



Ritchie Pogorzelski

Die Traiansssäule in Rom

Dokumentation eines Krieges in Farbe



NA





Ritchie Pogorzelski

Die Traiansssäule in Rom

Dokumentation eines Krieges in Farbe



Ritchie Pogorzelski

Die Traiansssäule in Rom

Dokumentation eines Krieges in Farbe

148 Seiten mit 202 Abbildungen

Titelbild: Die Traiansssäule, Bild 43, Szene 115 „Dakische Festung“

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.

© 2012 by Nünnerich-Asmus Verlag & Media, Mainz am Rhein

ISBN 978-3-943904-54-3

Gestaltung: Konstanze Engelbach, dreivorzwölf marketing GmbH

Lektorat: Ansgar Nabbefeld, Frauke Itzerott

Gestaltung des Titelbildes: Konstanze Engelbach, dreivorzwölf marketing GmbH

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche
Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
fotomechanischem Wege (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter Verwendung
elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Printed by Nünnerich-Asmus Verlag & Media

Weitere Titel aus unserem Verlagsprogramm finden Sie unter: www.na-verlag.de

Inhalt

Einleitung	6	Bild 4: Lustratio	36
Polychromie in der Antike	8	Bild 5: Bau von Befestigungswerken	39
Grundstoffe der Farbe	8	Bild 6: Inspektionsreise	42
Die Farbigkeit der Traianssäule – Möglichkeiten zum besseren Verständnis von detailreichen Bildbotschaften	10	Bild 7: Der Brückenbau	44
Die Rekonstruktion von Farbe	11	Bild 8: Vor der Schlacht	45
Die Traianssäule	14	Bild 9: Die Schlacht bei Tapae	47
Standort und architektonische Einbindung	14	Bild 10: Die Gesandten	50
Technische Daten	16	Bild 11: Die Versklavung	52
Das Reliefband	20	2. Feldzug in Mösien im Winter 101/102 n. Chr.	52
Die Inschrift	22	Bild 12: Der dakische Donauübergang	52
Historischer Hintergrund – Die Dakerkriege	24	Bild 13: Die Verschiffung der Truppen	53
Der erste Dakerkrieg	27	Bild 14: Die Verfolgung der Sarmaten	54
Die Bilder und Szenen des ersten Dakerkrieges	29	Bild 15: Angriff bei Dunkelheit	58
1. Feldzug des ersten Krieges im Jahr 101 n. Chr.	30	Bild 16: Der Verbandsplatz	58
Bild 1: Die Ripa	30	Bild 17: Die vierte große Schlacht	63
Bild 2: Der Hafen	31	Bild 18: Adlocutio und donativa	64
Bild 3: Der erste Donauübergang bei Viminacium	32	3. Feldzug des ersten Krieges im Jahr 102 n. Chr.	67
		Bild 19: Der zweite Donauübergang bei Viminacium	67
		Bild 20: Der Kaiser erreicht die Front	70
		Bild 21: Beginn des neuen Feldzugs	71

Bild 22: Der Vormarsch	74	Der große Feldzug des Jahres 106 n. Chr.	110
Bild 23: Die Befestigungslinie	77	Bild 39: Empfang des Kaisers	110
Bild 24: Der Angriff der Mauren	80	Bild 40: Lustratio und adlocutio	110
Bild 25: Das Bollwerk	80	Bild 41: Doppelter Vorstoß	114
Bild 26: Der Gebirgspass	85	Bild 42: Marsch zur Front	115
Bild 27: Der Kampf	86	Bild 43: Das erste Gefecht	117
Bild 28: Feierliche adlocutio	88	Bild 44: Belagerung	118
Bild 29: Die Unterwerfung	88	Bild 45: Der Verrat	120
Bild 30: Sieg!	91	Bild 46: Der Unterhändler	121
Der zweite Dakerkrieg	92	Bild 47: Der Freitod	122
Die Bilder und Szenen des zweiten Dakerkrieges	94	Bild 48: Plünderung	124
Anreise des Kaisers zum zweiten Dakerkrieg im Jahr 105 n. Chr.	94	Bild 49: Bicilis	125
Bild 31: Traians Seereise	94	Bild 50: Der Schatz des Decebalus	128
Bild 32: Jader	95	Bild 51: Das Ende des Decebalus	131
Bild 33: Eilige Weiterreise	95	Bild 52: Gefangenschaft	136
Bild 34: Opfer in Salona	98	Bild 53: Die Vertreibung	139
Bild 35: Des Kaisers Vormarsch	100	Schlussbetrachtung	140
Bild 36: Die Gedenkstätte	101	Glossar	142
Bild 37: Kriegsausbruch	104	Literatur	145
Bild 38: Donaubrücke	106	Abbildungsnachweis	145

Abb.1
Die Traianssäule.

Einleitung

Zu allen Zeiten war antike Kunst vor allem eins: detailreich. Bildnisse, Reliefs, Skulpturen und Architektur enthielten nicht nur bloße Informationen über historische Ereignisse, sondern „sendeten“ auch politische Botschaften an das Volk.

Durch ihre große und weitreichende Wirkmächtigkeit boten diese Bildwerke den Machthabern eine ideale Plattform für politische Propaganda. Die Traianssäule in Rom ist eines der besten Beispiele für eine politische Botschaft der römischen Machthaber, die die Massen über das Bild erreichte. Gerade deshalb ist es so wichtig, dass dieses Monument nicht nur durch einen beschreibenden Text, sondern auch über die Bilder selbst vorgestellt und erläutert wird.

Im Folgenden wird jedes einzelne Bild der Säule in einzelne Szenen unterteilt, in einigen Fällen durch Detailaufnahmen ergänzt und genau beschrieben. Der vorliegende Band ist chronologisch aufgebaut und beginnt am unteren Zwickel der Säule, wo die Darstellung der dakischen Kriege Kaiser Traians ihren Ausgang nimmt. Auf eine Erklärung der Reliefs auf dem Podest der Traianssäule wird hier bewusst verzichtet, da diese einem großen Publikum zur Genüge bekannt sind und hundertfach fotografiert wurden. Einzige Ausnahme stellt dabei die Inschrift dar, auf die an späterer Stelle noch eingegangen werden soll.

Fotografien aus der Reenactment-Szene ermöglichen eine Gegenüberstellung realer Rekonstruktionen von

Ausrüstungsteilen und deren Darstellung auf der Säule. Der vorliegende Band geht zurück auf einen Besuch des Autors im Jahre 1990 in Rom, als er sich erstmals den weißen Marmorreliefs der Traianssäule gegenüber sah. Sein Idealbild der prächtigen römischen Kunst in glänzend weißem Marmor geriet zum ersten Mal ins Wanken, als er Farbreste an einer Frauenstatue in Neapel entdeckte. Entlang des Umhangrands befand sich ein eindeutig aufgemaltes Zick-Zack-Muster. Mit der Zeit entdeckte der Autor immer mehr Figuren und Reliefs, auf denen sich Farbreste erhalten hatten. Und er begann sich intensiver mit diesem Thema auseinanderzusetzen.

Die grundlegenden Werke „Bunte Götter“ von Vinzenz Brinkmann, „Die Traianssäule“ von Karl Lehmann-Hartleben, „Untersuchungen zur Traianssäule“ von Werner Gauer sowie das große Tafelwerk von Conrad Cichorius von 1896 waren dem Verfasser eine wertvolle Hilfe.

Für Ratschläge und Kritik beim Entstehen dieses Bandes danke ich vor allem Frau Dr. Annette Nünnerich-Asmus vom Nünnerich-Asmus Verlag in Mainz, die nicht aufgegeben hat, mich auf den richtigen literarischen Weg zu bringen, Herrn Prof. Thomas Fischer vom archäologischen Institut der Universität in Köln, der dem Projekt von Anfang an positiv gegenüberstand und mich zu jeder Zeit unterstützt hat, Frau Frauke Itzerott für die Korrektur des Manuskriptes, Herrn Holger von Grawert und dem Musée d'Art Classique de Mougins für die freundliche Bereitstellung

von Abbildungsmaterial und die großzügige Unterstützung ebenso wie der Zeitschrift MINERVA, Frau Ursula Rohloff von der Köfelschen Buchhandlung, die immer an mich geglaubt hat, und Herrn Achim Schröder aus Bonn für sein Detailwissen und seine Freundschaft.

Ganz besonders herzlich bedanke ich mich bei meiner Frau, Angela Davey, ohne die dieser Band nie entstanden wäre. Sie hat es mir ermöglicht, dass ich ein ganzes Jahr „frei“nehmen konnte, um dieses Projekt entstehen zu lassen. Ihr ist dieses Buch gewidmet.

Für dieses Werk wurden annähernd 1400 neue Fotos der Traianssäule erstellt, die anschließend ausselektiert, in mühevoller Kleinarbeit neu zusammengesetzt und zu einem großen Teil mithilfe der computergetriebenen Bildbearbeitung begradigt wurden. Bei der anschließenden Einfärbung, die ein ganzes Jahr in Anspruch nahm, wurden über 2500 Figuren, Abertausende Paar Schuhe mit ihren unzähligen Riemen, 5000 Paar Augenbrauen, nicht zählbare Schnallen, Scharniere, Fibeln, Hunderte von Pferden mit ihrem Zaumzeug und gefühlte eine Million Blätter an Bäumen bearbeitet.

Ich hoffe, dass die Vielzahl der kolorierten Bilder in diesem Band die Pracht veranschaulichen kann, die einst von diesem Monument ausging, und ein Gefühl dafür vermitteln kann, dass die Antike nicht weiß, sondern bunt war.

Polychromie in der Antike

Grundstoffe der Farbe

Obwohl die Farbigkeit antiker Kunstwerke bereits im 18. Jh. bekannt und ein Thema der Forschung war, standen häufig nur die typologischen und stilistischen Aspekte im Mittelpunkt der Untersuchungen zur antiken Plastik. Art und Umfang der Bemalung wurden zwar vereinzelt diskutiert, doch erst in den letzten 10–15 Jahren wurde die Farbigkeit antiker Kunstwerke auf breiter Ebene auch in der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Die Arbeit über die „Bunten Götter“ von Ulrike Koch-Brinkmann und Vinzenz Brinkmann hat in jüngster Vergangenheit zu vielen Diskussionen Anlass gegeben. Auch Publikationen der Ny Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen oder des British Museum in London steuerten ihren Beitrag bei. Heute geht die archäologische Forschung konkret der Frage nach, inwiefern die rekonstruierten Farben der antiken Wirklichkeit entsprechen und inwiefern aktuelle Ergänzungen gerechtfertigt sind. Es geht heute nicht mehr um die Frage, ob antike Skulpturen und Reliefs bemalt waren, sondern um die größtmögliche Annäherung oder gar Wiedererlangung des ursprünglichen, authentischen Erscheinungsbildes.

Dabei stellte sich heraus, dass die verschiedenen Kulturen des Altertums ihre Gebäude, Skulpturen und Reliefs in kräftigen Farben gestalteten. Auch Pastelltöne wurden verwendet, um die jeweiligen Formen zu unterstreichen. Die Farbpalette reichte dabei von Zartrosa über Dunkelrot bis hin zu leuchtenden Farben wie

Gelb. Die Polychromie (Vielfarbigkeit) antiker Kunst steht folglich außer Zweifel.

Durch natürliche Korrosion und Verwitterung verschwanden die Farben allmählich von den Reliefs und Statuen. Übrig blieb meist nur die Farbe und Oberflächenbeschaffenheit des verwendeten Steins. Dieses „natürliche“ Erscheinungsbild prägte unsere Vorstellung von antiker Kunst bis in die heutigen Tage.

Die im Altertum verwendeten Farben hatten zudem eine unterschiedliche Dauerhaftigkeit. Hellere Farben wie Gelb oder Hautfarbe gingen schneller verloren als Mineralfarben wie Rot oder Blau. Obwohl alle Grundfarben an antiken Skulpturen zu beobachten waren, setzten sich in der Rekonstruktion die Farben Rot und Blau merkbar durch.

Die Untersuchung der Polychromie antiker Architektur bleibt hinter den Forschungen zur antiken Plastik jedoch immer noch zurück. In den Vorlesungen an den Universitäten ist die Polychromie bis heute kein nennenswertes Thema. Doch angesichts der Vielzahl erhaltener farblicher Reste an Originalen – selbst Bronzen waren farbig gehalten bzw. mit verschiedenen Metallen versehen, um so farbliche Effekte zu erzeugen – ist die weitere Beschäftigung mit der Farbigkeit notwendig, um ein umfassendes Bild von den verwendeten Farben, deren Auftragstechniken und ihrem Zusammenspiel mit der bildhauerischen Ausführung zu gewinnen.

Mithilfe neuer Techniken wie der UV-Fluoreszenz und UV-Reflexion, dem Streiflicht (straff gebündeltes Licht, das schräg auf die Oberfläche trifft), der Infrarot-Spektrografie und einiger anderer Verfahren ist es vielfach gelungen, die authentischen Farben der Antike nachzuweisen und teilweise zu rekonstruieren. Hier sei besonders das „Ägyptisch Blau“ genannt, welches in fast allen Untersuchungen nachgewiesen werden konnte. Vitruv nennt es *caeruleum*. Es ergab beim Auftragen nicht nur die Farbe Blau, sondern unterstützte auch den Farbglanz anderer Farben. Dies wurde auf der letzten Internationalen Fachtagung am Institut für klassische Archäologie der Universität Heidelberg mit dem Thema: „Neue archäologische und philologische Forschungen zur Polychromie der antiken Marmorskulptur“ besonders herausgestellt. Ägyptisch Blau konnte u. a. in der Bemalung der Augen und Hautpartien antiker Skulpturen nachgewiesen werden.

Bereits in den 1960er-Jahren gelang es Mitarbeitern des Doerner-Instituts in München verblasste Farben mithilfe der UV-Fluoreszenz auf Film sichtbar zu machen. Christian Wolters und Volkmar von Graeve ist es dabei vor allem zu verdanken, dass diese Technik weiter verbessert wurde, was eine schnellere Bearbeitung der zu untersuchenden Objekte ermöglichte. Ihr großer Erfolg bei der Bearbeitung des Alexandersarkophags aus Sidon spricht dabei für sich.

Die Farben, die zum Bemalen von Marmor verwendet wurden, wurden aus zwei Hauptbestandteilen, den farbgebenden Pigmenten und einem haftenden organischen Bindemittel, angemischt. Antiken Schriftquellen zufolge war in römischer Zeit besonders Krapp zum Färben von Textilien, als Schminkefarbe, aber auch in der bildenden Kunst sehr verbreitet. So bezeichnet Plinius der Ältere Krapp in seiner *Naturalis Historia* als *rubia* oder *ereuthodanum* und berichtet von Krapppflanzungen in der Nähe von Rom.

Der Krappfarbstoff wird aus den getrockneten und pulverisierten Wurzeln der *rubia tinctoria* gewonnen und spielte von der Antike bis zur Entdeckung der synthetischen Herstellung von Alizarin in Mitteleuropa und im gesamten Mittelmeergebiet eine zentrale Rolle

als Färbepflanze. Somit handelt es sich um eines der ältesten Färbemittel der Menschheit. Verglichen mit anderen Färbemitteln, die eine Rotfärbung ergaben, war es verhältnismäßig preisgünstig. Die jeweilige Farbsättigung hängt stark vom Anteil der verschiedenen Bestandteile (Alizin, Purpurin, Pseudopurpurin u. a.) ab und kann von rot über rosa bis braun variieren, wobei das beliebteste Rot der Antike allerdings der Farbton des Naturzinnobers war.

Plinius nennt diesen *cinnabaris*. Es handelt sich um ein Mineral aus der Ordnung der einfachen Sulfuride. Das Farbspektrum reicht dabei von Kochenillerot bis hin zu Scharlachrot.

Eine weitere häufig verwendete Farbe ist der gelbe oder gelbbraune Ocker, lat. *sil*, der sich vielfach in der Natur wiederfindet. Des Weiteren wurde auch Azurit, auch Bergblau genannt, in Italien abgebaut. Als Naturpigment kann Azurit unterschiedliche Farbnuancen aufweisen, von indigofarben bis ultramarin, von kobaltblau bis türkis. Wie Vitruv berichtet wurde das „Ägyptisch Blau“ wiederum zuerst in Alexandria und später bei Vestorius in Pozzuoli hergestellt. In der antiken Kunst wurde außerdem das grüne Malachit (Berggrün), ein Halbedelstein, der zermahlen wird, verwendet.

Da Malachit ein Zerfallsprodukt des Azurits ist, sind ursprünglich blaue Farbschichten heute in grüne umgeschlagen. Leuchtendes Gelb und Orange hingegen wurden aus hochgiftigen Arsenverbindungen gewonnen, wie z. B. Rubinschwefel (*realgar*). Bei diesem handelt es sich um ein weiches, kristallines Arsen-Schwefel-Mineral von leuchtend roter oder orangeroter Farbe. Die Sterblichkeitsrate der Arbeiter beim Abbau war allerdings so hoch, dass bei der Gewinnung von Rubinschwefel ausschließlich Strafgefangene eingesetzt wurden. Die Farbe Schwarz wurde durch das Abfangen des Rußes von verbranntem Gebein und Rebzweigen hergestellt.

Die Farbpalette der Antike war also durchaus weit gefächert. Selbst metallene Farbnuancen konnten dargestellt werden. Um einen metallischen Glanz auf die

farbige Skulptur aufzutragen, wurden Blattvergoldungen und silberfarbene Zinnfolien angewendet. Vor allem Waffen und Körperpanzer wurden mit Blattgold vergoldet oder mit Zinnfolie versilbert. So stand der Metallglanz in optischem Kontrast zur Farbfassung der Figuren und hob die Wertigkeit der Skulptur hervor.

Das Blattgold wurde mit Eiweißverbindungen auf dem Marmor verklebt. Als Bindemittel fungierten dabei proteinhaltige Stoffe wie Ei, Tierleim, Kasein oder Kleister. Kasein (lat. *caseus* = Käse) ist der Proteinanteil der Milch höherer Säugetiere, der nicht in die Molke gelangt und beispielsweise zu Käse weiterverarbeitet werden kann. Seine Nutzung als Bindemittel spielt vor allem bei Kaseinfarben oder als Kaseinleim (z. B. als Etikettierleim) eine Rolle. Färber benutzten Kasein auch als Bindemittel zum Färben von Leder und Stoffen. Ei wurde laut Plinius hingegen vor allem für violette Farben verwendet.

Eine der wichtigsten Techniken zum Auftragen von Farbe war die der Enkaustik. Bei dieser Maltechnik wurden in Wachs gebundene Farbpigmente heiß auf den Maluntergrund aufgetragen. Der Maluntergrund konnte aus Stein, Holz oder auch Elfenbein bestehen. Als bindendes Wachs wurde geschmolzenes Bienenwachs mit oder ohne Zusatz von trocknendem Öl (Nussöl) verwendet.

Erst durch die farbige Fassung entfaltete das künstlerische Werk seine eigentliche Wirkung und erreichte eine kaum zu vermutende Lebendigkeit. Das eigentliche Ziel des Künstlers, die Verlebendigung der künstlerischen Arbeit und eine damit verbundene detaillierte Bildaussage, wurden erst durch die Farbgebung möglich. Dies gilt insbesondere für die Traianssäule.

Die Farbigkeit der Traianssäule – Möglichkeiten zum besseren Verständnis von detailreichen Bildbotschaften

Vor diesem Hintergrund betrachtet vervielfältigen sich die Möglichkeiten der Verfeinerung von Bildbotschaften,

wie sie gerade die historischen Reliefs der römischen Kunst erforderten. Welch einen Eindruck müssen die antiken Reliefs der Ehrenbögen und -säulen, der Altarfrieze und Siegesmonumente in farbiger Fassung einstmals auf ihre Betrachter gemacht haben? Der Detailreichtum ihrer bildlichen Aussage ist noch heute überwältigend und muss durch die Farbigkeit in der Antike noch vielfältiger gewesen sein.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurden an einem der bedeutendsten Monumente römischer Politkunst – der Traianssäule in Rom – durch Georg Treu (1843–1921, klassischer Archäologe und Direktor der Skulpturensammlung im Dresdner Albertinum) Rückstände von Enkaustik-Malerei entdeckt. Seit jenen Tagen wurden allerdings keine neuen Untersuchungen zur Farbigkeit an der Traianssäule mehr vorgenommen. Diesen Spuren folgend begann der Autor mit der Suche nach weiteren Hinweisen auf die einstmalige Farbfassung der Säule. Gerade an einem aufgrund seines Detailreichtums in puncto römischer Militärausrüstung für Militärhistoriker so wichtigen Monument waren schließlich durch die Rückgewinnung der einstigen Farbfassung viele zusätzliche Erkenntnisse über die Ausrüstung des römischen Militärs zu Anfang des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu erwarten.

Zudem steht eine umfassende Publikation zu den Reliefs der Traianssäule bislang noch aus. So versucht die vorliegende Studie auf der Basis der Farbfassung der Traianssäule einen neuen Überblick über die Gesamtaussage des Monumentes wie auch der Einzelszenen und deren Zusammenfügung zu Bildkompositionen zu geben.

Vorangebracht wurde die Annahme einer farblichen Fassung der Traianssäule durch die Beobachtung, dass der oder die Bildhauer bestimmte Detailformen vollständig ausführten, während diese in anderen Bereichen fehlten oder nur grob angelegt waren. So kommt es sehr häufig vor, dass viele Objekte wie Werkzeuge oder Waffen komplett fehlen. Wenn sie nicht durch andere Materialien wie Messing und andere Metalle eingearbeitet wurden, ist die Annahme einer nachträglichen malerischen Ergänzung der Details naheliegend.

Die Farbgebung ergänzt die bildhauerische Arbeit, wo eine plastische Gestaltung nicht möglich war oder sie schlichtweg vergessen wurde. Außerdem konnten bildhauerisch ausgeführte Details durch eine zusätzliche farbliche Fassung in ihrer Detailaussage noch verstärkt werden.

Zum Beispiel sind die einzelnen Panzer der Soldaten zwar plastisch ausgearbeitet, aber erst durch die Farbe werden deren Elemente wie z. B. die Schnallen präzise sichtbar. So sind nun auch die verschiedenen Panzertypen des Schienenpanzers vom Typus Corbridge und Newstead klar erkennbar und voneinander zu unterscheiden.

Auch das Verständnis einer vollständigen Reliefszene konnte durch den Einsatz von Bemalung um ein Vielfaches erhöht werden. Elemente, die der Bildhauer im flachen Relief nur schwer voneinander absetzen konnte, ließen sich durch die unterschiedliche Farbe ganz deutlich voneinander trennen. Dies gilt v. a. für die Staffelung verschiedener Körper hintereinander. Hier half die Farbgebung, die Figuren in ihrer Reihung zu verdeutlichen; sie erforderte allerdings auch eine detaillierte Absprache zwischen Bildhauer und Reliefmaler. Die Arbeitsabläufe waren also genauestens aufeinander abgestimmt. Man geht heute davon aus, dass auf der Traianssäule viele bekannte Persönlichkeiten aus der damaligen Zeit abgebildet wurden: Apollodorus von Damaskus, die einzelnen Generäle wie der spätere Livianus Kaiser Hadrian, Traians Freund Sura oder der Prätorianerpräfekt Livianus als zweiter Mann im Staat.

Leider lassen sich diese Akteure nicht mehr zweifelsfrei identifizieren. Möglicherweise waren ihre Namen aufgemalt, analog der Kennzeichnung auf Mosaiken. Erst durch die Namensbeischrift wäre dem Betrachter die Handlung eindeutig verständlich geworden. Aber dies ist nur eine Annahme.

Die Rekonstruktion von Farbe

Eine Rekonstruktion kann die Vergangenheit nicht zweifelsfrei wiederherstellen. Sie kann aber eine Vor-

stellung davon geben, wie das jeweilige Monument einmal ausgesehen haben könnte. So handelt es sich auch im Fall der vorliegenden Farbfassung der Traianssäule um einen Annäherungsversuch, der auf den bisherigen Ergebnissen der Polychromieforschung und der Untersuchung von Farbresten an antiken Statuen und Reliefs basiert und damit den tatsächlich benutzten Farben sowie den Erkenntnissen, die uns antike Schriftquellen übermittelt haben, nahe zu kommen versucht. Dass die Säule bemalt war, darüber besteht in der modernen Forschung kein Diskussionsbedarf. Jan Stubbe Østergaard von der Ny Carlsberg Glyptothek sowie Thorsten Oppen vom British Museum in London hegen daran ebenfalls keinen Zweifel.

Ziel des vorliegenden Bandes ist es, dem Betrachter die Möglichkeit zu geben, erstmals kleinste Details zu erkennen und die szenischen Zusammenhänge der einzelnen Bilder zu verstehen. So soll es dem Leser ermöglicht werden, die Säule in der Gesamtaussage ihrer Bildbotschaft und damit die Geschichte verstehen zu können, die sich auf diesem Reliefband entrollt. Dazu wurde das Fotomaterial der Traianssäule vom Autor mit Hilfe der digitalen Bildbearbeitung farblich verändert. Ziel ist es, die Bildbotschaft durch die Verdichtung der Details und die bessere Unterscheidung von Szenen und Geschehnissen zugunsten der Gesamtaussage zu verdeutlichen.

Bei dieser Vorgehensweise muss auf der Basis von Analogien entschieden werden. In ungewissen Fällen fiel die Entscheidung im Sinne der farbigen Gesamtwirkung für eine möglichst komplementäre und wirksame Farbkombination aus. Beispielsweise verliert ein kräftiges Rot an Intensität, wenn daneben ein erdfarbener Ton verwendet wurde. Wird hingegen ein leuchtendes Blau oder ein helles Gelb dazu kombiniert, steigert sich die Wirkung erheblich. Auch Pastelltöne neben Farben von hoher Farbkraft angebracht heben diese ebenfalls hervor.

Bestimmte Objekte erhielten eine Farbfassung, die ihrem Naturbild nachempfunden sind. So sind Bäume in Grün und Brauntönen gehalten. Der Himmel erhielt seine hellblaue Farbe und Wasser ein etwas dunkleres

Blau. Für die römischen Gebäude und Festungen wurde entsprechend der vorherrschenden Forschungserkenntnis, dass antike Mauern weiß getüncht wurden, Weiß gewählt.

Als Vorlage dienten dem Autor des Weiteren die bisherigen Forschungsergebnisse zur antiken Polychromie sowie die Beobachtung zu noch vorhandenen Farbresten an antiken Skulpturen, Reliefs und Terrakotten oder auch die Farbgebung antiker Wandmalerei. Eine gewisse Beeinflussung durch den heutigen Farbschmack ist nicht gänzlich auszuschließen.

Das an die heutigen weißen Marmorwerke der Antike gewöhnte Auge wird sicherlich angesichts der neuen Farbigkeit vor eine große Herausforderung gestellt. Doch birgt die Farbansicht manchen bekannten Kunstwerks einen erheblichen Erkenntnisgewinn.

Hier sind v.a. die Kleidung und ihre farbliche Fassung zu nennen. Wandmalereien aus Dura Europos, Pompeji und dem gesamten Golf von Neapel sind ebenso wie die zahlreichen Mosaik der römischen Kunst diesbezüglich ein gutes Referenzmaterial für die Farbwahl. Aus diesen Quellen wurde die Farbauswahl getroffen. Ein in der bisherigen Forschung sehr kontrovers diskutierter Punkt ist die Ausrüstung der römischen Soldaten und die Zuweisung der einzelnen Soldaten zu bestimmten Truppenteilen. Durch die farbliche Fassung ist dieser Aspekt erheblich differenzierter zu analysieren und eine Einordnung sogar möglich. Bislang recht globale Annahmen, dass es sich bei den dargestellten Fußsoldaten wie auch berittenen Truppen meistens um Auxiliare handelt, ist fehlenden Detailbeobachtungen zu schulden, die eine Unterscheidung nach Legionsreiterei, Gardereiterei oder Auxiliaren ermöglichen könnte. Auch höhere Dienstgrade wurden meist nur unter dem Sammelbegriff „Offiziere“ subsummiert.

Ziel des Auftraggebers und der beteiligten Künstler war es aber sicher angesichts der hochpolitischen Gesamtaussage des Kunstwerkes, die Protagonisten der Säule auch für den fernen Betrachter deutlich darzustellen: Wer waren die Prätorianer, wer waren die Legionäre und wer die Auxiliare? Für die unterschiedliche

Bedeutung der Akteure spricht schon deren differenzierte plastische Ausarbeitung.

Zu der Farbe der *paenula* oder des rechteckigen Mantels (*sagum* bzw. *quadrum*) der einfachen Soldaten geben die antiken Quellen keine Hinweise. Wohl unter den modernen Aspekten der Tarnung betrachtet, galten bislang gedeckte, erdfarbene Töne als realistische Farben. Doch weisen alle bisher an antiken Skulpturen und Reliefs erhaltenen Farbreste einen anderen Weg. Schon auf griechischen Sarkophagen werden stets leuchtende und kräftige Farben dargestellt. Man denke nur an das Beispiel des Alexander-Sarkophags aus Sidon heute im archäologischen Museum in Istanbul.

Über die Farbigkeit der Mäntel der Offiziere und Kaiser sind wir durch die antiken Schriftquellen und Denkmäler besser informiert. So ist der Mantel der Centurionen auf den Mumienporträts in Ägypten stets in Blau abgebildet.

Kaiser Decius z.B. wollte seine Identität in einem Expeditionskorps verbergen, indem er sich in einen gewöhnlichen Soldatenmantel kleidete, der sich nicht in der Form, sondern in der Farbe von dem Feldherrenmantel unterschied. Der Kaiser trug außerhalb der Stadt Rom die *clamis coccina*; gemeint ist der rote Feldherrenmantel, der als Abzeichen der Herrscherwürde ausschließlich dem Kaiser vorbehalten war. Dieser rote Mantel ist auch an der Statue des Augustus von Prima Porta noch heute mit bloßem Auge zu erkennen. Auch literarische Quellen erwähnen häufiger, dass Feldherren wie Caesar in der Schlacht an ihrem roten Mantel zu erkennen waren. Wenn also hohe Offiziere einen roten Mantel trugen und sie daran zu erkennen waren, dann fällt diese Farbe für jeden anderen Soldaten aus. Das Bild des in Rot gekleideten Legionärs kann wohl als eine reine Fiktion Hollywoods angesehen werden. Und so verwundert es auch nicht, dass kein gewöhnlicher Soldat auf der Traianssäule in roter Tunika oder rotem Mantel erscheint.

Neben dem roten Mantel kamen allerdings auch Varianten in Purpur vor. Der Kriegsmantel Caracallas etwa

bestand entweder aus reinem Purpur oder aus Purpur mit einem weißen Mittelstreifen; gelegentlich war auch nur das Mittelstück purpurfarben.

Das Gleiche gilt für die Tunika, wie antike Quellen belegen. „Bei der Ernennung des Claudius zum Tribunen befahl Kaiser Valerian dem Prokurator Syriens, Zosimos, ihm u.a. folgende jährliche Bezüge zukommen zu lassen: zwei rote Militärtuniken, jährlich zwei Kriegsmäntel, zwei vergoldete Spangen aus Silber, eine goldene Spange mit kupfernem Dorn. Ein vergoldetes Wehrgehänge aus Silber, ... einen vergoldeten Helm, zwei mit Gold ausgelegte Schilde, einen Panzer, den er zurückzugeben hat. Zwei Herkuleslanzen, zwei Wurfspere ... Ein halbseidenes weißes Gewand mit Purpur aus Girba, ein Untergewand mit maurischem Purpur ... zwei unverzierte Unterkleider, zwei Schenkelbinden für Männer, eine Toga, die er zurückzugeben hat, eine Tunika mit breitem Purpurstreifen, die er zurückzugeben hat ...“ (Historia Augusta, Claudius, 14)

Kaiser Valerian verlieh dem Aurelian für die Befreiung des Staates von den Goten u.a. folgende Auszeichnungen und Lohn: „So empfangen denn als Lohn deiner Taten vier Mauerkronen, fünf Wallkronen, zwei Schiffskronen, zwei Bürgerkronen, zehn Ehrenlanzen, vier zweifarbige Fahnen, vier rote Feldherrentuniken, zwei Mäntel, wie sie Prokonsuln tragen, die purpurverbrämte Toga, die mit Palmetten bestickte Tunika, die gestickte Tunika, das lange Untergewand und den Elfenbeinstuhl. Denn am heutigen Tag bestimme ich dich zum Konsul.“ (Historia Augusta, Aurelian, 5)

Den Zitaten kann entnommen werden, dass die roten Tuniken den Offizieren wie Tribunen oder Konsuln vorbehalten waren. Auch die Farbe Purpur kann für den einfachen Soldaten ausgeschlossen werden.

Lediglich der Kaiser und seine Angehörigen, Opferdiener, Prätores oder Konsuln durften Kleidung in dieser Farbe tragen. Ein weiteres Kleidungsstück, dessen Farbe genau bestimmt werden kann, ist die Toga *praetexta*, eine weiße Toga mit Purpursaum. Sie ist Teil der Amtstracht der curulischen Magistrate, d.h. aller Beamten mit konsularischem oder prätorischem Imperium,

und der Munizipalbeamten. Mit ihr bekleideten sich außerdem die freigeborenen Knaben bis zur Anlegung der weißen Männertoga. Auch dies lässt sich auf der Traianssäule wiedererkennen.

Kleidung in der Farbe Weiß wurde nur zu zeremoniellen Anlässen und Feierlichkeiten getragen. In Dura Europos z.B. zeigt uns eine Wandmalerei Soldaten in weißer Kleidung bei einer Opferung. In verschiedenen historischen Quellen ist zudem immer wieder zu lesen, dass bei Festen, wie dem zu Ehren der Göttin Ceres, weiße Kleider getragen wurden. Auch der Kaiser trug in seiner Funktion als oberster Priester weiß, ebenso wie Priester im Allgemeinen und der Senat. Besonders die Toga *candida*, die von Senatsanwärtern getragen wurde, ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben. Sie wurde sogar mit Kreide behandelt, damit sie fast blütenweiß erschien.

Als ein literarischer Beleg sei Ovid herangezogen: „Weißes Gewandes steigt man hinauf zum tarpeischen Felsen. Denn für den festlichen Tag kleidet sich festlich das Volk! Neu ziehen die Fasces voraus, neu schimmert der glänzende Purpur, neu ist die Last, die der Stuhl schimmernd zu tragen empfängt.“ (Ovid F.1,79 ff.) Amtsantritt der Konsuln.

So darf die Farbe Weiß für den einfachen Soldaten mit Fug und Recht ausgeschlossen werden.

In späterer Zeit hat Kaiser Gallienus (253 – 268 n.Chr.), um die Soldaten für sich zu gewinnen, das Recht, weißgekleidet zu defilieren (parademäßig an jemandem vorüberzuziehen), auf die Mannschaften erweitert. Unter Septimus Severus (193 – 211 n. Chr.) war die *albata decursio* hingegen ein Privileg der Centurionen.