trümmer zu finden, auf denen Türme, Hütten, Häuser und Gärten gebaut wurden.¹¹ Die nicht koordinierten Zerstörungen und Neubauten führten zu einer enormen Erhöhung des Bodens, und das Gebiet zwischen *Colosseum* und Kapitol bekam den Namen „Campo vaccino“, Kuhweide, eine Bezeichnung, die bis ins

6 COARELLI 2000, 85; vgl. 63.

7 *Lib. Pont.* 96 (I, 471, 10–14 DUCHESNE). Vgl. SANTANGELI VALENZANI 2006, 90.

8 Vgl. SANTANGELI VALENZANI 2006, 89–90.

9 Vgl. TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 226–227.

10 KRAUTHEIMER 1980, 75.

11 Vgl. KRAUTHEIMER 1980, 311–312.

19. Jahrhundert in Gebrauch war. Ab dem Hochmittelalter wurden die antiken Baumaterialien des *Forums* auch von Kalkbrennereien für ihre Tätigkeit benutzt.¹² Auch wenn die Vermutung, dass die *Basilica Iulia* bis zum Podium von Kalkbrennern „abgenutzt“ worden sei, inzwischen widerlegt zu sein scheint,¹³ kann man nicht bestreiten, dass von dem antiken Gebäude heutzutage nur dieses Podium erhalten geblieben ist¹⁴ und dass es gängige Praxis war, den antiken Gebäuden Steine und andere Materialien zu entnehmen.

Alle wussten wohl, dass hier antike Gebäude – und antike Steine – zu finden waren. Dies half aber dem *Forum* nicht: Es wurde im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit häufig als Steinbruch für Säulen, Platten, Steine und Marmor benutzt, die dann u.a. in den neuen Gebäuden der Stadt wiederverwendet wurden oder Eingang in die Sammlungen der aristokratischen Familien der Stadt, der Kardinäle und der Päpste fanden.¹⁵ In der Zeit der Renaissance und der Gegenreformation – und der damit verbundenen Bautätigkeit – wurde diese Entnahme von Materialien aus dem *Forum* nicht aufgegeben, sondern stieg sogar noch an.¹⁶ Der Spruch *quod non fecerunt barbari, Barbarini fecerunt* richtete sich zwar bekanntlich gegen Papst Urban VIII., der aus der Familie Barberini stammte und die Bronzen des Pantheons entfernen ließ. Dennoch fasst das Dictum die damalige päpstliche Politik gegenüber den antiken Monumenten in pointierter Weise zusammen.¹⁷ In diesem Kontext

„the Forum was a major source of building stone for new constructions precisely in the days of Julius II and Leo X. Architects of the first rank, such as Bramante, availed themselves of this quarry. Raphael’s glorious appeal was by an individual, powerless against widespread abuse. In the first decades of the sixteenth century were destroyed the remains of the Basilica Aemilia, and a great part of the Basilica Julia, while the temples of Vesta, Saturn and Vespasian provided marble and travertine.“¹⁸

12 Vgl. KRAUTHEIMER 1980, 187–188; KARMON 2011, 90.

13 Vgl. KARMON 2011, 60–61.

14 Vgl. COARELLI 2000, 87.

15 Vgl. MARUCCHI 1906, 11; COARELLI 2000, 63; FRANZONI 2001, 305–321.

16 Vgl. KARMON 2011, 78–79.

17 Vgl. SANFORD 1947, 131–132.

18 RIDLEY 1992, 20.

Mit Michelangelos Arbeiten auf dem Kapitol wurde auch eine architektonische und topographische Wende vollzogen: Die Gebäude des Kapitols – insbesondere der Palazzo Senatorio, Sitz des „Senatore di Roma“¹⁹ und noch heute Rathaus der Stadt –²⁰ zeigten dem *Forum Romanum* jetzt den Rücken, denn die Hauptfassade und der Hauptzugang befinden sich auf der heutigen Piazza del Campidoglio. Das Kapitol wurde so vom *Forum* entkoppelt.²¹

Und auch wenn man weiterhin aus diesem Gebiet Materialien entnahm, geriet sogar die präzise Verortung des *Forum Romanum* in Vergessenheit. Es gab eine Debatte, in welcher der korrekten Lokalisierung zwischen *Colosseum* und Kapitol ab dem 17. Jahrhundert eine weitere Theorie gegenüberstand, die das *Forum* mehr im Süd-Westen, beim *Velabrum* verortete.²² Palatin und Kapitol boten aber weiterhin feste Punkte, die es erlaubten, Verbindungen zwischen antiker und moderner Topografie herzustellen und symbolisch zu benutzen. Das berühmteste Beispiel dafür ist der Triumphzug, der 1536 für Kaiser Karl V. organisiert wurde.²³ Der Anlass war die Eroberung von Tunis im Jahr 1535; diese Eroberung war wohl, aus geographischen Gründen, als eine Wiederholung des römischen Sieges über Karthago dargestellt worden und der Kaiser daher als Erneuerer des Glanzes des antiken römischen Reiches und als „neuer Scipio“.²⁴

Karl V. war aber auch der Kaiser, der 1527 Rom geplündert hatte, und der Besuch samt Triumphzug war daher die Gelegenheit für eine offizielle, performative Versöhnung.²⁵ Das Ziel war eine Erneuerung der antiken Zeremonie des Triumphes, welche die Kontinuität des antiken und des modernen Kaisertums versinnbildlichen und zu einer neuen Definition der Beziehungen zwischen Kaiser und Papst beitragen sollte.²⁶ Der Triumphweg wurde sorgfältig vorbereitet: durch die Zerstörung mehrerer Gebäude (hauptsächlich aus dem Mittelalter, um die antike *facies* sichtbarer

.....
19 KRAUTHEIMER 1980, 206–207; TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 218.

20 Vgl. KRAUTHEIMER 1980, 285–286.

21 Vgl. SIMONCINI 2008, 200.

22 Vgl. COARELLI 2000, 64.

23 Zu Triumphzügen in der Renaissance und ihren antiken Bezügen vgl. generell McGOWAN 2002.

24 Vgl. VISCEGLIA 2001, 134–135.

25 Vgl. VISCEGLIA 2001, 158.

26 Vgl. MADONNA 1997, 54–62.

zu machen), durch die Ausschmückung antiker Gebäude und Ruinen mit Lorbeerkränzen, die Errichtung von Holzkonstruktionen, die Anfertigung von Malereien und die Realisierung von Gipsstatuen, die das Aussehen der Stadt „antikisieren“ sollten.²⁷

Die Idee war nicht neu: Das *Forum Romanum* mit seinen Triumphbögen wurde auch von den Päpsten auf ihrem Weg vom Vatikan zum Lateran als Kulisse bei dem feierlichen Zug ihrer Inthronisierung – dem *possesso* – durchfahren.²⁸ Auch die Maßnahme, provisorische Bögen für diese Gelegenheiten zu errichten, ist schon seit dem Mittelalter bekannt und hielt bis ins 18. Jahrhundert an (so ließen etwa Innozenz XIII. 1712 und Pius VI. 1773 für ihre Inthronisierung einen Triumphbogen direkt auf dem *Forum Romanum* errichten).²⁹ In der Renaissance wurden aber die Verweise auf die Antike immer deutlicher und die Inszenierung des *possesso* erschien immer mehr als eine Revitalisierung des antiken Triumphs: Beispielhaft dafür sind die Züge von Alexander VI. und Julius II.³⁰ Mit Karl V. war darüber hinaus auch eine viel direktere Verbindung zur kaiserlichen Macht hergestellt worden – und nur für diese Gelegenheit wurde die Strecke auch durch die Foren organisiert, um einen breiteren Weg zu schaffen: Es wurde eine neue, gerade Strecke zwischen den Bögen des Titus und des Septimius Severus realisiert, ungefähr entlang der antiken *via sacra*.³¹ Im zentralen Teil des Triumphzuges, durch das *Forum Romanum*, fuhr Karl V. so auf dieser Strecke vom Triumphbogen Konstantins zu denen des Titus und des Septimius Severus. Bei San Marco (der heutigen Piazza Venezia) erreichte der Kaiser dann seinen eigenen Triumphbogen, eine vorläufige Holzkonstruktion, die von Antonio da Sangallo il Giovane realisiert worden war.³²

Voraussetzung dafür war auch die kulturpolitische Einrichtung des Papsttums von Paulus III., einem echten Menschen der Renaissance, die von einer starken

.....
27 Vgl. MARUCCHI 1906, 13; CRUCIANI 1983, 568–573; FANCELLI 1985, 375–377; DACOS 1995, 71–81; KARMON 2011, 100–110; ROWELL 2012, 133.

28 Vgl. TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 205.

29 Vgl. NUTI 2015, 116–118.

30 Vgl. NUTI 2015, 118–121 und CRUCIANI 1983, 246–249 (*possesso* Alexanders VI.) und 312–314 (zu Julius II.).

31 Vgl. MADONNA 1980, 64; 1997, 52; DACOS 1995, 71; MITCHELL 1998, 107–109; VISCEGLIA 2001, 160–161; SIMONCINI 2008, 101–102; NUTI 2015, 126–128; TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 276.

32 Vgl. MADONNA 1980, 66–67; DACOS 1995, 74; MADONNA 1997, 61; CARRASCO FERRER 2000, 94–99; VISCEGLIA 2001, 162.

Idee der Wiederbelebung der *Romanitas* geprägt war.³³ Paulus III. ist unter anderem das Gesetz zu verdanken, das die Zerstörung antiker Statuen verbot, um aus ihnen Kalk zu produzieren.³⁴ Dieser Papst hatte auch Ende des Jahres 1534 das neue Amt des Kommissars für römische Antiquitäten eingeführt – ein klares Zeichen seines Interesses für die antike Geschichte Roms – das mit Latino Giovenale Manetti besetzt wurde. Letzterer organisierte persönlich den Triumphzug Karls V. und wirkte während der Zeremonie als „Reiseführer“, da er dem Kaiser die antiken Gebäude zeigte und erklärte.³⁵

Damals gehörten die Triumphbögen zu den wenigen antiken Gebäuden des *Forums*, die man noch sehen konnte. Aufgrund der Erhöhung des Bodens waren der Bogen des Titus und derjenige des Septimius Severus noch gut erkennbar, zusammen mit den Säulen des Dioskurentempels und denjenigen Bauten, die in Kirchen umgewandelt worden waren, wie z.B. der Tempel des Antoninus Pius und der Faustina.³⁶ Dieser, nun die Kirche S. Lorenzo in Miranda, war auf einem hohen Podium gebaut worden – befand sich jetzt aber mit dem Eingang auf Bodenhöhe. Im Zusammenhang mit dem Besuch Karls V. wurden 1536 drei Kapellen abgerissen, um das antike Aussehen des Gebäudes ein bisschen zu „rekonstruieren“. 1546 begann man an der Ostseite des Tempels zu graben, was jedoch nicht verhinderte, dass das Gebäude 1602 in eine Barockkirche umgewandelt wurde. Die Kirche kann man auf der linken Seite eines der berühmtesten Gemälde des *campo vaccino* sehen, das von Claude Lorraine 1636 angefertigt wurde. Im Vordergrund erkennt man deutlich den Bogen des Septimius Severus (Abb. 1).

Lorraines Gemälde zählt zu den frühesten Gemälden des *Forums*, die vor Ort gemalt wurden.³⁷ Das Bild zeigt sehr gut, wie das *Forum* zum damaligen Zeitpunkt aussah: antike Gebäude, an denen man eindeutig die Erhöhung des Bodens seit der Antike sehen kann, Kirchen – teilweise in antiken Gebäuden entstanden.

Wie das Gebiet um die Mitte des 18. Jahrhunderts, also ungefähr 100 Jahre später aussah, zeigt ein Gemälde von Antonio Joli (Abb. 2).

.....
33 Vgl. VISCEGLIA 2001, 159; KARMON 2011, 99–100.

34 Vgl. SANFORD 1947, 131; RIDLEY 1992, 13–14.

35 Vgl. FECI 2007.

36 Vgl. COARELLI 2000, 99–100. Zur Geschichte dieses Tempels in den nachantiken Jahrhunderten vgl. FULFORD 1994.

37 Vgl. HANO 1983, 313.



Abb. 1: Claude Lorraine (c. 1600-1682), Campo Vaccino (1636). Musée du Louvre.
Public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campo_Vaccino,_Claudio_de_Lorena,_1636.jpg [08.02.2021].



Abb. 2: Antonio Joli (1700-1777), Vista del Foro con il Campo Vaccino, S. Francesca Romana e il Colosseo. Private Sammlung.
Public domain: https://en.wikipedia.org/wiki/File:ANTONIO_JOLI_ROME,_A_VIEW_OF_THE_FORUM.jpg [02.12.2020].

Man sieht eine Wiese, auf der sich Hirten und Schäfer, Schafen, Ziegen und Kühe befinden, zusammen mit Angehörigen der Elite, die das *Forum* besuchen oder gerade überqueren (die zwei Kutschen; eine Dame, die vor dem Tempel des Antoninus Pius und der Faustina steht); der Unterschied zu Lorraines Darstellung ist nicht sehr groß. Auf Jolis Gemälde fehlen allerdings die Bäume – Ulmen – die auf beiden Seiten der *via sacra* zwischen dem Bogen des Titus und dem des Septimius Severus angepflanzt wurden und bis ins 19. Jahrhundert das Aussehen des Gebiets prägten.³⁸ Diese sind hingegen auf Piranesis Radierung sichtbar, die auch um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstand (Abb. 3).



Abb. 3: Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), Veduta del Campo Vaccino. Radierung. *Vedute di Roma*. Tomo II, tav. 10 // Opere di Giovanni Battista Piranesi, Francesco Piranesi e d'altri. Firmin Didot Freres, Paris, 1835–1839. Tomo 17. Scans from www.coe.l.u-tokyo.ac.jp. Public domain: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi-17010.jpg> [04.03.2021].

Edward Gibbon berichtete über das *Forum* im Jahr 1764, während des berühmten Besuchs, der ihm die Inspiration für sein Hauptwerk gab, Folgendes:

.....

38 Vgl. MARUCCHI 1906, 14.

„after a sleepless night, I trod, with a lofty step, the ruins of the Forum; each memorable spot where Romulus stood, or Tully spoke, or Caesar fell, was at once present to my eye; and several days of intoxication were lost or enjoyed before I could descend to a cool and minute investigation.“³⁹

Grabungen gab es schon zu dieser Zeit häufig – sie wurden aber nicht systematisch und wissenschaftlich durchgeführt. Es handelte sich eher um Initiativen, die darauf abzielten, Statuen und Sammlungsobjekte für die privaten Sammlungen bzw. die päpstlichen Museen und Galerien zu „finden“. ⁴⁰ Zur Zeit der Aufklärung warf man jedoch einen neuen Blick auf die Ruinen und spürte den Bedarf, bessere Kenntnisse der Topographie der antiken Stadt zu erwerben. So wurde denn auch die Frage der Verortung des *Forum Romanum* in den Jahrzehnten zwischen dem Ende des 18. und dem frühen 19. Jahrhundert endgültig gelöst.⁴¹ Das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts erlebte eine lange Reihe archäologischer Untersuchungen,⁴² insbesondere an der *Basilica Iulia*, die im Jahr 1788 unter der Leitung des schwedischen Gelehrten Carl Fredrik Fredenheim ergraben wurde.⁴³ Exemplarisch für dieses archäologische Interesse steht auch Pius VI., der zahlreiche Grabungen förderte und das Museo Pio Clementino neu organisierte.⁴⁴ Zu Recht hat man Pius als einen Papst bezeichnet, der seine Vorgänger aus der Zeit der Renaissance nachahmen wollte (auch in Bezug auf den Klassizismus), ohne jedoch zu bemerken, dass man der Antike inzwischen auch ganz andere Bedeutungen zuschrieb, die dann in der Französischen Revolution und in ihren italienischen Folgeerscheinungen deutlich vor Augen traten – und Pius VI. ins Exil zwangen.⁴⁵

.....
39 GIBBON 1891, 150. Vgl. CONTI 1983, 5–7; GIARDINA – VAUCHEZ 2000, 165–167. Vgl. auch HIBBERT 1985, 217 zum Besuch des *Forums* durch James Boswell im Jahr 1765; dieser „saw the place, now all in ruins, with the wretched huts of carpenters and other artisans occupying the site of that rostrum from which Cicero had flung forth his stunning eloquence“.

40 Vgl. z.B. PASQUALI 2002, 333–335.

41 Vgl. COARELLI 2000, 64.

42 Vgl. RIDLEY 1992, 29–30.

43 Vgl. MARUCCHI 1906, 16; COARELLI 2000, 63.

44 Vgl. DONATO 1994, 1–2; PASQUALI 2002, 344–345; DYSON 2019, 27–31.

45 Vgl. DONATO 1992, 507; 1994, 2.

2 Das *Forum* im Zeitalter der Revolutionen

Das *Forum Romanum* konnte auch aus symbolischen Gründen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit zu keiner größeren Bedeutung gelangen. Dieser Ort war wohl hauptsächlich als Symbol der Republik und des freien Roms, der Volksversammlungen und der kollektiven politischen Entscheidungen im kulturellen Gedächtnis präsent. Wenn es als Symbol der Zentralität und der Größe Roms, welche durch die *via sacra* und die kaiserlichen Triumphbögen manifestiert wurde, immer noch eine Rolle spielen sollte, hätten mehrere Aspekte der Erinnerungskultur, die mit diesem Ort in Verbindung standen, für die theokratische, absolute Herrschaft der Päpste unangenehm werden können.

Vor diesem Hintergrund ist es keine Überraschung, wenn das *Forum* – ganz im Gegenteil – zum zentralsten Ort Roms wurde, als die Revolutionären aus Frankreich Anfang 1798 unter der Führung von Alexandre Berthier Rom eroberten und Pius VI. ins Exil zwangen. Die republikanischen Ideale der Revolution vor Napoleons Kaiserkrönung, die in ihren Begriffen und Symbolen sehr stark von der antiken römischen Republik abhingen, mischten sich mit der lokalen Geschichtskultur und brachten die Idee hervor, dass die römische *res publica* nun neu belebt würde.⁴⁶ Der Name des neuen Staates – „Römische Republik“ – zeigte die Abhängigkeit von dem antiken Modell. Die Republikaner hoben abermals das *Forum* als Ort hervor, wo sich die Bürger versammelten und an der Regierung der Gemeinschaft beteiligten.⁴⁷ Vom *Forum Romanum* aus brachte man am Tag der Proklamation der Republik, dem 15. Februar 1798, den Freiheitsbaum – das Symbol der Revolution – zum Kapitöl.⁴⁸

Hier auf dem *Forum Romanum*, das jetzt wieder diesen Namen trug,⁴⁹ fand ein Jahr später, am 15. Februar 1799, das „Fest der Regeneration“ statt, für das vor dem Tempel des Antoninus Pius und der Faustina eine Konstruktion von Paolo Bargigli errichtet wurde, die uns durch einen Druck David Pierre Humberts und seine vorbereitenden Zeichnungen bekannt ist sowie durch eine Zeichnung Sebastiano Ittars (Abb. 4).

.....
46 Vgl. DONATO 1994; CAFFIERO 2001. Schon eine Verschwörung gegen Pius VI. im Jahr 1794, die stark von der Französischen Revolution beeinflusst worden war, hatte sich das Ziel gesetzt, die antike römische Republik wiederzubeleben; vgl. DONATO 1992, 538–542.

47 Vgl. BRICE 2002, 355; RACIOPPI 2012, 341–342.

48 Vgl. NICASSIO 2005, 21; PUPILLO 2016, 19.

49 Vgl. RACIOPPI 2012, 340–341.



Abb. 4: David-Pierre Humbert de Superville – Sebastiano Ittar, Monumento eretto nel Foro Romano per la celebrazione del primo anniversario della Repubblica Romana il 15 febbraio 1799. Museo Napoleonico, MN696. Zeichnung. © Sovrintendenza di Roma Capitale – Foto in Comune.

Die Konstruktion bestand aus einer Säule, die eine Freiheitsstatue trug, auf deren Podest vier Adler standen; dahinter befand sich als Kulisse die Maxentius-Basilika. Symbolisch entstehen hier die neuen Institutionen (die Freiheit) aus den antiken (den römischen Adlern). Zu sehen waren auch die Porträts von Brutus und Cassius, den Caesarmördern.⁵⁰ Am selben Tag wurde zudem das Denkmal für die „Gefallenen der Republik“ eingeweiht: Ein antiker Sarkophag wurde vor der Maxentius-Basilika auf einem hohen Podest mit vier Zypressen an den Ecken aufgestellt (Abb. 5).⁵¹

50 Vgl. BENASSATI – ROSSI 1990, 268–269; ROWELL 2012, 141; RACIOPPI 2012, 339–342; PUPILLO 2016, 26–30.

51 Vgl. BENASSATI – ROSSI 1990, 270; PUPILLO 2016, 30.

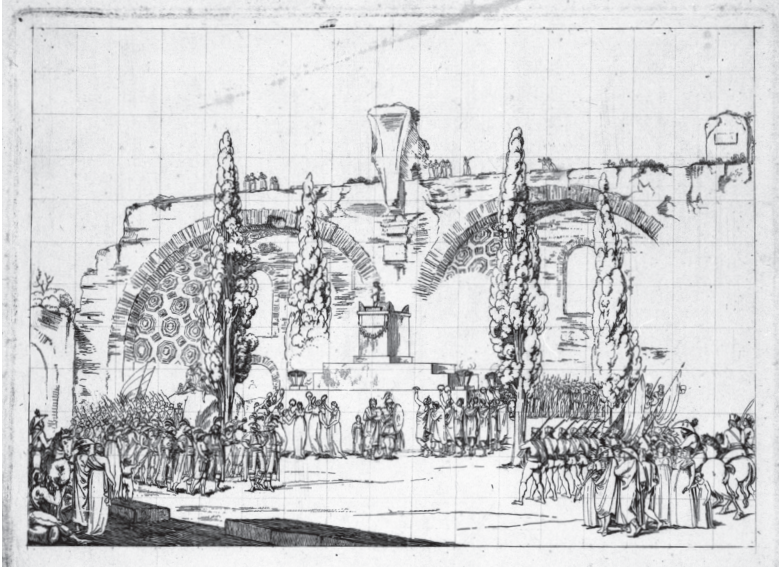


Abb. 5: Paolo Bargigli, Celebrazione presso la Basilica di Massenzio per i Caduti della Repubblica Romana, 15 febbraio 1799. Museo Napoleonico, MN2488. Druck, Radierung. © Sovraintendenza di Roma Capitale – Foto in Comune.

Diese „Erste Römische Republik“ (die antike zählt in der Benennung nicht) war nur von kurzer Dauer. Schon im September 1799 verließen die Franzosen die *Urbs*; am 14. Juli hatten sie noch auf dem *Forum Romanum* das 10. Jubiläum des Sturms auf die Bastille gefeiert.⁵² Pius VI. war am 29. August gestorben; nach einer langen und komplizierten Wahl wurde nun Pius VII. neuer Papst und kam im Juni 1800 in feierlichem Einzug nach Rom. Schon in dieser Phase startete der neue Papst ein Programm zur Grabung und Erkundung der wichtigsten antiken Bereiche: *Pantheon*, *Colosseum*, *Forum Romanum*.⁵³ Der Bogen des Septimius Severus wurde 1803 freigelegt,⁵⁴ und schon 1807 entwickelte Antonio Canova die Pläne für ein neues Museum der antiken Kunst, das Museo Chiaramonti (benannt nach dem Familiennamen von Pius VII.). Im Museum zeigen Fresken „diesen Umgang des Papstes mit dem antiken Erbe“.⁵⁵

.....
52 Vgl. HIBBERT 1985, 235–237.

53 Vgl. RIDLEY 1992, 35–46.

54 Vgl. RIDLEY 2000, 125–129; KLINKHAMMER 2009, 161–162.

55 Vgl. KLINKHAMMER 2009, 162.

Solche Pläne wurden aber 1808 verworfen, als Napoleon I., inzwischen Kaiser, Rom erneut eroberte. Die Formen der Bezüge auf die Antike waren jetzt ganz andere: Frankreich war nun ein Kaiserreich, und Napoleon brauchte Rom, um seine Rolle als Kaiser und Erneuerer eines Universalreiches zu inszenieren.⁵⁶ Am 17. Februar 1810 wurde ein *senatusconsultum* erlassen, das Rom zur zweiten Stadt des Reiches (nach Paris) erklärte;⁵⁷ Napoleons Sohn (geboren 1811) bekam den Titel „König von Rom“ (*roi de Rome*); der Bürgermeister von Rom sollte bei allen Veranstaltungen (inklusive der Kaiserkrönung) in der Rangordnung direkt hinter dem Bürgermeister von Paris stehen. Jetzt war es also hauptsächlich die Zeit des Prinzipats, die Referenzpunkte bot. Das *Forum Romanum* wurde zwar weiterhin erkundet und ausgegraben,⁵⁸ jedoch waren die Kaiserforen nun von größerem Interesse: Ein Projekt Scipione Perosinis schlug den Bau eines gigantischen Palastes auf dem Kapitol vor, der mit dem *Forum Romanum* verbunden worden wäre. Letzteres wäre dann zu einem „Forum Napoléon“ komplett umgebaut worden (als viereckiger Platz mit einer Ritterstatue des Kaisers),⁵⁹ um damit eine Linie der Kontinuität zu den Kaisern des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. zu etablieren. Das *Forum Romanum* glaubte man im Zuge dessen problemlos opfern und alle seine überirdischen Reste bewusst zerstören zu können. Auch wenn dieses Projekt nicht in die Tat umgesetzt wurde und wahrscheinlich nie ernst genommen worden war, ist es trotzdem ein Zeichen für die Relevanz des Gebiets und für die problematische Bedeutung des *Forum Romanum* für monarchische Herrscher.

Besonders wichtig war für Napoleon die *imitatio Traiani*, des *optimus princeps*, der das Römische Reich zu seiner größten Ausdehnung geführt hatte. Um die Trajanssäule, die er ursprünglich nach Paris bringen lassen wollte, wurde ein Platz realisiert, der in den ersten „archäologischen Park“ Roms eingebunden war.⁶⁰ Dieser besaß kleine Gärten, welche die Monumente bei einem Spaziergang verbinden sollten (auch wenn das größere Projekt der Einbindung in einen „Jardin du Capitole“ letztendlich

.....
56 Vgl. BRICE 2002, 359.

57 Vgl. BRICE 2002, 364.

58 Vgl. LA PADULA 1969, 94–95; *Forma* 1985, 21–22; RIDLEY 1992, 52–71; WILLIAMS 1993, 5–6, 137–152; BRICE 2002, 367–368; NICASSIO 2005, 183–184; SIMONCINI 2009, 143; ROWELL 2012, 22; TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 299–300; DYSON 2019, 44–45.

59 Vgl. LA PADULA 1969, 132; *Forma* 1985, 28–29; WILLIAMS 1993, 6; NICASSIO 2005, 32–33.

60 Vgl. LA PADULA 1969, 119–121; *Forma* 1985, 32–33; DYSON 2019, 43–44.

nicht realisiert wurde).⁶¹ In Paris wurde die Säule der Place Vendôme nach dem Modell der Trajanssäule gestaltet.⁶² Eine große, von Bäumen gesäumte Straße zwischen *Colosseum* und Kapitol hätte das Projekt abgeschlossen; das Trajansforum hätte besondere Aufmerksamkeit bekommen.⁶³ Wie schon bei Karl V. war das *Forum Romanum* hauptsächlich aus der Perspektive eines Triumphzuges interessant: Die *via sacra* wurde in der Erwartung gepflastert, dass hier ein Triumph zelebriert wird.

Im 19. Jahrhundert war aber mit dem Widerstand gegen Napoleon das Zeitalter der Nationalismen zu seiner vollen Entfaltung gelangt. 1814 kehrte Pius VII. nach Rom zurück, und 1815 entschied man sich im Wiener Kongress für die Wiederherstellung des Kirchenstaates. Die letzten 60 Jahre des Staates, bis zur Übernahme Roms durch das Königreich Italien 1870, fielen daher in einen völlig anderen politischen Kontext. Der Kirchenstaat, der sich als äußerst reformbedürftig erwies, musste seine Beziehungen zu den europäischen Staatsoberhäuptern neu definieren – während nach der Revolution auch eine neue katholische Identität vonnöten war, die unter anderem der Stärkung und dem Schutz der päpstlichen Monarchie dienen sollte.⁶⁴ Dies bedeutete auch eine Politik, die durch Erinnerungsorte, historische Narrative, Symbole und Traditionen diese Identität, die für die Bewohner des Kirchenstaates als „nationale Identität“ gelten musste, stiften würde.

Wie in den anderen Nationen wurden auch für den Katholizismus Symbole, Narrative und identitätsstiftende Formen aktiviert, die nach Eric Hobsbawm als „Erfindung der Tradition“ bekannt sind und zur Konstruktion der „imagined communities“ beitragen, wie Benedict Anderson sie genannt hat. Ein gutes Beispiel dafür ist die neue Auslegung des Konzils von Trient, das zum Zentrum der katholischen Identität wurde.⁶⁵ Zentraler

.....
61 Vgl. LA PADULA 1969, 116–119; *Forma* 1985, 29–31; PANELLA 1989, 41–42; RIDLEY 1992, 64; WILLIAMS 1993, 5–6; BRICE 2002, 368; NICASSIO 2005, 35; SIMONCINI 2009, 152–154; 159–160.

62 Vgl. HUET 1999, 63–65; ROWELL 2012, 57–64. Da die *imitatio Traiani* schon im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit in Frankreich eine wichtige Form der monarchischen Selbstdarstellung gewesen war, hatte die Trajanssäule seit der Renaissance eine wichtige Rolle in neuzeitlichen Triumphen gespielt: So war etwa eine Kopie von ihr bereits 1595 in Lyon für die Einfahrt König Heinrichs IV. aufgestellt worden; vgl. MCGOWAN 2002, 39–42. Napoleon konnte daher hiermit auch auf die Symbolik der französischen Monarchie verweisen.

63 Vgl. RIDLEY 1992, 69; SIMONCINI 2009, 150.

64 Vgl. WOLF 2020, 98–109.

65 Vgl. WOLF 2020, 119–151.

Bestandteil dieser Identität waren aber, insbesondere für Rom und für den Kirchenstaat, auch die Verweise auf die Stadt Rom, auf ihre Relevanz für die Weltgeschichte, auf ihre besondere, jahrtausendealte Tradition. Die Pflege der Antiquitäten gehörte dazu: Pius VII., dessen Interesse für das antike Erbe schon in der ersten Phase seines Pontifikats zur Geltung gekommen war, erließ 1802 und abermals 1820 das erste Gesetz, welches das kulturelle Erbe der Stadt Rom vor dem Export der Antiquitäten und der entsprechenden Tätigkeit von Händlern schützte (das sogenannte *decreto Pacca*).⁶⁶ Im Jahr 1802 erhielt die Gegend des *Forums* wieder offiziell die Bezeichnung „*Foro Romano*“, welche den Namen „*Campo Vaccino*“ ersetzte – eine Maßnahme der „Ersten Römischen Republik“, die übernommen wurde.⁶⁷ Pius VII. verbot den Zugang zu diesem Areal für Wagen, Pferde und Rinder und ordnete den Umzug des Ochsenmarktes von diesem Gebiet zum Flussufer, außerhalb der *Porta Flaminia* (heute *Porta del Popolo*), an.⁶⁸ Gefangene aus den päpstlichen Gefängnissen wurden bei Grabungsarbeiten eingesetzt, die insbesondere 1816–1818 und 1821–1823 unter der Leitung von Carlo Fea stattfanden.⁶⁹

Im Bereich der Selbstdarstellung konterte Pius VII. nach seiner Rückkehr die *imitatio Traiani* Napoleons mit einem persönlichen Verweis auf Titus. Dem *optimus princeps* setzte er die *deliciae generis humani*, wie Sueton Titus nannte,⁷⁰ entgegen. Dass letzterer einst Jerusalem erobert hatte, symbolisierte nun den Triumph Roms – und des katholischen Christentums – über das Judentum in einer Form, die mit der antisemitischen Politik dieses Papstes durchaus im Einklang stand: Pius zwang die Juden Roms wieder ins Ghetto zu ziehen, aus dem die Franzosen sie zuvor befreit hatten.⁷¹ Der Triumphbogen des Titus wurde 1822–1824 renoviert, wie die große Inschrift auf dem Bogen deutlich macht – eine Inschrift, die Pius VII. mit den antiken Bauherren vergleicht:

.....
66 Vgl. BARBANERA 1998, 7–8; 2015, 23–24; CATTANEO 2017, 223–226; SETTE 2017, 81–83; DYSON 2019, 54. Selbstverständlich bedeutet dies nicht, dass vor 1802 keine Maßnahmen zum Schutz des antiken Erbes getroffen worden wären. Schon in der Frühen Neuzeit gab es zumindest ansatzweise Regeln, die zum Erhalt antiker Gebäude beitrugen; vgl. RIDLEY 1992, 12–17; KARMON 2011.

67 Vgl. PANELLA 1989, 101.

68 Vgl. MANACORDA – TAMASSIA 1982, 154.

69 Vgl. RIDLEY 2000, 188–197; 309–313; BARBANERA 2015, 23; DYSON 2019, 54.

70 Suet. *Tit.* 1.

71 Vgl. BRECHENMACHER 2005, 71–75; KLINKHAMMER 2009, 171.

*insigne religionis atque artis monumentum / vetustate fatiscens / Pius Septimus pontifex max(imus) / novis operibus priscum exemplar imitantibus / fulciri servarique iussit / anno sacri principatus eius XXVIII.*⁷²

Die politischen Umstände, die Entwicklung der Archäologie als Wissenschaft und der internationale Druck, die antiken Strukturen besser zu erschließen, führten in der Folge zu dem Plan, das gesamte *Forum Romanum* zu ergraben und wieder auf das antike Bodenniveau zu bringen – eine Entscheidung, die Leo XII. 1827 traf.⁷³ Die Rolle des *Forums* als eines repräsentativen Ortes, als eines Erinnerungsortes, überzeugte auch Gregor XVI., der 1834 das Ende der Grabungsarbeiten anordnete und den Archäologen verbot, offene Löcher zu hinterlassen, sofern diese fürs Verständnis der antiken Phasen nicht absolut notwendig seien.⁷⁴ Denn das *Forum* sollte auch eine gewisse Anmut haben, um seine Wirkung für die römische Identität entfalten zu können – und die archäologischen Untersuchungen mussten mit den Notwendigkeiten einer lebendigen, modernen Stadt (in der auch die Besucher immer zahlreicher wurden, wie etwa das Jubiläum des Jahres 1825 gezeigt hatte) in Einklang gebracht werden.⁷⁵ Ein Gemälde von Ippolito Caffi aus dem Jahr 1841 zeigt den enormen Unterschied zu den vorherigen Darstellungen (Abb. 6).

Auch wenn das *Forum* noch nicht komplett exploriert war und die drei Säulen des Dioskurentempels (rechts) noch nicht ganz ausgegraben waren, war die Gegend nun offensichtlich keine Kuhweide mehr. Die Funde der bisherigen archäologischen Grabungen sind hier klar erkennbar wie auch das insgesamt „ordentlichere“ Aussehen des Areals.

.....
72 Vgl. PFANNER 1983, 9–11. Vgl. auch COARELLI 2000, 105; DYSON 2019, 52–53. Die Arbeiten am Triumphbogen des Titus hatte bereits unter Napoleon begonnen; vgl. RIDLEY 1992, 241; DYSON 2019, 62.

73 Vgl. RIDLEY 2000, 313–321; BOCQUET 2001, 759; CAPERNA 2017, 124–126; RIDLEY 2017, 101–102; DYSON 2019, 58.

74 Vgl. *Forma* 1985, 64–65; CAPERNA 2017, 127; DYSON 2019, 59.

75 Vgl. CAPERNA 2017.



Abb. 6: Ippolito Caffi, *Foro Romano* (1841). Museo di Roma, MR5681. Öl auf Papier (auf Leinwand), 29x45 cm. © Sovraintendenza di Roma Capitale – Foto in Comune.

Das politische Programm, eine neue, starke katholische Identität zu fördern, die der nationalen italienischen Identität widerstehen würde, erreichte ihren Höhepunkt unter Papst Pius IX., dessen Pontifikat von den Italienischen Unabhängigkeitskriegen geprägt wurde. Letztendlich musste Pius IX. zusehen, wie die italienischen Truppen am 20. September 1870 mit Hilfe des Durchbruchs bei der Porta Pia Rom einnahmen. Schon im Februar 1849 hatte der Papst Rom verlassen müssen, als dort die „Zweite Republik“ ausgerufen worden war – regiert von einem Triumvirat (Armellini, Mazzini, Saffi). Diese Republik hatte ein noch kürzeres Leben als die Erste, denn schon im Juli 1849 war sie gescheitert. Nichtsdestoweniger hatten diese wenigen Wochen ausgereicht, um das *Forum Romanum* als Symbol der Republik und der Freiheit wieder ins Zentrum des politischen Diskurses zu rücken. Unter den ersten Ankündigungen der Triumvirn war auch, dass sie ein systematisches Grabungsprojekt auf dem *Forum* fördern wollten.⁷⁶ Das Einzige, was erreicht wurde, war aber die Entfernung der Bäume, die den Weg zwischen dem Titus- und dem Septimius Severus-Bogen flankierten und 1855 wieder eingepflanzt wurden.

Es ist auch keine Überraschung, dass die politische Richtung des Papsttums unter Pius IX. ihn nach seiner Rückkehr dazu brachte, insbesondere die Erforschungen im Bereich der christlichen Archäologie zu fördern:⁷⁷ 1852

.....
76 Vgl. CONTI 1983, 12; MONSAGRATI 2001, 222–223.

77 Vgl. CAPERNA 2007; DYSON 2019, 73–80.

wurde die *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra* (Päpstliche Kommission für Sakrale Archäologie) gegründet, 1854 das *Museo Pio Cristiano*. Die Katakomben mussten als Erinnerungsorte des Kirchenstaates stärker in den Fokus rücken. Identitätsstiftend war die Idee, dass der Kirchenstaat der nationalen italienischen Identität und ab 1861 dem neu gegründeten italienischen Königreich gegenüberstand wie die frühen Märtyrer den Verfolgungen – eine Rhetorik, die schon in den Auseinandersetzungen mit Napoleon eingesetzt worden war.⁷⁸ Die Replik einer Katakombe (64 qm) „verkörperte“ daher den Kirchenstaat bei der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867.⁷⁹ Diese Stiftung einer „päpstlichen“ Identität, die ähnliche Formen annahm wie die inzwischen dominanten nationalen Identitäten, steht überhaupt nicht im Widerspruch zu den Universalismus-Ansprüchen, welche die Kirche unter Pius IX. kennzeichneten und im Ersten Vatikanischen Konzil besonders sichtbar wurden. Auch in diesem Sinne konnte das antike Erbe „funktionalisiert“ werden.⁸⁰

Auch Pius IX. förderte ein Grabungsprogramm auf dem *Forum*: Von 1850 bis 1856 konnte hier Luigi Canina tätig werden.⁸¹ Als Rom 1870 die Hauptstadt des Königreichs Italien wurde, hatten mehrere Bereiche des Areals wieder das Niveau des antiken Bodens erreicht. Weitere Grabungen fanden am Palatin statt. Diese waren aber die private Initiative von Napoleon III., der die Gegend käuflich erworben hatte und den antiken kaiserlichen Palast untersuchen wollte. Auch Napoleon III., der ein starkes Interesse für die Antike und sogar ein Buch über Julius Caesar geschrieben hatte,⁸² wollte, wie sein Onkel Napoleon I., eine Kontinuität zu den antiken Kaisern herstellen – und sich gleichzeitig als Beschützer der Stadt des Papstes darstellen. Die Schlacht von Sedan, der Sturz Napoleons III. und die Ausrufung der Dritten Republik Anfang September 1870 in Frankreich hatten auch in Rom sofortige Konsequenzen: Da der Kaiser, der verhindert hatte, dass das neue, 1861 gegründete Königreich Italien sich Roms bemächtigte, verschwunden war, kamen in weniger als drei Wochen die italienischen Truppen in die Stadt. Pius IX. blieb die Vatikanstadt – und Rom wurde nun die Hauptstadt eines großflächigen Nationalstaates.

.....
78 Vgl. KLINKHAMMER 2009, 168–170.

79 Vgl. CAPITELLI 2012.

80 Vgl. TOBIA 2002, 358–359.

81 Vgl. WILLIAMS 1993, 66; BARBANERA 2015, 56; DYSON 2019, 66.

82 Vgl. u. a. HEMMERLE 2006, 292–295.

3 Das *Forum* im Königreich Italien

Die Stadt der Päpste musste schnell zur modernen Hauptstadt einer modernen Nation gemacht werden, und repräsentative Gebäude und Ministerien mussten schnell errichtet werden. Der Zuwachs war rasant: Registrierte der Zensus 1871 noch 209.222 Einwohner, waren es im Jahr 1881 schon 269.813, 1901 dann 416.028 und 1911, beim letzten Zensus vor dem Ersten Weltkrieg, bereits über eine halbe Million (511.076). Die Einwohnerzahl wuchs 1921 auf 650.258 an, und 1931 war es schon eine knappe Million (916.858).⁸³ Vor dem Zweiten Weltkrieg wurde die Millionenmarke überschritten. Die Konsequenzen waren sehr problematisch für Infrastruktur und Alltag – was auch zu schnellen und oberflächlichen archäologischen Grabungen führte und zum Verlust einer großen Menge archäologischer Informationen.⁸⁴ Gleichzeitig musste man auch dem Prozess des „Nation Building“ gerecht werden und die neue Nation mit einer gemeinsamen Identität ausstatten. Ein berühmter Satz, der Massimo D’Azeglio zugeschrieben wird, lautet „Fatta l’Italia, facciamo gli Italiani“ („nun, da Italien erschaffen worden ist, müssen wir die Italiener erschaffen“).⁸⁵

Das *Forum* war als Symbol wieder relevant und zugleich problematisch: Italien war eine Monarchie, wenn auch eine parlamentarische. Die Beziehungen zur republikanischen Bewegung und zu Giuseppe Mazzini – dem Triumvir der Zweiten Römischen Republik – waren sehr kompliziert. Er war wohl ein wichtiger Ideengeber auf dem Weg zur nationalen Einheit; jedoch hatte er stark republikanische Ideale, die mit der Savoyen-Monarchie nicht in Einklang zu bringen waren.⁸⁶ Gleichzeitig wollte man – insbesondere ab 1876, als die „sinistra storica“ an die Regierung kam, um das Land im Prinzip bis zum Ersten Weltkrieg zu steuern – eine Kontinuität zwischen dem antiken Rom und dem neuen Staat aufzeigen. Voraussetzung dafür waren archäologische Grabungen und die Pflege der antiken Gebäude.⁸⁷ Ein wichtiger Grund hierfür war auch die Idealisierung der

83 https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/01mosaico1_04_03.pdf [01.12.2020]. Die Einwohnerzahlen für die vorherigen Jahrzehnte sind bei NICASSIO 2005, 57 zu finden: 134.973 im Jahr 1809, 123.023 im Jahr 1812 und 123.384 im Jahr 1815.

84 Vgl. NARDI 2001, 659–661.

85 GIGANTE 2011.

86 Vgl. FINELLI 2008, 487–488.

87 Vgl. WILLIAMS 1993, 61–62.

klassischen Antike in der humanistischen Bildung des europäischen und generell des westlichen Bildungsbürgertums sowie bei der Aristokratie – dies erlaubte es dem neuen italienischen Staat, sich durch jenes Erbe zu legitimieren.⁸⁸ Dass das Projekt des städtischen Architekten Gioacchino Ersoch aus dem Jahr 1871, nach dem beide Kammern des Parlaments auf dem Kapitol hätten tagen sollen, in zwei Gebäuden an den Seiten des Palazzo Senatorio, nicht realisiert wurde und dass dieser Komplex eine gemeinsame Fassade auf der *Forum*-Seite nach dem Modell des antiken *Tabularium* gehabt hätte,⁸⁹ ist daher nicht überraschend.

Auch wenn der größte Teil der Bevölkerung des neuen Staates katholisch war, hatte Pius IX. den Katholiken verboten, sich am politischen Leben zu beteiligen (s. die Bulle *Non expedit*, 10. September 1874), und die Beziehungen zwischen Königreich und Papsttum blieben lange Zeit sehr angespannt. Auch aus diesem Grund, da der Vatikan keine zentrale Rolle mehr in der Hauptstadt spielen durfte, musste das antike Stadtzentrum wieder die Zentralität in der Stadt verkörpern.⁹⁰ Die Herstellung einer direkten Verbindung zum antiken Rom bedeutete auch die „Verdrängung“ des Roms der Päpste.⁹¹ Die „Entchristianisierung“ des antiken *Forums* wurde daher schnell zu einem wünschenswerten Ziel, und schon 1873 erstellte der Archäologe Pietro Rosa eine Liste von Kirchen auf dem *Forum*, die einen antiken Kern in sich bargen, den es zu „befreien“ galt.⁹² Wie schon erwähnt, waren in der Tat viele antike Gebäude zu Kirchen umgewandelt worden. Ihre Entweihung, die Entfernung christlicher Elemente aus vorchristlichen Gebäuden bzw. die Zerstörung der späteren Kirchen, die auf dem Areal des *Forums* gebaut worden waren, wurde daher von der politischen Autorität vorangetrieben und feierlich durchgeführt.

Mitten auf dem *Forum Romanum*, am Fuße des Palatins, wurde zum Beispiel 1899 die Kirche S. Maria Liberatrice aus dem 13. Jahrhundert abgerissen (Abb. 7).

.....
88 Vgl. u.a. BARBANERA 2001, 497–498; 2015, 59.

89 Vgl. WILLIAMS 1993, 35.

90 Vgl. KALLIS 2012, 47–48. Die Piazza Venezia wurde auch aufgrund ihrer Nähe zum *Forum Romanum* und zu den Kaiserforen schon seit den 1880er Jahren zum Dreh- und Angelpunkt der Stadt; vgl. WILLIAMS 1993, 126–128.

91 Vgl. WILLIAMS 1993, xxxiii–xxxv.

92 Vgl. WILLIAMS 1993, 69–70; BARBANERA 1998, 38; 2001, 499; 2015, 56–57.



Abb. 7: Fotografie des Abrisses der Kirche S. Maria Liberatrice auf dem *Forum Romanum* im Jahr 1900. Archivio fotografico Parco Archeologico del Colosseo – MiBAC.

Public domain: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_Liberatrice_al_Foro_Romano_distruzione.jpg [03.12.2020].

Dadurch wurden die Reste der darunter befindlichen, spätantiken Kirche S. Maria Antiqua aus dem 6. Jahrhundert freigelegt.⁹³ Diese durften bleiben, denn sie entsprachen dem „antiken Bild“ und passten hervorragend zu einer der wichtigsten diskursiven Strategien des Königreichs in der Auseinandersetzung mit dem Papst: der Wiederentdeckung eines frühen, ursprünglichen, „authentischeren“ Christentums. Es handelte sich wohl auch um eine „Umkehrung“ und „Umfunktionalisierung“ der Forschungen zum frühen Christentum, die Pius IX. zum Zwecke der Stiftung einer „kirchenstaatlichen“ Identität gefordert hatte. Der sogenannte „Tempel des Romulus“, der ab dem 6. Jahrhundert als Vestibül der Kirche der Heiligen Cosmas und Damian fungierte (die durch die Umwidmung eines Teils des *templum pacis* entstanden war),⁹⁴ wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von

.....
93 S. Maria Antiqua war im 6. Jahrhundert durch den Umbau eines Saales aus einem älteren Gebäudekomplex (aus dem 1. Jahrhundert n. Chr.) entstanden; vgl. COARELLI 2000, 90–92.

94 Vgl. TAYLOR – RINNE – KOSTOF 2016, 175–176.

allen christlichen Elementen befreit.⁹⁵ Der ganze Prozess dauerte mehrere Jahre und wurde erst in den 1930er Jahren abgeschlossen, als man die Kirche Sant'Adriano al Foro Romano entweihte. Die Kirche war in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts von Papst Honorius I. innerhalb der alten *Curia Iulia* gebaut worden; 1922 wurde das Gebäude vom Staat konfisziert und von 1930 bis 1936 unter Entfernung aller kirchlichen Elemente restauriert. Das Ziel war, dem Gebäude zu seinem Aussehen im 4. Jahrhundert n. Chr., nach dem Wiederaufbau unter Diokletian, der dem Brand des Jahres 283/284 n. Chr. gefolgt war,⁹⁶ zu verhelfen.⁹⁷

Die Grabungen auf dem *Forum Romanum* begannen denn auch sehr bald: Eine erste Grabungskampagne an der *Basilica Iulia* durch Pietro Rosa begann sogar schon am 15. November 1870, weniger als zwei Monate nach der Eroberung der Stadt.⁹⁸ Die archäologische Erschließung des antiken Zentrums des *imperium* hatte Priorität.⁹⁹ Pietro Rosa verband die Ausgrabungen in diesem Gebiet explizit mit dessen Relevanz für den neuen Staat und seiner Identität; ab 1876 durfte er so den alten „Campo Vaccino“ ausgraben.¹⁰⁰ Ab 1878 und bis 1884 war Rodolfo Lanciani für die Grabungen auf dem *Forum* verantwortlich; jetzt wurden auch die Ulmen aus dem Areal entfernt.¹⁰¹ Ab 1898 fanden in diesem Gebiet wieder archäologische Tätigkeiten statt, nun unter Giacomo Boni – diese Kampagne „created the modern image of the Roman Forum by reassembling and erecting the broken pieces of fallen buildings. The work enhanced the iconic power and legibility of the ancient monuments, by replacing the incomprehensible piles of debris with identifiable and poignant signs of ancient greatness“.¹⁰² Bis 1922 fand die Entdeckung und wissenschaftliche Erschließung vieler baulicher Überreste statt wie etwa des Caesar-Tempels, der *Regia* und des *Lapis Niger*.¹⁰³

.....
95 Vgl. COARELLI 2000, 100–104.

96 Vgl. BAUER 2012, 12–18.

97 Vgl. COARELLI 2000, 72–73; DYSON 2019, 157.

98 Vgl. *Forma* 1985, 65; MANACORDA – TAMASSIA 1985, 154–155; WILLIAMS 1993, 65–66; BARBANERA 1998, 37; DELPINO – DUBBINI 2011, 402; BARBANERA 2015, 55–56.

99 Vgl. BARBANERA 2001, 499; DYSON 2019, 92–93.

100 Vgl. BARBANERA 2001, 498.

101 Vgl. MARUCCHI 1906, 20; *Forma* 1985, 66; WILLIAMS 1993, 83–86; BARBANERA 1998, 39, 82–84; 2015, 58–59.

102 WILLIAMS 1993, 83; vgl. auch 87–88.

103 Vgl. COARELLI 2000, 64; BARBANERA 1998, 39; 2015, 58–59; 102–103; DYSON 2019, 93–94; 96–99.

1887 entwickelte Guido Baccelli, siebenmaliger Bildungsminister in den Jahren 1881 bis 1900, das Projekt eines archäologischen Parks (die „Zona Monumentale“), der *Forum*, Palatin, *Colosseum*, Trajansthermen, den Tempel des Claudius und den ersten Teil der *via Appia* schützen und den Bewohnern der Stadt zugänglich machen sollte.¹⁰⁴ In dieser Form wurde das Projekt nicht verwirklicht. Erhalten blieb aber die Idee einer „Passeggiata archeologica“ (eines archäologischen Spaziergangs), die *Forum Romanum*, Kaiserforen (und daher den archäologischen Park, den die Franzosen rund um die Trajanssäule eingerichtet hatten) und Palatin verbinden sollte. Dieser Park wurde letztendlich 1919 eröffnet.¹⁰⁵ Schon ab 1882 aber war das *Forum Romanum* für Besucher offen; die Eröffnung wurde in Gegenwart des Königs und der Königin mit Feuerwerk gefeiert, was die symbolische Relevanz dieser Ruinen für die Geschichtskultur des Königreichs deutlich zeigt. Stephen Dyson hat es so formuliert:

„A fully excavated Forum with its monuments highlighted would serve an important propagandic purpose for the new secular state. The new order needed more visible historical points of reference in a Rome where the urban landscape was dominated by papal rule. The full exposure and restoration of spaces and buildings made famous by Cicero, Caesar, and Augustus would provide such correctives and counterweights.“¹⁰⁶

Das *Forum* wurde in diesen Jahren in der Tat immer mehr als „musealer Raum“ wahrgenommen und dargestellt. In seiner Studie der Fotografien des *Forum Romanum* aus dem 19. Jahrhundert hat z.B. Giovanni Fanelli betont, dass die Aufnahmen der 1840er bis 1880er Jahre dieses Areal als einen Ort zeigen, an dem die antiken Monumente mit ihrem symbolischen Wert und die Fortsetzung des Alltags koexistieren. Am Ende des 19. Jahrhunderts wurden jedoch im Gegenzug Bilder dominant, die das *Forum* als „Ruinentheater“ festhalten, das weit entfernt ist vom „normalen“, alltäglichen Leben.¹⁰⁷ Diese „Musealisierung“ gehörte zum Prozess der „Memorialisierung“ und der Feststellung der geschichtskulturellen Relevanz des Gebiets im neuen nationalen Kontext.

.....
104 Vgl. MANACORDA – TAMASSIA 1985, 141–142; PEREGO 1989, 14; BOCQUET 2001, 770–772; DYSON 2019, 91.

105 Vgl. MANACORDA – TAMASSIA 1985, 142; DYSON 2019, 91–92.

106 DYSON 2019, 92–93.

107 Vgl. FANELLI 2009, 17.

4 Das *Forum* im „Ventennio fascista“

Die Jahre von 1900 bis 1910 waren von einer Beschleunigung der Bauarbeiten geprägt, die auch durch die Feierlichkeiten für das 50. Jubiläum der Staatsgründung bedingt waren. Diese sahen die Weltausstellung in Turin vor, aber auch eine internationale Kunstausstellung in Rom, die viele Besucher in die Stadt ziehen sollte. Dennoch war dieses auch das letzte Jahrzehnt des „liberalen Italiens“. Im Oktober 1922 wurde Benito Mussolini nach dem Marsch auf Rom von König Vittorio Emanuele III. mit der Regierungsbildung beauftragt. Es war der Beginn des „Ventennio“, der zwanzig Jahre faschistischer Diktatur, die in den Zweiten Weltkrieg und in den Bürgerkrieg 1943–1945 münden sollte.

Es wäre ein Fehler zu denken, dass Mussolini und der Faschismus von Anfang an eine eindeutige Verherrlichung der römischen Antike – und des römischen Erbes Italiens – vorangetrieben hätten. Wie Roger Griffin gezeigt hat,¹⁰⁸ befand sich der Faschismus in einem komplexen Spagat zwischen Traditionalismus und Modernismus, zwischen der Rhetorik der „Erneuerung“ der alten Gloria des römischen Reiches auf der einen Seite und der modernistischen Architektur und dem Futurismus auf der anderen, mit den Stichwörtern technischer Fortschritt, Verkehrsmittel, Geschwindigkeit und Industrie. Zentral im Futurismus war auch das Lob des Krieges und der Zerstörung aller „antiken Reste“, von denen man die nationale Kultur „befreien“ müsste.¹⁰⁹ Diese Seite koexistierte in der faschistischen Bewegung mit der Anbindung an die römische Tradition und mit der Darstellung des faschistischen Italiens als „Wiedergeburt“ des antiken römischen *imperium* – das faschistische Rom als *Terza Roma*, als Drittes Rom, nach dem Rom der Antike und dem Rom der Päpste.¹¹⁰ Diese neue Wahrnehmung sollte aber auch das (aus faschistischer Perspektive) verstaubte und dekadente Rom des liberalen Italiens beseitigen und befreien.¹¹¹ Die Hervorhebung des römischen Erbes nahm nach der Machtübernahme 1922 und noch mehr im Zusammenhang mit dem

.....
108 Vgl. GRIFFIN 2007, insb. 18–20.

109 Vgl. ARTHURS 2012, 15–19.

110 Vgl. z. B. KALLIS 2012, 43–44; NELIS 2014. Die Idee des „Dritten Rom“ war schon 1847–1848 von Mazzini benutzt worden, um das Rom „der Völker“ nach dem Rom der Kaiser und dem Rom der Päpste zu versinnbildlichen. Sie war auch im liberalen Italien verwendet worden; vgl. FOURNIER-FINOCCHIARO 2012.

111 Vgl. ARTHURS 2012, 26–27.

Anspruch, Italien zu einer Großmacht zu machen, und mit den entsprechenden imperialistischen Aktivitäten an Bedeutung zu. Insbesondere im Jahr 1936, als nach dem Äthiopienkrieg das „Italienische Reich“ proklamiert wurde (und König Vittorio Emanuele III. den Titel des Kaisers von Äthiopien bekam), wurde die Etablierung einer Kontinuität oder sogar einer Identität zwischen dem Römischen Reich der Antike und dem faschistischen, italienischen „Reich“ immer wichtiger – und damit die Parallelisierung der Figur Mussolinis mit derjenigen des ersten Kaisers: Augustus. Sehr gelegen kam hierbei auch die Tatsache, dass das 2000. Jubiläum der Geburt des Augustus auf den 23. September 1937 fiel – was in Rom mit einem breit angelegten Programm gefeiert wurde.¹¹² Schon seit 1924 wurden die Bauarbeiten in diesem Areal insbesondere mit archäologischen Grabungen zur besseren Erkundung und Zurschaustellung des *Forums* des Augustus verbunden.¹¹³

Am *Forum Romanum* kann man exemplarisch sehen, was die Koexistenz dieser zwei Motive und ihrer Entwicklung im Laufe der faschistischen Diktatur konkret bedeutete. Das *Forum* stellte symbolisch das Zentrum der *Romanità* dar, welche die Ideologie und die Kultur des Regimes so stark prägte: Mussolini beging schon den ersten Jahrestag des Marsches auf Rom im Oktober 1923 mit einem Besuch des *Forums*, wo er das Grab Iulius Caesars besuchte.¹¹⁴ Auf der anderen Seite war eine Modernisierung der Verkehrswege Teil des faschistischen Programms für die Hauptstadt Rom. Dazu gehörte die Öffnung des Stadtzentrums für das Symbol des Fortschritts schlechthin: das Auto. Schwierigkeiten mit dem Verkehr im zentralen Gebiet der Stadt waren alltäglich und seit einiger Zeit bekannt: Schon seit der Jahrhundertwende war das Projekt einer neuen Straße entwickelt worden, die durch das Areal der Foren laufen sollte, als Verlängerung der *via Cavour* bis zur *Piazza Venezia*, in etwa hinter dem *Forum* des Augustus und dem *forum transitorium*, dann quer durch das *Forum* Trajans bis zur *Piazza Venezia*.¹¹⁵ Ab 1929 verlegte Mussolini sein Büro in den *Palazzo Venezia* an der *Piazza Venezia*;¹¹⁶ von dem Balkon

.....

112 Vgl. CARLÀ-UHINK im Druck. Das Jubiläum des Augustus und sein Programm – insbesondere die große Ausstellung, die *Mostra Augustea della Romanità*, die für das Jubiläumsjahr organisiert wurde – sind von der Forschung ausführlich untersucht worden; vgl. u. a. SCRIBA 1995; KALLIS 2011; GIUMAN – PARODO 2017; LIBERATI 2019.

113 Vgl. KOSTOF 1978, 284; D'AMELIO 2007a; DYSON 2019, 168.

114 Vgl. ARTHURS 2012, 28.

115 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 9–26; WILLIAMS 1993, 139.

116 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 66–76.

dieses Gebäudes hielt er seine Reden. Der Bau einer Straße – die immer mehr die Form einer Paradedstraße annahm und große Demonstrationen für das Regime vor der Kulisse der antiken Ruinen erlaubt hätte – zwischen dem *Colosseum* und der *Piazza Venezia* wurde daher immer wichtiger für die Selbstdarstellung der Diktatur.¹¹⁷ Am Ende entschied man sich im Jahr 1931 für eine Straße, die zwischen dem *Forum Romanum* und dem *Forum Caesars* auf der einen Seite und den Kaiserforen und den Trajansmärkten auf der anderen verlaufen sollte.¹¹⁸ Am 21. April 1932 wurde das *Forum Caesars*, das zuvor von den mittelalterlichen Strukturen „befreit“ worden war, eingeweiht.¹¹⁹ Der nunmehr leere Raum zwischen dem Kapitol und der *Piazza Venezia* wurde auch *Forum* genannt – zuerst *foro italico*, dann *foro dell'impero fascista*.¹²⁰

Die Realisierung dieser Straße bedeutete aber auch großflächige Zerstörungen, denn hier gab es noch viele Gebäude, zum Teil aus dem Mittelalter, und enge Gassen. Der Plan war, all dies abzureißen – abermals in einer klaren Verflechtung mit der modernisierenden ideologischen Seite des Faschismus: Betont wurde so die Entfernung alter, unhygienischer und maroder Strukturen zugunsten der Entwicklung einer modernen und funktionalen Stadt. So wurde der Plan der *sventramenti* verwirklicht, des Ausweidens, der Zerstörung des städtischen Gefüges, das sich im Laufe der Jahrhunderte im Zentrum Roms entwickelt hatte.¹²¹ In diesem Areal wurden 4.000 Menschen enteignet; die *Velia*, einer der Hügel Roms, der ca. 40 m hoch war, wurde weggebaggert, denn sie blockierte die Sicht der Laufenden und Fahrenden auf der neuen Achse zwischen *Colosseum* und *Palazzo Venezia*.¹²² Wie Aristotle Kallis festgestellt hat, waren diese Maßnahmen quasi die „Essenz“ der faschistischen urbanistischen Politik in Rom:

„the ‚third Rome‘ could not and did not derive from a ‚revolutionary‘ rupture with the past and from ex novo creation on a spatial and

.....

117 Vgl. VIDOTTO 2002, 397–400; KALLIS 2012, 64–66.

118 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 39; RACHELI 1983, 118; 127–132.

119 Vgl. RACHELI 1983, 131; D'AMELIO 2007b; LEONE 2009, 22.

120 Vgl. PAINTER 2005, 35; GENTILE 2007, 93.

121 Die Idee der *sventramenti* war keine Erfindung des Faschismus; schon der Plan aus dem Jahr 1873 hatte ähnliche Zerstörungen vorgesehen, um die Stadt zu „modernisieren“; vgl. WILLIAMS 1993, 118–119.

122 Vgl. CONTI 1983, 46; PANELLA 1989, 30–31; PAINTER 2005, 22–25; GENTILE 2007, 78; BETTI 2009.

symbolic *tabula rasa*; instead, it involved a wholesale recoding of the (existing) city as a spatial and visual container of symbolic (Fascist) meaning. In this process, the liturgy of demolition – that is, expunging and reordering space – was at least as important as the products of the (re-)creative act that followed it.¹²³

Von diesen Bauarbeiten, von den zerstörten Strukturen, aber auch von den viel zu schnellen archäologischen Grabungen existiert eine umfangreiche fotografische Dokumentation.¹²⁴

Für die Selbstdarstellung des Regimes war es notwendig, dass die Straße, die den Namen *via dell'impero* bekam, am 28. Oktober 1932 – dem zehnten Jubiläum des Marsches auf Rom und daher der Machtübernahme – für eine monumentale Parade bereit war. Dies bedeutete aber, dass die archäologischen Grabungen an einem der dichtesten, wichtigsten und schwierigsten Orte der Welt unter enormem Zeitdruck durchgeführt wurden: Die Menge an archäologischen, paläontologischen und geologischen Informationen, die damals unwiederbringlich verloren gingen, ist riesig. Der größte Teil der antiken Reste (84%) wurde wieder eingegraben, weil sie nicht „schön“ genug waren; die *meta sudans*, ein Brunnen aus flavischer Zeit, der den Punkt markierte, wo die Triumphzüge auf dem Weg zum Kapitol ins *Forum Romanum* kamen, wurde zerstört, weil sie für die Inszenierung der faschistischen Macht nicht monumental genug war.¹²⁵ Über den Resten wurde ein neuer Boden aufgetragen. An beiden Seiten der Straße wurden kleine Gartenanlagen angelegt, in denen antike Überreste zu sehen waren, die sich neben modernen Statuen der „guten Kaiser“ aus dem alten Rom befanden, jeweils mit den Resten ihrer *fora* gekoppelt. Die Statue Caesars war schon 1932 zu sehen; Trajan, Augustus und Nerva wurden 1933 hinzugefügt.¹²⁶ Was das Regime bieten wollte, war ein „domestizierter“ Blick auf das Zentrum der antiken

.....
123 KALLIS 2012, 44–45; vgl. auch KALLIS 2014, 13–17. Vgl. dazu VIDOTTO 2002, 406–407; LIBERATI 2012, 344–345; ZEIER PILAT 2016, 323–324; DYSON 2019, 168–173. Zur Darstellung dieser Bauarbeiten in den „Kinsonachrichten“ der Zeit vgl. TOBIA 1998, 91.

124 Vgl. die Kataloge LEONE – MARGIOTTA 2007; *L'invenzione* 2008; LEONE – MARGIOTTA – BETTI – D'AMELIO 2009.

125 Vgl. MANACORDA – TAMASSIA 1985, 181–194; NICOLOSO 2008, 43–44; ARTHURS 2012, 63.

126 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 177.

Stadt und des antiken *imperium*, der die behaupteten Kontinuitätslinien zwischen dem antiken und dem modernen Reich versinnbildlichte.¹²⁷

Bei der Einweihung der Straße, wohl am 28. Oktober 1932, ritt Mussolini auf einem weißen Pferd auf der neuen Straße.¹²⁸ Zwei Jahre später, am 21. April 1934, wurden an der Basilika des Maxentius, die sich am Anfang dieser neuen Achse befand, vier große Karten angebracht, welche die Expansion Roms vom kleinen Dorf des Romulus bis zur größten Ausdehnung des Reiches unter Trajan zeigten (Abb. 8).



Abb. 8: Die Maxentius-Basilika mit den vier Karten, welche die Expansion des römischen Reiches zeigen. Bild: Szilas. Public domain: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Basilica_di_Massenzio,_Via_dei_Fori_Imperiali.jpg [28.12.2020].

Am 28. Oktober 1936 wurde nach der Proklamation des Reiches eine fünfte – größere – Karte hinzugefügt, die das moderne italienische Reich nach der Annexion Äthiopiens zeigte, direkt neben dem Römischen Reich, was den Betrachtern einerseits Kontinuität suggerierte und andererseits einen unmittelbaren Vergleich ermöglichte. Eine Inschrift begleitete die Karte mit dem Text desjenigen königlichen Dekrets, durch das am 9. Mai

.....
127 Vgl. VIDOTTO 2002, 402–403; GENTILE 2007, 80; 85; ARTHURS 2012, 59–60; KALLIS 2014, 88–89; NELIS 2014, 8.

128 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 118–120; NICOLOSO 2008, 49; LEONE 2009, 23–25.

1936 das Italienische Reich proklamiert worden war. Die Karte wurde 1940 aktualisiert, als der König Italiens auch den Titel „König Albanien“ annahm.¹²⁹

Im Jahr 1933 wurde auch der Plan entwickelt, an der *via dell'impero*, gegenüber der Maxentius-Basilika, auf einem Areal, das durch die Arbeiten freigelegt worden war, den neuen Palazzo del Littorio – Regierungssitz, Hauptsitz und zugleich Denkmal der faschistischen Partei – zu bauen. Auch dieser Plan wurde nicht realisiert; er zeigt dennoch die Relevanz, die das Regime diesem Gebiet innerhalb der Stadt zuschrieb: Der Palast wäre zu einem Symbol der Stadt geworden, das sich auf einer Ebene mit dem Petersdom und dem Vittoriano befunden hätte. Es entstand eine Debatte, der auch das Thema nicht fremd war, wie ein solch modernes Gebäude ins Herz der antiken Stadt integriert werden könnte.¹³⁰ Die Kategorien ‚antik‘ und ‚modern‘ sowie die Rolle des römischen Erbes und die Formen seiner „Zurschaustellung“ waren wieder im Zentrum einer angespannten Diskussion. Diese fand auch kein Ende, als die Entscheidung getroffen wurde, den Palazzo del Littorio an einem anderen Ort zu planen. Denn ab 1938 wurde an diesem selben Ort der Bau des Danteum, eines Gebäudes zu Ehren Dantes, anvisiert. Die Stelle blieb also immer im strategischen Plan der Stadt Mussolinis präsent, auf der neuen Achse, welche die Bezirke der faschistischen, großflächigen Bauprojekte (Foro Mussolini im Norden und E42, heute EUR, im Süden) miteinander verband.¹³¹

Die „Funktionalisierung“ des antiken Areals wurde auch während des Krieges weiter vorangetrieben. Am 21. April 1943 besuchte Mussolini noch die Gegend der Foren, für das Fest des „Natale di Roma“, der Stadtgründung. Diesmal wurde die letzte Strecke der *via della Consolazione* bis zur Piazza Venezia eröffnet, die an die ein Jahr davor eingeweihte *via del foro romano* anschloss, die zwischen dem Saturn-Tempel und dem Triumphbogen des Septimius Severus verlief. Das Kapitol war nun vom *Forum* komplett getrennt und „isoliert“, zu einem selbstständigen „Denkmal“ gemacht worden – obgleich Kapitol und *Forum* seit der römischen Archaik eng miteinander verbunden und verwoben gewesen

.....
129 Vgl. AEBISCHER 2012; LIBERATI 2013, 276–280; KALLIS 2014, 91–92.

130 Vgl. INSOLERA – PEREGO 1983, 170–173; PANELLA 1989, 36–38; GENTILE 2007, 175–179; ARTHURS 2012, 57–59; KALLIS 2012, 72–77; 2014, 134–144. Vgl. VIDOTTO 2002, 407–409.

131 Vgl. NICOLOSO 2008, 94–96; 218–219.

waren.¹³² Nur wenige Monate später, am 25. Juli 1943, wurde Mussolini verhaftet, und der neue Premierminister Italiens, Pietro Badoglio, erklärte am 8. September, dass das Königreich den Krieg gegen die Alliierten mit sofortiger Wirkung einstelle. Am 12. September wurde Mussolini von den deutschen Nationalsozialisten aus dem Gefängnis „geholt“; mit der Hilfe deutscher Truppen wurde in Norditalien am 23. September die Italienische Sozialrepublik (besser bekannt als Republik von Salò) gegründet. Es war der Beginn des Bürgerkrieges: Am 13. Oktober 1943 erklärte Badoglio dem Dritten Reich den Krieg. Erst am 25. April 1945 wurde Mailand befreit; Mussolini wurde am 28. April auf dem Weg in die Schweiz ergriffen und getötet. Mit dem Ende des Krieges kam auch das Ende der Monarchie: Am 2. Juni 1946 fand die Volksabstimmung statt, durch welche die Italiener die Dynastie der Savoyen entmachteten; die Republik Italien war geboren.

Das *Forum Romanum* aber wurde nur langsam und nur zum Teil von den faschistischen Inanspruchnahmen befreit. Selbstverständlich war es unmöglich, den Bau der *via dell'impero* rückgängig zu machen; die Straße wurde 1944 lediglich in *via dei Fori imperiali* umbenannt.¹³³ An der Basilika des Maxentius wurde nur die fünfte Karte, die Abbildung des italienischen Reiches, im September 1945 entfernt.¹³⁴ Die Assoziation mit einem Staat, der jetzt republikanische Institutionen hatte, hätte die symbolische Bedeutung des *Forums* noch steigern können. Eine große Änderung war aber kaum zu spüren. Anschließend entwickelte sich der Massentourismus, und die Zahl US-amerikanischer Besucher wuchs. Für sie hatte die römische Republik eine besondere, identitätsstiftende Wirkung, weil sich der Geist der Amerikanischen Revolution und die daraus entstandenen Institutionen stark an der Antike und besonders an der römischen Republik orientierten. Es waren vor allem diese transatlantischen Gäste, welche die Bedeutung des *Forum Romanum* aus den Schulbüchern kannten, auf ihren Reisen wahrnahmen und weiter verbreiteten. Im Jahr 1947 berichtete Eva Matthews Sanford von zwei Episoden, die wahrscheinlich in die Zeit zwischen den Weltkriegen zu datieren sind und die US-amerikanische Einstellung zum *Forum* verdeutlichen:

.....
132 Vgl. MANACORDA – TAMASSIA 1985, 56–58.

133 Vgl. INSOLETA – PEREGO 1983, 178–179.

134 Vgl. LIBERATI 2013, 281; KALLIS 2014, 259.

„They used to tell a story in Rome of an American businessman who had half an hour to see the city. He ordered his cabman to drive him to the Forum and to St. Peter’s.“⁴¹³⁵

„A school child once came to her teacher to complain about a textbook that had been given to her. ‘It’s not all here,’ she said, ‘the Roman shape isn’t in it.’ Her teacher finally discovered that the missing page was a picture of the Roman Forum.“⁴¹³⁶

Das *Forum Romanum* – die „Form Roms“ für diejenigen, die das republikanische Erbe besonders stark hervorheben wollen und die mit ihm verbundenen Konnotationen von der Regierung und der Freiheit des Volkes, wie sie die Revolutionären der Jahre 1798 und 1799 verstanden haben – war und ist noch immer, lange nach dem Ende der Antike, ein zentraler Ort für die stadtrömische Identität sowie für alle Identitätskonstruktionen, die sich mehr oder weniger direkt auf das antike Rom beziehen. Dieses Areal bleibt daher zentral – auch um zu zeigen, wie sich die Bedeutung eines Ortes, die mit ihm verbundene Erinnerungskultur und seine symbolische Aufladung im Zusammenhang mit geschichtskulturellen Konstruktionen und geschichtspolitischen Entscheidungen stetig ändern. Seine Relevanz und seine Inanspruchnahme in den zwanzig Jahren faschistischer Diktatur stellen aber noch immer eine Bürde dar, von der man sich nicht befreien kann und die die weitere geschichtskulturelle Bedeutung des *Forum Romanum* und der Kaiserforen im zeitgenössischen Italien maßgeblich prägt.

Literatur

- AEBISCHER, T., La quinta carta marmorea di via dell’Impero, in: *Lazio ieri e oggi* 48, 2012, 210–212; 227–229.
- ARTHURS, J. W., *Excavating Modernity. The Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca – London 2012.
- BARBANERA, M., Il sorgere dell’archeologia in Italia nella seconda metà dell’Ottocento, in: *MEFRIM* 113,2, 2001, 493–505.
- BARBANERA, M., *Storia dell’archeologia classica in Italia*, Bari 2015.

.....
135 SANFORD 1947, 133.

136 SANFORD 1947, 122.

- BAUER, F. A., Stadt ohne Kaiser. Rom im Zeitalter der Dyarchie und Tetrarchie (285-306 n. Chr.), in: FUHRER, T. (Hg.), Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst, Berlin – Boston 2012, 3–85.
- BETTI, F., Via dell'Impero e il taglio della Velia, in: LEONE – MARGIOTTA – BETTI – D'AMELIO 2009, 47–51.
- BENASSATI, G. – ROSSI, L. (Hgg.), L'Italia nella Rivoluzione. 1789–1799, Roma 1990.
- BOCQUET, D., L'archéologie à Rome après 1870. Une lecture politique et spatiale, in: MEFRIM 113,2, 2001, 759–773.
- BRECHENMACHER, T., Der Vatikan und die Juden. Geschichte einer unheiligen Beziehung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München 2005.
- BRICE, C., La Roma dei „Francesi“: una modernizzazione imposta, in: Ciucci, G. (Hg.), Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna, Roma – Bari 2002, 349–370.
- CAFFIERO, M., La costruzione della Roma repubblicana a Roma nel 1798-99: l'uso politico della storia antica, in: Roma moderna e contemporanea 9, 2001, 47–83.
- CAPERNA, M., Archeologia cristiana e restauro nella Roma di Gregorio XVI e Pio IX, Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura 44–50, 2004–2007 (2007), 447–460.
- CAPERNA, M., Città antica e città moderna. L'iniziativa e i problemi del restauro del Foro Romano nel terzo decennio dell'Ottocento, in: FIUMI SERMATTEI, I. – REGOLI, R. – SETTE, M. P. (Hgg.), Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII, Ancona 2017, 107–127.
- CAPITELLI, G., L'archeologia cristiana al servizio di Pio IX: la ‚catacomba in fac-simile‘ di Giovanni Battista de Rossi all'Esposizione Universale di Parigi del 1867, in: COSCARELLA, A. – DE SANTIS, P. (Hgg.), Martiri, santi, patroni: per una archeologia della devozione, Arcavacata di Rende 2012, 555–566.
- CARLÀ-UHINK, F., ‚Bimillennari‘: ‚römische‘ Jubiläen in Italien unter dem Faschismus, in: Gundermann, C. (Hg.), Historische Jubiläen – Zwischen historischer Identitätsstiftung und geschichtskultureller Reflexion, Frankfurt am Main, im Druck.
- CARRASCO FERRER, M., Carlos V en Roma: el triunfo de un nuevo Escipión, in: CHECA CREMADES, F. (Hg.), Carolus, Madrid 2000, 81–101.

- CATTANEO, L., L'incremento delle collezioni dei musei pontifici nel terzo decennio dell'Ottocento, in: FIUMI SERMATTEI, I. – REGOLI, R. – SETTE, M. P. (Hgg.), *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*, Ancona 2017, 223–254.
- COARELLI, F., *Rom. Der archäologische Führer, deutsche, erweiterte Ausgabe*, Mainz 2000.
- CONTI, A., Storia di una distruzione, in: BARROERO, L. et al. (Hgg.), *Via dei Fori imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, 1–60.
- CRUCIANI, F., *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450–1550*, Roma 1983.
- D'AMELIO, A. M., Foro di Augusto, in: LEONE – MARGIOTTA 2007a, 49–52.
- D'AMELIO, A. M., Foro di Cesare, in: LEONE – MARGIOTTA 2007b, 421–422.
- DACOS, N., *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995.
- DELPINO, F. – DUBBINI, R., Pietro Rosa e la tutela delle antichità a Roma tra il 1870 e il 1875, in: DELLA FINA, G. M. (Hg.), *La fortuna degli Etruschi nella costruzione dell'Italia unita*, Roma 2011, 397–411.
- DONATO, M. P., Cultura dell'antico e cultura dei Lumi a Roma nel Settecento: la politicizzazione dello scambio culturale durante il pontificato di Pio VI, in: MEFRIM 104,2, 1992, 503–548.
- DONATO, M. P., Lo specchio di un progetto politico: l'antichità nella Repubblica giacobina romana, *Dimensioni e problemi della ricerca storica* 1, 1994, 82–119: [https://www.academia.edu/4611042/Lo_specchio_di_un_progetto_politico_lantichit%C3%A0_nella_Repubblica_giacobina_romana_new_link_\[03.12.2020\]](https://www.academia.edu/4611042/Lo_specchio_di_un_progetto_politico_lantichit%C3%A0_nella_Repubblica_giacobina_romana_new_link_[03.12.2020]).
- DYSON, S., *Archaeology, Ideology, and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi*, Cambridge 2019.
- FANCELLI, P., Demolizioni e 'restauri' di antichità nel Cinquecento romano, in: FAGIOLO, M. (Hg.), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Roma 1985, 357–403.
- FANELLI, G., *Per una storia dell'iconografia fotografica del Foro Romano nell'Ottocento*, Paris 2009.
- FECI, S., Latino Giovenale Manetti, in: *Dizionario Biografico degli Italiani* 68, 2007: [https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-giovenale-manetti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/latino-giovenale-manetti_(Dizionario-Biografico)/) [01.12.2020].
- FINELLI, M., Mazzini in Italian Historical Memory, in: *Journal of Modern Italian Studies* 13,4, 2008, 486–491.
- Forma. La città antica e il suo avvenire*, Roma 1985.

- FOURNIER-FINOCCHIARO, L., Le mythe de la troisième Rome de Mazzini à Mussolini, in: D'AMICO, J. C. et al. (Hgg.), *Le mythe de Rome en Europe. Modèles et contre-modèles*, Caen 2012, 213–230.
- FRANZONI, C., „Urbe Roma in pristinam formam renascente“. Le antichità di Roma durante il Rinascimento, in: PINELLI, A. (Hg.), *Storia di Roma dall'antichità a oggi*. Roma del Rinascimento, Roma – Bari 2001, 291–336.
- FULFORD, E., A Temple Through Time, in: *Archaeology* 47,5, 1994, 54–59.
- GENTILE, E., *Fascismo di pietra*, Roma – Bari 2007.
- GIARDINA, A. – VAUCHEZ, A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma – Bari 2000.
- GIBBON, E., *Memoirs of Edward Gibbon Written by Himself and a Selection from His Letters*, hg. von H. MORLEY, London 1891.
- GIGANTE, C., „Fatta l'Italia, facciamo gli Italiani“. Appunti su una massima da restituire a D'Azeglio, *Incontri. Rivista Europea di Studi Italiani* 26,2, 2011, 5–15: <https://www.rivista-incontri.nl/articles/abstract/10.18352/incontri.830/> [01/12/2020].
- GIUMAN, M. – PARODO, C., La Mostra Augustea della Romanità e il mito di Roma antica in epoca fascista, in: FLECKER, M. et al. (Hgg.), *Augustus ist tot – lang lebe der Kaiser!*, Rahden 2017, 605–620.
- GRIFFIN, R., *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Basingstoke 2007.
- HANO, M., Présence des monuments de l'antiquité romaine chez quelques artistes du XVe au XIXe siècle, in: CHEVALLIER, R. (Hg.), *Présence de l'architecture et de l'urbanisme romains*, Paris 1983, 307–323.
- HEMMERLE, O. B., Crossing the Rubicon into Paris: Caesarian Comparisons from Napoleon to de Gaulle, in: WYKE, M. (Hg.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden – Oxford 2006, 285–302.
- HENNING, D., CIL VI 32005 und die „rostra Vandalica“, in: *ZPE* 110, 1996, 259–264.
- HIBBERT, C., *Rome. The Biography of a City*, New York – London 1985.
- HUET, V., Napoleon I: A New Augustus?, in: EDWARDS, C. (Hg.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, Cambridge 1999, 53–69.
- INSOLERA, I. – PEREGO, F., *Archeologia e città. Storia moderna dei Fori di Roma*, Roma – Bari 1983.
- KALLIS, A., „Framing“ Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo – Ara Pacis Project, in: *Journal of Contemporary History* 46, 2011, 809–831.

- KALLIS, A., The „Third Rome“ of Fascism: Demolitions and the Search for a New Urban Syntax, in: *The Journal of Modern History* 84,1, 2012, 40–79.
- KALLIS, A., *The Third Rome, 1922–1943. The Making of the Fascist Capital*, Basingstoke 2014.
- KARMON, D., *The Ruin of the Eternal City. Antiquity and Preservation in Renaissance Rome*, Oxford 2011.
- KLINKHAMMER, L., „Die Fahne des Kreuzes aufs Neue ausgebreitet“. Pius VII. zwischen Revolution, Reorganisation und Restauration, in: MATHEUS, M. – KLINKHAMMER, L. (Hgg.), *Eigenbild im Konflikt. Krisensituationen des Papsttums zwischen Gregor VII. und Benedikt XV.*, Darmstadt 2009, 157–177.
- KOSTOF, S., *The Emperor and the Duce: The Planning of Piazzale Augusto Imperatore in Rome*, in: MILLON, H. A. – NOCHLIN, L. (Hgg.), *Art and Architecture in the Service of Politics*, Cambridge MA 1978, 270–325.
- KRAUTHEIMER, R., *Rome. Profile of a City, 312–1308*, Princeton 1980.
- LA PADULA, A., *Roma e la regione nell'epoca napoleonica. Contributo alla storia urbanistica della città e del territorio*, Roma 1969.
- LEONE, R., *Via dell'impero: cronaca e illustrazione*, in: LEONE – MARGIOTTA – BETTI – D'AMELIO 2009, 21–33.
- LEONE, R. – MARGIOTTA, A. (Hgg.), *Fori Imperiali. Demolizioni e scavi. Fotografie 1924/1940*, Milano 2007.
- LEONE, R. – MARGIOTTA, A. – BETTI, F. – D'AMELIO, A. M. (Hgg.), *Via dell'Impero. Demolizioni e scavi. Fotografie 1930/1943*, Milano 2009.
- LIBERATI, A. M., *Romanità e fascismo: il ruolo del mito di Roma nella genesi del Museo della Civiltà Romana*, in: D'AMICO, J. C. et al. (Hgg.), *Le mythe de Rome en Europe: modèles et contre-modèles*, Caen 2012, 341–358.
- LIBERATI, A. M., *Il Museo della Civiltà Romana tra imperi antichi e moderni. A proposito della nuova collocazione della V carta di via dell'impero*, in: *Studi Romani* 61, 2013, 276–303.
- LIBERATI, A. M., *La Mostra Augustea della Romanità*, in: *Civiltà Romana* 6, 2019, 53–95.
- L'invenzione dei Fori Imperiali. Demolizioni e scavi: 1924–1940*, Roma 2008.
- MADONNA, M. L., *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in: FAGIOLO, M. (Hg.), *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, Roma 1990, 63– 68.

- MADONNA, M. L., *L'ingresso di Carlo V a Roma*, in: FAGIOLO, M. (Hg.), *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Roma 1997, 50–65.
- MANACORDA, D. – TAMASSIA, R., *Il piccone del regime*, Roma 1985.
- MARUCCHI, H., *The Roman Forum and the Palatine According to the Latest Discoveries*, Paris – Rome 1906.
- McGOWAN, M. M., *The Renaissance Triumph and Its Classical Heritage*, in: MULRYNE, J. R. – GOLDRING, E. (Hgg.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Aldershot 2002, 26–47.
- MITCHELL, B., *Charles V as Triumphator*, in: MEHL, J. V. (Hg.), *In laudem Caroli. Renaissance and Reformation Studies for Charles G. Nauert*, Kirksville 1998, 95–112.
- MONSAGRATI, G., *L'arte in guerra. Monumenti e politica a Roma al tempo dell'assedio del 1849*, in: *Roma moderna e contemporanea* 9, 2001, 217–262.
- NARDI, C., *Archeologia e costruzione nazionale in Italia nei secoli XIX e XX. Percorsi di ricerca tra le fonti dell'Archivio centrale dello Stato*, in: *MEFRIM* 113,2, 2001, 657–663.
- NELIS, J., *Back to the Future. Italian Fascist Representations of the Roman Past*, in: *Fascism* 3, 2014, 1–19.
- NICASSIO, S. V., *Imperial City. Rome under Napoleon*, Chicago – London 2005.
- NICOLOSO, P., *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.
- NUTI, L., *Re-Moulding the City: The Roman possessi in the First Half of the Sixteenth Century*, in: MULRYNE, J. R. – ALIVERTI, M. I. – TESTAVERDE, A. M. (Hgg.), *Ceremonial Entries in Early Modern Europe: The Iconography of Power*, Farnham 2015, 113–133.
- PAINTER, B. W., *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*, New York – Basingstoke 2005.
- PANELLA, R., *Roma. Città e Foro. Questioni di progettazione del centro archeologico monumentale*, Roma 1989.
- PASQUALI, S., *Roma antica: memorie, materiali, storia e mito*, in: CIUCCI, G. (Hg.), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma moderna*, Roma – Bari 2002, 323–347.
- PFANNER, M., *Der Titusbogen*, Mainz 1983.
- PUPILLO, M., *Un percorso, dalla parte delle immagini*, in: PUPILLO, M. (Hg.), *Quando Roma parlava francese. Feste e monumenti della Repubblica Romana del 1798-1799 nelle collezioni del Museo Napoleonico*, Roma 2016, 7–39.

- RACHELI, A. M., L'urbanistica nella zona dei Fori Imperiali: piani e attuazioni (1873-1932), in: BARROERO, L. et al. (Hgg.), *Via dei Fori imperiali. La zona archeologica di Roma: urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia 1983, 61–163.
- RACIOPPI, P. P., Roma in Rivoluzione (1798-1799): il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano, in: TEDESCHI, L. – RABREAU, D. (Hg.), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie*, Mendrisio – Milano 2012, 331–346.
- RIDLEY, R. T., *The Eagle and the Spade. Archaeology in Rome during the Napoleonic Era*, Cambridge 1992.
- RIDLEY, R. T., *The Pope's Archaeologist. The Life and Times of Carlo Fea*, Roma 2000.
- RIDLEY, R. T., The Antique in Roman Culture of the Third Decade of the Nineteenth Century, in: FIUMI SERMATTEI, I. – REGOLI, R. – SETTE, M. P. (Hgg.), *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*, Ancona 2017, 91–105.
- ROWELL, D., *Paris: The 'New Rome' of Napoleon I*, London et al. 2012.
- SANFORD, E. M., The Destruction of Ancient Rome, in: *The Classical Weekly* 40, 1947, 122–127; 130–133.
- SANTANGELI VALENZANI, R., The Seat and Memory of Power: Caesar's Curia and Forum, in: WYKE, M. (Hg.), *Julius Caesar in Western Culture*, Malden – Oxford 2006, 85–94.
- SCRIBA, F., Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38, Frankfurt/M. 1995.
- SETTE, M. P., Ruolo dell'antico e cultura della tutela nei documenti pontifici del tempo, in: FIUMI SERMATTEI, I. – REGOLI, R. – SETTE, M. P. (Hgg.), *Antico, conservazione e restauro a Roma nell'età di Leone XII*, Ancona 2017, 75–90.
- SIMONCINI, G., Roma. Le trasformazioni urbane nel Cinquecento I: Topografia e urbanistica da Giulio II a Clemente VIII, Firenze 2008.
- SIMONCINI, G., „I monumenti della grandezza di Roma“. Scavi e restauri in periodo napoleonico (1809–1813), in: *Opus* 10, 2009, 139–170.
- TAYLOR, R. – RINNE, K. W. – KOSTOF, S., *Rome. An Urban History from Antiquity to the Present*, Cambridge 2016.
- TOBIA, B., *L'Altare della Patria*, Bologna 1998.
- TOBIA, B., Riti e simboli di due capitali (1846–1921), in: VIDOTTO, V. (Hg.), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma capitale*, Roma – Bari 2002, 343–378.

- VIDOTTO, V., La capitale del fascismo, in: VIDOTTO, V. (Hg.), Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma capitale, Roma – Bari 2002, 379–413.
- VISCEGLIA, M. A., Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi, in: RIVERO RODRÍGUEZ, M. – ÁLVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, A. (Hgg.), Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530–1558), Vol. 2, Madrid 2001, 133–172.
- WILLIAMS, R. B., Rome as State Image: The Architecture and Urbanism of the Royal Italian Government, 1870–1900, Diss. University of Pennsylvania, 1993.
- WOLF, H., Der Unfehlbare. Pius IX. und die Erfindung des Katholizismus im 19. Jahrhundert, 2. Auflage, München 2020.
- ZEIER PILAT, S., La parola al piccone: Demonstrations of Fascism at the Imperial Fora and the Mausoleum of Augustus, in: CHRISTIE, J. J. et al. (Hgg.), Political Landscapes of Capital Cities, Boulder 2016, 319–346.

Virtual History

Das *Forum Romanum* in Virtual Reality

Jan Reimann

Der lange herbeigeschworene digitale Wandlungsprozess versetzt die historischen Wissenschaften in eine bislang ungekannte Situation: Für zukünftige Generationen von Schülern, Studierenden und Forschenden werden virtuelle Lehr- und Lernszenarien verstärkt als essentielle Hilfsmittel des persönlichen Erfahrungsprozesses und grundsätzlichen Wissensgewinns verfügbar werden. Virtuelle Welten und die Interaktionsmöglichkeiten, die sie bieten, stellen ein attraktives Werkzeug der Wissensvermittlung dar, welches jedoch erfahrungsgemäß sowohl großes Potenzial birgt als auch einige Risiken mit sich bringt.

Das Pilotforschungsprojekt „Virtual History“ der Filmuniversität Babelsberg hat von 2018 bis 2020 in Kooperation mit dem Projekt „Digitales Forum Romanum“ des Winkelmann-Instituts für Klassische Archäologie der Humboldt-Universität zu Berlin eine Virtual-Reality-Umgebung des antiken *Forum Romanum* entwickelt, die sich explizit den Methoden digitaler Wissensvermittlung widmete. Auf der Grundlage des digitalen Forum-Romanum-Modells der Humboldt-Universität hat die Filmuniversität eine virtuelle Umgebung erstellt, welche das *Forum* erstmalig mittels umfassender Ton- und Soundkulisse, Interaktions- und Informationsmöglichkeiten, Texturierung und farblicher Ausgestaltung um eine atmosphärische Dimension erweitert und virtuell erlebbar macht. Hierbei wurden erprobte Wissenschaftsmethoden der Archäologie und der Kunstgeschichte mit der kreativ-pragmatischen, erlebnisorientierten Herangehensweise der Filmuniversität kombiniert. Die Präsentation erfolgt Formate-übergreifend in Augmented Reality und Virtual Reality und birgt somit das Potenzial, den Blick von Forschern und Interessierten auf neue Eindrücke zu lenken: die Visualität, die Klangkulisse und die Atmosphäre antiker öffentlicher Räume. Im Folgenden sollen einige Herangehensweisen des Projekts in Bezug auf den kritischen Umgang mit dem Quellenbestand und mit der Erstellung digitaler Lehr- und Lernszenarien vorgestellt werden und als Anregung für künftige Diskussionen im Spektrum virtueller Antike dienen.

Die Ausgrabungsstätte des *Forums* in Rom ist mit ihrer durchwachsenen Grabungsgeschichte und ihrer mitunter schwierigen Befundsituation eine echte Herausforderung für digitale Modellierung. Für die virtuelle Ausgestaltung des Areals hat das VFX-Department von Virtual History zunächst mittels photogrammetrischer Aufnahmen Strukturen, Vegetation und Material erarbeitet, um den antiken Platz möglichst realitätsnah wiedergeben zu können. 360-Grad-Panoramaaufnahmen des *Forum Romanum* im heutigen Zustand, die Virtual History vor Ort mittels LIDAR-Scan aufnehmen durfte, gaben zusätzlich die Möglichkeit, zwischen dem heutigen Zustand und dem gestalteten Modell zu vergleichen. Auf der Grundlage dessen wurden die gewonnenen Daten in das 3D-Modell und das Gelände integriert, um die Lichtverhältnisse anzupassen und erste Texturierungen vorzunehmen.



Abb. 1: Blick auf das *Forum* nach Integration von Licht- und Wetterverhältnissen sowie Horizontgestaltung.

Das antike *Forum Romanum* ist als zentrale Platzanlage Roms unmittelbar mit der Entwicklung des römischen Staates, der römischen Gesellschaft und ihrer Kulte verbunden. Andenken an Roms Gründungsgeschichte, seine Mythen und Götter, seine Förderer und Potentaten finden an dieser Stelle einen baulichen Ausdruck. Vor allem im 1. Jh. v. Chr. entwickelte sich die Teilhabe an der Ausgestaltung des Platzes mit Tempeln, Säulenhallen, Heiligtümern und Statuen mehr und mehr zu

einem politischen Konkurrenzkampf.¹ Wer im spätrepublikanischen Rom etwas auf sich hielt, der bemühte sich darum, dass der eigene Name und nicht zuletzt auch der Familienname durch die Stiftung oder Erneuerung eines Forumsgebäudes die eigene Lebenszeit überdauerte. Dass dies nicht in allen Fällen geglückt ist, bestätigen uns Quellenberichte zu den beständigen Erneuerungs- und Restaurierungsvorhaben an den Gebäuden selbst sowie zu den häufigen Bränden am und um das *Forum Romanum*. Dennoch bezog sich die Zurschaustellung von Macht und Einfluss im Zentrum des spätrepublikanischen Rom folglich nicht nur auf politisches und öffentliches Ansehen und das Sammeln von Auszeichnungen, Ehrungen und Triumphen, sondern sie wurde insbesondere durch die finanzielle Mitwirkung an eindrucksvollen Bauwerken sichergestellt.

Im Projekt Virtual History wurde die Entscheidung getroffen, das *Forum* zu Zeiten Iulius Caesars, also in der Phase der späten Republik, wiederauferstehen zu lassen. In diesen Zeitraum fällt eine Reihe außergewöhnlicher Biographien, deren Wege auch immer wieder auf das *Forum* führen. Insbesondere Iulius Caesar ist für eine Reihe baulicher Veränderungen am *Forum* verantwortlich, etwa für die Versetzung der Rednerbühne vom Comitium hin zur Platzmitte. Die Phase der späten Republik ist aber auch unmittelbar mit der Person Ciceros verbunden, dessen mahnende Worte uns in zahlreichen Schriften überliefert sind und der wie kein anderer exemplarisch für die Niederlage der konservativen Verfechter der Republik steht. Cicero erlebte aus nächster Nähe, wie das *Forum* während der Phase des Bürgerkriegs zur Bühne politischer und sogar bewaffneter Auseinandersetzungen wurde, und ist somit aus historischer Perspektive ein vortrefflicher Kommentator der Ereignisse. Aus archäologischer Perspektive hingegen ist diese Phase wesentlich diffuser, da die materiellen Hinterlassenschaften viele Fragen aufwerfen und mitunter aufgrund fehlender Informationen keine definitiven Aussagen zulassen. Hier bedarf es daher einer intensiven und kritischen Quellenrecherche, um alle verfügbaren Informationen zusammenzutragen. Der Vorteil einer virtuellen Umgebung besteht darin, dass man letztere nicht nur archivieren, sondern den Benutzern digital – in unterschiedlichster Form und mit angepasstem Schwierigkeitsgrad – als Lehr- und Lernmaterialien zur Verfügung stellen und so ein Verständnis des Platzes vermitteln kann.

.....
1 Vgl. BUCHNER 1990 und FREYBERGER 2009.

Dem Einstieg in die VR-Umgebung dient eine spielerische Übung, bei der die Benutzer die heutige Ausgrabungsfläche als 360-Grad-Panorama betreten und in einem Zelt empfangen werden. Dort befindet sich ein Tisch, auf dem man die einzelnen Forumsgebäude in Form von Holzbausteinen zusammensetzt. Sind alle Klötzchen gesetzt, wählt man sich auf dem Brett einen Einstiegspunkt und wird in das richtige Forumsmodell ‚teleportiert‘. Das dient zum einen der Orientierung derjenigen Benutzer, denen das *Forum* Neuland ist, liefert zum anderen aber auch die Namen der Gebäude und gibt einen ersten Eindruck von der Dimension des Platzes.

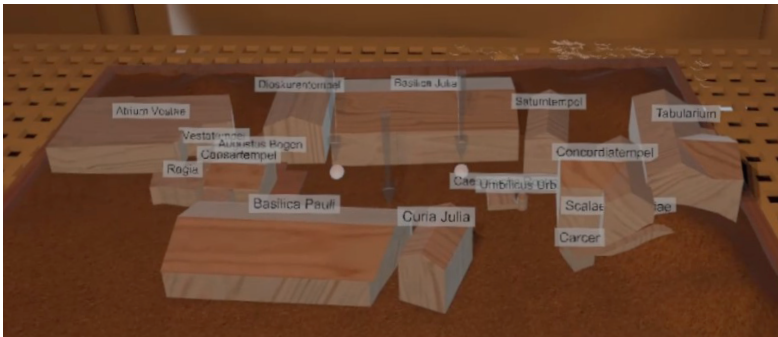


Abb. 2: Puzzle des *Forum Romanum* mit beweglichen Gebäuden und ersten Hinweisen.

Die einzelnen Forumsbauten haben eine bewegte Entstehungsgeschichte, die mitunter bis in die frühen Phasen der Stadt zurückreicht. Als Beispiel sei hier der Dioskurentempel auf der Südostseite des *Forums* herausgegriffen, um zu zeigen, wie Virtual History mit der schwierigen Befund- und Quellsituation umgegangen ist und welche Informationen überhaupt für eine virtuelle Gestaltung des Gebäudes und seines Umfeldes nutzbar gemacht werden können. Dabei sind vor allem Funktionen, Handlungen und kurze Anekdoten, die in den zeitgenössischen Schriftquellen im Zusammenhang mit dem Tempel erwähnt werden, für die atmosphärische Gestaltung des Platzes von Interesse. Als eines der ältesten Kultgebäude des *Forums* wurde der Dioskurentempel im Laufe der Jahrhunderte immer wieder neu gestaltet, restauriert und erweitert, bevor er am Ende des 2. Jh.s v. Chr. erstmals in einer monumentalen Form erscheint.² Die

.....
2 Über den Neubau, den Lucius Caecilius Metellus im Jahre 117 v. Chr. mit der Beute aus seinen dalmatischen Feldzügen errichten ließ, berichten Cic. *Scaur.* 46, Cic. *Verr.* 2,1,154 und Asc. *Scaur.* 24. Vgl. VAN DEMAN 1922.

drei markanten Säulen der Ostseite des Tempels sind beinahe zu einem Wahrzeichen des *Forums* selbst geworden, da sie die Jahrhunderte in aufrechter Form überstanden haben. Der Grabungsbefund gibt Aufschluss über die einzelnen Bauphasen des Gebäudes, allerdings wirft die unzureichende Dokumentation der frühesten Ausgräber dabei häufig mehr Fragen auf als sie beantwortet. Dennoch sind die frühen Grabungsfotos eine unschätzbare Quelle und stehen den Benutzern der VR-Umgebung, die sich für solche Aspekte interessieren, stets als Vergleich virtuell zur Verfügung.

Der Tempel fungierte unter anderem als Ehrenmonument der römischen Reiterei, denn die Dioskuren galten als die Schutzherrn der Seeleute und berittenen Soldaten. Die einstige Prominenz des Tempels zeigt sich auch darin, dass die Namen der Konsuln am Tempel angebracht waren³ und neben der Pferdestatue des Tremulus im Jahr 44 v. Chr. eine solche auch für Lucius Antonius Saturnius aufgestellt wurde.⁴ In der späten Republik wurde der Tempel für Senatsversammlungen genutzt,⁵ und das Tribunal stand weiterhin für politische Auftritte zur Verfügung: 88 v. Chr. kam es dort zu einem Tumult, bei dem Q. Pompeius Rufus, der Sohn des gleichnamigen Konsuls, getötet wurde.⁶ Insbesondere während des Bürgerkriegs wurde das Umfeld des Dioskurentempels zum Schauplatz einiger dramatischer und geschichtsträchtiger Ereignisse, deren schriftliche Zeugnisse eine wichtige Quelle für die einstige Atmosphäre des Platzes sind und die Virtual History als eine beständige Anregung dienen.

Wenn etwa Cicero über die Unruhen auf dem *Forum* spricht, so zeigt er sich darüber schockiert, dass die dortigen Heiligtümer mit Waffengewalt gestürmt wurden.⁷ Er berichtet außerdem von der Nutzung des Tempels als Waffenlager und Festung, als Clodius, einer der berühmtesten Kontrahenten Ciceros die Architektur des Tempels nutzte, um sich bewaffnet auf dem *Forum* zu verschanzen.⁸

.....
3 Iul. *Obseq.* 68.

4 Cic. *Phil.* 6,13.

5 Cic. *Verr.* 2,1,129.

6 Plut. *Sull.* 8,3.

7 Cic. *Mil.* 91.

8 Cic. *Sest.* 34; Cic. *Dom.* 54,110.

Cicero betont zudem häufig die Autorität des Dioskurentempels, wenn er die frevelhaften Vorgänge anprangert, die sich in und um den Tempel herum abspielten. Dies wird vor allem in seinen gegen Marcus Antonius gerichteten Anklagen deutlich.⁹ Des Weiteren zeigt er sich bestürzt darüber, dass ausgerechnet im Schatten eines der ältesten Kultgebäude die Normen der Republik infrage gestellt wurden. Dies wird etwa in seiner Beschwerde über das absichtliche Tragen schwarzer Kleidung und damit über die Kränkung des traditionellen römischen Anstandes offenbar.¹⁰ Andere dokumentierte Ereignisse, die im Umfeld des Tempels anzusiedeln sind, betreffen umtriebige Gestalten, die sich durch Korruption bereicherten.¹¹ Dass der Tempel auch administrative Funktionen besaß, bestätigt uns ebenfalls Cicero, der im Kontext testamentarischer oder fiskalpolitischer Entscheidungen auf den Tempel verweist.¹² Bizarre Episoden, wie Plinius' Erzählung über einen im Tempelgiebel lebenden Raben, welcher einem am Tempel tätigen Schmiedegesellen zugetan und beinahe freundschaftlich verbunden war,¹³ erweitern das Bild auf die umliegenden Stände und Marktgeschehnisse. All diese Informationen helfen den Gestaltern, eine virtuelle Umgebung so lebendig wie möglich zu inszenieren. Gestaltungsentscheidungen betreffen also nicht nur das Gebäude an sich, sondern auch dessen Umfeld: die Infrastruktur am *Forum*, Handwerksbetriebe, Baustellen, die Aufstellung von Statuen, feierliche Prozessionen sowie die stets herrschende Geschäftigkeit.

Bereits am Beispiel dieses einen Gebäudes zeigt sich also deutlich, dass die schriftliche Überlieferung und der archäologische Befund im Hinblick auf die digitale und letztlich virtuelle Gestaltung erst in ihrer Kombination und kritischen Analyse ein wirklich stimmiges Gesamtbild zu entwerfen erlauben. Allerdings sei angemerkt, dass der Dioskurentempel eines der vergleichsweise leicht zu erschließenden Gebäude des *Forums* ist; die Quellenlage ist für andere Bereiche wesentlich lückenhafter. Dennoch müssen auch hier bei der Gestaltung viele Entscheidungen gefällt werden, die mitunter über unseren Kenntnisstand bezüglich der historischen Fakten hinausgehen oder sich erst durch externe Vergleiche schlüssig postulieren lassen.

.....
9 Cic. *Phil.* 3,27; Cic. *Phil.* 5,21.

10 Cic. *Vatin.* 31–32.

11 Cic. *Har. Resp.* 28.

12 Cic. *Quinct.* 17.

13 Plin. *Nat.* 10,121.

Um den Benutzern der Virtual-Reality-Umgebung all diese Informationen zugänglich zu machen, hat Virtual History sich für Fixpunkte auf dem Forumsgelände entschieden, mit denen interagiert werden kann (Abb. 3).



Abb. 3: Entwurf eines Infopoints mit Daten zum jeweiligen Forumsgebäude.

Hier können Schriftquellen, Grabungsfotos und Pläne abgerufen und zum Vergleich herangezogen werden. Je nach Kenntnisstand und Anforderung wird sowohl eine vertiefende Diskussion ermöglicht als auch eine kurze Beschreibung für schnell über das *Forum* eilende Besucher angeboten. Die Infopoints sind über das Forumsgelände verstreut und können an den wichtigsten Gebäuden und Stellen gefunden werden (Abb. 4).

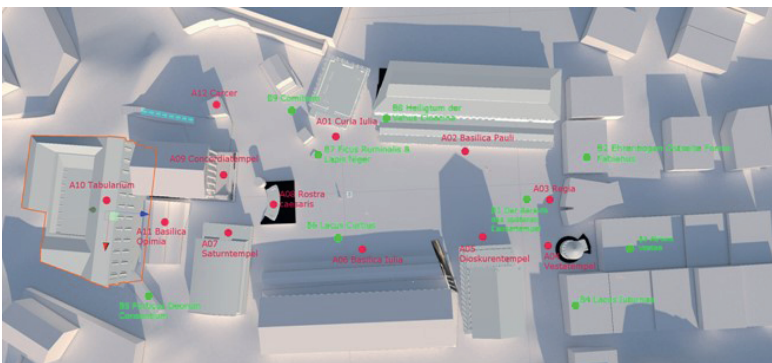


Abb. 4: Übersichtskarte der Infopoints auf dem *Forum*.

Ausgehend vom Befund des Dioskurentempels zeigt sich schnell die große Herausforderung in der Ausgestaltung der umgebenden Stadt, ihrer verwinkelten Straßenzüge und Wohngebiete. Hierfür war es nötig, verschiedene Atriumshaus-Typen zu entwerfen, um ein zu einheitlich wirkendes Blockmuster zu vermeiden (Abb. 5).

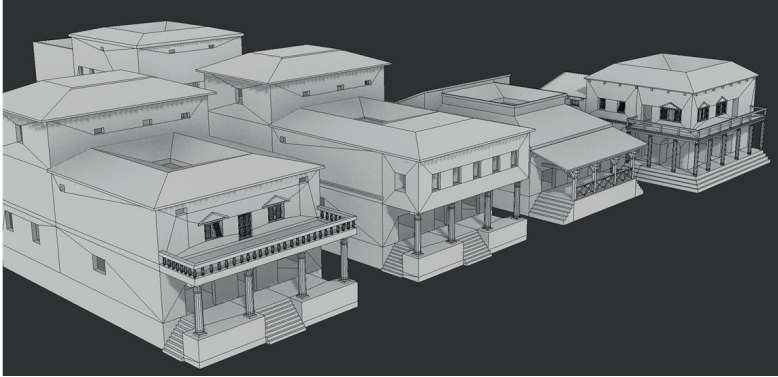


Abb. 5: Modelle verschiedener Stadthäuser des spätrepublikanischen Rom.

Die Straßenzüge und Mauerverläufe der antiken Stadt mussten folglich in die Horizontgestaltung einbezogen werden. Um den Immersionseffekt zu wahren und den Übergang in die Ferne optisch flüssig zu halten, sind somit alle Seiten der jeweiligen Forumsgebäude mit einzuberechnen. Damit der Platz im Gegenzug nicht zu leblos wirkt, wurde eine Reihe weiterer Interaktionen in die Virtual-Reality-Umgebung integriert, die auf einem ähnlich spielerischen Prinzip wie das anfangs erwähnte Puzzle fußen: Eine Partie Rota – ein beliebter Spieleklassiker im antiken Rom – zu spielen, ist jederzeit möglich und hat in ersten Testläufen die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen. Des Weiteren können antike Instrumente gespielt und gehört werden, und ein Tisch mit römischen Münzen lädt zur genauen Inspektion ein.

Natürlich belebt einen Platz nichts so sehr wie Menschen. Und diese trugen in Rom nicht durchweg Toga oder Tunika. Wesentlich exotischere Gewänder werden in den Quellen für das Treiben auf dem *Forum* erwähnt und darüber hinaus ein buntes Sammelsurium an Tänzern, Artisten, Schauspielern und Scharlatanen. Hinzu kommt, dass selbst das mächtige Rom an den üblichen ‚Gebrechen‘ einer Metropole wie

Verschmutzung, Armut und maroder Architektur litt.¹⁴ Doch gerade diese beim historisch-wissenschaftlichen Blick häufig vernachlässigten Details sind für die atmosphärische Gestaltung ein Gewinn. Um möglichst viele Figuren datensparend in die Virtual-Reality-Umgebung zu integrieren, hat Virtual History erste Versuche im Bereich der Greenscreen-Projektionen unternommen. Hierdurch lassen sich bewegte Figuren und kurze Handlungsabläufe relativ platzsparend und atmosphärisch stimmig im Umfeld der Benutzer platzieren (Abb. 6).



Abb. 6: Mittels Greenscreen-Projektion ins *Forum* integrierte, bewegte Figuren.

Hier kann die künstlerische Gestaltung fehlende Fakten kompensieren oder zumindest Anregungen liefern. Denn gerade in ihrer Mixtur können die erwähnten Quellengattungen und Befunde im Rahmen eines Lehr- und Lernszenarios, das eine virtuelle Umgebung wie das Virtual-History-Projekt nutzt, mit Blick auf stabile Diskussionsgrundlagen und geeignete Forschungsgegenstände ihr volles Potenzial entfalten. Dies bietet Anreize für künftige interdisziplinäre Forschung, bei welcher die Beiträge von Archäologen, Historikern, Philologen und Künstlern unerlässlich sind. Denn indem man sich von der Vorstellung befreit, dass die digitale Gestaltung als ein abgeschlossenes Forschungsergebnis zu begreifen sei und man die bis dato

.....
14 Vgl. DAVIES 2012.

erzielten Ergebnisse lediglich zu wiederholen brauche, versteht man diese virtuellen Umgebungen als eine Chance, kontinuierlich Wissen zu sammeln, anspruchsvoll darzustellen, weiterzuentwickeln und darüber hinaus interaktiv erlebbar zu machen. Dadurch schafft man die Grundlage für neue Forschungsfragen und Denkanstöße sowie Möglichkeiten der Vernetzung von Forschungsvorhaben und -präsentationen über Fachgrenzen hinweg.

Dass Studierende historischer Wissenschaften digitale Fähigkeiten erwerben sollten, um sich nicht nur den veränderten Ansprüchen der Fächer, sondern letztlich auch des Arbeitsmarktes anzupassen, steht außer Frage. Wichtiger erscheint es allerdings, durch eine didaktisch-methodische Fachausrichtung Kernkompetenzen wie die kritische Quellenrecherche und akribische Dokumentation zu fördern, um sie für die Erstellung digitaler Wissensinhalte nutzbar zu machen. Letztere können dann mit Hilfe von entsprechend konzipierten Wissensräumen – sei es im Rahmen eines Seminars oder eines Forschungsprojekts – praktisch angewandt werden. Kurzum, es lohnt sich, den Benutzern virtueller Umgebungen die Möglichkeit zu geben, mittels einer solch ausführlichen Dokumentation jede Entscheidung der Gestalter nachzuvollziehen und jedes Objekt in seinem Kontext zu begreifen. Sicher steckt diese Entwicklung noch in den Kinderschuhen und wird von den Wissenschaftlern nicht immer wohlwollend aufgenommen. Jedoch besteht hier die Chance, für die Zukunft verstärkt gemeinsame, fachübergreifende Plattformen und Visualisierungsstrategien zu entwickeln, die dann wiederum mit dem akquirierten Wissen der jeweiligen Fachbereiche gefüllt und einem breiteren Publikum zur Verfügung gestellt werden können.

Literatur

- FREYBERGER, K. S., *Das Forum Romanum. Spiegel der Stadtgeschichte des antiken Rom*, Mainz 2009.
- BUCHNER, W. K., *Zentrum der Welt. Das Forum Romanum als Brennpunkt der römischen Geschichte*, Gernsbach 1990.
- VAN DEMAN, E. B., *The Sullan Forum*, in: *Journal of Roman Studies* 12, 1922, 1–31.
- DAVIES, P. J. E., *Pollution, propriety and urbanism in Republican Rome*, in: BRADLEY, M., (Hg.), *Rome, Pollution and Propriety. Dirt, Disease and Hygiene in the Eternal City from Antiquity to Modernity*, Cambridge 2012, 67–80.

Nero – Kaiser und Künstler

Holger Sonnabend

1 Antike Quellen und moderne Forschung

Nero war der fünfte und letzte Kaiser aus der iulisch-claudischen Dynastie, die Augustus als erster Prinzeps gegründet hatte. Dazwischen herrschten die Kaiser Tiberius, Caligula und Claudius. Augustus war eine Lichtgestalt. Tiberius war ein harter Arbeiter ohne Fortune und das Gespür dafür, was das Volk wollte. Caligula war ein Exzentriker. Claudius leistete solides Handwerk und regierte ohne großes Aufsehen. Nero ist der berühmteste und berüchtigtste Kaiser nicht nur dieser ersten Dynastie, sondern aller Kaiser, die bis zum Untergang des Weströmischen Reiches auf dem Thron der Caesaren saßen. Sein Name wird regelmäßig genannt, wenn es gilt, ein historisches Exemplum für einen tyrannischen Herrscher zu finden. Einen heutigen Politiker einen „neuen Nero“ zu nennen, reicht völlig aus, um ihn in ein schlechtes Licht zu rücken. Einen großen Einfluss auf das moderne Nero-Bild hatte der Hollywood-Klassiker „Quo vadis?“ aus dem Jahre 1951, in dem der britische Schauspieler Peter Ustinov Nero beinahe besser spielte, als es das Original, das sich der Öffentlichkeit gerne als Künstler präsentierte, jemals selbst getan hat.

In den antiken Quellen und einem großen Teil der Forschung hat Nero eine sehr schlechte Presse. Die Hauptquellen Tacitus, Sueton, Cassius Dio und Aurelius Victor zeichnen ein, wenn auch jeweils unterschiedlich motiviertes, negatives Bild. Ihnen verdankt der Kaiser jene Etiketten, die bis heute seine öffentliche Wahrnehmung bestimmen: Nero war Muttermörder, Brandstifter, Christenverfolger. Und er war verrückt und wahnsinnig – eine allerdings problematische histori-



Abb. 1: Porträt Neros, Glyptothek München, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Nero_Glyptothek_Munich_321_cropped.jpg [15.07.2021].

sche Kategorisierung. Zwar verwenden die Quellen Vokabeln, die man mit „verrückt“ oder „wahnsinnig“ übersetzen kann.¹ Jedoch muss man sich dabei die durchaus realistische Möglichkeit offenhalten, dass die Autoren solche Begriffe nicht im Sinne eines psychopathischen Profils verwendeten, sondern als Abweichung von sozialen Normen und Regularien, deren Einhaltung in Rom besonders von den Mitgliedern der Oberschichten und vor allem vom Kaiser erwartet wurde. Während die ältere Forschung die Urteile der antiken Schriftsteller häufig unkritisch und unreflektiert weitergab, sind neuere Darstellungen von dem Bestreben geleitet, die Quellen auf die Voraussetzungen ihrer Aussagen hin zu überprüfen und es nicht für ausgeschlossen zu halten, dass manches an dem Nero der Quellen eher Konstrukt als Realität ist. Weiterhin ist es in der modernen Forschung zum Glück aus der Mode gekommen, römische Kaiser nach dem schlichten Muster antiker Quellen mit den einfachen Schablonen „gut“ oder „schlecht“ zu versehen. Stattdessen geht das Bestreben dahin, das Prinzipat als ein System zu erfassen, das von der Interaktion und der Kommunikation zwischen dem Herrscher und den Beherrschten geprägt gewesen ist. Wichtig ist auch die Erkenntnis, dass das Prinzipat ein Akzeptanzsystem gewesen ist, das heißt: Der Kaiser musste bei den relevanten gesellschaftlichen Gruppen stets um Anerkennung werben.² Wer die Spielregeln verletzte, hatte in diesem System keine Chance auf eine positive Resonanz.³ Auf Nero bezogen, bedeutet dies: Es geht nicht darum, ihn zu rehabilitieren, ihn neu zu erfinden oder gar mit einem anachronistischen Heiligenschein zu versehen. Es muss vielmehr darum gehen, sein Denken und Handeln vor dem Hintergrund der sozialen Normen und mentalen Kategorien seiner Zeit zu betrachten.

.....
1 Vgl. dazu ausführlich die immer noch grundlegende philologische Studie von HEINZ 1948.

2 Vgl. FLAIG 2003.

3 Methodisch grundlegend mit Bezug auf Caligula ist WINTERLING 2019.

2 Morde und Todesfälle

Nero regierte das Römische Reich von 54 bis 68 n. Chr. Geboren wurde er am 15. Dezember 37 in Antium, dem heutigen Anzio. Er kam als knapp 17jähriger an die Regierung. Seine Mutter Agrippina war die vierte Ehefrau des Kaisers Claudius. Sie brachte den Sohn, dessen leiblicher Vater früh gestorben war, mit in die Ehe. Im Februar 50 wurde der Stiefsohn von Claudius offiziell adoptiert. So gelangte der junge Nero bereits früh in die Nähe des Zentrums der Macht. Der Ehrgeiz seiner Mutter soll ihn nach Aussage der Quellen auf den Thron gebracht haben. Laut Tacitus⁴ starb Kaiser Claudius an einem vergifteten Pilzgericht. Bei dem perfiden Giftmordplan soll Agrippina Regie geführt haben. Jedenfalls war nun der Weg frei für den jungen Nero, der am 13. Oktober 54 die Nachfolge des Claudius antrat.

Sein weiterer Weg war nach den einheitlichen Aussagen in den Quellen mit Mord und Gewalt gepflastert. Praktisch niemand war vor den Launen des exzentrischen Kaisers sicher, der sich nach einem halbwegs guten Start⁵ je länger, desto mehr zu einem unberechenbaren Despoten entwickelte. Lang ist die Liste seiner tatsächlichen oder angeblichen Opfer. Auf ihr stehen die Namen prominenter Senatoren und Ritter, aber auch enger Familienangehöriger. Im Februar 55, starb Britannicus, der leibliche Sohn des Kaisers Claudius. Die Quellen sind sich nicht einig, ob der Grund Mord oder eine Krankheit war. Der frühe Tod des Konkurrenten kam Nero so sehr zugute, dass man kaum an einen Zufall denken mag. Möglicherweise aber hatte auch hier die ambitionierte Mutter Agrippina ihre Hände im Spiel.⁶

Um diese Mutter spielte sich im März 59 ein wahres Drama ab.⁷ Ihr Tod brachte Nero das Etikett „Muttermörder“ ein. Er heckte einen perfiden Plan aus. Ein fingiertes Bootsunglück im Golf von Neapel sollte den Mord verschleiern. Das mit Blei beschwerte Dach der Kabine, in der sich Agrippina aufhielt, stürzte, wie geplant, herab. Doch Agrippina blieb

.....

4 Tac. *Ann.* 12,66.

5 Aurelius Victor, *De Caesaribus* 5,2, überliefert das vielzitierte Dictum des Kaisers Traian, Nero sei in seinen ersten fünf Regierungsjahren (*quinquennium Neronis*) besser gewesen als jeder andere Kaiser.

6 Suet. *Nero* 83.

7 Tac. *Ann.* 14,1–9. Vgl. dazu SONNABEND 2016, 78–84.

unverletzt, das Schiff ging nicht unter. Der zweite Versuch war, aus der Sicht Neros, erfolgreich. Auf seine Anordnung hin wurde die Mutter von zweien seiner Helfer in ihrer Villa getötet. Dass Nero der Auftraggeber war und das Etikett „Muttermörder“ ihm insofern zurecht angeheftet wird, hatte aus der Perspektive des Kaisers einen einfachen Grund: Er wollte keine dominierende Übermutter mehr an seiner Seite. Sie hatte ihm den Weg zur Macht geebnet, ausüben wollte er sie allein, nach seinen Vorstellungen und seinen Plänen.

Gefährlich war es, mit Nero verheiratet zu sein. Drei Frauen teilten nacheinander dieses Schicksal: Octavia, Poppaea und Statilia. Statilia war die einzige Frau, die ihn überlebte. Die beiden anderen reihen sich in die Liste seiner Mordopfer ein – jedenfalls, wenn man den in Bezug auf Nero häufig stereotyp urteilenden Quellen Glauben schenken will. Von Octavia ließ er sich im Jahr 62 nach neun Jahren Ehe scheiden, verbannte sie auf die Insel Pandateria im Tyrrhenischen Meer und ließ sie dort umbringen. Scheidung und Verbannung sind historisch verbürgt,⁸ der Mord nicht. Es ist auch nicht recht erkennbar, welchen Sinn ein Mord nach bereits erfolgter Scheidung haben sollte. Anders verhält es sich im Fall der Poppaea, hier war Nero direkt beteiligt. Er soll in einem Wutanfall seine schwangere Gattin in den Bauch getreten und getötet haben⁹ – eine Handlungsweise, die zu dem impulsiven, häufig unkontrollierten Nero passen würde.

Drei Jahre später starb Seneca, der stoische Philosoph und enge Berater Neros. Seine auf Askese und Genügsamkeit zielenden theoretischen Lehren standen in einem großen Kontrast zu den Reichtümern, die er im Dienst des Kaisers anhäuften. Im Jahre 62 kündigte er die gut bezahlte Stellung. 65 zwang ihn Nero zum Selbstmord, angeblich, weil er in eine Verschwörung gegen den Kaiser verwickelt war.¹⁰ Hier machte sich ein bereits bekanntes Muster im Verhalten des „späten“ Nero bemerkbar. Je länger er im Amt war und je älter er wurde, desto weniger brauchte er Personen, die, wie Agrippina und Seneca, den Anspruch erhoben, über ihm zu stehen und ihm Anweisungen zu geben. Ein Nero duldet niemanden über oder neben sich.

.....
8 Vgl. SONNABEND 2016, 70–72.

9 Tac. *Ann.* 16,7; Suet. *Nero* 35; Cassius Dio 62,27.

10 Tac. *Ann.* 15,64.

3 Brand von Rom und Christenverfolgungen

Die allgemein bekanntesten Kapitel aus der Geschichte des Kaisers Neros sind der Brand von Rom im Jahre 64 und die sich daran anschließenden Sanktionen gegen die in der Hauptstadt lebenden Christen.¹¹ Im Sommer des Jahres 64, es war der 18. Juli, brach in der Nähe des Circus Maximus ein Feuer aus. Ein heftiger Wind sorgte dafür, dass es sich rasch ausbreitete. Es wütete viele Tage lang, bevor es am 27. Juli gelang, das Inferno in den Griff zu bekommen. Die Bilanz war verheerend. Von den 14 Stadtteilen waren nur vier kein Raub der Flammen geworden. Drei Stadteile waren völlig niedergebrannt.

Schon während es brannte, kamen Gerüchte auf, Nero selbst habe das Feuer legen lassen. Die Gerüchte fanden Eingang in die Quellen und verdichteten sich dort zur Gewissheit. Der Nero-Biograph Sueton behauptet, der Kaiser habe sich an den schäbigen Gebäuden und den engen Straßen der Stadt gestört.¹² Nero wollte ein Rom bauen, das seiner würdig war, also musste die alte Stadt beseitigt werden. Insbesondere das vor dem Brand geplante und nach dem Brand realisierte Projekt der *Domus Aurea*, des „Goldenen Hauses“, erregte Argwohn. In den letzten Jahren archäologisch erforscht und für Besucher optimal aufbereitet, gehört der von Sueton ausführlich beschriebene Prachtkomplex¹³ heute zu den großen Attraktionen des kaiserzeitlichen Rom.



Abb. 2: Wandmalerei
in der *Domus Aurea*,
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/d/Domusaurea.jpg>
[15.07.2021].

.....
11 Vgl. SONNABEND 2016, 110–129.

12 Suet. *Nero* 38.

13 Suet. *Nero* 31.

Es half Nero auch nicht viel, dass er sich nach dem Brand als Krisenmanager zu profilieren verstand und Maßnahmen ergriff, die künftige Katastrophen dieser Art verhindern sollten.¹⁴ Vielmehr machte man ihm zum Vorwurf, er habe, während das Feuer tobte, in sicherer Entfernung auf dem „Turm des Maecenas“ auf dem Esquilin (oder auf der Terrasse seiner Villa in Antium) ein Lied über den Brand von Troja vorgetragen.¹⁵ Nero liebte Inszenierungen. So ist das Troja-Szenario absolut glaubwürdig. Ein Brandstifter aber war er nicht. Die Gerüchte und Anschuldigungen zeigen nur, was man ihm alles zutraute. Feuersbrünste waren in Rom, vor allem im Sommer, der Normalfall. Die Dächer der mehrstöckigen Mietskasernen bestanden aus Holz oder anderen, leicht brennbaren Materialien, und sie lagen so eng beieinander, dass ein einzelner Funke, unterstützt vom Wind, ein Inferno auslösen konnte.

Jedoch musste der Kaiser auf die öffentliche Meinung, die in ihm einen Brandstifter sah, reagieren. Es mussten, um die Wogen zu glätten, Schuldige präsentiert werden. Und so fiel der Blick auf die noch kleine Christengemeinde in Rom. Dass die Christen für den Brand verantwortlich waren, musste der Bevölkerung aus zwei Gründen glaubhaft erscheinen. Zum einen galten sie wegen ihrer exkludierenden Rituale und Kultveranstaltungen als Außenseiter und Sonderlinge. Tacitus¹⁶ spricht von einem *odium humani generis*, „Hass auf das Menschengeschlecht“, von dem sie geleitet gewesen sein sollen. Zum anderen waren die apokalyptischen Vorstellungen der Christen mit dem Glauben an einen zuvor stattfindenden Weltenbrand verbunden.¹⁷ Mit den verurteilten Christen veranstaltete Nero ein grausames öffentliches Strafgericht, das er auch in für ihn typischer Weise dazu nutzte, sich selbst zu inszenieren, indem er sich in der Tracht eines Wagenlenkers unter das Volk mischte.¹⁸

.....
14 Vgl. SONNABEND 2016, 116f.

15 Vgl. SONNABEND 2016, 119.

16 Tac. *Ann.* 15,44.

17 Vgl. BAUDY 1991.

18 Tac. *Ann.* 15,44.

4 Der Künstler

Nero starb am 9. Juni 68. Vom Senat zum *hostis publicus*, zum „Staatsfeind“ erklärt, beging er mit der Hilfe eines Bediensteten Selbstmord. In den antiken Quellen, wie etwa bei Sueton, spielen die letzten Worte eines Kaisers grundsätzlich eine wichtige Rolle. Nicht immer lässt sich dabei entscheiden, ob es sich um ein bloß literarisches Stilmittel oder um reale Aussprüche handelt. Laut Sueton¹⁹ lauteten die letzten Worte Neros: *qualis artifex pereo* („Was für ein Künstler geht mit mir zugrunde“). Wenn Nero dies nicht wirklich gesagt haben sollte, so hätte es aber auf jeden Fall als Bilanz seines kaiserlichen Lebens gut gepasst. Nero hielt sich für einen begnadeten Künstler, doch war diese Passion nicht der Spleen eines exzentrischen Kaisers, wie man es in der älteren Forschung gerne gesehen hat. Für Nero war die Kunst, vor allem die Musik, ein Mittel, um bei einer Gruppe der Bevölkerung Akzeptanz zu gewinnen, an deren Beifall ihm viel lag. „Die normalen Menschen können so planen, wie sie es für richtig halten. Bei den Kaisern ist dies anders: Sie müssen ihre wichtigen Entscheidungen nach der *fama* ausrichten.“ Die Fama ist die „öffentliche Meinung“, der Ruf, den eine prominente Persönlichkeit in der Gesellschaft genießt. Diesen Satz hat Tacitus Kaiser Tiberius in den Mund gelegt²⁰ und damit eine wichtige Kategorie römischer Herrschaftspraxis thematisiert. Der Kaiser sollte sich weniger um die Qualität seiner Politik kümmern als vielmehr darum, wie sie bei den Menschen ankommt. Dahinter stand die alte, schon aus den Anfängen der Republik bekannte und unter den Bedingungen der Monarchie vom Kaiser monopolisierte Praxis des Klientelwesens: Der Kaiser war der Patron, der für das Wohlergehen der ihm anvertrauten Untertanen zu sorgen hatte. Nero interpretierte die patronale Rolle des Prinzeips in einer speziellen Weise: Er suchte den Beifall der Massen, insbesondere der stadtrömischen Plebs, der *plebs urbana*.²¹ Darum sang er für sie, während er die Eliten bekämpfte. Als er merkte, dass der singende Kaiser, der anfangs eine große Attraktion gewesen war, nicht mehr so gut ankam, sondern eher lästig wurde, waren die Griechen an der Reihe, die Nero mit einer mehrmonatigen Tournee zu erfreuen versuchte.

Neros Domäne war der Gesang zur Kithara. Hier hatte er eine längere Ausbildung bei musikalischen Kapazitäten genossen. Im Jahre 59 wagte er sich mit seinen aus dem klassischen Musikrepertoire gewählten

.....
19 Suet. *Nero* 49,1. Vgl. die Analyse bei MEIER 2008.

20 Tac. *Ann.* 4,40,1. Vgl. dazu SONNABEND 2016, 130f.

21 Vgl. SONNABEND 2016, 130–147.

Darbietungen erstmals an die Öffentlichkeit, mit einem Konzert in seinem Privattheater am Tiber. Die Premiere gelang, zumindest war sie keine Blamage. Nun wurde Nero mutiger. Immer häufiger war er auf den Bühnen in Rom zu sehen. Zur Sicherheit platzierte er im Publikum Claqueure, die er auf ihre Rolle professionell vorbereitete: „In verschiedene Gruppen aufgeteilt, hatten sie die verschiedenen Formen des Beifalls zu lernen – man nannte das Summen, Klatschen mit hohler Hand und Klatschen mit flacher Hand – und die ihn, während er sang, mit ihrem Applaus unterstützen mussten.“²² Zu ihren Aufgaben gehörte es auch, Nero hymnisch zu preisen und ihn an die Seite des Musengottes Apollon zu stellen.²³ Andere wurden engagiert, um durch die Straßen der Hauptstadt zu laufen und nach der „göttlichen Stimme“ Neros zu verlangen.²⁴



Abb. 3: Apollon mit Kithara (Fresko im Haus des Augustus, ca. 20 v. Chr., heute im Palatin Antiquarium in Rom), https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/Fresco_Apollo_kitharoidos_Palatino_Inv379982_n2.jpg/1419px-Fresco_Apollo_kitharoidos_Palatino_Inv379982_n2.jpg [15.07.2021].

.....
22 Suet. *Nero* 20,3.

23 Cassius Dio 61,20,5.

24 Suet. *Nero* 21.

Im Jahre 64 trat Nero in Neapel auf. Bei einem der Konzerte geschah etwas Ungewöhnliches. Gerade, als er seine Darbietungen beendet hatte, stürzte das Theater ein. Niemand wurde verletzt, und der Kaiser sprach ein Dankgebet. So berichtet es Tacitus.²⁵ Sueton hat eine etwas andere Information.²⁶ Noch während Nero sang, brach ein Erdbeben aus und brachte das Theater zum Wanken. Das Publikum war beunruhigt, der Kaiser setzte sein Konzert ungerührt fort. Was auch immer genau geschehen sein mag,²⁷ Nero machte auf jeden Fall eine gute Figur und sandte die Botschaft an sein Publikum, dass seiner Musik nicht einmal Erdbeben oder andere Zwischenfälle etwas anhaben konnten.

Allmählich aber verloren Neros Konzerte den Reiz des Neuen. Und seine Konzerte dauerten lange – zu lange, wie viele der Besucher meinten. Meistens endete der Kaiser erst nach drei Stunden. Viele konnten mittlerweile auch der manierten Theatralik immer weniger abgewinnen, mit der er seine Konzerte begleitete.²⁸ Die Quellen berichten von höchst einfallsreichen Methoden des Publikums, die Verweildauer in Nero-Konzerten zu reduzieren.²⁹ Frauen brachten während der Darbietungen des Kaisers plötzlich Kinder zur Welt. Andere sprangen aus Verzweiflung von den Mauern des Theaters in die Tiefe und riskierten dabei Kopf und Kragen. Am meisten Erfolg hatte anfangs die Idee, sich während eines Konzerts tot zu stellen und hinaustragen zu lassen. Doch als immer mehr aus dem Publikum dieses Rezept anwandten und die Zahl von Scheintoten in den Konzerten signifikant wuchs, erkannten die Organisatoren, was auf den Sitzreihen gespielt wurde, und schoben diesem Ausweg einen Riegel vor.

.....
25 Tac. *Ann.* 15,34.

26 Suet. *Nero* 20,2.

27 Dass es ein Erdbeben gegeben hat, das in die Zeit von Neros Aufenthalt in Neapel fiel, wird durch eine Inschrift aus Pompeji (CIL IV 3822) bestätigt.

28 Tac. *Ann.* 16,4.

29 Tac. *Ann.* 16,5; Suet. *Nero* 23,2.

5 Reise nach Griechenland

Von September 66 bis Ende Dezember 67 unternahm Nero eine Reise nach Griechenland.³⁰ Sie hatte keine politischen oder militärischen Gründe, wie es bei Kaiserreisen sonst der Fall war. Der Künstlerkaiser fuhr nach Griechenland, weil er der Meinung war, die Griechen würden seine Kunst mehr zu schätzen wissen als die Menschen in Rom und Italien. In Griechenland nahm Nero aktiv an allen vier großen panhellenischen Spielen teil: den Olympischen Spielen in Olympia, den Pythischen Spielen in Delphi, den Nemeischen Spielen in Nemea und den Isthmischen Spielen in Korinth. Eigentlich waren diese Spiele so getaktet, dass sie im Ablauf von vier Jahren einmal bzw. zweimal stattfanden. Wegen Nero wurden die Termine geändert, damit er überall mitmachen konnte. Nero trat nicht nur als Sänger, sondern auch als Virtuose auf der Kithara, Schauspieler und Wagenlenker auf. In Olympia fiel er vom Wagen und wurde trotzdem zum Sieger erklärt. Die griechischen Schiedsrichter wussten, wie sie einen Nero zu nehmen hatten. Insgesamt sammelte Nero während seines Aufenthaltes in Griechenland 1808 Siegerpreise ein. Viele wurden ihm ausgehändigt, ohne dass er zu den Wettbewerben tatsächlich erscheinen musste. Das Kalkül der Griechen ging auf: Der dankbare Kaiser erklärte am 28. November 67 im Rahmen einer feierlichen Veranstaltung im Stadion von Korinth Griechenland für frei.³¹ Politisch kam dieser Proklamation keine große Bedeutung zu. Viele Städte in der Provinz Achaia genossen innerhalb der römischen Provinzialorganisation ohnehin schon länger den Status von freien Städten. Unter Vespasian, der sich in den Machtkämpfen nach Neros Tod als neuer Prinzeps durchsetzte, wurde Neros Maßnahme auch gleich wieder revidiert. Aus Sicht des Künstlerkaisers Nero waren die politischen Inhalte auch nicht entscheidend. Ihm kam es auf das Spektakel, die Inszenierung, auf die großen Worte und auf die Kulisse an. In einem solchen Rahmen fühlte er sich wohl, hier glaubte er jene Akzeptanz zu finden, die ihm in Rom und Italien zunehmend versagt wurde.

.....
30 Vgl. SONNABEND 2016, 148–178.

31 Vgl. SONNABEND 2016, 167–171.

6 Bilanz

„Was für ein Künstler geht mit mir zugrunde“? Nero war kein Kaiser, der lieber Künstler sein wollte. Er war Kaiser und Künstler, er war der Künstlerkaiser. Beides gehörte für ihn zusammen. Die Kunst ließ ihn allerdings je länger, desto mehr vergessen, dass vom Prinzeps mehr verlangt wurde, als die Plebs und die Griechen zu unterhalten und auf diesem Wege ein vom patronalen Denken geprägtes Band zu knüpfen. Die Senatoren, die Prätorianer und die Soldaten waren mit Musik nicht zu gewinnen. Sie stellten andere Anforderungen, denen Nero nicht genügen konnte oder wollte. Hier funktionierten weder das patronale System noch Kommunikation und Akzeptanz. Das Versagen des Kaisers Nero war kein persönliches Versagen, er war auch nicht, wenn man diese problematischen Kategorien bemühen will, wahnsinnig oder verrückt. Vielmehr passte er nicht in das vom Dynastiegründer Augustus so sorgsam gestrickte System Prinzipat. Er zeigte damit auch die Schwachstellen dieses Systems auf. Das frühe Prinzipat verlangte von den Inhabern der Macht gewisse Spielregeln, die es im Umgang mit den relevanten gesellschaftlichen Gruppen einzuhalten galt. Ein Nero war nicht bereit, willens oder in der Lage, diese Erwartungen zu erfüllen. In dieser Inkongruenz liegt, jenseits aller von den Quellen vorgegebenen Charakterisierungen als Tyrann und Brandstifter, seine eigentliche historische Bedeutung.

Literatur

- BAUDY, G. J., Die Brände Roms. Ein apokalyptisches Motiv in der antiken Historiographie, Hildesheim – Zürich – New York 1991.
- CHAMPLIN, E., Nero, Cambridge/Mass., London 2003.
- DRINKWATER, J. F., Nero. Emperor and Court, Cambridge 2019.
- ELBERN, S., Nero. Kaiser, Künstler, Antichrist, Mainz 2010.
- FLAIG, E., Wie Nero die Akzeptanz der *Plebs urbana* verlor, in: *Historia* 52 (2003), 351–372.
- GRIFFIN, M. T., Nero. The End of a Dynasty, London 1984.
- HEINZ, K., Das Bild Neros bei Seneca, Tacitus, Sueton und Cassius Dio, Diss. Bern 1948.
- MEIER, M., „Qualis artifex pereo“. Neros letzte Reise, in: *Historische Zeitschrift* 286 (2008), 561–603.
- SONNABEND, H., Nero. Inszenierung der Macht, Darmstadt 2016.
- WALDHERR, G., Nero. Eine Biografie, Regensburg 2005.
- WINTERLING, A., Caligula. Eine Biographie, München 2019.

Der vorliegende Band enthält sämtliche Impulsvorträge der Lateintage von 2018 bis 2020. Zum Thema „Im Schatten der Gesellschaft? Roms Umgang mit sozialen Randgruppen“ sprachen 2018 Meike Rühl und Nicola Hömke. Unter der Überschrift „Im Zentrum der Macht: Forum Romanum“ beleuchteten Jon Albers, Filippo Carlà-Uhink und Jan Reimann 2019 jenen wirkmächtigen Ort in seinen verschiedenen Facetten näher. 2020 gab Holger Sonnabend Lateinschülern einen Einblick in das Thema „Nero – Kaiser und Künstler“. Die Vorträge sind in der Reihenfolge abgedruckt, in der sie auf dem jeweiligen Lateintag gehalten wurden.

ISBN 978-3-86956-510-1



online

