

Zitierhinweis

Hildebrandt, Frank: Rezension über: Thomas Schäfer, Der Reliefzyklus Medinaceli: Von Actium bis Nero. Zeitgeschichte und Selbstverständnis im Principat des Kaisers Claudius, Rahden: VML Verlag Marie Leidorf GmbH, 2022, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, 26 (2023), S. 1161-1168, DOI: 10.14628/gfa.2023.1.105457, heruntergeladen über Website



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

Thomas SCHÄFER, Der Reliefzyklus Medinaceli: Von Actium bis Nero. Zeitgeschichte und Selbstverständnis im Principat des Kaisers Claudius. Tübinger Archäologische Forschungen 37. Rahden: Verlag Marie Leidorf GmbH 2022, 526 S., 120 Taf., 4 Beilagen, EUR 69,80. ISBN: 978-3-89646-868-0

Mit dieser Monographie legt Thomas Schäfer (Sch.) nicht nur die Gruppe der in claudischer Zeit gearbeiteten sog. Medinaceli-Reliefs erstmals geschlossen vor, sondern kontextualisiert die Darstellungen vor dem Hintergrund spätrepublikanisch-augusteischer und claudischer Herrschaftsikonographie und -ideologie. Der Autor ist ein ausgewiesener Kenner der frühen Kaiserzeit und römischer Staatsdenkmäler; seine jahrzehntelange Beschäftigung mit diesen Themen ist dem Band jederzeit anzumerken. Es sei allen, die sich mit der Entstehung des Prinzipats, julisch-claudischer Herrschaftsideologie, römischen Staatsreliefs, spätrepublikanischer und frühkaiserzeitlicher Ideengeschichte beschäftigen, als eine der bedeutendsten Monographie der letzten Jahre ans Herz gelegt, geht der Band doch weit über die einfache Vorstellung des Reliefzyklus hinaus.

Das Buch besticht inhaltlich auf vielerlei Ebenen, aber auch formal: eine übersichtliche Gliederung, ausführliche Anmerkungsapparate, die hervorragende Kenntnis, Vermittlung und kritische Diskussion der älteren und aktuellen Forschungsliteratur, ein umfangreiches Literaturverzeichnis (S. 289–356), verschiedene Indices (S. 361–385) sowie zahlreiche sehr qualitätvolle, zumeist farbige Abbildungen auf 120 Tafeln dienen der Erschließung und Vertiefung. Erleichtert wird der Umgang mit dem Band durch eine knappe Einführung ‚Zur Benutzung des Buches‘ (S. XV f.). Vorbildlich ist die konsequent angewandte klare Trennung von Beschreibung, Zusammenfassung bisheriger Forschungsergebnisse und eigener Argumentation. Thesen oder auf Indizien beruhende Überlegungen kennzeichnet Sch. deutlich und stellt sie mit ausführlicher Vorlage der Quellen zur Diskussion.

Im ersten Kapitel (S. 1–10) wird das Objektinvenar der Reliefplatten – also die nachantike Geschichte – vorgestellt. Erhalten sind zwölf, teils stark fragmentierte und überarbeitete Platten aus lunensischem Marmor, die sich heute in der Casa de Pilatos in Sevilla (Fundación Casa Ducal de Medinaceli), in der Privatsammlung von Doña Casilda-Ghisla Guerrero-Burgos y Fernández de Córdoba in Cordoba und dem Museum Szépművészeti (Museum der Schönen Künste) in Budapest befinden. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bekannt, wurden die Reliefs erstmals im Jahr 1717 von Bernard de Montfaucon in seinem monumentalen Werk *L'Antiquité expliquée et représentée en figures* publiziert. Vorlagen und eine ausführliche Beschreibung, die in der Erstauflage abgedruckt ist, hatte

Montfaucon von Don (Em)Manuel Martí erhalten, der als Bibliothekar am Hof in Sevilla angestellt und für die Katalogisierung der Antiken zuständig war (S. 5). Sch. zeigt auf, dass Don Per Afán de Ribera als spanischer Vizekönig von Neapel in den Jahren 1558 bis 1571 zahlreiche Antiken – darunter wohl auch die heute in Spanien befindlichen Reliefplatten – erwarb und nach Sevilla verschiffen ließ. Als Herkunftsorte werden Avellino, Nola und Puteoli diskutiert (S. 3 f.). Diese Zuschreibung wird auf S. 272 im Zuge der Überlegungen zum architektonischen Kontext noch einmal aufgegriffen und präzisiert.

Die Zugehörigkeit der vier heute in Budapest befindlichen Platten ergibt sich aus ihrer neuzeitlichen Zurichtung sowie den Maßen. Bevor die Platten vorgestellt werden, folgt ein Überblick über die knappe archäologische Forschungsgeschichte (S. 7–9).

Gleich zu Beginn des zweiten Kapitels (S. 11–31) weist Sch. darauf hin, dass sich aus dem Zustand der Platten, dem Fehlen einer Rahmung und Figuren an Stoßfugen ablesen lässt, dass die vollständigen Friese einstmals umfangreicher waren. Es folgen präzise Beschreibungen mit technischen Daten, Erhaltungszustand und Angabe der restaurierten Partien – gerade die in Spanien befindlichen Platten wurden mitunter stark überarbeitet und ergänzt – sowie Literatur im Stil eines Sachkataloges für die einzelnen Reliefplatten. Sch. differenziert hier die Darstellungen in ‚Die Schiffsschlacht von Actium‘ (Fries A; S. 13–19), eine *pompa triumphalis* des Kaisers Claudius (Fries B; S. 19–24) und eine *pompa circensis* (Fries C; S. 24–31). Während Fries A mindestens eine Länge von 4,62 m besaß, dürften die Friese B und C ca. 9,80 m lang gewesen sein.

In Kapitel 3 (S. 33–57; Taf. 1–20) stellt Sch. Fries A ausführlich vor und bietet eine Rekonstruktion der fehlenden Platte A 2. Schlüssel für die Identifizierung ist dabei die stark beschädigte Platte A 1, die den entspannt auf einem Felsen sitzenden, nach rechts gewandten Gott Apollo mit Kithara sowie Reste eines Dreifußes zeigt (S. 34–37; Taf. 1–3). Sch. weist auf die seit augusteischer Zeit besondere Bedeutung des Motivs hin, das sich in zahlreichen, voneinander abhängigen rundplastischen Werken, aber auch auf Reliefs und in der Wandmalerei findet.

Während Sch. auf Platte A 3 das Flaggschiff Octavians identifiziert (S. 38 f.), befindet sich das Flaggschiff seines Gegners Marcus Antonius, dessen Bug ein Kentaur ziert, auf Platte A 4 (S. 39–42). Rechts schließen weitere Schiffe und eine Hafensäule auf Platte A 5 (S. 42–44) die Szene ab. Auf der fehlenden Platte A 2 waren lediglich die zu vervollständigenden Schiffspartien der Platten A 1 und A 3

zu sehen. Es folgen Bemerkungen zur Ikonographie des Meeres (S. 44), der Soldaten (S. 44 f.) und ausführlich der Schiffe, ihres Aufbaus und ihrer Details (S. 45–55)¹.

Die Komposition mit dem ruhig über der Szenerie thronenden Apollo und den beiden aufeinander zu fahrenden Flotten ist keine realistische Schlachtdarstellung. Nicht etwa detaillierte Einzelgefechte, sondern lediglich die Schiffstypen mit ihren Türmen, die an Deck stehenden Soldaten, der Kentaur mit erhobenen Armen am Bug eines zentralen Schiffes sowie ein versinkendes Schiff verweisen auf die Schlacht. Intention des Frieses ist es, die Gleichrangigkeit der Gegner in Szene zu setzen. Dem Betrachter wird durch die Anwesenheit Apollos verdeutlicht, wo und unter wessen Schutz die Schlacht stattfindet und wer daraus als Sieger hervorgehen wird. In seiner Interpretation verweist Sch. nicht nur darauf, dass die Gegner der Schlacht von Actium – Octavian und Marcus Antonius – die Großväter des Kaisers Claudius waren und die Schlacht zur Geburtsstunde des Prinzipats wird, sondern auch „vor dem Hintergrund seines eigenen flottenbasierten Britannienfeldzuges in der Nachfolge des Divus Iulius zu verstehen“ ist (S. 56).

Kapitel 4 (S. 59–98; Taf. 21–31) ist Fries B mit der Darstellung einer von links nach rechts führenden *pompa triumphalis* gewidmet. Den erhaltenen drei Platten (B 2, B 4, B 6) stellt Sch. vier zu ergänzende (B 1, B 3, B 5, B 7) an die Seite. Diese Anzahl ergibt sich aufgrund angeschnittener Figuren und Motive, inhaltlich und im Abgleich mit der Länge von Fries C. Zunächst werden die erhaltenen Platten beschrieben und ihre Ikonographie eingehend vorgestellt (S. 59–84). Platte B 2 zeigt den Triumphator auf dem *currus triumphalis*. Auch wenn der Kopf der Figur nicht erhalten ist, identifiziert Sch. ihn mit guten Gründen als Kaiser Claudius (S. 88 f.). Sch. vergleicht und diskutiert die Darstellung mit anderen Triumphszenen (Taf. 76–84) der frühen Kaiserzeit sowie Münzbildern, um so auch die Situation vor und hinter dem Triumphwagen schlüssig zu rekonstruieren. Dass der Darstellung des *currus triumphalis* ein eigener Abschnitt gewidmet ist (S. 63–67), dient nicht nur der Bestandsaufnahme, sondern erklärt sich in Kapitel 7 (S. 237–263), in dem Sch. auch *tensa* und Elefantenwagen mit ihrer jeweiligen Gestaltung und Bedeutung diskutiert. Unmittelbar vor dem Triumphwagen befindet sich die weibliche Personifikation der Virtus (S. 67–70). Auf Platte B 4 sind neun Figuren – fünf Erwachsene und vier Kinder – dargestellt, bei denen es sich um Kulddiener, Musikanten und Liktores handelt (S. 70–78; Taf. 25–29). Die stark fragmentierte und nur in einem kleinen Abschnitt erhaltene Platte B 6 zeigt zwei *tubicenes* sowie links Reste einer sich

¹ Ergänzend dazu Anhang S 1–58 Schiffsdarstellungen auf spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Denkmälern sowie ‚Nachleben‘ der Schlacht von Actium (S. 279–282; Taf. 60–84).

zurückwendenden Figur, die in Analogie zu anderen Reliefs wahrscheinlich einen *Ferculum*-Träger darstellt (S.79–84; Taf. 30–31).

In der Auswertung der Ikonographie listet Sch. Triumphe seit augusteischer Zeit bis ins 2. Jahrhundert n. Chr. auf und zeigt Bedeutung und Wandlung des Triumphs und seiner Darstellungen auf (S. 84–88)². Er verdeutlicht, „dass die Münzprägung bis in traianische Zeit tatsächlich nur historisch gefeierte Triumphe reflektiert, nicht aber triumphähnliche Feiern oder die Verleihung von *ornamenta triumphalia*“ (S. 87).

Die Rekonstruktion der vier nicht erhaltenen Platten ergibt sich laut Sch. aus der konventionellen Ikonographie der *pompa triumphalis* (S. 89–98): Auf Platte B 1 folgte hinter dem Triumphwagen weiteres Gefolge, vor ihm auf B 3 Gefangene und eventuell Liktores. Eine zurückgewandte Figur mit ausgestrecktem Arm und Reste eines Kandelabers auf B 4 lassen für B 3 zudem einen weiteren Träger mit Kandelaber erschließen. Platte B 5 zeigte wahrscheinlich das *ferculum* mit seinen Trägern, wie beispielsweise der Fries des Apollo-Sosianus-Tempels und das Relief am Titusbogen (S. 96 f.). Auf Platte B 6 wurden wohl Opfertiere geführt, auf B 7 waren sicherlich weitere Musikanten und Opferdiener zu sehen. Die gesamte Szene wurde möglicherweise durch einen Tempel abgeschlossen (S. 98).

In Kapitel 5 (S. 99–159; Taf. 32–55) wird nun der ebenfalls aus wohl sieben Platten bestehende Fries C mit der Darstellung einer von rechts nach links laufenden *pompa circensis* vorgestellt. Während die Platten C 2 und C 3 vollständig erhalten sind, fehlen bei C 1 weite Teile, bei C 5 und C 6 Abschnitte an den Rändern. Die Platten C 4 und C 7 sind nicht erhalten. Die auf der Platte C 1 dargestellte Pax ist aufgrund von Material, Provenienz, Größe, Stil sowie inhaltlichen und kompositionellen Gründen zugehörig (S. 100–102). Gerade der *Pax Augusta* kam unter Claudius eine besondere Bedeutung zu, wie eine der frühesten Gold- und Silberprägungen des Kaisers belegt. Sie verdeutlicht die unmittelbare Anknüpfung an die Friedensvorstellungen des Augustus – und verheißt

² Der auf dem sog. Tiberius-Becher aus dem Fund von Boscoreale (Paris, Musée du Louvre inv. Mne 956) dargestellte Triumph des Tiberius ist wohl nicht mit der Eroberung Pannoniens 7 v. Chr., sondern mit der Niederschlagung des Aufstandes in Pannonien und Illyrien der Jahre 6 bis 9 n. Chr. zu verbinden. Nicht nur musste Rom hier mit 15 Legionen enorme militärische Kräfte aufbieten, sondern der Triumph diente nach der Varus-Katastrophe – wie die Kombination mit dem Augustus-Becher (Paris, Musée du Louvre inv. Mne 955) zeigt – als Zeichen der Sieghaftigkeit und der dynastischen Kontinuität durch die Adoptionen des Tiberius und des Germanicus; s. dazu F. Hildebrandt, Silberne Becherpaare augusteischer Zeit, in: M. Flecker – St. Krmnicek – J. Lipps – R. Posamentir – Th. Schäfer (Hrsg.), Augustus ist tot – Lang lebe der Kaiser! Internationales Kolloquium anlässlich des 2000. Todesjahres des römischen Kaisers vom 20.–22. November 2014 in Tübingen (Rahden 2017) 375.

in der Fortführung Wohlstand, nimmt also viele Aspekte anderer Personifikationen u. a. der Concordia, Salus, Aequitas, Fortuna, Victoria in sich auf. Im linken Teil der Platte setzten sich wohl die *togati* von Platte C 2 fort.

Die Platte C 2 zeigt eine von einem Viergespann gezogene *tensa* (S. 103–110; Taf. 34–40). Der eckige, geschlossene Wagenkasten mit einem giebelförmigen Abschluss weist auf der Schmalseite vor einer hängenden Girlande die bekannte Gruppe von Aeneas, Anchises und Ascanius nach rechts auf. Davor befindet sich eine Sau mit drei Ferkeln als Zeichen des Wohlstands und Friedens sowie der Landschaft Latium. Auf der Langseite ist Romulus mit den *spolia opima* auf felsigem Grund zu sehen. Unzweifelhaft wird auf die Gegenüberstellung auf dem 2 v. Chr. eingeweihten Forum Augusti in Rom Bezug genommen. Schwierig zu beurteilen sei – so Sch. –, ob hier die Verzierung der realen *tensa* des Augustus gezeigt wird (S. 107). Die *tensa* ist in diesem Fries wohl als Symbol der Divinisierung des Augustus zu verstehen und mit dem dynastischen Selbstverständnis des Claudius im Rahmen einer *pompa circensis* zu verbinden. Hinter dem Wagen stehen zwei *togati*. Auf Platte C 3 wird das Viergespann von einer weit ausschreitenden weiblichen Personifikation geführt, die aufgrund ihrer Kleidung als Virtus zu identifizieren sein dürfte und ein Pendant zur Virtus auf Platte B 2 darstellt. Links neben ihr steht nahezu frontal Honos. Die Benennung ist gesichert, da mit der Darstellung der Göttin Roma auf Platte C 5 eine Identifizierung als Roma und Genius Populi Romani ausscheidet. Bemerkenswert ist, dass die Gottheiten und Personifikationen – anders als bei anderen Darstellungen – in diesem Fries als handelnde Akteure agieren (S. 148). Mit einigem Abstand folgt links auf Platte C 3 ein stehender Mann, der seinen linken Fuß auf dem Rammsporn eines Schiffes abgestellt und ein *aplustre* in der Linken hält (Taf. 44 f.). Sch. legt anhand der hellenistischen Rüstung, des maritimen Bezuges und dem Rückgriff auf die Figurenausstattung des Forum Augusti dar, dass es sich um Pompeius als Seesieger handeln muss (S. 112–119). Dieser wird in die auf Platte C 4 zu rekonstruierende Familiengruppe des Claudius integriert. Diese erschließt Sch. auf der Basis der in Ravenna befindlichen Reliefs, die er als kleinen Exkurs ausführlich diskutiert (S. 134–156). Im Zusammenhang mit den Medinaceli-Reliefs und Sch. Überlegungen zur genealogischen Herrschaftslegitimation des Claudius erfahren die Ravenna-Reliefs eine konsistente Deutung.

Platte C 5 zeigt die bereits zuvor erwähnte sitzende und der Familiengruppe zugewandte Roma, gefolgt von Mars sowie den Hinterleibern zweier Opferstiere (S. 119–123). Der zugehörige Opferdiener findet sich auf Platte C 6, dazu die einen großen Kranz haltende Victoria, Tubicenes, Liktores und der Hinterleib eines weiteren Stiers (S. 123–128).

Der Rekonstruktion der Platten C 4 und C 7 stellt Sch. den wichtigen Abschnitt zu Genese, Ablauf und Entwicklung der *pompa circensis* in der römischen Republik, frühen Kaiserzeit sowie unter Kaiser Claudius voran (S. 128–134)³. Er verweist auf parallele Phänomene wie die reichsweit aufgestellten Statuengalerien der Kaiserfamilie sowie die über die Bezugnahme auf die beiden Divi Caesar und Augustus hinausgehende Einbeziehung weiterer verstorbener Familienmitglieder unter Claudius. In dieses Konzept reiht sich die *pompa circensis* als „dynastisch angereicherte Präsentation“ (S. 133) ein. Dies führte auch zu einer gesteigerten medialen Präsenz. Für die Platte C 7 nimmt Sch. im Sinne der dynastischen Erbfolgeregelung einen Wagen mit Nero und Britannicus an, die den Zug anführen (S. 156–159). Somit ergibt sich in der Leserichtung des Frieses die Legitimation durch den Divus Augustus, die zentrale Darstellung des Kaisers Claudius in einer Familiengruppe sowie die Vorstellung der designierten Nachfolger. Aus den Friesen B mit dem Triumph des Kaisers sowie C mit der *pompa circensis*, die wohl anlässlich der *Decennalia* des Claudius stattfand, ergibt sich eine Datierung der Medinaceli-Reliefs in die Zeit zwischen 51 und 54 n. Chr. (S. 159).

Kapitel 6 (S. 161–236) ist ein ausführlicher Exkurs zu Vergil und der Schiffsregatta im 5. Buch der Aeneis sowie dem Bezug der Seemonster zu den Schlachten von Naulochos und Actium. Wurde bereits für zahlreiche andere Passagen der Aeneis gezeigt, dass Vergil hier unmittelbar Zeitgeschichte verarbeitet, fehlte diese Anbindung bisher für die Schiffsregatta. Dies ändert Sch. auf interessante und gleichermaßen überzeugende Weise. Ausgangspunkt sind die kleinfigurigen Seewesen an den Schiffen der Reliefplatte A 3 bis A 5 sowie die Benennung der Flaggschiffe – Centaurus des M. Antonius (S. 177–187) und Scylla (S. 190–204) des Augustus. Die bei Vergil genannten Kapitäne Mnestheus und Cloanthus identifiziert Sch. als Agrippa und Octavian (S. 172–174), Gyas und Sergestus als Sextus Pompeius und M. Antonius (S. 174–177, 187). Auch die Schiffsnamen (Centaurus, Chimaera, Pristis und Scylla) und -beschreibungen sind mit Bedeutungen aufgeladen (S. 177–204). Ablauf und Siegerehrung der Regatta sind als Anspielungen auf die Jahrzehnte bis zur Herrschaft des Augustus zu verstehen (S. 204–218). Sch. ergänzt seine Ausführungen um die Bildmotive im Umkreis von M. Antonius und Octavian (S. 218–226): Kentaur und Skylla, Adler mit Schlange, Hercules und Dionysos, Riesenschiffe und Monsterknochen; hier wäre noch die Selbstdarstellung des M. Antonius als ‚Neos Dionysos‘ mit Weinlaubkranz auf ionischen Provinzialprägungen (Ephesos) zu ergänzen. Unter Einbeziehung der Münzprägung wird erörtert, ob die Bugfiguren Realität oder Fiktion waren (S. 226–230) und die Bildtradition in der Kaiserzeit, Spätantike

³ Ergänzend auch Anhang PT 1–26. Darstellungen von *pompaes triumphales*, 1. Jh. v. – 3. Jh. n. Chr. (S. 283–287; Taf. 85–91).

bis in die Neuzeit verfolgt (S. 230–235). Mit archäologischem Gespür gibt Sch. der sprachgewaltigen Bilderwelt Vergils eine Deutung.

Auch Kapitel 7 (S. S. 237–264) kann als weiterführender Exkurs und vertiefende Untersuchung verstanden werden. Hier greift Sch. die *tensa* aus Fries C (Kapitel 5) erneut auf, bespricht sie aber in Verbindung mit anderen Wagendarstellungen: dem *currus triumphalis*, dem *carpentum* (S. 259–261) und den Elefantenwagen (S. 254–259). Zunächst wird die *tensa*, und abgesetzt davon der *currus* des Divus Iulius in der augusteischen Münzprägung analysiert (S. 238–247), dazu die Verbindung mit anderen Insignien vorgestellt. Ergänzt wird dieser Abschnitt um die Darstellungen des Divus Iulius und des Augustus auf den Münzprägungen der *ludi saeculares* (S. 247–249). Hieraus ergibt sich die Analyse der Verzierung (*decor*) der *tensae* von Göttern und divinisierten Personen in der Kaiserzeit (S. 249–254). Während *currus triumphalis* und *tensa* als Ehrenwagen bei Männern in Gebrauch waren, wurde das *carpentum* exklusiv für Frauen genutzt und diente als Ehrung für privilegierte Angehörige des Kaiserhauses (S. 259). Es unterscheidet sich von der *tensa* durch ein tonnenförmig gewölbtes Dach, das an den Ecken von weiblichen Trägerfiguren gehalten wird, sowie eine offene Front. Neben den Wagen geht Sch. auf die unzureichend erklärten Darstellungen von Thronen und Sitzen bei der *pompa circensis* ein (S. 261–264). Sie waren seit Augustus Ehrungen nicht konsekrierter Mitglieder des Kaiserhauses.

In Kapitel 8 (S. 265–270) begründet Sch. ausführlich seine Datierung in die Jahre von 51 bis 54 n. Chr. Die erst spät erkannte Zusammengehörigkeit der Platten in Spanien und Budapest führte zu divergierenden Vorschlägen. Stilistische (S. 265–267), typologische (S. 267 f.) und historische (S. 268–270) Argumente begründen für Sch. eine Datierung in claudische Zeit, die sich durch Triumph und *pompa circensis* eingrenzen lässt.

In Kapitel 9 (S. 271–274)⁴ werden neben einer kurzen Zusammenfassung vor allem Überlegungen zur architektonischen Fassung vorgestellt. Vorgeschlagen wurden die Zugehörigkeit zu einem großen octavianischen Siegesdenkmal aus claudischer Zeit von H. Prückner 1980, eine Verbindung mit dem rückwärtigen Fries der Ara Pacis von E. Simon 1986, Inkrustationsplatten einer augusteischen Basis von O. Dräger 1994, hypothetisch einem Sockel einer Claudius-Statue von C. Maderna 2010 und einem öffentlichen Denkmal von M. Trunk 2010. Sch. verweist auf ein stadtrömisches Vorbild, das aufgrund der Thematik der Friese wohl dem Kult der Kaiserfamilie diente (S. 273). Er schlägt aufgrund der durch die Figurenabstände und Freiräume im oberen Teil der Reliefplatten gegebene ‚Übersichtlichkeit‘ vor, sie im Innenraum eines Tempels oder eines Altars zu

⁴ Italienisch S. 275–278, Englisch S. 387–390.

verorten, wo ein Betrachtungsabstand existierte. Fries A wäre auf der Eingangsseite zu denken, links Fries B mit dem Triumphzug, rechts Fries C mit der *pompa circensis*. Bei einer Anbringung an der Außenseite bliebe die Anbringung gleich, allerdings würde sich die Bewegungsrichtung der beiden *pompa*e ändern, sie wären auf den Eingang orientiert. „Die sich hier manifestierende, gewissermaßen im Zeitraffer zusammengefasste, zugleich aber auch harmonisierende Sicht der neueren Zeitgeschichte [in der Zeit des Claudius] war in hohem Maße Legitimitätsstiftend und dürfte charakteristisch für das Selbstverständnis des Claudius gewesen sein.“ (S. 274)

Dr. Frank Hildebrandt
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
Leiter der Antikensammlung
Steintorplatz
D-20099 Hamburg
E-Mail: frank.hildebrandt@mkg-hamburg.de