

Imitatio heroica

Heldenangleichung im Bildnis

Herausgegeben von
Ralf von den Hoff, Felix Heinzer,
Hans W. Hubert, Anna Schreurs-Morét



Imitatio heroica

Herausgegeben von
Ralf von den Hoff, Felix Heinzer,
Hans W. Hubert, Anna Schreurs-Morét

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 1

ERGON VERLAG

Imitatio heroica

Heldenangleichung im Bildnis

Herausgegeben von

Ralf von den Hoff, Felix Heinzer,
Hans W. Hubert, Anna Schreurs-Morét

ERGON VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft

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.

© 2015 Ergon-Verlag GmbH • 97074 Würzburg
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo
Satz: Thomas Breier, Ergon-Verlag GmbH

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-095-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
<i>Ralf von den Hoff – Anna Schreurs-Morét – Christina Posselt-Kubli – Hans W. Hubert – Felix Heinzer</i> <i>Imitatio heroica –</i> Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens	9
<i>Hallie M. Franks</i> Living the <i>imitatio</i> : The Heroic as Royal Paradigm in Ancient Macedonia	35
<i>Martin Kovacs</i> <i>Imitatio Alexandri –</i> Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt	47
<i>Dietrich Boschung</i> Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt – Der Fall des Augustus	85
<i>Caterina Maderna</i> Auf ewig Held? Zu Porträt Darstellungen in der römischen Sarkophagplastik.....	99
<i>Felix Heinzer</i> <i>Hos multo elegantius, si ecclesiastica loquendi consuetudo pateretur, nostros heroas uocarem</i> Sprachbilder im frühchristlichen Märtyrerdiskurs	119
<i>Katharina Helm</i> <i>in honore et exaltatione di Soa Excelentia –</i> Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli.....	137
<i>Christina Posselt-Kubli</i> <i>Ars et maiestas –</i> Formen der <i>imitatio heroica</i> im barocken Herrscherbildnis.....	155
<i>Olivier Bonfait</i> Quel héros pour le Roi ? Monarchie et héroïsation d’Henri IV à Louis XIV	173

Stefanie Lethbridge

Heroic Waste:

Walpole, Ridicule and the Heroic in

Early Eighteenth-century British Caricature..... 189

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren.....207

Farbtafeln 211

Vorwort

Der vorliegende Band eröffnet die Schriftenreihe „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ des DFG-geförderten Sonderforschungsbereichs „Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne“ (SFB 948) an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Die Reihe will in Monographien und Sammelbänden die Forschungserträge des interdisziplinär arbeitenden SFB 948 der Forschung nachhaltig zugänglich machen. Gerade die Sammelbände tragen dabei wesentlich zur Beantwortung derjenigen Fragen bei, welche die Forschungsaktivitäten des SFB 948 in Bewegung halten: Wie lässt sich das Heroische in einer Perspektive der *longue durée* theoretisch durchdringen und wie lässt es sich in konkreten historischen Situationen als soziales und mediales Phänomen beschreiben und erklären?

Das gilt auch für den vorliegenden Band „*Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis“, dessen Beiträge aus einer gleichnamigen Tagung hervorgegangen sind und der sich erstmals epochen- und fächerübergreifend den Formen des Auftretens und der Darstellung historischer Personen widmet, die sich heroische Figuren zum Vorbild nahmen. Die Ansprüche, die der SFB 948 an seine Sammelbände stellt, nämlich Phänomene des Heroischen in ihrer Vielfältigkeit und aus verschiedenen Perspektiven zu erörtern, werden dabei auch durch einen einleitenden Beitrag eingelöst, der sich als grundsätzlicher Phänomenaufriss versteht und als solcher die Einzelbeiträge überwölbt.

Der Dank der Herausgeberin und der Herausgeber gilt allen Autorinnen und Autoren für die anregenden Beiträge sowohl zur Tagung als auch zu diesem Band und dafür, dass sie sich auf die Fragen und Perspektiven des SFB 948 eingelassen haben. Danken möchten wir Hans-Jürgen Dietrich und Thomas Breier vom Ergon-Verlag, der diese Schriftenreihe betreut, für die stets erfreuliche, effektive Zusammenarbeit und die ebenso geduldige wie zuverlässige Unterstützung sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), deren Förderung diesen Band – und den SFB 948 – erst möglich macht. Magdalena Gybas, Daniel Hefflebower und Alexandra Kuhn haben uns mit großem Engagement bei der Einrichtung des Manuskripts und der Fertigstellung der Druckvorlage unterstützt – und ohne die Erfahrung, Ruhe und Organisationsfähigkeit der SFB-Geschäftsstelle unter der Leitung von Andreas Friedrich könnte weder dieser Band noch unser Verbund als Ganzer erfolgreich sein.

Freiburg, im Juli 2015

Barbara Korte

Ronald G. Asch

Ralf von den Hoff

Imitatio heroica – Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens

Ralf von den Hoff / Anna Schreurs-Morét / Christina Posselt-Kubli /
Hans W. Hubert / Felix Heinzer

Der Titel dieses Sammelbandes mag zunächst Befremden auslösen: *Imitatio heroica* ist in den Literatur- und Geschichtswissenschaften ein selten, in den Bildwissenschaften sogar ein kaum je verwendeter Begriff. Der Untertitel kann da zunächst beruhigen: Mit ‚Heldenangleichung‘ ist etwas allgemein Bekanntes bezeichnet, nämlich die Angleichung von Darstellungen oder Praktiken historischer Personen an die Taten, Bilder und Vorstellungen heroischer Figuren. Mit dem Begriff ‚Bildnis‘ präzisieren wir die Form, um die es uns geht: Unter einem Bildnis verstehen wir dabei dasselbe wie unter einem Porträt, nämlich jedwede Darstellung einer historischen Person, die namentlich oder auf andere Weise erkennbar gemacht ist – ganz gleich ob man sich dazu einer Inschrift bedient oder ob man dies durch eine (wie immer auch nachweisbare) Individualität ihrer Physiognomie, Gestik oder Ikonographie oder sogar eine äußerliche Ähnlichkeit mit dem/der Dargestellten deutlich macht.¹ Warum aber *imitatio heroica*? Dies soll im Folgenden erläutert und zugleich die Reichweite des Phänomens und die sich daraus ergebenden Forschungsfragen grundsätzlich dargelegt werden, die dieser Sammelband behandelt.

1. Zur Begrifflichkeit

Der Begriff ‚*imitatio heroica*‘ ist ein im antiken Latein nicht bezeugter Neologismus. Er wird in den Literatur- und Geschichtswissenschaften verwendet, und zwar vor allem für die Beschreibung von Phänomenen des 19. und des 20. Jahrhunderts, bei denen es um die reale Praxis der Imitation ‚heldenhaften‘ Verhaltens geht: um Männer und Frauen also, die dem Heroischen zu einer ‚Wiedergeburt‘ verhelfen wollen oder sollen, indem sie heroisch handeln und damit behaupten, sich explizit an heldenhaften Vorbildern zu orientieren, wie beispielsweise im Rekurs auf den Langemarck-Mythos und die ihm folgenden Aufforderungen zum heroischen Handeln in Deutschland seit 1914.² Den Kulturwissenschaften indes fehlt ein um-

¹ E. Buschor, *Das Porträt*, München 1966, S. 7; K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988, S. 4; R. Brilliant, *Portraiture*, London 1991, S. 8; vgl. auch R. Preimersberger [et al.] (Hrsg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 17–21.

² M. Naumann, *Der Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Helden*, Königstein 1984, S. 41–42, S. 70, S. 76; S. Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945*, Vierow 1996; D. Borchmeyer, *Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos Richard Wagner und die Folgen*, in: S. Friedländer / J. Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein*

fassender Begriff, der solche Bezugnahmen – und dies auch in früheren Epochen und zudem nicht nur in der performativen Praxis, sondern auch in anderen Formen der Repräsentation – auf Modelle bezeichnet, die als heroisch, deren Aufnahme und Nachahmung vor allem auch in der visuellen Kultur als heroisierend angesehen werden.

In regem Umlauf hingegen ist gerade in den Bildwissenschaften eine Vielzahl von Begriffen, die diesem Phänomen zuzuordnende Einzelercheinungen bezeichnen. Der Terminus ‚theomorphes Bildnis‘, als dessen Pendant man den – im Bereich englischsprachiger Comics bereits gängigen – Begriff ‚heromorphes Bildnis‘ bilden könnte, beschreibt dabei die äußere Form der Darstellung einer bestimmten Person: ihr götter- oder heroengleich stilisiertes Äußeres, sei es durch Attribute, sei es durch signifikante andere Züge des Götter- bzw. Heroenbildes.³ Diese Begriffe benennen das Phänomen relativ neutral und deskriptiv. Andere Ansprachen – und dies sind die zumeist verwendeten – verweisen explizit bereits auf die je postulierte Semantik des Phänomens. Das ‚allegorische Bildnis‘ meint ein Porträt, das über Hinweise auf Person, Amt oder andere realhistorische Aspekte hinaus weitere, abstrakter formulierte Aussagen über den/die Dargestellte/n macht, wobei man sich aber nicht zwingend heroischer oder diviner Figuren bzw. Attribute bedient.⁴ Diese Darstellungsform wurde bereits seit dem 18. Jahrhundert als ‚*portrait historié*‘ bezeichnet.⁵ Mit diesem französischen Begriff hob man zudem die Erzählsituation hervor, in die ein Bildnis durch derlei figürliches oder attributives Beiwerk implizit gebracht wurde. Beide Begriffe gehen über eine Deskription insofern hinaus, als sie

Schloss Elmau-Symposium, München 2000, S. 59–91, hier S. 59; S. Satjukow, Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, Berlin 2002, S. 42; R. Schilling, „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn 2002, S. 101, S. 121; W. Telesko, Erlösemythen in Kunst und Politik zwischen christlicher Tradition und Moderne, Wien 2004, S. 148; M. van Marwyck, Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800, Bielefeld 2010, S. 265; F. Esposito, Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011, S. 206; A. Weinrich, Der Weltkrieg als Erzieher. Jugend zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus, Essen 2012, S. 197. Der Begriff ‚*heroic imitation*‘ ist im Englischen indes durchaus geläufig.

³ D. de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Zeitgeschichte 42, 1968, S. 262–302; M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher, Mainz 1998, S. 18.

⁴ E. Wind, Studies in Allegorical Portraiture, in: Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S. 138–162; Ders., Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery, Oxford 1986; B. Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Frankfurt am Main, Univ. Diss. 1974.

⁵ I. Kiss, Considérations sur le portrait historié, in: F. Elsig [et al.] (Hrsg.), Les genres picturaux, Genève 2010, S. 103–134, hier S. 103–104; F. Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988, S. 1–2. Vgl. die Verwendung des Begriffs schon um 1700: K. Ahrens, Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990, S. 15.

zwischen dem nicht näher definierten Bildnis der Person und seinen ‚allegorischen‘ bzw. narrativen Aussagen eine Trennlinie ziehen, die oft schwer auszumachen ist. Für die Darstellung historischer Personen mit heroischen oder divinen Attributen oder/und in ebensolchem Habitus wird auch der Begriff ‚Idealporträt‘ gebraucht.⁶ Dies postuliert eine prinzipielle Differenz zwischen Porträt und Ideal, suggeriert eine Idealisierung, was offenbar eine grundsätzliche Überhöhung meinen soll.⁷ Noch weiter in diese Richtung geht der Terminus ‚Bildnisapotheose‘, was eine durch divine bzw. heroische Züge erreichte Erhebung der/des Dargestellten in eine übermenschlich-göttliche Sphäre postuliert, die aber in der Repräsentation zunächst nur als visuelle angedeutet, nicht aber als tatsächlich religiöser Vorgang auch gemeint sein muss.⁸ Eine Erhebung zu den Göttern ist nicht zwingend dargestellt. Das ‚Identifikationsporträt‘ hingegen suggeriert zwar nicht Erhebung, ist aber auch nicht schlichte Deskription des Phänomens, indem eine Identifikation von dargestellter Person mit einem heroischen oder divinen Modell etwa durch Attribute oder Beifiguren postuliert wird. Diese Identifikation wird durch Tugend-, das heißt Qualitäts-, durch Namens- oder Ereignisanalogie aufgebaut.⁹ Doch ist dem Bild nicht anzusehen, ob Analogie oder Identifikation gemeint ist, was ja nicht dasselbe ist: Herkules zu werden, ist nicht dasselbe wie Züge mit Herkules gemeinsam zu haben, was Analogie meint. Der Terminus ‚Kostümbildnis‘ hebt im Gegensatz dazu nicht Identität, sondern Distanz zwischen Dargestelltem und Modell hervor, beschreibt die Repräsentation als ‚Verkleidung‘. Gleichsam in der Umkehrung dessen behauptet das ‚Kryptoporträt‘ oder ‚versteckte Porträt‘ – dessen Existenz bereits in der Antike postuliert wurde¹⁰ – schließlich die nicht zur Schau gestellte, sondern ‚versteckende‘ Negation der Referenz auf den Porträtierten, dem Züge (welcher Art auch immer) einer heroischen oder divinen Figur gegeben wurden, so dass die Erkennbarkeit als Porträt nicht selten der Assoziation des Betrachters überlassen wird,

⁶ Dies vor allem für die Antike als ‚statuarisches Idealporträt‘, wobei der Bezug auf das Medium Statue für das Phänomen selbst irrelevant ist, da es ebenso in gemalter Form oder in Büsten auftaucht, vgl. H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Berlin 1968, S. 11, S. 54–55; C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Heidelberg 1988, S. 15–16.

⁷ Vgl. zu einem differenzierteren Begriff des Ideals aber T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, Heidelberg 1971.

⁸ H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1981, besonders S. 1–9; vgl. dazu Anm. 32.

⁹ F. Polleroß, Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info 4, 1993, S. 17–36, hier S. 17; Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts (Anm. 4), S. 95; vgl. W. Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jhs., Wien 2006, S. 80–83.

¹⁰ G. Ladner, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: F. Deuchler [et al.] (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien, Bern 1983, S. 78–97; Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt (Anm. 5), S. 6. Zur Antike: F. Preissshofen, Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos? *Ampelius* 8, 10, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 89, 1974, S. 50–69.

der Porträtcharakter nicht mehr sichtbar ist. Der Übergang zu allegorischen Bildern ohne Bildnischarakter ist dabei aufgelöst.

Alle Begriffe beschreiben durchaus richtig bestimmte Komponenten des Phänomens der Helden- und Götterangleichung, umfassen sie indes jeweils nicht in ihrer Gesamtheit. Der fehlenden Systematik und mangelnden Konsistenz gilt es zunächst Herr zu werden. Versucht man dies, so zeigt sich, dass es in allen genannten Fällen um eine Referenz geht, die visuell zwischen einer dargestellten historischen Person und einer heroischen, divinen oder sonst außeralltäglichen Modellfigur hergestellt wird. Die historische Person können wir dabei als Zielfigur der *imitatio*, das als vorbildhaft behauptete Modell als Ausgangsfigur oder Präfigurur bezeichnen.¹¹ Aussage, Botschaft und Wirkung dieser Referenz sind aber nicht in allen Fällen identisch. Deshalb erscheint es sinnvoll, einen gemeinsamen Oberbegriff zu finden, dessen Reichweite sämtliche Referenzformen und betroffenen Epochen umfasst und der nicht von der Interpretation der Referenz ausgeht. So lassen sich disziplinäre Grenzen überbrücken, ohne sogleich eine epochen- und medienübergreifende Semantik des Phänomens zu postulieren.

Dazu bietet das Konzept der *imitatio* eine geeignete Grundlage. Es bezeichnet eine geläufige Form der Referenzproduktion in der kulturellen Praxis seit der Antike, sei es in der Poetik oder Rhetorik, so beispielsweise als ‚*imitatio auctorum*‘ bzw. ‚*veterum*‘ (Nachahmung von altvorderen Autoren)¹² oder als ‚*imitatio naturae*‘ (im Verbund mit der Mimesistheorie der Kunst).¹³ In der Tugendlehre meint die ‚*imitatio morum*‘ das Prinzip moralischer Heraushebung durch die Nachahmung tugendhaften Verhaltens bestimmter vorbildlicher Modelle.¹⁴ Der Begriff wurde vor allem geprägt durch die neutestamentlich fundierte und in der christlichen Spätantike bereits entfaltete Vorstellung der *imitatio Christi*. Diese schließt an pagane (griechische) wie jüdische Konzepte der *imitatio Dei* an und transformiert sie zugleich signifikant, indem anstelle eines Verhältnisses von abbildhafter Angleichung an ein transzendentes Urbild die Perspektive existenzieller Nachahmung als Nachfolge einer gott-menschlichen Vorbildfigur gesetzt wird.¹⁵

¹¹ Zur Präfiguration im Sinne Hans Blumenbergs vgl. Abschnitt 2.

¹² N. Kaminski, *Imitatio*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 235–285. Vgl. auch U. Rombach (Hrsg.), „Imitatio“ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012.

¹³ Vgl. S.-A. Jørgensen, *Nachahmung der Natur*, in: J. Ritter / K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, S. 337–341; J. H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.

¹⁴ D. de Rentii, *Imitatio morum*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 285–303.

¹⁵ Vgl. H. Crouzel, *L'imitation et la ‚suite‘ de Dieu et du Christ dans les premiers siècles chrétiens ainsi que leurs sources gréco-romaines et hébraïques*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 21, 1978, S. 7–41; D. de Rentii, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi‘ und ‚imitatio auctorum‘ im 12. bis 16. Jh. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 273)*, Tübingen 1996; H. Crouzel / C. Mühlenkamp, *Nachahmung (Gottes)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 25, Stuttgart 2013, Sp. 525–565, zur christlichen Tradition besonders Sp. 541–563; sowie jetzt M. Taveirne,

Indem in allen diesen Fällen das Modell, an dem sich die Nachahmung orientiert, im Genitiv genannt wird, bringen sie eine unmittelbare Referenz auf dieses Modell zum Ausdruck: Sie fokussieren damit auf die Ausgangsfigur. Die Frage indes, auf welches Modell genau sich die *imitationes* beziehen, ist beispielsweise im Falle allegorischer Bildnisse oder Idealporträts offen, während im theo-(bzw. hero-)morphen Bildnis die Form der Referenz hervorgehoben, im Identifikationsporträt das Ergebnis des Referenzbezuges in den Vordergrund gerückt ist. Insgesamt aber geht es in jedem Fall um den Charakter der Referenz, ihr Ergebnis, wie beispielsweise eine auszeichnende Qualitätsbeschreibung, Heraushebung oder Divinisierung usw. Aus diesem Grund erscheint die Bezeichnung der *imitatio* selbst als *heroica*, das heißt als heroisierend, passend: Gemeint sind damit also sämtliche Formen der Repräsentation, und das heißt auch der nicht visuellen Darstellung und des performativen Auftretens historischer Personen oder deren Repräsentanten, die eine Referenz herstellen zu Vorstellungen von als heroisch angesehenen Figuren, indem sie diese selbst oder Teilaspekte dieser Ausgangsfiguren aufnehmen oder imitieren und auf die historische Person als Zielfigur applizieren. Ein analoger Begriff wäre ‚*imitatio divina*‘, der bereits in der Spätantike verwendet wurde.¹⁶ Für die Bezeichnung des Phänomens wird damit das Ergebnis der Heraushebung, nämlich ihr (wie immer gearteter) heroisierender Effekt, ins Zentrum gestellt, weniger die Ausgangsfigur, die imitiert wird, oder die Form der Referenz. Es geht uns um diese Heroisierungsvorgänge und ihre Folgen, welche die Semantik und Funktionen des Heroischen für die Zielfigur erst konstituieren.

Diese die Diskussion weitende Perspektivierung hat gleichwohl einen Nachteil: Sie ist analytisch von eher geringem Wert. Mit dem Begriff eröffnet sich keine Erklärung des Phänomens, im Gegenteil: Zunächst verschwimmt es wieder, da unser Terminus weder Formen noch Praktiken oder Semantiken der *imitationes* präzisiert, geschweige denn erklärt. Allerdings bezieht sich der umfassende Begriff der *imitatio heroica* eben nicht nur auf Bildwerke, sondern dort, wo er in der Forschung bereits Anwendung findet, auch auf die performative Praxis und auf die textliche Repräsentation; der Begriff hat also aufschließende und integrative Funktion. Und in Anbetracht einer deskriptiv derart großen Reichweite werden die eigentlichen Aufgaben umso klarer: Erst in der möglichst präzisen Differenzierung unterschiedlicher Formen und Praktiken der *imitatio heroica* wird man ihren Funktionen und Semantiken näher kommen. Der geweitete Blick im Verbund mit einer neuen Dif-

Das Martyrium als *imitatio Christi*. Die literarische Gestaltung der spätantiken Martyrerakten und -passionen nach der Passion Christi, in: Zeitschrift für Antikes Christentum 18, 2014, S. 167–203 mit weiteren Verweisen.

¹⁶ So in Ambrosius' Hexameron 6, 7, 43 (C. Schenkl (Hrsg.), Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Bd. 32, 1, Wien 1896, S. 234, <http://clt.brepolis.net/llta/pages/Toc.aspx?ctx=357613>, 11. September 2014); vgl. auch G. Siebigs, Kaiser Leo I. Das oströmische Reich in den ersten drei Jahren seiner Regierung (457–460 n. Chr.), Berlin 2010, S. 395, Anm. 119 (Hinweise P. Eich).

ferenzierung muss zu einer kritischen Neubewertung der bisher unsystematisch zur Beschreibung von Formen der *imitatio heroica* verwendeten Begriffe führen.

2. *Imitatio und Präfiguration*

Im Begriff der *imitatio heroica* steht die auszeichnende Funktion der Angleichung für die Zielfigur, auf die sie angewandt wird oder die sie für sich anwendet, im Vordergrund des Interesses. Das Phänomen hat aber noch eine andere Seite. Hans Blumenberg hat dies in „Arbeit am Mythos“ 1979 ausgeführt. Die „Selbstbeziehung“ einer historischen Person auf eine als ‚Held‘ bezeichnete Figur hält er für einen wichtigen Bestandteil bis in die Moderne lebendiger mythischer Denkformen. Als Beispiel dient ihm der Napoleonbezug Goethes. In ihm ist „Goethe selbst immer der Bezugspunkt, offen oder verdeckt, wenn er von Napoleon spricht“. ¹⁷ Napoleon wird zudem mit der antiken Figur des Prometheus, die dichterisch zugleich auch ein Geschöpf Goethes ist, überblendet. Entwürfe zur weiterführenden Verdeutlichung dieses Phänomens im Sinne einer politischen Instrumentalisierung des Mythos im Nationalsozialismus und durch Hitler hat Blumenberg damals nicht in sein Buch aufgenommen. Sie wurden postum erst 2014 unter dem Titel „Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos“ veröffentlicht. Damit war ein neuer Begriff für die Bezugnahme auf heroische Vorbilder eingeführt. Blumenberg legt dort dar, dass mit dem „Akt der Wiederholung eines Präfigurats“, so bezeichnet er das imitierte Vorbild, „die Erwartung der Herstellung eines [diesem] identischen Effekts verbunden ist“. ¹⁸ Vor allem aber macht er deutlich, dass die „Vorgabe [...] zur Präfiguration nicht geboren ist, sondern gemacht wird, [...] sobald das Erfüllende das Erfüllte erkennen lässt [...] [D]as Wiederholte [wird] erst durch Wiederholung [...] zum mythischen Programm“. ¹⁹ Die „Arbeit am Mythos“ liegt mithin bei der *imitatio heroica* – versteht man sie als Präfiguration – darin, dass das Präfigurat als Ausgangsfigur erst im Prozess der Präfiguration seine Bedeutung erhält. Es existiert nicht als feste und unfänglich unveränderliche Größe, sondern erfährt in seiner angeblichen Imitation selbst erst Gestaltung und Bedeutungszuschreibung. Auch die Ausgangsfigur wird durch jede Imitation transformiert. Sie wird als Präfigurat ja mehr behauptet als bewiesen. Im Blick Goethes auf Napoleon als Vorbild wird Napoleon eine neue Figur, im Blick Hitlers und Goebbels’ auf Friedrich den Großen wird die Vorstellung von diesem transformiert, wie Blumenberg darlegt. So stellt sich die imitierende Zielfigur als „Vollstrecker eines geschichtlichen Rechts“ dar. ²⁰ Die Präfiguration wird zu einem Instrument legitimierender Rhetorik. Sie erhält dabei geradezu magischen

¹⁷ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, S. 504–566 (Hinweis A. Aurnhammer).

¹⁸ H. Blumenberg, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, Frankfurt am Main 2014, S. 9, S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 11.

²⁰ Ebd., S. 15.

Charakter als angebliche Vollendung einer Vorsehung oder Wiedergängerschaft,²¹ die zugleich prospektiv als Verheißung für eine andernfalls als unsicher erachtete Zukunft gesetzt wird. Sie verleiht vor allem „einer Entscheidung, die von äußerster Kontingenz, also Unbegründbarkeit sein mag, Legitimität“,²² sie ist ein „singuläres Instrument der Rechtfertigung in schwach begründeten Handlungssituationen“, rückt Personen und Handlungen „in die Zone der Fraglosigkeit“, denn „was schon einmal getan worden ist, bedarf [...] nicht erneuter Überlegung“.²³ Indem die Präfiguration insofern als rhetorische Technik in Krisen Sicherheit zu schaffen vermag, indem sie Letztbegründungen zu liefern vorgibt, Argumenten und Kritik die Geltung verweigert, ähnelt sie sozialen Symbolisierungen, zu denen auch Heroisierungen zu rechnen sind, denn für das Heroische gilt Ähnliches.²⁴ Damit sind zugleich politisch-soziale Funktionen von Präfigurationen angesprochen.

Wir werden in den Überlegungen Blumenbergs mithin eine Bestätigung sehen können für eine eher weite begriffliche Fassung von Heldenangleichungen als *imitationes heroicae* und damit für die Übernahme einer der Rhetorik entnommenen Terminologie und Technik. Zugleich müssen wir aber im Anschluss an Blumenberg vor allem im Blick behalten, dass solche Imitationen immer Prozesse sind, in denen nicht nur der Zielfigur der Angleichung heroische Bedeutung zugeschrieben, sondern auch das heroische Modell selbst je neu figuriert wird, und dass sie konkrete politische Funktionen zu erfüllen haben, die es zu erklären gilt.

3. Jehan-Georges Viberts „Im Bild des Kaisers“: ein Problemaufriss

Bevor wir in drei Beispielfällen epochale und kulturelle Besonderheiten der *imitatio heroica* im Bild veranschaulichen, sollen anhand eines Gemäldes des späten 19. Jahrhunderts die grundsätzlichen Fragestellungen konkretisiert werden, die sich im Phänomen der Bildnisangleichung – in Bild und Performanz zugleich – eröffnen.

²¹ Ebd., S. 1, S. 17.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 14, S. 15, S. 9.

²⁴ Vgl. dazu B. Langbein, Die instrumentelle und die symbolische Dimension der Institutionen bei Arnold Gehlen, in: G. Göhler (Hrsg.), *Institution – Macht – Repräsentation*. Wofür politische Institutionen stehen und wie sie wirken, Baden-Baden 1997, S. 143–176, hier S. 158, S. 161–163; H. G. Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, Stuttgart 2004, S. 163; sowie jetzt im Rahmen des Forschungskonzepts des SFB 948: R. von den Hoff [et al.], *Helden – Heroisierungen – Heroismen*. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1.1, 2013, S. 7–14, hier S. 10, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/03/>, 25. August 2014; R. G. Asch, *Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660*, in: M. Wrede (Hrsg.), *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung (*Historische Zeitschrift, Beihefte N.F.*; 62), München 2014, S. 196–215, hier S. 200–202.

Der französische Salonmaler Jehan-Georges Vibert (1840–1902) schuf in den Jahren zwischen 1866 und 1899 – zumeist erst nach 1871 – in Paris eine größere Zahl von Ölgemälden, die sich kritisch und satirisch mit dem Habitus des französischen Klerus beschäftigten, oftmals in historisierendem Blick auf die Epoche des Ersten Kaiserreiches.²⁵ Zu diesen Bildern gehört auch das 1975 bei Sotheby's in New York versteigerte Gemälde „Im Bild des Kaisers“ (Abb. 1).²⁶ Es zeigt das Interieur eines Ankleidezimmers. Hinten links steht an der Wand ein Toilette-Tisch mit Parfumflakons. Vorne links liegen Dreispitz und Handschuhe griffbereit zum Aufbruch auf einem runden Tischchen. Im Bildhintergrund rechts hängt über einer Kommode mit einer Empirevase ein goldgerahmtes Brustbild Napoleons I. in Uniform und mit der typischen Haltung der rechten Hand im Rock. Die Hauptfigur des Bildes steht in der Mitte: Leicht nach links gewendet sieht man einen annähernd ausgefertigten Kleriker in Lackschuhen und purpurner Robe. Vor ihm steht an der linken Seitenwand des Zimmers eine Bronzebüste Napoleons I. in Generalsuniform, eine der in vielen Repliken verbreiteten Büsten des Kaisers. Der Kleriker hält einen Handspiegel in der linken und eine Haarbürste in der rechten Hand. Sein Blick ist fest auf die Napoleonbüste gerichtet. Mit der Haarbürste versucht er, sein Stirnhaar so zu frisieren, wie es die Kaiserbüste zeigt. Im Spiegel will er dies kontrollieren. Kompositorisch findet sich sein Kopf in der Mitte zwischen demjenigen der Büste links und demjenigen des Napoleongemäldes rechts und etwa auf derselben Höhe mit diesen. Auch so wird Nähe und Vergleichbarkeit zwischen Kleriker und Kaiser hergestellt. Indem der Kirchenmann im Dreiviertelprofil gegeben ist und damit genauso wie Napoleon in dem Gemälde, kann der Betrachter den Grad der Frisurähnlichkeit zudem unmittelbar prüfen. Gezeigt ist also ein Vorgang praktischer Bildnisangleichung, und zwar der Imitation einer bildlichen Repräsentation einer heroisch überhöhten Figur durch ein Mitglied des Klerus, kurz bevor sich dieses in die Öffentlichkeit begibt.²⁷

Was hier faktisch geschieht, ist so klar, wie die Zielsetzung des gezeigten Vorgangs offen ist. Welches Interesse verfolgt der Imitator Napoleons, welche Semantik ist mit seiner *imitatio heroica* verbunden – und welche Semantik gab der

²⁵ Zu J.-G. Vibert vgl. F. W. Morton, An Appreciation of Jehan Georges Vibert, in: *Brush and Pencil* 10, 1902, S. 321–329; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Bd. 8, Paris 1955, S. 553–554; sowie als Selbstzeugnisse: J.-G. Vibert, *Autobiography*, in: *The Century Magazine* 1895, S. 78–81 und die dort 1896 folgenden Beiträge zu seinen Bildern.

²⁶ Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm: 19th Century European Painting, Sotheby – Parke-Bernet Auction Catalogue, New York, 4 June 1975, Nr. 202; Brilliant, *Portraiture* (Anm. 1), S. 83–95, Abb. 33; J. Pollini, Rez. zu: D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 723–733, Abb. 14. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort des Gemäldes ließ sich nicht ermitteln.

²⁷ Zu Heroisierungen Napoleons vgl. jetzt: B. Marquart, *Held und Nation. Französische Napoleon-Biografien zwischen Restauration und zweitem Kaiserreich*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 2013, S. 15–26, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/04/>, 25. August 2014.



Abb. 1
 Jehan-Georges Vibert, *Im Bild des Kaisers*, Öl auf Leinwand,
 Ende 19. Jahrhundert, Aufbewahrungsort unbekannt

Maler dem Gezeigten? Sicher ist: Der Priester ist im Aufbruch begriffen, möchte sich also öffentlich zeigen. Dies ist wohl der Grund für seine sorgfältige Nachahmung des verstorbenen Kaisers. Was er damit aber meint, auf diese Frage sind mehrere Antworten möglich:

(1) Der Kleriker möchte sich selbst als neuer Napoleon stilisieren. Er konkretisiert damit geläufige Techniken einer retrospektiven Legitimation, wie sie in anderen Formen beispielsweise Napoleon III. in Frankreich praktizierte.²⁸ Er verbindet mit der Frisurähnlichkeit den Anspruch auf Macht und Einfluss des Imitierten, auf ‚kaiserlichen‘ Status. Indes weist seine Tracht ihn nicht als Politiker oder Militär aus, als welcher Napoleon in den sichtbaren Bildnissen kenntlich gemacht ist. In

²⁸ B. Ménager, *Les Napoléon du peuple*, Paris 1988; P.-G. Kopp, *Die Bonapartes. Französische Cäsaren in Politik und Kunst*, München 2013 (Hinweise B. Marquart).

diesen Feldern wird es ihm also nicht um eine napoleongleiche Rolle gehen können. Er ist ja unzweideutig ein Kirchenmann. Die Imitation ist dann entweder völlig überzogen – ein Kleriker vermag Napoleon I. kaum zu erreichen oder sogar zu übertreffen – oder sie bezieht sich nicht auf den ganzen Napoleon und auch nicht auf dessen zweimal gezeigte Rolle als Soldat und Kaiser, sondern lediglich auf seinen hohen Rang, ist also selektiv: Der Kleriker (und mit ihm der Klerus) strebt nach Kaiser-vergleichbarer Macht, die hier aber eine seinem Wirkungsfeld gar nicht angemessene Macht ist. Der Bezugspunkt zu Napoleon ist dessen Status; die Frisur lässt etwas Heroisches auf den Imitator abstrahlen; man könnte von einer Qualitätsübertragung vom Vorbild auf den Imitator sprechen. Die Relation von Kirche zur Herrschaft ist das Thema des Bildes.

(2) Eine zweite Lesart sieht die Beziehung zwischen Imitator und Objekt der Imitation anders. Die Ähnlichkeit mit Napoleon soll eine enge Verbindung mit diesem zum Ausdruck bringen in dem Sinne, dass der Kleriker sich als Napoleonverehrer zeigen möchte. Die Positionierung gegenüber Napoleon Bonaparte war natürlich im zweiten Kaiserreich Napoleons III., in der Zeit, in der Vibert zunächst malte, hoch bedeutsam. Daran wird hier erinnert. Der Kleriker würde in diesem Sinne nach Parteinahme im politischen Konflikt streben. Der Bezugspunkt zu Napoleon ist dessen politische Ausrichtung; die *imitatio* ist ein Bekenntnis zum Heros des Kaiserreiches. Damit wäre das Verhältnis von Kirche zur Politik als solcher ein Thema des Bildes.

(3) Eine dritte Lesart der *imitatio* ist weit weniger unmittelbar. Der Kleriker möchte sich so frisieren, wie es eine aktuelle Mode ist. Der Second Empire bezog sich in vielen seiner Stilformen historistisch auf die Zeit der Herrschaft Napoleons. Deren Stil wurde imitiert, doch war dies nicht zwingend mit einer bestimmten politischen Haltung für jeden einzelnen Imitator verbunden. Der Kleriker will in seiner Eitelkeit schick erscheinen. Ob ihm klar ist, dass dieser Chic mit einer politischen Aussage verbunden werden kann oder soll, ist offen. Es geht mehr um die Form als um den Inhalt. Die Eitelkeit des Klerikers würde so thematisiert.

Im Kontext der ironisch-kritischen Perspektive des Malers Jehan-Georges Vibert wird man wohl gleichermaßen Hinweise auf die machtgierige Eitelkeit des Klerikers, auf die Rolle Napoleons I. in der französischen Politik und auf Fragen nach der Machtbalance zwischen Politik und Klerus im Frankreich des späteren 19. Jahrhunderts als wichtige Themen des Gemäldes anzusehen haben. Es ging Vibert ja nicht darum, das Problem einer Frisurimitation zu debattieren. Dem Gemälde liegen deshalb wohl alle drei skizzierten Perspektiven zugrunde.

Nehmen wir aber die gezeigte Praxis für unsere Fragen ernst – und lassen die Brechung zur Seite, welche die Repräsentation dieser Praxis in einem Gemälde gegenüber der Realität dieser Praxis bedeutet –, dann bleibt für solche *imitationes heroicae* jeweils zunächst zu klären, welcher Form sich die Bezugnahme auf das heroische Modell bedient, welcher visuellen oder sprachlichen Mittel: Frisur, Kleidung, Haltung, Physiognomie, Name, Ortsangaben usw. Sodann steht jeweils zur Debat-

te, ob die Relation zwischen Objekt und Subjekt unmittelbar oder mittelbar hergestellt wird: Bezieht sich die Imitation direkt auf das Vorbild oder auf etwas, das von diesem Objekt ausgeht oder ausging (beispielsweise eine Mode), aber nicht mehr definitiv seine Qualität darstellt? In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob überhaupt ein konkretes Objekt der Imitation existiert oder ob sich das imitierende Subjekt bestimmte Gegenstände, einen Habitus, eine Kleidung usw. aneignet, die nicht mit einer heroischen Figur, sondern mit dem Heroischen als solchem verbunden sind. Es ist für beide Fragen zudem zu prüfen, wie dies anhand eines Repräsentationsbildes überhaupt zu entscheiden ist, oder ob Offenheit in dieser Hinsicht grundlegender Teil solcher Imitationsrepräsentationen ist. Sodann kommt die Semantik des Phänomens ins Spiel: Auf welche Züge der imitierten Figur/Person bezieht sich die Imitatio als Qualitätszuschreibung: auf politischen Status, Beruf, soziale Rolle, äußere Wirkung, auf Qualitäten persönlicher oder struktureller Art? Wie viel davon und was überträgt die Imitation vom Objekt der Angleichung auf den Imitierenden? Und welcher Bezug zum Imitator wird dadurch hergestellt: Anhängerschaft, Identität, Nähe? Schließlich bleibt auch anhand von Viberts Gemälde zu fragen, welche Neufiguration das heroische Modell selbst, dort also Napoleon, durch Imitationen erfährt.

4. Heldenangleichungen im Bild: Herkules als Modell

Vor dem Hintergrund dieser Fragen können nun anhand dreier Beispiele der Herkulesangleichung aus drei unterschiedlichen Epochen und Kulturen konkrete Formen der Heldenangleichung im Bildnis unsere Fragestellungen und Problemlagen präzisieren. Sie werfen ein Licht auf die Bandbreite des Phänomens wie auch auf die Funktionen und Semantiken der *imitatio heroica*.

Qualitäten und heroische Aura: Commodus und Herkules

Das erste Beispiel führt uns in die römische Kaiserzeit, genauer in das Jahr 192 n. Chr. Es handelt sich um die bekannte Büste des Kaisers Commodus mit Attributen des Herkules in den Musei Capitolini in Rom (Abb. 2).²⁹ Sie besteht aus Marmor und ist mit Büstenfuß 1,33 m hoch. Ihr Fundort auf dem Esquilin in Rom – in der Antike Teil der kaiserlichen Gärten –, ihre herausragende Qualität und ihre komplexe Bildsprache lassen es zu, sie als höfisches Geschenk an

²⁹ Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 1120, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16564>, 25. August 2014; K. Fittschen / P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 1, Mainz 1983, S. 85–90, Nr. 78; R. Hannah, The Emperor's Star, in: *American Journal of Archaeology* 90, 1986, S. 337–368; R. von den Hoff, Commodus als Hercules, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 115–135; R. Dubbini, Busto di Commodo come Ercole, in: E. La Rocca (Hrsg.), *Ritratti. Le tante facce del potere* (Ausstellungskatalog Rom), Rom 2011, S. 320.



Abb. 2
Büste des Commodus mit Attributen des
Herkules, Marmor, wohl 192 n. Chr., Rom,
Musei Capitolini, Inv. Nr. 1120



Abb. 3
Zeichnerische Rekonstruktion der Aufstellung der Büste des Commodus

den Kaiser zu verstehen, wie wir auch andere kennen.³⁰ Sie war im nur halb-öffentlichen höfischen Kontext aufgestellt. Als Commodus nach seiner Ermordung 192 der *damnatio memoriae* verfiel und seine Bildnisse entfernt werden mussten, hat man die Büste, die kurz vorher entstanden war, anscheinend versteckt oder deponiert. Verschüttet blieb sie bis zu ihrer Ausgrabung 1874 erhalten. Wir sehen Commodus vor uns, dessen Frisur Zug um Zug einem seiner offiziellen Bildnistypen folgt, die als göltiges offizielles Porträt des Kaisers verbreitet wurden. Mit Herkules hat der Kopf nichts zu tun. Gleichwohl sind Commodus Löwenfell, Keule und in der linken Hand die Äpfel der Hesperiden, die Herkules als letzte Tat aus dem Paradiesgarten raubte, beigegeben. Besonders reich ist der Fuß der Büste gestaltet. Er besteht aus einem Himmelsglobus mit Sternen und dem Zodiakus. Die sichtbaren Sternkreiszeichen markieren den Monat Oktober, also denjenigen, den Commodus im Jahre 192 in „Herkules“ umbenennen ließ. Ein Globus aber gehört nicht zu den kanonischen Attributen des Herkules; er bezeichnet Weltherrschaft und *aeternitas*. Den Globus rahmen zwei Füllhörner. Sie stehen für Fülle und Wohlstand, *abundantia* und *felicitas*, sind aber ebenfalls keine Attribute des Herkules. Zwischen den Füllhörnern sieht man einen geschwungenen Schild, der in Adlerköpfen ausläuft und mit einem Gorgonenhaupt auf einem Schuppenfell geschmückt ist. Die Schildform ist typisch für Amazonen, das mythische, kriegerische Frauenvolk, das Herkules besiegt hatte. Der Adler indes steht für Jupiter, das Schuppenfell mit dem Gorgonenhaupt ist die sogenannte Ägis, die Jupiter als Schutz seiner Tochter Minerva verlieh. Die Füllhörner werden von einer knienden Frau gehalten (eine zweite ist rechts symmetrisch zu ergänzen). Der Tracht nach sind Amazonen gemeint. Man fand zusammen mit der Büste zudem zwei formatgleiche Oberkörper von Tritonen, männlichen Meereswesen also. Ihre jeweils innen liegenden Arme waren erhoben; sie rahmten somit die Büste symmetrisch. Solche Figuren halten in vielen Reliefs der Zeit ein wehendes Gewand hinter der Büste einer Person. So muss dies auch hier ergänzt werden (Abb. 3). In der Reliefkunst verweist dies auf Glück (*felicitas*). Meereswesen und wehendes, in Marmor ausgeführtes Gewand inszenierten die Büste auch kompositorisch spektakulär – aber mit Herkules haben sie nichts zu tun.

Semantisch ist also klar, dass Commodus aufgrund seines gut erkennbaren offiziellen Porträttypus dargestellt, aber zugleich auf Herkules als Held und Sieger in verschiedenen Anspielungen ebenso verwiesen wird wie auf Jupiter, dessen Sohn Herkules ist. Doch geschieht dies in komplex verschränkter Form mit anderen Hinweisen auf bestimmte Qualitäten: auf Wohlstand, Fülle und Glück.

Commodus und Herkules sind nicht zufällig zusammengebracht. Commodus wurde tatsächlich ‚*Hercules Romanus*‘ genannt, er benannte einen Kalendermonat

³⁰ Vgl. A. Grüner, Gabe und Geschenk in der römischen Staatskunst, in: H. Klinkott [et al.] (Hrsg.), Geschenke und Steuern, Zölle und Tribute. Antike Abgabenformen in Anspruch und Wirklichkeit, Leiden 2007, S. 431–483; L. Giuliani, Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo, München 2010.

nach dem Heros (implizit also nach sich selbst) und sah sich als *victor*, so wie Herkules die Amazonen besiegt hatte. Man sieht deshalb in der Büste in der Regel die Illustration dieses Zusammenhangs: Commodus sei als *Hercules Romanus* dargestellt.³¹ Aber was soll das genau heißen und wie wurde Commodus so heroisiert? Zu Lebzeiten war der Kaiser noch kein Gott, kein *divus*, auch wenn man ihn bereits kultisch verehrte. Jedenfalls aber handelt es sich nicht um eine vollständige Identifikation des Kaisers mit dem Heros, denn Commodus ist weiterhin er selbst und als solcher explizit erkennbar gemacht, wie das Bildnis zeigt. Zudem ‚ist‘ er im Bildnis weit mehr als nur Herkules, wie die herkulesfremden Attribute demonstrieren. Sieht man also Commodus hier als eine Verkörperung bestimmter Herkulesqualitäten zusammen mit anderen, ebenso außeralltäglichen Eigenschaften? Dies wäre eine Interpretation im Sinne von Tugend- und Namensanalogien, die angebliche Qualitäten des Commodus verdeutlichen und zwar in metaphorischer Form mit ‚Bildbegriffen‘ der Heroen- und Götterikonographie, ohne dass Commodus damit zum Gott oder Heros wird.³² Oder macht Commodus in der Büste den Heros Herkules gleichsam in der Realität des *Imperium Romanum* erfahrbar als ‚neuer Herkules‘ – und damit unter Umständen sogar als besserer Herkules in einer *aemulatio* des Modells?³³ Herkules erhalte so durch Commodus eine neue, herrscherliche Bedeutung. Man könnte auch fragen, wie überhaupt die seltsam inkonsistente Attributhäufung in diesem Bild zu verstehen ist. Durch sie erhält die Büste einen allegorischen, gar nicht mehr konkret auf die mythische Figur Herkules allein beziehbaren Charakter, eher eine heroische Aura als eine konkrete Heroensemantik, eine heroisierende *imitatio* eher als die *imitatio* eines Heros. Könnten die Attribute wie die Verse eines Lobgedichts, einer Panegyrik auf den Herrscher zu lesen sein, weniger also eine Heroisierung im emphatischen Sinne als ein Herscherlob mit Hilfe heroischer Floskeln, ein poetisch aufgeladenes Tugendlob also?³⁴ Dafür spricht auch die Funktion der Büste als höfisches Geschenk. Formal und semantisch wirft sie also im Hinblick auf die *imitatio heroica* mehrere Fragen auf, beleuchtet aber auch die Spielarten des Phänomens in der Porträtkunst des antiken Rom.

³¹ Zu Commodus und Herkules: E. Meyer-Zwiffelhoffer, Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, *Hercules romanus*, in: *Klio* 88, 2006, S. 189–215; F. von Saldern, Studien zur Politik des Commodus, Rahden 2003; O. Hekster, Commodus. An Emperor at the Crossroads, Amsterdam 2002.

³² Eine solche Deutung im Sinne von Bergmann, Strahlen der Herrscher (Anm. 3), S. 38–39; ähnlich auch Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur (Anm. 6), S. 122; C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford 2005, passim; kritisch dazu M. Clauss, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, München 1999.

³³ Vgl. dazu Hallett, *Roman Nude* (Anm. 32), S. 238–240, S. 242–247. Zum Begriff der *aemulatio* in diesem Zusammenhang P. Green, Caesar, Alexander. *Aemulatio, imitatio, comparatio*, in: *American Journal of Ancient History* 3, 1978, S. 1–26.

³⁴ Vgl. Hallett, *Roman Nude* (Anm. 32), S. 223–264.

Paragone: Albrecht Dürers „Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel“

Betrachten wir Albrecht Dürers im Jahre 1500 geschaffenes Gemälde „Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel“ (Farbabb. 1),³⁵ finden wir eine andere Form der Heldenangleichung im Bildnis. Das Gemälde (leider in schlechtem Erhaltungszustand, zudem beschnitten am oberen Rand)³⁶ zeigt den bis auf einen Löwenfellschurz nackten Helden im Profil: In gestraffter Haltung wendet Herkules dem Betrachter den Rücken zu und erlegt – im Rahmen seiner zwölf Aufgaben – die mit metallenen Federn gerüsteten Vögel, die im Sumpf von Stymphalos hausten und hier von links heranfliegen. Das Löwenfell, das lässig herabhängt und zwischen den Beinen erkennbar ist, die mächtige Keule am Boden, die kraftvolle Haltung des Bogenschützen, schließlich auch der ikonographische Zusammenhang – die Szene der Tötung mythologischer Mischwesen – ließen den damaligen Betrachter des Bildes den antiken Helden erkennen.

Fremd hingegen mussten jedem auch nur im Ansatz mit antiken Herkulesbildern vertrauten Zeitgenossen die langen, gelockten und wild nach hinten wehenden Haare erscheinen. Zudem wirkt das trotz der gedrehten Position gut erkennbare Gesicht höchst individuell und passt nur wenig zur antiken Vorstellung des Herkules.

Ganz offensichtlich verlieh Dürer hier dem antiken Helden die eigenen Gesichtszüge – ähnlich wie es in der Commodus-Büste mit dem Kaiser geschah.³⁷ Mit seinen Selbstporträts von 1498 (heute in Madrid) und von 1500 (heute in München) hatte er die Charakteristika seines Erscheinungsbildes – vor allem das lange, gelockte, mittelbraune Haar, aber auch die gebogene Nase – als eindeutige Identifikationsmerkmale eindrücklich festgelegt.

Doch bemühen wir uns, was die Angleichung an Herkules angeht, um eine präzisere Beschreibung: Dürer zeigt sich hier selbst in der Pose des Herkules, gleicht also sein Bildnis demjenigen des antiken Helden an. Denn die reich verzierte Bogentasche und die Architektur im Hintergrund lassen zweifellos auf das zeitgenössische Umfeld des Malers im frühen 16. Jahrhundert schließen. Welche Ziele nun könnte Dürer damit verfolgt haben, sich selbst in der Pose des antiken Helden zu zeigen?

Zunächst führt er im nackten Körper seine hervorragende Kenntnis der menschlichen Anatomie sowie sein Vermögen, den Körper anatomisch korrekt darzustel-

³⁵ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. GM 166, Öl auf Leinwand, 84,5 × 107,5 cm: F. Anzelewsky, Albrecht Dürer – Das malerische Werk, Berlin 1991, S. 171–172; D. Hess / T. Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2012, S. 360; K. Knacker, Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel, in: J. Sander (Hrsg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main), München 2013, S. 318–319, Nr. 13, 4.

³⁶ Anzelewsky, Albrecht Dürer (Anm. 35), S. 171–172.

³⁷ D. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel, in: G. U. Großmann (Hrsg.), Faszination Meisterwerk (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2004, S. 143.

len, vor Augen. Damit erweist er sich auf dem Laufenden mit den zeitgleichen Strömungen in der italienischen Malerei, in der die Künstler die naturgetreue Wiedergabe des Menschen zu einem hohen Ideal erhoben hatten – dies stets mit Blick auf und im Abgleich mit den Vorbildern, die man in den antiken Statuen fand.³⁸ Wenn sich der Maler hier selbst in der Kampfpose zeigt, weist er wohl subversiv auf diesen Wettstreit hin, den er selbst – in seiner Malerei – mit den Vorbildern der Antike aufgenommen hat.

Verstehen muss man diese Form der Bildnisangleichung sicherlich vor dem Hintergrund der intellektuellen Humanistenkreise, in denen sich Dürer bewegte. Aus den Überlegungen, für welchen Auftraggeber dieses Gemälde geschaffen wurde,³⁹ kristallisiert sich die Meinung heraus, Dürer habe das Bild für einen der humanistischen Freunde geschaffen. So wird im Inventar von Willibald Pirckheimer ein Gemälde mit einer Herkulesdarstellung erwähnt, das mit dem hier besprochenen identisch sein könnte.⁴⁰

Aufgrund des mutmaßlich humanistischen Entstehungskontextes des Gemäldes hat die Forschung zu seiner Erklärung auf den antiken Autor Plinius d. Ä. zurückgegriffen. Dieser hat ein Gemälde des Malers Apelles folgendermaßen beschrieben: „Von der Hand des gleichen Künstlers [also Apelles] soll auch im Tempel der Diana ein Herkules in abgewandter Position sein, und zwar so, dass die Malerei, was außerordentlich schwierig ist, sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es bei diesem Darstellungsmodus eigentlich leisten kann“.⁴¹

Das Lob des Plinius gilt der speziellen Körperhaltung: einer Rückenansicht, die dennoch das Gesicht in sehr gut erkennbarer Form wiedergibt. Genau damit konkurriert offensichtlich Dürer in seinem Gemälde. Und ebenso scheint der folgende Satz des Plinius auf Apelles' (wie auf Dürers) Bild zuzutreffen: „Er malte den Heros überdies auch nackt und forderte mit diesem Gemälde die Natur selbst heraus.“⁴²

Herkules im Kampf mit dem Gesicht Dürers können wir hier also als *imitatio heroica* verstehen, durch die der Maler seinen heroischen Wettstreit mit den antiken Vorbildern und der Natur zum Ausdruck bringt. Könnte es im Beispiel der antiken Commodus-Büste darum gegangen sein, Commodus Qualitäten von Heroen und Göttern zuzuschreiben und die mythologische Figur des Herkules

³⁸ Der Rückenakt des Herkules in Ausfallstellung lässt vor allem druckgraphische Arbeiten von Antonio Pollaiuolo und Andrea Mantegna in Erinnerung rufen, vgl. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 37), S. 143; Knacker, Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 35), S. 318.

³⁹ Vgl. hierzu vor allem P. Strieder, Ein Traum von Göttern und Heroen. Andres Meinhardis Dialog über die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2005, S. 25–34, hier S. 30–32.

⁴⁰ Vgl. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 37), S. 143.

⁴¹ Plinius, *Naturalis historia* 35, 95.

⁴² Es ist also wohl nicht, wie in vielen Übersetzungen angedeutet, ein weiteres Bild mit einem Heros gemeint. Unser Dank gilt Felix Heinzer für die Unterstützung bei der Relektüre der lateinischen Passage.

für die eigene Zeit begreifbar zu machen, so bedient sich im Beispiel dieses Gemäldes der Maler der Renaissance vor allem der Rollen und Eigenschaften des Herkules: Auch er ruft durch die Darstellung von dessen Figur Qualitäten auf, die – mit Blick auf die Porträtzüge des Malers – auch auf diesen übertragen werden. Er bewegt sich aber zugleich auf der Ebene des Paragone mit einem antiken Maler, der ein ähnliches Bild gemalt haben soll, strebt eine *aemulatio* an, die den antiken Künstler übertrifft. Auch hier ist die *imitatio* also vielgestaltig und komplex, weit mehr als selektive Identifikation mit dem dargestellten Heros. Nach humanistischer Auffassung gilt es im künstlerischen Wettstreit mit Natur und Antike Tugend zu beweisen und Neid abzuwehren: Beides könnte in diesem im mehrfachen Sinne ‚heroengleichen‘ Bildnis eines Malers verbildlicht sein, der selbst schon um 1500 als neuer Apelles gefeiert wurde.⁴³

Tugendhafte Herrschaft: Maximilian I. von Bayern und Herkules am Scheideweg

Das Vorbild Herkules blieb auch bei den neuzeitlichen Herrschern ein beliebtes Referenzmodell. Eine konkrete Situation und damit verbunden auch spezielle Tugenden konnten dabei mit der Szene des Herkules am Scheideweg angezeigt werden. Diese traditionelle Ikonographie verwendete auch Johann Sadeler d. Ä. in seinem Kupferstich von 1595 (Abb. 4):⁴⁴ Der junge Held steht zwischen Virtus und Voluptas an der durch das pythagoreische Y gekennzeichneten Weggabelung. Neben Virtus öffnet sich der raue Pfad der Tugend, der zum Parnass führt. Diesen erkennen wir gekennzeichnet durch Pegasus im Hintergrund. Auf der anderen Seite lockt Voluptas den Helden, dessen Körperhaltung noch keinen Entschluss für die eine oder andere Seite zeigt, auch wenn er zu Virtus blickt, die ihn am Arm packt. Der sinnenfrohe, aber lasterhafte Weg führt, so zeigt uns die Voraussicht im Hintergrund, zu Tod und Verderben. Das Motiv des Schiffbruchs zeigt dies an und setzt dem Schiff als bekannter Metapher des Lebens damit das Ende, das auch dem Lasterhaften droht. Über Herkules, der lässig seine große Keule geschultert hat und dessen Löwenfell lediglich seine Scham bedeckt, öffnet sich der Blick zum Olymp. Im Götterhimmel bittet Minerva Jupiter um Beistand für den richtigen Weg für dessen Sohn Herkules, der bereits entsprechend von Fama verkündet wird.

⁴³ Zu den Epigrammen des Konrad Celtis, der Dürer als „zweiten Phidias und zweiten Apelles“ herausstellt, vgl. A. Grebe, „Anderer Apelles“ und „haarig bärtiger Maler“. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500, in: D. Hess / T. Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer* (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2012, S. 78–89.

⁴⁴ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 15-43: U. Thieme / F. Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 300–301; ebd., Bd. 32, Leipzig 1938, S. 306–314; H. Glaser (Hrsg.), *Wittelsbach und Bayern*, Bd. 2, 1, München/Zürich 1980, S. 202–203, Nr. 13; A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. 2, Budapest 1974, S. 125–127; D. de Hoop Scheffer / Karel G. Boon (Hrsg.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Bd. 21, Amsterdam 1980, Nr. 556; W. L. Strauss (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 70, 3, New York 2003, Nr. 7001.437.



Abb. 5

Johann Sadeler, Prinz Maximilian von Bayern als Herkules am Scheideweg, Kupferstich, 1595

mit einer impliziten Verweisebene zu tun, der Eindruck der Szene bleibt der historischen Lebenswelt entrückt, die mythischen und allegorischen Figuren sind unter sich. Doch dabei blieb es nicht.

In einer zweiten Version von Sadelers Stich aus dem gleichen Jahr fand nämlich zusätzlich noch eine Bildnisangleichung von Herrscher und Herkules statt (Abb. 5).⁴⁵ Nun ist der Herkulesfigur der Porträtkopf Maximilians aufgesetzt, der an seiner Haartracht und dem Knebelbart eindeutig zu erkennen ist. Aus der impliziten Bezugnahme zur Idealgestalt wird die explizite attributive und szenische Angleichung. Obwohl es bereits in der rein allegorischen Komposition um Maximilian ging, der wie Herkules am Scheideweg einen tugendhaften Weg der Regentschaft einschlagen soll, ihm also ein Tugendvorbild für seine künftige Herrschaft empfohlen wird, verändert sich die Intensität der Zuordnung zu Maximilian durch den Porträtkopf für den Betrachter – die Aussage wird konkreter und direkter verständlich gemacht. Ähnlich den Anweisungen in Fürstenspiegeln kann zwar immer noch eine prospektive Wahl gemeint sein, doch die Aus-

⁴⁵ E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg; 18), Berlin 1930, S. 116–118, Abb. 57 a; Pigler, *Barockthemen* (Anm. 44), S. 125–127; Strauss, *The Illustrated Bartsch* (Anm. 44), Nr. 7001.432 S2.

sicht auf Erfüllung dieser Erwartung wird doch deutlich verstärkt. Maximilian identifiziert sich nun mit der tugendhaften Wahl des Herkules. Es ist nicht mehr allein die Inschrift, welche die Ebene der Allegorie in Beziehung zu Maximilian setzt (und in beiden Kupferstichen identisch ist)⁴⁶, die Darstellung selbst bekommt diesen konkreten Zeitbezug. Dieser legt mit der Herrschaftsübernahme des 22-jährigen Maximilian nahe, dass die Angleichung an Herkules als Tugendheld auf die Situation am Scheideweg reduziert wird, also selektiv auf das Vorbild Herkules in nur einer seiner Taten zurückgegriffen wird, nicht aber andere glorreiche Leistungen mit Maximilian verknüpft werden.

Die Wahl der Herkulesikonographie für Maximilian ist aus der bildlichen Tradition, ja sogar dem direkten Vorbild (der allegorischen Darstellung), als allegorisch plausible *imitatio heroica* zu bewerten. Außerdem hatten die bayerischen Wittelsbacher bereits 1521 in Johannes Turmaiers (Aventinus) Geschichte des bayerischen Herzogtums Herkules zum ersten Fürsten Bayerns erhoben (indem vom Stammvater Alemanus eine genealogische Verbindung zum antiken Helden hergestellt wurde). Maximilians Erziehung durch Jesuiten sah auch die Einbeziehung von moralischen Theaterstücken vor, die er spätestens im Alter von zehn Jahren besuchte. In der Lehrkomödie von der „Erziehung und dem Unterricht des Euphronius“ trat Maximilian sogar selbst als eben jener Euphronius auf und musste auf der Bühne die Wahl zwischen Studium und sinnlich-freudigem Leben treffen.⁴⁷

Neben dem Zeitphänomen, sich als Fürstengeschlecht auf Herkules zu beziehen, und der Mode antikisierender Darstellungen drückt die *imitatio heroica* in den Kupferstichen von Sadeler konkrete politische Ansprüche aus und liefert zugleich deren Legitimation. Dass ein Bildnis dabei – wie im Falle der Büste des römischen Kaisers Commodus – noch stärker wirkt und einem größeren Rezipientenkreis verständlich ist als eine rein textliche bzw. bildimplizite Bezugnahme, lässt sich gut nachvollziehen.

5. Definitionen, Problemstellungen und Leitfragen

Ziehen wir ein Résumé aus Begriffsklärung und Phänomenaufriss anhand des Vibert-Gemäldes sowie der drei Beispiele der Herkulesangleichung, dann ergeben sich für zukünftige Analysen der *imitatio heroica* neben der grundsätzlichen Notwendigkeit, die Formalia der jeweiligen *imitatio* zu beschreiben, folgende Grundlagen, Problemstellungen und Leitfragen:

⁴⁶ „VIRTUS Huc Jove nate gradum flectas, hac itur ad astra, / Honos principium, finis Olymus erit. / VOLUPTAS Huc o flos juvenum propera, per amaena rosarum / Atria te ducam, regna beata vides. / HERCULES Cui parebo miser: placet haec, placet illa, sed ambas / Qui sequar: haec coelum, cogitat illa stygem. / IUPITERI fer opem Pallas virtuti fractaque cedat / Altera, namq; stat hoc ordine agone salus.“

⁴⁷ H. Dotterweich, Der junge Maximilian. Biographie eines bayerischen Prinzen. Jugend und Erziehung des bayerischen Herzogs und späteren Kurfürsten Maximilian I. von 1573 bis 1593, München 1980, S. 74–75.

Definitivisch können wir festhalten, dass eine Referenzsetzung zwischen einer heroischen oder divinen Ausgangsfigur (Objekt, Modell, Präfigur), die imitiert wird, und einer Zielfigur, welche die Imitation praktiziert oder der sie zugeschrieben wird, als ‚*imitatio heroica*‘ bezeichnet werden kann, sei es im Sinn einer performativen Praxis, das heißt eines konkreten Handelns von Anwesenden, sei es repräsentativ, das heißt in Form medialer Darstellungen der Zielfigur. Mögliche Ausgangsfiguren sind Götter oder menschliche Figuren wie Heroen und andere mythologische Gestalten, insbesondere biblische oder auch andere religiöse oder fiktionale wie historische Figuren, denen außeralltägliche Qualitäten zugeschrieben und die so zu Vorbildern erhoben werden. Erkennbar sind solche Imitationen an bestimmten Formen der Referenzsetzung: Diese kann attributiv, wie durch Kleidung, Schmuck und sonstige Accessoires, physiognomisch, das heißt durch bestimmte körperliche Eigenschaften, namentlich, szenisch oder gestisch-typologisch, also in Form modelltypischer Handlungen, Gesten oder Bildtypen, oder kontextuell, das heißt durch ein modelltypisches Umfeld oder eine für das Modell charakteristische Figurenkonstellation, erfolgen. Diese Formen der *imitatio* können auch miteinander kombiniert werden, doch bleiben dabei Semantiken und Funktionen zunächst offen. Immer aber sind die Verbindungen zur Ausgangsfigur selektiv, meinen nicht die Gesamtheit aller Eigenschaften des Modells. Und immer bezieht sich die *imitatio heroica* auf eine zumeist rühmende Heraushebung der Zielfigur; sie kann natürlich in satirischer Absicht auch ins Gegenteil verkehrt werden. Jedenfalls aber erfahren im Prozess der Imitation auch die Ausgangsfiguren eine Neuformierung; Imitationen lassen sich insofern im Sinne Hans Blumenbergs als Prozesse der Präfiguration ansehen.

Begriffe wie ‚*theomorphes*‘ bzw. ‚*heromorphes Bildnis*‘, aber auch – in bestimmten Fällen – ‚*allegorisches Bildnis*‘ sind in der Lage, die formale Seite des Phänomens neutral und deskriptiv zu bezeichnen. Die in der Forschung darüber hinaus verwendete, relativ vielfältige Begrifflichkeit macht gleichwohl deutlich, dass es vor allem der weiteren Differenzierung unterschiedlicher Funktionen und Semantiken solcher Angleichungsvorgänge bedarf. Bisher werden dabei aber vielfach formale und semantische Aspekte unhinterfragt vermischt. Sie bedürfen indes einer eingehenden Analyse, die zunächst die oben genannten formalen Qualitäten der *imitatio* aufzeigt und erst anschließend ihre Semantik und sozialen und politischen Funktionen zu ermitteln sucht.

Folgende Problemstellungen und Leitfragen sind dabei auch im Blick auf *longue durée* und Transformationen der Praxis der *imitatio heroica* von Bedeutung und werden in Beiträgen dieses Sammelbandes behandelt:

Jenseits der konkreten formalen Bezüge zwischen Zielfigur und Ausgangsfigur ist es vor allem (aber nicht nur) in bildlichen Darstellungen jeweils fraglich, ob die Referenzsetzung unmittelbar, das heißt im direkten Bezug auf die Ausgangsfigur, oder mittelbar, das heißt vermittelt über andere Figuren, Handlungsmuster oder Bedeutungen beispielsweise als Modephänomene erreicht wird. Diese Übergänge

werden vor allem in Beiträgen zum heroisierenden Herrscherbild, wie von C. Posselet-Kuhli und M. Kovacs, beleuchtet, aber auch von F. Heinzer in der antik-heroisch erscheinenden Terminologie zur Beschreibung christlicher ‚Athleten‘ in ihrer neuen Semantik im frühen Christentum – und von K. Helm, indem es zugleich um die heroisierende Funktion des Antiken an sich geht. Auch die Frage nach heroischen Konnotationen bestimmter Handlungsmuster (und nicht Figuren) stellt sich, wie H. Franks anhand von Jagdszenen an Gräbern makedonischer Adelliger im späten 4. Jh. v. Chr. zeigen kann. Die Unterscheidung mittelbarer von unmittelbaren Bezugnahmen kann vielfach im Bild und Text unter Umständen gerade offen gelassen werden. Die *imitatio heroica* erweist schon darin ihr Potenzial als ambivalente, multiperspektivische Ausdrucksform. Dennoch ist es wichtig, wie explizit und heraushebend des Heroische jeweils überhaupt noch verstanden oder wie implizit es als ‚Floskel‘, Bildungsgut oder Mode bereits im kulturellen Haushalt verankert ist und so seinen heraushebenden Charakter unter Umständen zu verlieren droht. Dies zeigt sich beispielsweise auch in deheroisierenden Gleichsetzungen, wie S. Lethbridge an Karikaturen des 18. Jahrhunderts verdeutlicht. Über die *imitatio heroica* kann man sich so dem Phänomen der Veralltäglichung heroischer Formeln und Handlungsmuster annähern.

Infrage steht zudem der Charakter der durch die *imitatio* deutlich gemachten heraushebenden Verbindung der Zielfigur mit heroischen Modellen: Im Sinne von Hans Blumenbergs Präfiguration ist die Behauptung des Helden als Vorläufer (Präfigurat), des Imitierenden als seines Wiedergängers von Bedeutung. Soll die Imitation aber tatsächlich Identität zwischen beiden oder nur mehr Anhängerschaft anzeigen, handlungsleitende Nachfolge oder sogar potenzielle Überbietung (*aemulatio*, *superatio*)?⁴⁸ Soll sie zum konkreten Vergleich (*comparatio*) Anlass geben, Tugend- oder Qualitätsanalogien anzeigen oder nur eine allgemeine Nähe zum Heroischen zum Ausdruck bringen bzw. dem bloßen heroischen Dekor der Zielfiguren dienen – oder ist gerade die mangelnde Präzision auch in dieser Hinsicht bedeutsam? Das Problem diskutieren fast alle Beiträge in diesem Band. In Karikaturen wird im 18. Jahrhundert mit den variablen Verbindungspotenzialen zwischen Ziel- und Ausgangsfiguren gespielt, wie S. Lethbridge aufzeigt. Wie lassen sich aber solche unterschiedlichen Verbindungsabsichten überhaupt unterscheiden? Es stellt sich auch die Frage nach dem grundsätzlich differenten Charakter der Verbindungen mit Heroen und vor allem Göttern bzw. Gott als Ausgangsfiguren im

⁴⁸ Vgl. Green, Caesar and Alexander. *Aemulatio, imitatio, comparatio* (Anm. 33), S. 1–26; B. Bauer, *Aemulatio*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141–187; S. Döpp (Hrsg.), *Aemulatio*. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts (Beihefte zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft; 7), Göttingen 2001; G. Pochat, *Imitatio* und *Superatio* in der bildenden Kunst, in: P. von Naredi-Rainer (Hrsg.), *Imitatio*. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Berlin 2001, S. 11–47; J.-D. Müller / U. Pfister [et al.] (Hrsg.), *Aemulatio*. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011.

Unterschied zwischen polytheistischen antiken und nachantiken monotheistischen bzw. christlich geprägten Kulturen.

Für jede *imitatio heroica* ist zu fragen, auf welcher Ebene sie ‚glaubwürdig‘ und plausibel ist. Kann man einen Kaiser als Herkules sehen, sieht man ihn als herkulesähnlich, oder ist das nur eine rhetorische Aussage, vielleicht gar eine prestigeträchtige Floskel? Und ist dies jeweils in der polytheistischen Antike nicht etwas anderes als in späterer Zeit? Weshalb können bestimmte Angleichungen zu bestimmten Zeiten oder im Hinblick auf bestimmte Personen oder Medien unglaubwürdig oder besonders beliebt werden? Dem kann man sich nur im Konnex mit der Frage nach dem intendierten Charakter der Verbindung zwischen Modell und Zielfigur annähern.

Auf der einen Seite ist jede *imitatio heroica* relativ stark determiniert im Hinblick auf die historische Zielfigur, indem sie deren konkreter Präsenz in Bild, Text oder Performanz bedarf. Auf der anderen Seite sind die heroischen Modelle nur an und durch diese Figur vermittelt anwesend. Durch die *imitatio heroica* erhält damit nicht nur die Heroisierung der Zielfigur, sondern auch die Präsenz des heroischen Modells eine besondere Eindringlichkeit, wird das Heroische gleichsam in der jeweiligen Gegenwart lebendig, wie es Blumenbergs Präfigurationskonzept aufzeigt. Diesseits ihrer konkreten Botschaften und Bedeutungen gelingt es, so kann man sagen, durch die *imitatio heroica*, dem Vergleich einer historischen Person mit einem heroischen Modell höchste Intensität, dem heroischen Modell aber hohe Präsenz in der jeweiligen Gegenwart zu verleihen. Die Frage, ob in bestimmten Medien oder Epochen jeweils stärker die Heroisierung der Zielfigur oder die ‚Präsentmachung‘ der Ausgangsfigur erreicht wird, Präfiguration oder *imitatio* im Vordergrund steht, ist offen. Oder liegt das Potenzial gerade darin, dass beides zugleich erreicht oder überblendet wird? Unter dieser Fragestellung kann C. Maderna für die Bilder griechischer Mythen auf Sarkophagen an römischen Gräbern den Projektionscharakter des heroischen Modells, aber auch seine ‚Romanisierung‘ im Bild deutlich machen.

Wir denken bei Imitationen in der Regel zuerst an Ähnlichkeitsrelationen und fragen, was die imitierende und die imitierte Figur *verbindet*. Zu sehr vernachlässigen wir dabei bisweilen, was beide *unterscheidet*. Indem die *imitatio heroica* immer selektiv arbeitet, schließt sie jeweils unvorteilhafte Qualitäten oder Praktiken der Ausgangsfigur von der Übertragung auf die Zielfigur aus, ohne dass dies begrifflich oder im Bild explizit gemacht wird: Keine Herkulesimitation meint auch die Tötung der eigenen Kinder, die Herkules im antiken Mythos zugeschrieben wird – eine völlige Identität der Figuren ist nicht beabsichtigt, wie schlaglichtartig die Bilder verstorbener Römer, die griechischen Heroen aufgesetzt sind, auf römischen Sarkophagen zeigen, oder die von M. Kovacs untersuchten Alexanderimitationen. Man wird also nicht nur nach Nähe- und Differenzgraden in der Verbindung zwischen Objekt und Subjekt der Imitation fragen, nach der Relation von Teilzitate zur Gesamtheit der dargestellten Figur, sondern auch nach den Krite-

rien zur ‚richtigen‘ Lesart der *imitatio* beispielsweise auf der Grundlage von sozialem Stand, Bildung oder Traditionskenntnis. Dies gilt vor allem für Imitationsphänomene im Rahmen der Antikerezeption, wie sie K. Helm bespricht, aber auch für eher elitäre Bildungstraditionen, wie sie beispielsweise in Dürers Heraklesbild oder in römischen Sarkophagreliefs zum Ausdruck kommen, die sich griechischer Heroen- und Göttermythen in der römischen Kaiserzeit auch als Teile eines Bildungskanons bedienen. Wie lange und inwieweit blieb dies immer ein Elite- und damit ein Distinktionsphänomen?

Die *imitatio heroica* ermöglicht in der Kombination von Referenzen auf unterschiedliche Ausgangsfiguren und in der Selektion ihrer Qualitäten eine relativ hohe Verdichtung heterogener, unter Umständen relativ unkonkreter allegorischer Aussagen. Die Zahl der Bedeutungen eines Bildes, das einen römischen Kaiser, einen Renaissancemaler oder einen deutschen Fürsten mit der Keule und dem Löwenfell zeigt, ist relativ groß, die Semantik – so sehr wir uns heute um Rekontextualisierung bemühen, um eine ‚primäre‘ Aussage dingfest zu machen – alles andere als eindeutig. Die Semantiken der *imitatio heroica* sind also *per se* unterterminiert und relativ offen. Möglicherweise liegt darin ein weiteres Potenzial dieser heraushebenden Repräsentationsform, das den Möglichkeiten des Heroischen selbst, des Helden als einer Kippfigur nahekommt. Dies zeigen auch die Darstellungen römischer Kaiser im Götter- oder Heroentypus, die D. Boschung in seinem Beitrag anspricht.

Um diese Semantiken zu verstehen, ist es vor allem notwendig, nach den Kontexten zu fragen, in denen Heldenangleichungen zur Verwendung kommen. Dies gilt sowohl in medialer wie in sozialer und politischer Hinsicht. Es gilt zudem im Blick auf die Adressaten und vor allem im Hinblick auf die Akteure der *imitatio*, denn Selbstheroisierungen und Fremdheroisierungen sind zu unterscheiden. Welche sozialen Gruppen bedienten sich ihrer zu welcher Zeit, wer wurde damit überhaupt erreicht? Dürer im Selbstbildnis ‚als‘ Herkules ist nicht dasselbe wie der römische Princeps ‚als‘ Herkules in einem Geschenk an den Kaiser selbst, und dies ist in einem höfischen Bildwerk etwas anderes als in einem Druckerzeugnis. In solcher Differenzierung erst lässt sich klären, welche Funktionen der *imitatio heroica* zukamen, ob sie auch sozialen oder politischen Abgrenzungs- oder Nivellierungsprozessen diene. So ist die besondere Attraktivität heroischer Muster in sozial gehobenen Schichten zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert auffällig. Auch lassen sich medial bedingte Phänomene feststellen, wie O. Bonfait in seinem Aufsatz zeigt, indem Königsbilder an bemalten Decken des 16. und 17. Jahrhunderts nach und nach die höchste Position einnehmen, die ursprünglich den Helden und Göttern vorbehalten war. Dass Heroenimitation aber auch politisch inopportun sein kann und welche Lösungen gefunden werden, um einen Herrscher gleichwohl ‚unheroisch‘ zu überhöhen, zeigt D. Boschung am Beispiel des ersten römischen Princeps Augustus.

In der *longue durée* ist zudem nach Konjunkturen und Transformationen nicht nur der Ziel-, sondern auch der Ausgangsfiguren der *imitatio heroica* zu fragen. Das langfristig genutzte Arsenal von (vielfach antiken) Figuren scheint hier relativ klein zu sein, und es stellt sich die Frage, warum (und wie) beispielsweise die Vieldeutigkeit gerade antiker Figuren in der Selektion ihrer je relevanten Qualitäten in Eindeutigkeiten überführt werden konnte, wie sich diese – auch in christlich geprägten Kontexten – verschieben, welche andere Rolle dann christliche Helden spielen können. Warum bleibt gerade Herkules, die in der Antike am stärksten zwischen Gott, Heros und Mensch changierende Figur, so langfristig und auch über religiöse und politische Revolutionen hinweg zumindest im europäischen Kontext so bedeutsam?⁴⁹

Mit diesen Bemerkungen und Fragen sind nicht nur Grundlagen und Zielrichtungen der hier in ihren Beiträgen vorgelegten Tagung des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ aufgezeigt, sondern auch Aufgaben für die zukünftige Erforschung von Phänomenen der *imitatio heroica* in unterschiedlichen Epochen und Medien. Sie können als erste Schritte auf dem Weg zu einem systematischen Verständnis dieses langlebigen kulturellen und dabei vor allem visuellen und performativen Phänomens verstanden werden.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Nach R. Brilliant, *Portraiture*, London 1991, S. 84, Abb. 33.
 Abb. 2 Foto Musei Capitolini, Rom.
 Abb. 3 Nach K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1, Mainz 1983, S. 88.
 Abb. 4 Foto Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders.
 Abb. 5 Nach E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg; 18), Berlin 1930, S. 116–118, Abb. 57 a.
 Farbab. 1 Foto Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴⁹ Vgl. R. Vollkommer, *Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 7–29; R. Kray / S. Ottermann (Hrsg.), *Herakles / Herkules*, 2 Bde., Basel 1994; F. Polleroß, *From the „exemplum virtutis“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in: A. Ellenius (Hrsg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, S. 37–62, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1367/>, 25. August 2014.

Living the *imitatio*: The Heroic as Royal Paradigm in Ancient Macedonia

Hallie M. Franks

Over the course of the Classical period, the Argead kings of Macedonia promoted their dynasty's heroic lineage, the origins of which they traced to the great panhellenic hero Herakles. By the mid-4th century B.C., Philip II and Alexander III, the Great, expanded on this practice by implying or explicitly claiming their heroic (or even divine) status. On the day of his death, for example, a statue of Philip was carried in procession and enthroned in the theater at Aegae alongside the twelve Olympian gods.¹ For his part, Alexander fostered a connection that verged on rivalry not only with Herakles, but also with Achilles and Dionysus—all of whom had achieved great conquests away from home.² At Siwah, which Herakles also reportedly visited, the Oracle of Zeus Ammon acknowledged Alexander as the god's son,³ and Alexander seems to have promoted this status.⁴ Apelles painted a portrait of Alexander as *keramophoros*, bearer of the thunderbolt, for the Temple of Artemis at Ephesos, creating, in the words of A. Stewart, “an unforgettable image of the prepotent universal king (*basileus*) calqued on that of the king of the heavens, Zeus Basileus.”⁵

While literary sources are concerned with these exceptional men and their claims, material remains offer vital evidence for a tradition of the royal self-image as it existed and was represented within the kingdom of Macedonia, and they offer

¹ Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* 16, 92, 5. 95, 1.

² See, for example, Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni* 8, 10, 1; Plutarch, *Alexander* 15, 4–5; Arrian, *Anabasis* 7, 14, 4; Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* 17, 97, 3.

³ Strabon, *Geographika* 17, 1, 43; Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* 17, 51, 1; Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni* 4, 7, 25–28; Plutarch, *Alexander* 27, 3–6.

⁴ This is suggested by Kleitos' mocking of Alexander as 'god-born' (*ek theōn*) in Plutarch, *Alexander* 50, 6.

⁵ A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics*, Berkeley 1993, p. 196, cf. pp. 191–201 on the Alexander Keraunophoros painting. Cf. Plutarch, *Moralia*, *De Alexandri fortuna* 335A. The question of Philip's and Alexander's relationship with their own potential divinity has been discussed extensively, but space prevents a review of the bibliography here. For recent discussions, with a review of relevant ancient and modern sources see, for Philip, I. Worthington, *Philip II of Macedonia*, New Haven 2008, pp. 200–201; R. Lane Fox, *Philip of Macedon: Accession, Ambitions, and Self-Presentation*, in: R. Lane Fox (Ed.), *Brill's Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC – 300 AD*, Leiden 2011, pp. 335–366, here pp. 362–365; for Alexander, Stewart, *Faces of Power*, pp. 78–85. 95–102; E. Fredrickmeyer, *Alexander's Religion and Divinity*, in: J. Roisman (Ed.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden 2003, pp. 253–278, here pp. 270–278; E. Anson, *Alexander the Great: Themes and Issues*, London 2013, pp. 83–120.

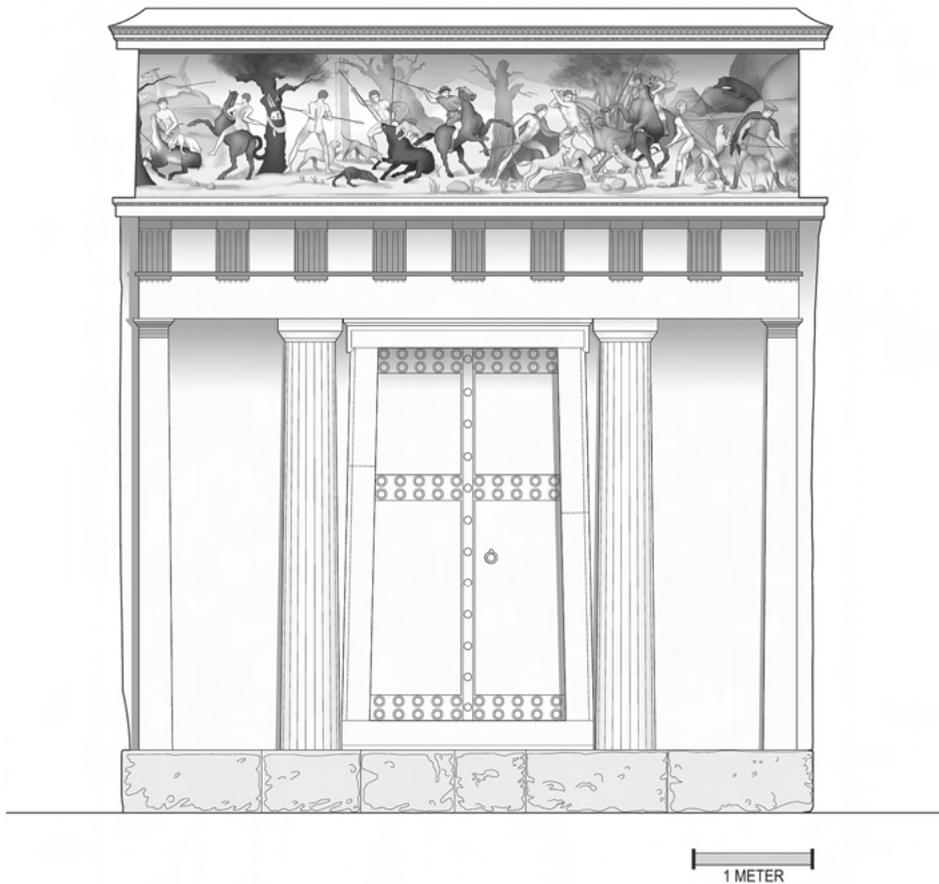


Fig. 1
Artist's rendering of Vergina Tomb II façade

ways of thinking about the questions with which this collection of essays is concerned. What was the context for the Argead claim to heroic ancestry, and what significance did this claim have in the kingdom? How, more specifically, did Macedonian royalty conceive of and represent its relationship with the heroic world?

To pursue these questions, I take as my subject a painted hunting scene, the crowning feature of a monumental Macedonian tomb known as Tomb II, located at Vergina, the site of the ancient city of Aegae (Fig. 1).⁶ Given the size of Tomb II,

⁶ This essay draws from my previous work on the frieze: H. Franks, *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*, Princeton 2012. For discussion of the frieze, the tomb's excavation history, its contents and location, see *ibid.*, pp. 4–19; see also C. Saatsoglou-Paliadeli's monograph on the painted frieze, C. Saatsoglou-Paliadeli, *Βεργίνα. Ο Τάφος του Φιλίππου: Η Τοιχογραφία με τὸ Κυνήγι* (Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας; 231), Athens 2004.

the opulent burial goods included within, its position under a monumental tumulus mound, and its location at Aegae, the kingdom's ancient capital city, I will proceed with the understanding that Tomb II is a monument commissioned for a member of the Macedonian royal family. Positioned above the entrance to the tomb, the painted frieze would have been highly visible during the public event of the royal funeral. It features ten men, who pursue a variety of wild beasts. While literary texts are read from left to right, this visual text begins, so to speak, in the center, the point on the vertical axis of the façade that is emphasized by the seam of the tomb's doors. Here in this central position, the place to which the viewer's eye is, in fact, directed, is a young hunter on horseback. This central hunter wears a purple tunic, and he is crowned with a wreath, a feature that sets him apart from every other hunter in the scene. Although somewhat isolated in his central position, this young hunter is in fact part of the activity that takes place to the right. He points his spear in that direction, toward a lion, which is surrounded by three additional hunters, including a second hunter on horseback. Like the central hunter, the horseman at the right is clothed in a purple tunic, and he, too, is given prominent placement; he is raised not only above the lion, but also higher than any other figure in the composition. Although he does not wear a wreath, he is distinguished in another way: he alone in the scene is bearded, a sign that he is not a young man, but a mature male.

These two horsemen, the bearded hunter and the wreathed central figure, are carefully distinguished from their companions: they hunt from horseback, they are clothed in purple, and they are given privileged formal placement. These details signal that these men are the protagonists, the main figures, of the scene. Despite their clear importance overall, it is unclear which of the four men involved will strike the blow that kills the lion. Neither of the horsemen is clearly picked out as the successful hunter.

The lion hunt is just one of four hunts that take place in the scene. Further to the right of the bearded horseman, a cloaked man prepares to spear a bear, which lies in the rock face at the right end of the panel. Below, a figure in a tunic and a shaggy cloak holds a net, perhaps to corral or weed out game for the hunters. To the left of the central hunter, two nude youths finish off a collapsing boar with the help of their dogs. Further to the left is a deer hunt, also in its final moments.

Manolis Andronikos' discovery of Tomb II in 1977 inaugurated a heated controversy over the identity of the occupant that continues to this day. The debate has centered around two proposals for the identification of the male in the tomb: The first, proposed by Andronikos almost immediately after the tomb's discovery, is that the tomb belongs to Philip II and that it dates to the year of Philip's death, 336 B.C.⁷ The second proposal is that it belongs to Philip III Arrhidaios, the half-brother of Alexander, who was assassinated in Macedonia in

⁷ M. Andronikos, *Vergina: The Royal Tombs in the Great Tumulus*, in: *Athens Annals of Archaeology* 10, 1977, pp. 1–72, here pp. 70–72.

317 and buried some months later, in 316. I have discussed my own position on the date elsewhere, and so will not go into detail about it here, but this debate has had implications for our painting, since interpretations of the hunting scene have been brought to bear on the dispute over the tomb's occupant.⁸ Scholars have frequently associated the scene with a specific historical moment, and have even identified in the painting's protagonists portraits of historical figures: at different times, scholars have identified the two horseman as Alexander, Philip II, Philip III Arridaios, Alexander IV, and Kassander.⁹ The very variety of these proposals—a variety that exists even among scholars who agree on the point of the date—should caution us as to their reliability.

These attempts to link this hunting scene to a specific historical moment have limited our understanding of the image in two ways. First, the identification of the image as a representation of a historical episode has confined the interpretation to certain *kinds* of events described in historical sources. Second, the situation of the creation of the painting within a highly particularized historical moment (either in 336 or 316) has attached to the image meanings that are based on details of the politics, motivations, and personalities of that specific context. Meanwhile, the influence of existing traditions that would have been recognizable and meaningful to the Macedonian viewers of the painting is too often overlooked.

Given the function of the funerary monument as a memorial to an individual, I do think it is likely that historical individuals are inserted into the painting as the protagonists. But I am not interested in naming these men. Rather, in contrast to readings of the frieze in which the event is meaningful because well-known historical individuals participate in it, it is my contention that the protagonists take on meaning through their participation *as* horsemen in *this* hunt. This happens within their contemporary context, via paradigms that emerge out of long-standing visual and cultural traditions that are discernable in Macedonia and in the Hellenic world more broadly. Through these paradigms, the protagonist hunters are not only identified as members of Macedonian royalty, but are also positioned in relationship to heroic and dynastic histories and values, which, the image claims, they uphold. Read in this way, the hunting scene may be understood as an instance of visual communication that would be read by a broad Ma-

⁸ See my discussion of the date, with relevant bibliography, in Franks, *Hunters, Heroes, Kings* (footnote 6), pp. 116–126.

⁹ See, for example, M. Andronikos, *Vergina: The Royal Tombs and the Ancient City*, Athens 1984, pp. 115–116; L. E. Baumer / U. Weber, *Zum Fries des ‚Philippgrabes‘ von Vergina*, in: *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern* 14, 1991, pp. 27–41, here pp. 38–41; E. Badian, *A Note on the ‘Alexander Mosaic,’* in: F. B. Titchener / R. F. Moor-ton (Ed.), *The Eye Expanded. Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, Berkeley 1999, pp. 75–92, here pp. 87–88; O. Palagia, *Hephaestion's Pyre and the Royal Hunt of Alexander*, in: A. B. Bosworth / E. J. Baynham (Ed.), *Alexander the Great in Fact and Fiction*, Oxford 2000, pp. 167–206, here pp. 195–199; Saatsoglou-Paliadeli, *Βεργίνα* (footnote 6), pp. 144–149.

cedonian audience through its appeal to both an established conception of Macedonian royalty *and* an established way of representing that conception visually.

In addition to expanding the focus from the particulars of historical moments and historical personalities, this approach supplies a particular type of case study for the *imitatio heroica*. It is not the specifics of a particular hero—his deeds, identity, or attributes—that are the subject of this *imitatio*. Rather, the contemporary figures adhere to paradigms grounded in heroic or ancient royal behavior more broadly. The line that we draw between myth and the historical was not a clear one in ancient Greek thought, and in the case of royal Macedonia, this particular point is an essential one to understand. The Macedonian dynastic past includes the inherited past of the kingdom’s ‘historical’ rulers, but also extends, through them, into its legendary founders, and, from there, into the world of their heroic predecessors. Dynastic lineage, therefore, both connects contemporary figures to the heroic world and reinforces paradigmatic performance through repetition. In other words, an appeal to the paradigm positions a contemporary figure in relationship not only to a distant heroic world, but also to a series of royal ancestors that preceded him in successfully fulfilling that paradigm.

With that foundation laid, I would like to turn to two aspects of the Vergina frieze that I believe evoke these paradigms, namely, the lion hunt from horseback and the hunt as a group.

On his campaigns, Alexander hunted in the royal Persian hunting parks, called, in the Greek sources, *paradeisoi*. While he hunted a variety of animals, Alexander’s lion hunts are his most famous, and they seem to have inspired the prominence of lion hunts in both the royal practice and iconography of the Hellenistic period.¹⁰ These stories have fueled interpretations of the Tomb II frieze as an episode that reflects Achaemenid royal practices as they were adopted by Alexander during his campaigns, since lion hunts are uncommon in Classical Greek sources. But the appearance of the lion hunt in a Macedonian setting need not be the result of Alexander’s Persian conquests or a representation of them. When we turn to the extant visual material in Macedonia, in fact, we find evidence for a tradition that includes the hunting of the lion from horseback—and this is a tradition in place prior to the lifetime of Alexander. This evidence exists primarily in coinage.

The first Macedonian king to mint coins in his name was Alexander I. The obverse of these coins features a mounted figure, clothed in a tunic and carrying two spears. This image continues in some form through Alexander I’s reign and on the coinage of his successors, throughout the fifth century and into the fourth; a horseman is prominent even on the coins of Philip II. The appearance of the horseman on the kingdom’s coinage intimately links this figure to the Macedonian king, whose name appears on the reverse as the authority under which the

¹⁰ Plinius, *Historia Naturalis* 35, 138; Polybius, *Historia* 22, 3, 9; Athenaeus, *Deipnosophistae* 5, 102 b–c; Plutarch, *Demetrius* 50, 6.



Fig. 2

Horseman (left) and lion (right) with legend AMYNTA, silver stater of Amyntas III, 393/92–370/69 B.C., New York, American Numismatic Society 1944.100.12168

coin was issued. Carmen Arnold-Biucchi has argued that the horseman offers a “general representation of ‘the King.’”¹¹ Like the figure that appears on the Persian darics, which shows the Great King as hunter-protector, crowned and running forward with a bow and arrows in hand, the figure here is not a portrait of the individual in office, but, more accurately, a portrait of the political body of *kingship*.¹² Whether interpreted as a hunter or a warrior (which he should be is unclear), the image suggests the horseman’s expertise in handling the weaponry with which he is armed and the horse on which he rides, and, as a result, he possesses the bravery to confront a dangerous foe or prey. In this way, the horseman might be considered as an emblem—a visual paradigm—of Macedonian royalty. With each successive generation of use throughout the fifth and fourth centuries, the antiquity and visual legacy of this image accrues, lending the paradigm of the horseman increasing historical authority as a symbol of Macedonian kingship.

On certain denominations, this mounted figure is paired with a lion on the reverse. At first there is no real indication that the obverse and reverse should be connected, but this changes in the fourth century under the king Amyntas III, the father of Philip II, who ruled Macedonia from the late-390s to around 370. On the coins of Amyntas, the horseman and lion are still shown on their respective sides, but here, as William Greenwalt has convincingly argued, the two sides come together into a single narrative scene that wraps around the coin (Fig. 2).¹³ In this—a

¹¹ C. Arnold-Biucchi, *Alexander’s Coins and Alexander’s Image*, Cambridge, Mass. 2006, p. 28.

¹² See Franks, *Hunters, Heroes, Kings* (footnote 6), pp. 41–57.

¹³ W. Greenwalt, *The Iconographical Significance of Amyntas III’s Mounted Hunter Stater*, in: *Ancient Macedonia* 5, 1993, pp. 509–519, here pp. 510–511.

true hunting scene—the horseman raises his spear in his right hand and directs it downward. On the reverse, under the name “AMYNTA” is his prey, a lion, which gnaws on a broken spear shaft. The horseman on earlier Macedonian coinage carried two spears; in this case, he has thrown one, and although he missed the lion, the spent spear distracts the beast and allows the hunter a second strike. This remarkable scene suggests that the horseman on earlier coinage may have been a hunter, but more significant here is that Amyntas’ stater specifically link the imagery of the lion hunt, performed from horseback, to the Macedonian king, the authority that issued the coin.

The image of the lion hunter on horseback brings us back to the Tomb II frieze. I would situate the protagonists of the hunting scene within this long, public visual tradition of the horseman. The act of hunting from horseback connects these men to the existing, royal paradigm, visually expressed by the horseman on coinage. This appeal to a local tradition of representing royalty calls into question the claim that Alexander’s hunts in Persia were a necessary model for this scene, but it also, and more importantly, highlights the deep connections that might be drawn between the kingdom’s pasts and its political present. If the protagonists (the central horseman and the bearded horseman) are meant to represent historical personages, their appearance according to the paradigm of the horseman implies, I believe, their possession of qualities desirable in a Macedonian king. Further, it insinuates their position within the long dynasty of Macedonian kings, who appealed to and filled the ideal of the horseman before them. This is not quite, yet, an *imitatio heroica*, but it underlines the point that the past—whether, strictly, dynastic or heroic—provided a crucial model through which successive rulers defined the qualities of the Macedonian king.

The horseman is the first of the two paradigms that I propose are operating in the Tomb II frieze; the second is the hunt as a group, an activity that has meaningful parallels in the Greek heroic tradition. Nancy Felson Rubin and William Merritt Sale have identified certain epic episodes as part of a tradition that they call the hunting-maturation myth.¹⁴ This tradition casts the group hunt as an initiatory episode in the lives of young heroes. There are two prominent examples of this kind of myth: one is a hunt on Mount Parnassus, attended by a young Odysseus, and the other is the hunt of the Calydonian boar by Meleager.

In the Odyssean version, the young hero joins the home of his mother’s father, and participates in a boar hunt alongside his maternal uncle and cousins.¹⁵ Odysseus kills the boar, offers the spoils to his grandfather and uncles, and returns to his parents, having successfully completed the hunt, and, thus, his initiation.¹⁶ It is

¹⁴ N. F. Rubin / W. M. Sale, *Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth*, in: *Arethusa* 16, 1983, pp. 137–171; see further discussion in Franks, *Hunters, Heroes, Kings* (footnote 6), pp. 67–72.

¹⁵ Homer, *Odyssey* 19, 395.

¹⁶ *Ebd.* 19, 428–466.

after this hunt that he successfully courts and marries Penelope. Like Odysseus, Meleager joins the men of his mother's family in the hunt, this time for the Calydonian boar, which Meleager kills.¹⁷ At this point, however, Meleager's hunt fails: he gives the spoils away, not to his family, but to his beloved, Atalanta. This gesture offends both Artemis, the goddess of the hunt, and his uncles, whom he kills in the quarrel over the boar's hide.

When successful, as in Odysseus' case, the result of this initiatory hunt is the incorporation of the youth into the world of mature men. But when it fails, as in the tale of Meleager, this kind of hunt has the potential to disrupt and even destroy a family. Despite the very different outcomes of these episodes—Odysseus' success and Meleager's failure—they adhere to similar narrative structures, and consist of certain key components: (1) the young hero accompanies the male members of his mother's family on a hunt in the wild; (2) during the hunt, the youth confronts the prey directly, and he succeeds in killing it; (3) in the successful version of the event, the young hero returns home with his spoils, where he is received as a, now, mature and full member of the family. These episodes reflect, therefore, a particular *type* of heroic hunt, recognized by adherence to this structure and by the inclusion of these particular elements.

Later sources, outside of the mythological tradition, also incorporate this kind of hunt; one is included in the "Cyropaedia," Xenophon's fictionalized biography of Cyrus the Great, written in the early fourth century B.C. The heroic hunting-maturation motif is incorporated in Cyrus' biography as part of the young king's education, and we can recognize, in one of his hunts, its key components. (1) Cyrus spends his youth at the court of his maternal grandfather, Astyages, where he accompanies the mature males of this family on a hunt in the wild.¹⁸ (2) On this hunt, Cyrus single-handedly kills a boar and a deer.¹⁹ (3) He returns home with the spoils, which he offers to his grandfather, and he is received as a full and mature member of the family, as in the successful Odyssean version of the hunt.

While Cyrus' hunt is only a small part of his biography, it has lasting effects. Cyrus continues to value the hunt, and it is, in part, this love of exercise and competition that sustains the king's moral virtue and his good character, which are at the core of Xenophon's ideal. In this way, through the inclusion of this type of hunt, Xenophon subtly elevates his Cyrus, endowing him with a specific kind of history (the successful version) that he shares with Greek heroes. He participates, in other words, in an *imitatio heroica* that is based not on a direct comparison to Odysseus or Meleager, but, instead, on his successful participation in a specific event in which heroes also participated.

¹⁷ Homer, *Iliad* 9, 543; Apollodorus, *Bibliotheca* 1, 8, 2; Diodorus Siculus, *Bibliotheca historica* 4, 34; Ovid, *Metamorphoses* 8, 414–424.

¹⁸ Xenophon, *Cyropaedia* 1, 4, 5–6.

¹⁹ Ebd. 1, 4, 7–8.

These literary hunts offer a second paradigm through which, I propose, we might also view the group hunt of the Vergina frieze. Like the initiatory hunts of Odysseus and Cyrus, our image features a group of men, from among which one youth (the central, wreathed horseman) is singled out as particularly important. In addition, he turns towards the lion after having decisively struck the boar, providing some overlap in the literary focus on the boar as the central prey. Also singled out in our painting is the bearded horseman, who, I would posit, represents the mature world into which the wreathed hunter is to be introduced.

Not only are the ‘characters’ of this kind of hunt present in the image, but the moment represented is also telling. As is the case with the epic hunts, the visual scene does not focus exclusively on the glory of the single-handed kill; it depicts, instead, the point at which every member of the group has an opportunity to slay the beast. The Vergina frieze shares this feature not only with the literary sources, but also with images of Meleager’s hunt, which survive in Greek vase painting. In these images, Meleager himself is never obviously distinguished from the group as the successful hunter.²⁰ Instead, at the moment depicted, everyone appears to have the opportunity to strike the prey. This choice of moment in which the hunters appear as a coherent group underscores, I believe, the social world of mature men to which success in this kind of hunt can—and, ideally, will—lead.

I read the Vergina frieze as I read Cyrus’ hunt. It is an *imitatio heroica* not in the sense that it represents or reenacts one of the hunts recorded in epic, but in that it offers a fourth-century *conceptualization* of this special type of event, connected to the heroic hunting-maturation myths through *structure* and *result*. As in Cyrus’ biography, this kind of event indicates that the life of the protagonist—for Tomb II, that of the central hunter—is punctuated by the same events that define the lives of epic heroes.

The adherence to paradigms grounded in the royal and heroic pasts is not incompatible with what we know about the self-presentation of Macedonian royalty. Although evidence for royal customs before the reign of Alexander is thin, there are hints that the past was a vital component of the self-representation of the kingdom’s elite throughout the Classical period. One aspect of this was the Argead claim of descent from the panhellenic hero Herakles, whose descendants came north from the Peloponnese to found the royal house of Macedon—a claim made at least as early as the reign of Alexander I.²¹ Herakles, therefore, is a figure in which these two pasts, heroic and royal, intersect and from which Argead authority ultimately issues.

The funerary context under discussion here offers an additional way in which Homeric models were present in contemporary practice. In epic, dead heroes like Patroklos and Hektor were burned on pyres. On the pyre of Patroklos, Achilles

²⁰ See, for example, a red-figure pelike from Benghazi (ca. 370 B.C.): St. Petersburg, The State Hermitage Museum, Inv. No. B-4528.

²¹ Herodotus, *Historiai* 8, 137.

sacrificed horses, and the ashes of Hektor were collected in a golden urn, and covered with a purple cloth.²² At Vergina, there seem to be strong allusions to these practices. In connection with Tomb II, Andronikos uncovered evidence of a funeral pyre, among the debris of which were found metal horse trappings.²³ Further, the deceased's remains were treated like Hektor's, wrapped in a purple cloth and placed in a precious metal vessel;²⁴ in Vergina's Tomb III, as well, the burned bones of the young deceased were covered in a purple cloth and placed in a silver hydria.²⁵ All of these features—pyres, horse sacrifices, and the treatment of the deceased's ashes by wrapping them in purple cloth and depositing them for burial in a precious metal vessel—are distinct parts of heroic burials, and each is also attested in the royal graves at Aegae.

The modeling of the Tomb II hunting scene on a paradigm offered by the heroic world is, therefore, one example of a larger cultural tradition that incorporates the heroic both in practice and in representation. But the Vergina frieze offers a particularly sophisticated nesting of visual archetypes. Embodying the emblem of the horseman, the protagonists of the Vergina frieze are shown as worthy inheritors of a local legacy: the ancestral office of (Argead) kingship and the distinguished history of men who filled it. The origin of this dynasty in the heroic world is underscored by the second paradigm of the hunt. Through their adherence to the structure of the epic maturation-hunt, the fourth-century horseman is likened to the heroes that usually participate in this kind of event. While they might have distinct origins that influence their appearance in the visual tradition, the horseman and group hunt contribute to the same end in the Vergina frieze. The contemporary subject is positioned as both the beneficiary and fulfillment of a particular lineage that connects his immediate glory, the recent dynastic past, and an ancient, heroic past. Our hunters do not become heroes themselves, but the *imitatio*—of both the heroic and the more recent—serves as an effective way of defining exceptional individuals in the present.

With this interpretation, we are a long way from the simple depiction of a historical moment. I should acknowledge that my interpretation implies a deep concern with dynastic succession, and that this is something that has been raised repeatedly as a motivation behind the patronage of the painting. It is frequently assumed that the successor to the deceased inserted himself into the painting as a bid for his own kingship, but it might instead be the case that the painting represents the relationship between the deceased in the center and his predecessor, underscoring his proper place—now solidified by his death—in a more deeply conceived dynastic legacy, looking not forward, but back, and extending to the very origins of the Argead dynasty in the heroic world.

²² Homer, *Iliad* 23, 160–171. 240–245 for Patroklos. 24, 795 for Hektor.

²³ Andronikos, *Royal Tombs and the Ancient City* (footnote 9), pp. 69. 97–98.

²⁴ *Ibid.*, pp. 168–171.

²⁵ *Ibid.*, pp. 198–217.

In conclusion, the dynastic and heroic pasts serve as models for behavior, as well as a means through which a historical king's nature and his place within a certain lineage are realized. The recognition of references to such pasts through visual paradigms allows us to move away from the restrictive parameters of the historical (or, even, the idealized historical) and provides a new background against which we might consider the frieze as one example of a royal image, constructed around local conceptions of who the Macedonian king is, what his relationship to previous kings and to the heroic world should be, and how this particular *imitatio heroica* may be expressed visually.

Acknowledgements

- Fig. 1 Daniel Lamp, in: H. Franks, *Hunters, Heroes, Kings: The Frieze of Tomb II at Vergina*, Princeton 2012, p. 6, Figure 3. Reproduction courtesy of the Trustees of the American School of Classical Studies at Athens.
- Fig. 2 Photo courtesy of the American Numismatic Society.

Imitatio Alexandri – Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt¹

Martin Kovacs

Die *imitatio Alexandri* in der römischen Geschichte erscheint als Phänomen auf den ersten Blick bereits gut erforscht. Insbesondere in der althistorischen Forschung bildete die Frage der Nachahmung des großen Makedonen unter den bekanntesten römischen Generälen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit einen wichtigen Ausgangspunkt für die weitergehende Problematik, in welchem Verhältnis Persönlichkeiten wie Caesar, Pompejus oder auch Augustus zu dem großen Welteneroberer Alexander standen und wie dementsprechend diese vor dem Hintergrund seiner Leistungen zu beurteilen seien, zumal sie in zahlreichen literarischen Quellen auch als Nachahmer des großen Makedonen erscheinen.²

In diesem Sinne waren entsprechende Forschungsansätze insbesondere davon geprägt, ob überhaupt und grundsätzlich eine *imitatio Alexandri* bei der untersuchten Persönlichkeit festzustellen sei. Besonders einflussreich in diesem Zusammenhang war der Beitrag von P. Green, der die unterschiedlichen Ausprägungen der Bezugnahmen auf Alexander den Großen in die Kategorien *aemulatio*, *imitatio* und *comparatio* unterteilte.³

Im Falle des Pompejus zum Beispiel war die Frage nach einer *imitatio Alexandri* umstritten und die betreffende Diskussion vermag aufgrund dessen auch einen kleinen Hinweis auf die manchmal schwierig zu bewertenden literarischen Quellen zu geben.⁴ In der Analyse des archäologischen Materials liegt für die Beurteilung des Phänomens indes eine Chance, die meines Erachtens noch nicht

¹ Für Hinweise und Anregungen danke ich den Mitdiskutanden während der Tagung sowie meinen Kollegen am Freiburger Institut, M. Dorka Moreno, geb. Schwemmer und R. von den Hoff.

² Vgl. zuvor insbesondere D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Cäsar und Marcus Antonius* (Collection Latomus; 94), Brüssel 1967; O. Weippert, *Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit*, Augsburg 1972; G. Wirth, *Alexander und Rom*, in: E. Badian (Hrsg.), *Alexandre le Grand: Image et réalité*, Genf 1976, S. 181–221; C. Bohm, *Imitatio Alexandri im Hellenismus: Untersuchungen zum politischen Nachwirken Alexanders des Großen in hoch- und späthellenistischen Monarchien*, München 1989; A. Kühnen, *Die imitatio Alexandri in der römischen Politik*, Duisburg-Essen, Univ. Diss. 2005, <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Duisburg/Kuehnen2005.pdf>, 3. Februar 2015.

³ Er unterschied dabei die vom Akteur selbst betriebene Angleichung (*imitatio*), den bewussten Versuch, das große Vorbild zu übertreffen (*aemulatio*), sowie die von Dritten herangebrachten Vergleiche (*comparatio*), P. Green, *Caesar and Alexander. Aemulatio, imitatio, comparatio*, in: *American Journal of Ancient History* 3, 1978, S. 1–26.

⁴ Vgl. Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 54.

ausreichend wahrgenommen wurde.⁵ Im Gegensatz zu literarischen Quellen bieten archäologische Hinterlassenschaften wie Bildnisse mitunter einen deutlich ‚direkteren‘, da geringer gefilterten und oftmals auch zeitlich primären Zugang für Fragen der semantischen Konzeption von Bildern und deren Aussagen.⁶

Grundsätzlich stellt sich bei Bildnissen durchaus die Frage, wie im Einzelnen die *imitatio Alexandri* konkret gemeint ist. Ging es in jedem Fall darum, sich als neuer Alexander zu präsentieren? Und wenn ja, was heißt das überhaupt? Oder sollten nur einzelne Eigenschaften des Makedonenkönigs auf den ‚Imitator‘ projiziert werden und auf welcher Ebene waren diese Beimessungen von Eigenschaften im Einzelfall bzw. im kulturhistorischen Kontext so plausibel, dass sie in der visuellen Repräsentation eingesetzt werden konnten? Und umgekehrt stellt sich die Frage, weshalb bei zahlreichen Persönlichkeiten in literarischen Quellen eine solche *imitatio* im Handeln und Auftreten nachweisbar ist, diese jedoch in der visuellen Repräsentation bzw. konkret in der Porträtstilisierung anscheinend keine Rolle spielte? Die von Green eingeführten Kategorien erweisen sich meines Erachtens gerade für die Analyse des archäologischen Materials als zu starr, da die unterschiedlichen Interdependenzen zwischen Auftraggeber, ‚Publikum‘⁷, etablierten Bildkonventionen, ihren multiplen Semantiken sowie damit verbundenen Erwartungshaltungen auf diese Weise kaum verständlich werden.⁸

1. Zur möglichen Bandbreite visueller Aneignungsstrategien im späten Hellenismus: Pompejus und Mithridates

In der Analyse des Materials wird schnell deutlich, dass eine *imitatio Alexandri* im Bildnis eben nicht gleich einer *imitatio Alexandri* ist. Und es wird ebenso schnell deutlich, dass die Frage nach dem Sinn und den Inhalten der *imitatio Alexandri* grundsätzlich und eng mit der Frage verknüpft ist, wie ganz allgemein Phänomene der Bildnisangleichung, der Aneignung und bewussten Adaption von Iko-

⁵ Der erste Entwurf in dieser Richtung stammt von M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago 1964; vgl. ferner N. Hannestad, *Imitatio Alexandri* in *Roman Art*, in: J. Carlsen [et al.] (Hrsg.), *Alexander the Great – Reality and Myth*, Rom 1993, S. 61–70.

⁶ Zum kulturhistorischen Potenzial der Analyse des antiken Porträts vgl. M. Bergmann, *Repräsentation*, in: A. H. Borbein [et al.] (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin 2009, S. 166–188.

⁷ Zum Publikumsbegriff vgl. T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom* (Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen; 9), Konstanz 1984.

⁸ Die jüngste Studie in dieser Richtung von A. Trofimova, *Imitatio Alexandri* in *Hellenistic Art. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images* (Studia Archaeologica; 187), Rom 2012 bleibt für die hier betreffenden Fragen vielfach inhaltlich und methodisch hinter dem aktuellen Forschungsstand zurück, vgl. M. Schwemmer, *Review: Imitatio Alexandri* in *Hellenistic Art*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1 (2013), S. 82–83, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/helden.heroes.heros.2013-01-11>, 3. Februar 2015.

nographien sowohl in der griechischen wie auch in der römischen Bildnisrepräsentation zu bewerten sind.⁹

Der Vergleich zwischen den Porträts des Pompejus Magnus, hier am Beispiel des berühmten Kopenhagener Kopfes¹⁰ (Abb. 1), und seines zeitgleich agierenden Rivalen Mithridates VI. von Pontos (Abb. 2) kann dieses Problem verdeutlichen.¹¹ Für beide Personen wird mit Recht eine *imitatio Alexandri* festgestellt, jedoch könnten die jeweiligen visuellen Ausprägungen nicht unterschiedlicher sein. Während Pompejus mit seinem stark individualisiert wirkenden Bildnis mit rundem Gesicht, kleinen runden Äuglein und klaren Alterszügen gekennzeichnet ist, scheint der König von Pontos mit dem Makedonen geradezu zu verschmelzen. Die langen wallenden Haare sowie das jugendliche Gesicht entsprechen dem Vorbild, während der pontische Herrscher auf einigen Prägungen auch gar mit

⁹ Vgl. allgemein zum Phänomen der Bildnisangleichung im griechischen Porträt R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994 sowie im römischen Porträt A.-K. Massner, *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.)* (Das römische Herrscherbild; 4), Berlin 1982, S. 3; P. Zanker, *Herrscherbild und Zeitgesicht*, in: *Römisches Porträt. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 31, Heft 2/3, 1982, S. 307–312; M. Bergmann, *Zeitypen im Kaiserporträt?*, in: *Römisches Porträt. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 31, Heft 2/3, 1982, S. 143–148; R. R. R. Smith, *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D.*, in: *Journal of Roman Studies* 88, 1998, S. 56–93; K. Fittschen, *The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems*, in: B. C. Ewald / C. F. Noreña (Hrsg.), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual* (Yale Classical Studies; 35), Cambridge 2010, S. 221–246, hier S. 230; *Kurzfristige Moden und langfristige Trends im römischen Porträt*, in: *Archäologisches Institut der Universität Göttingen* (Hrsg.), *Virtuelles Antikenmuseum Göttingen*, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/d/05>, 3. Februar 2015; M. Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B; 40)*, Wiesbaden 2014, S. 41–44. Den Begriff ‚Adaption‘ verwende ich hier im Sinne einer Anpassung und bewussten Überführung (*adaptare* = anpassen, für etwas anderes passend herrichten) ikonographischer Merkmale und Formeln von einem als Bezugspunkt fungierenden Bild bzw. Bildnis in ein neues Porträt einer anderen historischen Figur, vgl. auch die Bemerkungen im einleitenden Beitrag dieses Bandes von R. von den Hoff, A. Schreurs-Morét, C. Posselt-Kuhli, H. W. Hubert und F. Heinzer.

¹⁰ Ausführlich zum Pompejusbildnis zuletzt K. Junker, *Die Bildnisse des Pompeius Magnus und die mimetische Option*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113, 2007, S. 69–94; M. Trunk, *Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus – die numismatischen und glyptischen Quellen*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 123, 2008, S. 101–170.

¹¹ Vgl. allgemein R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988, S. 122. Der häufig von der Forschung für ein Bildnis des pontischen Herrschers gehaltene Kopf mit Löwenkalp im Louvre (vgl. ebd., S. 121–124 Taf. 51–52) wird hier bewusst ausgeklammert. Weder das Profil noch das verdeckte Haupthaar geben einen hinreichenden Beleg dafür, dass Mithridates VI. gemeint sein könnte. Die unter dem Löwenfell herauslugenden Haare suggerieren meines Erachtens sogar eher eine Kurzhaarfrisur, wodurch Mithridates VI. klar auszuschließen wäre.



Abb. 1
Pompejus Magnus, Kopen-
hagen, Ny Carlsberg Glyptotek,
Inv. Nr. IN 733



Abb. 2
Tetradrachme des Mithridates VI.,
London, British Museum BNK,
Inv. Nr. G. 397

aufgezogenem Löwenkalp auftritt (Abb. 3). Diese Konzeption der Münzbilder ähnelt den frühen ptolemäischen Prägungen, auf denen Alexander mit Elefantensexuvie und Ägis dargestellt wird (Abb. 4).¹² Interessant ist dabei, dass der pontische Herrscher damit nicht nur Alexander als Vorbild aufgreift, sondern auch Herakles. Dabei erweist sich eine Fortführung der alexanderzeitlichen makedoni-

¹² A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Hellenistic Culture and Society; 11), Berkeley 1993, S. 231–243 Abb. 76–79; K. Dahmen, *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, London 2007, S. 112–115 Taf. 4–5.

schen Prägungen, die auf dem Avers Herakles und auf der Rückseite die siegtragende Athena zeigen.¹³ Hier trägt der Kopf auf dem Avers die physiognomischen Züge des pontischen Herrschers, zusammen mit dem Löwenfell und einer Ägis.¹⁴ Die betreffenden Prägungen mit der Darstellung des Königs schreiben zudem den Namen Alexanders auf das Revers.

In Thrakien nahm Mithridates in den Jahren 88 bis 86 v. Chr. eine lokale Prägung auf, welche die Münzen des Lysimachos mit dem charakteristischen Revers und dem Alexanderkopf mit Ammonshörnern auf dem Avers wiederholten (Abb. 7),¹⁵ und platzierte darin sein eigenes Porträt (Abb. 8).¹⁶ Denn trotz aller Verschmelzung zwischen Vorbild und Nachahmer zeigt der pontische König durchaus individuelle Züge, wie die schmalen Augen, den leicht hängenden Hals und die Hakennase. Man könnte hier demnach tatsächlich davon sprechen, dass sich Mithridates in seiner Rolle als neuer Alexander zu präsentieren beabsichtigte, ohne jedoch völlig identisch mit ihm zu sein. Dies wird umso deutlicher, wenn man einen rundplastischen Kopf im Athener Nationalmuseum vom Westabhang der Akropolis¹⁷ heranzieht und die im Profil erkennbare unmittelbare physiognomische Nähe zu den Münzbildnissen berücksichtigt (Abb. 5. 6). Eine Angleichung erfolgt hier somit sehr weitreichend, bleibt jedoch durch die Differenzierung in der Physiognomie Metapher, die aussagt, dass Mithridates *wie* ein neuer Herakles oder Alexander wirken kann und wird, aber nicht *als* ein solcher.

-
- ¹³ Umfassend dazu M. J. Price, *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus*. A British Museum Catalogue, London 1991.
- ¹⁴ M. J. Price, *Mithradates VI Eupator, Dionysus, and the Coinages of the Black Sea*, in: *The Numismatic Chronicle* 8, 1968, S. 1–12, hier S. 7; Ders., *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus* (Anm. 13), S. 195 Nr. 1191. 1193 a–b Taf. 49.
- ¹⁵ F. de Callatäy, *L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies* (Numismatica Lovaniensia; 18), Louvain-la-Neuve 1997, S. 140; zur Prägung des Lysimachos (297–281 v. Chr.) vgl. Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 318–323 Abb. 117.
- ¹⁶ N. J. Breitenstein / W. Schwabacher (Hrsg.), *Sylloge Nummorum Graecorum*. The Royal Collection of Coins and Medals, Danish National Museum, Bd. 6, Thrace, 1, *The Tauric Chersonese-Thrace (Mesembria)*, Kopenhagen 1942, Nr. 1094.
- ¹⁷ Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 3556. Der Kopf wird häufig als Darstellung eines späthellenistischen Herrschers angesehen, meist als ‚Ariarathes‘, vgl. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Anm. 11), S. 171–172 Nr. 85 Taf. 53, 1–2; zuletzt U.-W. Gans, *Attalidische Herrscherbildnisse*. Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons (Philippika. Marburger altertumskundliche Abhandlungen; 15), Wiesbaden 2006, S. 80–81 Nr. 25; C. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. 3, *Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, S. 273–332, hier S. 278 Abb. 241. Für eine Identifizierung mit Mithridates VI. plädierte jüngst J. M. Hojte, *Portraits and Statues of Mithridates VI*, in: J. M. Hojte (Hrsg.), *Mithridates VI and the Pontic Kingdom* (Black Sea Studies; 9), Aarhus 2009, S. 145–162, hier S. 152.



Abb. 3
Tetradrachme des Mithridates VI., ca. 80–72 v. Chr., Odessos
(Privatbesitz)



Abb. 4
Tetradrachme des Ptolemaios I. mit dem Bildnis Alexanders des
Großen (Avers), ca. 316/315–301 v. Chr., London, British Museum,
Inv. Nr. 1987,0649.508



Abb. 5 und 6
Mithridates VI. (?), erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., Athen, Archäolo-
gisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 3556



Abb. 7
Tetradrachme des Lysimachos mit dem Bildnis Alexanders des Großen, 297–281 v. Chr., Lampsakos, London, British Museum, Inv. Nr. 1919,0820.1



Abb. 8
Stater des Mithridates VI., 88–86 v. Chr., Istros (Privatbesitz)

Politisch und kulturell ist diese Repräsentationsstrategie indes nicht abwegig. Der pontische Herrscher repräsentiert sich als Träger eines mächtigen Königreiches, der wie vormals Alexander die gesamte griechische Welt anführt und gegen die hegemonialen Bestrebungen einer fremden Macht – nämlich die Römer – verteidigt,¹⁸ wodurch der Verweis auf Alexander sowohl retrospektiv als auch prospektiv gemeint ist. Der unbesiegbare Mithridates wird für alle Griechen die Freiheit wiederherstellen und letztlich wie Alexander das feindliche Imperium stürzen, das ebenso als barbarischer Erbfeind stilisiert wurde wie das Achämenidenreich.

Kehren wir zu Pompejus zurück. Weshalb erfolgte die Angleichung an das große Vorbild in seinem Fall lediglich in den aufgeworfenen Haaren, die mancher Forscher bereits für einen natürlichen Wirbel ohne einen programmatischen

¹⁸ Vgl. B. C. McGing, *The Foreign Policy of Mithridates VI Eupator, King of Pontos* (Mnemosyne, Supplement; 89), Leiden 1986.

Bezug zur Ikonographie Alexanders gehalten hat¹⁹ und damit für ein individuelles Merkmal, das nichts mit Alexander zu tun haben muss? Dabei zeigt sich, dass die Beachtung des kulturellen und politischen Kontextes der republikanischen Bildnisrepräsentation essenziell für das Verständnis des evidenten Alexanderzitats bei Pompejus ist. Die Referenz zur Alexanderikonographie ist nämlich einerseits evident, weil speziell das Motiv der aufgeworfenen Haare äußerst selten vorkommt,²⁰ und andererseits sind die Form und der Aufbau der Locken dem Schwarzenberg-Typus nicht unähnlich. Die asymmetrische Verschiebung der gegeneinandergestellten Locken scheint indes, wie K. Fittschen bemerkt hat, auf den Porträttypus des Alexander Dressel zu rekurrieren.²¹ Andererseits ist das Zitat evident, weil das ältere Porträt des Pompejus in Venedig²² (Abb. 9), das den Feldherrn jugendlicher, und damit eigentlich empfänglicher für die Ikonographie Alexanders präsentiert, das charakteristische aufgeworfene Stirnhaar noch nicht zeigt. Trotz dieses ikonographisch eindeutigen Alexanderzitats bleibt die ikonographische Angleichung nur ein Bestandteil, eine Vokabel der Bildnisrepräsentation.

- ¹⁹ Vgl. E. S. Gruen, *Rome and the Myth of Alexander*, in: T. W. Hillard [et al.] (Hrsg.), *Ancient History in a Modern University*, Bd. 1, *The Ancient Near East, Greece and Rome*, Grand Rapids 1998, S. 178–191, hier S. 184; D. J. Martin, *Did Pompey Engage in imitatio Alexandri?*, in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bd. 9 (Collection Latomus; 244), Brüssel 1998, S. 23–51, hier S. 39. Vgl. dagegen bereits K. Fittschen, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1991, S. 253–270.
- ²⁰ Vgl. allerdings ein republikanisches Porträt eines älteren Mannes mit aufgeworfenen Haaren in Cagliari: S. Angiolillo, *Due ritratti al Museo Nazionale Archeologico di Cagliari*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 78, 1971, S. 119–124 Taf. 70–71. Es scheint mir allerdings möglich, dass die betreffende Formel zusammen mit einigen physiognomischen Details darauf hinweisen, dass es sich hier wiederum um eine partielle Angleichung an das späte Bildnis des Pompejus handeln könnte.
- ²¹ Zum Typus Schwarzenberg vgl. R. von den Hoff, *Neues im ‚Alexanderland‘: Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 17, 2014, S. 209–245, <http://gfa.gbv.de/dr,gfa,017,2014,a,09.pdf>, 3. Februar 2015; zu Pompejus vgl. Fittschen, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung* (Anm. 19), S. 263–264; zum Typus Dressel vgl. Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 425; C. Vorster, *Griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. 2, *Klassische Plastik*, Mainz 2004, S. 383–428, hier S. 411 Abb. 283.
- ²² G. Traversari, *Museo Archeologico di Venezia. I Ritratti*, Rom 1968, S. 27–28 Nr. 10; L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986, S. 200–220 Abb. 57–58; W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen*, Frankfurt am Main 2005, S. 63 Nr. a Taf. 26 a. 27 a–c. Die These von Junker, *Die Bildnisse des Pompeius Magnus* (Anm. 10), S. 76–81, der Typus Venedig sei entgegen der *communis opinio* chronologisch nach dem Kopenhagener Bildnis anzusetzen, erscheint mir nicht überzeugend. Die von Junker angeführten Einzelformen, die auf eine stilistische Nähe des Venezianer Kopfes zu Bildnissen des Augustus hinweisen sollen, sprechen meines Erachtens – wenn überhaupt – eher dafür, dass Ersterer als Kopie augusteischer Zeit zu verstehen ist (vgl. Giuliani, *Bildnis und Botschaft*, S. 67. 200). Das Urbild lässt sich damit jedoch nicht zuverlässig datieren. Auch die von Junker herangezogenen postum von Sextus Pompejus herausgegebenen Münzbildnisse, die den einstigen Konsul mit der Anastolē und stärkeren Alterszügen zeigen, widerlegen nicht die etablierte Chronologie.

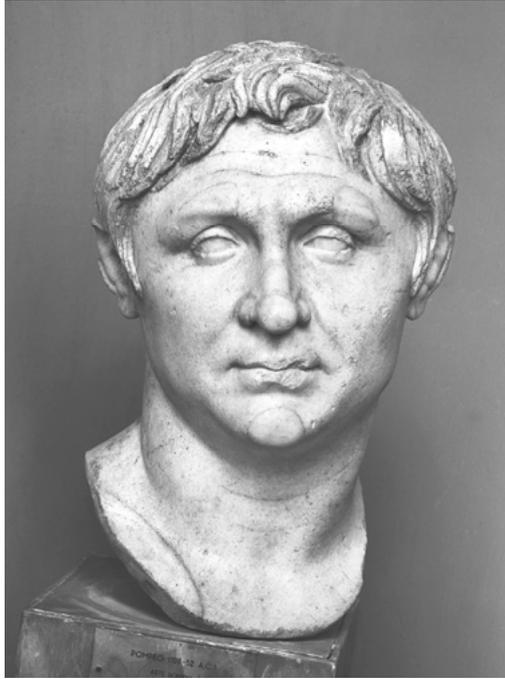


Abb. 9
Pompejus Magnus, Venedig, Museo Archeologico
Nazionale, Inv. Nr. 62

tation, denn insgesamt bleibt das Haupthaar kurz und auch die jugendliche Erscheinung wird zugunsten einer beinahe entwaffnend realistisch wirkenden Physiognomie vermieden.

Aus meiner Sicht reiht sich das Alexanderzitat ganz zwanglos in eine weit verbreitete Tendenz im republikanischen Porträt ein. Durch die Adaption hellenistischer Anstrengungs- und Leistungsformeln wie ein geöffneter Mund oder eine starke, dynamische Kopfwendung werden Inhalte und Botschaften der hellenistischen, monarchischen Repräsentation zitiert, die jedoch im politischen Kontext der Republik nicht konkret monarchisch konnotiert gewesen sein können, sondern Eigenschaften evozierten, die für Feldherrn und tüchtige Politiker essenziell gewesen sein mussten.²³ Dafür spricht auch das freilich ins Negative gekehrte Zeugnis dieser Aspekte bei Plutarch, der dezidiert von visuellen Formeln der Bildnisrepräsentation spricht:

²³ Vgl. beispielhaft die Bildnistypen des ‚Marius‘ und ‚Sulla‘ in der Münchener Glyptothek; Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus* (Anm. 17), S. 294 Abb. 276 a–d; Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* (Anm. 22), S. 21–27 Typus I c Taf. 4. S. 29–33 Typus II Taf. 5. Grundlegend dazu P. Zanker, *Studien zu den Augustusporträts*, Bd. 1, *Der Actium-Typus* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse; 3, 85), Göttingen ²1978, S. 34–39.

„Die meisten Könige und Herrscher haben keinen Verstand und ahmen die schlechten Bildhauer nach, die glauben, ihre Statuen wirkten großartig und mächtig, wenn sie sie mit weit auseinandergestellten Beinen, mit angespannten Muskeln und mit aufgesperrtem Mund wiedergeben. Denn sie glauben auch, durch eine schroffe Stimme, grimmigen Blick, unfreundliches Betragen und ungesellige Lebensweise Gewicht und Würde ihrer Herrschaft zu repräsentieren.“²⁴

Bemerkenswert ist hierbei, dass physiognomische Topoi und Bildformeln als Garantien für konkrete persönliche Eigenschaften und Tugenden verstanden werden, nur in einer polemischen Umkehrung, bei der klar sein musste, dass entsprechende Formeln ihrerseits üblicherweise für konkrete positive Eigenschaften gestanden haben. Die demgegenüber überdeutlich im Befund hervortretenden Altersbildnisse, die schon lange als typisch für das späte republikanische Porträt erkannt wurden, unterstreichen hingegen die Notwendigkeit von Altersreife zur Ausübung politischer Macht.²⁵ Auf diese Weise konvergieren zwei Repräsentationsebenen. Die Nähe zu Alexander bzw. die im Vergleich zum Vorbild äquivalenten Taten des Pompejus werden durch das visuelle Zitat in Erinnerung gerufen, während die ältliche, individualisierende Stilisierung der Erwartungshaltung der römischen Öffentlichkeit entgegenkommt. Diese beiden unterschiedlichen Ebenen wurden auch sicher nicht als einander widersprechende Aussagen wahrgenommen, die sich an unterschiedliche Bevölkerungsgruppen gewendet hätten, sondern lieferten dem Betrachter ein kohärentes, sich additiv ergänzendes Bild.²⁶

Aus diesem Vergleich zwischen Pompejus und Mithridates wird schnell deutlich, dass eine *imitatio Alexandri* nicht gleich einer *imitatio Alexandri* ist, und dass die Feststellung einer Angleichung bzw. *imitatio* noch keine hinreichende Erklärung bietet, weshalb eine spezifische Repräsentationsform gewählt wurde. Tatsächlich beginnt die kulturhistorische Analyse des Phänomens erst jetzt. Denn

²⁴ Plutarch, *Moralia* 780A, „Ἀλλὰ νοῦν ἔχοντες οἱ πολλοὶ τῶν βασιλέων καὶ ἀρχόντων μιμοῦνται τοὺς ἀτέχνους ἀνδριαντοποιοῦ, οἱ νομιζοῦσι μεγάλους καὶ ἀδρούς φαίνεσθαι τοὺς κολοσσοῦς, ἂν διαβεβηκότας σφόδρα καὶ διατεταμένους καὶ κεκνηνόντας πλάσωσι. Καὶ γὰρ οὗτοι βαρῦτητι φωνῆς καὶ βλέμματος τραχύτητι καὶ δυσκολίᾳ τρόπων καὶ ἀμιξίᾳ διαίτης ὄγκον ἡγεμονίας καὶ σεμνότητα μιμεῖσθαι δοκοῦσιν, [...]“, Übersetzung: Eine antike Interpretation hellenistischer Herrscherstatuen, in: Archäologisches Institut der Universität Göttingen (Hrsg.), *Virtuelles Antikemuseum Göttingen*, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/c/05/05>, 3. Februar 2015.

²⁵ Zur Debatte über die Interpretation des republikanischen Porträts vgl. ferner die Beiträge von P. Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90, 1975, S. 267–315; Ders., *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten*, in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 3, 97), Göttingen 1976, S. 581–605; R. R. R. Smith, *Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits*, in: *Journal of Roman Studies* 71, 1981, S. 24–38.

²⁶ So gegen die bei Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (Anm. 22), S. 56–69 postulierte ‚Zwiespältigkeit‘ insbesondere Pittschen, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung* (Anm. 19), S. 263–267; V. M. Strocka, *Caesar, Pompeius, Sulla. Politikerporträts der späten Republik*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 163, 2004, S. 60, „Sosehr die Köpfe römischer Politiker der Republik auch Pathosformeln verwenden, die Physiognomie ist keine Wahlparole, sondern eine anschauliche Einheit, die innere Spannungen nicht ausschließt.“

nun lässt sich die Frage stellen, weshalb Pompejus ausgerechnet die sogenannte Anastolé²⁷ als Alexanderzitat wählte, wenn dieses zwar eine prominente, aber sicher nicht die einzige Aussage seiner visuellen Repräsentation markierte. Offenbar beinhaltete die Anastolé als wichtiger Bestandteil der Alexanderikonographie eine Fülle von Konnotationen, welche in der Adaption des Pompejus entscheidende Eigenschaften des Makedonen symbolisierten, die wiederum auf Pompejus übertragen werden sollten. Damit wird keine Identität mit Alexander hergestellt, sondern Pompejus verkörpert dessen Qualität(en) in neuer Ausprägung. In seiner Sieghaftigkeit, in seiner Dynamik und in seinen Leistungen kommt er Alexander gleich oder übertrifft ihn womöglich sogar. Dass Alexander als Monarch ein gewaltiges Königreich geschaffen hatte, konnte in dieser ‚fragmentarischen‘ Adaptionstrategie erfolgreich ausgeblendet werden, zumal dies im spätrepublikanischen Rom auch nicht opportun gewesen wäre.

2. *Angleichungen im Handeln und die Wertschätzung für Alexander den Großen in der frühen Kaiserzeit*

Wie selektiv die Bezugnahmen auf den großen Makedonen sein konnten, zeigen die strukturell bzw. visuell in ihren Bildnissen nicht an Alexander angeglichene Persönlichkeiten wie Caesar und Augustus. Bei Caesar kommen die Leistungen als Feldherr denjenigen Alexanders gleich, aber auch als Caesar selbst den Vergleich suchte, indem er etwa das Ausgreifen nach Britannien strukturell mit der Eroberung Asiens durch Alexander gleichsetzt – der Gedanke des Vorstoßes in eine andere, jenseits der eigenen gelegenen Oikumene wurde von der althistorischen Forschung hervorgehoben –,²⁸ finden sich in der Ikonographie Caesars keinerlei Spuren einer alexanderhaften Stilisierung. Mit seinem kahlen Haupt, dem knochigen Schädel und dem milden Lächeln scheint er sich anderer visueller Traditionen zu bedienen. Vielleicht ging es Caesar mehr noch als Pompejus darum, traditionelle römisch-republikanische Erwartungen in seinem Bildnis zu erfüllen und gerade nicht die visuelle Nähe zum großen makedonischen Universalmonarchen zu suchen.²⁹ Wie stark die Angleichung auf der Ebene der Handlungen und Leistungen im Krieg bezogen waren, zeigt sich in der nur literarisch überlieferten Reiterstatue

²⁷ Als Terminus für die Frisur Alexanders ausschließlich überliefert bei Plutarch, Pompeius 2, 1.

²⁸ Vgl. ausführlich G. Dobesch, Caesar und der Hellenismus, in: R. Kinsky (Hrsg.), *Diorthoseis*. Beiträge zur Geschichte des Hellenismus und zum Nachleben Alexanders des Großen, München/Leipzig 2004, S. 108–252, hier S. 236–239; B. Dreyer, Arminius und der Untergang des Varus: Warum die Germanen keine Römer wurden, Stuttgart 2009, S. 212–219.

²⁹ Zur Deutung des Caesarporträts mit Verweis auf Tugenden wie *temperantia*, *mansuetudo*, *modestia* und *constantia* vgl. Giuliani, Bildnis und Botschaft (Anm. 22), S. 200–221 und zusammenfassend B. Borg, Das Gesicht der Aufsteiger: Römische Freigelassene und die Ideologie der Elite, in: M. Braun [et al.] (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr. (Beiträge zur Altertumskunde; 134), Leipzig 2000, S. 285–302, hier S. 296–297.

Caesars auf dem Forum Romanum, die nach Statius eine wiederverwendete Statue Alexanders des Lysipp gewesen sei.³⁰ Die Aussage ist auch hier deutlich: Caesar gleicht Alexander in seinen Fähigkeiten, den römischen Staat zu verteidigen und auch auszudehnen, weshalb für entsprechende Verdienste auch vergleichbare Ehrungen als angemessen empfunden werden konnten. Die Annäherung an Alexander bleibt somit eher auf einer vergleichenden, vielleicht auch poetischen Ebene.

Noch diffuser erscheint eine *imitatio Alexandri* bei Augustus. Während er aus Wertschätzung für den Makedonen dessen Grab in Alexandria besuchte und es auch mit dem Bildnis Alexanders siegelte, lassen sich sonst keinerlei Ambitionen feststellen, auch nur Teile der Alexanderikonographie zu adaptieren.³¹ Tatsächlich erweist sich der klassizistisch beruhigte Porträtentwurf im Typus Prima Porta als revolutionärer Gegenentwurf zu vorherigen römischen Traditionen und besitzt auch zur hellenistischen Herrscherikonographie keinerlei Verbindungen.³² Vielleicht müsste man hier tatsächlich konstatieren, dass Alexander abseits einer allgemeinen Wertschätzung für die Repräsentation und die Leistungen des Augustus keine Rolle spielte und mithin keine hinreichende Grundlage für eine *imitatio*, auch nicht im weiteren Sinne bzw. im Sinne einer Angleichung im Handeln oder in seinen Leistungen, gegeben ist.³³

Das Spiel mit Alexander als vorbildhafter Persönlichkeit zieht sich indes durch die gesamte Kaiserzeit. Caligula soll den Harnisch aus Alexanders Grab getragen,³⁴ Nero eine Reitergarde ausgehoben haben, die er „Phalanx Alexanders des

³⁰ Vgl. Statius, *Silvae* 1, 1, 84–88; J. Bergemann, Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 11), Mainz 1990, S. 34. 160; M. Sehlmeier, Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Ständebewusstseins (Historia Einzelschriften; 130), Stuttgart 1999, S. 232–234; zuletzt P. Zanker, The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar, in: M. Griffin (Hrsg.), *A Companion to Julius Caesar* (The Blackwell Companions to the Ancient World), Oxford 2009, S. 291–292.

³¹ Ausführlich zur Alexanderverehrung des Augustus vgl. D. Kienast, Augustus und Alexander, in: *Gymnasium* 76, 1969, S. 430–456; zum Besuch des Grabes Alexanders in Alexandria: Cassius Dio 51, 16, 3–5; zum Siegel mit dem Bildnis Alexanders: Plinius, *Naturalis historia* 37, 8. 10; Sueton, Augustus 50; Cassius Dio 51, 3, 5–6; zusammenfassend hierzu Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 128–134; vgl. dazu auch den Beitrag von D. Boschung in diesem Band.

³² Vgl. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 103–107.

³³ Freilich könnten die beiden Kameen in London (Kameo Strozzi-Blacas) sowie in New York (Marlborough-Kameo), die Augustus mit nacktem Oberkörper, Lanze und Ägis darstellen und damit dem Alexandermodell zu folgen scheinen, hier berücksichtigt werden, vgl. R. Thomas, Hellenistische Wurzeln römischer Herrscherikonographie. Zur Alexanderangleichung des Augustus, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 1996, S. 367–403. Allerdings findet sich diese Darstellungsweise nicht in anderen Medien und ist für Augustus auf die Kameen und ihren spezifischen Kontext beschränkt. Tatsächlich wird man eher annehmen dürfen, dass die entsprechenden Aussagen und Vergleiche hier von außen an Augustus herangetragen wurden.

³⁴ Sueton, Caligula 52; Cassius Dio 59, 17, 3; vgl. dazu Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 169.

Großen“ nannte.³⁵ Unabhängig vom Wahrheitsgehalt der jeweils berichtenden Quellen lässt sich festhalten, dass im Sinne antiker Überlieferung dem betreffenden Kaiser diese Form der Angleichung im Handeln und Auftreten zugetraut werden konnte. Denn sie entspricht strukturell den Möglichkeiten, die seit Pompejus und Caesar immer wieder Anwendung im römischen Kontext fanden: die selektive Zitierung alexanderhafter ikonographischer Elemente und/oder entsprechender Verhaltensweisen, um spezifische Aussagen über den ‚Imitierenden‘ treffen zu können und diese gleichzeitig in einen welthistorisch kompetitiven Zusammenhang zu stellen.³⁶

Es ist eine gleichsam panegyrische Technik, da Alexander als schwerlich zu übertreffender historischer Referenzpunkt fungieren konnte, dem man sich kaum mehr als anzunähern in der Lage war. Trotzdem ist es bezeichnend, wie wenig eine tatsächliche visuelle Nähe zu dem Makedonen gesucht wurde. Die Porträts des Caligula und des Nero verfolgen ihrerseits ganz andere Regeln der Repräsentation: hier der junge Imperator, der ikonographisch der julisch-claudischen Herrscherikonographie folgt, um seine dynastische Legitimation zu bekunden,³⁷ dort der kulturelle Revolutionär Nero, der mit feistem Gesicht und luxuriöser Brennscherenfrisur und seiner Zeit voraus hellenistische Formen und Elemente der Herrschaft und der griechischen Kultur in Rom zu etablieren suchte.³⁸ Die jeweiligen primären Inhalte der Bildnisstilisierungen boten hier keinen Platz für eine ikonographische *imitatio Alexandri*, und das zeigt auch, wie episodenhaft oder situativ bestimmte Formen der Angleichung an Alexander gesucht werden konnten. Denn auch hier stehen kaum überraschend die militärischen Fähigkeiten im Zentrum der *imitatio*. Der Alexanderharnisch evoziert eine Gleichrangigkeit des Trägers mit Alexanders militärischen Fähigkeiten, während die neue makedonische Phalanx des Nero prospektiv und beinahe theatralisch einen neuen Sieg über die Barbaren des Ostens ankündigt.

Man könnte an dieser Stelle etwa auch am Beispiel des berühmten Schlachtfrieses vom Trajansforum³⁹ oder der Reiterstatue Domitians bzw. Nervas aus

³⁵ Sueton, Nero 19, 2; vgl. Kühnen, Die *imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 176.

³⁶ Nach Green, Caesar and Alexander (Anm. 3) wäre damit die Kategorie der *aemulatio* gemeint. Allerdings stellt sich aus meiner Sicht die Frage, inwiefern Greens Kategorien für das Verständnis dieser Aneignungsstrategien sowohl allgemein als auch im Besonderen hilfreich sind, wenn diese quasi einander ausschließend und abgrenzend verwendet werden.

³⁷ Vgl. Massner, Bildnisangleichung (Anm. 9); R. von den Hoff, Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers, in: Archäologischer Anzeiger, 2009, S. 239–263.

³⁸ Zur Bedeutung des Neroporträts vgl. M. Bergmann, Portraits of an Emperor – Nero, the Sun, and Roman *Ottium*, in: E. Buckley / M. Dinter (Hrsg.), A Companion to the Neronian Age, Malden [u.a.] 2013, S. 332–362.

³⁹ G. M. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 3. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit, in: Bonner Jahrbücher 185, 1985, S. 143–213, hier S. 173–182 Nr. 9 Abb. 15; A.-M. Leander-Touati, The Great Trajanic Frieze: The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, Series in quarto; 45), Stockholm 1987.

Misenum⁴⁰ daran denken, dass hier in Parallelität zu ikonographischen Vorbildern aus dem Hellenismus, aber auch aus der späten Alexanderzeit punktuell eine *imitatio Alexandri* des dargestellten Kaisers evoziert werden konnte – unter Umständen in der Nachfolge der Reiterstatue Caesars auf dem Forum Iulium, von der offenbar allgemein bekannt war, dass sie als ursprüngliches Werk des Lysipp einst das Haupt Alexanders des Großen getragen hatte.⁴¹ Die im römischen Kontext in der Realität undenkbbare Konstellation, ein Kaiser stürze sich tatsächlich in die Schlacht, verweist den Betrachter auf jeweils berühmte ikonographische Vorbilder aus dem Hellenismus,⁴² wie etwa das Alexandermosaik, und könnte damit eine situative, partielle, aber wohl eher implizite und mittelbare *imitatio Alexandri* des Kaisers andeuten. Der poetisch-panegyrische Subtext könnte lauten: So wie Alexander sich siegreich in die Schlacht warf, ebenso siegreich und unbeugsam agiert im Krieg unser Kaiser. Dies ist insofern auch wahrscheinlich, als Alexander aus Sicht der Römer in der Tradition der hellenistischen Bilderwelt Garant und geeigneter Referenzpunkt für Unbesiegbarkheit, grenzenlose Dynamik und militärische Leistungsfähigkeit war.

3. *Die imitatio Alexandri im römischen Herrscherbild des 3. Jahrhunderts: Caracalla und Gallien als Fallbeispiele*

Das römische Herrscherbildnis des 3. Jahrhunderts ist bereits hinreichend erforscht. In einem Jahrhundert der außenpolitischen Bedrohungen und von diesen begleiteten innenpolitischen Wirren waren die amtierenden Kaiser mit zahlreichen Usurpationen konfrontiert. Häufige Kaiserwechsel gingen einher mit partiell stark divergierenden Repräsentationsstrategien, insbesondere während der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.⁴³ Die etwa für das 3. Jahrhundert häufig als charakteristisch wahrgenommene sogenannte Soldatenkaiserikonographie⁴⁴ lässt sich indes bereits in spätantoinischer Zeit bei den Bildnissen des Claudius Pompeianus auf dem Clementiarelieff des heute verlorenen Ehrenbogens für Mark Aurel und im 6. Bildnistypus des Commodus nachweisen.⁴⁵ Nach der eindeutig auf die Ikonographie

⁴⁰ Bergemann, Römische Reiterstatuen (Anm. 30), S. 82–86 Nr. P 31 Taf. 56–58.

⁴¹ Vgl. Anm. 30.

⁴² Vgl. zur Adaption hellenistischer Schlachtenbilder in der römischen Kaiserzeit T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 1987, 2), Heidelberg 1987, S. 29–32.

⁴³ Vgl. zusammenfassend M. Bergemann, Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: H. Beck / P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum (Ausstellungskatalog Frankfurt), Frankfurt am Main 1983, S. 41–60.

⁴⁴ Zur Deutung als ‚Berufsfrisur‘ vgl. K. Fittschen, Siebenmal Maximinus Thrax, in: Archäologischer Anzeiger 3, 1977, S. 319–326; Bergemann, Zeittypen im Kaiserporträt? (Anm. 9), S. 146. M. Bergemann wertet das kurze Haupthaar auch als mögliches Bekenntnis zur stoischen Philosophie bzw. zu den damit verknüpften Tugenden.

⁴⁵ Vgl. G. M. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 4. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit, in:

der Antoninen rekurrierenden Stilisierung des Septimius Severus⁴⁶ etablierte Caracalla die für die Folgezeit so charakteristische Ikonographie mit kurzem Haupthaar, Dreitagebart und angestrenzter Mimik. Das Bildnis Caracallas lässt demnach auf den ersten Blick kaum den Schluss zu, dass hier ikonographisch eine Angleichung an Alexander erfolgen sollte. Tatsächlich handelt es sich dezidiert um das Bildnis eines Soldatenkaisers. Indes verfügen wir aber über zahlreiche Schriftquellen, die dem im Nachhinein verachteten Herrscher eine besondere Beziehung zum großen Makedonen nachsagen. So habe er in Anknüpfung an Alexander in „Besessenheit vom Dämon des großen Alexanders“ eine persische Prinzessin heiraten wollen,⁴⁷ wie Nero eine makedonische Phalanx aufgestellt,⁴⁸ opferte in Anknüpfung an das Opfer Alexanders in Ilion am Grabe des Achill⁴⁹ und habe makedonische Kleidung getragen. Ferner ließ er Statuen Alexanders errichten, und sogar von Doppelhermen ist die Rede, die neben dem Kopf Alexanders noch den Kaiser selbst zeigten.⁵⁰ In einigen Inschriften lässt sich nachweisen, dass Caracalla zwischenzeitlich, wie etwa auch Pompejus, den Magnus-Titel führte.⁵¹ Handelt es sich hier ebenfalls um eine rein situative, selektive *imitatio*, während im Bildnis selbst keinerlei Elemente der Alexanderikonographie zu sehen sind?

Auffällig erscheint im Vorrat der Bildnisse des Kaisers im ersten Alleinherrscher-typus⁵² neben dessen intensiver Anstrengungsmimik die heftige Kopfwendung, die Dynamik und Leistungsfähigkeit evoziert (Abb. 10). Diese Wendung erinnert in überspitzter Form an die Konventionen hellenistischer Herrscherbilder und könnte

Bonner Jahrbücher 186, 1986, S. 1–90, hier S. 9. 47–50 Nr. 23; E. La Rocca (Hrsg.), *Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori* (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1986, S. 39 Taf. 27–28; zum 6. Typus des Commodus vgl. K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1, Kaiser- und Prinzenbildnisse (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 3), Mainz ²1994, S. 87 Nr. 13–14; M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998, S. 250. 266 Taf. 48, 9.

⁴⁶ Zur Ikonographie des Septimius Severus insbesondere J. Raeder, *Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des „Serapistypus“ des Septimius Severus*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 107, 1992, S. 175–196; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 94–98. Allgemein zur Bildnisrepräsentation der Severan Emperors, in: *American Journal of Ancient History* 6–8, 2007–2009 [2013], S. 465–492.

⁴⁷ Vgl. J. Vogt, *Zu Pausanias und Caracalla*, in: *Historia* 18, 1969, S. 299–308, hier S. 307.

⁴⁸ Cassius Dio 78, 7, 1–2.

⁴⁹ Vgl. Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 211.

⁵⁰ Herodian 4, 8, 2.

⁵¹ Vgl. die Nachweise bei Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 208 Anm. 41.

⁵² Vgl. Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 105–108; zur hier abgebildeten Büste in Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 6033 vgl. ebd., S. 106 Replik Nr. 9 Beil. 73.

durchaus als Element der Alexanderimitation verstanden werden. Die gesteigerte Bewegungsdynamik wird am Beispiel der Neapler Büste zusätzlich zur starken Kopfwendung auch durch die bemerkenswerte Straffung des Paludamentums unterstrichen. In der Kombination dieser ikonographischen Elemente bleibt diese Stilisierung im Vergleich mit der Repräsentation anderer Kaiser geradezu einmalig und verdeutlicht, dass es sich hierbei auch um eine besondere Aussage handeln muss. Überdies lassen sich Darstellungen des Kaisers nachweisen, die ihn nackt und mit Schwertband präsentieren. Diese Ikonographie ist heroisch konnotiert und betont die militärische Leistungsfähigkeit des Kaisers.⁵³ Entscheidend bleibt jedoch für die *imitatio Alexandri*, dass die Formel der starken Kopfwendung Facette und Episode bleibt. Es findet keine weitere visuelle Angleichung an Alexander den Großen statt – und auch die Kopfwendung selbst ist nicht zwingend und dezidiert auf Alexander bezogen, sie könnte auch unabhängig von Alexander etabliert gewesen und als heroisch erscheinende Dynamik formal zu verstehen sein, die auch einigen klassischen Statuen wie dem Diomedes des Kresilas zu eigen ist.⁵⁴ Das Porträt folgt sonst in der Stilisierung zeittypischen Konventionen, die im Gegensatz zu den Antoninen nun eher militärisch-rustikaler Natur waren. Dies verwundert nur auf den ersten Blick, zumal gerade Caracalla offenbar eng mit dem Militär verbunden und sogar über seinen Tod hinaus bei den Soldaten überaus beliebt war, wie dies die Episode um die Erhebung des Elagabal zeigen kann, bei der der Knabe – emporgehoben auf den Mauern eines Militärlagers – deshalb vom Heer als Kaiser akklamiert wurde, weil die Soldaten eine Ähnlichkeit mit dessen vermeintlichem Vater Caracalla erkannten.⁵⁵

Folglich gilt, was bereits am Beispiel der ältlich-realistischen, ja geradezu individuell erscheinenden Stilisierung des Pompejus deutlich wurde: Unterschiedliche Aussageebenen und Erwartungshaltungen waren bei der Konzeption einer Porträtstilisierung zu berücksichtigen, und in diesem Zusammenhang erwies sich eine weitgehende Aneignung der Ikonographie Alexanders als unvereinbar mit anderen Stilisierungsformen, die ihrerseits andere Botschaften transportieren sollten. Im Falle Caracallas ungewöhnlich bleibt jedoch der im 3. Typus sogar noch

⁵³ Zur Berliner Büste Sk 384 mit nacktem Oberkörper und Schwertband vgl. S. Mägele, 2254: Porträtbüste des Kaisers Caracalla (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2254>, 3. Februar 2015; zur Aussage des Büstentypus vgl. C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford 2005, S. 194–197.

⁵⁴ Vgl. F. Hildebrandt, *Diomedes – Tauglich für die römische Herrschaftsikonographie?*, in: T. Ganschow / M. Steinhart (Hrsg.), *Otium*. Festschrift für Volker Michael Strocka, Remshalden 2005, S. 149–154.

⁵⁵ Vgl. Herodian 5, 3, 12; zum ersten Bildnistypus des Elagabal und dessen Ähnlichkeit zum Caracallaporträt vgl. M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* (Antiquitas; 3, 18), Bonn 1977, S. 26; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 115.

gesteigerte zornige Ausdruck (Abb. 11), der in dieser Form im römischen Porträt nur selten vorkommt,⁵⁶ aber vereinzelt auch im zeitgenössischen Privatporträt anzutreffen ist.⁵⁷ Könnte dies eventuell ein Hinweis auf den *furor Alexandri* sein, den unbändigen Zorn, der sowohl Alexander als auch Achill zu den gewaltigsten Taten befähigte?⁵⁸ Träfe dies zu, dann erfolgte eine Angleichung an Alexander oder Achill nicht auf der Ebene der Referenzierung ikonographischer Konventionen, sondern auf derjenigen der Beimessung von Eigenschaften, die erst erneut visualisiert werden mussten.

Noch wichtiger in diesem Zusammenhang erscheinen die bekannten Goldprägungen von Abukir bzw. Tarsos. In dieser Reihe von Goldmedaillons, die wahrscheinlich in Makedonien als Siegespreise als vollständige Serien ausgegeben wurden,⁵⁹ findet sich neben der Darstellung Alexanders (Abb. 12) und seiner Mutter Olympias⁶⁰ auch Caracalla selbst, mit dem Schild Alexanders und, einmalig für den späteren Bildnistypus (Abb. 13), bartlos! Dabei handelt es sich aber nicht, wie K. Dahmen vorgeschlagen hat, um das Knabenbildnis des Kaisers,⁶¹ sondern tatsächlich wird Caracalla hier typologisch in seinem dritten Bildnistypus repräsentiert.⁶²

⁵⁶ Vgl. allerdings das Bildnis eines offenbar aufgrund zweier weiterer Repliken berühmten Mannes auf einer zugehörigen Paludamentbüste antoninischer Zeit in Berlin, das insbesondere ebenfalls die starke Kopfwendung und eine ‚zornige‘ Mimik aufweist, vgl. K. Fittschen, Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr., in: C. Reusser (Hrsg.), Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Dietrich Willers, Bern, 12.–13. Juni 1998 (Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern, Beihefte; 4), Bern 2001, S. 71–78, hier S. 75 Nr. 21 Anm. 40 Taf. 14, 2 sowie zuletzt H. R. Goette, 2250: Paludamentumbüste eines Mannes (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), Arachne, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2250>, 3. Februar 2015. Es erscheint damit nicht abwegig, dass auch hier der Kaiser vereinzelt und zunächst keineswegs dominierende Stilisierungsströmungen im Privatbildnis aufnahm.

⁵⁷ Vgl. etwa ein severisches Privatporträt im Vatikan, Musei Vaticani, Inv. Nr. 2285: W. Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, Bd. 1, Berlin 1903, S. 33 Nr. 21 Taf. 3; 19692: Porträtbüste eines Mannes (Musei Vaticani, Braccio Nuovo, Rom), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), Arachne, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/19692>, 3. Februar 2015.

⁵⁸ Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni* 5, 34.

⁵⁹ Grundlegend H. Dressel, Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir (Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin; 1906, 2), Berlin 1906. Mit der älteren Literatur vgl. K. Dahmen, Alexander in Gold and Silver: Reassessing Third Century AD Medallions from Aboukir and Tarsos, in: *American Journal of Numismatics* 20, 2008, S. 493–546; B. Weisser / K. Dahmen, Goldene Alexander zum Geschenk, in: *Κεράμια Φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου. Νομισματική σφραγιστική*, Bd. 2, Athen 2009, S. 343–359.

⁶⁰ Vgl. Dressel, Fünf Goldmedaillons (Anm. 59), S. 10–11 D Taf. 2.

⁶¹ So Dahmen, Alexander the Great on Greek and Roman Coins (Anm. 12), S. 126 Anm. 6.

⁶² Vgl. Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 105–109.



Abb. 10 und 11

Caracalla, 1. Alleinherrschartypus, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 6033



Abb. 12

Alexander der Große, Goldmedaillon aus Abukir, erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., Dressel C, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objekt-nummer 18200016



Abb. 13

Caracalla, Goldmedaillon aus Abukir, erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., Dressel E, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objekt-nummer 18200021

Die intensive Anstrengungsmimik finden wir hingegen bei einem weiteren Medaillon aus Tarsos wieder, das offensichtlich Alexanders Vater Philipp II. darstellt und ebenso zu diesem Ensemble gehört (Abb. 14).⁶³ Die bemerkenswerte Mimik im Porträt Philipps ist für eine Bildniskonzeption des 4. Jhs. v. Chr. ungewöhnlich⁶⁴ und dürfte eher auf eine gezielte Modifizierung der Ikonographie Philipps im frühen 3. Jh. n. Chr. zurückgehen. Auch der zuletzt erneut von T. Hölscher als Bildnis des Vaters Alexanders angesprochene Bildnistypus des sogenannten Alkibiades entbehrt⁶⁵ (Abb. 15) ganz in Analogie zu Bildnissen von Männern mittleren Alters auf attischen Grabstelen des strengen Ausdrucks. Das Bildnis ist zudem mit der Hinzufügung des Diadems ebenso anachronistisch wie die Darstellung der Olympias mit Schleier und gleichfalls einem Diadem, die bildtypologisch den ptolemäischen Münzbildnissen der Königinnen entspricht.⁶⁶ Vergleicht man die Mimik Philipps mit derjenigen Caracallas auf den rundplastischen Bildnissen, so zeigt sich eine evidente Parallele. Während Alexander einerseits als Vorbild und der Kaiser auf diesem Medium ungewöhnlicherweise wie Alexander bartlos präsentiert wird, geht die Angleichung insofern weiter, als nun auch die Familie Alexanders selbst ‚spiegelbildartig‘ in diese Angleichungsstrategie mit eingewoben wird.

Dabei gilt es zu beachten, dass es sich um ein besonderes Medium handelt. Diese Bildträger waren kein reguläres Zahlungsmittel, sondern wurden offenbar als Siegespreise in geschlossenen Ensembles weitergegeben. Auf diese Weise fungierten sie wie Werke der sogenannten Hofkunst, vergleichbar den großformatigen Kameen und Gemmen, und ermöglichten die Formulierung spezieller Aussagen, die über eine öffentliche Erscheinung in einem engeren Kontext hinausgehen

⁶³ A. Savio, *Intorno ai medaglioni talismanici di Tarso e di Aboukir*, in: *Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini* 96, 1994/1995, S. 73–103.

⁶⁴ Zum Porträt des 4. Jhs. v. Chr. vgl. zuletzt Vorster, *Griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Anm. 21), S. 383–428. Eine Ausnahme markiert bestenfalls das Bildnis des Antisthenes, sofern man der meines Erachtens allerdings unzutreffenden Frühdatierung von N. Himmelmann folgen möchte. Vgl. zur Diskussion mit der älteren Literatur D. Piekarski, *Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie* (Internationale Archäologie; 82), Rahden 2004, S. 46–49.

⁶⁵ Vgl. zum Typus H. von Heintze, *Zum „Alkibiades“*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 68, 1961, S. 182–186; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 108–109, der mittlerweile in acht Repliken nachgewiesen werden kann; mit der älteren Literatur T. Hölscher, *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell* (Jacob-Burckhardt-Gespräche auf Castelen; 22), Basel 2009, S. 33 Anm. 35 Abb. 14. Möglicherweise stellt aufgrund der Ähnlichkeit zu dem Bildnis Philipps auf dem Medaillon von Abukir ein charakteristischer Kopftypus auf makedonischen Schalen hellenistischer Zeit den Vater Alexanders dar, ebenfalls mit Herrscherdiadem: D. Pandermalis, *Δίον. Η Ανακάλυψη*, Athen 1999, S. 83 sowie *Die Zeit Alexanders d. Gr.*, in: *Archäologisches Institut der Universität Göttingen* (Hrsg.), *Virtuelles Antikenmuseum Göttingen*, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/c/04>, 3. Februar 2015.

⁶⁶ Vgl. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (Archäologische Forschungen; 2), Berlin 1975, Taf. 70. 82; zum hellenistischen Herrscherdiadem vgl. A. Lichtenberger [et al.] (Hrsg.), *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens?* (EUROS; 1), Bonn 2012.



Abb. 14
Philipp II., Goldmedaillon aus Tar-
sos, erste Hälfte des
3. Jhs. n. Chr., Thessaloniki, Ar-
chäologisches Museum

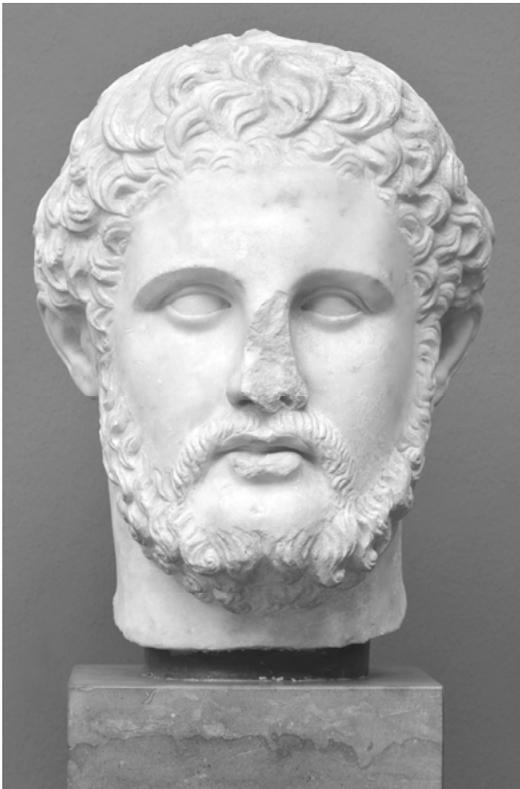


Abb. 15
Sog. Alkibiades / Philipp II. (?), römi-
sche Kopie (spätes 1. Jh. n. Chr.) nach
einem Original des mittleren 4. Jhs. v.
Chr., Kopenhagen, Ny Carlsberg
Glyptotek, Inv. Nr. IN 2263



Abb. 16
Siegelstein aus Jaspis mit dem Bildnis eines hellenistischen Herrschers mit Elefantensexuvie und Ägis (Antiochos I.?), London, British Museum, Inv. Nr. 1866,0804.1



Abb. 17
Tetradrachme des Antiochos II. (261–246 v. Chr.) mit dem Bildnis Antichos' I., Sardes (Privatbesitz)

konnten.⁶⁷ Dabei konnten nicht nur die Aussagen dem Kontext angepasst werden, sondern auch Bestandteile der Ikonographie. Als Beispiel dafür ließe sich unter vielen anderen eine Gemme aus schwarzem Jaspis mit der Darstellung eines hellenistischen Königs im British Museum in London heranziehen (Abb. 16).⁶⁸ Der Dargestellte, ich meine Antiochos I., trägt wie Alexander auf den ptolemäischen Prägungen eine Elefantensexuvie und die Anastolé. Auf den postumen Münzen seines Sohnes Antiochos II. hingegen wird Antiochos I. niemals mit der entsprechenden Frisur dargestellt (Abb. 17).⁶⁹ Das bedeutet, dass in spezifischeren medialen oder politischen Zusammenhängen wie hier eine Repräsentation oft deutlicher artikuliert werden konnte, die sonst eher unterschwellig als Konnotation bzw. nur subtil angedeutet einem Bildwerk innewohnte.

⁶⁷ Vgl. zuletzt R. von den Hoff, Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts, in: A. Winterling (Hrsg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen römischen Kaisergeschichte*, 31 v. Chr. – 192 n. Chr. (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien; 75), München 2011, S. 15–43.

⁶⁸ London, British Museum, Inv. Nr. 1866,0804.1: H. B. Walters, *Catalogue of Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926, Nr. 1188.

⁶⁹ Vgl. zum Münzbildnis Antiochos' I. R. Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst*, Bd. 1, *Herrscherbildnisse*, Mainz 1991, S. 19–22 Taf. 11–12 a. Diese Feststellung dürfte meines Erachtens Folgen für die Identifikation der auf den großen hellenistischen Prachtkameen dargestellten Persönlichkeiten wie dem sogenannten Ptolemäerkameo in Wien und dem Kameo Gonzaga in St. Petersburg haben, vgl. E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007, S. 59–65.

Zudem muss man hier die Rolle der Auftraggeber berücksichtigen. Während die offiziellen Bildnistypen, entgegen einiger Gegenstimmen jüngerer Zeit,⁷⁰ klar als vom Kaiser abgesegnete und in einigen Fällen auch sicher als von ihm programmatisch mitkonzipierte Entwürfe zur Repräsentation zu gelten haben, könnte die Darstellung des Kaisers auf den betreffenden Medaillons und die visuelle Zuspitzung auf die Familie Alexanders vielmehr auch als Reflektion einer im offiziellen Sinne nur wesentlich verhaltener geäußerten Beimessung spezifischer Verhaltensformen und Eigenschaften zu verstehen sein. In Analogie zu den besonderen Regeln der Bildsprache und der medialen Qualität römischer Kaiserkameen⁷¹ ginge es in diesem Zusammenhang eher um ein panegyrisches ‚Reden über den Kaiser‘, in dem in einem partiell nicht mehr rekonstruierbaren Ambiente spezifische Formeln und Formen der kaiserlichen Repräsentation aufgenommen, diskutiert und erneut in einem visuellen Diskurs verstärkt werden, ohne dass dies etwa zuvor direkt vom Kaiser selbst lanciert worden wäre.

Dafür sprechen beispielsweise auch regionale Prägungen etwa in Heliopolis oder Kaisereia, auf die D. Salzmann aufmerksam gemacht hat.⁷² Die charakteristische Münzserie, auf der Caracalla in einem etwas provinziell anmutenden Stil mit Alexanderschild, Schwertband und Lanze dargestellt ist, reflektiert keine sonst bekannte offizielle Wiedergabe, freilich mit Ausnahme der Medaillons von Abukir und Tarsos, sondern fällt sprichwörtlich aus dem Rahmen. Die Erklärung, der Kaiser habe sich im Vorfeld seiner militärischen Expeditionen in das Partherreich in den betreffenden Orten dort aufgehalten,⁷³ ist zwar nicht abwegig, führt aber im Sinne unserer Fragestellung nicht entscheidend weiter. Offenbar zeigt sich infolge der Rezeption spezifischer Formen alexanderhaften Verhaltens und Auftretens des Kaisers eine bewusste Adaption und Übersteigerung der ‚alexanderhaften‘ Repräsentation, die in den charakteristischen Münzbildern ihren Ausdruck findet. Diese von der betreffenden Polis verwendeten Bilder sind dabei weniger für die Repräsentation, als vielmehr für die Rezeption des alexanderhaften Auftretens des Kaisers bzw. des Diskurses darüber etwa in den betreffenden kaiserzeitlichen Poleis aufschlussreich. Besonders auffällig ist zudem, dass auch in

⁷⁰ Vgl. dazu – freilich überzeichnend – O. Dally, Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie – oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 122, 2007, S. 223–257 und dagegen Fittschen, *The Portraits of Roman Emperors and their Families* (Anm. 9), S. 230–232.

⁷¹ M. Bergmann, Zur Bildsprache römischer Kaiserkameen, in: G. Platz-Horster (Hrsg.), *Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein*, Berlin 2008, S. 13–21; von den Hoff, *Caligula* (Anm. 37), S. 255–258.

⁷² D. Salzmann, Alexanderschilde – Numismatische Zeugnisse für die Alexanderverehrung Caracallas, in: J. Bergemann (Hrsg.), *Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde. Klaus Fittschen gewidmet*, Leidorf 2001, S. 173–191; K. Dahmen, Alexanderschilde und Alexanders Schild(e), in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaften* 11, 2008, S. 125–133, hier S. 126–127, http://gfa.gbv.de/dr_gfa,011,2008,a,08.pdf, 3. Februar 2015.

⁷³ Salzmann, *Alexanderschilde* (Anm. 72), S. 185.

anderen Städten im Osten des Römischen Reiches entsprechende Regionalprägungen nachweisbar sind, welche die alexanderhaften Elemente der Repräsentation des Kaisers gleichfalls aufnahmen und übersteigerten.⁷⁴

Dass es sich bei dieser alles andere als ‚offiziellen‘ Repräsentation jedoch um einen regelrechten eigenen Überlieferungsstrang des Diskurses über den Kaiser Caracalla handelt, zeigen stadtrömische Kontorniaten des 4. bzw. frühen 5. Jahrhunderts,⁷⁵ auf denen das hier beschriebene Bild ebenfalls wiederkehrt, allerdings noch ergänzt mit einem ebenfalls sehr charakteristischen Revers. Darauf ist Olympias zu sehen, der sich in Gestalt einer Schlange der Pharao Nektanebos nähert und mit ihr der Legende nach Alexander zeugte.⁷⁶ Die Verknüpfung zwischen Caracalla und Alexander konnte demnach noch mindestens 150 Jahre nach dem Tod des eigentlich verfemten Kaisers hergestellt werden, zu einer Zeit, für die man nicht davon ausgehen kann, dass darin eine spezifisch kaiserliche Repräsentation für die Verwendung des Bildes gesehen werden muss. Vielmehr spricht dies dafür, dass in einem komplexen Zusammenspiel zwischen intendierter kaiserlicher ‚Selbstdarstellung‘, ihrer Wahrnehmung und der erneut durch bürgerliche Statuen- und Bildstiftungen veränderten sowie in dieser Deutlichkeit auf Alexander zugespitzten Adaption des kaiserlichen Images eine Art visuelle Eigendynamik entstehen konnte, die sich in neu geschaffenen Bildern und Inhalten verstetigte.⁷⁷

Alexander scheint damit parallel zur Verfügbarkeit von mythologischen Figuren und Göttern für die Repräsentation von Privatpersonen während der Kaiserzeit⁷⁸ gleichermaßen als strukturell vergleichbarer Referenzpunkt für die Stilisierung der Kaiser fungiert zu haben. Man könnte fast annehmen, dass in den schwärmerischen bzw. mitunter poetischen Anknüpfungen der Kaiser an verschiedene Verhaltensformen des Makedonen und an mit ihm verknüpfte Attribute, Alexander zumindest punktuell von einer ‚historischen‘ zu einer gleichsam ‚mythologisch-heroischen‘ Figur transformiert wurde, die für die Artikulation spezifischer Erwartungshaltungen und konkreter Eigenschaften in unterschiedlichen Kontexten – nie

⁷⁴ Vgl. R. Ziegler, Caracalla, Alexander der Große und das Prestigedenken kilikischer Städte, in: G. Heedemann / E. Winter (Hrsg.), Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasiens. Elmar Schwertheim zum 60. Geburtstag gewidmet (Asia-Minor-Studien; 49), Bonn 2003, S. 115–131; Kühnen, Die *imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 206.

⁷⁵ Dahmen, Alexander the Great on Greek and Roman Coins (Anm. 12), S. 37–38 Taf. 28, 4.

⁷⁶ P. F. Mittag, Alte Köpfe in neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten (Antiquitas; 3, 38), Bonn 1999, Taf. 3; Dahmen, Alexander in Gold and Silver (Anm. 59), S. 515. Zur Überlieferung der Vorstellung, der Pharao Nektanebos und nicht Philipp II. sei der wahre Vater Alexanders gewesen, vgl. R. Merkelbach, Die Quellen des griechischen Alexanderromans (Zetemata; 9), München ²1977, S. 77–87.

⁷⁷ Vgl. bereits Salzmann, Alexanderschilde (Anm. 72), S. 184.

⁷⁸ Dazu insbesondere H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*: Vergöttlichte Privatpersonen in der Römischen Kaiserzeit, Mainz 1979; C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt (Archäologie und Geschichte; 1), Heidelberg 1988; P. Zanker / B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 201–245; Hallett, The Roman Nude (Anm. 53), S. 199–204.

aber systematisch und ganzheitlich – nutzbar war. Die vielfältigen Überlieferungen des während der römischen Kaiserzeit überaus beliebten Alexanderromans mit all seinen phantastischen Ausschmückungen und Varianten könnte diese These untermauern.⁷⁹ Die Sonderrolle Alexanders in diesem Zusammenhang verdeutlicht auch der Vergleich mit anderen Personen der Geschichte. Eine vergleichbare Eigendynamik der historischen Überlieferung lässt sich etwa für Caesar und Augustus nicht zeigen.⁸⁰

Eine These könnte daher lauten, dass die Figur Alexander ebenso wie einschlägige mythologische Figuren und Götter mit ihren einzelnen Eigenschaften für die Repräsentation des Kaisers nutzbar war. Das Nebeneinander von theomorphen Erscheinungen des Kaisers und einer alexanderhaften Stilisierung lässt sich im Falle des Kaisers Gallien anschaulich beleuchten.⁸¹

Kaiser Gallien war zunächst Mitherrscher seines Vaters Valerian, der 260 in einem verlorenen Sassanidenfeldzug gefangen genommen wurde und fortan nicht mehr zurückkehren sollte.⁸² Das frühe Bildnis des Thronfolgers verfügt über keinerlei Bezüge zum Alexanderporträt, vielmehr wirkt es mit seinem Kurzhaarschnitt und dem gepflegten Bart im Rahmen der möglichen Stilisierungen im römischen Porträt in der Mitte des 3. Jahrhunderts beinahe konventionell⁸³ und alles andere als transgressiv (Abb. 18).

In dieser Situation der allergrößten politischen Krise im Jahre 260/61 und der sich abzeichnenden Teilung des Reiches – sowohl der Westen in Gestalt des sogenannten gallorömischen Sonderreiches als auch das palmyrenische Reich spalteten sich zunächst erfolgreich ab – wählte Gallien bald darauf einen neuen Bildnistypus, der ihn mit langen Haaren und einer Teilung über der Nasenwurzel zeigt,⁸⁴ und den eine exzellente Kopie im Museo Nazionale Romano in Rom

⁷⁹ Zuletzt ausführlich R. Stoneman, *Alexander the Great: A Life in Legend*, New Haven 2008.

⁸⁰ Zur im Gegensatz dazu ‚mythologischen‘ Geschichtsschreibung in Rom während der Republik und frühen Kaiserzeit vgl. T. Mavrogiannis, *Aeneas und Euander. Mythische Vergangenheit und Politik im Rom vom 6. Jh. v. Chr. bis zur Zeit des Augustus* (Studi di storia e di storiografica), Neapel 2003.

⁸¹ Zuletzt ausführlich zu Gallien M. Geiger, *Gallienus*, Frankfurt am Main 2013; umfassend zur gesamten Epoche K. P. Johne (Hrsg.), *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284)*, Berlin 2008.

⁸² Vgl. W. Kuhoff, *Herrschaft und Reichskrise: Die Regierungszeit der römischen Kaiser Valerianus und Gallienus (253–268 n. Chr.)* (Kleine Hefte der Münzsammlung an der Ruhr-Universität Bochum; 4/5), Bochum 1979.

⁸³ Vgl. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* (Anm. 53), S. 47–59. Zum hier abgebildeten Porträt in Berlin, Sk 423 zuletzt S. Mägele, 2395: *Porträtkopf des Gallienus* (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: *Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln* (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2395>, 3. Februar 2015.

⁸⁴ Zur Chronologie vgl. K. Fittschen, *Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu. Zum Problem der Bildnistypologie*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Madrid* 34, 1993, S. 210–227; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 137–139.



Abb. 18
Gallien („Samtherrschertypus“), 253–260 n. Chr.,
Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen,
Inv. Nr. Sk 423, Gipsabguss Göttingen

widerspiegeln kann (Abb. 19. 20).⁸⁵ Stilistisch lässt sich ferner ein Bemühen erkennen, die Köpfe in stereometrische Einzelformen zu zerlegen und die Kopfumrisse beinahe kubisch zu gestalten. Der Bezug zur Alexanderikonographie wird jedoch einerseits durch die langen Haare, andererseits durch die dynamische Kopfwendung erreicht, die bei einigen Repliken des Porträts festzustellen ist.⁸⁶ Die langen Haare erinnern dabei insbesondere in der Anlage und in den S-förmig auf die Stirn gelegten Strähnen sowohl an einen hochhellenistischen Alexanderbildnis-

⁸⁵ Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 53), S. 51–52 Nr. 7 Taf. 13, 5–6; Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 137–138 Nr. 114 Replik 1.

⁸⁶ Für diese These vgl. die Zusammenstellung der Forschung bei Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 231 Anm. 30; dagegen Salzmann, *Alexanderschilde* (Anm. 72), S. 175–176. Den Bezug zu Diomedes aufgrund der Kopfwendung stellen hingegen F. Hildebrandt, *Diomedes – Tauglich für die römische Herrschaftsikonographie?* (Anm. 54) und F. Leitmeir, *Brüche im Kaiserbildnis von Caracalla bis Severus Alexander*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 11–33, hier S. 16–17 Anm. 26 her.



Abb. 19 und 20
Gallien im Alleinherrschertypus, 260/261–268 n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano,
Museo delle Terme, Inv. Nr. 644

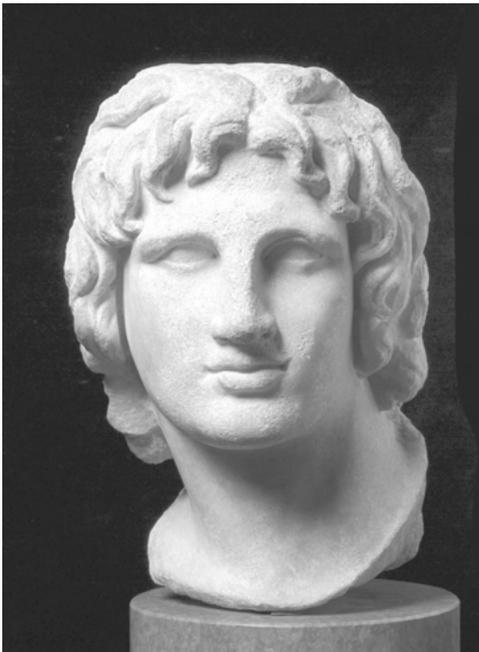


Abb. 21
Alexander der Große, Einsatzkopf des frü-
hen 2. Jhs. v. Chr., Alexandria, London,
British Museum, Inv. Nr. 1872,0515.1

typus, der in Gestalt eines hellenistischen Porträts aus Alexandria im British Museum in London erhalten ist (Abb. 21)⁸⁷ und der offenbar in Varianten während der Kaiserzeit ebenfalls bekannt war, als auch in den seitlichen langen und schlaufenartig gewellten Strähnen an den Typus Erbach/Akropolis, wie dies ein Vergleich des Kopfes von der Athener Akropolis (Abb. 22. 23) mit einer Replik des Gallienporträts in Privatbesitz zeigen kann (Abb. 24. 25).⁸⁸

Erneut kehrt als Formel der gewendete, nach oben gerichtete Kopf wieder und diesmal zeigt sich der Kaiser in dieser Pose auch auf zahlreichen Münzen, partiell mit göttlichen Attributen,⁸⁹ auf anderen Prägungen gar mit hellenistischem Herrscherdiadem und mit emporgerecktem Haupt (Abb. 26).⁹⁰ Die Form der Angleichung an das große Vorbild ging demnach relativ weit, wenn man berücksichtigt, dass insbesondere die langen Haare eine echte Innovation in der Kaiserikonographie darstellen. Die Intensität der Alexanderangleichung könnte hier dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass die Machtposition des Kaisers in einer absoluten Ausnahmesituation gefährdet war. Diese vergleichsweise weitgehende Adaption der Ikonographie Alexanders steht in unmittelbarer Parallelität zur theomorphen Gestalt des Gallien, die auf einigen Münzen zu sehen ist. Einerseits erscheint der Kaiser dort mit Merkmalen der Frisur und der Strahlenkrone des Sol, allerdings mit seinen eigenen distinktiven Gesichtszügen mit schmalem Mund und herabhängender Nasenspitze.⁹¹ Auf anderen Prägungen wird er gar in Angleichung an Ceres/Demeter (mit Ährenkranz) und Minerva (mit Ägis, korinthischem Helm und langen Haaren) zur Galliena Augusta stilisiert.⁹² In diesem Zusammenhang von einer ‚Identifikation‘ oder ‚Gleichsetzung‘ mit der dargestellten Göttin zu

⁸⁷ London, British Museum, Inv. Nr. BM 1857: Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 424 Abb. 124. Vgl. einen Kopf spätantoinischer Zeit in Houghton Hall: F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford ²1968, S. 12 Abb. 9; sowie einen weiteren aus dem Pariser Kunsthandel: P. Arndt / F. Bruckmann (Hrsg.), *Griechische und römische Porträts*, 93. Lieferung, München 1914, Taf. 924–925; 218940: *Portrait Alexanders des Großen* (Lutetia, Paris), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/218940>, 3. Februar 2015.

⁸⁸ Vgl. A. Mlasowsky, *Imagines Imperii: Griechische und römische Bildnisse einer norddeutschen Sammlung*, Mainz 2006, S. 84–93 Nr. 17 Taf. 24–25; zum Typus Erbach/Akropolis vgl. K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (Archäologische Forschungen; 3), Berlin 1977, S. 21–26 Nr. 7 Taf. 8; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 106–107. 421 Taf. 1, Abb. 5–6. 9.

⁸⁹ L. De Blois, *The Policy of the Emperor Gallienus*, Leiden 1976, S. 148–151.

⁹⁰ R. Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (Das römische Herrscherbild; 2), Berlin 1940, S. 113 Taf. 15, 45; Bergmann, *Strahlen der Herrscher* (Anm. 45), S. 114 Taf. 19, 5.

⁹¹ Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (Anm. 90), Taf. 17, 74; Bergmann, *Strahlen der Herrscher* (Anm. 45), S. 122. 180–181.

⁹² Zuerst ausführlich, aber mit problematischer Deutung A. Alföldi, *Das Problem des „verweiblichten“ Kaisers Gallienus*, in: *Zeitschrift für Numismatik* 38, 1928, S. 156–203; ferner De Blois, *Policy of the Emperor Gallienus* (Anm. 89), S. 151–155.



Abb. 22 und 23

Alexander der Große, Typus ‚Erbach/Akropolis‘, späthellenistische Kopie des 1. Jhs. v. Chr. nach einem Original der Jahre um 340/330 v. Chr., Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 1331

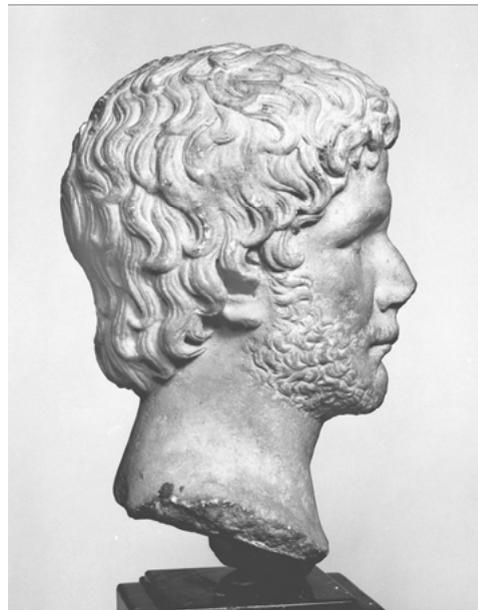
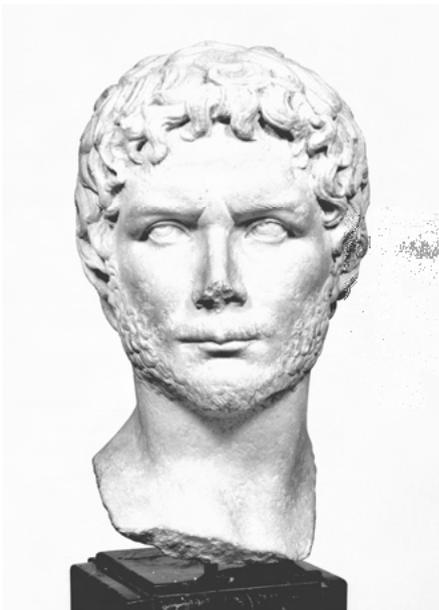


Abb. 24 und 25

Gallienus im Alleinherrschertypus, 260/261–268 n. Chr. (norddeutsche Privatsammlung)



Abb. 26
Silbermedaillon des Gallien mit empor-
gerektem Haupt und hellenistischem
Herrscherdiadem, 260 n. Chr., Mailand (?)

sprechen,⁹³ geht indes zu weit. Weder wird auf die charakteristische Physiognomie des Kaisers noch auf seinen – freilich verweiblichten – Namen verzichtet, so dass allenfalls von einer (starken) Metapher gesprochen werden kann. Der Kaiser ist nicht Gott/Göttin, sondern er *verkörpert* und *vereinnahmt* in gesteigerter Intensität die göttlichen Eigenschaften, die prospektiv das Reich bewahren sollen. Nichtsdestoweniger bleibt der Kaiser in Form seiner – freilich verjüngten – Physiognomie, seiner charakteristischen Stirnhaarformation und seines Bartes erkennbar.

Die bisherigen Erklärungen für das im Kontext möglicher Bildnisstilisierungen des mittleren 3. Jahrhunderts ungewöhnlich lange Haar Galliens blieben eher summarischer Natur. Während M. Bergmann für eine charismatische Deutung in

⁹³ So und nicht zielführend auch in der folgenden Argumentation A. Lichtenberger, Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.) (Impact of Empire; 14), Leiden 2011, S. 21–25, besonders S. 24. Insbesondere die These, Götterattribute und Angleichungen seien nicht als Darstellung *wie* ein Gott, sondern *als* Gott zu verstehen, weil der Kaiser im Panzer oder in der Toga nicht *wie* ein Feldherr oder ein Bürger, sondern *als* Feldherr und Bürger inszeniert werde, geht fehl, da einerseits die maßgeblichen ‚Attribute‘ wie Toga oder Panzer im Gegensatz zu göttlichen Attributen natürlich tatsächlich getragen wurden und andererseits in diesem Zusammenhang die diesen Bildsprachen zugrunde liegenden unterschiedlichen Formen der Rhetorik außer Acht gelassen werden. Charakteristisch sind dafür unter anderem auch Grabinschriften, wie bei dem Monument der Claudia Semne (vgl. Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL) VI 15593; Inscriptiones Latinae Selectae (ILS) 8063c), wo es heißt, dass die Verstorbene „in formam deorum“, also *in Gestalt von Göttern* und nicht *als Göttin* dargestellt sei. Der Kaiser ist indes zwar *primus inter pares* oder auch erfolgreicher Feldherr, aber er *ist* nicht Gott, sondern verfügt nach Ausweis panegyrischer Texte über göttliche Eigenschaften, weshalb er auch kultisch verehrt werden kann, vgl. S. R. F. Price, Between Man and God: Sacrifice in the Roman Imperial Cult, in: Journal of Roman Studies 70, 1980, S. 28–43; zur Kritik an dieser Form der ‚Identifikation‘ bzw. der göttlichen Identität der Kaiser bereits S. J. Friesen, in: Journal of Roman Studies 91, 2001, S. 233; J. Scheid, in: Gnomon 75, 2003, S. 707–710; ausführlich M. Peppel, Gott oder Mensch? Kaiserverehrung und Herrscherkontrolle, in: H. Cancik / K. Hitzl (Hrsg.), Die Praxis der Kaiserverehrung in Rom und seinen Provinzen, Tübingen 2003, S. 69–95.

Anlehnung an das erst wesentlich später zu fassende Christusbild plädierte,⁹⁴ wurde vorgeschlagen, dass durch die längeren Haare eine besondere göttliche Qualität oder eine Anknüpfung an heroische Figuren vergegenwärtigt werde.⁹⁵ Die Stirnhaarformation mit den Zangen- und Gabelmotiven hat man vereinzelt auch als Zitat der Frisur des Augustus gedeutet.⁹⁶ Freilich passt dazu die allgemeine Länge des Haupthaars kaum, aber es scheint nicht abwegig, dass man in einer Art Verschmelzung unterschiedlicher Ikonographien Bezüge auf beide Herrscherfiguren herstellen wollte, wobei jedoch die Adaption von Teilen der Alexanderikonographie dominanter blieb. Diese mögliche Verschmelzung eigentlich völlig unterschiedlicher Herrscherpersönlichkeiten mit ihren diametral entgegengesetzten Herrschaftsauffassungen⁹⁷ – hier der makedonische Monarch, dort der Begründer der Prinzipatsordnung – lässt sich jedoch eher begreifen als ein Versuch, die unterschiedlichen Qualitäten und Eigenschaften der betroffenen Figuren der Geschichte zu vereinnahmen und in einer prospektiven, verheißungsvollen Weise in der Person des Gallien zu verdichten.

Das Bedürfnis nach einer radikalen Neuausrichtung der Repräsentation scheint diesen besonderen und zu diesem Zeitpunkt einmaligen historischen Umständen geschuldet zu sein, in der es nun möglich und sogar geboten schien, durch einen besonders auffälligen Rückbezug auf Alexander als Garant für die Wiederherstellung des Reiches und seiner Ordnung präsentiert werden zu können. Dabei war Alexander offenbar auch in seiner charismatischen äußeren Erscheinung ein besonders wichtiger Anknüpfungspunkt, denn ebenso zeigen Prägungen des Gallien, auf deren Revers das Bild des *Deus Augustus* prangt, mit der Legende im Dativ, dass auch der erste Princeps einen sehr wichtigen Bezug lieferte.⁹⁸ Dieser Versuch der Etablierung einer Herrscherlegitimation wirkt dementsprechend wie eine Flucht nach vorne. Mit der Aktivierung einer theomorphen Gestalt mit Götterattributen in gesteigerter und in dieser Form zuvor nur von Commodus betrie-

⁹⁴ M. Bergmann, Die Aussage abstrakter Formen am Porträt des Kaisers Gallien, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1980, S. 25–27, hier S. 27.

⁹⁵ Vgl. für eine heroische Deutung insbesondere Delbrück, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Anm. 90), S. 20–21. 120–122 und die Diskussion bei De Blois, Policy of the Emperor Gallienus (Anm. 89), S. 172–173 („divine“).

⁹⁶ Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 138. Als Zitat des Augustusbildnisses können auch die auf jedem Gallienporträt feststellbaren steilen, leicht kurvig und weit auf die Stirn hinauf geführten ansteigenden Nasenwurzelfalten angesehen werden.

⁹⁷ Nichtsdestoweniger war die von Augustus etablierte Prinzipatsordnung mit der Vorstellung, der Kaiser sei ‚Erster unter Gleichen‘ aufgrund der faktischen Allmacht des Kaisers im späten 3. Jahrhundert eher anachronistisch. Cassius Dio 53, 17, 1–3 verdeutlicht, dass es sich dabei eher um ein Nichteingeständnis der Römer über die wahre Natur der Herrschaft des Kaisers gehandelt hat. Vgl. zuvor bereits Appian, *Bella civilia praefatio* 6, 23; dazu K. Sion-Jenkis, Von der Republik zum Prinzipat: Ursachen für den Verfassungswechsel in Rom im historischen Denken der Antike (Palingenesia; 69), Stuttgart 2000, S. 41.

⁹⁸ Vgl. F. Gnechchi, *I Medaglioni Romani*, Bd. 1, Mailand 1912, S. 6 Nr. 4 Taf. 2, 9; Alföldi, Das Problem des „verweiblichten“ Kaisers Gallienus (Anm. 92), S. 156–203; Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 49 Anm. 168.

bener Intensität⁹⁹ und der Wahl, auch visuell *wie* ein *neuer* Alexander zu wirken, zeigt sich die Radikalität des Bildnisentwurfs, insbesondere vor dem Hintergrund der nahen Vergangenheit, in der die Herrscher ausnahmslos mit kurzgeschorenem Haupthaar, Dreitagebart und Alterszügen inszeniert wurden. Die Figur Alexanders wurde damit in der Repräsentation Galliens zu einem Typus des Heroischen gesteigert.

Bemerkenswert bleibt vor diesem Hintergrund, dass das ikonographische Experiment des Gallien in seiner außergewöhnlichen Ausprägung Episode blieb. Die nachfolgenden Kaiser kehrten, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁰⁰ weitgehend zur etablierten Soldatenkaiserikonographie zurück. Erst mit dem Porträt Konstantins des Großen lässt sich zu Beginn des 4. Jahrhunderts ein neuer, ähnlich revolutionärer und programmatischer Porträtentwurf feststellen.¹⁰¹ Doch trotz dieser in ihrer Intensität beachtlichen Aneignung der Alexanderikonographie lassen sich bei Gallien immer noch ikonographische Elemente fassen, die eine Einpassung in den zeitgenössischen Rahmen erlaubten. Wie seine Vorgänger war auch Gallien bärtig, was einerseits verdeutlicht, wie präsent bestimmte Erwartungen des Publikums an die Stilisierung des Kaisers und damit die Dominanz und Persistenz etablierter Ikonographien waren, sowie andererseits, wie selbstverständlich eine Zerlegung der Gesamterscheinung in einzelne ikonographische Elemente möglich blieb, ohne die Kohärenz und innere Plausibilität des Gesamtentwurfs zu gefährden.

Die hier im Vergleich sehr weitgehende *imitatio* folgt allerdings trotz ihrer starken Ausprägung strukturell derjenigen der vorherigen Kaiser. Alexander als Figur ist Träger spezifischer heroischer Eigenschaften, die je nach Bedarf auf den Imitierenden übertragen werden konnten und die in einer Situation der großen

⁹⁹ Zu Commodus vgl. Bergmann, Strahlen der Herrscher (Anm. 45), S. 265–266. Vgl. allerdings Prägungen hadrianischer Zeit, die auf dem Revers den Gott Zeus-Ammon mit Bestandteilen der Bildnisikonographie Hadrians zeigen – mit Hakennase, kürzerem Bart als üblich und einer für Zeus-Ammon ganz ungewöhnlichen Frisur. Auf der Kalotte entspricht sie gar derjenigen Hadrians: Numismatica Ars Classica NAC AG, Auction 40, 16. Mai 2007, Nr. 716, <http://www.acsearch.info/search.html?id=372280>, 3. Februar 2015; zum Typus vgl. F. Gnecci, I Medaglioni Romani, Bd. 3, Mailand 1912, S. 24 Nr. 136 Taf. 148, 2–3; G. Mazzini, Monete Imperiali Romane, Bd. 2, Da Nerva a Crispina, Mailand 1957, Nr. 278 d.

¹⁰⁰ Besonders auffällig ist das nur in Münzbildnissen erhaltene Porträt des Quintillus, des Bruders des Claudius Gothicus, der mit Lockenfrisur und vollem Bart an die Ikonographie der Antoninen erinnert, vgl. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 131 Münztaf. 2, 8.

¹⁰¹ Zur Semantik des Konstantinsporträts vgl. zuletzt Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte (Anm. 9), S. 47–57. Zuletzt hat J. Bardill, Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age, Cambridge 2012, S. 13–18 versucht, die Einführung des Diadems unter Konstantin als gezielte *imitatio Alexandri* zu deuten. Dies führt allerdings zu weit, da insbesondere die charakteristische hellenistische Prägung mit emporgerecktem Kopf nur von kurzer Dauer war. Die auch sonst in konstantinischer Zeit häufig wiederkehrenden Zitate hellenistischer Münzbilder suggerieren meines Erachtens keine unmittelbare Bezugnahme auf Alexander, vgl. M. Radnóti-Alföldi, Die constantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst, Mainz 1963, S. 115–116 Taf. 18 Abb. 224–226.

politischen Krise umso stärker aufgerufen wurden, in der konventionelle zeitgenössische Stilisierungen sich nicht mehr bewähren konnten und daher noch weniger als zuvor als verpflichtend bzw. angemessen erschienen, um eine Antwort auf die drängenden Fragen der Zeit zu finden. Dass es aber schwierig ist, dieses neue Bild des Kaisers Gallien als Ausdruck einer distanzierten, spezifisch kaiserlich-monarchischen Repräsentationsform zu verstehen, zeigt der Befund, dass die alexanderhafte Stilisierung als Phänomen des Zeitgesichts im Rahmen der Angleichung an das Kaiserporträt zumindest partiell adaptierbar war.¹⁰² Die neue Ikonographie war demnach zwar in ihrer Aussage überhöhend, aber bemerkenswerterweise keineswegs exklusiv.

Schluss:

Die ‚Mythologisierung‘ der historischen Figur Alexander im Aneignungsdiskurs der römischen Kaiserzeit

Die hier gezeigten Fälle stehen exemplarisch für ein wichtiges Problemfeld im antiken Porträt. Wie sind im Bestand der antiken Bildnisse Strategien von Aneignungen und bewussten Adaptionen spezifischer ikonographischer Elemente zu erkennen und wie sind sie kulturgeschichtlich und in ihrer Semantik zu verorten? Das bislang gut erforschte Feld des sogenannten Zeitgesichts, das heißt die bewusste Übernahme der kaiserlichen Bildnisikonographie im Bereich der Privatporträts,¹⁰³ bildet dabei zwar einen wichtigen Referenzpunkt für diese Fragen, berührt allerdings noch unzureichend etwa die Zitierung griechischer Porträts im römischen Bildnis. Insbesondere im kaiserzeitlichen Griechenland lassen sich entsprechende Phänomene beobachten,¹⁰⁴ deren abschließende Deutung allerdings noch auf sich warten lässt. Dies hat einen guten Grund. Abseits der bloßen Feststellung, dass ein römisches Porträt ikonographische Elemente eines Porträts einer großen Persönlichkeit der griechischen Vergangenheit zitiert, besteht momentan noch eine begriffliche Schwierigkeit, die Art der Bezugnahme adäquat zu beschreiben. Denn

¹⁰² So lassen sich die langen Haare mit Mittelscheitel wiederfinden, vgl. ein Bildnis in Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 428: Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 85 Taf. 25, 5–6. Ferner ist der Kopf auch physiognomisch dem späten Gallienbildnis mit den steilen, graphischen Nasenwurzelfalten, dem schmalen dünnlippigen Mund und dem breiten Gesicht sehr ähnlich.

¹⁰³ Vgl. Anm. 9.

¹⁰⁴ R. Krumeich, Vergegenwärtigung einer ‚großen‘ Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Athener im Athen der römischen Kaiserzeit, in: K. Junker / A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin 17.–19. Februar 2005, Wiesbaden 2008, S. 159–175; T. Schröder, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: T. Stephanidou-Tiveriou [et al.] (Hrsg.), Κλασική παράδοση και νεότερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009, Thessaloniki 2012, S. 497–511.

der Begriff liefert gleichzeitig auch den Zugang zur Deutung des Phänomens. Handelt es sich neben einer fraglos anzunehmenden ‚bewussten Aneignung‘ der Ikonographie lediglich um ein ‚Zitat‘, oder wird damit auch im weiteren Sinne sowohl für den antiken Auftraggeber als auch für den Betrachter ein Potenzial etwa zur zumindest partiellen ‚Identifikation‘ mit der betreffenden Persönlichkeit geschaffen?¹⁰⁵ Geradezu abzulehnen ist eine solche Identifikation bzw. auch nur eine Evokation konkreter alexanderhafter Eigenschaften bei einer Reihe von Privatporträts mit langen Haaren und Anastolé antoninischer bis severischer Zeit, für die K. Fittschen nachweisen konnte, dass es sich dabei nicht um Darstellungen von Barbaren handeln kann, sondern um offenbar überraschend präzise formale Bezugnahmen auf die Ikonographie Alexanders des Großen.¹⁰⁶

Der kulturelle und historische Zusammenhang lässt es indes unplausibel werden, dass diese jungen Männer sich weitgehend in ihren *Eigenschaften* als alexanderhaft stilisieren wollten, da sie weder als Herrscher noch als Feldherren auftreten konnten.¹⁰⁷ Oder ging es eher um die in diesem Bild sich besonders auszeichnende Jugendlichkeit? Oder evozierte man damit eine angeblich griechische Erscheinung mit Hinweis auf ‚heroische‘ Qualitäten der Dargestellten?¹⁰⁸

Ein Priesterbildnis flavischer Zeit in Aphrodisias mit Priesterkranz treibt dieses Problem auf die Spitze.¹⁰⁹ Der Kopf ähnelt dem Alexandertypus Erbach/Akropolis (Abb. 23. 24) deutlich, und doch kann nicht Alexander oder eine weitgehende *imitatio Alexandri* im Sinne der hier gezeigten Imitationsstrategien der römischen Feldherren und Kaiser gemeint sein. Für diese Fälle bleibt die Problematik weitgehend offen, aber es scheint sich hier im weitesten Sinne um ein Phänomen der

¹⁰⁵ Vgl. auch den einleitenden Beitrag dieses Bandes von R. von den Hoff, A. Schreurs-Morét, C. Posselt-Kuhli, H. W. Hubert und F. Heinzer.

¹⁰⁶ K. Fittschen, „Barbaren“-Köpfe: Zur Imitation Alexanders d. Gr. in der mittleren Kaiserzeit, in: S. Walker / A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the 10th British Museum Classical Colloquium (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. Supplement; 55)*, London 1989, S. 108–113.

¹⁰⁷ Es gibt meines Erachtens keine hinreichenden Gründe, die Büste des ‚Rhoimetalkes‘ im Athener Akropolismuseum zwingend mit dem pontischen Herrscher des 2. Jhs. n. Chr. in Verbindung zu bringen. Tatsächlich legt der ikonographische Kontext, in dem eine Vielzahl von Privatporträts aus der Region und aus derselben Zeit ähnliche Stilisierungen bevorzugten, eine andere Deutung nahe, vgl. Th. Schröder, *Porträtstilisierungen der lokalen Eliten in Athen*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 34–76, hier S. 50–51. Offenbar handelte es sich eher um einen Bürger Athens aus spätantoninischer oder frühseverischer Zeit.

¹⁰⁸ P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 234–235; B. Borg / C. Witschel, *Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr.*, in: G. Alföldy / S. Panciera (Hrsg.), *Inchriftliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien; 36)*, Stuttgart 2001, S. 47–120, hier S. 113 Anm. 358; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context (Image & Context; 2)*, Berlin 2008, S. 278.

¹⁰⁹ R. R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Aphrodisias; 2)*, Mainz 2006, S. 186–187 Nr. 59 Taf. 55.

,Mode‘¹¹⁰ bzw. um einen von der ursprünglichen Bedeutung und Intention der Ikonographie und der Form klar abgekoppelten Aneignungsprozess zu handeln. In diesem Prozess sind auch dynamische Neukodierungen von Aussagen möglich. Umso interessanter bleibt indes, dass klare Alexanderbezüge im Herrscherporträt visuell deutlich vager, aber inhaltlich umso konkreter wirken.

In einer möglichst genauen Verortung des einzelnen Phänomens im kulturgeschichtlichen Kontext kann man sich auf diese Weise zwar dem Einzelfall und seiner Bedeutung nähern, es besteht allerdings die Gefahr, dass die übergeordnete und zu ermittelnde Systematik des Phänomens der Aneignung dabei in den Hintergrund gerät. Im Zusammenspiel der hier angeschnittenen Beispiele scheint jedoch eines deutlich zu werden: In der römischen Kaiserzeit lässt sich ein weitgehend ‚zitathafter‘ Umgang mit der Ikonographie Alexanders des Großen feststellen. Die Anastolé des Pompejus ist ein bewusstes ikonographisches Mittel, welches die in der Historiographie der römischen Republik einerseits sich abzeichnende Rhetorik reflektiert, den großen Feldherren in seinen Leistungen Alexander gleichzusetzen, während andererseits dies auch als bewusstes Mittel des Pompejus deutlich wird, sich selbst in seinen Leistungen dem großen Makedonen als ebenbürtig zu präsentieren. Dabei erweist sich die kompetitive Komponente als entscheidend.¹¹¹ Die Taten Alexanders bildeten das Maß, an dem man sich zu messen hatte, wenn man als Heerführer Erfolge vorweisen wollte. Ebendiese Rhetorik lässt sich beispielsweise auch bei Caesar fassen. Dass sich bei zahlreichen historischen Persönlichkeiten, denen eine *imitatio Alexandri* nachgesagt wurde, allerdings – wie bei Caesar – keine ikonographischen Referenzen zum Bildnis des großen Makedonen abzeichnen, zeigt indes, wie vielschichtig die Genese einer Bildnisrepräsentation sein konnte. Sind solche Elemente nicht festzustellen, dann war zumindest vordergründig keine direkte Bezugnahme auf Alexander *im Bild* intendiert, da es wichtigere Bestandteile des politischen und sozialen Aussagenpaketes gab, die visuell verdeutlicht werden sollten. Das kahlköpfige Altmännerbildnis des Caesar im Typus Tusculum¹¹² wie auch der klassi-

¹¹⁰ Vgl. G. Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013; zum Modebegriff als heuristischem Begriff in der Klassischen Archäologie vgl. P. Zanker, *Statuenrepräsentation und Mode*, in: S. Walker / A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the 10th British Museum Classical Colloquium* (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London, Supplement; 55), London 1989, S. 102–107.

¹¹¹ Vgl. dafür noch in konstantinischer Zeit das Zeugnis des Eusebius, *Vita Constantini* 1, 8, 1, der proklamiert, Konstantin habe den großen Makedonen in seinen Leistungen übertroffen. Dabei handelt sich jedoch auch um eine spätantike Technik in der Panegyrik, in der grundsätzlich große Figuren der Vergangenheit als Referenzpunkte herangezogen werden, um den Geehrten noch darüber zu stellen, vgl. dazu Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte* (Anm. 9), S. 245–246.

¹¹² Dass es sich dabei nicht notwendigerweise um ein Phänomen des unvermeidlichen Realismus des Bildnisses handelt, zeigen demgegenüber die kaiserzeitlichen Porträts des Caesar, die überwiegend eine vollere Stirnhaarfisur in julisch-claudischer Art zeigen, vgl. ein Caesarporträt in Florenz: K. Fittschen, in: G. Capecchini [et al.] (Hrsg.), *Palazzo Pitti. La reggia*

zistische Porträtentwurf des Augustus¹¹³ zeigen dies und bieten keinen Anlass auch nur für eine partielle ikonographische *imitatio Alexandri*.¹¹⁴ Unterschiedliche Repräsentationsebenen und Stilisierungspräferenzen waren zwar in vielen Fällen trotz ihrer potenziell paradoxen Aussagemöglichkeiten miteinander vereinbar, in anderen Fällen hingegen bewirkte eine seinerzeit wahrgenommene inhaltliche Inkompatibilität unterschiedlicher ikonographischer Elemente eine vollständige Verdrängung einer spezifischen Komponente, die somit im Bild(nis) keinen Platz mehr finden konnte.

Der zitathafte, ja beinahe ‚baukastenartige‘ Umgang mit der Ikonographie Alexanders setzt sich im Verlauf der römischen Kaiserzeit fort. Er wird schließlich besonders auffällig in der charakteristischen, ungewöhnlich dynamischen Kopfwendung bei Büsten des Kaisers Caracalla, bleibt jedoch anscheinend Konnotation, während andere Elemente der kaiserlichen Ikonographie, speziell der ‚zornige‘ Blick und der allgemein militärische Habitus im Sinne des frühen 3. Jhs. n. Chr., dominieren. Dieser Umgang wird gleichzeitig zu einem attributiven, der strukturell einem weiteren Phänomen ähnelt, dem der Angleichung von Privatleuten an Götter und Heroen. Diese oft missverständlich als ‚Privatapotheose‘ beschriebenen theomorphen Darstellungen etwa auf römischen Sarkophagen werden insbesondere im 3. Jh. n. Chr. zunehmend beliebt und reflektieren einen selektiven Umgang mit Personen und Geschichten des Mythos, indem durch die Einbettung der jeweiligen Porträts in Szenen und Figuren spezifische Eigenschaften und signifikante Momente und Handlungsstränge des Mythos sinnbildhaft und paradigmatisch auf die Verstorbenen projiziert wurden.¹¹⁵ Für die Kaiser galt dies ebenso, die theomorphe Erscheinung war jedoch hier Bestandteil einer panygyrischen Sprache des Herrscherlobs. Göttliche und mythologische Figuren wurden genutzt, um mit ihren Attributen die Weltherrschaft und göttliche Fähigkeiten des Kaisers zu evozieren.¹¹⁶ Zu einer – durchaus umstrittenen – Projek-

rielata (Ausstellungskatalog Florenz), Florenz 2003, S. 595 Nr. 48. Grundlegend zum Caesarporträt jetzt P. Zanker, *The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar* (Anm. 30), S. 288–314; P. Zanker [et al.], *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 2, *Die männlichen Privatporträts* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 3), Berlin/New York 2010, S. 19–26.

¹¹³ Zanker, *Studien zu den Augustusporträts* (Anm. 23), S. 44–46; zuletzt R. von den Hoff [et al.], *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt*, München 2014, S. 131–133.

¹¹⁴ Die These von P. Zanker (Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 2 Anm. 12), ein Kopf des Augustus in Perugia stelle mit leicht aufgeworfenen Haaren eine „Alexanderanspielung“ dar, ist meines Erachtens abzulehnen. Tatsächlich gibt es keine motivischen Referenzen zum Alexanderbild.

¹¹⁵ Vgl. dazu auch den Beitrag von C. Maderna in diesem Band. Zur paradigmatischen und exemplarischen Qualität der Mythenrezeption in der Kaiserzeit vgl. T. Hölscher, *Mythen als Exempel der Geschichte*, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (Colloquium Rauricum; 3), Leipzig 1993, S. 67–87.

¹¹⁶ Zuletzt in diesem Sinne R. von den Hoff, *Commodus als Hercules*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 114–135. Für eine ‚Identifikation‘ mit

tionsfläche für die Verheißungen der Zukunft geriet die Figur Alexanders, dessen Wirken in der Kaiserzeit auch abseits der Historiographie¹¹⁷ Gegenstand romanhafter Erzählungen wurde.¹¹⁸ Insbesondere der Sieg Alexanders über den persischen Osten, gleichsam der Erbfeind der Griechen und ihrer Zivilisation, wurde bis in die Spätantike zum Paradigma, an dem die Kaiser mitunter gemessen wurden.¹¹⁹ Somit geriet Alexander zu einer beinahe fiktiven, aber zumindest stark distanzierten Figur, die für die Zeitgenossen geradezu Unmenschliches geleistet hatte. Auf diese Weise ist es dann auch nicht verwunderlich, dass in einer besonderen Situation der inneren wie äußeren Bedrohungen Kaiser Gallien diese attributiven Aneignungen auf die Spitze trieb. Er stellte sich nicht nur mit einer Vielzahl an göttlichen Attributen dar, sondern er glich insbesondere in Münzbildern auch seine Gestalt denjenigen der Götter an – und in seinem zweiten Bildnistypus auch partiell derjenigen Alexanders. Er verkörperte nicht nur die Eigenschaften der Götter, sondern in seinem Rückbezug auf Augustus rief er einerseits die Neukonstituierung des Römischen Reiches auf, andererseits ermöglichte seine Bezugnahme auf Alexander, die besondere Aura und das Charisma des großen Makedonen zu vereinnahmen, um damit seine Fähigkeit zu proklamieren, das Reich in seinem alten Glanz wiederherstellen zu können. Dies könnte auch erklären, wie vergleichsweise deutlich und im Bruch mit vorherigen Traditionen hier die Ikonographie Alexanders weitgehend übernommen wurde, zumal sie zuvor im römischen Kaiserporträt kaum eine Rolle gespielt hatte. Andere, als bedeutender empfundene Aussageebenen überlagerten mögliche Alexanderzitate im Bildnis und zeigen einerseits die Persistenz etablierter Stilisierungsformen und andererseits, wie in einer Situation krisenhafter Umbrüche neue, geradezu transgressive Repräsentationen möglich werden.

der entsprechenden Gottheit plädiert in jüngerer Zeit insbesondere Lichtenberger, Severus Pius Augustus (Anm. 93).

¹¹⁷ Vgl. insbesondere A. B. Bosworth, *From Arrian to Alexander. Studies in Historical Interpretation*, Oxford 1988; E. Baynham, *The Ancient Evidence for Alexander the Great*, in: J. Roisman (Hrsg.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden [u.a.] 2003, S. 3–30.

¹¹⁸ Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans* (Anm. 76); J. A. Boyle, *The Alexander Romance in the East and West*, in: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 60, 1977/78, S. 13–27. Zwar lässt sich die Überlieferung des durch die Spätantike bis heute tradierten Alexanderromans zunächst nur bis auf das 4. Jh. n. Chr. zurückverfolgen, jedoch dürfte bereits lange davor eine Art legendarischer Diskurs über das Wirken und die Taten Alexanders des Großen existiert haben, vgl. W. J. Aerts, *Alexander the Great and Ancient Travel Stories*, in: Z. von Martels (Hrsg.), *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing* (Brill's Studies in Intellectual History; 55), Leiden 1994, S. 30–38, hier S. 35–38, der eine Art ‚Proto-Alexanderroman‘ aus dem späten 2. bzw. frühen 3. Jh. n. Chr. wahrscheinlich machen kann.

¹¹⁹ Man denke etwa an die Vergleiche Kaiser Julians mit Alexander anlässlich des Beginns seines fatalen Feldzuges gegen das Sassanidenreich im Jahr 363 n. Chr., ohne dass hier tatsächlich eine *imitatio Alexandri* feststellbar wäre, vgl. R. Smith, *The Casting of Julian the Apostate 'in the Likeness' of Alexander the Great: A Topos in Antique Historiography and its Modern Echoes*, in: *Histos* 5, 2011, S. 44–106.

Man könnte demnach annehmen, dass die Figur Alexanders des Großen in der römischen Kaiserzeit zum Gegenstand des Mythos bzw. zu einer Figur von mythologischer Qualität transformiert wurde und folglich zu einem Heros auch im literarischen Sinn. In diesem Zusammenhang wären Strategien der *imitatio Alexandri* in der römischen Kaiserzeit als Bestandteile des übergeordneten Phänomens der Angleichung an Heroen und Götter zu bewerten und in der Folge als solche zu untersuchen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1. 15 Martin Kovacs.
 Abb. 2. 4. 7. 16. 21 © Trustees of the British Museum.
 Abb. 3 Nach F. R. Künker GmbH & Co. KG, eLive Auction 23, 30. Oktober 2013, Nr. 4.
 Abb. 5 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Athen-Varia-0128, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/451640>.
 Abb. 6 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Athen-Varia-0129, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/451641>.
 Abb. 8 Nach Auctiones GmbH, eAuction Nr. 23, 23. Februar 2014, Nr. 24.
 Abb. 9 G. Fittschen-Badura (Fitt86-03-09), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/323432>.
 Abb. 10 G. Fittschen-Badura (Fitt68-58-05), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3794589>.
 Abb. 11 G. Fittschen-Badura (Fitt68-58-08), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3794592>.
 Abb. 12. 13 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin / Lutz-Jürgen Lübke.
 Abb. 14 Nach M. B. Hatzopoulos / L.D. Loukopoulos (Hrsg.), *Philipp of Macedon*, London 1980, S. 169 Abb. 91.
 Abb. 17 Nach Freeman & Sear, Manhattan Sale II, 4. Januar 2011, Nr. 69.
 Abb. 18 © Archäologisches Institut Göttingen (S. Eckardt), Gipsabguss Göttingen A 1165.
 Abb. 19 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA-S4895-01, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/700136>.
 Abb. 20 G. Fittschen-Badura (Fitt69-46-12), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/700257>.

- Abb. 22 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Akropolis-2368.
- Abb. 23 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Akropolis-2369
- Abb. 24 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA10233-07, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1510102>.
- Abb. 25 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA10233-11, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1510105>.
- Abb. 26 Nach R. Delbrück, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Das römische Herrscherbild; 2), Berlin 1940, Taf. 15, 45.

Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt – Der Fall des Augustus

Dietrich Boschung

Als der 19-jährige C. Octavius – der später Augustus heißen sollte – im Frühjahr 44 v. Chr. nach Rom zurückkehrte, beschworen ihn seine Mutter Atia und die übrigen Verwandten, das Erbe des ermordeten Großonkels C. Julius Caesar auszusprechen. Der junge Mann (Abb. 1) lehnte den gut gemeinten Vorschlag ab und erklärte, Caesars Erbschaft antreten zu wollen, selbst auf die Gefahr hin, sein Leben zu verlieren. Appian, der die Szene schildert, fährt fort:

„Dabei zitierte er Achills Rede, die ihm damals besonders frisch im Gedächtnis stand, und sprach, sich seiner Mutter zuwendend, als wäre sie die Göttin Thetis:
„Käme der Tod doch gleich, da ich dem gefallenem Freunde
Nicht zu helfen vermochte...“¹

Nach diesen Versen der „Ilias“² fügte Octavius noch hinzu, dass dieser Ausspruch und besonders die Tat dem Helden Achill bei allen Menschen unsterblichen Ruhm eingebracht habe. Der Sinn ist klar: So wie Achill den Tod seines Freundes Patroklos mit allen Mitteln gerächt hatte, so würde auch Octavius den Tod Caesars, der ihm so viele Wohltaten erwiesen hatte, rächen. Damit überzeugte er zumindest seine Mutter, die ihn von nun an unterstützte. Diese Episode zeigt eine wichtige Funktion des Mythos. Als Bildungsgut vermittelt (C. Octavius hatte in den Monaten zuvor in Apollonia seine Studien vervollständigt), bot die Erzählung der „Ilias“ ein akzeptiertes Muster für eigene existenzielle Entscheidungen. Das galt besonders dann, wenn der Mythos – wie in den Versen Homers – eine ästhetisch überzeugende Form gefunden hatte. Das Zitat muss damals beliebt gewesen und oft zitiert worden sein, denn auch Cicero führt es im Jahre 49 v. Chr. in einem seiner Briefe an Atticus an.³

In diesem Falle war das mythologische Exemplum, auf das sich der Erbe Caesars bezog, höchst anspruchsvoll. Dennoch ist es später nicht mehr verwendet worden und es ist leicht verständlich, warum das nicht mehr geschah. Es betont die enge Verbindung zwischen der stets hilfreichen göttlichen Mutter und ihrem überaus tapferen Sohn, dem stärksten und tüchtigsten aller Krieger; insofern ist es für beide höchst schmeichelhaft. Auf der anderen Seite hatte die Parallele auch problematische Aspekte: Auf Achill wartet bekanntlich, das weiß er selbst ebenso wie Thetis,

¹ Appian, *Bellum civile* 3, 13 (47), Übersetzung: Appian von Alexandria, *Römische Geschichte*, Bd. 2, Die Bürgerkriege, übers. von O. Veh, Stuttgart 1989.

² Homer, *Ilias* 18, 98–99.

³ Cicero, *Epistulae ad Atticum* 9, 5, 3; als Ausdruck der Verbundenheit gegenüber dem Gefährten und Wohltäter Pompeius.

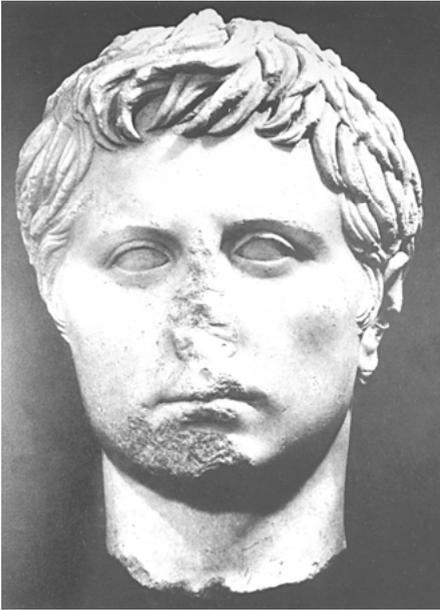


Abb. 1
Kopf des Octavian, Replik der frühesten
Bildnisfassung, Spoleto, Museo Archeologico
Nazionale

ein früher Tod auf dem Schlachtfeld; auch davon ist in dem Wortwechsel der „Ilias“ explizit die Rede.⁴ Zudem war die militärische Kampfkraft des Octavian in den folgenden Jahren nicht unumstritten: In der ersten Schlacht bei Mutina soll er davongelaufen und erst zwei Tage später ohne Paludamentum und ohne Pferd wieder aufgetaucht sein. In der zweiten soll er zwar tapfer gekämpft, aber auch den Konsul Hirtius eigenhändig ermordet haben. Während der Seeschlacht von Naulochos sei er wie erstarrt auf dem Rücken gelegen, bis Agrippa die Schlacht gewonnen hatte. Und als sein Heer bei Philippi kämpfte, soll er sich drei Tage lang in den Sümpfen versteckt haben.⁵ Ein Vergleich mit der Tapferkeit des Achill wäre also für Octavian wenig schmeichelhaft ausgefallen. Dazu kam, dass mythologische Exempla immer auch unerwünschte Assoziationen wecken konnten. Das musste Octavian erfahren, als sein Auftritt als Apollo bei einem Bankett mit den Worten kommentiert wurde, er sei zwar ein Apollo, aber der Schinderapoll (*tortor*), der seine Gegner (etwa Marsyas) zu Tode foltern lässt.⁶ Außerdem hätte sich der Achill der „Ilias“ nicht nur als Vorbild der Freundesliebe und der Tapferkeit deuten lassen, sondern auch als Exemplum der unbändigen Mordlust;⁷ einer Mordlust, wie sie Octavian in den

⁴ Homer, *Ilias* 18, 96.

⁵ Sueton, *Augustus* 10, 16; Plinius, *Naturalis historia* 7, 148.

⁶ Vgl. Sueton, *Augustus* 70, 1.

⁷ Vgl. die Schlacht am Xanthos im 21. Gesang der „Ilias“. Zur Unmenschlichkeit Achills vgl. L. Giuliani, *Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit*, in: K.-J. Hölskeskamp [et al.] (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum*, Mainz 2003, S. 135–161.



Abb. 2
Aureus des Octavian, Revers Tempel des *divus Iulius* mit Kultstatue und Altar, 36 v. Chr.

Zeiten des Bürgerkriegs ebenfalls nachgesagt wurde.⁸ Es gab also gute Gründe, den Vergleich mit Achill wieder zu unterlassen. Die göttliche Abstammung des jungen Caesar (Octavian) wurde denn auch schon bald durch eine unverfänglichere und zugleich unanfechtbare Weise verdeutlicht, nämlich ab dem Jahr 42 v. Chr. durch den Namenszusatz ‚*divi filius*‘. Er verwies auf die juristisch bestätigte⁹ Adoption im Testament des zum *divus* gewordenen Julius Caesar und erhob Octavian zum Göttersohn, somit zumindest in den Rang eines Heros. Die direkte Abstammung von *divus Iulius* war denn auch ein zentrales Element der Selbstdarstellung und ist als Teil seiner Legitimationsstrategie kontinuierlich verwendet worden (Abb. 2).¹⁰ Sie verdrängte eine andere Version von der göttlichen Abstammung Octavians: Dass er ein Sohn Apollos sei, der sich Atia in Gestalt einer Schlange genähert habe, als sie im Heiligtum schlief.¹¹

Später gab es Versuche, Octavian mit dem mythischen Gründer Roms zu verbinden. Im Jahre 27 sollte er vom Senat den Namen ‚Romulus‘ erhalten, aber Octavian hat diesen Versuch schon im Ansatz unterbunden und sich stattdessen den Namen ‚Augustus‘ verleihen lassen; den Antrag dafür stellt L. Munatius Plancus, ein verdienter Parteigänger des Princeps.¹² Bemerkenswert ist die überlieferte Begründung der beiden Vorschläge. Zugunsten des Namens ‚Romulus‘ wurde vorgebracht,

⁸ So noch überliefert bei Sueton, Augustus 10–12.

⁹ So durch die Erklärung der Annahme der Erbschaft Caesars vor dem Stadtprator C. Antonius (Appian, *Bellum civile* 3, 14, 1 [49]) und durch die *lex curiata* 43 v. Chr. (ebd. 3, 94, 1 [389]); vgl. D. Kienast, Augustus. Prinzeps und Monarch, Darmstadt 1982, S. 23. 31.

¹⁰ Vgl. P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder, München 1987, S. 42–46; M. Koortbojan, *The Divinization of Caesar and Augustus, Precedents, Consequences, Implications*, Cambridge 2013, S. 39–49; R. von den Hoff [et al.], *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt*, München 2014, S. 66–69. 82–83.

¹¹ Sueton, Augustus 94, 4 (nach Asklepiades von Mende).

¹² Ebd. 7, 3; Florus, *Epitoma de Tito Livio* 2, 66; Ovid, *Fasti* 1, 607–616. Vgl. dazu etwa Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht*, Bd. 2, Leipzig ³1888, S. 771–774; Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (Anm. 10), S. 103; Kienast, Augustus (Anm. 9), S. 79–80.

Octavian sei „doch so etwas wie der Gründer der Stadt“ („quasi et ipsum conditorem urbis“). Für ‚Augustus‘ sprach, dass der Name neu und umfassender (*amplior*) sei; „denn auch heilige Orte und solche, wo nach Einholen der Vorzeichen etwas geweiht wurde, führen diesen Namen“. Zudem ließ sich ein Vers des Dichters Ennius anführen, der das Vorzeichen für die Gründung Roms als ‚*augustum augurium*‘ bezeichnet.¹³ Der Senat hat damals also offen diskutiert, ob Octavian per Gesetz zum neuen Romulus erhoben werden sollte – und sich letztlich dagegen entschieden. Zweifellos entsprach dieser Beschluss den Wünschen des Geehrten.

Wenn die Romulus-Benennung unterbleibt, so dürften auch hier die möglichen ungünstigen Assoziationen den Ausschlag gegeben haben: Schließlich war Romulus nicht nur der Gründer Roms, sondern auch ein Brudermörder und ein Frauenräuber.¹⁴ Vor allem war er der Begründer der Monarchie in Rom gewesen; und die Brisanz monarchischer Ambitionen hatte sich bekanntlich am Beispiel Caesars in dramatischer Weise gezeigt. Und auch die Überlieferung, Romulus sei von den Senatoren ermordet worden, hätte im Zusammenhang mit der Tötung Caesars unliebsame Erinnerungen wecken können.¹⁵ Der tatsächlich gewählte Ehrenname ‚Augustus‘ vermied dagegen eine inhaltliche Festlegung: Er ließ sich zwar (über das bei Ennius genannte *augustum augurium*) mit den glücksverheißenden Vorzeichen der Gründung Roms und damit letztlich auch mit Romulus verknüpfen, doch bleibt diese Assoziation unverbindlich und zudem ausschließlich auf die Gründung Roms fokussiert. Schließlich waren ja auch Octavian während seines ersten Konsulats zwölf Geier erschienen, wie Romulus bei der Gründung der Stadt.¹⁶ Der präzedenzlose Ehrenname evozierte eine sakrale Aura, die unbestimmt blieb. Das wurde noch durch die anderen Ehrenzeichen des Princeps verstärkt, die *corona civica* und den *clipeus virtutis*, insbesondere aber durch die beiden Lorbeerbäume (Abb. 3), die den Eingang zu seinem Haus flankierten und die, wer wollte, als Attribute des Apollo deuten konnte.¹⁷

¹³ Ennius, *Annalium fragmenta* 468–469, „Septingenti sunt paulo plus aut minus anni / augusto augurio postquam inclita Roma est.“ Überliefert bei Varro, *De re rustica* 3, 1, 2 und (nur die zweite Zeile; im Zusammenhang mit der Verleihung des Ehrennamens) bei Sueton, *Augustus* 7, 2.

¹⁴ Zweifellos negativ gemeint ist der Vergleich Sullas mit Romulus in der Rede des L. Aemilius Lepidus, Sallust, *Historiae* 1, 55M, 5, „scaevus iste Romulus“. Dionysios von Halikarnass nennt den grausamen und tyrannischen Charakter des Romulus als Grund für seine Ermordung, Dionysios von Halikarnassos, *Antiquitates Romanae* 2, 56, 3. Betont sind die negativen Züge bei christlichen Schriftstellern, so bei Augustinus, *De civitate Dei* 3, 5 (*stuprum* der Rhea Silvia). 6 (*paracidium*). 13 (Raub der Sabinerinnen; Ermordung des Titus Tatius).

¹⁵ J. von Ungern-Sternberg, *Romulus-Bilder. Die Begründung der Republik im Mythos*, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart/Leipzig 1993, S. 88–108.

¹⁶ Sueton, *Augustus* 95, „[...] duodecim se vultures ut Romulo ostenderunt. [...]“; Cassius Dio 46, 46, 2–3; Appian, *Bellum civile* 3, 94, 1 (388).

¹⁷ A. Alföldi, *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus*, Bonn 1973; B. Bergmann, *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*, Berlin/New York 2010, S. 202–205.



Abb. 3

Aureus des Augustus, Avers Kopf mit *corona civica*, Revers Lorbeerbäume, *clipeus virtutis* und Beischrift *Caesar Augustus*

Im Zusammenhang mit der Einigung zwischen Senat und Princeps im Jahre 27 v. Chr., insbesondere im Zusammenhang mit der Annahme des Augustus-Namens und der Verleihung der erwähnten Insignien ist die Neufassung des Porträts zu sehen (Abb. 4). Augustus hat so klar wie niemand vor ihm die Möglichkeiten erkannt, die eine Steuerung der Porträts für seine Selbstdarstellung bot. Seine erhaltenen Bildnisse (sowohl Münzporträt wie Skulpturen) gehen auf einige wenige Entwürfe zurück, die in seiner unmittelbaren Umgebung entstanden sein müssen und die im ganzen Reich kopiert worden sind.¹⁸ Die neue Fassung, die im Jahre 27 v. Chr. oder bald danach geschaffen wurde, bedeutete, wie längst erkannt worden ist, einen programmatischen Bruch mit dem früheren Konzept.¹⁹ Sie integriert markante Züge des älteren Porträttypus wie die Stirnrunzeln oder die Haarzange über der Stirn, die abstehenden Ohren und die zusammengezogenen Brauen. Auch die Kopfwendung zur rechten Schulter ist beibehalten worden. Im Einzelnen aber ist jedes Detail neu gestaltet. Die Brauen sind weniger stark zusammengezogen und gleichmäßiger, die Augen sind größer und werden von klar konturierten Lidern eingefasst, die Wangen sind voller und wirken dadurch weniger eingefallen, die Lippen sind voll und geschwungen, die Kinnspitze ist kräftiger. Asymmetrien sind beseitigt, was besonders in der Augenpartie auffällt. Die Locken des Stirnhaars sind klarer gegliedert und stärker zusammengefasst. Das alles zielt auf Beruhigung und Ausgleich; auf eine Reduktion momentaner und zufälliger Bewegung. Paradoxe Weise wirkt die spätere Fassung des Porträts jugendlicher als die frühere.

¹⁸ D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus (Das römische Herrscherbild; 1. 2)*, Berlin 1993.

¹⁹ Vgl. dazu zuletzt P. Zanker, *La costruzione dell'immagine di Augusto*, in: E. La Rocca [et al.] (Hrsg.), *Augusto (Ausstellungskatalog Rom)*, Mailand 2013, S. 153–159, besonders S. 156.

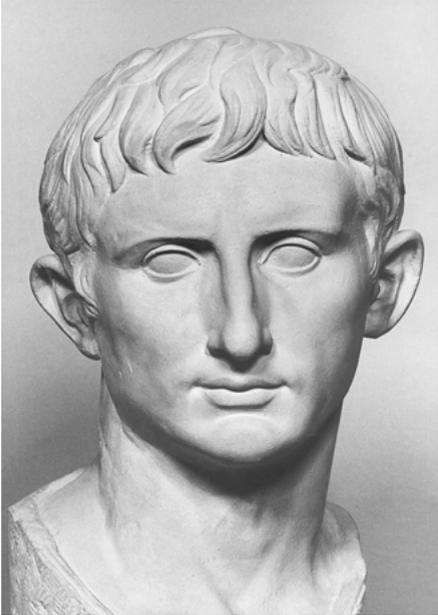


Abb. 4
Kopf der Augustusstatue von Primaporta
(nach Gipsabguss)



Abb. 5
Bronzekerme des Apollonios von Athen nach
dem Doryphoros des Polyklet, Neapel, Museo
Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 4885

Paul Zanker hat im Vergleich mit dem Kopf des polykletischen Doryphoros (Abb. 5) dargelegt, dass sich die physiognomischen Formen des Primaporta-Typus stärker als am früheren Octavian-Porträt an den idealen Figuren der Hochklassik orientieren.²⁰ Deutlich wird das am Verlauf der geschwungenen Brauen, an den klar umgrenzten Augen, den vollen geschwungenen Lippen und den ebenmäßigen Wangen. Dabei handelt es sich nicht um eine Kopie des Doryphoros, sondern vielmehr um eine Verschmelzung von individuellen und idealen Zügen. Zudem ist das Haar in einer ähnlichen Weise wie beim Doryphoros gegliedert und bewegt. Von einem Haarwirbel am Hinterkopf ausgehend legen sich die klar begrenzten Locken auf die Kalotte. Dabei bilden sie stellenweise größere Flächen, die sich aber immer wieder öffnen und teilen. So entsteht ein System, das die Drehung der einzelnen Haarspitzen immer wieder einbezieht und ausgleicht.

Zu den inhaltlichen Interpretationen des Doryphoros, die gelegentlich versucht worden sind, gehört die Deutung als Achill.²¹ Die Statue des Polyklet zeige, so die

²⁰ P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts*, Bd. 1, *Der Actium-Typus*, Göttingen 1973, S. 44–46; Ders., *Augustus und die Macht der Bilder* (Anm. 10), S. 105 Abb. 83–84 mit der aufschlussreichen und suggestiven Zusammenstellung Taf. 33 a–b.

²¹ So etwa F. Hauser, *Gott, Heros und Pankratiast von Polyklet*, in: *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes* 12, 1909, S. 100–117, besonders S. 104–114; H. Kähler, *Die Augustusstatue von Primaporta*, Köln 1959, S. 13; Th. Lorenz, *Polyklet. Dorypho-*

Vermutung, den jugendlichen Heros als einen Meister des Speerkampfs. Selbst wenn damit die Bedeutung der Statue in ihrer Entstehungszeit um 440 v. Chr. richtig getroffen sein sollte, so kann das für die Übernahme ihrer Formensprache in das Augustusporträt keine Rolle gespielt haben: Zum einen wird die Statue in den Texten nach ihrem Motiv, nicht nach dem Namen bezeichnet. Es ist also unwahrscheinlich, dass die Achilldeutung im augusteischen Rom allgemein verbreitet war. Zum anderen ist auch hier die Verbindung assoziativ und nicht zwingend. So wird zwar die Art, das Haar zu organisieren, übernommen, nicht aber die konkreten Motive der Stirnlocken.

Vielmehr verwies die Anlehnung an Formen des 5. Jahrhunderts in unverbindlicher Weise auf jugendliche Idealfiguren der griechischen Mythologie, wie sie die Bildhauer des 5. Jhs. v. Chr. hergestellt hatten. Darin lag eine unmissverständliche Distanzierung von den Porträts der Zeitgenossen, der politischen Rivalen ebenso wie der Parteigänger. Mochten auch die Plätze und Heiligtümer angefüllt sein mit unzähligen Porträts früherer und zeitgenössischer Politiker und Generäle: Keiner von ihnen war in dieser Weise dargestellt worden. Diese neue Konzeption des Porträts war eine bewusste Entscheidung, die in der unmittelbaren Umgebung des Princeps getroffen wurde und die zumindest die Zustimmung des Augustus selbst gefunden haben muss.²²

Als Zeichen der Heroisierung sind die nackten Füße der Augustusstatue von Primaporta (Abb. 6) gedeutet worden. Sie sind in der Tat auffällig, weil kaiserliche Panzerstatuen in der Regel Fellstiefel tragen. Während sich Muskelpanzer und Paludamentum als tatsächliche Ausstattung des Imperators verstehen lassen, sind die nackten Füße von heroischen Kämpfern übernommen und konterkarieren (oder ergänzen) die realistischen Züge. Heinz Kähler sah darin einen Verweis auf die Divinisierung des Augustus und leitete daraus eine postume Datierung der Statue ab.²³ Dazu ist zu bemerken, dass es für die Darstellung des *divus Augustus* ein unmissverständliches Attribut gegeben hätte, das hier fehlt, nämlich der Strahlenkranz.²⁴ Vielmehr benutzt die Statue ein allgemeineres, gerade nicht spezifisches

ros, Stuttgart 1966, S. 10–13; A. Kossatz-Deissmann, Achilleus Nr. 908, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 1, Zürich/München 1981, S. 196; H. von Steuben, Doryphoros, in: H. Beck [et al.] (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, Frankfurt am Main 1990, S. 185–198, besonders S. 187. Vgl. zur Statue P. C. Bol, *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. 2, *Klassische Plastik*, Mainz 2004, S. 127–129. 505 zu Abb. 80 mit weiterer Literatur.

²² Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (Anm. 18), S. 38–50. 64–65.

²³ Kähler, *Die Augustusstatue* (Anm. 21), S. 13. 18–19; vgl. R. Brilliant, *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven 1963, S. 66. Eine offener Deutung schlägt etwa Th. Schäfer vor, der dem Standmotiv ebenfalls einen inhaltlichen Aspekt zuordnet: „die ruhige, souveräne und erhabene Darstellung des Augustus“, K. Bringmann / Th. Schäfer, *Augustus und die Begründung des römischen Kaisertums*, Berlin 2002, S. 244.

²⁴ M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher*, Mainz 1998, S. 112–123; Koortbojan, *The Divinization of Caesar and Augustus* (Anm. 10), S. 211–215; von den Hoff, *Divus Augustus* (Anm. 10), S. 277–279; D. Boschung, *Divus Augustus. Das Charisma des Herrschers und*



Abb. 6
Augustusstatue aus der Villa der Livia bei Primaporta, Rom,
Musei Vaticani, Braccio Nuovo, Inv. Nr. 2290

Zeichen, um seine besondere Position zu bezeichnen. Alle Indizien sprechen dafür, dass sie noch zu Lebzeiten des Kaisers geschaffen worden ist.²⁵ Wie im Falle des neuen Porträttyps, so muss auch hier die Wahl in der engsten Umgebung des Kaisers getroffen worden sein, denn die Statue stand bekanntlich in einer Villa der Livia.²⁶ Augustus selbst hat dort die Statue gesehen und wohlwollend zur Kenntnis genommen, zumindest offensichtlich nicht beanstandet. Aber bei dieser Dar-

seine postume Beglaubigung, in: D. Boschung / J. Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers (Morphomata)*; 29), München 2015, S. 173–186.

²⁵ Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (Anm. 18), S. 6–68. 179–181 Nr. 171.

²⁶ J. Pollini, *The Findspot of the Statue of Augustus from Prima Porta*, in: *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma* 92, 1987/88, S. 103–108.

stellung handelt es sich um einen Einzelfall und – anders als bei dem Porträttypus – nicht um eine grundsätzliche Festlegung, die im gesamten Imperium hätte befolgt werden sollen. Auch hier wurden die übermenschlichen Qualitäten des Augustus in einer assoziativen Weise angedeutet, die jede Festlegung vermied.

An der Ara Pacis, die im Auftrag des Senats und wohl in Abstimmung mit Augustus entstand, erscheint Aeneas an einem Altar opfernd als Hauptfigur eines großen Reliefs; Augustus im Habitus eines Opfernden als Hauptfigur des Südfrieses.²⁷ Diese Konstellation bietet die Möglichkeit eines Vergleichs; aber die Verteilung auf verschiedene Seiten vermeidet eine direkte Parallelisierung. Wieder ist es dem Betrachter überlassen, ob er Verbindungen zwischen den beiden Szenen sieht und wie er sie bewertet. Die fromme Handlung des Augustus am Südfries ist als abgeschlossener Vorgang und auch ohne heroische Überhöhung exemplarisch. Aber wer den Bezug zum opfernden Stammvater Aeneas herstellte, konnte sie um zusätzliche und positive Aspekte erweitern.

Vereinzelt lassen sich Angleichungen an mythologische Figuren aber doch konkreter fassen. So nimmt eine Statue des Augustus aus der Basilika von Otricoli (Abb. 7) in Haltung, Drapierung und Standmotiv Elemente der hochklassischen Diomedesstatue (Abb. 8) auf, wie etwa Caterina Maderna eingehend gezeigt hat.²⁸ Der Erhaltungszustand der Augustusstatue lässt nicht erkennen, wie genau die formale Entsprechung war und ob die inhaltlichen Aspekte betont waren. So sind der Mantel an der Vorderseite und der linke Arm ergänzt, so dass unklar bleibt, wie weit die Drapierung der hochklassischen Vorlage folgt. Auch das Attribut in der linken Hand ist verloren. Der inhaltliche Bezug auf Diomedes ließ sich betonen, wenn sie das Palladion hielt: Dann wäre Augustus als Bewahrer des Palladions und damit der Unterpfänder Roms gemeint. Auf der anderen Seite wäre der inhaltliche Bezug verwischt, wenn Augustus – wie hier am Ende des 18. Jahrhunderts ergänzt – ein Schwert gehalten haben sollte oder eine Victoria.²⁹

Zu einer Augustusstatue im Schema des Diomedes muss auch ein Kopf aus Pergamon (Abb. 9) gehört haben.³⁰ Er zeigt eine heftige Kopfwendung zur linken Seite, wie sie beim Augustusporträt sonst nicht vorkommt, und Reste eines Gewandes auf der linken Schulter. Auch hier bleibt unklar, ob der inhaltliche Bezug durch Attribute betont oder aber verunklärt worden ist. Der Kopf scheint zudem umgearbeitet worden zu sein, so dass die Statue ursprünglich nicht Augustus darstellte. Auch andere ideale Figuren, die man wegen des gewählten Statuentypus' für Heroen halten könnte, sind erst in einer Zweitverwendung zu Augustusdarstellungen geworden. Nachweisbar ist das für die Hüftmantelstatuen in Arles (Abb. 10) und

²⁷ Vgl. dazu etwa Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (Anm. 10), S. 206–207.

²⁸ C. Maderna, *Juppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988, S. 199–200; vgl. Boshung, *Die Bildnisse des Augustus* (Anm. 18), S. 183–184 Nr. 177 Taf. 114. 219, 1.

²⁹ G. Lippold erwog die Ergänzung mit einer Nike, G. Lippold, *Die Skulpturen des Vaticanischen Museums*, Bd. 3, 1, Berlin/Leipzig 1936, S. 163.

³⁰ Boshung, *Die Bildnisse des Augustus* (Anm. 18), S. 155 Nr. 107 Taf. 75–76, 1.



Abb. 7
Statue des Augustus, Rom, Musei Vaticani, Sala a Croce Greca, Inv. Nr. 565



Abb. 8
Statue des Diomedes, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 144978

Thessaloniki (Abb. 11).³¹ In beiden Fällen sind die Köpfe nachträglich auf ältere Statuen aufgesetzt worden, die offensichtlich erst in der Zweitverwendung zu Augustusbildnissen wurden. Hier sind prominent aufgestellte Statuen nachträglich zu Augustus umgewandelt worden. Dabei muss es sich um lokale Vorgänge gehandelt haben, die nicht von Rom aus gesteuert wurden. Sie verraten das Bestreben der lokalen Eliten, die einzigartige Position des Augustus in angemessener Weise auszudrücken.

³¹ Ebd., S. 141–142 Nr. 70 Taf. 102. 217, 2. S. 189 Nr. 117. 217, 1; G. Despinis [et al.], *Katalogos glypton tou archaiologikou mouseiou Thessalonikes*, Bd. 2, Thessaloniki 2003, Nr. 244 108–113 Taf. 394–399; Koortbojan, *The Divinization of Caesar and Augustus* (Anm. 10), S. 212. 220–221.



Abb. 9
Kopf des Augustus aus Pergamon, Istanbul,
Archäologisches Museum, Inv. Nr. 2165

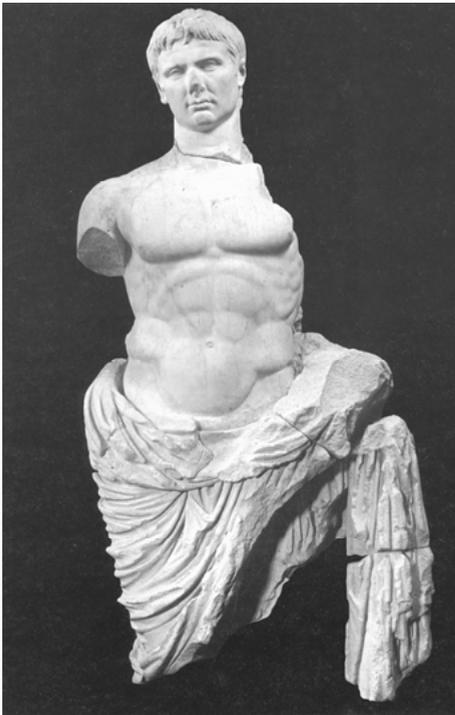


Abb. 10
Heroische Mantelstatue mit nachträglich auf-
gesetztem Kopf des Augustus, Arles, Musée
départemental Arles antique, Inv. Nr. P 215



Abb. 11
Heroische Mantelstatue mit nachträglich auf-
gesetztem Kopf des Augustus, Thessaloniki,
Archäologisches Museum, Inv. Nr. 1065

An dieser Stelle lässt sich ein *Résumé* ziehen. Es ist festzuhalten, dass die Selbstdarstellung des Augustus keine Angleichung und erst recht keine Identifizierung mit mythologischen Heroen gesucht hat. Vielmehr bediente sie sich offensichtlich einer Formensprache, die ursprünglich Göttern und Heroen vorbehalten gewesen war und weckte so Assoziationen mit einer heroischen Sphäre, die aber unverbindlich blieben. Dafür gibt es mehrere Erklärungen. Einen möglichen Grund habe ich bereits genannt: Eine unmissverständliche Angleichung hätte auch unerwünschte oder gar gefährliche Kommentare provozieren können. Dazu kam, dass Augustus die traditionellen republikanischen Aspekte seiner Herrschaft betont sehen wollte und daher eine Darstellung in der Toga, dem Gewand römischer Bürger und Beamter, bevorzugte. Wenn aber seine herausgehobene und unvergleichliche Position zum Ausdruck gebracht werden sollte, so bot sich der Vergleich mit dem mächtigsten der Götter an, also mit Jupiter. Davon spricht etwa Ovid:

„[...] Iuppiter arces
temperat aetherias et mundi regna triformis;
terra sub Augusto est, pater est et rector uterque.“³²

Es verwundert daher nicht, dass Angleichungen an die Jupiterikonographie zahlreich zu finden sind, etwa durch die Übernahme von Attributen wie Adler und Blitzbündel oder durch die Verwendung entsprechender Statuentypen. Aber auch das war kaum Bestandteil der Selbstdarstellung des Augustus selbst, sondern entsprang vielmehr dem Bedürfnis seiner Zeitgenossen wie auch späterer Generationen, seine herausragende und mit keinem anderen menschlichen Wesen zu vergleichende Rolle zu verdeutlichen.

Von einer *imitatio heroica* wird man im Falle des Augustus also schwerlich sprechen können. Zwar gibt es in seiner Selbstdarstellung – und von ihm selbst initiiert – Elemente, die auf eine heroische Sphäre abzielen: (1) die direkte und juristisch beglaubigte Abstammung vom Gott Iulius und (2) die Übernahme einer idealen Formensprache für das Porträt. Augustus selbst verzichtete darauf, seine einzigartige Position durch ikonographische Formeln eindeutig und verbindlich zu veranschaulichen. Aber gerade diese Zurückhaltung führte zu einer Vielfalt entsprechender Versuche: Sowohl Personen aus dem unmittelbaren Umfeld des Kaisers wie die lokalen Eliten in den Städten Italiens und in den Provinzen übernahmen es, dafür im Rückgriff auf das vorhandene Formenrepertoire eigene Lösungen zu finden. Das Feld für vielfältige und neuartige Ehrungen des Princeps war erst durch die Unverbindlichkeit der Modelle aus Rom und durch die Vermeidung expliziter *imitatio heroica* eröffnet.

³² Ovid, *Metamorphosen* 15, 858–860, „[...] es waltet im Äther / Jupiter und in den Reichen des dreifachen Weltalls: die Erde / wird von Augustus regiert; sie beide sind Väter und Fürsten.“, Übersetzung: P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Epos in 15 Büchern, hrsg. und übers. von H. Breitenbach, Zürich 1964.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Nach P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts, Bd. 1, Der Actium-Typus, Göttingen 1973, Taf. 18 b.
- Abb. 2 Nach M. Koortbojan, The Divinization of Caesar and Augustus. Precedents, Consequences, Implications, Cambridge 2013, Abb. I 1.
- Abb. 3 www.wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_0036a.jpg.
- Abb. 4. 6 Fotos CoDArchLab (Arbeitsstelle für Digitale Archäologie), Universität zu Köln, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/708616>, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/5036899>.
- Abb. 5. 7. 8 Fotos Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-64.1805; D-DAI-ROM-3985; D-DAI-ROM-66.1832.
- Abb. 9 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-Istanbul 65-54.
- Abb. 10 Nach C. Carrier, Sculptures augustéennes du théâtre d'Arles, in: *Révue archéologique de Narbonnaise* 38/39, 2005, S. 365–371
Abb. 1.
- Abb. 11 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-Athen 1971-0630.

Auf ewig Held? Zu PorträtDarstellungen in der römischen Sarkophagplastik

Caterina Maderna

Dass im antiken Rom der ersten Jahrzehnte des 2. Jhs. n. Chr. eine dann bis in die frühchristliche Zeit hinein andauernde regelrechte Massenproduktion prächtiger marmorner Sarkophage für Körperbestattungen einsetzte, deren vielfach mythologische Themen aufgreifender Dekor einerseits dazu diente, die Erfahrung des Todes ins Bild zu setzen und zu bewältigen, andererseits jedoch zum Ziel hatte, die Verstorbenen und deren Hinterbliebene als vorbildliche Vertreter des Bürgerkollektivs ihrer Zeit zu rühmen, ist ein längst erkanntes und in der Forschung bereits seit dem 19. Jahrhundert intensiv diskutiertes Phänomen. Als solches bedarf es mithin wohl kaum noch einer ausführlichen Erörterung. In ganz besonderer Weise haben meine nachfolgenden Überlegungen dabei von der ebenso umfassenden wie im Detail feinsinnigen Monographie zur Bilderwelt der römischen Sarkophage von P. Zanker und B. C. Ewald profitiert.¹ Ebenso bekannt dürfte der Umstand sein,

¹ P. Zanker / B. C. Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004. Aus der nachgerade überbordenden Fülle der diesbezüglichen Forschung sollen an dieser Stelle zunächst nur folgende für meine Überlegungen besonders relevante Publikationen exemplarisch genannt werden: F. Matz, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 4, 1–4, *Die dionysischen Sarkophage*, Berlin 1968–1975; G. Koch, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, 6, *Die mythologischen Sarkophage*, Berlin 1975; P. Blome, *Zur Umgestaltung griechischer Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpina-sarkophage*, in: *Römische Mitteilungen* 85, 1978, S. 435–457; B. Andreae, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 1, 2, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben. Die römischen Jagdsarkophage*, Berlin 1980; Ders., *Die Symbolik der Löwenjagd*, Opladen 1985; P. F. B. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi*, Rom 1992; P. Blome, *Funerärsymbolische Collagen auf mythologischen Sarkophagreliefs*, in: *Fédération internationale des associations d'études classiques* (Hrsg.), *Giornate Pisane, Atti del 9. Congresso della F.I.E.C. (Studi Italiani di Filologia Classica; 85)*, Florenz 1992, S. 1062–1073; S. Wood, *Alcestis on Roman Sarcophagi*, in: E. D'Ambrà (Hrsg.), *Roman Art in Context. An Anthology*, Englewood Cliffs 1993, S. 84–103; M. Koortbojan, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995; A. Lewerentz, *Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos auf stadtrömischen Sarkophagen*, in: *Boreas* 18, 1995, S. 111–130; D. Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 12, 1, *Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Berlin 1999; P. Zanker, *Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung. Zu einem Sarkophag im Thermenmuseum*, in: F. De Angelis / S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Symposium Rom 1998, Wiesbaden 1999, S. 131–142; I. L. Hansen, *The Metamorphic Moment. Mythological and Heroic Narratives on Roman Sarcophagi*, in: M. Carruthers [et al.] (Hrsg.), *TRAC 2001. Proceedings of the Eleventh Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*, 29–31 March 2001, Glasgow 2002, S. 113–124; L. E. Baumer, *Der Jäger als Retter. Zu Ikonographie und Deutung der zweiszenigen Löwenjagdsarkophage*, in: *Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern* 19, 2003, S. 61–73; S. Muth, *Im Angesicht des Todes*.

dass seit dem späteren Verlauf des 2. Jhs. n. Chr., vor allem jedoch in der ersten Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. der konkrete Bezug dieser Mythenreliefs auf die Inhaber der Sarkophage dann zunehmend dadurch noch intensiviert wurde, dass man die Protagonisten der Legenden nun mit Porträtbildnissen der Verstorbenen ausstattete.

Entsprechend begegnet auf einem um 230/40 n. Chr. in Auftrag gegebenen und in diesem Kontext viel beachteten Prachtsarkophag in den Musei Vaticani ein porträtiertes Ehepaar im Zentrum einer tobenden Amazonenschlacht, groß hervorgehoben in den Gestalten des Achill und der Amazonenkönigin Penthesilea (Abb. 1). Allerdings wurde der authentische, bereits im Epos „Aithiopsis“ schriftlich fixierte Mythos, der von der ebenso dramatischen wie unglücklichen

Zum Wertediskurs in der römischen Grabkultur, in: A. Haltenhoff [et al.] (Hrsg.), *Römische Werte als Gegenstand der Altertumswissenschaft*, München 2005, S. 259–286; A. Fendt, Schön und stark wie eine Amazone. Zur Konstruktion eines antiken Identifikationsmodells. Amazonendarstellungen auf einem Achill-Penthesilea-Sarkophag als Bilder für Vorstellungen von Weiblichkeit im 3. Jh. n. Chr., in: N. Sojc (Hrsg.), *Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies*, Münster 2005, S. 77–94; D. Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria*. Herakles in der römischen Sepulkalkunst, in: G. Koch (Hrsg.), *Akten des Symposiums des Sarkophag-Corpus Marburg 2001*, Mainz 2007, S. 111–116; I. L. Hansen, *Gendered Identities and the Conformity of Male-Female Virtues on Roman Sarcophagi*, in: L. Larsson Lovén / A. Strömberg (Hrsg.), *Public Roles and Personal Status. Men and Women in Antiquity. Proceedings of the Third Nordic Symposium on Gender and Women's History in Antiquity*, Copenhagen 3–5 October 2003, Sävedalen 2007, S. 107–121; F. Baratte, *La chasse dans l'iconographie des sarcophages. Signe social ou valeur funéraire?*, in: J. Trinquier / C. Vendries (Hrsg.), *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e s. av. – IV^e s. apr. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rennes (Université Rennes II, 20–21 septembre 2007), Rennes 2009, S. 53–64; B. Borg, *Performanz und Bildinszenierung am Übergang zur Spätantike*, in: C. Juwig / C. Kost (Hrsg.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, Münster [u.a.] 2010, S. 235–248; C. Russenberger, *Pathos und Repräsentation. Zum veränderten Umgang mit Mythen auf stadtrömischen Sarkophagen severischer Zeit*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 146–178; Z. Newby, *In the Guise of Gods and Heroes. Portrait Heads on Roman Mythological Sarcophagi*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 189–227; B. C. Ewald, *Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic – a Comparative Approach. Notes on an Attic Hippolytos Sarcophagus in Agrigento*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 261–307; K. Lorenz, *Image in Distress? The Death of Meleager on Roman Sarcophagi*, in: J. Elsner / J. Huskinson (Hrsg.), *Life, Death and Representation. Some New Work on Roman Sarcophagi*, New York 2011, S. 309–336; S. Birk, *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*, Aarhus 2013; M. Galinier / F. Baratte (Hrsg.), *Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan 2013; F. Stilp, *Autoreprésentation funéraire, entre mythe, art officiel et « Berufsdarstellungen »*, in: M. Galinier / F. Baratte (Hrsg.), *Iconographie funéraire romaine et société. Corpus antique, approches nouvelles?*, Perpignan 2013, S. 65–79; P. Zanker, *Bilder lesen ohne Texte*, in: O. Dally [et al.] (Hrsg.), *Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom*, Berlin 2014, S. 190–203.



Abb. 1

Detail eines Sarkophages, um 230/240 n. Chr., ein Ehepaar als Achill mit der sterbenden Penthesilea im Amazonenkampf, Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 933

Aporie berichtete, dass der strahlendste Held der Griechen vor Troja erst in demjenigen Moment, in dem er die königliche Anführerin des Frauenheers unwiederbringlich tötete, seine unsterbliche Liebe zu ihr erkannte, von dem ausführenden Bildhauer dabei in geschickter Suggestion bildlich überblendet. Denn sehr zu Recht hat D. Grassinger dargelegt, dass der kompositorische Entwurf des Paares gezielt charakteristische Motive zweier in Rom außerordentlich beliebter, großformatiger Skulpturengruppen der späthellenistischen Zeit miteinander kombinierte, von denen die eine Achill bei der Tötung der Amazonenkönigin, die andere hingegen Achills starken und treuen Freund Aias bei der tapferen Bergung dessen Leichnams schilderte:² eine bildliche Synthese, welche angesichts

² Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 933, 119 × 252 × 102 cm: D. Grassinger, Die Achill-Penthesilea-Gruppe sowie die Pasquino-Gruppe und ihre Rezeption in der Kaiserzeit, in:

der spezifischen Funktion des Bildträgers zweifellos zum einen darauf abzielte, dass die Betrachter der mythischen Szene die schöne sterbende Amazone mit ihrer entblößten linken Brust von ihrem nicht minder attraktiven muskulösen Geliebten nun eher kameradschaftlich gestützt als getötet wahrnehmen, zum anderen aber auch zu vielfältigen Assoziationen über den schicksalhaften Tod beider Liebenden anregen sollte. Eine ganze Anzahl weiterer Sarkophage, darunter zwei heute im Palazzo Borghese sowie im Museo del Sannio in Benevento aufbewahrte Exemplare, bei welchen die unausgearbeitet belassenen Köpfe des Paares noch auf ihre Fertigstellung mit den Porträtzügen ihrer Käufer warteten, variieren zwar in Details sowie in einigen Motiven der Amazonenschlacht, nicht jedoch in der grundsätzlichen Komposition der stets in zentraler Größe hervorgehobenen Gruppe und dokumentieren mithin nicht zuletzt auch den Erfolg, welcher dieser sinnträchtigen visuellen Verschmelzung im 3. Jh. n. Chr. beschieden war.³ Eine im Grundsatz vergleichbare bildstrategische Veränderung erfuhr, wie zuletzt wieder P. Zanker hervorgehoben hat, ein um 220 n. Chr. angefertigter Sarkophag aus dem Grab der Pankratier an der Via Latina, dessen Relief den Adonis-Mythos auf ein römisches Ehepaar bezog (Abb. 2).⁴ Ruft man sich nämlich den eigentlichen

P. C. Bol (Hrsg.), *Hellenistische Gruppen*. Gedenkschrift für Andreas Linfert, Mainz 1999, S. 323–330 Taf. 90–93; Dies., *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 179–185. 250–251 Nr. 127 Taf. 111 Abb. 3. Taf. 119; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 52–53 Abb. 32. S. 285–287 Dok. 3 mit Abb.; Borg, *Performanz und Bildinszenierung* (Anm. 1), S. 239–240 Abb. 3; Fendt, *Schön und stark wie eine Amazone* (Anm. 1); Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 213–215. Zu den rundplastischen Achill-Penthesilea- bzw. Pasquino-Gruppen vgl. außer der bei D. Grassinger angegebenen Literatur auch C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation*, München 2002, S. 52–54. 220–222 Abb. 17–18; C. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der Antiken Bildhauerkunst*, Bd. 3, *Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, S. 273–332, besonders S. 312–314 Abb. 311 a–b; M. B. Gensheimer / K. E. Welch, *The Achilles and Penthesilea Statue Group from the Tetrastyle Court of the Hadrianic Baths at Aphrodisias*, in: *Istanbuler Mitteilungen* 63, 2013, S. 325–377.

³ Rom, Palazzo Borghese, Inv. Nr. unbekannt, 80 × 218 cm: Grassinger, *Achill-Penthesilea-Gruppe sowie Pasquino-Gruppe* (Anm. 2), S. 323–324 Taf. 91 Abb. 1–2; Dies., *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 247 Kat. Nr. 119 Taf. 110 Abb. 2. Taf. 112 Abb. 2; Russenberger, *Pathos und Repräsentation* (Anm. 1), S. 160 Abb. 17. Benevento, Museo del Sannio, Inv. Nr. 610: Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 254–255 Kat. Nr. 137 Taf. 112 Abb. 1. 3. Vgl. zum Motiv der Gruppe ebd., Kat. Nr. 120. 122. 125. 133. 138. 140–141.

⁴ Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 10409, 72 × 215 × 71 cm: Koortbojan, *Myth, Meaning, and Memory* (Anm. 1), S. 50–52 Abb. 7; Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 74 Dok. 65 Taf. 47 Abb. 2; H. Herdejürgen, *Sarkophage von der Via Latina. Folgerungen aus dem Fundkontext*, in: *Römische Mitteilungen* 107, 2001, S. 209–234, hier S. 227–229 mit Abb.; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 210–211 Abb. 189–190. S. 290–292 Dok. 5 mit Abb.; Borg, *Performanz und Bildinszenierung* (Anm. 1), S. 239–240 Abb. 4. Die von B. Borg aus einer entsprechenden Bemerkung B. C. Ewalds (Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 210) abgeleitete Vorstellung, dass es sich bei den porträtieren Protagonisten des Reliefs auch um ein Geschwisterpaar handeln könne, erscheint mir allein schon angesichts der ausgerechnet bei diesem Sarkophag besonders demonstrativ mit erotischen Anspielungen arbeitenden Verabschiedungsszene kaum wahrscheinlich. Eine

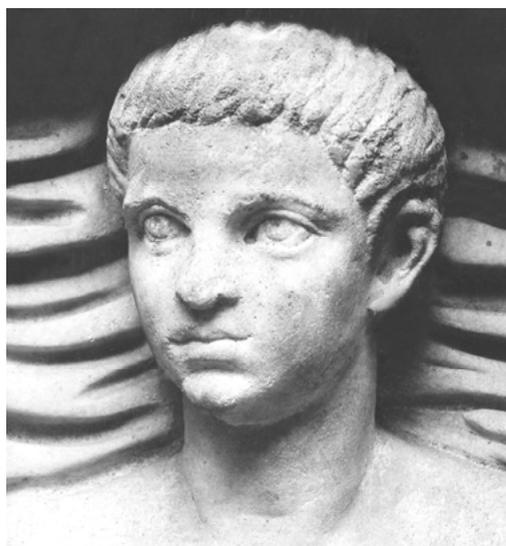
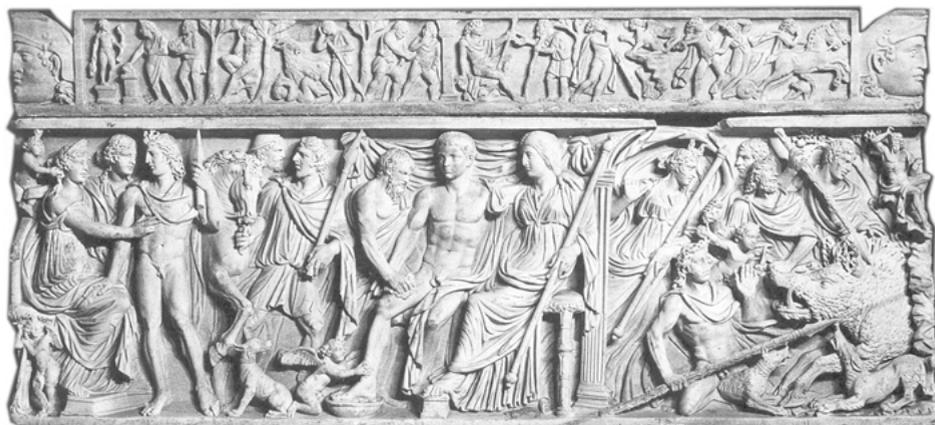


Abb. 2a, 2b und 2c
Frontrelief eines Adonis-Sarkophages aus dem ‚Pankratiergrab‘, um 220 n. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 10409

narrativen Stoff der Legende in Erinnerung, so kommuniziert das Bild mit gänzlich anderen Schwerpunkten. Denn der Abschied der Liebenden, im sepulkralen Kontext Anspielung auf den abschiedlichen Tod, und die dramatische Jagd des Adonis als Sinnbild der mutigen männlichen *virtus* dienen, im Kontrast zu deren sonst geläufigen bildlichen Schilderungen, hier lediglich als Rahmenszenen für eine auch proportional deutlich prominentere Darstellung im Zentrum. Dort sitzt

Übersicht über die bisher fassbaren Adonis-Sarkophage mit Porträts gibt Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 192.

der junge Held – ungeachtet seiner tödlichen Verwundung, die gerade von einem bärtigen Diener oder Pädagogen sowie einem kleinen Eros versorgt wird – in aufrechter Würde neben der Göttin, welcher er seinen linken Arm um die Schulter gelegt hat. Auf den ersten Blick wirkt das Paar in der Folge wie ein der erzählerischen Handlung enthobenes Repräsentationsbild römischer Eheleute, und dies umso mehr, als die Figuren allein an dieser Stelle mit Porträtzügen ausgestattet wurden. Zwar ließen sich nun mühelos noch weitere Beispiele entsprechender Adaptationen anfügen, doch soll es in diesem Rahmen nicht um eine angesichts der diesbezüglichen Forschungsgeschichte ohnehin obsoleete Übersicht über den erhaltenen Denkmälerbestand, sondern um einige ganz grundsätzliche Fragen gehen, welche sich hier zwangsläufig stellen, nämlich um den inhaltlichen Sinn solcher Mythenzitate und die Funktion, die sie zu erfüllen hatten. Das heißt: Wollten und sollten die Verstorbenen in diesen sepulkralen Bildern tatsächlich in einer *imitatio* als eben diejenigen Helden wahrgenommen, gefeiert und über ihren Tod hinaus erinnert werden, die sie in solchen Szenen verkörperten? Würden sie in der Form veritabler Spiegelbilder wirklich zu integralen Bestandteilen des Mythos gemacht und damit aus der Sphäre ihres früheren Lebensalltags herausgehoben? Waren die jeweils in den ursprünglichen Mythen verankerten Heldenkonzepte die primären und eigentlichen Impulsgeber für solche Übertragungen? Oder treffen wir hier – wie ich meine – nicht vielmehr auf ein Konzept, welches von Anbeginn an auf ganz anderen Prämissen beruhte und entsprechend andere Ziele verfolgte?

Um das Phänomen als solches zu verstehen, scheinen mir dabei vor allem zwei Feststellungen wesentlich: zum einen, dass auch in den meisten Historienbildern und sogenannten Staatsreliefs Roms die Schilderungen eines realen Hier und Jetzt nahezu stets mit bildlichen Verweisen auf die Welt der Götter und Mythen operierten, ein Potenzial, welches vor allem darin gründete, dass den antiken Mythen im Kontrast zu den Glaubensbekenntnissen der späteren Erlösungsreligionen kein Dogma, keine unumstößliche Doktrin immanent war, so dass ihre Archetypen zwar überzeitliche Geltung besaßen, die einzelnen Elemente ihrer Erzählungen dabei jedoch nie als starre, gleichsam von alters her unveränderbar festgeschriebene Körper begriffen wurden. Gerade weil man in der Folge die primären narrativen Stoffe der Mythen und Legenden immer wieder mit sekundären, auf neue Bedürfnisse und Vorstellungen reagierenden Sinnschichten belegen konnte, boten sie sich in der Form außerordentlich vitaler Parabeln als Projektionsflächen für Definitionen immer wieder aktualisierbarer gedanklicher Leitbilder und Prinzipien ebenso wie für eine metaphorische Versinnbildlichung von Ereignissen und Erfahrungen der eigenen Historie, des realen Lebens regelrecht an.⁵ Zum anderen

⁵ Da ausführliche Verweise auf die komplexe Forschungsgeschichte zu diesem Phänomen den vorgegebenen Rahmen dieses Textes sprengen würden, sollen dazu hier nur einige Publikationen exemplarisch genannt werden: T. Hölscher, Griechische Bilder für den römischen Senat, in: H.-U. Cain (Hrsg.), Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann, Mainz 1989, S. 327–333; G. Binder (Hrsg.), Mythos. Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität, Trier

und im Besonderen scheint mir ferner signifikant, dass man in Rom bereits in der sogenannten mittleren Republik des ausgehenden 4. Jhs. v. Chr. damit begonnen hatte, Tempel für personifizierte Wertvorstellungen zu errichten. Man verlieh diesen zwar figürlich verkörperten, ihrem Wesen nach jedoch gänzlich abstrakten Gestalten durch öffentlichen Kult mithin göttliche Qualitäten und verankerte sie fest in die auch für alle anderen Gottheiten geltenden Formen religiöser Rituale, etablierte ihnen zu Ehren jährlich wiederkehrende öffentliche Feste und machte sie damit sowohl topographisch als auch ideologisch zu festen Bestandteilen des städtischen Raums. Ungeachtet der kultischen Verehrung, welche zahlreiche von ihnen erfuhren, können wir sie ihrem Wesen nach allerdings keinesfalls mit den Vertretern der übrigen römischen Götterwelt völlig gleichsetzen. Denn *Libertas*, *Virtus*, *Honos*, *Clementia*, *Providentia*, *Fides*, *Concordia*, *Pietas*, *Spes*, *Salus*, *Constantia*, *Pudicitia*, *Aequitas/Iustitia*, *Liberalitas* und *Felicitas*, um nur einige von ihnen zu nennen, gehörten ja genuin eben nicht zu den veritablen Mitgliedern der griechisch-römischen Götterfamilie, um die sich unzählige Legenden rankten. Als Verkörperungen gedanklicher Abstrakta wurden sie im eklatanten Kontrast entsprechend denn auch niemals mit veritablen mythischen Erzählungen verknüpft. Die vorkaiserzeitlichen Schriftquellen machen deutlich, dass man das Wesen dieser vergöttlichten Abstraktionen zunächst in erster Linie als nützliche Regulative

1990; F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart 1993; T. Hölscher, *Mythen als Exempel der Geschichte*, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms*, Stuttgart 1993, S. 67–87; H. J. Gehrke, *Mythos, Geschichte, Politik – antik und modern*, in: *Saeculum* 45, 1994, S. 239–264; F. De Angelis / S. Muth (Hrsg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium Rom 19.–20. Februar 1998, Wiesbaden 1999*; C. Maderna, *Unordnung als Bedrohung. Der Kampf der Giganten gegen die Götter in der Bildkunst der hellenistischen und römischen Zeit*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München 2000, S. 435–466; A. Karivieri, *Just One of the Boys. Hadrian in the Company of Zeus, Dionysus and Theseus*, in: E. Ostenfeld (Hrsg.), *Greek Romans and Roman Greeks. Studies in Cultural Interaction*, Aarhus 2002, S. 40–54; O. Hekster, *Propagating Power. Hercules as an Example for Second-Century Emperors*, in: L. Rawlings (Hrsg.), *Herakles and Hercules. Exploring a Graeco-Roman Divinity*, Swansea 2005, S. 205–221; K.-J. Hölkeskamp, *Mythos und Politik in der Antike. Bemerkungen zu Begriffen und (Be-)Deutungen*, in: K.-J. Hölkeskamp / S. Rebenich (Hrsg.), *Phaëthon. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart 2009, S. 7–20; S. Rebenich, *Medio tutissimus ibis. Mythos und Politik im frühen Prinzipat*, in: K.-J. Hölkeskamp / S. Rebenich (Hrsg.), *Phaëton. Ein Mythos in Antike und Moderne. Eine Dresdner Tagung*, Stuttgart 2009, S. 33–43; K.-J. Hölkeskamp, *Mythos und Politik, (nicht nur) in der Antike. Anregungen und Angebote der neuen „historischen Politikforschung“*, in: *Historische Zeitschrift* 288, 2009, S. 1–50; R. Pfeilschifter, *Die Römer auf der Flucht. Republikanische Feste und Sinnstiftung durch aitiologischen Mythos*, in: H. Beck / H.-U. Wiemer (Hrsg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, S. 109–139; M. Janda, *Der römische Triumphator als Iuppiter. Ein Mythos und seine Aktualisierungen*, in: C. Schmitz / A. Bettenworth (Hrsg.), *Mensch, Heros, Gott. Weltentwürfe und Lebensmodelle im Mythos der Vormoderne*, Stuttgart 2009, S. 53–65; A.-B. Renger (Hrsg.), *Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund*, Göttingen 2009; H. Meyer, *Kunst und Politik. Religion und Gedächtniskultur*, Bd. 1, *Von der späten Republik bis zu den Flavieren*, München 2011.

für das Zusammenleben in den römischen Gemeinschaften, das heißt als konkret umzusetzende Postulate eines ethisch-moralisch guten Handelns und demnach vorwiegend als pragmatisch begründete Qualitäten und Tugenden verstand, die von Fall zu Fall zum Tragen kamen. Bereits seit dem 2. Jh. v. Chr. wurden die vergöttlichten Leitbilder unter dem Einfluss der griechisch-stoischen Herrscherphilosophie sowie später im Besonderen durch Cicero allerdings zu verbindlichen moralisch-ethischen Verhaltensnormen erhoben, welche sich in den Handlungen jedes Einzelnen vermittelten und an denen nun natürlich vorzüglich die politischen Führungskräfte des Staates entsprechend gemessen und lobend beurteilt bzw. tadelnd verurteilt werden konnten.⁶ Ihre demonstrativen Darstellungen in politisch wirkenden Bildern folgten mithin durchaus auch einem utilitaristischen Kalkül, indem sie hier als Forderung und Appell, dort als Lockung und Werbung fungierten. Wie sehr es in der Konsequenz dann gerade auch in der Kaiserzeit stets darauf ankommen musste, den jeweils amtierenden Herrscher selbst als eine im eigentlichen Wortsinn vorbildliche Verkörperung dieses zudem bemerkenswert statischen und bis in die christliche Spätantike hinein verbindlichen Tugendkanons zu feiern, ist in der Forschung längst herausgearbeitet worden.⁷ Exemplarisch soll hier deshalb auch nur an die bekannten elf großformatigen Reliefs aus derjenigen Zeit, in der auch die Sarkophagproduktion ihren ersten Höhepunkt erreichte, erinnert werden, von denen acht für den Dekor des Konstantinsbogens in Rom wiederverwendet wurden und sich drei weitere heute in den Sammlungen der Musei Capitolini befinden (Abb. 3).⁸ Reliefplatten, die aufgrund ihrer stilisti-

⁶ Exemplarisch: L. R. Lind, *Roman Religion and Ethical Thought. Abstraction and Personification*, in: *The Classical Journal* 69, 1973/74, S. 108–119; T. Hölscher, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 95, 1980, S. 265–321; H. Drexler, *Politische Grundbegriffe der Römer*, Darmstadt 1988; B. Linke / M. Stemmler (Hrsg.), *Mos maiorum*. Untersuchungen zu den Formen der Identitätsstiftung und Stabilisierung in der römischen Republik, Stuttgart 2000; M. Braun (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr., München/Leipzig 2000; M. Spannagel, *Zur Vergegenwärtigung abstrakter Wertvorstellungen in Kult und Kunst der römischen Republik*, in: M. Braun (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr., München/Leipzig 2000, S. 237–270; G. Thome, *Zentrale Wertvorstellungen der Römer. Texte – Bilder – Interpretationen*, Bamberg 2000; A. Haltenhoff / A. Heil (Hrsg.), „O tempora, o mores!“ Römische Werte und römische Literatur in den letzten Jahrzehnten der Republik, München 2003; K.-J. Hölkeskamp, *Ikonen der Virtus – exemplarische Helden(-taten) im monumentalen Gedächtnis der römischen Republik*, in: A. Barzanò (Hrsg.), *Modelli eroici dall'Antichità alla cultura europea*, Rom 2003, S. 213–237; N. Rosenstein, *Aristocratic Values*, in: N. Rosenstein / R. A. Morstein-Marx (Hrsg.), *A Companion to the Roman Republic*, Malden [u.a.] 2006, S. 365–382; A. J. Clark, *Divine Qualities. Cult and Community in Republican Rome*, Oxford 2007; C. J. Classen, *Aretai und Virtutes*. Untersuchungen zu den Wertvorstellungen der Griechen und Römer, Berlin 2010.

⁷ Vgl. etwa J. R. Fears, *The Cult of Virtues and Roman Imperial Ideology*, in: *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Reihe 2, 17, Heft 2, 1981, S. 827–948; A. Haltenhoff (Hrsg.), *Römische Werte und römische Literatur im frühen Prinzipat*, Berlin 2011.

⁸ I. S. Ryberg, *The Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, New York 1967; E. Angelicoussis, *The Panel Reliefs of Marcus Aurelius*, in: *Römische Mitteilungen* 91, 1984, S. 141–205;



Abb. 3a
Triumph (*virtus* und *honor*)



Abb. 3b
Opfer vor dem Tempel des Iuppiter Capitolinus (*pietas* und *constantia*)

Reliefs von einem Staatsmonument des Marc Aurel, welches nach seinem Triumph über die Germanen und Sarmaten 176 n. Chr. errichtet wurde, Rom, Musei Capitolini

schen Übereinstimmungen sowie angesichts ihrer nahezu identischen Maße und gleichen Rahmenprofile meines Erachtens nach ursprünglich wohl zu einem einzigen anspruchsvollen, heute jedoch leider verlorenen Staatsmonument gehörten, welches Kaiser Marc Aurel als Sieger eines 169 n. Chr. ausgebrochenen und im Jahr 176 n. Chr. beendeten Krieges gegen die Germanen und Sarmaten feierte. Tatsächlich lassen sich die heute noch erhaltenen Szenen der einstmals zweifellos umfangreicheren Serie denn auch insofern durchaus sinnvoll in eine Art Handlungsfolge ordnen, als man an ihren Beginn den Aufbruch des Kaisers zu diesem Krieg (*profectio*), daran anschließend eine seiner Ansprachen an seine Soldaten (*adlocutio*), eine Gefangenenvorführung, die Unterwerfung eines Anführers der Barbaren, eine

G. M. Koeppel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 6. Reliefs von bekannten Bauten der augusteischen bis antoninischen Zeit, in: Bonner Jahrbücher 189, 1989, S. 47–75 Abb. 27–39; E. La Rocca (Hrsg.), Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1986, S. 38–51; K. Töpfer, *Signa Militaria*. Die römischen Feldzeichen in der Republik und im Prinzipat, Mainz 2011, S. 226–228. 338–340 Kat. Nr. SR 18 Taf. 64–66; D. Boschung, The Reliefs: Representation of Marcus Aurelius' Deeds, in: M. van Ackeren (Hrsg.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Chichester 2012, S. 305–314.

Szene, in welcher sich Angehörige der besiegten Feinde vor dem berittenen Kaiser um Milde flehend zu Boden werfen, Marc Aurels Einsetzung eines Vasallenkönigs, die glorreiche Rückkehr des Herrschers nach Rom (*adventus*), die durch die vorgeschriebenen Opfer erfolgende Reinigung des Heeres, den darauf folgenden Triumphzug des Siegers, das an diesen an- und die strahlende Zeremonie abschließende finale Staatsopfer vor dem Tempel des mächtigen Iuppiter Capitolinus sowie eine darauf folgende Szene stellen kann, in welcher der Kaiser durch Spenden aus der Kriegsbeute an bedürftige Bürger dann auch noch seine Großzügigkeit (*liberalitas*) bewies. Stellt man sich bei der Betrachtung der Reliefserie allerdings die Frage, was und wieviel sie ihren antiken Betrachtern nun eigentlich von den konkreten Vorgängen gerade dieses einen Krieges gegen die Germanen und Sarmaten berichtete, so wird man bald zu der Einsicht kommen, dass keine einzige dieser Szenen in erster Linie darauf abzielte, die real zweifellos einmaligen Begebenheiten dieses speziellen Konfliktes hervorzuheben, sondern dass hier vielmehr weitgehend typisierte Vorgänge geschildert wurden, welche ungeachtet ihrer durchaus lebendig wirkenden Darstellung und ihres komplexen Figurenreichtums vorrangig dazu dienten, in prägnanten szenischen Topoi auf eine ganz grundsätzliche Weise einer beträchtlichen Anzahl eben derjenigen Tugenden Marc Aurels ein Denkmal zu setzen, von denen gerade die Rede war. Dass hier folglich in erster Linie ein ebenso gedanklich-ideologisch ausgerichtetes wie für die Gesellschaft der römischen Kultur universell gültiges Wertekonzept die Erzählung der faktischen historischen Ereignisse überlagerte, geht zudem daraus hervor, dass wir sowohl kompositorisch als auch inhaltlich identischen Szenen ebenso auf nahezu allen anderen Staatsdenkmälern der römischen Kaiserzeit, ganz unabhängig von ihrer Entstehungszeit, begegnen. Und schließlich kann eine Betrachtung der einzelnen Reliefplatten auf exemplarische Weise veranschaulichen, dass im Medium der Bilder solche Tugenden und Wertvorstellungen sowohl explizit – das heißt durch eine tatsächliche figurliche Anwesenheit der Personifikationen in den Darstellungen – als auch implizit – allein in den geschilderten Handlungen ihrer Protagonisten – vermittelt werden konnten.

Kommen wir nun wieder auf die Sarkophage zurück, so geben uns diese selbst gelegentlich deutliche Hinweise dafür, dass auch ihre Mythenübertragungen – und mithin ihre Heldenvorbilder – ebendiesen gleichen Wertekonzepten folgten. Denn nur unter einer solchen Voraussetzung ergibt beispielsweise der thematisch auf den ersten Blick inkongruent wirkende Reliefdekor eines severischen Exemplars in Berlin überhaupt einen Sinn, welcher ganz links außen den Verstorbenen als Togatus bei der feierlichen Hochzeit mit seiner Frau zur Versinnbildlichung der im Bild explizit als Personifikation anwesenden *concordia* sowie im Anschluss daran als opfernden Feldherrn und Verkörperung der *virtus* mit der gleichfalls explizit der Handlung im Hintergrund beiwohnenden *Pietas* präsentiert – und diese drei prominenten Tugenden dann mit dem geläufigen, natürlich prominent auch mit Assoziationen an *virtus* befrachteten Bild der Jagd des Adonis kombiniert



Abb. 4

Sarkophag mit Szenen einer Hochzeit, des Opfers eines Feldherrn und des Adonis-Mythos, 200–210 n. Chr., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 1987,2

(Abb. 4).⁹ Und dies umso mehr, als die sogenannten *Vita Romana*-Sarkophage, welche – wie etwa deren sehr schöner früher Vertreter aus antoninischer Zeit in Mantua¹⁰ – die Grabherren vorzüglich als ideale Bürger und Militärs ihrer Zeit feierten, die beiden zuerst genannten Szenen längst ihrerseits zu entsprechenden bildlichen *Topoi* festgeschrieben hatten, welche parallel dazu überdies bis in das frühe 4. Jh. n. Chr. in den kaiserlichen Münzprägungen kursierten.

⁹ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv. Nr. 1987,2, 101 × 215 × 99 cm: Grassinger, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 1), S. 216–217 Kat. Nr. 59 Taf. 46 Abb. 4; H. Wrede, *Senatorische Sarkophage Roms*, Mainz 2001, S. 21–23. 103 Taf. 4 Abb. 1; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 50–52 Abb. 35. S. 292–293 Dok. 6 mit Abb.; C. Reinsberg, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Bd. 1, *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben*, Teil 3, *Vita Romana*, Berlin 2006, S. 192–193 Kat. Nr. 6 Taf. 19 Abb. 4–5. Taf. 21 Abb. 1–4. Taf. 22 Abb. 1–2. Taf. 23 Abb. 1–3; Russenberger, *Pathos und Repräsentation* (Anm. 1), S. 154–156 Abb. 7. Der von Russenberger entwickelte Gedanke, die Adonisszene sei in diesem ungewöhnlichen Verbund ausschließlich als ein affektiv-emotionaler *Topos* für das grausame Schicksal des Todes und in keiner Weise als positive Bildformel zu verstehen, kann allein schon angesichts des Umstandes nicht zutreffen, dass – wie die Neurowissenschaften gerade in den letzten Jahrzehnten eindrücklich herausgearbeitet haben – anhaltend mit einem spezifischen Sinn belegte Bilder in unserer verstehenden Wahrnehmung dieses Sinns nie völlig beraubt, sondern allenfalls durch andere Assoziationen bereichert werden können. Vgl. in anderem Zusammenhang ganz in diesem Tenor denn auch sicher zu Recht Grassinger, *Durch *virtus* und *labor* zu *gloria** (Anm. 1), S. 112. Zudem muss eine potenzielle Vorherbestimmung der Sarkophagbilder noch zu Lebzeiten der Verstorbenen in Betracht gezogen werden!

¹⁰ Mantua, Palazzo Ducale, Inv. Nr. 186, 77 × 251 × 86 cm, um 170 n. Chr.: Wrede, *Senatorische Sarkophage Roms* (Anm. 9), S. 34–36 Taf. 2 Abb. 1–3; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 227–228 Abb. 205–206; S. Muth, *Drei statt vier*, in: *Archäologischer Anzeiger* 2004, S. 263–274 Abb. 2; Reinsberg, *Die antiken Sarkophagreliefs* (Anm. 9), S. 202 Kat. Nr. 33 Taf. 1 Abb. 2. Taf. 4 Abb. 1–9. Taf. 5 Abb. 1–2. Taf. 14 Abb. 4. Taf. 51 Abb. 1.

Blickt man auf das Phänomen als solches, so bedürfen einige seiner Aspekte wohl auch zukünftig noch tiefer gehender Betrachtungen. So scheint mir etwa der von P. Zanker gleichsam als *Passepartout* für sämtliche derartige Sarkophagbilder postulierte Sinn einer Verherrlichung lediglich zweier Geschlechterrollen – nämlich der männlichen *virtus* auf der einen und der venusgleichen weiblichen *pulchritudo* auf der anderen Seite – im Hinblick auf die tatsächliche Vielfalt der hier gefeierten römischen Tugenden und Leitwerte durchaus noch stärker differenziert werden zu können. Ein Unterfangen, welches allerdings Analysen zur Voraussetzung hätte, die den vorgegebenen Rahmen dieses Textes sprengen würden. So eignete sich, um also nur ein Beispiel herauszugreifen, etwa die Figur des Herkules in diesem Kontext ja auch vorzüglich dazu, an den unverbrüchlichen Einsatz männlicher Verstorbener für das Wohl der Gemeinschaft (*fides*) sowie an deren nie ermüdende Energie und ausdauernde Disziplin (*constantia*) zu erinnern. Ursprünglich vorzüglich in politischen Umfeldern vermarktete Tugenden wurden im Spiegel der Sarkophagmythen nun jedoch auf das Alltagsleben der Bürger aller Schichten übertragen. Auf einem um 240 n. Chr. in Auftrag gegebenen Sarkophag im Museo Nazionale Romano in Rom wurden sie nicht nur dadurch versinnbildlicht, dass man der Gestalt des gegen die stymphalischen Vögel kämpfenden und bereits sichtlich erwachsenen Helden im prominenten Bildzentrum die Porträtzüge des Verstorbenen gab, sondern darüber hinaus auch noch den Faktor ‚Zeit‘ eines gesamten *curriculum vitae* in Szene setzte, indem man den Heros im Bild dabei von links außen nach rechts außen zunehmend altern ließ (Abb. 5).¹¹ Vermochte man gerade mittels derartiger Sequenzen in einem durchaus konkreteren Sinn auf das faktische Alter der Sarkophaginhaber anzuspitzen, zumal es bezeichnenderweise in einem vergleichbaren Bildzyklus eines im ersten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. gefertigten Exemplars in Florenz im Gegensatz dazu der noch jugendliche Bezwiner der Hirschkuh ist, welcher mit Porträtzügen ausgestattet wurde,¹² so konnte das Thema den Bürgern darüber hinaus dann auch noch ein nie endendes herkulisch-dionysisches Fest der *felicitas* unter den unsterblichen Göttern versprechen.¹³

¹¹ Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps, Inv. Nr. 8642, 73,7 × 208,5 × 14,9 cm, um 240 n. Chr.: Jongste, *The Twelve Labours of Hercules* (Anm. 1), S. 84–86 Nr. F 6 Abb. 47. 49; Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 233 Abb. 209; Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria* (Anm. 1), S. 115–116 Taf. 41 Abb. 3. In diesem Sinn auch Russenberger, *Pathos und Repräsentation* (Anm. 1), S. 156. Eine Übersicht über die bisher fassbaren Herkules-Sarkophage mit Porträts gibt Newby, *In the Guise of Gods and Heroes* (Anm. 1), S. 192.

¹² Florenz, Giardini Boboli, ohne Inv. Nr., 82,8 × 224,7 × 101,5 cm: Jongste, *The Twelve Labours of Hercules* (Anm. 1), S. 81–83 Nr. F 5 Abb. 42. 46; Grassinger, *Durch virtus und labor zu gloria* (Anm. 1), S. 115.

¹³ So auf einem um 240 n. Chr. gefertigten Sarkophag in Woburn Abbey, in dessen dionysisch-triumphalem Fest der porträtierte Verstorbene in der Gestalt des Herkules, mit Keule und einem großen Kantharos gerüstet in einem von einem musizierenden Kentauren gezogenen Wagen fährt: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 161–162 Abb. 146.



Abb. 5a und 5b
Frontrelief eines Herkules-Sarkophages, um
240 n. Chr., Detail des Verstorbenen als Her-
kules im Zyklus der Taten des Helden, Rom,
Palazzo Altemps

Für den hier angesprochenen Kontext scheint es mir allerdings ohnehin relevanter, vor der Folie dieser Skizze noch einmal auf die bereits eingangs gestellten Fragen zurückzukommen, inwieweit und ob überhaupt die in den originären Legenden vorgestellten Heldenkonzepte in solchen imitationshaft erscheinenden Adaptationen eine Rolle spielten. Widmet man zunächst der Auswahl der auf den Sarkophagen wiedergegebenen Mythen Aufmerksamkeit, so wird nämlich rasch offensichtlich, dass diesen in erster Linie lediglich die Aufgabe zukam, auf eine eher diffuse, wenn auch durchaus pragmatische Weise der unmittelbaren Funktion der Bildträger Rechnung zu tragen, indem sämtliche der dort zitierten Legenden – mit von Fall zu Fall variierenden Schwerpunkten – von Tod, Schmerz, Verzweiflung, ewiger Liebe und Trost handelten und/oder Visionen eines glücklichen Zustands eines ‚Danach‘ im Kreis der Götter heraufbeschworen.¹⁴ Was die handeln

¹⁴ Vgl. die Tabelle zur zeitlichen Auswertung und zum Gleichnischarakter der Sarkophagmythen bei P. Zanker, *Ikonographie und Mentalität. Zur Veränderung mythologischer Bildthemen auf den kaiserzeitlichen Sarkophagen aus der Stadt Rom*, in: P. Zanker / R. Neudecker (Hrsg.), *Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit. Symposium am 24. und 25. Januar 2002 in Rom (Palilia; 16)*, Wiesbaden 2005, S. 243–251, hier S. 245 Abb. 1 sowie die Auflistung der mythologischen Szenen mit Porträts bei Newby, *In the Guise of Gods and Heroes (Ann.1)*, S. 192.



Abb. 6

Detail eines Hippolytos-Sarkophages, letztes Viertel des 3. Jhs. n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano, Inv. Nr. 112444, bossierte Porträts eines Paares als ‚Phaedra‘ und ‚Hippolytos‘

den Protagonisten der entsprechenden Mythen betrifft, so fühlte man sich hingegen offenbar weder dazu verpflichtet, deren Charaktere tatsächlich authentisch widerzuspiegeln, noch dem mit ihnen verknüpften narrativen Plot wirklich getreu Rechnung zu tragen. In diesem Sinn konnte sich beispielsweise auf einem im letzten Viertel des 3. Jhs. n. Chr. entstandenen Sarkophag im Museo Nazionale Romano ein Paar augenscheinlich problemlos im verzweifelten Liebes- und Todeschmerz von Phaedra und Hippolytos verewigen, dabei das ja von verfehlter Anziehung, zutiefst beleidigenden Dissensen und tödlichen Missverständnissen handelnde Drama, von denen deren Mythos eigentlich erzählte, völlig in den Hintergrund drängen und den ursprünglich todbringenden Schmerz einer verweigerten Liebe zum Abschiedsschmerz von Liebenden mutieren lassen (Abb. 6).¹⁵ Bemerkenswert scheint ferner, dass gerade diese sogenannten Hippolytos-Sarkophage in ihren Bildern nicht den eigentlichen Tod des jungen Mannes durch ein von Poseidon gesandtes Meeresungeheuer schilderten, sondern an den Abschied von Phaedra stattdessen stets eine Szene anschlossen, in der er, meist explizit von der Personifikation der römischen *virtus* begleitet, ebendiese umfassende Tugend bei seiner Jagd auf einen mächtigen Eber unter Beweis stellte.¹⁶ Einen noch freieren

¹⁵ Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. Nr. 112444, 77 × 209,5 × 71,5 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 48 Abb. 33. S. 328–329 Dok. 17 mit Abb. (und weiterer Literatur).

¹⁶ Zu den Hippolytos-Sarkophagen vgl. Lewerentz, *Die Sepulkralsymbolik des Hippolytosmythos* (Anm. 1); Zanker, *Phädras Trauer und Hippolytos' Bildung* (Anm. 1); Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 224–226. 325–327; Ewald, *Myth and Visual Narrative in the Second Sophistic* (Anm. 1).



Abb. 7a, 7b und 7c

Frontrelief eines Theseus-Sarkophages, um 240/250 n. Chr., wohl aus Rom, Cliveden (Buckinghamshire), Sammlung Astor

Umgang mit der Erzählung des authentischen Mythos dokumentiert schließlich ein etwas früher, kurz vor der Mitte des 3. Jhs. n. Chr., gestalteter sogenannter Theseus-Sarkophag (Abb. 7), dessen heute leider verlorener Deckel in einer Inschrift leider verkündete, dass er von einer Frau namens Valeria für ihren im Alter von nur 17 Jahren verstorbenen Sohn Artemidoros erworben worden war.¹⁷ Während sich in der linken Hälfte der explizit von Virtus begleitete Theseus-Artemidoros vor seiner anschließenden Überfahrt nach Kreta von seinem Vater verabschiedet, als ginge es zu einer Jagd, setzt die Siegerpose, in welcher der junge Verstorbene ganz rechts außen über den überwundenen Minotaurus triumphiert, diese implizit ins Bild. Erheblich prominenter ist in dieser Reliefhälfte allerdings eine Szene hervorgehoben, welche vom Schmerz der von Theseus verlassenen Ariadne erzählt. Gerade ihre Gestaltung ist insofern besonders signifikant, als, wie P. Zanker zu Recht wieder

¹⁷ Cliveden (Buckinghamshire), Sammlung Astor, Inv. Nr. 4816, 208 × 86 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 45–47 Abb. 31. S. 378–380 Dok. 36 mit Abb.



Abb. 8

Caius Iunius Euhodus und Metilia Acte als Admet und Alkestis im Reliefbild eines Sarkophages aus Ostia, um 160 n. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 1195

hervorgehoben hat, die in der mythischen Erzählung geliebte und dann eben zu tiefst unglücklich verlassene Frau des Helden hier nun zur trauernden Mutter des Verstorbenen transformiert wurde, indem sie das sichtlich mit Alterszügen charakterisierte Porträt der Valeria trägt. Und endlich dürfte – um noch ein letztes bekanntes Beispiel herauszugreifen – auch der in der authentischen Legende alles andere als tadellose Charakter des insbesondere von Euripides sogar als außerordentlich kläglich beschriebenen Admetos, welcher vor lauter Angst eher bereit war, seine Ehefrau Alkestis einen liebenden Heldinentod sterben zu lassen, als selbst seinem Ende ins Auge zu blicken, für den Magister Quinquennalis des Kollegiums der Zimmerleute in Ostia, Caius Iunius Euhodus, kaum von ausschlaggebendem Interesse gewesen sein, als er um 160 n. Chr. einen Sarkophag für seine in der begleitenden fehlerhaften Inschrift als „sanctissima coniungc“ bezeichnete Metilia Acte in Auftrag gab (Abb. 8).¹⁸ Konnte er auf diese Weise doch nicht nur die liebende Selbstaufgabe seiner verstorbenen Ehefrau, sondern eben auch seine eigene Person gleich mehrfach in Szene setzen, wobei die *dextrarum iunctio* des an die Kline der venushaft gelagerten Sterbenden heraneilenden Euhodus-Admet mit Metilia-Alkestis ebenso von der unverbrüchlichen *concordia* der Eheleute, wie sein anschließender Handschlag mit Alkestis' schlussentlichem Retter Herkules von seiner Eintracht mit diesem mächtigen Heros Zeugnis ablegte. Kaum weniger deutlich weisen endlich die beiden großen Victorien, welche die Widmungsinschrift wie eine veritable Triumphtafel über die mittige Sterbeszene halten, auf die recht anspruchliche eigentliche und kaum in dem Mythos selbst gründende Botschaft des Reliefbildes hin.

Stellt man nach allem in Rechnung, dass sich die Mythenbilder derartiger Sarkophage mithin annähernd getreu nur auf diejenigen erzählerischen Episoden der

¹⁸ Rom, Musei Vaticani, Inv. Nr. 1195, 79,5 × 210 × 92 cm: Zanker / Ewald, *Mit Mythen leben* (Anm. 1), S. 202–204 Abb. 182–183. S. 298–300 Dok. 8 mit Abb.

Legenden beriefen, derer man für die spezifisch sepulkralen inhaltlichen Botschaften dieser Denkmälergattung bedurfte, während die Rollen, in welchen die mit den Gesichtszügen der Verstorbenen oder ihrer Angehörigen ausgestatteten Protagonisten der Szenen visualisiert wurden, den narrativen Plot der Legenden bei Bedarf sogar gänzlich konterkarieren konnten, so wird evident, dass eben nicht die authentischen Heldencharaktere der Mythen, sondern vor allem diejenigen Ideale für die hier betrachteten Adaptationen impulsgebend waren, welche man auch im realen Leben als stets verbindliche und verpflichtende Tugenden und Leitwerte in vielfach vergöttlichten Personifikationen verehrte und deren Normen vorbildlich zu erfüllen, Herrschern wie Bürgern gleichermaßen zur Ehre gereichte. In bewusster Überspitzung formuliert treffen wir demnach nicht auf ein Konzept, das darauf zielte, Bürger zu mythischen Helden zu erhöhen, sondern welches umgekehrt die Helden der Mythen in ideale Vertreter der römischen Bürgertugenden transformierte, um auf diese Weise die Verdienste der Verstorbenen in ihrem Leben in metaphorischen Bildern feiern zu können.

Mit diesem Phänomen stehen die Sarkophage freilich nicht allein, sondern sind nur besonders eindruckliche Beispiele für bemerkenswerte Abstraktionsprozesse, welche die römischen Bildmedien bereits spätestens seit dem 2. Jh. v. Chr. zunehmend zu prägen begannen. Neben den schon erwähnten Staatsreliefs und zahlreichen rundplastischen Porträtstatuen, deren Körperschemata Götter- oder Heroenfiguren zitieren, manifestieren sie sich womöglich am eindrucklichsten im Kontext der Münzbilder, wo man gleichsam zu Bildzeichen geronnene Motive einander immer wieder aufs Neue überlagern lassen konnte, um auf diese Weise die ursprünglich mit ihnen verknüpften Sinnschichten zu bereichern, zu überlagern, oder die Assoziationen ihrer Betrachter gezielt in eine spezifische Richtung zu lenken (Abb. 9 a-d).¹⁹ Dass gerade hier zudem auch ein spannungsvolles Wechselspiel von Bild und Text zum Einsatz kam – indem etwa auf dem Rückseitenbild eines Sesterzes für Iulia Mamaea die charakteristische Gestalt der personifizierten *securitas* von der Legende „FELICITAS PVBLICA“ begleitet wurde (Abb. 10a) oder der Revers eines Aureus des Severus Alexander die zu dieser Zeit längst schon zum Topos gewordene Gestalt des siegreichen mythischen Romulus mit „VIRTUS AVG“ umschrieb (Abb. 10b) –, macht die jenseits aller tatsächlich narrativen Stoffe ange-

¹⁹ Zum Beginn dieses Prozesses auf den Münzen der republikanischen Zeit vgl. exemplarisch T. Hölscher, Die Anfänge römischer Repräsentationskunst, in: Römische Mitteilungen 85, 1978, S. 315–357; Ders., Die Bedeutung der Münzen für das Verständnis der politischen Repräsentationskunst der späten römischen Republik, in: T. Hackens (Hrsg.), Proceedings of the 9th International Congress of Numismatics, Bern 1979, Louvain 1982, S. 269–282; C. J. Clasen, *Virtutes Romanorum* nach dem Zeugnis der Münzen republikanischer Zeit, in: Römische Mitteilungen 93, 1986, S. 257–279; C. Pérez, La monnaie de Rome à la fin de la République. Un discours politique en images, Paris 1989; H. Zehnacker, Religion et politique dans le monnayage des guerres civiles, de Sylla à César, in: A. Vigourt (Hrsg.), Pouvoir et religion dans le monde romain, Paris 2006, S. 51–62; T. Hölscher, Denkmäler und Konsens. Die sensible Balance von Verdienst und Macht, in: K.-J. Hölkeskamp (Hrsg.), Eine politische Kultur (in) der Krise? Die „letzte Generation“ der römischen Republik, München 2009, S. 161–181.



Abb. 9b
Aureus für Marc Aurel als Caesar, Rom, 152/153 n. Chr., Rückseite:
Virtus setzt ihren Fuß auf einen Helm, Privatsammlung



Abb. 9d
Aureus des Caracalla, Rom, 205 n. Chr., Rückseite: Mars setzt sei-
nen Fuß auf einen Helm, Privatsammlung



Abb. 9a
Sesterz des Traian, Rom, 103–111 n. Chr., Rückseite: Pax setzt ihren
Fuß auf einen Barbaren, Privatsammlung



Abb. 9c
Aureus des Caracalla, Rom, 211 n. Chr., Rückseite: Der Kaiser setzt
seinen Fuß auf einen unterworfenen Barbaren, Privatsammlung



Abb. 10a
Sesterz für Julia Mamaea, Rom, 228 n. Chr., Rückseite: Personifikation im ikonographischen Schema der Securitas, Legende: FELICITAS PVBLICA, Privatsammlung



Abb. 10b
Aureus des Severus Alexander, Rom, 228 n. Chr., Rückseite: Romulus mit Tropeum, Legende: VIRTVS AVGVSTI, Privatsammlung

siedelte distanziert-gedankliche Ebene, auf der sich solche Bilder bewegen konnten, noch zusätzlich deutlich.

Mag man sich vor dieser Folie nun schließlich noch die Frage stellen, warum in den Sarkophagreliefs dann überhaupt so viele Mythenzitate und nicht stattdessen gleich die doch viel eindeutigeren veritablen Tugendpersonifikationen Roms wiedergegeben wurden, so mögen diese für die spezifischen Bedürfnisse, welche Tod und Trauer auslösten, allerdings denn doch allzu abstrakt gewesen sein. Da sich um die vergöttlichten Leitwerte keinerlei narrative Stoffe rankten, waren es womöglich vor allem die erzählerischen Strukturen als solche, über welche die Mythen verfügten, die sich hier, gleichsam zur Kompensation, als bestmögliche Projektionsflächen anboten. Und dies umso mehr, weil den über Jahrhunderte tradierten Legenden ja eine ähnliche überzeitlich gültige Kraft eignete, wie dem gesellschaftlichen

Wertekanon – letztlich aber auch, weil tatsächlich jedes Erleben nur dann an tieferer Bedeutsamkeit gewinnt, wenn es in Geschichten aufgehoben, das heißt, in narrativer Form in einen übergeordneten Sinnzusammenhang eingebunden werden kann.²⁰ Gerade wenn man die Verstorbenen primär als Repräsentanten übergeordneter Werte erscheinen lassen wollte, benötigen sie also die Geschichten der Mythen, in welchen sie nur in einem ganz abstrakten Sinn als ‚Akteure der Gegenwart‘ auftraten.

Repräsentieren die Sarkophagreliefs mithin nur *eine* von vielen Stimmen eines für die römische Kultur allgemein charakteristischen ‚Gesamtkonzertes‘, so haben gerade ihre bereits seit dem Mittelalter stets in besonderer Weise rezipierten Bilder jedoch einen sehr entscheidenden Beitrag für das Weiterleben nicht weniger Tugendhelden in der Nachantike geleistet – und dort bezeichnenderweise vor allem im Bereich der politischen Mythenadaptationen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Nach D. Grassinger, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. 12, 1, Die mythologischen Sarkophage. Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen, Berlin 1999, Taf. 119 Abb. 1.
- Abb. 2 Nach ebd., Taf. 47 Abb. 2; Details: Fotoarchiv Archäologisches Institut Heidelberg.
- Abb. 3 Nach B. Andreae, Römische Kunst, Freiburg 1973, Abb. 532. 533.
- Abb. 4 Nach P. Zanker / B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 51 Abb. 35.
- Abb. 5 Nach ebd., S. 233 Abb. 209.
- Abb. 6 Nach ebd., S. 48 Abb. 33.
- Abb. 7 Nach ebd., S. 37 Abb. 31. S. 46 Abb. 36.
- Abb. 8 Nach ebd., S. 202 Abb. 182.
- Abb. 9. 10 Fotos L. Gregori.

²⁰ In diesem Sinn zeigt etwa auch P. Ricoeur in „Temps et récit“ (1982–85) die unabdingbare Notwendigkeit der Erzählung für die Konstitution unseres Zeit- und Geschichtsbewusstseins auf. Ebenso C. Taylor, Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität, Frankfurt am Main ²1996, S. 95–97.

*Hos multo elegantius, si ecclesiastica loquendi
consuetudo pateretur, nostros heroas uocaremus*

Sprachbilder im frühchristlichen Märtyrerdiskurs

Felix Heinzer

Im Sommer 1881, ein Jahr vor der Erstaufführung seines „Parsifal“, publizierte Richard Wagner im Kontext erster Vorarbeiten zum Libretto einen Aufsatz mit dem Titel „Heldentum und Christentum“.¹ Diesen irritierenden, von Ulrich Drüner als „unsinniges, blasphemisches Hirngespinnst“ apostrophierten „Regenerationstraktat“,² der bekanntlich auf Gobineaus Rassentheorie reagiert, zu zitieren, ist riskant und führt in eine schwierige Debatte, zumal im Blick auf seine bizarren blutideologischen Spekulationen, um die es hier freilich gerade nicht geht.³ Was mich an Wagners Text an dieser Stelle interessiert, ist ein ganz bestimmtes, religiös formiertes Konzept des Heroischen, das er propagiert. Dieses findet seinen tragenden Grund in einer Sicht der Passion Christi, die in dessen Erleiden des Todes eine Manifestation der „vollständigen Abwendung des Willens vom Leben“ und zugleich – in paradoxer Umkehrung – „die höchste Energie des Willens selbst“ erkennt, in der Weise eben, „daß dieser in höchster Kraftäußerung sich gegen sich selbst wandte“.⁴ Das aber hat entscheidende Folgen auch für die *imitatio* dieses Modells: „Wir sehen von dann ab den Heiligen in der Ertragung von Leiden und Selbstaufopferung für andere den Helden noch überbieten, fast unerschütterlicher als der Stolz des Helden ist die Demut des Heiligen“.⁵ Damit entwirft Wagner eine geradezu emphatische Gegenposition zum Konzept des aktiven, ‚mannhaften‘ Helden und rückt damit Formen und Möglichkeiten des Heroischen in den Vordergrund, die primär durch viktimale Qualitäten bestimmt sind.

Das ist selbstverständlich nichts Neues oder gar Unerhörtes. Der Hinweis auf Wagners pathetisches Lob des Erduldens sollte lediglich – zumal er von nicht ohne weiteres erwartbarer Seite kommt – in pointierter Form verdeutlichen, dass es im europäischen Diskurs über das Heldische auch einen Traditionsstrang gibt, dessen Wurzeln dezidiert im Bereich des Religiösen, und hier zentral im frühchristlichen Märtyrerkult, zu suchen sind. Dass diese Tradition nicht auf den

¹ R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 10, Leipzig 1883, S. 351–362.

² U. Drüner, Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler, Köln 2003, S. 307.

³ Vgl. neben Drüner, Schöpfer und Zerstörer (Anm. 2) etwa H. Hintz, Liebe, Leid und Größenwahn. Eine integrative Untersuchung zu Richard Wagner, Karl May und Friedrich Nietzsche, Würzburg 2007 (darin S. 249–263: „Wagners Christus“; zu Heldentum und Christentum S. 263–264 mit Anm. 2).

⁴ R. Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 10 (Anm. 1), S. 356.

⁵ Ebd., S. 356–357.

christlichen Raum begrenzt bleibt, ist gerade heute evident, zumal im Blick auf die islamische Welt.⁶

Im Folgenden stehen anders als in den anderen Beiträgen dieses Bandes nicht bildkünstlerische Darstellungen im Vordergrund, sondern Texte, die im Sinne einer Dynamik von Vorbild und imitierender und zugleich transformierender Aneignung desselben funktionieren; darauf zielt die Rede von „Sprachbildern“ im Untertitel meines Beitrags.

I.

Ich beginne mit einer Metapher, die im christlichen Sprechen über Märtyrer eine wichtige Rolle spielt, sich unmittelbar als Signal für das Agonale zu erkennen gibt und damit auf einen gemeinhin als zentral angesehenen Aspekt des Heroischen rekurriert: der Rede vom Märtyrer als *athleta*, die in der Verbindung *athleta Christi* eine weitere Zuspitzung finden kann.

Exemplarisch dafür ist der Schluss einer Predigt Augustins über eine Stelle aus dem Buch des Propheten Micha. Um die vom Propheten geforderte Haltung der Liebe zu Gerechtigkeit und Barmherzigkeit⁷ zu illustrieren, stellt der Bischof seiner Gemeinde ein neutestamentliches Exempel vor Augen, das Verhalten des Protomärtyrers Stephanus nämlich. Die eindringliche Formulierung *sit constitutus quasi ante oculos nostros* ist im Übrigen symptomatisch für die ‚Visualisierungsrhetorik‘ Augustins. Die sprachlichen Mittel zielen auf ein Hören, das zugleich bildhaftes Sehen sein soll, wie dies im Übrigen auch der die Stelle eröffnende Imperativ *videamus* prononciert unterstreicht:

*Videamus. Ecce Stephanus lapidatur. Sit constitutus quasi ante oculos nostros.
Eia membrum christi, eia athleta christi, inspice illum qui pro te pependit in ligno.
Crucifigebatur ille, tu lapidabaris.*

Ille dixit: ‚Pater ignosce illis, quia nesciunt quid faciunt‘.

Tu quid dicis, audiam. Videam te, ne forte possim imitari vel te.

Primo beatus Stephanus stans oravit pro se, et ait: ‚Domine Iesu, accipe spiritum meum.‘ Hoc dicto genu flexit, et genu flexo ait: ‚Domine, ne statuas illis hoc delictum.‘ Hoc dicto obdormivir⁸

⁶ Ich verweise exemplarisch auf zwei Sammelbände mit religionsübergreifender, historischer und literaturwissenschaftlicher Perspektivierung: F. Pannewick (Hrsg.), *Martyrdom and Literature. Death and Meaningful Suffering in Europe and the Middle East from Antiquity to Modernity* (Literaturen im Kontext; 17), Wiesbaden 2004; A. Kraß / T. Frank (Hrsg.), *Tinte und Blut. Politik, Erotik und Poetik des Martyriums*, Frankfurt am Main 2008.

⁷ *Indicabo tibi o homo quid sit bonum et quid Dominus quaerat a te utique facere iudicium et diligere misericordiam et sollicitum ambulare cum Deo tuo* (Mi 6, 8). Diesem wie den weiteren lateinischen Bibelzitate liegt die Vulgata in der Stuttgarter Ausgabe zugrunde, R. Weber (Hrsg.), *Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart 1969.

⁸ Augustinus, *Sermones* 49, 11 (C. Lambot (Hrsg.), *Sancti Aurelii Augustini Sermones de Veteri Testamento* (Corpus Christianorum Series Latina; 49), Turnhout 1961, S. 622, Z. 259–268), „Schauen wir also. Siehe, Stephanus wird gesteinigt. Er sei uns gleichsam vor unsere Augen gestellt. O du Glied Christi, o Du Athlet Christi, schau auf den, der für Dich am Holz hing.“

Wichtig ist zunächst der Kontext der Stelle: Der Text reagiert auf die seitens des Zuhörers als Überforderung empfundene Aufforderung zur *imitatio Christi*, die der Prediger präsumiert und selbst artikuliert: ‚*Sed potuit hoc facere dicis mihi, ego non possum. Ego enim homo sum, ille deus*‘.⁹ Ebendieser Einwand soll nun mit Hilfe des Beispiels von Stephanus unterlaufen werden: *Attende Stephanum conservum tuum, certe stephanus sanctus, homo erat*.¹⁰ Zwischen dem Zuhörer und Christus selbst, dessen *imitatio* aufgrund der kategorialen Differenz zwischen göttlichem Vorbild und menschlichem Nachahmer als nicht leistbar deklariert wird, zieht Augustinus also eine Zwischenebene ein: in Gestalt des Märtyrers. Dieser selbst wird dabei auf mehrfache Weise mit Christus in Bezug gebracht: Er steht im Dienst Christi, er ist sein Kämpfer, *athleta* eben, und zudem wird mit der Rede vom *membrum Christi* das paulinisch fundierte Theologumenon des *corpus mysticum* und damit ein geradezu ontologisches Verständnis der Christusverbindung aufgerufen. Außerdem benutzt Augustinus ein einfaches, aber höchst wirkungsvolles imitatorisches Mittel: Zunächst lässt er den gekreuzigten Erlöser selbst zu Wort kommen, nämlich mit seiner Bitte an den Vater (*Pater ignosce illis, quia nesciunt quid faciunt* – ‚Vergib Ihnen, denn sie wissen nicht, was Sie tun‘), stellt dann das Verhalten des Märtyrers in rhetorischer Parallelisierung dem Vorbild gegenüber (*Ille dixit [...] / Tu quid dicis?*) und nimmt schließlich ganz direkt den biblischen Referenztext selbst auf (Act 7), der seinerseits Stephanus mit Jesu eigenen, lediglich im Blick auf den Adressaten entsprechend umformulierten Worten aus der Lukaspassion sprechen lässt:

Lc	Act	Augustinus
23, 46 <i>Et clamans voce magna Iesus ait: ,Pater in manus tuas commendo spiritum meum‘</i>	7, 59 <i>Et lapidabant Stephanum invocantem et dicentem: ,Domine Jesu suscipe spiritum meum‘</i>	<i>Primo Stephanus stans oravit pro se et ait: ,Domine Iesu, accipe spiritum meum‘</i>
23,34 <i>,Pater dimitte illis, non enim sciunt quod faciunt‘</i>	7, 60 <i>Positis autem genibus clamavit voce magna dicens: ,Domine ne statuas illis hoc peccatum‘. Et cum hoc dixisset obdormivit in Domino</i>	<i>Hoc dicto genu flexit, et genu flexo ait: ,Domine, ne statuas illis hoc delictum‘. Hoc dicto obdormivit</i>

Er wurde gekreuzigt, Du gesteinigt. Jener sprach: ‚Vater vergib Ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun‘. Was Du sagst, will ich nun hören, und will auf Dich schauen, ob ich wenigstens Dich nachzuahmen vermag. Zunächst betete der selige Stephanus stehend für sich und sprach: ‚Herr Jesu, nimm meinen Geist auf.‘ Danach beugte er die Knie und sprach kniend: ‚Herr, rechne ihnen dies nicht als Sünde an.‘ Danach starb er.‘, Übersetzung: F. Heinzer.

⁹ Ebd. 49, 10 (Lambot, Sancti Aurelii Augustini Sermones de Vetere Testamento (Anm. 8), S. 621, Z. 232–233), ‚Du sagst mir, er, Christus, konnte dies tun, ich aber nicht, denn ich bin ein Mensch, jener aber ist Gott.‘, Übersetzung: F. Heinzer.

¹⁰ Ebd. (Lambot, Sancti Aurelii Augustini Sermones de Vetere Testamento (Anm. 8), S. 621, Z. 236), ‚Dann schau doch wenigstens auf Stephanus, einen wie Du: kein Gott, sondern ein Mensch.‘, Übersetzung: F. Heinzer.

Über dieses imitatorische Verfahren stilisiert Augustinus den Märtyrer ganz gezielt als Medium zwischen Christus selbst und den Zuhörern und eröffnet diesen damit die Möglichkeit indirekter, vermittelter Nachahmung: *Videam te, ne forte possim imitari vel te*. Diese Differenz der Ebenen ist von grundsätzlicher Bedeutung und sie bestimmt die frühchristlichen Märtyrer-Narrative durchweg, wie Maarten Taveirne als Fazit eines instruktiven Überblicks festgehalten hat: „Die Nachfolgedarstellung geht [...] nie so weit, dass die Ereignisse den Märtyrer Christus gleichsetzen. Das Martyrium bleibt nach wie vor ein Ereignis nach dem Vorbild der *passio Christi*, jedoch keine Wiederholung des Modells *in toto*. Eine Identifizierung mit Christus kommt nie in Frage“.¹¹

Diese abgestufte Vermittlung verstärkt zugleich das Herunterbrechen der heroischen Leistung Christi selbst und ihrer agonalen Dramatik auf die Ebene einer Habitualisierung: Schon für den Märtyrer selbst ist nicht die Todesart als solche (Steinigung vs. Kreuzigung) das maßgebliche Moment der Nachahmung, sondern die Art und Weise, wie die Hinrichtung im Blick auf das Vorbild in einem Akt der Vergebung ausgehalten und bewältigt wird. Entsprechend soll sich auch Augustins Publikum diese Haltung in Situationen von Ungerechtigkeit, Widrigkeit und Bedrängnis zu eigen machen.

Die hier diskutierte Stelle ist nicht der einzige Beleg für die Verwendung von *athleta* im Oeuvre Augustins,¹² und die Verwendung dieser Metapher ist auch nicht auf sein Konto zu verbuchen, sondern fügt sich in eine längere Traditionskette ein. Ansätze zu einem agonalen Verständnis der Performanz des Märtyrers, wie es die Metapher vom Athleten transportiert, werden bekanntlich schon im Neuen Testament selbst angeboten, insbesondere in den paulinischen Briefen.¹³ Auf dieser Basis kann sich dann, wie Vinzenz Buchheit formuliert, „bald die generelle Vorstellung vom Christen als Soldaten“ entwickeln, und zwar mit

¹¹ M. Taveirne, Das Martyrium als *imitatio Christi*: Die literarische Gestaltung der spätantiken Märtyrerakten und -passionen nach der Passion Christi, in: Zeitschrift für Antikes Christentum 18, Heft 2, 2014, S. 167–203, hier S. 196. Zur Stephanuspassion ebd., S. 173–174 mit dem Hinweis auf A. Dupont, „Imitatio Christi, imitatio Stephani“: Augustine’s Thinking on Martyrdom Based on his *Sermones* on the Protomartyr Stephen, in: Augustinianum 56, 2006, S. 29–61.

¹² Das zeigt die entsprechende Suche in der Library of Latin Texts (<http://clt.brepolis.net/llta/pages/Search.aspx>, 27. März 2015): Neben *athleta Christi* begegnen im Übrigen auch verwandte Junkturen wie *athleta dei* oder *athleta domini*. Vgl. auch die Hinweise bei G. Bühner-Thierry, Qui sont les athlètes de Dieu? La performance sportive par l’ascèse et la prédication, in: F. Bougard [et al.] (Hrsg.), Agôn. La compétition Ve–XII^e siècles (Haut Moyen Âge; 17), Turnhout 2012, S. 293–310, besonders S. 296–297.

¹³ *Nescitis quod hii qui in stadio currunt omnes quidem currunt sed unus accipit bravium sic currite ut comprehendatis; omnis autem qui in agone contendit ab omnibus se abstinet et illi quidem ut corruptibilem coronam accipiant nos autem incorruptam* (1 Cor 9, 24–25); *Induite vos armaturam Dei ut possitis stare adversus insidias diaboli, est nobis conluctatio [...] adversus principes et potestates, adversus mundi rectores tenebrarum harum* (Eph 6, 11–12); *Bonum certamen certavi cursum consummavi fidem servavi in reliquo reposita est mihi iustitiae corona quam reddet mihi Dominus in illa die iustus iudex* (2 Tim 4, 7–8).

„kritischer Implikation gegenüber heidnisch-politischer Macht, namentlich in Verfolgungszeiten“, so dass dann „der Märtyrer in besonderem Maße als der eigentliche ‚miles Christi‘ galt“. ¹⁴

Bemerkenswert ist freilich, dass die Metapher des Athleten bei Paulus selbst nicht vorkommt, wobei zumindest in der Korintherbriefstelle die Anspielung an den athletischen Wettkampf unüberhörbar ist. In expliziter Form findet sich *athleta* in den Schriften frühchristlicher Autoren seit dem 2. Jahrhundert, so etwa bei Tertullian oder auch in den griechisch geschriebenen Akten der Märtyrer von Lyon. ¹⁵

Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch eine bekannte, auf die Taufe bezogene Stelle aus dem Ambrosius von Mailand zugeschriebenen Sakramententraktat mit einer Deutung der präbaptismalen Salbung mit Katechumenenöl:

[...] *unctus es quasi athleta Christi, quasi luctam huius saeculi luctaturus* [...]. *Qui luctatur, habet, quod speret; ubi certamen, ibi corona.*

Luctaris in saeculo, sed coronaris a Christo.

Et pro certaminibus saeculi coronaris; nam etsi in caelo praemium, hic tamen meritum praemii conlocatur. ¹⁶

Der Ritus steht also für die im Zusammenhang mit Augustinus bereits angesprochene Übertragung der *athleta*-Metaphorik von der Ausnahmesituation des Märtyrers auf die christliche Existenz im Allgemeinen: „In the classical world the bodies

¹⁴ V. Buchheit, *Militia Christi* und Triumph des Märtyrers (Ambr. hymn. 10 Bulst – Prud. per. II 1–20), in: U. J. Stache [et al.] (Hrsg.), *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire*. Franco Munari zum 65. Geburtstag, Hildesheim 1986, S. 273–289, hier S. 274.

¹⁵ Bühner-Thierry, *Qui sont les athlètes de Dieu?* (Anm. 12), S. 293–310, besonders S. 293–296. Zu Tertullian vgl. auch W. Bähnk, *Von der Notwendigkeit des Leidens. Die Theologie des Martyriums bei Tertullian* (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte; 78), Göttingen 2001. Zu den 177 n. Chr. massakrierten Lyoneser Märtyrern vgl. neben Bühner-Thierry, *Qui sont les athlètes de Dieu?* (Anm. 12) auch M.-C. Isaïa, *Le martyre, de la performance sportive à la mort sublimée. Disparition d'un modèle de compétition dans le haut Moyen Âge*, in: F. Bougard [et al.] (Hrsg.), *Agôn. La compétition V^e–XII^e siècles* (Haut Moyen Âge; 17), Turnhout 2012, S. 273–292, besonders S. 279–280; B. D. Shaw, *Body – Power – Identity. Passions of the Martyrs*, in: *Journal of Early Christian Studies* 4, Heft 3, 1996, S. 269–312, besonders S. 307–309. Generell zur griechischen Tradition einer Übertragung von ἀθλητής auf den christlichen Märtyrer (meist mit den Attributen θεού bzw. Χριστού) vgl. auch W. M. Calder, *Studies in Early Christian Epigraphy*, in: *Journal of Roman Studies* 10, 1920, S. 42–59, besonders S. 52–53.

¹⁶ Ambrosius, *Opera*, Bd. 7, hrsg. von C. Schenkl (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*; 73), Wien 1955, S. 17, „Du bist wie ein Athlet Christi gesalbt worden, wie jemand, der in dieser Welt einen Ringkampf führen will [...] Wer kämpft, ist von Hoffnung beseelt: Wo ein Wettkampf, dort ein Siegeskranz. Du kämpfst in der Welt, bekränzt aber wirst Du von Christus, und zwar für die Kämpfe in der Welt wirst Du bekränzt. Denn wenn auch im Himmel der Lohn wartet, so wird doch hier der Lohn verdient“, Übersetzung in Anlehnung an Ambrosius, *De Sacramentis. De Mysteriis*. Über die Sakramente. Über die Mysterien, übers. und eingel. von J. Schmitz (*Fontes Christiani*; 3), Freiburg [u.a.] 1990, S. 81 (wobei ich die Genitive *huius saeculi* und *saeculi* nicht wie Schmitz als Kampf „mit der Welt“ verstehe, sondern im Blick auf das Folgende als Hinweis auf den agonalen Schauplatz lese).

of athletes were anointed in order to fortify them for the struggle. This being so, the rite may be viewed as a preparation of the baptismal candidate for the struggle with Satan in which he will have to engage at the actual moment of baptism and continue after baptism.¹⁷ Zugleich aber expliziert die sakramentale Zeremonie und ihre Deutung die von Paulus ins Spiel gebrachten Aspekte des Agonalen noch konkreter auf das Moment des öffentlichen sportlichen Wettkampfs hin. Darauf verweist auch die hier anzunehmende Salbung des ganzen Körpers.¹⁸ Diese Kontextualisierung ist aber auch für die Märtyrer selbst von erheblicher Bedeutung, macht sie doch deutlich, dass ihr Glaubenszeugnis zumindest in frühchristlicher Zeit in jenem Diskurszusammenhang zu situieren ist, den Peter Brown so treffend als „the visual rhetoric of power [...] of Roman society“¹⁹ bezeichnet hat.

Diese Inkulturation der neuen Religion in das politische und gesellschaftliche Wertesystem des römischen Staats macht das Sprachbild des *athleta Christi* noch spannungsvoller – insbesondere dann, wenn das Epitheton später in einer Art Rückprojektion sogar auf die Referenzfigur selbst übertragen wird, wie dies in späterer, also mittelalterlicher Zeit ab und an zu beobachten ist, so etwa in einem aus dem 13. Jahrhundert stammenden, in binnengereimten (leoninischen) Hexametern verfassten Judasgedicht (Inc. *Dicta vetusta patrum*).²⁰ Es stilisiert Jesus in der Situation vor Pilatus – also exakt in der Konstellation der für Märtyrerakten so typischen Konfrontation des Schauprozesses! – als *mutus athleta*, der seinen Widersachern, hier den ihn anklagenden Hohepriestern, mit der Waffe des Schweigens begegnet.

*Jesus respondit: „Nil veri sermo recondit
Quem tu dixisti quia rex sum“ rex ait isti.
Accusant seri dominum proceresque severi
Sed stans ut mutus nichil est athleta locutus.*²¹

Ältere Zeugnisse für eine solche Rückübertragung kann ich vorläufig nicht beibringen. Immerhin aber lassen sich Beispiele benennen, in denen zumindest der Märtyrertitel selbst mit Christus in Verbindung gebracht wird, so etwa in einem karolingerzeitlichen, möglicherweise dem bedeutenden Reichenauer Autor Walahfrid Strabo (gest. 849) zuzuschreibenden Hymnus für die griechischen Märtyrer Sergius und Bacchus, die Patrone des alten Benediktinerklosters Weißenburg im nördli-

¹⁷ G. M. Lukken, *Original Sin in the Roman Liturgy. Research into the Theology of Original Sin in the Roman Sacramentaria and the Early Baptismal Liturgy*, Leiden 1973, S. 241.

¹⁸ Ambrosius, *De Sacramentis. De Mysteriis* (Anm. 16), S. 32.

¹⁹ P. R. L. Brown, *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity, 1971–1997*, in: *Journal of Early Christian Studies* 6, Heft 3, 1998, S. 353–376, hier S. 368.

²⁰ P. Lehmann, Judas Ischarioth in der lateinischen Legendenüberlieferung des Mittelalters, in: *Studi Medievali* n.S. 3, 1930, S. 289–346, Nachdruck: Ders., *Erforschung des Mittelalters. Ausgewählte Abhandlungen und Aufsätze*, Bd. 2, Stuttgart 1959, S. 229–285 (zum Text: S. 242–245, Edition: S. 259–283). Näheres dazu bei F. J. Worstbrock, *Judaslegende*, in: W. Stammerl / K. Langosch (Hrsg.), *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 4, Berlin/New York ²1983, Sp. 882–887, hier Sp. 884–885.

²¹ Lehmann, *Erforschung des Mittelalters* (Anm. 20), S. 273 (Lib. II, Verse 331–334).

chen Elsass.²² Der Terminus *athleta* bleibt hier zwar für die Märtyrer reserviert (Strophe 3: *Athletae fausti Domini*), in der 5. Strophe wird aber der Erlöser selbst immerhin als *martyr* und *miles radians* gefeiert – als ein Held zwar, dessen Sieg indes getränkt ist vom Blut seiner Erniedrigung zur Knechtsgestalt (*schemate servi*).

Das Paradoxiepotenzial der Metapher muss Strategien und Techniken der Abgrenzung und Überbietung geradezu provozieren. Denn auch wenn die Titulierung der christlichen Märtyrer als *athletae* zwar, wie Walter Berschin zu Recht formuliert, „Griechen und Römern keine Schwierigkeiten bereitet“,²³ so ist doch der Bedarf an Uminterpretation ein ständiger und dringender. Die entsprechenden semantischen Nuancierungen betreffen insbesondere Ziel und Lohn des Kampfs. Dies zeigt schon die Korintherbriefstelle mit ihrer Rede von der „unvergänglichen Krone“ und erst recht im eben angeführten Ambrosiustext. Dessen Gegenüberstellung von *saeculum* und *caelum* impliziert gleichermaßen räumliche wie zeitliche Dimensionen (Diesseits und Jenseits genauso wie Zeit und Ewigkeit) und unterscheidet so zwischen eigentlichem und uneigentlichem, vergänglichem und bleibendem Ruhm und Preis der Athleten.

Interessanterweise scheinen explizite Belege für *athleta* in der liturgischen Poesie der Spätantike gänzlich zu fehlen, obwohl das Konzept der *militia Christi* im Bereich der Märtyrerverehrung selbstredend sehr präsent ist. Ein hochinteressantes Beispiel für diesen Sachverhalt ist das Oeuvre des 348 im nördlichen Spanien geborenen Dichters Prudentius, vor allem seine Sammlung „Peristephanon“, die 14 Gedichte auf spanische und römische Märtyrer enthält. Zwar steht schon der auf den Siegeskranz bezogene Titel programmatisch für die Ausrichtung auf das Moment des Agonalen,²⁴ spielt er doch bewusst mit dem griechischen στεφανός (Krone) und damit mit einer Metapher, die bereits in der ersten der drei in Anm. 13 angeführten Paulusstellen auftaucht, und auch im Text selbst findet sich immer wieder das lateinische Äquivalent *corona*, der Terminus *athleta* fehlt aber gänzlich. Auch eine entsprechende Suche im immensen Material der mittlerweile online recherchierbaren „Analecta Hymnica“ liefert zwar über 130 Belege für die Junktur *athleta Christi*, allerdings fällt nur ein einziger dieser Treffer vor die Karolingerzeit. Diese Ausnahme betrifft das berühmte, aus der iroschottischen Gründung Bobbio nach Mailand gelangte Antiphonar von Bangor (7. Jahrhundert) mit einem abecedarischen Hymnus auf Comgall mac Sétnai, den Lehrer Columbans des Jüngeren in Bangor.²⁵ Der Beleg bezieht sich also gerade nicht auf einen Märtyrer, sondern auf einen mönchischen Asketen.

²² G. M. Dreves (Hrsg.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 50, Leipzig 1907, Nr. 131.

²³ W. Berschin, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 5 (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters; 15), Stuttgart 2004, S. 71.

²⁴ Zum ‚militärisch‘ gefärbten Vokabular des Dichters vgl. auch Buchheit, *Militia Christi* und Triumph des Märtyrers (Anm. 14), S. 274–275.

²⁵ C. Blume (Hrsg.), *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 51, Leipzig 1908, Nr. 244, Strophe 3, *Audite πάντες τα ἔργα / Adlati ad angelica / Athletae Dei abdita*.

Ohnehin lässt sich mit Geneviève Bühner-Thierry die Tendenz beobachten, dass der Terminus in hagiographischen Texten ab dem 5./6. Jahrhundert mehr und mehr für einen anderen Heiligkeitstypus Verwendung findet. Schon Venantius Fortunatus tituliert in seinem in den 570er Jahren entstandenen Martinsepos den großen fränkischen Bischof als treuen Athleten des Glaubens (*fideique fidelis atleta*) (lib. I 114 – ebenso IV 377 als *fortis atleta*), und ganz vergleichbar verfährt kurz danach auch Gregor der Große in den so überaus wirkmächtigen „Moralia in Iob“, in denen er seinen härtesten Prüfungen ausgesetzten, aber eben nicht dem Märtyrertod unterworfenen Protagonisten mehrmals mit diesem Attribut schmückt (Hiob ist *athleta noster, fortis atleta, atleta spiritalis* oder ganz einfach *athleta dei*).²⁶ Hier bahnt sich eine Verschiebung an, die in der merowingerzeitlichen Literatur noch vermehrt zum Tragen kommt, wo *athleta* als Epitheton meist heiligen Asketen, besonders Figuren aus dem Umfeld der auf Columban zurückgehenden Bewegung vorbehalten bleibt, und dazu fügt sich der Beleg aus dem Bangor-Antiphonar ja geradezu passgenau. Auch die karolingischen Hagiographen, allen voran Alcuin, rekurren immer wieder auf dieses Vokabular, um es in einer spiritualisierenden und damit auch entkörperlichenden Umsemantisierung auf einen anderen, im Frühmittelalter zunehmend dominierenden Heiligkeitstypus zu übertragen, bei dem Verkündigung und Predigt – das Wort also – im Vordergrund stehen: Asketen und Bekenner, und hier in erster Linie Bischöfe: „On se trouve donc en présence d’athlètes de Dieu dont le principal combat spirituel demeure, évidemment, la lutte contre le démon, mais dont les moyens de combat se déplacent en quelque sorte du champ sémantique du corps qui concerne aussi bien les martyrs que les ascètes, à celui de la parole“.²⁷ Dieser Befund zeigt sich exemplarisch im Fall des Paulinus von Aquileia (gest. 804) zugeschriebenen Hymnus auf den Evangelisten Markus (*Iam nunc per omne*).²⁸ Dessen Strophe 7 (*Deinde rursus cum corona rediens / Athleta Christi...*) feiert die in den paulinischen Briefen erwähnte Ankunft des Evangelisten in der ewigen Stadt Rom nach der Christianisierung Aquileias und bewegt sich dabei ganz auf der Schiene des antiken Herrscher-Adventus mit seinem dezidiert heroischen Gestus. Der Rückgriff auf Attribute wie *corona* steht im Dienst dieser archaisierenden Tendenz und dies gilt auch für das Märtyrer-Epitheton *athleta*, das aber auch im Licht der eben angesprochenen karolingerzeitlichen Bedeutungsverschiebung zu sehen ist. Der Ehrentitel gilt ja einem Protagonisten, der als Evangelist den Status eines Verkünders des göttlichen Wortes in geradezu unüberbietbarer Weise für sich in Anspruch nehmen kann, mit der subtilen Pointe allerdings, dass das für den Adventus aufgebotene Vokabular – das gilt für *athleta* wie für *corona* – zugleich vorausweist auf das Martyrium, das der Gefeierte später, in Alexand-

²⁶ Gregor, *Moralia in Iob* 1, 3 (Z. 21); 3, 8 (Z. 12); 9, 55 (Z. 12–13); 10, 1 (Z. 9) (M. Adriaen (Hrsg.), *Sancti Gregorii Magni Moralia in Iob Libri I–X* (Corpus Christianorum Series Latina; 143), Turnhout 1979, S. 27, S. 121, S. 514, S. 534).

²⁷ Bühner-Thierry, *Qui sont les athlètes de Dieu?* (Anm. 12), S. 302–303 (Hervorhebung von mir, F. H.); vgl. auch ebd., S. 308.

²⁸ Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, Bd. 50 (Anm. 22), Nr. 104.

ria, erleiden sollte, wovon Strophe 9 des Hymnus handelt. Der Dichter lässt Rom den Heiligen gewissermaßen im Vorgriff bereits als Blutzeugen und damit als im christlichen Sinn triumphal gekrönten Sieger feiern.

Doch noch einmal zurück zu den frühchristlichen Märtyrern. Die für sie ins Spiel gebrachte *athleta*-Metaphorik impliziert auch hier eine spirituelle Perspektivierung, auf die jüngst Marie-Céline Isaïa nachdrücklich hingewiesen hat:²⁹ Schon bei Paulus geht es nicht um eine simple Gleichsetzung des Martyriums mit dem Wettkampf des Gladiators in der Manege: „Paul [...] n'envisage pas l'épreuve du martyre comme une épreuve physique et sportive, mais se sert de la compétition [...] pour exposer, en bon pédagogue, avec quel engagement le chrétien doit se convertir“.³⁰ Der Sinn des Martyriums erhellt sich nur dann in seiner eigentlichen Tiefe, wenn über die Physizität des Kampfs hinaus auch die theologische Dimension in den Blick genommen wird, dann nämlich – und hier knüpft Isaïa an Tertullians Traktat „Ad Martyras“ an –, wenn diese agonale Probe auf die Bühne der großen Auseinandersetzung mit dem Satan gestellt wird. Gott selbst steht hinter diesem Geschehen;³¹ er agiert als Arrangeur und Vorsteher dieses Kampfes, als *agonothètes*, wie Tertullian, die dritte der in Anm. 13 zitierten Paulusstellen (2 Tim 4) aufnehmend, formuliert:

*Bonum agonem subituri estis in quo agonothetes deus vivus est, xystarches spiritus sanctus, corona aeternitatis, brabium angelicae substantiae, politia in caelis, gloria in saecula saeculorum.*³²

Wie in den paganen Spielen wird zwar der Körper zum Medium des Kampfs und das Leben zum aufs Spiel gesetzten Einsatz,³³ die Metapher gewinnt ihre eigentliche Kraft aber erst in der großen geschichtstheologischen Perspektivierung auf den endzeitlichen Ausgang dieses Agons, als dessen Preis eine ewige Krone winkt.

Am Schluss dieses ersten Teils ist auf die Epochendifferenz zwischen den hier als Eckpunkten herangezogenen Autoren hinzuweisen: Für Tertullian sind Christenverfolgung und Martyrium aktuelle, real existente Herausforderungen, für Augustinus hingegen *de facto* bereits Vergangenheit und damit – im Assmanschen Sinn – „Erinnerungsfiguren“, Teil des kulturellen Gedächtnisses also.³⁴ Die im Sprechen

²⁹ Isaïa, *Le martyre, de la performance sportive à la mort sublimée* (Anm. 15), S. 277–278.

³⁰ Ebd., S. 277.

³¹ Isaïa, *Le martyre, de la performance sportive à la mort sublimée* (Anm. 15), S. 278, „Tertullien veut convaincre ses contemporains et coreligionnaires que Dieu agit derrière les apparences des jeux romains“.

³² Tertullian, *Ad Martyras* 3, 3 (E. Dekkers [et al.] (Hrsg.), *Opera Catholica, Adversus Marcionem* (Corpus Christianorum Series Latina; 1), Turnhout 1954, S. 5), „Den guten Kampf sollt ihr bestehen, dessen Ausrichter der lebendige Gott selbst ist, Kampfrichter der Heilige Geist, der Siegeskranz die Ewigkeit, der Preis engelgleiches Dasein, Bürgerrecht im Himmel und ewig währender Ruhm“, Übersetzung: F. Heinzer.

³³ Isaïa, *Le martyre, de la performance sportive à la mort sublimée* (Anm. 15), S. 279, „Les chrétiens sont confrontés à un concours décisif qui a le corps pour lieu et la vie pour enjeu, sous les allures d'une compétition traditionnelle“.

³⁴ J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: J. Assmann / T. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1988, S. 9–19.

über die Märtyrer eingesetzte Metaphorik des Agonalen beansprucht entsprechend differente Pertinenz und Schärfe.

II.

In noch stärkerem Maß gilt diese Differenz für ein zweites Sprachbild, jene Ansätze des christlichen Märtyrerdiskurses nämlich, die sich dem Kontext der sogenannten *exempla maiorum* einordnen lassen. Mit diesem Phänomen hat sich die 2001 erschienene Freiburger Dissertation von Andreas Felmy³⁵ so eingehend beschäftigt, dass ich mich hier auf einige knappe Hinweise beschränken darf.

Jene Exempla altrömischer Tugend und Beständigkeit, deren Kanon seit der Prophezeiung des Anchises über die künftigen Helden Roms im 6. Buch von Vergils „Äneis“ und den Schriften Senecas einigermaßen feststeht,³⁶ sind fester Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses der spätrömischen Gesellschaft³⁷ und lassen sich in ihrer Topik als Ausdruck dessen deuten, was William Bloomer im Zusammenhang mit Valerius Maximus treffend „rhetoricization of history“³⁸ genannt hat. In seiner diskursiven Pointierung und Verdichtung („synekdoché“) funktioniert das Exemplum – der Terminus meint sowohl das erzählte Beispiel als auch die Erzählung selbst – oft „allein durch Erwähnung des Namens“, der ausreicht, um das Gemeinte für den Zuhörer oder Leser aufzurufen.³⁹ „Meistens auf eine besondere Tugend zugeschnitten“, werden die in den Exempla thematisierten Gestalten, wie Alexander Demandt pointiert formuliert hat, geradezu „zu Standbildern ihrer eigenen Größe“,⁴⁰ und sie funktionieren auf literarischer Ebene „primär als Mittel zur Illustration“⁴¹ – übrigens bis hin zu Dantes Argumentation bezüglich der Sonderstellung Roms im fünften Kapitel des zweiten Buchs seiner um 1317 entstandenen ‚Monarchia‘, die sich in der Auswahl der Exempla unübersehbar an Vergils Heldenschau anlehnt.⁴²

Dass die entsprechenden Beiträge christlicher Autoren der Spätantike vor allem in der Zeit zwischen etwa 350 und 430 dichter werden, ist kein Zufall, wie Felmy überzeugend dargelegt hat. Es sind Jahre der Krise für das Römische Reich, für die

³⁵ A. Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike. Zum Umgang lateinischer Autoren des 4. und 5. Jahrhunderts mit den *exempla maiorum*, Berlin 2001.

³⁶ Ebd., S. 166, mit Hinweis auf die Untersuchung von U. Eigler, *Lectiones Vetustatis*. Römische Literatur und Geschichte in der lateinischen Literatur der Spätantike (Zetemata; 115), München 2003.

³⁷ Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike (Anm. 35), S. 36.

³⁸ W. M. S. Bloomer, Valerius Maximus and the Idealized Republic. A Study in his Representation of Roman History, New Haven 1987, S. 6 (zitiert nach Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike (Anm. 35), S. 39).

³⁹ Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike (Anm. 35), S. 61.

⁴⁰ A. Demandt, Zeitkritik und Geschichtsbild im Werk Ammians, Bonn 1965, S. 126.

⁴¹ Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike (Anm. 35), S. 41.

⁴² Dante Alighieri, *Monarchia*, übers. von R. Imbach und C. Flüeler, Stuttgart 1998, S. 136–138 (dazu Kommentar: S. 300–301).

emblematisch die großen Germaneneinbrüche stehen, allen voran die Eroberung und Plünderung Roms durch die Westgoten unter Alarich im August 410. Zugleich aber ist diese Zeit markiert durch die endgültige Etablierung des Christentums als im römischen Staat vorherrschende Religion. „Anhänger der alten Kulte [...] machten die Abkehr von den althergekommenen Staatskulten für die Krise des Imperiums verantwortlich“; daher hätten die Christen auch den Fall Roms zu verantworten – exemplarische Geschichte avanciert so „zum gewichtigen Argumente in der Auseinandersetzung, die zwischen Heiden und Christen über die zeitgenössische Misere geführt wurde“.⁴³

Das lässt sich erneut sehr anschaulich bei Augustinus zeigen, und zwar anhand zweier Stellen in seinem „Gottesstaat“, der ja ohnehin als unmittelbare Reaktion auf die Ereignisse des Jahres 410 zu sehen ist. Im 14. Kapitel des 5. Buchs werden die christlichen Märtyrer mit römischen Helden der Standhaftigkeit wie Mucius Scaevola, Marcus Curtius oder den Deciern verglichen:

*Hos [sc. Apostolos] secuti sunt martyres, qui Scaeuolas et Curtios et Decios non sibi inferendo poenas, sed inlatus ferendo et virtute vera, quoniam vera pietate, et innumerabili multitudine superarunt. Sed cum illi essent in civitate terrena, quibus propositus erat omnium pro illa officiorum finis incolumitas eius et regnum non in caelo, sed in terra; non in vita aeterna, sed in decessione morientium et successione moriturorum: quid aliud amarent quam gloriam, qua volebant etiam post mortem tamquam vivere in ore laudantium?*⁴⁴

Zweierlei ist wichtig: Die Märtyrer werden ganz direkt an die etablierten paganen Exempla ‚angesippt‘, zugleich aber insistiert Augustinus auf der Überbietung dieser Modelle. Die christlichen Märtyrer stellen ihre heidnischen Pendants in den Schatten, weil sie sich ihre Leiden nicht selbst auferlegen, sondern als von außen zugefügte Qualen ertragen, und zwar „in jener wahren Tugend, die auf wahrer Frömmigkeit beruht“ (*virtute vera quoniam vera pietate*) – eine *pietas*, welche die christlichen Vorbildfiguren, wie andernorts in ähnlichem Argumentationskontext ergänzt wird, als Verehrer des wahren Gottes auszeichnet (*verum Deum colentes*).⁴⁵

⁴³ Felmy, Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike (Anm. 35), S. 12–13.

⁴⁴ Augustinus, De civitate Dei 5, 14 (B. Dombart / A. Kalb (Hrsg.), Sancti Aurelii Augustini De Civitate dei libri 1–10 (Corpus Christianorum Series Latina; 47), Turnhout 1955, S. 148), „In ihre Fußstapfen traten die Märtyrer, die durch wahre, in wahrer Frömmigkeit begründete Tugend und auch durch ihre unzählbare Menge, indem sie die ihnen zugefügten Qualen ertrugen, nicht selbst sich Qualen zufügten, hoch über einem Scaevola, den Curtii und den Deciern stehen. Diese gehörten eben dem irdischen Staate an und kannten kein anderes Ziel aller für ihn übernommenen Mühen und Pflichten als sein Gedeihen und ein Reich auf Erden, nicht im Himmel, nicht im ewigen Leben, sondern mitten in der Vergänglichkeit von Sterbenden und dem Kommen und Gehen von Sterblichen: Was hätten sie also lieben sollen, wenn nicht den Ruhm, der ihnen eine Art Leben auch nach dem Tode im Munde ihrer Bewunderer verbürgte?“, Übersetzung: O. Bardenhewer (Hrsg.), Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften 1–3, übers. von A. Schröder (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, 1, 16, 28), Kempten/München 1911–16.

⁴⁵ Augustinus, De civitate Dei 1, 24 (Dombart / Kalb, Sancti Aurelii Augustini De Civitate dei (Anm. 44), S. 26).

Das zweite, wohl markanteste Beispiel betrifft eine Figur aus dem Kontext der Punischen Kriege, zu deren Bild insbesondere Cicero und Livius Wesentliches beigetragen haben: M. Atilius Regulus.⁴⁶ Auch hier nur knappste Hinweise: Der römische Feldherr Regulus soll 255 v. Chr. in karthagische Gefangenschaft geraten sein. Nach seiner Rückkehr nach Rom, wo er sich im Senat gegen die Annahme der karthagischen Kompromissvorschläge ausgesprochen habe, sei er dann aus Treue zu einem den Feinden gegenüber geleisteten Eid nach Karthago zurückgekehrt, wo man ihn mit höchster Grausamkeit hingerichtet habe. Augustinus ist in mehreren Schriften auf Regulus zu sprechen gekommen. Ich wähle als wohl signifikanteste Stelle „De civitate Dei“ 3, 18:

*Nilil sane miserabilius primo punico bello accidit, quam quod ita Romani victi sunt, ut etiam Regulus ille caperetur, cuius in primo et in altero libro mentionem fecimus, vir plane magnus et victor antea domitorque poenorum. Qui etiam ipsum primum bellum punicum confecisset, nisi aviditate nimia laudis et gloriae duriores condiciones, quam ferre possent, fessis Carthaginiensibus imperasset. Illius viri et captivitas inopinatissima et servitus indignissima, et iuratio fidelissima et mors crudelissima si deos illos non cogit erubescere, verum est quod aerii sunt et non habent sanguinem.*⁴⁷

Zwar wird dem römischen Heros hier Ruhmsucht vorgeworfen, dennoch fällt auf, welche „besondere Geltung“⁴⁸ das Regulus-Exemplum für Augustinus offenbar hat, zumal er auch die Eidestreue (*iuratio fidelissima*) erwähnt, die hier offenbar als religiöse Leistung angesehen wird.⁴⁹ Was ihn im Gegensatz zu Tertullian nicht interessierte, war hingegen die grausame Art von Regulus' Hinrichtung:⁵⁰ Nach der Überlieferung erfolgte sie durch Schlafentzug auf einem mit Stacheln gespickten Gestell, dessen Form Seneca als Erster als *crux* beschrieb,⁵¹ was wiederum Tertullian zum Hinweis veranlasste, der Römer Regulus sei als Prototyp einer Hinrichtung durch das Kreuz anzusehen: *Crucis vero novitatem [...] Regulus*

⁴⁶ Vgl. neben der Monographie von E. R. Mix, *Marcus Atilius Regulus. Exemplum historicum* (Studies in Classical Literature; 10), Den Haag/Paris 1970 erneut Felmy, *Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike* (Anm. 35), S. 160–185.

⁴⁷ Augustinus, *De civitate Dei* 3, 18 (Dombart / Kalb, *Sancti Aurelii Augustini De Civitate dei* (Anm. 44), S. 86), „Kein Ereignis aber im ganzen ersten Punischen Krieg war beklagenswerter als jene Niederlage der Römer, deren Folge die Gefangennahme des Regulus war, den wir schon im ersten und zweiten Buch erwähnt haben: eines wahrhaft großen Mannes, des Besiegers und Bändigers der Punier, der auch den ersten Punischen Krieg zu Ende geführt hätte, wenn er nicht aus übertriebener Ehr- und Ruhmsucht den erschöpften Karthagern allzu harte und unannehmbare Bedingungen auferlegt hätte. Wenn die ganz unerwartete Gefangennahme dieses Mannes, seine ganz unverdiente Knechtschaft, seine Schwurtreue bis zum Äußersten und sein Tod unter den grausamsten Martern die Götter nicht erröten macht, so sind sie in der Tat von Erz und haben kein Blut“, Übersetzung: O. Bardenhewer, *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften* (Anm. 44).

⁴⁸ Felmy, *Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike* (Anm. 35), S. 177 mit Anm. 56.

⁴⁹ Ebd., S. 176.

⁵⁰ Ebd., S. 182.

⁵¹ Ebd., S. 166.

vester libenter dedicavit.⁵² „Mit Absicht“, so noch einmal Andreas Felmy, „hätte vermutlich kein kirchlicher Autor eine direkte Verbindungslinie von Regulus zu Christus gezogen [...] Unterschwellig mag die Gemengelage von Todesart und religiös motivierter Eidestreue aber durchaus zu Assoziationen in diesem Sinne geführt haben. Dies würde ein Stück weit die Anziehungskraft erklären, die das Regulus-Exemplum seit dem 2. Jahrhundert auf Christen ausgeübt hat“.⁵³

Noch wichtiger erscheint es aber, die Dynamik dieser christlichen Bezugnahme auf die pagane Praxis der Exempla-Tradition noch einmal grundsätzlicher zu diskutieren. Mary Louise Carlson⁵⁴ hat zu Recht unterstrichen, dass im Rahmen dieser Strategie uralte pagane Modelle für heroische Stärke – „pagan examples, whose renown as models of fortitude is almost as old as Latin literature itself“ – zum topischen Arsenal einer neuen Dialektik werden, die dazu dienen sollte, „einem traditionell denkenden römischen Publikum die neuen Wertvorstellungen des Christentums zu vermitteln“.⁵⁵

Diese Aneignung solcher „commonplaces of a new dialectic“⁵⁶ impliziert freilich eine Paradoxie von provozierender Brisanz, denn genau – das heißt: juristisch – gesehen werden diesem Publikum mit den Märtyrern als neue Exempla nichts anderes als renitente, in Schauprozessen liquidierte Feinde der alten Staatsreligion als Modelle vorgestellt! John Baldovins im Zusammenhang mit der liturgischen Prozession entwickelte Diagnose einer Eroberung der Öffentlichkeit des urbanen Raums durch das römische Christentum nachkonstantinischer Prägung⁵⁷ ließe sich dann womöglich weiterdenken im Sinne einer Eroberung des rhetorischen Raums, im Sinne eben einer Deutungshoheit auch über die (römische) Geschichte: „citizenship merges with membership of the community of the faithful“, wie Robert Markus diesen Prozess einer Aneignung traditioneller römischer Modelle und Sozialstrukturen durch die neue Religion pointiert charakterisiert hat.⁵⁸ Dies freilich stets unter dem Vorzeichen des kategorialen Auf-den-Kopf-Stellens dessen, was mit *patria* und mit *pro patria mori* gemeint ist, denn wahre Heimat setzt für den

⁵² Tertullian, *Ad Nationes* 1, 18, 3 (E. Dekkers, *Opera Catholica, Adversus Marcionem* (Anm. 32), S. 37).

⁵³ Felmy, *Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike* (Anm. 35), S. 182.

⁵⁴ M. L. Carlson, *Pagan Examples of Fortitude in the Latin Christian Apologists*, in: *Classical Philology* 43, Heft 2, 1948, S. 93–104, hier S. 104.

⁵⁵ So Carlsons Ergebnisse zusammenfassend Felmy, *Die römische Republik im Geschichtsbild der Spätantike* (Anm. 35), S. 184.

⁵⁶ Carlson, *Pagan Examples* (Anm. 54), S. 104.

⁵⁷ J. F. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship. The Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy* (*Orientalia Christiana Analecta*; 228), Rom 1987. Vgl. in diesem Zusammenhang außerdem die grundsätzlichen Überlegungen zur Frage des Verhältnisses römischer Christen insbesondere des 4. und beginnenden 5. Jahrhunderts zum etablierten Kult des römischen Staatswesens bei R. A. Markus, *The End of Ancient Christianity*, Cambridge 1990, S. 107–121 sowie jetzt auch J. A. Latham, *From Literal to Spiritual Soldiers of Christ. Disputed Episcopal Elections and the Advent of Christian Processions in Late Antique Rome*, in: *Church History* 81, Heft 2, 2012, S. 298–327.

⁵⁸ Markus, *The End of Ancient Christianity* (Anm. 57), S. 125.

Christen und seinen Pilgerstatus, wie nicht nur Augustinus betont,⁵⁹ grundsätzlich die Transgression irdischer Staatlichkeit voraus, kann also nur die *superna patria* des Himmels sein.

Solche Spannungsmomente dürfen auf keinen Fall übersehen werden und sie stehen möglicherweise auch hinter dem terminologisch verbrämten Zögern Augustins an der für das Titelzitat meines Beitrags angeführten Stelle in „De civitate Dei“ 10, 21:

[...] *quos [sc. Martyres] civitas dei tanto clariores et honoratiores cives habet, quanto fortius adversus impietatis peccatum et usque ad sanguinem certant. Hos multo elegantius, si ecclesiastica loquendi consuetudo pateretur, nostros heroas vocaremus. Hoc enim nomen a Iunone dicitur tractum, quod Graece Iuno "Hpa. appellatur, et ideo nescio quis filius eius secundum Graecorum fabulas Heros fuerit nuncupatus, hoc videlicet veluti mysticum significante fabula, quod aer Iunoni deputetur, ubi uolunt cum daemonibus heroas habitare, quo nomine appellant alicuius meriti animas defunctorum.*⁶⁰

Für die Märtyrer als durch Ruhm und Ehre besonders ausgezeichnete Bürger der Gottesstadt, die gegen den Frevel der Gottlosigkeit bis zum Einsatz ihres eigenen Lebens gekämpft hätten, wäre – so Augustinus – die Bezeichnung als ‚Heroen‘ an sich die angemessene Titulierung, stünde einer solchen Nomenklatur nicht die Sprachregelung der Kirche entgegen, die *ecclesiastica loquendi consuetudo*. Ist das Spiel mit dem griechischen Fremdwort hier womöglich auch ein bewusstes Signal der Abgrenzung im Blick auf die Gefahren einer zu ungebrochenen Assimilation der beiden *civitates* und ihrer ‚Helden‘ ?

III.

Bündelt man diese Beobachtungen, so verbindet sich in beiden Feldern der imitatorische Rekurs auf vorgefundene pagane Modelle mit Aspekten signifikanter Transformation. Die christliche Aneignung sowohl der agonalen Vorstellungen, die das semantische Feld des *athleta* anbietet, als auch der Tradition der geschichtsdeu-

⁵⁹ Etwa in Augustinus, De civitate Dei 1, 15 (Dombart / Kalb, Sancti Aurelii Augustini De Civitate dei (Anm. 44), S. 17) und zwar im Kontext der Diskussion des Regulus-Exempels, wo von den Christen gesagt wird, die dieser Religion Geweihten stünden „in wahrhaftem Glauben in Erwartung eines himmlischen Vaterlandes“ (*supernam patriam veraci fide expectantes*) und lebten daher selbst da, wo sie wohnten, im Bewusstsein, Pilger zu sein (*etiam in suis sedibus peregrinos se esse noverunt*).

⁶⁰ Augustinus, De civitate Dei 10, 21 (Dombart / Kalb, Sancti Aurelii Augustini De Civitate dei (Anm. 44), S. 295), „[...] sie [die Märtyrer] sind in der Stadt Gottes die angesehensten und würdigsten Bürger nach dem Maße der Tapferkeit, womit sie gegen die Sünde der Gottlosigkeit sogar bis aufs Blut kämpfen. *Würde es der kirchliche Sprachgebrauch gestatten, wir würden sie weit schicklicher unsere Heroen nennen.* Dieser Name soll sich nämlich von Juno herleiten, weil Juno auf Griechisch Hera heißt und deshalb irgendeiner ihrer Söhne nach der griechischen Mythologie den Namen Heros erhalten habe; nach ihrem vermeintlichen Geheimsinn deutet diese Fabel an, dass der Juno die Luft zugewiesen ist, und eben in der Luft wohnen angeblich neben den Dämonen die Heroen, womit man die Seelen irgendwie verdienter Toten bezeichnet“, Übersetzung: O. Bardenhewer, Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften (Anm. 44).

tend eingesetzten *exempla maiorum* impliziert eine Umakzentuierung des spätantiken christlichen Märtyrerdiskurses in Richtung einer stärker passiv konnotierten Perspektive. Wenn man in diesem Zusammenhang von Heroisierungstendenzen sprechen kann, was grundsätzlich legitim und angemessen erscheint, so sind diese stets von dieser grundlegenden Brechung geprägt.

Bent D. Shaw hat dies in seinem bereits erwähnten Aufsatz über das paradoxe Zusammenspiel von Körper und Gewalt in den Märtyrernarrativen der ersten Jahrhunderte zu zeigen versucht und dabei die christliche Nutzung von Konzepten heldischer Agonalität in einen größeren kulturellen Zusammenhang gestellt, indem er sie mit Tendenzen vergleicht, die bereits im spätojüdischen Milieu des ersten vorchristlichen Jahrhunderts und ähnlich auch in einzelnen griechischen Romanen des 2. Jhs. n. Chr. zu beobachten sind. Paradigmatisch für die jüdische Tradition ist der Bericht über das Martyrium der makkabäischen Brüder und ihrer Mutter im Kontext des jüdischen Widerstands gegen die syrische Gewaltherrschaft zwischen etwa 168 und 148 v. Chr. im apokryphen, stark von der Stoa geprägten, wohl zwischen 90 und 100 n. Chr. entstandenen vierten Makkabäerbuch.⁶¹ Auch hier wird für die Darstellung (und Deutung!) öffentlicher Konfrontation religiöser Überzeugung mit diktatorischer Gewaltausübung die Vorstellung des athletisch-gladiatorischen Wettkampfs in der Arena als Rahmen genutzt. Dass damit in der Tat eine – ins Passive gewendete – heroisierende Lektüre des Geschehens intendiert ist, zeigt die *peroratio* in den Versen 11–16 des 17. Kapitels mit besonderer Eindringlichkeit:

Ἀληθῶς γὰρ ἦν ἀγῶν θεῖος ὁ δι' αὐτῶν γεγενημένος. ἠθλοθέτει γὰρ τότε ἀρετῇ δι' ὑπομονῆς δοκιμάζουσα. τὸ νίκος ἀφθαρσία ἐν ζωῇ πολυχρονίῳ. Ἐλεάζαρ δὲ προηγωνίζετο, ἡ δὲ μήτηρ τῶν ἐπὶ παῖδων ἐνήθλει, οἱ δὲ ἀδελφοὶ ἠγωνίζοντο· ὁ τύραννος ἀντηγωνίζετο· ὁ δὲ κόσμος καὶ ὁ τῶν ἀνθρώπων βίος ἐθεώρει· θεοσεβεία δὲ ἐνίκῃ τοὺς ἐαυτῆς ἀθλητὰς στεφανοῦσα. τίνες οὐκ ἐθαύμασαν τοὺς τῆς θείας νομοθεσίας ἀθλητὰς; τίνες οὐκ ἐξέπληγησαν⁶²

Mehrere Elemente dieses faszinierenden Texts sind uns bereits begegnet: Die Bedeutung der Öffentlichkeit des Kampfs, die Hervorhebung der Unvergänglichkeit

⁶¹ Shaw, *Body – Power – Identity* (Anm. 15), S. 276–280. Zum Text selbst und seinen Hintergründen vgl. S. von Dobbeler, *Makkabäerbücher 1–4*, in: M. Bauks [et al.] (Hrsg.), *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/8764/>, 5. März 2015.

⁶² A. Rahlfs (Hrsg.), *Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Bd. 1, *Leges et historiae*, Stuttgart 1965, S. 1182, „Wahrhaft göttlich war der Wettbewerb (ἀγῶν), den sie zu bestreiten hatten. An diesem Tag war Tugend die Schiedsrichterin und die Prüfung, der sie unterworfen wurden, war die der Ausdauer (ὑπομονή). Der Siegespreis (νίκος) war die Unvergänglichkeit im ewigen Leben. Der erste Wettkämpfer war Eleazar, aber auch die Mutter der sieben Söhne kämpfte ebenfalls mit (ἐνήθλει), so wie die Brüder selbst. Der Tyrann trat als Gegenspieler auf (ἀντηγωνίζετο), und die Welt und alle lebenden Menschen waren die Zuschauer. Gläubige Zuversicht errang den Sieg (ἐνίκῃ) und bekränzte (στεφανοῦσα) ihre eigenen Athleten. Wer verwunderte sich nicht über die Athleten des göttlichen Gesetzes (τῆς θείας νομοθεσίας ἀθλητὰς)? Wer war nicht voller Staunen?“, Übersetzung: F. Heinzer.

des Siegespreises für den religiösen Athleten, aber auch die unmittelbar an die Rollendisposition in Tertullians „Ad Martyras“ (Anm. 32) erinnernde Inszenierung der Tugend als Schiedsrichterin und des Tyrannen als *antagonistes*. Der entscheidende Zug aber ist die Betonung der Geduld (ὕπομονή), die der eigentliche Gegenstand der Prüfung ist.

In diesen Zusammenhang gehört auch das rätselhafte „Testamentum Iobi“ als ein weiteres Zeugnis für das geradezu obsessive Insistieren auf dem Erdulden als Schlüsseltugend eines neuen, ‚passivischen‘ Konzepts agonaler Leistung: „Hypomoné or endurance is Job’s cardinal virtue“.⁶³ Mit dieser Aufwertung heroischer ‚Passivität‘, die ja schon im kanonischen Hiob-Buch selbst angelegt ist,⁶⁴ verbindet sich, wie Shaw überzeugend demonstriert, eine manifeste „Feminisierung“ des Plots. Nicht nur treten ausschließlich weibliche Erfahrungen wie Geburtswehen als Metapher für das Ertragen von Schmerz und Qual durch den Dulder in den Vordergrund – so übrigens auch bei Ignatius von Antiochia⁶⁵ –, sondern es ist auch eine deutliche Aufwertung der Frau Hiobs zu beobachten, die geradezu bestimmend wird für das Narrativ. Das erinnert unmittelbar an die Mutter der makabäischen Brüder und ihr heroisches, mit dem Verb *enatblein* charakterisiertes Widerstehen unter der Folter. Hinzuweisen wäre an dieser Stelle mit Shaw auch auf Vergleichbares in der profanen Literatur, etwa dem vergleichsweise populären Liebesroman „Leukippê“ des Achilles Tatios,⁶⁶ oder, um ein mehrfach belegtes Motiv zu nennen, auf die von Plinius, Plutarch und anderen Schriftstellern aber eben auch von Tertullian⁶⁷ gefeierte athenische Hetäre Leaina, die unter der Folter ihre Zunge abbeißt und dem Tyrannen als symbolisches letztes Wort ins Gesicht spuckt, um ein erpresstes Geständnis angeblicher Beteiligung an der ihr vorgeworfenen Verschwörung physisch unmöglich zu machen. Nicht zu vergessen ist schließlich auch der auffallend hohe und auch in qualitativer Ansicht bedeutende Anteil weiblicher Protagonistinnen im Bereich der christlichen Märtyrerakten mit so fundamentalen Texten wie dem Passionsbericht der 203 in Karthago zusammen mit ihrer Sklavin Felicitas hingerichteten Perpetua.⁶⁸

Ich breche hier ab und lasse Shaw selbst diesen von ihm als „shift of value“ bezeichneten Paradigmenwechsel beschreiben. Im Rahmen traditioneller Wertvor-

⁶³ Shaw, *Body – Power – Identity* (Anm. 15), S. 281–284, hier S. 282.

⁶⁴ Und hier wäre auch noch einmal an die *athleta*-Titulaturen Hiobs bei Gregor zu erinnern, vgl. Anm. 26.

⁶⁵ Shaw, *Body – Power – Identity* (Anm. 15), S. 290.

⁶⁶ Ebd., S. 269–271.

⁶⁷ In der unmittelbaren Fortsetzung der bereits zitierten Stelle (Anm. 52) Tertullian, *Ad Nationes* 1, 18 (E. Dekkers, *Opera Catholica, Adversus Marcionem* (Anm. 32), S. 37), *sed et tormenta mulier Attica fatigavit tyranno negans postremo ne cederet corpus et sexus linguam suam pastam expuit*, „Stärker als die Folterqualen erwies sich auch eine Athenerin, indem sie, um dem Tyrannen gegenüber nicht zuzulassen, dass ihr Geschlecht und ihr Körper sich als schwach erwiesen, schließlich ihre Zunge abbiss und ausspuckte“, Übersetzung: F. Heinzer.

⁶⁸ Vgl. J. Amat (Hrsg.), *Passion de perpétue et de félicité. Suivi des actes* (Sources Chrétiennes; 417), Paris 1996, S. 98–182.

stellung der griechischen wie der römischen Gesellschaft des ersten nachchristlichen Jahrhunderts mussten Aufwertung, ja Emanzipation von Werten wie Geduld und Leidensfähigkeit irritierend, ja verstörend wirken. „A value like that could cut right across the great divide that marked elite free status male values and that informed everything about bodily behaviour from individual sexuality to collective warfare: voice, activity, aggression [...] and the ability to inflict pain and suffering were lauded as emblematic of freedom, courage, and good. Silence, passivity, submissiveness, openness, suffering – the shame of allowing oneself to be wounded [...] and of simply enduring all of that – were castigated as weak, womanish, slavish and therefore morally bad.“⁶⁹ Diese Erhebung aktiver Passivität zu einer heroischen Tugend ist der Schlüssel der hier beschriebenen Aneignungsvorgänge: *Fortasse tanta femina aliter non potuisset occidi [...], nisi ipsa uoluisset*⁷⁰ – auf diese kühne paradoxe Formel bringt der Schluss der „Passio Pereptuae“ dieses Paradoxon. Folgt man Hans Ulrich Gumbrecht, so wäre allerdings schon in der Tradition der römischen Gladiatorenkämpfe selbst „jener Moment, an dem ein Kämpfer unterlag und vor den Augen der Menge den Tod erwartete“ einer heroisierenden Aufwertung unterzogen entsprechend mit einer besonderen Faszination aufgeladen worden: „Indem er Gleichmut zeigte, konnte der unterlegene Gladiator offenbar zum wahren Helden des Kampfes verklärt werden – zu einem Helden allerdings, der anstatt zu einem Halbgott zu einem Bild für die innere Kraft wurde, die man benötigte, um der menschlichen Schwäche zu trotzen“.⁷¹

Allerdings ist eine zweite durchaus kontradiktorische und konfliktuelle Differenzierung nicht aufzuheben. Sie betrifft die kategoriale Unterscheidung zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen. Erst in der Deutung durch die ‚Ideologie‘ des religiösen Kollektivs, den institutionellen Körper sozusagen, kann das Erdauern physischer Zerstörung der individuellen Körper der Märtyrer als dauerhafter Sieg geglaubt und gedeutet werden. Die subjektive Erfahrung des Einzelnen ist hingegen eine andere: „From the perspective of the individual human body“ – so noch einmal Brent Shaw in der pointierten Schlusswendung seiner Studie – „all of this was a terrible hypocrisy. As even the martyrs themselves confessed, their passivity remained a paradox – in order to win, one had to lose“.⁷² In letzter Konsequenz gilt dies auch für Jesus selbst, den Prototyp dieser neuen Form von Heroisierung, wie ja schon der biblische Passionsbericht, der sogar Erfahrungen von Gottverlassenheit (Mt 27, 46; Mk 15, 43) Raum gibt, anzudeuten scheint.

Das heißt im Versuch eines höchst knappen Fazits: Es scheint sich abzuzeichnen, dass Deutungsansätze des Heroischen im Sinn einer – kontrastiven – Palim-

⁶⁹ Shaw, *Body – Power – Identity* (Anm. 15), S. 279.

⁷⁰ Amat, *Passion de perpétue et de félicité* (Anm. 68), S. 180, „hätte sie es nicht selbst gewollt, hätte eine so große Frau nicht getötet werden können“, Übersetzung: F. Heinzer.

⁷¹ H. U. Gumbrecht, *Lob des Sports*, Frankfurt am Main 2005, S. 67–68 (leider ohne Quellenbelege).

⁷² Shaw, *Body – Power – Identity* (Anm. 15), S. 312.

psestierung dezidiert maskulin bestimmter Modelle der (griechischen) Antike substantiell im christlichen Diskurs über Märtyrer und Martyrium fundiert sind. Mit seinem Unterlaufen ausschließlich oder doch überwiegend machtbetonter Vorstellungen des Heldischen präludiert dieser Phänomenen wie der Nobilitierung von Gewaltverzicht und Selbstopfer oder auch stärker im Sinne einer moralischen Habitualisierung verstandenen Spielformen heroischer Zuschreibung bis hin zur Rede vom ‚Alltagshelden‘ und seiner beruflichen oder standestypischen Pflichterfüllung, ja sogar Momenten einer Ironisierung im Sinn ‚uneigentlicher‘ Inanspruchnahme heroischen Vokabulars und heroischer Bilder. Dabei funktioniert, wie zum Schluss unbedingt zu betonen ist, die Leistung des Märtyrers gerade nicht ohne den Körper und außerhalb desselben: Er ist auch bei ihm Ort und Medium heroischer Performanz, aber eben nicht im Modus der Manifestation von Stärke durch eigene Ausübung von Macht und Gewalt anderen gegenüber, sondern im Erdulden und Erleiden solcher Angriffs- und Destruktionsdynamik. Für die abendländische Kulturgeschichte ist diese grundsätzliche Brechung, wie der Einstieg über Wagner pointiert verdeutlichen sollte, nicht folgenlos geblieben.

in honore et exaltatione di Soa Excelentia – Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli¹

Katharina Helm

Das Standbild des Andrea Doria in der Gestalt Neptuns von Baccio Bandinelli blieb bedauerlicherweise unvollendet und steht heute über einem als Brunnenbecken dienenden Sarkophag auf dem Domplatz in Carrara (Abb. 1).² Es war ursprünglich für Genua geplant, wo stattdessen das Standbild Andrea Dorias als antikisch gerüsteter Feldherr von Giovan Angelo da Montorsoli aufgestellt wurde. Dieser wurde mit der Anfertigung einer neuen Statue beauftragt, nachdem sich abzeichnete, dass Baccio Bandinelli das Monument Neptuns nicht vollenden würde. Doch ist auch dieses Kunstwerk zwar nicht in unvollendetem, so jedoch in unvollständigem Zustand auf uns gekommen: Während der Revolutionsunruhen im Rahmen der Ausrufung der Repubblica Democratica Ligure im Sommer 1797 wurde Montorsolis Statue des Andrea Doria von ihrem Sockel gestürzt und dabei erheblich beschädigt (Abb. 2).³ Das lediglich fragmentarisch erhaltene Standbild befindet sich heute im Treppenhaus des Palazzo Ducale in Genua.

Auch wenn die erhaltenen Quellenbelege nicht ausreichend sind, den Grund für den ikonographischen Wechsel in der Konzeption der beiden Statuen zu erhellen, so ist die Diskrepanz der unterschiedlichen Topoi in der Darstellung Andrea Dorias in der Gestalt Neptuns bzw. als Feldherr offensichtlich. Ziel des vorliegenden Beitrags soll daher sein, nach den Funktionen, Zielen und pozentuellen Grenzen der *imitatio Neptuni* zu fragen, die – abgesehen von den Unstimmigkeiten zwischen Künstler und Auftraggeber – dazu geführt haben könnten, ein zweites, ikonogra-

¹ Ich danke Anna Schreurs-Morét und Hans W. Hubert herzlich für ihre Hinweise und die kritische Lektüre des Textes sowie Birgit Laschke-Hubert für eine anregende Diskussion.

² Die vorliegende Betrachtung der Statue resultiert aus der Beschäftigung der Autorin mit Standbildern von Helden und heroisierten Personen im öffentlichen Stadtraum Italiens und Frankreichs in der Vormoderne, Thema Ihres Dissertationsprojekts im Sonderforschungsbereich 948.

³ Eine Einführung zur Geschichte dieser beiden Statuen sowie zu ihrer kunsthistorischen Einordnung bietet nach wie vor in übersichtlichster Form H. Keutner, Über die Entstehung und die Form des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3, 1956, S. 138–168, besonders S. 143–148. Außerdem P. Boccardo, Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento, Rom 1989, S. 105–118; B. Laschke, Fra Giovan Angelo da Montorsoli. Ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts, Berlin 1993, S. 39–41, S. 153, S. 160; N. Hegener, *Divi Iacobi Eques*. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München 2008, S. 84–85, S. 485–487; B. Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte, in: A. Nova / S. Hanke (Hrsg.), Skulptur und Platz. Raumbesetzung, Raumüberwindung, Interaktion (I Mandorli; 20), Berlin 2014, S. 97–124.



Abb. 1
Baccio Bandinelli, Andrea Doria in der Gestalt Neptuns, 1536–1538, Marmor, Carrara,
Piazza del Duomo



Abb. 2
Giovan Angelo da Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Waffengerät, 1539–1540,
Marmor, Genua, Palazzo Ducale

phisch divergierendes Statuenprojekt in Erwägung zu ziehen. Zum besseren Verständnis der Bedeutung der Neptunstatue sei zunächst jedoch erlaubt, den historischen Hintergrund des Auftrages an Baccio Bandinelli knapp zu referieren.

Anlass für die Errichtung des Standbildes Andrea Dorias war die Befreiung Genuas 1528 von der französischen Herrschaft, wodurch eine lange Phase der Fremdbestimmung der ‚*Superba*‘, wie die ligurische Metropole auch bezeichnet wurde, beendet worden war.⁴ Die Republik war bereits im Mittelalter zu einer bedeutenden Seemacht aufgestiegen und blieb während der gesamten Frühen Neuzeit ein wichtiger Handelsplatz im Mittelmeerraum, wobei sich die genuesischen Handelshäuser zunehmend auf das Bankgeschäft konzentrierten.⁵ Nach der Niederlage gegen Venedig 1381 hatte Genuas Souveränität gegenüber Frankreich und Mailand schleichend abgenommen, so dass die Republik, durch langanhaltende und immer wieder aufflammende interne Konflikte zusätzlich geschwächt, in den folgenden Jahrhunderten zum Zankapfel der um die Hegemonie in Italien ringenden Mächte geworden war. Neben ihrer Stärke als Wirtschafts- und Finanzhandelsstandort führte auch die strategisch günstige Lage der ligurischen Republik dazu, dass Genua eine wichtige Rolle in der Auseinandersetzung zwischen Franz I. und Karl V. um die Vorherrschaft in Italien und um die Kontrolle des Mittelmeerraumes einnahm.

Im Laufe seiner Karriere war der 1466 geborene, aus einer Nebenlinie der alteingesessenen Genueser Familie der Doria stammende Andrea (1466–1560) zunächst als Söldnerführer und später als Flottenkapitän für Innozenz VIII., Guidobaldo da Montefeltro, Alfons und Ferdinand von Aragon, die Republik Genua sowie Franz I. tätig – und stand folglich nacheinander im Sold des Papstes, des Herzogs von Urbino, des Hauses Aragon, der ligurischen Republik und des französischen Königs.⁶ Letzterer ernannte den Genuesen 1525 zum Statthalter der französischen Mittelmeerflotte. Nachdem sich die Beziehung zwischen den beiden jedoch drastisch verschlechtert hatte, entschloss sich Andrea Doria zu einem aufsehenerregenden Frontwechsel und trat im Juli 1528 aus französischen Diensten in das habsburgische Lager über, was ihm zugleich die Ernennung zum Großadmiral des spanischen Königs einbrachte.⁷ Die dadurch entstehende Allianz zwischen Andrea

⁴ Zur Geschichte Genuas vgl. C. Costantini, *La Repubblica di Genova nell'età moderna* (Storia d'Italia; 9), Turin 1978; M. Schnettger, „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit (1556–1797), Mainz 2006; A. Pacini, *La Genova di Andrea Doria nell'impero di Carlo V* (L'officina dello storico; 5), Florenz 1999.

⁵ Schnettger, „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? (Anm. 4), S. 39–40.

⁶ Zur Person Andrea Dorias vgl. E. Grendi, *Andrea Doria, uomo del Rinascimento*, in: *Atti della Società Ligure di Storia Patria* n.s. 19/1, 1979, S. 91–121; J. Heers, *Il Principe, il suo tempo, la sua città* (Premessa), in: P. Boccardo, *Andrea Doria e le arti. Committenza e mecenatismo a Genova nel Rinascimento*, Rom 1989, S. 9–15; P. Lingua, *Andrea Doria. Principe e pirata nell'Italia del'500*, Mailand 1984.

⁷ S. Hanke, *Zwischen Fels und Wasser. Grottenanlagen des 16. und 17. Jahrhunderts in Genua* (Tholos Kunsthistorische Studien; 4), Münster 2008, S. 19; E. Grendi, *Andrea Doria, uomo del Rinascimento* (Anm. 6), S. 100.

Doria, als dem Vertreter Genuas, und Karl V. ermöglichte dem Habsburger, die iberische mit der österreichisch-burgundischen Reichshälfte zu verbinden und seine machtpolitische Position in Italien zu konsolidieren. Genua wurde als freie Republik anerkannt, stand jedoch unter spanischer Oberhoheit und verzichtete auf eine eigenständige Außenpolitik. Durch die sich erschließenden Handelsverbindungen sowie den Zugriff auf die Finanzgeschäfte der Habsburger gelangte die Republik zu einer neuen wirtschaftlichen Prosperität, welche die Voraussetzung für die daraufhin einsetzende künstlerische Blütezeit Genuas bildete.⁸

Ein weiterer wichtiger Schritt, der die Bedeutung des Großadmirals für die Republik Genua konstituierte, war die von Andrea Doria durchgeführte Reform der Verfassung sowie eine damit einhergehende Neustrukturierung des Staatsapparates. Das neue, strikt oligarchische Regierungssystem schloss alle nichtadeligen Bevölkerungsschichten von jeder politischen Teilhabe aus und versuchte, durch eine engere Zusammenbindung der Familien in 28 neue Familienverbände, sogenannte *alberghi*, den vormals herrschenden Wettkampf um die Verteilung der politischen Ämter zu eliminieren.⁹ Das höchste Amt in der genuesischen Republik war das des Dogen, dessen Kompetenzen im Vergleich zu jenen vor 1528 deutlich reduziert waren und der sich nach Ablauf seiner zweijährigen Amtszeit einer Beurteilung durch das oberste Kontrollorgan des Staates, die *Supremi Sindicatori*, unterziehen musste.¹⁰ Andrea Doria hat sich Zeit seines Lebens zwar nie selbst zum Dogen wählen lassen, muss durch seine Position auf Lebenszeit im Rat der *Supremi Sindicatori* jedoch zweifelsohne einen recht hohen, wenn nicht sogar einen entscheidenden Einfluss auf die Politik Genuas gehabt haben.¹¹

⁸ Hanke, Zwischen Fels und Wasser (Anm. 6), S. 19.

⁹ Um Konflikte innerhalb der herrschenden *Nobilità* zu vermeiden, wurden die *Nobili*, das heißt alle Familien, die bis 1506/07 an der Regierung partizipiert hatten, in 28 *alberghi* unterteilt. *Alberghi* im traditionellen Sinn enger Familienallianzen waren schon seit dem Mittelalter in Genua bekannt, doch diejenigen, die 1528 geschaffen wurden, waren etwas Neues. Den Kern eines jeden *albergo* bildete eine Familie, die über mindestens sechs *case aperte* und somit über sechs Familienoberhäupter verfügte. Diesen wurden alle anderen, kleineren Familien zugeordnet, die den Namen der größten Familie eines *albergo* annahmen, womit jedoch keine rechtliche Gleichstellung einherging. Unter den *alberghi* verfügten diejenigen *Nobili*, fortan als *Vecchi* bezeichnet, die sich von altem Amts- und Feudaladel ableiteten, über eine deutliche Mehrheit von 23 *alberghi*. Die *Popolari* oder *Nuovi*, die sich nicht einer solchen Abstammung rühmen konnten, verfügten über fünf *alberghi*, vgl. Schnettger, „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? (Anm. 4), S. 42–44; Hanke, Zwischen Fels und Wasser (Anm. 6), S. 20.

¹⁰ Schnettger, „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? (Anm. 4), S. 44.

¹¹ S. Hanke, Die Macht der Giganten. Zu einem verlorenen Jupiter des Marcello Sparzo und der Genueser Kolossalplastik des 16. Jahrhunderts, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 39, 2009/10, S. 165–186, hier S. 170. Zum möglichen Übereinstimmungsgrad zwischen den Anschauungen Andrea Dorias mit der neuen Verfassung, wie sie die *Dodici Riformatori* am 11. Oktober 1528 vorlegten, vgl. E. Grendi, La repubblica aristocratica dei genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento, Bologna 1987, S. 105–138; Hanke, Zwischen Fels und Wasser (Anm. 6), S. 20.

Als Würdigung seiner Verdienste wurde Andrea Doria in einem Dekret der *Dodici Riformatori* vom 7. Oktober 1528 der Titel ‚*pater et liberator patriae*‘ verliehen. In demselben Schriftstück wurde außerdem die Errichtung einer Bronzestatue zu Ehren des Admirals und seiner Verdienste für das Vaterland beschlossen.¹² Am 20. August 1529, also knapp ein Jahr später, wurde Baccio Bandinelli mit der Ausführung des Kunstwerkes beauftragt. War anfangs noch von einer Bronzestatue für den Ratssaal des Palazzo Ducale die Rede,¹³ so war laut der Vertragsvereinbarung nun eine Marmorstatue beabsichtigt.¹⁴ Diese sollte, so berichtet Vasari, „[...] un Nettunno in forma del principe Doria, per porsi *in su la piazza* [...]“ darstellen.¹⁵ Dass mit der überlebensgroßen Neptunstatue tatsächlich Andrea Doria gemeint war, verrät der Blick auf das Porträt des Großadmirals von Bronzino (Farbabb. 2).¹⁶ Trotz des unvollendeten Zustands des Standbildes lässt sich eine klare physiognomische Übereinstimmung zwischen dem Gemälde und der Skulptur konstatieren.¹⁷

Es wird deutlich, dass das Statuenprojekt schon zu Beginn wichtigen Veränderungen unterworfen war, die neben dem Materialwechsel von Bronze zu Marmor dazu geführt hatten, dass das Standbild Andrea Dorias aus dem restriktiv zugänglichen Raum des Palazzo Ducale in die Öffentlichkeit des Stadtraumes verlegt wurde.¹⁸ Überdies ging mit dem Wechsel des Standortes anscheinend auch eine Änderung der Konzeption von einer reinen Porträtstatue Andrea Dorias in eine deutlich überlebensgroße mythologische Darstellungsweise des Admirals einher. Offensichtlich hielt man die für den Ratssaal geplante Ehrenstatue für die Aufstellung im Stadtraum für nicht angemessen, so dass nun ein Standbild mit Dorias Gesichtszügen, jedoch in mythologischer Verkleidung bei Baccio Bandinelli in Auftrag gege-

¹² „ut patrie ipsius et pater et liberator dicatur“, zitiert nach L. A. Waldman, Baccio Bandinelli and the Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources (Memoirs of the American Philosophical Society; 251), Philadelphia 2004, Nr. 182, S. 99.

¹³ „Item ut Ill.^{mo} D.^{no} Andree Dorie enea statua in magna Palatii aula quanto ornatius erigi poterit cum nominis inscriptione erigatur“, zitiert nach Waldman, Baccio Bandinelli (Anm. 12), Nr. 182, S. 99.

¹⁴ „il decto Messer Bartolomeo scultore si obliga al detto Mons.^{or} Reverendissimo di haver fatta una statua di braccia quattro a similitudine dello Illustrissimo capitano il S.^{or} Andrea Doria, fornita et con tutte le sue appartenenze, per tutto uno anno dal giorno che li sarà stato consegnato il marmo in sul luogo ove si debbe lavorare“, zitiert nach Waldman, Baccio Bandinelli (Anm. 12), Nr. 197, S. 106.

¹⁵ G. Vasari, *Opere*, Bd. 6, hrsg. von G. Milanesi, Florenz 1906, S. 154.

¹⁶ Zum Gemälde Bronzinos vgl. M. Brock, Le portrait d’Andrea Doria en Neptune par Bronzino, in: O. Bonfait / A.-L. Desmas (Hrsg.), *Les portraits du pouvoir. Actes du colloque « Lectures du Portrait du Pouvoir entre Art et Histoire »*, Rome, Villa Médicis, 24–26 avril 2001, Paris 2003, S. 49–63.

¹⁷ Die physiognomische Ähnlichkeit wird noch deutlicher, wenn man weitere Bildnisse Andrea Dorias von Porträts und diversen Medaillen, die in jener Zeit entstanden sind, hinzuzieht, vgl. Boccardo, *Andrea Doria e le arti* (Anm. 3), S. 108–111.

¹⁸ Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 98–99.

ben wurde.¹⁹ Welcher Grund letztlich für die Wahl der Neptunikonographie ausschlaggebend war, ist bis heute ebenso ungeklärt wie der exakte Zeitpunkt, zu dem man sich für das Thema des Meeresherrn entschloss.²⁰ Antike Neptundarstellungen waren lediglich in Form von Reliefs von Sarkophagen und von Gemmen her bekannt, vollplastisch gearbeitete Bildwerke sind nicht überliefert.²¹ Ab 1525 wurde Andrea Doria bevorzugt in Anspielung auf seine Tätigkeit als Admiral charakterisiert, woraus sich das Sujet, den Genuesen als Neptun darzustellen, recht gut ableiten lässt.²² Die ikonographische Übereinstimmung zwischen dem Gemälde Bronzinos und der Skulptur Bandinellis sowie die Art und Weise, wie in beiden Kunstwerken ein Tuch den unteren Teil des Körpers von Andrea Doria verhüllt, hat dazu geführt, das Porträt in enger Verbindung zu der unvollendeten Statue Baccio Bandinellis zu sehen.²³ Allerdings lässt die bis heute ungesicherte Datierung des Gemäldes keine Rückschlüsse darauf zu, in welcher zeitlichen Abfolge diese beiden Kunstwerke letztlich entstanden sind. Gleichwohl lässt sich konstatieren, dass sich diese Darstellungskonvention erst mit dem wichtigen Seesieg Andrea Doria in der Schlacht um Tunis 1535 verfestigte, was nicht zuletzt in der zunehmenden Herstellung von Medaillen mit entsprechendem Bildthema abzulesen ist.²⁴ Zudem scheint der Künstler, obwohl er bereits 1529 den Auftrag zur Anfertigung

¹⁹ Ebd., S. 99.

²⁰ Ebd., S. 99.

²¹ Grundlegend zur Darstellung Neptuns in Antike und Renaissance vgl. L. Freedman, Neptune in Classical and Renaissance Visual Art, in: International Journal of the Classical Tradition 2, Heft 2, 1995, S. 219–237.

²² Das früheste hier anzuführende Beispiel ist das Porträt Andrea Doria von Sebastiano del Piombo von 1526, das im Fries am unteren Bildrand Gegenstände zeigt, die alle der Schifffahrt zugeordnet werden können, vgl. Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 106–108; zur Darstellung Andrea Doria als *praefectus classis* und dem möglichen Zusammenhang zwischen dieser Ikonographie und den Gedanken einer *renovatio imperii* Karls V. vgl. ebd., S. 109.

²³ F. Polleroß, *Rector Marium or Pater Patriae? The Portraits of Andrea Doria as Neptune*, in: L. Freedman / G. Huber-Rebenich (Hrsg.), Wege zum Mythos, Berlin 2001, S. 107–121.

²⁴ Zu den Medaillen vgl. Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 108–110. Als Hinweis darauf, dass die Wahl der Neptunikonographie möglicherweise zeitlich mit der siegreichen Schlacht um Tunis zusammenfiel, könnte eine der von Baccio Bandinelli angefertigten Entwurfszeichnungen für das Sockelrelief verstanden werden, die eine Seeschlacht zeigt, vgl. F. Viatte (Hrsg.), Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, Bd. 9, Baccio Bandinelli: dessins, sculptures, peinture, Nr. 50, S. 75, S. 161–162; vgl. auch Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 99. Zur Gestaltung des Sockels der Neptunstatue Baccio Bandinellis, auf die hier aus Platzgründen nicht eingegangen werden kann, vgl. D. Heikamp, In margine alla „Vita di Baccio Bandinelli“ del Vasari, in: Paragone 191, 1966, S. 51–62; Ders., La fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano, in: B. Paolozzi Strozzi / D. Zikos (Hrsg.), L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammanati scultore (Ausstellungskatalog Florenz), Florenz 2011, S. 182–261, hier S. 214; Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 114; D. Malz, Zwischen Konkurrenz und Bewunderung. Parallelen in der politischen Ikonographie Andrea I. Doria in Genua und Cosimo I. de' Medici in Florenz, S. 6, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/2149>, 30. März 2015; Polleroß, *Rector Marium or Pater Patriae? (Anm. 23)*, S. 115–116; Hegener, *Divi Iacobi Eques (Anm. 3)*, S. 84–85, S. 485–486.

gung des Standbildes sowie eine erste Zahlung erhalten hatte, abgesehen von der Anfertigung einiger Entwurfszeichnungen und eines Modells in den folgenden Jahren nicht ernsthaft daran gearbeitet zu haben. In einem Brief des Genueser Kanzlers Matteo Senarega aus dem Jahr 1534 wird deutlich, dass dieser damals davon ausging, dass das Statuenprojekt nicht mehr zu retten sei:

„Ho dato cura a un Bartholomeo Bandinelli scultor fiorentino di far una statua di marmo di braccia 4 a similitudine dell'Illustrissimo Signor Capitano Andrea Doria in honore et exaltatione di Soa Excelentia, secondo li patti e conditione che V. S. vederà per la copia de la polisa inclusa. E il detto Bartholomeo confessa haver avuto scuti 400 per parte del pagamento de la detta statua, alla quale non è stato mai dato principio né più se ne ragione [*sic*] et tutto è andato in fumo [...]“²⁵

Erst nach mehrfachem Bitten und Drängen vonseiten der Republik, das 1536 in einem in Florenz unter dem Vorsitz Alessandros de' Medici abgehaltenen Schlichtungsgespräch der Parteien gipfelte, scheint sich Baccio Bandinelli ernsthaft dem Genueser Auftrag gewidmet zu haben.²⁶

Bedenkt man, dass die Errichtung einer öffentlich zugänglichen Porträtstatue einer noch lebenden Person um 1530 sehr ungewöhnlich und somit potenziell gewisser Akzeptanzschwierigkeiten innerhalb der städtischen Gemeinschaft ausgesetzt war, so liegen die Vorteile einer mythologischen Verkleidung, wie sie der *imitatio Neptuni* im Standbild von Baccio Bandinelli zugrunde liegt, klar auf der Hand.²⁷ Durch die Darstellung als Meeresherr wird die Person Andrea Dorias auf der Grundlage der von ihm errungenen Siege auf See überhöht. Durch die mythologische Verkleidung wird jedoch gleichzeitig die individuelle Erscheinung des Admirals zurückgenommen, wodurch die Präsentation seiner Person im öffentlichen Raum Genuas akzeptabel wird.²⁸ Welche Gegenstände der Meeresherr hätte in den Händen halten sollen, lässt sich jedoch nicht vollständig klären. Auf der Entwurfszeichnung Baccio Bandinellis, die im Rahmen der Planungen für die Statue Andrea Dorias entstanden sein muss, trägt Neptun ein Schwert, dessen Griff als Adlerkopf gebildet ist und somit auf das Stemma der Doria und damit auf die Person Andreas verweist (Abb. 3). In der Linken hält er einen Delfin, in der Rechten seinen Dreizack.²⁹ Die beiden letztgenannten Attribute der Zeich-

²⁵ Zitiert nach Waldman, Baccio Bandinelli (Anm. 12), Nr. 243, S. 136.

²⁶ Die bei Waldman abgedruckten Quellen verstärken dieses Bild, vgl. Waldman, Baccio Bandinelli (Anm. 12), Nr. 243, Nr. 245, Nr. 250, S. 136–138. Zum Schlichtungsgespräch vgl. ebd., Nr. 256, S. 150–151.

²⁷ Zur zunehmenden Akzeptanz individueller Verherrlichung im Laufe des 16. Jahrhunderts vgl. H. Keutner, *Sculpture. Renaissance to Rococo*, London 1969, S. 29–30.

²⁸ H. Keutner, Über die Entstehung und die Form des Standbildes im Cinquecento (Anm. 3), S. 148; Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 99.

²⁹ Die physiognomische Ähnlichkeit der Zeichnung mit den bekannten Porträts Andrea Dorias wird in der Literatur unterschiedlich bewertet. Denkbar wäre, dass Baccio Bandinelli die Zeichnung angefertigt hat, bevor er Andrea Doria zum ersten Mal sah und das Schwert mit dem Adlerkopf somit der Identifizierung des Admirals gedient hätte. Zur Zeichnung vgl.



Abb. 3

Baccio Bandinelli, Entwurf für das Standbild Andrea Dorias in der Gestalt Neptuns, um 1529, Feder und braune Tinte auf Papier, 42,5 x 27,5 cm, London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv. Nr. 1895-9-15-553

nung, Delfin und Dreizack, sind bis zu dem Zeitpunkt, als Baccio Bandinelli die Statue liegen ließ, nur partiell, und zwar in Form der beiden Delfine unter den Füßen Neptuns in die Gestaltung des Standbildes eingeflossen. Jedoch lassen der erhobene linke Arm sowie der in der Hand erkennbare abbozzierte, längliche Gegenstand vermuten, dass die Figur einen Dreizack hätte halten sollen. Über den Gegenstand in der linken Hand des Meeresherrn bleibt zu spekulieren.³⁰

R. Ward, Baccio Bandinelli (1493–1560). Drawings from British Collections (Ausstellungskatalog Cambridge), Cambridge 1988, S. 54–56, S. 114; zur Datierung der Zeichnung vgl. D. Heikamp, In margine alla „Vita di Baccio Baccio Bandinelli“ del Vasari (Anm. 24); Ders., La fontana di Nettuno (Anm. 24), S. 212; Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 114.

³⁰ Durch diese formale Konzeption des Dreizacks in der linken, gemäß der nachwirkenden mittelalterlichen *miles christianus*-Tradition ‚weisen‘ Hand wäre der Drohgester des erhobe-

Neben dieser bildlichen Angleichung wird Andrea Doria in der Biographie von Lorenzo Capelloni aus dem Jahr 1550 – und damit noch zu seinen Lebzeiten – auch namentlich an die Figur des Meeresherrn angeglichen: „[...] havendo tante volte solcato il mare, quando il Sole gira i suoi raggi più bassi per questo emisfero, tal che dagli huomini sete chiamato il secondo Nettuno.“³¹

Diese literarische Heroisierung Andrea Dorias, wie sie in der überschwänglichen Rhetorik Lorenzo Capellonis zum Ausdruck kommt, findet im Standbild des Großadmirals als Neptun eine bildliche Präfiguration. Durch die Darstellung in der Gestalt des Meeresherrn werden nicht nur Dorias Leistungen im maritimen Bereich geehrt, sondern er wird gleichzeitig auch als der Seerepublik zugehörig, gleichsam als Sohn der *Superba*, charakterisiert. Somit tritt zu der personenbezogenen, heroisierenden Funktion der *imitatio Neptuni* eine kommunal bedeutsame, identitätsstiftende Komponente hinzu. Darüber hinaus wird das Monument durch die Darstellung dieser in der *imitatio Neptuni* figurierenden Einzelperson, die sich zum Wohl der Republik engagiert, zum Ausdruck eines aufgewerteten Selbstbildes der Genuesen und gleichzeitig zum Sinnbild der von der dargestellten Figur erbrachten Leistung: der neu erworbenen politischen Unabhängigkeit der Republik. Die darin angelegte Vorbildfunktion bezieht sich auf die Tugendhaftigkeit Andrea Dorias, die seine Ernennung zum *primus inter pares* und in der Folge die Errichtung einer öffentlichen Portätstatue überhaupt erst ermöglichte.

Dieser enge Zusammenhang zwischen den Andrea Doria zugesprochenen positiven Eigenschaften und der Ehrung seiner Person in Form eines von der Republik in Auftrag gegebenen Standbildes wird in einem Brief Pietro Aretinos an den Großadmiral aus dem Jahr 1541 deutlich:

„Ma poiché io debbo pur dirlo, salvete, braccio de la religion di Giesú, core de le imprese sante e flagello de la insolenza infedele. Per la qual cosa tutte le città di batesimo son tenute a consacrarvi la statua, a similitudine di quella che oggi con altera solennità vi consacra Genova: ed è ben dritto, da che voi per propria bontà di natura e per mera generosità d'animo l'avete arricchita d'una libertà perpetua e d'una pace eterna.“³²

nen Dreizacks abgeschwächt bzw. eine friedfertige Haltung des Meeresherrn zum Ausdruck gebracht worden, vgl. H. W. Hubert, Gestaltungen des Heroischen in den Florentiner David-Plastiken, in: A. Aurnhammer / M. Pfister (Hrsg.), Heroen und Heroisierungen in der Renaissance (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung; 28), Wiesbaden 2013, S. 181–218, hier S. 208, S. 214.

³¹ Lorenzo Capelloni, Al vittorioso Principe d'Orja, Florenz 1550, o. S. Zur Identifizierung Andrea Dorias mit Neptun wurde in der Forschungsliteratur bereits mehrfach auf einen Brief Paolo Giovios an Clemens VII. aus dem Jahr 1528 hingewiesen, in welchem über die Schlacht von Capo d'Orso bei Salerno berichtet wird. Meines Erachtens ist dort die Bezeichnung als ‚Nettuno‘ nicht eindeutig Andrea Doria zuzuordnen. Gleichwohl ist von der „gloria del signor messer Andrea Doria“ die Rede, dem nicht geschadet werden solle, P. Giovo, Lettere, Bd. 1, 1514–1544, hrsg. von G. G. Ferrero, Rom 1956, S. 118–123, hier S. 119; vgl. auch E. Parma Armani, Il palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova, in: L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna n.s. 10, 1970, S. 12–64, hier S. 33–35.

³² P. Aretino, Lettere, Libro Secondo, hrsg. von F. Erspamer, Parma 1998, S. 588.

Darüber hinaus ist aus dem Brief zu schließen, dass das Ansehen Andrea Dorias nicht nur auf dem von ihm konsolidierten politischen Status der Republik beruht, sondern auch durch den im Zuge der Allianz mit Karl V. erwirkten Frieden, der für Genua eine lange Periode kämpferischer Auseinandersetzungen beendete, begründet wird. Andrea Doria wird somit zum Friedensbringer für sein Vaterland, ein Aspekt, der ebenfalls in der Figur Neptuns angelegt ist, wie Pietro Aretino weiter ausführt:

„Talché vi si debbono gli altari e i tempî sì per i benemeriti sopradetti, sì per la deità attribuitavi da coloro che possono iscorgere in che modo raffrenate i furori dei venti e le tempeste dei mari: con ciò sia che quegli che finser Neptuno per iddio, pronosticorono l'essenza del mirabile vostro avvenimento [...]“³³

Äußerst aufschlussreich ist in dieser Hinsicht auch Ludovico Ariostos Werk „Orlando Furioso“, in welchem Andrea Doria bereits 1532 und somit deutlich früher als in der Biographie Lorenzo Capellonis zwar nicht als Neptun, jedoch als Beschützer, Friedensbringer und zugleich als herausragender Feldherr stilisiert wird.³⁴ Im Rahmen der fünf Oktaven, die der Autor den Taten des im Dienst Kaiser Karls V. stehenden Großadmirals widmet, heißt es:

„Come con questi, ovunque andar per terra
si possa, accrescerà l'imperio antico;
così per tutto il mar ch'in mezzo serra
di là l'Europa e di qua l'Afro aprico,
sarà vittorioso in ogni guerra,
poi ch'Andrea Doria s'avra fatto amico.
Questo è quel Doria che fa dai pirati
sicuro il vostro mar per tutti i lati.

[...]

Sotto la fede entrar, sotto la scorta
di questo capitano di ch'io ti parlo,
veggio in Italia, ove da lui la porta
gli sarà aperta, a la corona Carlo.
Veggio che'l premio che di ciò riporta
non tien per sé, ma fa a la patria darlo;
con prieghi ottien ch'in libertà la metta,
dove altri a sé l'avria forse suggetta.

Questa pietà ch'egli a la patria mostra
è degna di più onor d'ogni battaglia,
ch'in Francia o in Spagna, o nella terra vostra
vincesse Giulio, o in Africa o in Tessaglia.

³³ Ebd., S. 588–589.

³⁴ Andrea Doria wird mit einzelnen römischen Feldherren verglichen und seine Taten als bedeutungsvoller bewertet, was wiederum im Zusammenhang mit der bereits erwähnten, sich ab 1525 formierenden Darstellungskonvention Andrea Dorias als *praefectus classis* und somit auch in Verbindung mit dem von Karl V. proklamierten Gedanken der *renovatio imperii* stehen dürfte, vgl. Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 109.

Né il grande Ottavio, né chi seco giostra
 di pari, Antonio, in più onoranza saglia
 pe' gesti suoi; ch'ogni lor laude ammorza
 l'aver usato e la lor patria forza.³⁵

Die in der *imitatio Neptuni* angelegte Semantik des friedensstiftenden Gottes, wie sie auch den Zeilen Pietro Aretinos zu entnehmen ist, geht auf eine recht lange und komplexe Auslegungsgeschichte zurück.³⁶ Ausgangspunkt dafür ist eine Textpassage im ersten Buch der „Äneis“ von Vergil, in der Äneas auf dem Weg nach Latium mit seiner Flotte in einen fürchterlichen Sturm gerät, den die zürnende Juno ihm geschickt hatte. Von zentraler Bedeutung ist hierbei das Eingreifen Neptuns, das Vergil folgendermaßen schildert:

„Sprach es, und Tat überholt sein Wort: er sänftigt den Schwall der Wogen, vertreibt das Wolkengewühl, holt wieder die Sonne.
 Triton, voll Eifer, und mit ihm Cymóthoë stoßen vom spitzen Riff die Schiffe herab. Neptun hilft selbst mit dem Dreizack, öffnet die mächtigen Wälle von Sand und bändigt die Meerflut, gleitet mit leichten Rädern sodann am Spiegel der Wellen.
 Wie es denn so oft geschieht: im Volksgewühle erhebt sich Aufruhr, wütend rast im Zorn der niedere Pöbel;
 Fackeln fliegen und Steine; die Wut schafft Waffen: doch wenn sie dann einen Mann, gewichtig durch frommen Sinn und Verdienste, zufällig sehen, dann schweigen und stehn sie und recken die Ohren.

³⁵ L. Ariosto, Orlando Furioso. Secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521 (Collezione di opere inedite o rare, pubblicata dalla Commissione per i testi della lingua; 122), Bologna 1960, S. 437, „Wie er, soweit man kommen kann zu Lande, / Das alte Reich durch diese weiterbringt: / So auf dem Meer, das *hier* von Libyens Sande, / *Dort* von Europas Ufern wird umringt, / Ist er zu siegen jederzeit instande, / Wenn er Andrea Doria sich erringt, / Den Doria, der von wilden Räubereien / Wird euer Meer einst überall befreien. / [...] / Von ihm gesichert und von ihm geleitet, / Seh ich den Kaiser nach Italien ziehn, / Wohin Andrea ihm den Weg bereitet / Und wo ihm nun die Krone wird verliehn. / Allein den Lohn, der solche Tat begleitet, / Behält er nicht; dem Staate schenkt er ihn / Und fleht, daß er sein Land befreien dürfe, / Das mancher wohl sich selber unterwürfe. / Die Großmut so uneigennützig'ger Bitten / Verdienet höhern Preis als jede Schlacht, / Die Caesar bei den Galliern, Spaniern, Briten, / In Afrika, in Griechenland vollbracht. / Octavius auch und der mit ihm gestritten, / Antonius, stehn nicht höher in Betracht / Des kriegerischen Ruhms; denn diese dämpften / Ihr Lob dadurch, daß sie ihr Land bekämpften“, Übersetzung: L. Ariosto, Der rasende Roland, Bd. 1, Gesänge 1–25, übers. von J. D. Gries, München 1980, S. 351–352.

³⁶ Grundlegend zur Genese der Figur Neptuns als humanistische Herrscherallegorie sowie den Deutungsprozess der Episode des *Quos ego* vgl. M. J. Marek, Ekphrasis und Herrscherallegorie. Antike Bildbeschreibungen bei Tizian und Leonardo (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana; 3), Worms 1985, S. 75–104; R. Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus*. Die Galleria Pamphilj und ihre Fresken, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1976, S. 223–287; zur Deutung der Figur des Neptun als Herrscherallegorie vgl. besonders ebd., S. 271–272; L. Freedman, Neptune in Classical Renaissance Visual Art (Anm. 21), S. 219–237; Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 97.

Er aber lenkt die Erregten durchs Wort, stimmt friedlich die Herzen.
 So brach nieder das Tosen der Flut, als über die Wogen
 schaute der Vater: er fuhr bei heiterem Himmel und lenkte
 fliegend im folgsamen Wagen die Rosse an lockerem Zügel.³⁷

Bereits durch Vergils eigenen Kommentar, mit dem er die Taten Neptuns erläutert, wird die unter der Bezeichnung ‚*Quos ego*‘ bekannte Episode zu einem allegorischen Bild, das eine rein narrativ-illustrative Auffassung des Motivs von vornherein einschränkt.³⁸ Ausgehend von der Deutung Vergils wurde der Meeresherr gegen Ende des Quattrocento zum Bild des idealen Herrschers, der Gerechtigkeit und Milde vereint.³⁹ Diese Interpretation Neptuns war jedoch erst mit der eingehenden Deutung der Episode durch Cristoforo Landino im Rahmen seiner „Disputationes Camaldulenses“ aus der Zeit um 1470 möglich. Im neoplatonischen Sinn fasst Landino Vergils „Äneis“ als Allegorie der Seele auf, die sich von allen irdischen Bindungen befreit, um zum Zustand der Kontemplation zu gelangen.⁴⁰ Landino verortet in der Hierarchie der Psyche zwei Hauptinstanzen: die *ratio inferior*, die der *vita activa* zugeordnet ist, sowie die *ratio superior*, die demgemäß der *vita contemplativa* zugerechnet wird. Die am Anfang der Episode herbeigerufenen Winde stellen nach Auffassung Landinos die unkontrollierbaren Leidenschaften – die *ratio inferior* – dar, die Neptun – im Sinne der *ratio superior* – durch sein Eingreifen bändigt und in ihre Grenzen weist.⁴¹ Um die hierarchische Stellung der beschriebenen Instanzen der Seele zu verdeutlichen, greift Landino auf ein Gleichnis aus dem Staatswesen zurück und vergleicht die *ratio superior* mit dem obersten Führer eines Staates.⁴² Neptun wird somit zum Bild einer maßvoll agierenden und reflektierten, ordnenden Kraft, gleichsam zum Symbol der kontemplativen Vernunft.⁴³

Vor dem Hintergrund der Interpretation Cristoforo Landinos, die für die nachfolgende Tradition der neoplatonischen „Äneis“-Allegorese im Wesentlichen verbindlich bleibt, wird deutlich, dass sich die Figur Neptuns aufgrund ihres allegorischen Potenzials dazu eignet, um der Person Andrea Doria die Tugenden eines maß- und friedvollen Herrschers einzuschreiben.⁴⁴ Interessanterweise befand sich die Episode auch als heute leider verloren gegangenes Deckengemälde in einem der beiden repräsentativen Haupträume in Andrea Doria Palazzo in Fassolo wieder, den dieser ab 1529 durch Perino del Vaga ausmalen ließ.⁴⁵ Dabei bleibt jedoch

³⁷ Vergil, Aeneis, Z. 142–156, Übersetzung: J. Götte (Hrsg.), Vergil, Aeneis, München 1965.

³⁸ Marek, Ekphrasen und Herrscherallegorie (Anm. 36), S. 87.

³⁹ Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus* (Anm. 36), S. 271.

⁴⁰ Marek, Ekphrasen und Herrscherallegorie (Anm. 36), S. 88.

⁴¹ Ebd., S. 89.

⁴² Ebd., S. 89–90.

⁴³ Preimesberger, *Pontifex Romanus per Aeneam Praesignatus* (Anm. 36), S. 271.

⁴⁴ Zur Anwendung des Vergilschen Neptuns auf andere Persönlichkeiten des Cinquecento vgl. ebd., S. 272–275.

⁴⁵ Nach Aussage Parma Armanis, die sich wiederum auf Vasari bezieht, war dieses Deckengemälde das erste Werk, das Perino del Vaga im Palazzo Doria ausführte, vgl. Parma Armani, Il palazzo del Principe Andrea Doria a Fassolo in Genova (Anm. 31), S. 12–64, hier S. 33.

unklar, ob sich der Großadmiral selbst oder aber Kaiser Karl V. heroisieren wollte, der 1529 und 1532 im Palazzo Andrea Dorias zu Gast war und in dem Raum, der mit dem Schiffbruch des Äneas ausgemalt war, nächtigte.⁴⁶

Bevor Perino del Vaga die Räume des Palazzo in Fassolo ausmalte, fertigte er Arbeiten für die ephemeren Festapparate an, die anlässlich des feierlichen Einzugs Karls V. in Genua im August 1529 errichtet wurden.⁴⁷ Ein Gemälde, das wahrscheinlich im Durchgang der eintorigen Ehrenpforte hing, die im Hafen stand, veranschaulichte die Befreiung der Stadt durch Andrea Doria.⁴⁸ Aus einem Brief Baccio Bandinellis datierend von Juli 1529 geht hervor, dass der Bildhauer die Errichtung der Festapparate für den Einzug des Habsburgers in Genua selbst gesehen hat.⁴⁹ Angesichts des Vertragsabschlusses bezüglich der Statue des Andrea Doria am 20. August 1529 ist es zudem sehr wahrscheinlich, dass Baccio Bandinelli dem feierlichen Einzug persönlich beigewohnt hat. Außerdem wurde Karl V. im Rahmen seines Einzuges in Bologna am 5. November 1529 mit Darstellungen Neptuns als Herrscher über die Meere gefeiert.⁵⁰ Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Baccio Bandinelli nicht nur mit den Bildformeln des kaiserlichen Festapparates vertraut war, sondern auch mit der Art und Weise, in welcher die Taten Andrea Dorias bildlich in die politische Kommunikation des Kaisers eingebunden wurden. Außerdem wurde deutlich, dass die Figur Neptuns als Bestandteil imperialer Bildprogramme zwar unterschiedlich ausformuliert wird, jedoch eindeutig dem höfischen Umfeld zugeschrieben werden kann.⁵¹ Dorit Malz hat bereits auf den Einfluss hingewiesen, den die habsburgische Bildsprache auf die Kunstaufträge der italienischen Herrscherhäuser hatte, sieht in diesen jedoch eher eine Loyalitätsbekundung gegenüber dem Kaiser.⁵² Dass Andrea Doria durch die

⁴⁶ Malz, *Zwischen Konkurrenz und Bewunderung* (Anm. 24), S. 20. Zu den Gestalten der antiken Mythologie sowie zur profanen wie auch biblischen Historie als Koordinaten der kaiserlichen Ikonographie vgl. B. Ullrich, *Der Kaiser im „giardino dell’Impero“*. Zur Rezeption Karls V. in italienischen Bildprogrammen des 16. Jahrhunderts (*Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte*; 3), Berlin 2006, S. 20. Zur engen Beziehung zwischen Andrea Doria und Karl V. vgl. Schnettger, „*Principe sovrano*“ oder „*Civitas imperialis*“? (Anm. 4), S. 63.

⁴⁷ Zu den Festdekorationen Kaiser Karls V. vgl. M. Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V.* Festdekorationen als Medien politischer Kommunikation (*Kunstgeschichte*; 90), Berlin 2011; G. L. Gorse, *Entrate e trionfi: cerimonie e decorazioni alla Villa di Andrea Doria in Genova*, in: *Kunsthistorisches Institut in Florenz* (Hrsg.), *Disegni genovesi dal Cinquecento al Settecento, Giornate di studio 9–10 maggio 1989*, Florenz 1992, S. 9–18.

⁴⁸ Trotz einer fehlenden Festpublikation zum Einzug in Genua ist das Ereignis durch Quellen hinreichend belegt, vgl. Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V.* (Anm. 47), S. 112–113.

⁴⁹ Am Ende seiner Zeilen fügt Baccio Bandinelli einen Satz an, der in keinem kausalen Zusammenhang mit dem Inhalt des Briefes steht und somit als eine Art Bericht über das Geschehen vor Ort in Genua zu verstehen ist: „*Qua si fa ponti grandissimi in mare e arhi trionfali per Cieseri.*“, zitiert nach Waldman, *Baccio Bandinelli* (Anm. 12), Nr. 196, S. 105–106.

⁵⁰ Philipp, *Ehrenpforten für Kaiser Karl V.* (Anm. 47), S. 113–114.

⁵¹ Zum Bild Neptuns im Umfeld der höfischen Kultur vgl. Boccardo, *Andrea Doria e le arti* (Anm. 3), S. 115.

⁵² Malz, *Zwischen Konkurrenz und Bewunderung* (Anm. 24), S. 4.

Beanspruchung der Neptunikonographie zumindest unterschwellig in ein gewisses Konkurrenzverhältnis zu Karl V. tritt, ist meines Erachtens allerdings nicht gänzlich auszuschließen. Und obwohl bekanntlich das Zerwürfnis zwischen Baccio Bandinelli und den Auftraggebern der ausschlaggebende Grund für das Scheitern des ersten Statuenprojektes gewesen sein dürfte, so lässt sich angesichts des allegorischen Potenzials der Bildnisangleichung Andrea Dorias an den Meeresherr über die Brisanz dieses Konzeptes der besonderen Auszeichnung des Genuesen zumindest mutmaßen. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass durch die *imitatio Neptuni* vorrangig die Verdienste und Tugenden des Großadmirals sowie seine militärischen Fähigkeiten geehrt werden sollten. Ob jedoch die Interpretation Neptuns als friedvoller Herrscher, die in der Aussagekraft des Standbildes für Andrea Doria zweifellos durchschien, in der Republik einen derart großen Widerwillen erzeugte, dass infolgedessen die Vollendung und Aufstellung der Statue ernsthaft gefährdet waren, muss hingegen offen bleiben.

Als feststand, dass Baccio Bandinelli die Neptunstatue nicht fertigstellen würde, gab die Republik ihr Vorhaben jedoch nicht auf, sondern wandte sich 1538 mit demselben Auftrag an einen anderen Künstler: Giovan Angelo da Montorsoli stellte Andrea Doria allerdings nicht in der Gestalt des Meeresherrn, sondern als antikisch gerüsteten Feldherrn dar, der über Türken und Waffengerät steht.⁵³ Somit erschien der Großadmiral als überzeitlicher Tugendheld, dessen Darstellung in die Tradition antiker Herrscher- und Siegerbildnisse und damit in ein überpersönliches, politisch-moralisches Wertesystem eingebunden war.⁵⁴ Im Gegensatz zur Neptunstatue von Baccio Bandinelli wurden im Standbild Montorsolis nicht vorrangig die Eigenschaften Andrea Dorias als friedvoller und mit Augenmaß agierender Herrscher betont, sondern dessen Sieg über die Osmanen. Dadurch wurde seine besondere Bedeutung sowohl für die Republik Genua als auch für die Verteidigung der christlichen Glaubenswelt im Mittelmeerraum herausgestellt – das Standbild von Montorsoli kann demnach auch als bildliche Entsprechung der im „Orlando Furioso“ begegnenden literarischen Stilisierung Andrea Dorias als Beschützer und bedeutender Feldherr verstanden werden. In der öffentlichen Darstellung des Genuesen trat somit die Betonung der guten Regierungsführung, wie sie in der imperialen Stoßrichtung der *imitatio Neptuni* aufschien, zugunsten der Akzentuierung von Sieg und Stärke zurück.

Bemerkenswert ist, dass einzelne bildliche Motive der *imitatio Neptuni* in die Darstellung des Großadmirals als Feldherr einfließen. Auf den Laschen des Panzerrocks der Statue Montorsolis, den sogenannten *pteryges*, sind neben Ornamenten und Tropaia Meereswesen zu erkennen, den Helm zu Füßen Andrea Dorias zieren Tritonen (Abb. 4, Abb. 5). Doch scheint auch umgekehrt der Gedanke, die Figuren

⁵³ Zur Statue sowie ihrer Stellung im Oeuvre Montorsolis vgl. Laschke, Fra Giovan Angelo da Montorsoli (Anm. 3), S. 39–40, S. 150, S. 153, S. 160.

⁵⁴ Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 101.



Abb. 4
Giovan Angelo da Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Waffengerät, 1539–1540,
Marmor, Genua, Palazzo Ducale, Detail der Pteryges



Abb. 5
Giovan Angelo da Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Waffengerät, 1539–1540,
Marmor, Genua, Palazzo Ducale, Detail des Helmes

der besiegten Osmanen in die Konzeption der Sockelreliefs für das Neptunstandbild einzubinden, im Entwurfsprozess Baccio Bandinellis präsent gewesen zu sein. Besonders deutlich wird dies in einem vom 9. August 1537 datierenden Brief des Kardinals Hieronymo Doria, der in der Angelegenheit des Statuenprojektes für Andrea Doria als Stellvertreter der Republik Genua fungierte. Darin billigt er den offensichtlich vorangegangenen Vorschlag Baccio Bandinellis, Figuren von ‚Türken‘ sowie andere Elemente in die Gestaltung des Standbildes einzubinden: „Quanto al mettere gli Turchi sotto gli piedi della statua, et far altri ornamenti, non lasciarete di mettere et aggiungere tutto quello vi parerà convenirsi ad una tale opera, che secondo la qualità di essa saranno riconosciute le vostre fatiche.“⁵⁵ Dieser Quelle lassen sich recht gut zwei im Louvre aufbewahrte Entwurfszeichnungen des Florentiner Bildhauers für das Sockelrelief zuordnen, die jeweils zwei unbedeckte und zum Teil gefesselte Männer zeigen.⁵⁶

Es scheint, als sei mit der Darstellung Andrea Dorias als Feldherr eine für den republikanischen Kontext passendere Bildformel gefunden worden, um die Tugenden des *pater et liberator patriae* und dessen politische Rolle für sein Vaterland öffentlich zu veranschaulichen.⁵⁷ Die als Freifigur gearbeitete Statue wurde zudem nicht, wie von Montorsoli intendiert, in der Mitte des Platzes vor dem Palazzo Ducale, sondern vor seiner Fassade aufgestellt.⁵⁸ Dies lässt vermuten, dass die gesteigerte Bedeutung, die der Statue aus einer zentralen Position auf dem öffentlichen Platz erwachsen wäre, durchaus problematisch war und dass diesem Aspekt durch die Rückbindung an die Architektur des republikanischen Regierungssitzes entgegengewirkt werden sollte.⁵⁹

⁵⁵ Zitiert nach Waldman, Baccio Bandinelli (Anm. 12), Nr. 278, S. 164.

⁵⁶ Auf die Zeichnung sowie deren mögliche Stellung im Entwurfsprozess des Standbildes von Baccio Bandinelli kann ich aus Platzgründen nicht eingehen. Auf den Zusammenhang zwischen dem zitierten Brief des Kardinals und den beiden Entwurfszeichnungen im Louvre hat bereits Fernando Loffredo hingewiesen, vgl. F. Loffredo, Baccio Bandinelli. Andrea Doria come Nettuno, in: D. Heikamp (Hrsg.), Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493–1560) (Ausstellungskatalog Florenz), Florenz 2014, S. 575; zu den beiden Zeichnungen des Sockelreliefs vgl. Viatte, Inventaire général des dessins italiens / Musée du Louvre (Anm. 24), Nr. 51–52, S. 162–163, dort auch mit weiterer Literatur.

⁵⁷ Zur Bedeutung der Statue Montorsolis als *exemplum* für die Republik Genua vgl. Boccardo, Andrea Doria e le arti (Anm. 3), S. 115; Polleroß, *Rector Marium* or *Pater Patriae?* (Anm. 23), S. 112–113.

⁵⁸ Nach Vasaris Angaben in Montorsolis Biographie sollte die Statue ursprünglich auf der Piazza Doria aufgestellt werden, womit der kleine Platz vor der Familienkirche gemeint gewesen sein müsste, der von zahlreichen, den Doria gehörenden Palazzi umstanden war, vgl. Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 101. Zur Aufstellung der Statue Montorsolis vor der Fassade des Palazzo Ducale, die jedoch dem Innenhof zugewandt war, vgl. S. Hanke, „Più libero di qualsivoglia altro luogo.“ Die Piazza Banchi in Genua, in: A. Nova / C. Jöchner (Hrsg.), Platz und Territorium. Urbane Struktur gestaltet politische Räume, München 2010, S. 197–222.

⁵⁹ Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 101; Hanke, Die Macht der Giganten (Anm. 11), S. 165–186.

Letzten Endes beanspruchte Andrea Doria die Figur Neptuns für die skulpturale Ausstattung des Gartens seines Palazzos in Fassolo. Nachdem das Projekt der ersten Statue gescheitert war und Baccio Bandinelli den unvollendeten Marmorblock in Carrara liegen gelassen hatte, beauftragte er eben jenen Montorsoli, auf dem höchstgelegenen Punkt eines ansteigenden Hügels im Garten seines direkt am Meer gelegenen Palazzos eine überlebensgroße Neptunstatue aus Stuck aufzustellen.⁶⁰ Die monumentale bildliche Assoziierung des Genuesen mit dem Meeresherrn blieb somit zwar auf den halböffentlichen Raum der Residenz des Großadmirals beschränkt, war innerhalb der Republik jedoch weiterhin präsent.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4, 5 Katharina Helm.

Abb. 3 © Trustees of the British Museum.

Farbabb. 2 Nach C. B. Strehlke (Hrsg.), Pontormo, Bronzino, and the Medici. The Transformation of the Renaissance Portrait in Florence (Ausstellungskatalog Philadelphia), Philadelphia 2004.

⁶⁰ Die Stuckstatue ist nicht erhalten, da sie vermutlich 1586 durch eine acht Meter große Jupiterstatue Marcello Sparzios ersetzt worden war. Ob sie die Gesichtszüge Andrea Dorias getragen hat, muss daher hypothetisch bleiben, vgl. Laschke-Hubert, *Quos ego* oder wie der Meeresherr Neptun die Plätze eroberte (Anm. 3), S. 101–102. Zum Anblick der Gartenanlage und ihres Skulpturenschmucks vom Hafen aus vgl. Hanke, Die Macht der Giganten (Anm. 11), S. 169.

Ars et maiestas – Formen der *imitatio heroica* im barocken Herrscherbildnis

Christina Posselt-Kubli

Der Herrscher inszeniert sich im Barock auf dominante Art und in verschiedenen Erscheinungsformen und -kontexten. Nicht nur das Amt des Königs oder seine zwei Körper – die nach Kantorowicz¹ so häufig aufgegriffene Differenzierung zwischen dem natürlichen, sterblichen und dem gesalbten, unsterblichen Körper des Königs – gehen dabei in seine bildliche Repräsentation ein, seine Person kann auch durch andere Relationen vermittelt auftreten. Der Beitrag widmet sich diesem Komplex mit der Frage, welche Formen des Heroischen bzw. welche heroischen Rollen ein Herrscher im 17. Jahrhundert aufbieten kann, wenn er sich als kunstsinniger und zugleich staatsmächtiger Fürst inszeniert. Der aus zeitgenössischen Quellen entnommene Begriff des Kunsthelden weist bereits auf eine Darstellungsform hin, in welcher der Machthaber aufgrund seiner Kunstförderung heroisiert wird. Formal wird nach der attributiven Angleichung an antike Götterfiguren ebenso zu fragen sein wie nach anderen Verhältnissen von Porträt und auf dieses bezogene Heldenfiguren. Um die verschiedenen Formen, Bezugnahmen und Aussagen exemplarisch aufzuzeigen, sind Porträtformen von Herrschern unterschiedlicher Machtbereiche und Konfessionen ausgewählt: Kaiser Ferdinand III. (1608–1657), Christina von Schweden (1626–1689), der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg (1620–1688) sowie der Gottorfer Herzog Christian Albrecht (1641–1694/95).

Ferdinand III. und die Domus Austriae – ein olympisches Familienbildnis

Der habsburgische Kaiser Ferdinand III. wählt ein olympisches Profil für seine Repräsentation im Kreise seiner Familie (Abb. 1). Dieses heute nicht mehr erhaltene Gemälde, ursprünglich 1651/52 geschaffen von Joachim von Sandrart, wird vom Maler und Kunstschriftsteller in seiner „Teutschen Academie“ ausführlich beschrieben. In dieser enzyklopädischen Kunstlehre wird der Kaiser als kunstsinniger Herrscher geschildert, der Sandrart oft zu sich bat, ihn förderte und „auch öfters mit eigener Hand Ihm zugeschrieben“ habe.² So stamme das Konzept für die

¹ E. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton 1957.

² J. von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Nürnberg 1675–1680 (Th. Kirchner [et al.] (Hrsg.), *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-*



Abb. 1

Franciscus van der Steen, Mythologisches Gruppenbildnis der *Domus Austriae* (nach Joachim von Sandrart), Kupferstich, nach 1651/52, Wien, Albertina, fol. 4+5.Nr. 5+6

Künste. Wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, 2008–2012 (im Folgenden TA)), hier: Sandrart, TA 1675, Lebenslauf, S. 20, <http://ta.sandrart.net/-text-638>, 24. Juni 2014.

Darstellung der *Domus Austriae* vom Kaiser selbst. Da es durchaus herrscherliche Praxis war, zur Selbsttheroisierung unter künstlerischen Entwürfen auszuwählen oder eigene Inventionen bei Festveranstaltungen zu präsentieren, erscheint dies durchaus glaubwürdig.³

Während das Konzept der Komposition somit überliefert ist, existiert das Gemälde Sandrarts hingegen nur in einem Kupferstich von Franciscus van der Steen, der jedoch recht getreu die Komposition wiedergibt.⁴ Der Kaiser thront auf einem Adler, durch die ihm beigegebenen Attribute als Jupiter und Weltbeherrscher erkennbar. Die Bildunterschrift weist ihn zudem als „Jupiter Pacificus“ aus.⁵ Die Gesichtszüge dieser Figur sind im Vergleich mit zeitgenössischen Porträts denjenigen Ferdinands angeglichen, betrachtet man etwa Kopfform, Bart- und Haartracht. In Kontrast zu dieser zeitgenössischen Referenz entspricht die Repräsentation der mit einem Mantel um Schulter und Unterleib gewandeten Figur mit nacktem Oberkörper der traditionellen Überlieferung Jupiters und damit dem höchsten olympischen Gott. Die Überblendung zweier Zeitebenen und Figuren (einer historisch realen und einer mythologischen) hat ihre Schnittstelle somit zwischen Kopf und Körper. Der (natürliche, individuelle) Körper des Königs ist zwar in der Herrscherfolge variabel und steht somit auch einer symbolischen Veränderung zur Verfügung. Das Bedürfnis nach persönlich-individuellem Ausdruck muss jedoch durch das Porträt erfüllt werden, das eine Verstärkung der *imitatio heroica* bewirkt.

Die spannungsreiche Konstruktion zwischen mythologischem Gott-Körper und physiognomischer Ähnlichkeit des Kaisers repräsentiert vor allem die Majestät Ferdinands. Diese trägt durch ihre zeichenhafte Bezugnahme auf Jupiter der Porträttheorie der Zeit Rechnung: Giovan Paolo Lomazzo, Gabriele Paleotti und andere fordern in ihren Schriften eine dem Rang des Dargestellten angemessene Repräsentation im Bildnis, mithin Würdeformeln, die auf Attributen oder der Idealisierung der Gesichtszüge basieren. Durch die Jupiter-Referenz wird zudem eine Rezep-

³ Claudia Schnitzer weist dies für August den Starken nach, vgl. C. Schnitzer, *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der frühen Neuzeit*, Tübingen 1999, S. 312. Zu Habsburgern in Götterrollen (Jupiter, Herkules) vgl. den sogenannten Kolowrat-Kodex, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv. Nr. T 2886.

⁴ 1651–52 hielt sich Sandrart am Wiener Hof auf und schuf fünf Einzel- und Gruppenbildnisse der Kaiserfamilie, vgl. C. Klemm, Joachim von Sandrart. *Kunst-Werke und Lebenslauf*, Berlin 1986, S. 205, Sp. 2.

⁵ Die Rolle als Friedensbringer wurde Ferdinand III. auch in Johann Jacob Ritter von Weingartens genealogischem „Fürsten-Spiegel oder Monarchia deß Hochlöblichen Ertz-Hauses Oesterreich“ (Prag 1673) zuerkannt. Die Göttlichkeit wird ihm hier ebenfalls attestiert, in der Bezeichnung „DIVUS FERDINANDUS TERTIUS“, vgl. M. Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a.] 2012, S. 444. Auch in der Musik wurde er mit Bezug auf Athanasius Kircher mit Jupiter identifiziert, vgl. C. Pollerus, *Jupiter, Magnet und Terz. Musik um Kaiser Ferdinand III.*, in: M. Hengerer, *Kaiser Ferdinand III. (1608–1657). Eine Biographie* (Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs; 107), Wien [u.a.] 2012, S. 547–560.

tionsästhetik befriedigt, die dem System des rhetorisch geschulten Hofmannes entsprach. Dieser war gewohnt, Gesten, Haltung, Kleidung und Sprache zeichenhaft zu deuten. Der Bezug zum höchsten olympischen Gott verweist dementsprechend auf den Status des Kaisers, der durch dessen hieratische Porträthaftigkeit und das Fehlen einer szenischen Bezugnahme überzeitlich festgeschrieben werden soll.

Ferdinands Herrschaft manifestiert sich laut Aussage der Bildelemente in Frieden, Wohlstand und Kulturpflege. Segnungen aus den Füllhörnern, die von Juno und Ceres ausgeschüttet werden, als die seine beiden verstorbenen Gattinnen Maria Anna von Spanien (gest. 1646) und Maria Leopoldine von Österreich-Tirol (gest. 1649) auftreten, triumphieren über die Waffen. Die Positionierung der beiden Figuren zeigt zudem eine konkrete Situation an: Maria Anna und Maria Leopoldine sind als Verstorbene ausgewiesen, die von himmlischen Lichtstrahlen hinterfangen sind. Auch hiermit bleibt die Darstellung in einer Spannung zwischen realhistorischem Zeitbezug und mythologischer Zeitlosigkeit.

Diese Funktion der Einkleidung prägt auch die anderen Figuren des Bildes. Mit Ferdinand im Zentrum steht die ihn flankierende Tochter Maria Anna als Minerva – „die Streitrüstung und Kunst praesentierend“,⁶ wie Sandrart in seiner Beschreibung die Worte des kaiserlichen Programms wiedergibt. Neben Minerva, die in der mythologischen Überlieferung Jupiter im Kampf zur Seite gestellt ist und aus seinem Haupt geboren wurde, steht der Sohn des Kaisers, Ferdinand IV., ähnlich gewandt wie sein Vater, in klassischer Kontraposthaltung und „in forma Apollinis“,⁷ wie es im kaiserlichen Konzept heißt. Auch in dieser Figur offenbart sich eine Dichotomie, die jedoch bereits in der Symbolhaftigkeit Apolls angelegt ist: Kunst und Krieg vereinernd sind ihm Lyra sowie Pfeil und Bogen beigegeben. Der familiäre Götterreigen wird vervollständigt durch Ferdinands Frau Eleonora Gonzaga am rechten Bildrand, durch Kleidung und Attribute als Bellona ausgewiesen, seinen Bruder Erzherzog Leopold Wilhelm ganz links, in antikisierter Phantasierüstung auf Mars Bezug nehmend („in forma Martis“⁸), sowie seinen jüngeren Sohn Leopold in Gestalt von Amor („in forma Armoris“⁹), der von links auf einer Wolke der Szenerie zuschwebt. Eleonora Gonzaga und Leopold Wilhelm, als Bellona und Mars auch mythologisch verwandt, zeigen Stärke, doch ohne aktiv-kriegerische Pose: Bellona ist in Siegerhaltung gezeigt, auf Waffen stehend und flankiert von einem Löwen – dem alten Stammwappen der Habsburger. Mars steht mit nach unten gerichteter Lanze neben einer Kanone. Die Figurenkomposition stützt somit die Aussage des *Jupiter pacificus*, ähnlich der rhetorischen Figur der Wiederholung

⁶ Sandrart, TA 1675, Lebenslauf, S. 20, <http://ta.sandrart.net/-text-638>, 24. Juni 2014. Bezeichnenderweise hatte Ferdinand 1650/51 über den Kunsthandel in Amsterdam und Antwerpen die Gemälde des Herzogs von Buckingham erworben, die Sammlung war wie andere Sammlungen englischer Adelliger nach dem Sieg Cromwells 1648 auf den Markt gekommen.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

und Verdoppelung. Der ‚Jupiter Austriacus‘ Ferdinand, mit Lorbeerzweig als siegreicher Feldherr wie Friedensbringer ausgezeichnet, vermittelt durch den Rang eines olympischen Gottes zudem den Anspruch der politischen Hegemonie, die er dynastisch zu stabilisieren weiß. Zwar war die Vorrangstellung des Kaisers nach dem Westfälischen Frieden gegenüber den Reichsständen und Territorialfürsten geschwächt, doch die Position innerhalb der habsburgischen Erblande war deutlich gestärkt. Mit der Wahl Jupiters wird in dieser Situation eine Rangordnung postuliert, die überzeitlich in Anspruch genommen wird. Die Stärke Jupiters weist diesen Zustand zwar als militärischen Sieg aus. Die muskulöse Darstellung von Armen und Oberkörper offenbart aber ebenso die programmatische Inszenierung, bedenkt man die häufig kränkelnde Konstitution des Kaisers.¹⁰

In den Kanon von Göttern, die zur Bildnisangleichung von Herrschern des Barock verwendet wurden, gehört auch eine weibliche Götterfigur, die Staatsmacht wie Kunstsinn aufs Engste miteinander verbindet und deshalb für den staatsmächtigen wie kunstsinnigen Herrscher eine beliebte Referenz war – Minerva. Auch ihre Vieldeutigkeit machte sie so attraktiv, konnte Minerva doch fürstliche Tugenden wie Klugheit, Tatkraft, siegreiche und weise Kriegführung ebenso wie Kunstliebe und kulturelle Förderung personifizieren. Auch als Erzieherin junger Fürsten, als Beraterin und Schutzmacht der Herrscher ist sie häufig ausgewählt. Während Minerva in der Heroisierung des Herrschers somit als Assistenzfigur dessen Eigenschaften verkörpert, kann sich die Herrscherin ihrer *in personam* bedienen. Als ideale Symbolfigur für Regentinnen reiht sich Minerva damit in eine Folge historischer und biblischer Tugendvorbilder wie Judith, Kleopatra oder Lucretia ein. Doch gerade ihre semantische Offenheit gilt es durch formale und inhaltliche Bestimmungen im Einzelfall zu betrachten.

Christina von Schweden – die ‚männliche‘ Minerva

Geradezu als Prototyp der *Minerva-imitatio* verkörpert Christina von Schweden eine ebenso musische wie kämpferische *femme savante*. Dieser Typus wurde in Christinas Umfeld sowohl in der bildenden Kunst als auch besonders in der Literatur geformt. Als Lichtgestalt, begabt mit *ingenium*, *eruditio* und *sapientia* „supra SEXUM, supra PRINCIPEM, supra HOMINEM“¹¹ erscheint sie innerhalb eines kosmologischen Systems in Georg Stiernhielms Fragment „Peplum Minervæ Arctoæ“. George de Scudéry widmet ihr ein Gedicht, in dem Christina als „Heroine und gottgesandte Herrscherin“¹² glorifiziert wird.¹³ Ihre männliche Wesensart, die

¹⁰ Hengerer, Kaiser Ferdinand III. (Anm. 5), S. 279–280.

¹¹ G. Stiernhielm, Peplum Minervæ Arctoæ, in: J. Nordström (Hrsg.), Samlade skrifter av Georg Stiernhielm. Andra delen. Andra bandet. Första häftet. Ur Stiernhielms filosofiska papper, Stockholm 1924, II:2, Faksimile-S. 4, Z. 21.

¹² J. Becker, „Deas supereminet omneis“. Zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst, in: Simiolus 6, 1972/73, S. 177–208, S. 179, Anm. 17.

aus ihren Selbstzeugnissen spricht, wird ihr von zahlreichen Zeitgenossen zugeschrieben. Der Herzog von Guise, Heinrich II. von Lothringen, beschreibt sie etwa folgendermaßen: „Sie zieht fast niemals Handschuhe an und trägt Schuhe wie die Mannsleute, deren Stimme und Wesen sie fast gänzlich an sich hat. Sie will durchaus eine Amazonin vorstellen.“¹⁴ Christinas Sprachtalent und ihre Kunstkenner-schaft werden von dem Bildhauer und Architekten Gian Lorenzo Bernini bestätigt, dessen Biographie Christina bei Filippo Baldinucci in Auftrag gab. Ihr Kunstbesitz baute in nicht geringem Maß auf der Plünderung der Prager Kunstsammlung Rudolfs II. auf, aus deren reichem Bestand sie vor allem italienische Werke, etwa von Tizian und Raffael, für ihre Sammlung in Stockholm übernahm, während ihr die Altdeutschen und Niederländer missfielen, wie aus ihren Briefen hervorgeht.¹⁵ Auch in Rom ergänzte sie diesen Schwerpunkt durch italienische Werke, darunter Gemälde von Tizian, Correggio, Annibale Carracci, Guido Reni, Pieter Paul Rubens oder Anthonis van Dyck. Neben der Dominanz von Kunstwerken des 16. Jahr-hunderts und mythologischen Bildthemen sammelte Christina antike Werke, dar-unter neue Funde, die in Rom gemacht wurden.¹⁶ Mit einer solchen Strategie der Erbeutung und des Kaufs von Kunst setzte Christina die Tradition ihres Vaters Gustav II. Adolf fort, der für einige Holbeingemälde zwei seiner Generäle, Lennart Torstensson und Gustav Horn, den Bayern überließ.¹⁷ Auch die Numismatik schätzte Christina für die Möglichkeiten ihrer Selbstdarstellung, entwarf sogar 118

¹³ George de Scudéry's Gedicht auf Christina von Schweden trägt den Titel „Alaric, ou Rome vaincue“ und erschien 1654 in Paris, vgl. Becker, „Deas supereminet omneis“ (Anm. 12). Weitere literarische Beispiele bei T. Brunius, *Pallas Nordica* mit Sphinxbekröntem Helm. Studien über ein Marmorporträt der Königin Christina von Schweden, in: *Analecta roma-na*. Instituti danici 9, 1980, S. 93–131.

¹⁴ V. Buckley, *Christina – Königin von Schweden*. Das rastlose Leben einer europäischen Exzentrikerin, Frankfurt am Main 2005, S. 341. Vgl. hierzu die Inszenierung ihres Einzugs in Rom durch die Porta del Popolo im Gewand einer Amazone auf einem weißen Pferd im Herrensitz, J. Archenholtz, *Memoires pour servir à l'histoire de Christine, Reine de Suede* [...], Bd. 1, Amsterdam 1751, S. 498; zudem L. von Reinken, *Deutsche Zeitungen über Königin Christine 1626–1689*. Eine erste Bestandsaufnahme, Münster 1966, S. 71.

¹⁵ Vgl. dazu F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London ²1988, S. 97–98.

¹⁶ Zu Christinas Kunstsammlung vgl. etwa P. Bjurström (Hrsg.), *Christina Queen of Sweden – A Personality of European Civilisation* (Ausstellungskatalog Stockholm), Stockholm 1966, S. 416–421; E. Borsellino, *Cristina di Svevia collezionista*, in: *Ricerche die storia dell'arte* 54, 1994, S. 4–16; C. van Tuyll van Serooskerken, *Königin Christina als Sammlerin und Mäzenatin*, in: U. Hermans (Hrsg.), *Christina Königin von Schweden* (Ausstellungskatalog Osnabrück), Bramsche 1997, S. 211–225; G. Cavalli-Björkmann, *La collection de la reine Christine à Stockholm*, in: J. Thuillier (Hrsg.), 1648. *Paix de Westphalie. L'art entre la guerre et la paix / Westfälischer Friede*. Die Kunst zwischen Krieg und Frieden, Paris 2000, S. 295–317.

¹⁷ Buckley, *Christina – Königin von Schweden* (Anm. 14), S. 157. Die Filiation wurde mythologisch im Kupfertitel zum Geschichtswerk des Bogislaus Philipp von Chemnitz „Königlichen Schwedischen in Teutschland geführten Krieges Ander Theil“ (Stockholm 1653) verbildlicht: Gustav Adolf thront als Jupiter auf einem Adler in den Wolken vor einem Zodiakus und reicht seiner Tochter auf Erden die Keule des Herkules. Das Löwenfell liegt auf einem Sockel, in den Fama die ruhmreiche Geschichte des schwedischen Krieges eingräbt.

Münzen als ihre „Histoire Métallique“, und ließ 1659 eine Münze prägen, die sie als Minerva mit einem sphinxähnlichen Löwen auf dem Helm und einem Phönix zeigt,¹⁸ der aus der Asche zur Sonne aufsteigt – eine regelrechte Potenzierung von heroischen Herrschaftszeichen. Während bei der Münze Sebastian Dadlers (Abb. 2) in Anlehnung an den Kupferstich von Jeremias Falck (Abb. 3) Christina durch den Helm der Minerva als Friedensbringerin und Kunstförderin gehuldigt wird, fließt im Profilbildnis einer Goldmedaille (Abb. 4) noch eine andere Heroisierungsform mit ein – die Alexanders des Großen. Der antike Heros war ein Held, über den Christina selbst geschrieben hat. Zudem war sie in ihrer Jugendzeit in ihrer schwedischen Residenz umgeben von Wandteppichen, die die Taten Alexanders zeigten. Wie emphatisch sie den Makedonen zum Vorbild für sich erkor, erhellt auch ihr Plan, einen Alexanderplatz in Stockholm samt Reiterstatuen ähnlich der Dioskuren in Rom zu errichten.¹⁹ Äußerliche Ähnlichkeit konnte in einem Vergleich Alexanders mit Christina nur schwer propagiert werden – auch wenn in der genannten Goldmedaille durch den Helm und eine gewisse Androgynität auch diese Strategie versucht wurde. Umso deutlicher treten in Sébastien Bourdons Reiterporträt von 1653 (Farbabb. 3) qualitative Imitationsfaktoren hervor. In dem für Philipp IV. bestimmten Gemälde wird eine Alexanderimitation allerdings zunächst kaum deutlich. Christina ist in zeitgenössischem Gewand und im Damensattel auf einem ledvierenden Pferd dargestellt. Doch genau dieser Bezug zum Pferd und zu den Reitkünsten Christinas ließ Zeitgenossen einen Vergleich mit Alexander anstellen. So ist etwa Gualdo Priorato, der Christina während ihrer Zeit in Rom als Kammerherr diente, in seiner „Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia“ davon überzeugt: Wenn sie einen Bucephalos hätte, würde sie diesen genauso gut zähmen wie Alexander.²⁰

Christinas *imitatio heroica* nimmt sich also nicht nur einen männlichen Herrscher zum Vorbild, auch die Göttin Minerva spielt mit maskulinen Qualitäten.²¹ Diese Ambivalenz wird als Betonung weiblicher Vorzüge ebenso wie des (männlichen) Ideals des tugendhaften, mit Weisheit wie Kampfgeist gesegneten Herrschers eingesetzt. Das Motiv der Rüstung etwa verweist emblematisch auf die *Virtù insuperabile*, die von Cesare Ripa als Kriegerin beschrieben wird, die dem

¹⁸ S. Åkerman, *Queen Christina of Sweden and Her Circle. The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine* (Brill's Studies in Intellectual History; 21), Leiden 1991, S. 263.

¹⁹ Ebd., S. 103. Zur Interpretation des Porträts vgl. A. Danielsson, Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden, Addressed to „His Catholic Majesty“ Philipp IV, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 58, 1989, S. 95–108.

²⁰ G. Priorato, *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*, Rom 1656, „If she had another Bucephalus, she would tame him as well as an Alexander“, Übersetzung: John Burbury (Hrsg.), *The History of the Sacred and Royal Majesty of Christina Alessandra Queen of Swedland*, London 1658, S. 360. Vgl. auch Danielsson, Sébastien Bourdon's Equestrian Portrait of Queen Christina of Sweden (Anm. 19), S. 100, Sp. 1.

²¹ Zum männlichen Wesen und einem daraus abgeleiteten maskulinen Aussehen der Minerva vgl. V. Cartari, *Le Imagini degli Dei degli antichi*, Venedig 1556.



Abb. 2

Sebastian Dadler, Christina von Schweden als Friedensbringerin und Kunstförderin, 1649, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Med14519

Laster ständig kämpferisch entgegnetreten muss.²² Die Rüstung des Herrschers bzw. der Herrscherin kann neben dem ersichtlichen militärisch-kriegerischen Aspekt somit auch das Bild des gegen Laster gerüsteten tugendhaften Fürsten aufrufen. Cesare Ripa führt diese Argumentation in seinem emblematischen Handbuch anhand einer Medaille Alexanders aus („*Virtù. Nella Medaglia di Alessandro*“²³), die eine Personifikation einer geharnischten Frau zeigt – weil die Tugend fortwährend mit dem Laster zu kämpfen habe. Auch bei der *Virtù heroica*, die bekanntlich Herkules

²² C. Ripa, *Iconologia Overo Descrittione Di Diverse Imagini cauate dall'antichità & di propria inuentione*, Rom 1603, S. 509–520, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603>, 24. Juni 2014.

²³ Ebd., S. 508.



Abb. 3

Jeremiasz Falck, Christina von Schweden als Minerva, Kupferstich, 1649, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum, Inv. Nr. 4710



Abb. 4

Medaille auf Königin Christina, Gold, o. J., Stiftung Schloss Friedenstein Gotha

personifiziert, wird die Stärke des Helden auf die Kraft der Tugend übertragen (als *fortezza dell'animo*). Und auf der Medaille Trajans, die Ripa als Beispiel für geistige und körperliche *virtù* beschreibt, steht der dem Herkules beigegebene Löwe laut Ripa für die *magnanimitas*.²⁴

Frieden, kluge Regentschaft, Kunstliebe, Stärke und Eloquenz sollen durch die Kombination der Helden- bzw. Götter Vorbilder Alexander und Minerva der Herrscherrepräsentation Christinas ‚einverleibt‘ werden. Dies geschieht im Kupferstich von Jeremias Falck, indem ihrem Porträt die Attribute Minervas als Hinweis auf Christinas Weisheit und ihre Friedensliebe beigegeben werden. Insbesondere der Helm bindet Christina und Minerva zusammen, der durch den Löwen aber eben-

²⁴ Ebd., S. 506–511.

so eine Referenz auf Alexander als Sohn des Herkules beinhaltet. Während die Büstenform die *imitatio* auf Dauer stellt und der Nachfolge einer heroischen Figur somit angemessen ist, bilden das Inkarnat, das Dekolleté und die Perlenkette im Kupferstich einen Irritationsfaktor. Die physische Präsenz geht somit eindeutig von Christina aus, während sich ihr Heldenstatus über die genannten Attribute definiert – eine Simulation mit ‚offenem Visier‘, die bewusst mit medialen Brüchen eine Inkarnation der mythologischen Götterfigur evoziert.

Eine herrschaftslegitimierende sowie -betonende Nähe zu den Göttern kann sich der Herrscherheld aber auch anders stiften als durch die Überblendung seines Porträts in Heroengestalten. Diese *imitatio heroica* lässt sich in Porträts des Herrschers als ‚Kunstheld‘ aufzeigen.

Der Große Kurfürst als Beschützer der Künste

Der Große Kurfürst Friedrich Wilhelm von Brandenburg ließ sich 1682 von Michael Willmann als Beschützer der Künste inszenieren (Farbabb. 4).²⁵ Der Akzent des Bildes, das nach Beendigung der militärischen Aktionen des Hohenzollers entstand,²⁶ liegt auf der friedensreichen Herrschaft: die Künste und Abundantia mit dem Füllhorn können sich dank Friedrich Wilhelms Regierung entfalten.

Der Glanz Apolls, der links neben dem Kurfürsten steht, trifft Friedrich Wilhelm von der Seite und beleuchtet die diesem huldigenden Künste. Es sind die Personifikation der Malerei (stehend mit Pinsel und Palette), der Architektur (kniend mit Zirkel) sowie ganz am rechten Bildrand verschattet der Skulptur, die an einer Herkulesstatue arbeitet. Der Gott der Musen hält die Leier neben dem angewinkelten und auf der gefesselten Barbarei abgestützten Bein. Der Strick der Fessel in Apolls anderer Hand verstärkt das Motiv der Zähmung noch. Neben Apoll

²⁵ Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, 1682, Öl auf Leinwand, 162 × 200 cm. Bartoschek geht von einer Auftragsarbeit aus, das Gemälde wird im Inventar des Potsdamer Schlosses 1698 als „Wie Friderich Wilhelm von den künsten gesichet (?), und verehrt wird“ aufgeführt, vgl. G. Bartoschek, Wieling – Vaillant – Willmann? Michael Willmanns Werke in den preussischen Schlössern, in: H. Dickel (Hrsg.), Preußen. Die Kunst und das Individuum. Beiträge gewidmet Helmut Börsch-Supan, Berlin 2003, S. 15–28, hier S. 26, Anm. 17. Willmann war 1657 und 1658 Hofmaler in Berlin gewesen, warum der zum Katholizismus konvertierte Maler noch einmal in den Dienst des Kurfürsten trat und „auf welche Weise die *Apotheose* in die kurfürstlichen Sammlungen gelangte“, ist unbekannt, vgl. H. Börsch-Supan, Die Kunst in Brandenburg-Preußen. Ihre Geschichte von der Renaissance bis zum Biedermeier, dargestellt am Kunstbesitz der Berliner Schlösser, Berlin 1980, S. 43–44; S. Hüneke, in: H.-U. Kessler (Hrsg.), Andreas Schlüter und das barocke Berlin (Ausstellungskatalog Berlin), München 2014, S. 48–49, Kat. Nr. III.1.

²⁶ Nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges 1648, dem Nordischen Krieg (1640–1660) – der insgesamt kaum territoriale Gewinne brachte, jedoch die Lehensunabhängigkeit Preußens vom Kaiser 1660 – sowie dem Niederländischen und Schwedisch-Brandenburgischen Krieg (1672–1679) waren die letzten Jahre von Friedrich Wilhelms Regentschaft durch die Kolonialpolitik und das Edikt von Potsdam mit der Folge der Ansiedlung von Hugenotten in Brandenburg gekennzeichnet.

wird Herkules dabei gezeigt, wie er die Kriegshydra niederringt.²⁷ Am linken Bildrand schließlich ist Minerva zu sehen, den rechten Arm vorgestreckt auf Fama verweisend, Oberkörper und Kopf nach hinten gedreht und den Neid zertretend. Die Kombination von Personifikationen, die dem Herrscher huldigen, und Götterfiguren, die der Heroisierung seiner Herrschaft dienen, beeinflussen auch die Wahrnehmung der historischen porträthaftern Figur des Kurfürsten. In zeitgenössischem Herrscherornat mit Harnisch und Hermelinmantel ist er der Mittelpunkt der Komposition. Durch ihn walten die segensreichen Kräfte der kunst- und friedliebenden Götter. Zurückgeworfen wird dieser Glanz tugendhaften Handelns in der Verherrlichung ebendieser Taten durch die Künste, die er fördert und die ein Grund für die Dauerhaftigkeit seines von Fama verkündeten Ruhmes sind. Das Gemälde reflektiert somit bildimmanent die Beziehung von Kunstförderung und Heroisierung durch Kunst mit bildkünstlerischen Mitteln.²⁸ Die *imitatio heroica* funktioniert hier somit nicht durch die Übernahme einer Götterrolle. Der Große Kurfürst muss sich nicht für Apoll, Herkules oder Minerva entscheiden, er kann ihnen allen durch sein Wirken nacheifern.

Die Auswahl dieser vorbildlichen Götter weist auf ein bestimmtes Profil hin, das deutlich auch in dem Attribut der Feder zu erkennen ist, die der Große Kurfürst in Anlehnung an ein Zepter hält. Mit dem damit aufgerufenen Motiv von *arma et litterae* ließ sich auch die Glorifizierung politisch-militärischer Erfolge vermitteln. Man berief sich hierzu auf die Repräsentation der oranischen Verwandten, die vor allem eine militärische Akzentuierung in ihren Porträts zeigten – sowohl Michiel Jansz van Mierevelt als auch Gerard van Honthorst stellten etwa den Statthalter Friedrich Heinrich von Oranien 1631/1632 und 1637 in Rüstung dar und auch im Gruppenbildnis der Prinzen von Oranien-Nassau werden alle fünf Porträtierten von Pieter Nason 1663 in Rüstung gezeigt.²⁹ Diese Referenz manifestierte sich auch in Beziehungen zur niederländischen Kunst, die vom Großen Kurfürsten be-

²⁷ Während die Herkulesfigur, die von der Bildhauerei geschaffen wird, womöglich den Farnesischen Herkules alludiert (vgl. S. Hüneke (Anm. 25), S. 49, Kat. Nr. III.1), könnte der bildimmanent agierende Herkules von einer damals ganz aktuellen Skulptur angeregt sein und damit auch in dieser Bildfigur auf die Kunstförderung des Großen Kurfürsten verweisen: Am 27. Oktober 1682 lieferte nachweislich Christoph Maucher aus Danzig seine Herkulesfigur aus Elfenbein nach Berlin (ebd., S. 85, Kat. Nr. V.2). Der Bezwinger der Lerneischen Hydra und des Nemeischen Löwen, als der Herkules hier gezeigt ist, besitzt in seiner den Oberkörper vor- und die Knie gebeugten Haltung gewisse Ähnlichkeiten mit der Ausführung bei Willmann.

²⁸ Die bei Willmann offensichtliche Selbstbezüglichkeit dürfte zumindest unterschwellig auch in anderen ‚Kunsthelden‘-Darstellungen intendiert gewesen sein. So lässt sich zum Gemälde des Kaisers von Sandrart das von Plinius überlieferte Alexander-Bild von Apelles stellen, den dieser als Zeus mit Blitz im Artemistempel von Ephesos dargestellt habe, Plinius, *Naturalis historia* 35, 94.

²⁹ Vgl. A. N. Bauer, Die Porträtmalerei für das Haus Oranien-Nassau in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, in: T. Weiss (Hrsg.), *Wiedererweckung eines anhaltischen Fürstenschlosses. Oranische Bildnisse aus fünf Jahrhunderten*. Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2003 (Ausstellungskatalog Oranienbaum), Dessau-Wörlitz 2003, S. 143–151.

geistert gesammelt wurde und die durch niederländische Hofmaler präsent war.³⁰ Militärische Stärke wurde so mit Kunstsinn verbunden. Die Inszenierung des Großen Kurfürsten bleibt dabei ganz diesseitig, auch seine autonomen Porträts zeigen ihn ohne götterähnliche Verwandlung in Rüstung.³¹ Und doch will sich auch Friedrich Wilhelm als Held zeigen. Eine entsprechende Inszenierung gewährt ihm Joachim von Sandrart in seiner Widmung zum zweiten Teil der „Teutschen Academie“ von 1679:

„Nachdem die unzehlbar-bezungte Fama von der Glori aus dem Himmel abgefertiget worden/ mit E. Churfürstlichen Durchleuchtigkeit hohem Ruhm-Schall ihr Trompeten-Silber zu beathemen/ hat sie eine gute Weile gezweifelt/ was für einen Helden-Namen sie in den daran hangenden Purpur Fahnen solte sticken lassen. Sie vermeinte zwar erstlich/ sie könte Deroselben keinen andern/ als des Teutscher Martis Namen zueignen. [...] Als sie aber E. Churfürstl. Durchleucht. aus dem Feld nach Dero Churfürstl. Hof Burg begleitet/ und alda wargenommen/ wie nicht allein die Zeughäuser und Rüstkammern mit allerhand Waffen-Gezeug/ sondern auch die Kunst Cabinete und Bücher-Zimmer mit nurersinnlichen Rariteten und Seltenheiten/ angefüllt waren/ auch dabey E. Churfürstl. Durchl. von solchen/ gleichwie sonst von Kriegs Sachen/ mit hochvernünftigen Urtheil reden hörte: Kame sie sofort auf den Schluß/ daß Deroselben der Ehren Name eines Teutschen Föbus oder Apollo bäßer anstehen würde.“³²

In Willmanns Komposition ist die von Sandrart aufgerufene Dualität zwar ebenfalls präsent, doch sind die Handlungssegmente von heroisiertem Herrscher und Assistenzfiguren in ihren Zeit- und Realitätsebenen getrennt, da der Fürst nicht selbst als göttlicher Held auftritt bzw. mit diesem überblendet wird wie Ferdinand III. und seine Familie. Dem Kurfürsten als Ruhepol, der durch seine Statuarik und Distanz Würde und Macht ausstrahlt, sind wie in einer Vision die göttlichen und allegorischen Kräfte beigegeben. Dies mag, neben konfessionellen Gründen, auch mit der unterschiedlichen Herrschaftssituation zu erklären sein. Während die Habsburger ihre seit dem 14. Jahrhundert ungebrochene Dynastie deutscher Könige bzw. römisch-deutscher Kaiser für eine kontinuierliche und legitimierte Repräsentation für den jeweils herrschenden Monarchen einsetzen konnten, strebte der Große Kurfürst ein Königtum erst an. Seine darauf ausgerichtete Herrschaft musste er im protestantischen Brandenburg-Preußen selbst *qua persona*

³⁰ Darunter die Brüder Honthorst besonders für Porträts, vgl. P. Seidel, Die Beziehungen des Großen Kurfürsten und König Friedrichs I. zur niederländischen Kunst, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung 11, 1890, S. 119–149.

³¹ Selbst in Paul Carl Leygebés „Triumphzug des Großen Kurfürsten“ (um 1695, ehem. Marmorsaal Potsdam, Neues Palais) bleibt die Referenz auf einen antiken Imperator beschränkt, „durch verschiedene andere Gottheiten sind seine großen Eigenschaften angedeutet“, F. Nicolai, Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin und Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten, und der umliegenden Gegend, Berlin 1786, zitiert nach H.-J. Giersberg, Das Potsdamer Stadtschloss, Potsdam 1998, S. 69, Sp. 1. Die „Apotheose Friedrich Wilhelms“ im Deckengemälde von Amédé van Loo wurde erst unter Friedrich II. in Auftrag gegeben (1751, ehem. Potsdam, Stadtschloss).

³² Sandrart, TA 1679, Widmung [I]–[II], <http://ta.sandrart.net/-text-646> und <http://ta.sandrart.net/-text-647>, 24. Juni 2014.

begründen, ohne auf die ausgeprägte Tradition einer Dynastie verweisen zu können. Anciennität und personale Rückverweise standen ihm zur Begründung seiner Legitimität als König nicht zur Verfügung. Eine solche Argumentation konnte mit Rekurs auf den Großen Kurfürsten erst Friedrich II. einsetzen.

*Christian Albrecht von Holstein-Gottorf –
die Inszenierung einer heroischen Nachfolge*

Eine dem protestantischen Kurfürsten ähnliche Repräsentationsform wählte auch der lutherische Gottorfer Herzog Christian Albrecht, als er sich 1661 von Jürgen Ovens in der Rolle als Beschützer der Künste und Wissenschaften darstellen ließ (Farbabb. 5). Der junge Herzog steht – rechts im Bild – vor seinem vergoldeten Thron. An einen antiken Heroen mit langem lorbeerbekröntem Haar gemahnend, stemmt er den Kommandostab an seine rechte Hüfte – eine Inszenierungsform, die er auch im ‚autonomen Porträt‘ wählte. Eine Stufe unterhalb lüftet Minerva als Vermittlerfigur den Schleier von den Künsten, die sich dem Herrscher zu Füßen geworfen haben. Sie sind durch ihre Attribute ausgewiesen als Malerei (die Figur in Blau mit vor ihr liegenden Pinseln), Dichtung bzw. Wissenschaft (in Rot mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand) und Bildhauerei (in Gelb, mit Hammer und Meißel). Wiederum wird die *imitatio heroica* nicht durch Götterangleichung vollzogen, sondern allegorisch vermittelt. Christian Albrecht wird als Kunstförderer und Herrscher gezeigt, der nach der Bestätigung der souveränen Hoheitsrechte für das Haus Gottorf seit 1660 auf dem Höhepunkt seiner Macht stand.³³ Minerva, die kompositorisch zwischen der Figurenwelt der Personifikationen und dem Herzog vermittelt, ist diesem ebenbürtig – wenn auch eine Stufe unterhalb – zur Seite gestellt, in deutlicher Bezugnahme durch Kopf- und Körperausrichtung. Sie tritt zugleich als Verkörperung seiner Tugenden, als Spiegel der herzoglichen Stärke und Kunstliebe auf. Am unteren Bildabschluss halten zwei Putti einen Schild, auf dem die Darstellung erläutert wird.³⁴ Demnach handelt es sich um eine Trauer- wie Huldigungsszene. Minerva empfiehlt die Künste und Wissenschaften nach der Zeit

³³ Vgl. K. Fuhrmann, Christian Albrecht – zwischen Schweden und Dänemark, in: H. Spielmann (Hrsg.), Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 1, Die Herzöge und ihre Sammlungen (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 35–48, hier S. 35.

³⁴ J. Drees, Jürgen Ovens (1623–1678) als höfischer Maler. Beobachtungen zur Portrait- und Historienmalerei am Gottorfer Hof, in: H. Spielmann (Hrsg.), Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 1, Die Herzöge und ihre Sammlungen (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 245–259, hier S. 255, Sp. 1, „Die Sonne geht unter, entzieht uns den schein / ein ander Licht gehet gewünschet herein, / Die Pallas reist ab das schwarze gewandt. / Die Musen die stellen sich wieder zur handt / Der Schlangenkopff weicht wen Hercules komt / und seinen Sitz auff dem Olivenstuhl nimt / Der Himmel dem David das Regiment giebt / Des frewen sich jung und alt, die er auch liebt“. Der Hinweis auf die Lernäische Schlange, deren neunköpfiges Haupt Herkules als eine seiner zwölf Taten abschlug, mag auf den Friedensschluss des dänisch-schwedischen Krieges hindeuten.

der Trauer um Herzog Friedrich III. von Holstein-Gottorf seinem Nachfolger und Sohn Christian Albrecht.³⁵ Seine durch die Bildfiguren vermittelten Qualitäten des starken, allzeit gerüsteten, aber den Frieden bringenden Herrschers, der die Künste und Wissenschaften fördert und seinem Volk Frieden und Wohlstand bringt, sind durch die Unterstützung himmlischer Mächte gesegnet. Gilt die Darstellung auch der Huldigung und ist somit in einem panegyrischen Grundton gestimmt, erhebt die Einbindung der Götter und des Olymps den Herzog über seine weltliche Präsenz hinaus. Dennoch dominieren sie die Komposition nicht. Es sind die Personifikationen und Bildfiguren, die durch ihre Huldigung dem Herzog das Regiment übertragen. Und das nicht grundlos: Christian Albrecht ist zwar erblich abgesicherter Regent, steht aber in der Tradition eines republikanisch verfassten Staatswesens und ist nicht Herrscher von den Gnaden einer überirdischen Macht.³⁶ Er erhält seine Legitimation durch seine Tugendhaftigkeit und seine dynastische Nachfolge (bildlich aufgerufen durch den Vogel Phönix auf der durch Palmwedel und Lorbeerzweig gebildeten Kartusche, die von Engeln auf einer Wolke über Minerva gehalten wird), das Volk dient der Bestätigung der Rechtmäßigkeit. Die Aufgabe der Götter besteht in der Bestärkung und Aufsicht über die fürstlichen Tugenden, den übermenschlich-heroischen Qualitäten Christian Albrechts, kraft derer er sein Herrscheramt segensreich ausführen kann.³⁷

Wie in der Darstellung des Großen Kurfürsten wird durch das Zusammenführen unterschiedlicher Figurengruppen eine Spannung zwischen realer, zeitbezogener Sphäre und Visualisierung von Herrschaftsqualitäten erzeugt. Die Übertragungsleistung einer *imitatio heroica* im Sinne einer Zuschreibung von Qualitäten vollzieht sich hier nicht als Konstruktion einer Figur wie bei Kaiser Ferdinand III. oder Christina, als *imitatio in personam*, sondern mittels aussagerelevanter Assistenzfiguren, die aus dem Figurenpersonal heroischer Darstellungen stammen.

³⁵ Ausgehend von der Beschreibung Karel van Manders, Ders., *Het schilder-boeck* (facsimile van de eerste uitgave, Haarlem 1604), Utrecht 1969, fol. 44v–45r, http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0330.php#1354T, 24. Juni 2014 lassen sich die Musen auch verstehen als Hinweis, dass der neue Herrscher in seiner Erziehung der Künste und Wissenschaften bedarf bzw. sich in ihnen gebildet hat. Friedensfürst und Kriegsheld (Minerva) werden somit als zwei notwendige, sich ergänzende Komponenten fürstlicher Politik vorgeführt. Die Kontextualisierung des Gemäldes lässt darauf schließen, dass es sich um ein Empfehlungswerk des Künstlers an den Nachfolger seines wichtigsten Auftraggebers Friedrich III. handelt, vgl. J. Drees, Jürgen Ovens (Anm. 34), S. 254–256.

³⁶ H. Peter-Raupp, *Die Ikonographie des Oranjezaal* (Studien zur Kunstgeschichte; 11), Hildesheim/New York 1980, S. 109. Das Auftreten und Agieren der Götter und Personifikationen, wie sie hier für die Nordwand des Oranjezaal beschrieben werden, ist bei Ovens vergleichbar dargestellt: Die Gleichsetzung mit Achill, Herkules sowie Castor und Pollux an der Westwand, wo Geburt und Bestimmung Frederik Hendriks allegorisch ins Überzeitliche gehoben sind, beschränkt sich auf die *imitatio heroica*, während die Götterfiguren Minerva, Apoll und Merkur Frederik Hendriks Aufgabe der Herbeiführung eines Goldenen Zeitalters begleiten.

³⁷ Vgl. ebd.

Imitatio heroica als Form der barocken Herrschaftsinszenierung

Das Inszenieren und Simulieren wahrt in allen hier versammelten Darstellungen die mehr oder weniger spannungsreiche Relation zwischen heroischer Einkleidung und Porträt. Die Aneignung des Heroischen erschöpft sich nicht in der Bildnisangleichung an Jupiter, Herkules oder Minerva. Somit kann der heroische Rekurs auch anstatt im Porträt vermittelt auf Assistenzfiguren verlagert werden wie beim Großen Kurfürsten und Christian Albrecht. Die Behauptung der Präsenz des Heroischen in den Bildfiguren stützt sich auf eine Konkretisierung und Auswahl bestimmter Eigenschaften, die heroische Vorbilder mit den Dargestellten gemeinsam haben. In diesem Sinne definiert auch Franciscus Junius in seiner Schrift „De pictura veterum“ von 1637 ‚*imitatio*‘ als Aneignung des Vorbildes mit dem Prozess des prüfenden Auswählens: Es lege „der mit *iudicium* Begabte schließlich fest, welches Vorbild und welche Charakteristika desselben nachempfunden werden sollen“.³⁸ In den ausgewählten bildlichen Darstellungen sind es Götter und Tugendpersonifikationen, die mit dem Porträt des Herrschers zusammengedacht werden sollen. Somit wird die Darstellungsdimension des Realismus (die historische Person) kombiniert mit einer als Analogie gedachten Imitation. Dieses Verhältnis im Rollenporträt und seinen ikonographischen Verwandten kann als eine spezielle Form der Repräsentation gefasst werden, als eine „Zuschreibung ‚falscher‘ Attribute an ein identifizierbares Motiv, mit dem Effekt, dass wir als Betrachter gerade *durch* diese spezifische Darstellungsweise motiviert werden, *a* gemäß den Attributen von *b* zu sehen“.³⁹ Das Bild vermittelt deshalb auch die Forderung nach Deutung, sowohl beim Künstler als auch beim Betrachter. Um diese produktions- wie rezeptionsästhetische Qualität überzeugend zu erzeugen, braucht es die Mittel der Inszenierung. So wie die bildliche Repräsentation in den Allegorien und Historienbildern des Barock als Erscheinung zugleich Symbol ist und somit die Wirklichkeit in einem starken Maße vermittelt abbildet, so kann auch die nachgeahmte Figur, der Held, nicht anders als durch ebendieses Verfahren, die Imitation, zur Erscheinung gebracht werden. Da generell die Herrschaftsrepräsentation des aufkommenden Absolutismus aufs Engste mit den Leistungen der Künste zusammenhängt – die ihrerseits ihre Qualitäten und Fähigkeiten der Sichtbarmachung unter Beweis stellen –,⁴⁰ ist es nicht

³⁸ Zitiert nach N. J. Koch, *Paradeigma*. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie (Gratia. Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung und Kulturwissenschaft; 50), Wiesbaden 2013, S. 320; Junius folgt hier Quintilian, *Institutio oratoria* 10, 2, 14.

³⁹ S. Majetschak, Sichtbare Metaphern. Bemerkungen zur Bildlichkeit von Metaphern und zur Metaphorizität in Bildern, in: R. Hoppe-Sailer [et al.] (Hrsg.), *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag, Berlin 2005, S. 239–253, hier S. 246.

⁴⁰ Zum Paradigma der Sichtbarmachung von Machtverhältnissen vgl. H. Münkler, Die Visibilität der Macht und die Strategien der Machtvisualisierung, in: G. Göhler (Hrsg.), *Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht*, Baden-Baden 1995, S. 213–230.

erstaunlich, neben dem Rekurs auf die Antike auch eine Heroisierungsstrategie zu finden, in der die Kunst zum Thema des Heroismus' gemacht wird.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Albertina, Wien.
Abb. 2 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.
Abb. 3 Herzog Anton Ulrich Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen / Museumsfotograf.
Abb. 4 Stiftung Schloss Friedenstein Gotha / Wolf.
Farbabb. 3 © Museo del Prado, Madrid
Farbabb. 4 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Bildarchiv / Jörg P. Anders.
Farbabb. 5 H. Spielmann (Hrsg.), *Gottorf im Glanz des Barock*, Bd. 1, *Die Herzöge und ihre Sammlungen* (Ausstellungskatalog Schleswig), Schleswig 1997, S. 451.

Quel héros pour le Roi ?

Monarchie et héroïsation d'Henri IV à Louis XIV¹

Olivier Bonfait

« Vous savez que chez moi les grands hommes vont les premiers, les héros les derniers ». Cette célèbre remarque de Voltaire fut écrite lors de la rédaction du *Siècle de Louis XIV* alors qu'il cherchait davantage à s'informer sur « ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable » comme Corneille ou Poussin, que sur « les saccageurs de provinces [qui] ne sont que héros ». ² Pourtant, le philosophe n'a pas toujours été aussi critique envers la notion de héros : le terme apparaît près de 100 fois dans la *Henriade* (1728) dont le début (« Je chante ce héros qui régna sur la France / Et par droit de conquête et par droit de naissance »³), la forme et le contenu ne peuvent que rappeler certains illustres poèmes héroïques, de l'*Enéide* à la *Jérusalem délivrée* du Tasse.⁴

Même en plein règne de Louis XIV, Boileau pouvait écrire dans ses *Caractères* (1688) : « Il semble que le héros est d'un seul métier, qui est celui de la guerre, et que le grand homme est de tous les métiers, ou de la robe, ou de l'épée, ou du cabinet, ou de la cour ... Peut-être qu'Alexandre n'était qu'un héros, et que César était un grand homme ». Pour Boileau, Louis XIV était et Alexandre et César.

Le XVII^e siècle, le « siècle des grandes âmes », celui des « Héros et orateurs »⁵ est le temps d'un basculement dans les *Morales du Grand Siècle*.⁶ Les valeurs héroïques durent céder la place à la morale de la raison et la raison d'Etat s'imposa face à l'héroïsme individuel. Condé devint un grand homme lorsqu'il renonça à sa propre gloire pour servir le jeune Louis XIV et, à travers lui, la monarchie française. Ce renversement fut d'autant plus sensible que la couronne, pour triompher, dut justement lutter contre les descendants des « chevaliers sans peurs et sans reproches » qui avaient fait la gloire de l'histoire de France, et imposer un pouvoir à un seul visage, celui du souverain, mais composé de deux entités: la Cour et l'État.

Certes, tout le siècle (ou presque) reste héroïque, au moins dans sa littérature, et l'*Enéide* ou *La Jérusalem délivrée* sont régulièrement imprimées.⁷ Des variations

¹ Remerciements : Damien Bril, Vladimir Nestorov.

² Voltaire, Lettre à M. Thieriot, 15 juillet 1735 (Voltaire, Œuvres complètes, L. Moland (dir.), t. 33, Paris 1880, p. 506).

³ Voltaire, *La Henriade*, London 1728, p. 1.

⁴ J. M. Moureaux, Dans le droit fil de *La Henriade*, in : *Revue Voltaire* 2, 2002, p. 147–163.

⁵ M. Fumaroli, *Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève 1996.

⁶ P. Bénichou, *Morales du grand siècle*, Paris 1948.

⁷ N. Hepp / G. Livet (dir.), *Héroïsme et création littéraire sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII*. Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littératures Romanes de

sont néanmoins significatives : pendant la décennie 1600-1609, neuf ouvrages édités en français comportent le terme « héroïque » ou « héroïques », ce chiffre s'élève à près de 50 pour chaque décennie entre 1640 à 1669 et redescend à un par la suite. Au milieu du siècle, la littérature héroïque est plus qu'à la mode car tout est héroïque : non pas simplement le vers (le décasyllabe) ou le poème (l'épopée) mais aussi l'idylle, la lettre, la harangue, la représentation, et même la comédie... Mais quand il faut chercher non pas un genre mais des personnages, des « héros », les ouvrages se font plus rares : seuls soixante titres publiés en France entre 1600 et 1715 contiennent le terme « héros », et la courbe de leur publication suit celle du pouvoir monarchique, avec plus de 10 mentions dans la décennie 1660 (celle de l'affirmation du pouvoir de Louis XIV), et près de 30 dans les années 1680-1700 (période durant laquelle le roi guerroye, et où le terme « héroïque » devient moins fréquent). A chaque fois que le « héros » est associé à un personnage contemporain, c'est presque toujours en lien avec la monarchie : des femmes dans les années 1640, sous la Régence d'Anne d'Autriche, Louis XIV, à partir de 1650. Dès 1660, plus aucun personnage contemporain n'est qualifié de « héros » dans un titre, si ce n'est Louis XIV.

Si le genre littéraire épique ou héroïque fait donc l'objet de discussion, qu'il s'agisse de la traduction du discours du Tasse *Du poème héroïque* (1639) ou de la *Défense du poème héroïque* de Desmarets de Saint-Sorlin (1674) ou encore des réflexions d'André Dacier sur les règles d'Aristote pour juger du poème héroïque (1691), le personnage du héros, quant à lui, est presque entièrement monopolisé par la personne royale.

Cette absorption du héros par la figure royale est encore plus évidente dans le champ du visuel, où l'impact d'une représentation non éphémère, circulant sous la forme de gravure ou s'imposant par ses dimensions monumentales, pouvait encore plus concurrencer l'image du souverain. Et alors que le genre héroïque connaît un grand succès, Henri Sauval décrivant Paris vers 1660, y voit très peu de héros :⁸ deux tombeaux de preux du Moyen Age, deux portraits d'hommes d'armes dans la galerie des hommes illustres du palais Cardinal (Gaston de Foix et La Tremoille sont les seuls à être qualifiés de héros), deux représentations de Persée, la seule figure mythologique qui accède à ce statut. En revanche, Henri IV, de la statue du Pont-Neuf à la porte de l'Hotel de Ville, a toujours droit au titre de héros ; Louis XIII, lui, est absent.

La question est alors moins de revenir sur les processus de visualisation du poème épique⁹ ou sur les liens entre peinture d'histoire et politique, un sujet en

l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et la Société d'Étude du XII^e Siècle, le 5 et 6 mai 1972 (Actes et colloques; 16), Paris 1974.

⁸ H. Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 3 tomes, Paris 1724 (mais écrit vers 1660).

⁹ E. Hénin / O. Bonfait, *Peindre La Jérusalem délivrée au XVII^e siècle : poésie épique et représentation tragique*, in : O. Bonfait (dir.), *Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome* (catalogue exposition Rome), Rome 2000, p. 23–40. Sur les por-

plus très bien traité pour le XVII^e siècle par Thomas Kirchner¹⁰ que d'interroger la rareté de la représentation du héros et d'étudier les lieux ou les stratégies de visualisation du monarque en héros dans les arts visuels.

Des Valois à Henri IV: res fictae et res factae

Les palais du roi, que ce soit Fontainebleau ou le Louvre, furent un lieu d'exaltation visuelle de la monarchie, et souvent au sein de ceux-ci, la galerie, un espace architectural inventé par la monarchie française, constitua un espace propice à cette visualisation.

François I^{er}, dans sa galerie de Fontainebleau, a recours à la Fable pour raconter l'Histoire et il n'hésite pas, sous l'épisode des *Enfants de Catane*, à évoquer sa captivité dans une vision encore chevaleresque de l'existence. Mais une lecture comme celle de Panofski qui s'attachait à un programme royal purement politique semble maintenant insuffisante. André Chastel a montré que le système décoratif était aussi important que les scènes illustrées et des analyses récentes ont souligné que le cycle mythologique de Vénus s'entrelace avec le cycle monarchique dans cet art de cour. En fait le principal personnage, le héros, est sans doute celui qui détient les clés de cet espace. Or non seulement François I^{er} en ouvre lui-même les portes, mais il en dévoile aussi le sens, comme l'écrit Marguerite de Navarre : « voir vos édifices sans vous, c'est un corps mort, regarder vos bâtiments sans ouïr pour cela votre intention, c'est lire en hébreu ». ¹¹

Dans le même château, la galerie d'Ulysse, plus tardive, est un exemple de ces hésitations de la monarchie sur ses stratégies de représentation au moment des troubles dans le royaume. Son discours est d'abord poétique, mythologique et astrologique sous François I^{er}, puis il devient narratif sous Henri II avec les récits d'Ulysse, dont la traduction française est en cours, pour être enfin clairement monarchique et politique sous Charles IX, avec l'introduction de portraits royaux et de scènes d'histoires contemporaines (Reddition du Havre, siège et reddition d'Amiens). ¹²

Après les guerres de religion, le nouveau roi Bourbon, pour faire connaître son statut de vainqueur militaire ou de roi de droit divin, accorde visiblement une très grande importance au portrait : celui-ci peut reprendre des modèles antiques équestres, être paré de l'habit de sacre, ou orné d'attributs allégoriques ou my-

traits, voir F. Bardou, *Le portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII : mythologie et politique*, Paris 1975. Cette étude a dû laisser de côté la sculpture, et les monuments publics, encore insuffisamment connus pour être intégrés.

¹⁰ Th. Kirchner, *Le héros épique. Peinture d'histoire et politique artistique dans la France du XVII^e siècle*, Paris 2008.

¹¹ L. Capodici, *L'univers imaginaire de Rossa*, in : V. Droguet / Th. Crepin-Leblond (dir.), *Le Roi et l'artiste. François I^{er} et Rosso Fiorentino* (catalogue exposition Fontainebleau), Paris 2013, p. 98-106.

¹² Cl. Mignot, *Fontainebleau revisité. La galerie d'Ulysse*, in : *Revue de l'Art* 82, 1988, p. 9-18.

thologiques. Dans ses châteaux, Henri IV continue à faire de la galerie le lieu privilégié de l'expression du pouvoir monarchique. Au début, il semble d'abord reprendre le modèle bellifontain, en faisant appel à Toussaint Dubreuil, un héritier de Primatice, pour peindre la Fable, avec l'histoire d'Hercule au Pavillon des Poètes à Fontainebleau (1595). Dans la grande galerie au château de Saint-Germain, Dubreuil illustre le poème épique de la *Franciade* censée évoquer les origines mythiques de la dynastie des Capétiens, sur l'exemple du *Roland furieux* de l'Arioste. Mais la complexité de l'épopée, la faible intelligibilité des allusions à la monarchie française et l'interprétation faite par Dubreuil tirant vers la pastorale plus que l'épique ont fait que le décor ne semble pas avoir été un succès : en tout cas, moins d'un siècle après sa réalisation, les scènes représentées ne sont plus du tout comprises.¹³

C'est en fait la vérité du portrait et de l'histoire qui fut jugée apte à représenter les hauts faits du prince, plutôt que les fables anciennes. L'humaniste français Antoine de Laval, géographe du Roi, dans son traité *Des peintures convenables aux Basiliques et Palais du Roy et même à sa galerie du Louvre*, sanctionne cette impossibilité du héros, en affirmant le refus des fables étrangères (« ce serait un grand crime d'emprunter ailleurs ce qu'il y a si abondamment chez soi ») et en condamnant ainsi la politique iconographique des Valois qui a été inefficace pour faire connaître l'autorité royale et n'a pu empêcher les guerres civiles. La conséquence en est une domination absolue de l'histoire : « L'histoire qui raconte les hauts faits des Anciens, est la Régente de notre vie, la lumière de la vérité, et la vie de la Mémoire ». Elle peut s'exprimer soit par le récit des faits (les batailles d'Henri IV, ou pour le cabinet de Marie de Médicis au Louvre, les hauts faits des Médicis), soit par le genre du portrait. De cet attachement à la valeur du « ritrarre » promu par un géographe, s'imposa aussi sans doute naturellement la thématique des vues de villes, aptes à décorer les parois latérales des galeries, écho de la Galerie des cartes au Vatican.

Cette politique de l'iconographie monarchique fut respectée et le seul espace où put désormais se développer les scènes mythologiques fut le plafond, dont la composition unifiée permettait un décor qui était impossible sur l'ancien système du plafond à poutre et solives.

Dans la galerie de Diane à Fontainebleau réalisée vers 1600-1605, les murs latéraux étaient ornés des batailles remportées par le Roi. Celles-ci ne sont pas connues mais dans les quelques scènes de batailles conservées de cette époque, le roi est certes le protagoniste principal, mais il est rarement héroïsé (fig. 1) : la vue topographique y est souvent prédominante et aucune allégorie ne vient troubler le registre historique de représentation.¹⁴ Le plafond de la galerie de Diane comportait, à côté de scènes de la fable, des allégories qui célébraient la couronne de

¹³ D. Cordellier, Toussaint Dubreuil, Milan 2010, p. 11-12.

¹⁴ On trouve des *Batailles d'Henri IV* dans les châteaux de Berny (Brulart de Sillery), Villebon (duc de Sully), Vizille (duc de Lesdiguières).



Fig.1
Henri IV au siège d'une ville, huile sur toile, Chartres, Musée des Beaux-Arts



Fig. 2
Réduction de la ville de Perpignan au roi de France Louis XIII, gravure, Paris, Bibliothèque nationale de France

France et certains sujets mythologiques qui permettaient une glorification du souverain déguisée (réception d'Hercule parmi les dieux) ou évidente (Apothéose d'Henri IV).¹⁵

Le même système existait dans la petite galerie du Louvre construite pour relier l'ancien palais royal à la grande galerie du bord de l'eau qui conduisait aux Tuileries. Sur les parois était figurée la suite des portraits des rois depuis saint Louis, en costume d'époque, avec des inscriptions et les bustes des personnages illustres de leurs règnes ; dans la voûte, entre les épisodes de l'Ancien Testament et les scènes de la fable, dont une célèbre gigantomachie, le trait d'union est le roi régnant car, comme l'explique Sauval, « les héros de quelques unes de ces histoires sont représentés sous le visage de Henri IV ». ¹⁶ La continuité historique est donc renforcée par le portrait du roi qui vient clore la galerie et dominer cet espace. De plus, comme le rappelle Sauval, le principal monument que l'on peut voir des fenêtres de la galerie est la statue équestre du roi sur le Pont-neuf.

Au contraire, dans les cabinets, aussi bien au Louvre qu'à Fontainebleau, ce sont les romans amoureux et héroïques qui sont illustrés : Théagène et Chariclée (cabinet du roi à Fontainebleau) ; histoire de Sophronie et de Clorinde pour la reine (respectivement au Louvre et à Fontainebleau). Parallèlement, dans la tenture d'Artémise, dont les premiers dessins avaient été réalisés sous Catherine de Médicis, Henri IV fait ajouter aux thèmes guerriers du XVI^e siècle des épisodes liés au gouvernement de l'Etat.

Le premier souverain Bourbon semble donc développer une vraie politique de l'image royale, sans que celle-ci ne passe forcément par une héroïsation de sa personne même si la peinture de bataille ou le recours à la mythologie en sont des figures.

1620–1660 : une absence de héros ?

C'est en fait Marie de Médicis, dans une régence difficile, qui va développer l'héroïsation de la figure royale. D'abord dans deux cycles illustrants « les héros Médicis » ;¹⁷ le premier est réalisé dès 1613 pour un cabinet de la Reine au Louvre, le second vers 1623-1627 pour son cabinet doré dans son palais du Luxembourg, mais surtout, à travers deux galeries dans ce même palais.

En effet au moment où le roi échouait à se faire figurer sous les traits d'un nouveau Constantin, comme on le verra, Rubens réussissait, pour Marie de Médicis, un exploit : la Galerie Médicis, où étaient magnifiquement illustrées « les his-

¹⁵ V. Droguet (dir.), *Henri IV à Fontainebleau, un temps de splendeur* (catalogue exposition Fontainebleau), Paris 2010, p. 62–75.

¹⁶ La représentation des traits d'Henri IV dans la voûte était suffisamment explicite pour qu'encore en 1645, l'anglais Richard Symonds reconnaisse le roi de France, D. Cordellier, *Le décor intérieur de la petite galerie sous Henri IV*, in : G. Bresc Bautier (dir.), *La galerie d'Apollon au palais du Louvre*, Paris 2004, p. 32–38.

¹⁷ Sauval, *Histoire et recherches des antiquités* (note 8), t. 2, p. 34.

toires de la vie très illustre et gestes héroïques de la dite dame reine ». ¹⁸ Formellement, cette suite de 24 tableaux est une grande réussite (comme le plafond de Banqueting Hall, dans lequel Rubens célèbre la monarchie de Charles I^{er}). Rubens est parvenu à mettre en œuvre des dispositifs visuels variés tel que le portrait équestre ou le tableau d'autel, et opère une combinaison réussie entre fait réel et allégorie, comme dans *L'Arrivée à Marseille* ou *La Remise de la Régence*, si bien que l'histoire, fut-elle peu glorieuse (la fuite de Blois), est toujours ennoblie. Le cycle pourtant ne connut pas un grand succès dans les années postérieures à sa réalisation (sans doute aussi parce qu'il est lié à une Reine qui dut s'exiler). Les critiques lui reprochèrent, dans la suite d'Antoine de Laval, le mélange entre *res fictae* et *res factae*, ainsi que le manque de convenance chez un peintre qui fit poser de simples portefaix comme modèle pour Mercure. Néanmoins sur le moment, cette geste héroïque, digne des épopées contemporaines, rencontra l'approbation, et il fut commandé à Rubens de peindre, dans un registre plus proche de l'histoire, « toutes les batailles du défunt roi Henri le Grand, les rencontres qu'il a faites, ses combats prises et sièges de villes avec les triomphes desdites victoires en la façon des triomphes des romains ». Mais cette adaptation de la tenture de Scipion à la geste d'Henri IV ne put être réalisée : Rubens fut considéré comme désormais trop proche des Habsbourg pour peindre un Bourbon en héros et fut congédié ; l'appel à d'autres peintres étrangers se révéla un échec, sans doute aussi parce que l'on souhaitait, plus ou moins consciemment, faire appel à un artiste du royaume, alors que l'on ne voulait pas pour la galerie du roi une fable étrangère et que Richelieu s'appêtait à créer l'Académie française. Enfin, l'exil de Marie de Médicis mit fin aux projets de galerie pour le Luxembourg.

Après l'assassinat d'Henri IV, alors même que la couronne doit lutter contre de grands nobles qui se révoltent, que le frêle roi doit guerroyer pour stabiliser son royaume, la monarchie ne réussit pas à développer une figure de héros dans ses palais.

Ainsi, *L'Histoire de Constantin*, gigantesque tenture de douze pièces tissée à Paris d'après les cartons de Rubens, aurait pu parfaitement servir à figurer le roi comme nouveau Constantin. Pour la première fois, le premier empereur chrétien, jusque-là représenté plutôt comme soumis au pouvoir pontifical avec les épisodes de la donation de Constantin ou de l'*Officium Stratoris*, est héroïsé. Les liens entre Constantin et le pape Silvestre se réduisaient à un seul épisode, et de *La Bataille contre Maxence* à *La Mort de Constantin*, le cycle insistait sur les victoires, les triomphes et la puissance politique de l'Empereur, tout en montrant, par les scènes de la Vision, du Baptême ou de l'Adoration de la croix avec sa mère Hélène, un empereur chrétien. Cette tenture fut certes offerte par Louis XIII au cardinal Barberini lors de sa légation à Paris en 1625, mais on peut se demander si les en-

¹⁸ Sur cette galerie et celle d'Henri IV, voir A. Merle du Bourg, Peter Paul Rubens et la France, Lille 2004, p. 33-49.

jeux politiques d'une héroïsation possible du monarque par le parallèle avec Constantin furent bien perçus. Car la tenture n'est pas issue d'une commande royale, mais de l'initiative commerciale de la manufacture de Comans et de La Planche et sur les huit tissages effectués entre 1623 et 1670, seulement deux ou trois furent des commandes de la Couronne. D'autres histoires, moins liées à la figure du roi connaissaient alors un succès beaucoup plus grand, comme la tenture d'Artémise tissée plus de vingt fois entre 1600 et 1620 environ, et souvent sur commande royale.¹⁹ Enfin, les tapisseries de Constantin, jugées peu décoratives, trop proches dans leurs mises en scène de la peinture d'histoire avec une grande composition en frise qui occupe tout le champ, se révélèrent peu appropriées à la célébration du héros dans le médium de la tapisserie.²⁰ En 1626, Louis XIII enjoint à Vouet de venir à Paris « pour le servir dans ses bâtiments » et une fois arrivé dans la capitale, le premier peintre du roi « commença à faire pour sa majesté des desseins de tapisserie ». ²¹ Les tentures de Vouet, beaucoup plus aérées et ornementales, représentant des épisodes de l'Ancien Testament, les amours des Dieux ou les exploits d'Armide, connurent un grand succès : l'histoire d'Armide fut tissée dans les ateliers du Louvre et trois tentures au moins furent commandées par la couronne avant 1673.²² De même, dans les rares décors commandés par Louis XIII pour ses châteaux, ce sont des allégories au rythme sinueux que peint Vouet. De nouveau, c'est la richesse décorative qui est en charge d'exprimer le pouvoir du roi. Il est vrai que celui-ci, sans cesse en mouvement pour conquérir son royaume ou le défendre, n'a guère le temps de faire bâtir.

Les deux premiers ministres, Richelieu et Mazarin, furent de grands bâtisseurs, mais leur statut de cardinal les empêcha sans doute de développer une iconographie trop personnelle dans leurs résidences.

Richelieu n'hésite pas dans des frontispices d'ouvrages ou dans des thèses à se faire représenter avec Minerve, mais dans son palais à Paris, c'est une galerie d'« hommes illustres », de preux chevaliers et de serviteurs de l'Etat qui est figurée (avec sa propre effigie), et seul le portrait du Roi est couronné par une allégorie. Dans la petite galerie, une suite d'allégories complexes en plafond (et visiblement peu compréhensibles par les contemporains) permet d'illustrer son bon gouvernement. A Richelieu, dans le décor de son château en province, la galerie reprend le système de la galerie de Diane avec des illustrations en grand format des batailles remportées par le roi et le cardinal (ces deux personnages, de petites dimensions, n'y sont, en revanche, guère mis en valeur, la vue topographique primant, comme dans le Sièg de la Rochelle de Callot). En outre, des épisodes historiques (les hauts faits des généraux illustres de l'Antiquité) ou mythologiques y sont re-

¹⁹ K. Brosens, *The Constantine series* (Corpus Rubenianum, Subjects from History; 3), Turnhout 2011, p. 117–171.

²⁰ *Ibid.*, p. 171–183.

²¹ J. Thuillier (dir.), *Simon Vouet* (catalogue exposition Paris), Paris 1990, p. 104, p. 111.

²² *Ibid.*, p. 512.

présentés dans de petits formats sur la voûte. Dans l'appartement du Roi, la mythologie est autorisée au plafond (histoire d'Hercule et d'Achille), mais dans la grande salle du château ou salle des devises, les épisodes de Moïse recevant les tables de la loi ou de Salomon adorant les idoles ne se prêtent guère à une héroïsation de figure royale, mais plutôt à un programme d'incitation à la vertu.²³ C'est aussi par le cycle des Triomphes (de Bacchus, de Pan) peints par Poussin et par le prestige des tableaux venus du Studiolo d'Isabelle d'Este ou des Antiques que Richelieu souhaitait donner au décor de son château une dimension de grandeur.

Les nobles, suspects de crime de lèse-majesté s'ils élaborent une histoire indépendante, ne peuvent que représenter dans leurs demeures, en fait d'histoire, des batailles génériques ou des hauts faits au service du roi, comme Charles de Valois dans son château de Grosbois. Les officiers et les financiers ont recours à la mythologie plus qu'à l'antiquité, et en tout cas jamais à l'histoire contemporaine ou à celle de leur famille pour orner leurs demeures. Il est difficile de prêter un sens politique précis à la glorification d'Hercule (une des rares représentations pourtant de ce thème) peinte par Le Brun dans le cul-de-four de la galerie de l'hôtel Lambert. Même un important homme de guerre qui avait des raisons pour faire peindre sa propre geste, comme le maréchal de La Ferté-Sennecterre, choisit plutôt une épopée littéraire pour orner la galerie de son hôtel parisien et commande douze tableaux à Rome sur le thème de la Jérusalem délivrée.²⁴

C'est seulement pendant la période de la Fronde qu'une grande famille qui avait pris le parti de la rébellion contre le roi ose faire peindre un cycle représentant les hauts faits de sa propre histoire. Le beau-frère de Condé fit ainsi peindre par Vignon entre 1651 et 1653, onze grands tableaux illustrant la geste de sa famille, depuis les croisades jusqu'au mariage associant les Matignon et les Longueville en 1597. Dans de nombreuses scènes, la présence d'allégories de la victoire ou de divinités (la princesse Junon présidant au mariage) sont des marqueurs d'héroïsation.²⁵

En fait, la monarchie savait parfaitement adapter ses formes d'héroïsation et ses registres de représentation à ses publics. Dans les gravures (comme dans les entrées royales), destinées à une large diffusion, plus populaire, la personne du prince est souvent figurée en héros, comme celle de Michel Lasne représentant Louis XIII victorieux habillé à la romaine au milieu de différentes allégories, ou celle, anonyme, montrant le roi soumettant la ville de Perpignan, et qui combine la vue topographique, la scène de bataille, et le portrait équestre (fig. 2). Dans les institutions de l'Etat, c'est le portrait en grand ou la scène historique qui sert à figurer le

²³ P. Pacht Bassani [et al.] (dir.), Richelieu à Richelieu. Architecture et décor d'un château disparu (catalogue exposition Orléans, Tours, Richelieu), Milan 2011.

²⁴ O. Bonfait, Autour de *La Jérusalem délivrée*. Rome – Paris 1640, in : O. Bonfait (dir.), Autour de Poussin. Idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome (catalogue exposition Rome), Rome 2000, p. 54–61.

²⁵ P. Pacht Bassani, Claude Vignon. 1593–1670, Paris 1992, p. 469–477.

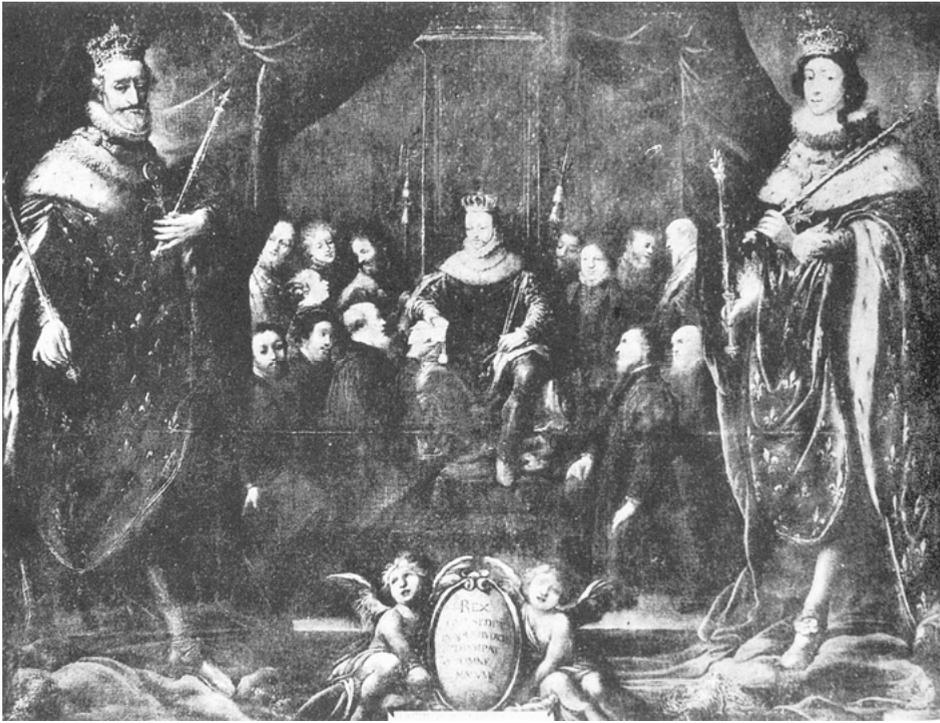


Fig. 3

Claude Vignon, *La création du tribunal des juges-consuls*, huile sur toile, 192 × 248 cm, Paris, Tribunal de commerce

souverain. Pour commémorer la création du tribunal des juges-consuls, Vignon peint non pas une allégorie glorieuse, mais la représentation de sa fondation pour Charles IX avec au premier plan, devant un fastueux brocard rouge, les portraits en pied d'Henri IV et de Louis XIII qui avaient renouvelé les privilèges de ses magistrats (fig. 3).²⁶ Dans ses palais, la Couronne préfère comme miroir soit la dynastie des ancêtres, soit la représentation du territoire (cartes des principales villes de France dans la grande galerie du Louvre). C'est au plafond qu'elle autorise la mythologie. Dans la grande galerie, le mélange de la Fable avec le récit d'Hercule et l'Histoire, par des copies de la colonne trajanne, ne semble avoir satisfait personne. Dans l'aménagement des Tuileries sous la direction de Colbert, la galerie est ornée de copies des fresques d'Annibal Carrache illustrant les amours des dieux, et les plafonds des appartements renvoient au mythe d'Hercule ou d'Achille, pour l'éducation du dauphin, avec une série de tableaux encastrés dans des caissons. Ni le dispositif, ni les peintures ne semblent avoir été héroïques. Bernin parla d'une « grande petite chose ». Pour montrer comment peindre la glorification d'un héros,

²⁶ Ibid., p. 268–269.

Félibien dut avoir recours à son propre projet rédigé pour un souverain étranger contemporain: une coupole célébrant les vertus militaires et politiques de Gustave de Suède.²⁷

Louis XIV « surhéros »

Alors qu'une crise bouleverse le genre de l'épopée dans les années 1660-1670 et son rôle d'illustration princière, Louis XIV remet fondamentalement en cause les processus de visualisation du héros. En effet, dès les années 1660, Chapelain, bien qu'il continue de regarder l'épopée comme le genre littéraire supérieur, doit admettre qu'elle n'est pas efficace en terme de politique artistique, car elle se fonde sur les *res fictae*, alors que l'efficace politique a besoin d'un ancrage dans la réalité.²⁸

Dans les descriptions dues à Félibien des deux premiers grands tableaux du règne de Louis XIV, *Les Reines de Perse au pied d'Alexandre* et le *Portrait équestre de Louis XIV* peints par Le Brun, le terme héros n'est jamais utilisé, et l'adjectif héroïque n'est mentionné qu'une seule fois, à propos de la trompette de la Renommée dans le portrait du roi « lassée par le récit de tant d'actions héroïques ».²⁹ Pourtant Louis XIV tient bien à être immortalisé : les termes liés à la notion de gloire (gloire, glorieux) sont présents plus d'une dizaine de fois. Mais celle-ci passe désormais par l'histoire, et c'est à elle que doivent s'attacher les futurs tableaux du premier peintre du Roi : « on y verra V. M. comme nous la voyons dans l'histoire, c'est à dire qu'elle paraîtra toujours admirable et glorieuse ».³⁰ Le roi, en quelque sorte, absorbe totalement le héros. Il est héros en lui-même, toutes ses actions sont naturellement glorieuses. Il n'a pas besoin, comme Hercule, d'être immortalisé pour monter dans l'Olympe et sa gloire peut se débarrasser des oripeaux de la mythologie antique. Le roi, de droit divin et qui prend pour emblème le soleil en 1662, abolit la frontière entre histoire et épopée – mieux, il la dépasse.

La tenture de *L'histoire du Roi* prend acte de ce changement, à plus d'un titre. Elle est la première tenture représentant la vie d'un prince contemporain, dans le support noble et luxueux par excellence qu'est la tapisserie de haute lisse à fils d'or. L'histoire peut donc se fondre avec la richesse décorative. Cette histoire du roi est de plus une initiative du souverain dès le début de son règne (au moins dès 1664) : ce n'est plus une allégorie de la renommée ou de l'histoire qui retrace les actions passées du Roi, mais le Roi qui écrit sa propre histoire, une histoire qu'il

²⁷ A. Félibien, *Entretiens sur la vie des plus excellents peintres*, Paris 1688, p. 90–110, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1083671>, 30. März 2015.

²⁸ Kirchner, *Le héros épique* (note 10), p. 311–313.

²⁹ A. Félibien, *Recueil de descriptions de peintures faites pour le Roi*, Paris 1689, p. 84 (*Le portrait du Roi*, 1^{ère} édition, 1663). Sur ces deux tableaux, voir Th. Kirchner, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* de Charles Le Brun, Paris 2013.

³⁰ Félibien, *Recueil de descriptions de peintures faites pour le Roi* (note 29), p. 66.

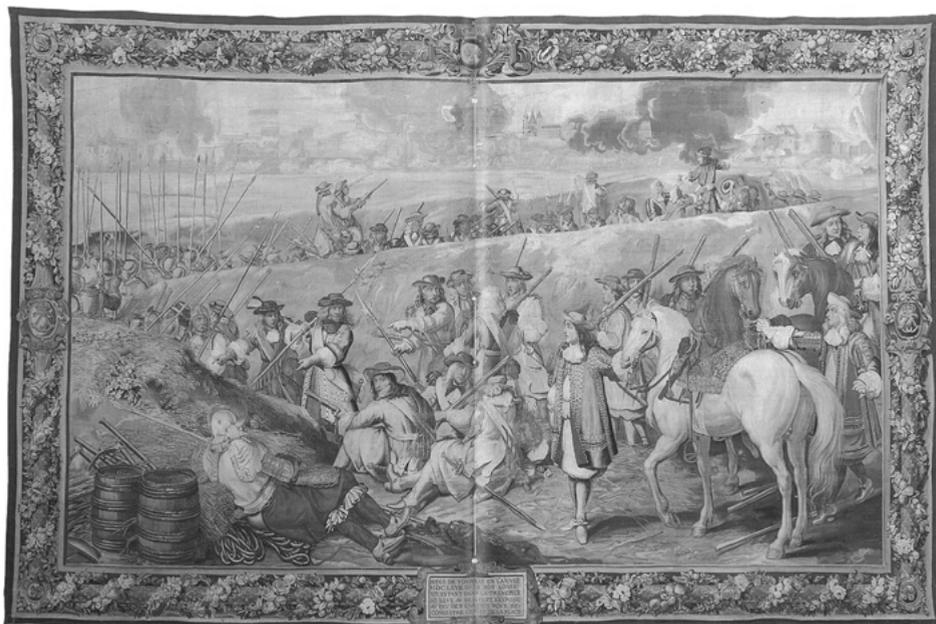


Fig. 4

Tapiserie d'après Charles Le Brun, Le siège de Tournay, 373 × 574 cm, Paris, Mobilier National

est en train d'accomplir. Dès le début, comme en témoigne Chapelain, il est décidé à ne pas avoir recours à l'allégorie, même si ce point fit débat :³¹ c'était en effet rejeter la tradition artistique (encore réaffirmée à l'Académie en 1668) ou se distinguer des précédentes tentures consacrées à des souverains (*La Vie du pape Urbain VIII* tissée à partir de 1663). Enfin, à la différence de l'iconographie d'Henri IV, le choix est fait de ne pas montrer uniquement des scènes de bataille, et même d'illustrer celles-ci en se démarquant du genre traditionnel de la bataille, quitte à montrer le Roi au second plan, comme dans *Le Siège de Tournai* (fig. 4). Par le nom de la tenture, par l'inscription, par le simple fait de la gloire du Roi, l'œil du spectateur est en effet assez conditionné pour qu'il regarde en premier l'action héroïque de son Roi.

A l'autre bout de l'échelle du social ou du politique, dans les almanachs imprimés chaque année (un genre qui prend de l'importance et connaît une très forte diffusion populaire), ce ne sont plus des allégories ou le simple portrait du roi qui servent d'illustrations, mais une action glorieuse du souverain (fig. 5). De plus, dans l'économie de la planche, l'image du prince domine désormais le temps du calendrier voulu par Dieu et qui suit l'ordre de la nature.³²

³¹ J. Vitet, in : Th. P. Campbell (dir.), *Tapestry in the Baroque – Threads of Splendor* (catalogue exposition New York), New York 2007, p. 374–388.

³² M. Préaud (dir.), *Les effets du soleil* (catalogue exposition Paris), Paris 1995.



Fig. 5
 Almanach 1669, burin et eau-forte, 84,8 × 52,8 cm, Paris, Musée du Louvre

Enfin le portrait équestre du Roi-Soleil le plus copié ne fut pas celui de Le Brun avec ses différentes allégories de la victoire et de la renommée, bien que décrit par Félibien, ni même celui de Mignard avec la Renommée, peint lors la dernière expédition militaire du roi, mais celui de Houasse peint vers 1672 (fig. en couleur 6). Ce portrait au naturel du roi, en roi de guerre mais dans son habit de cour, se détachant à la fois de face et de profil devant un arrière plan volontairement non situé géographiquement, ancre à la fois le roi dans l'Histoire et lui donne un statut hors du temps.³³

A côté des illustrations de ses actions destinées à un public populaire, en plus des tableaux diffusés par des estampes pour un public lettré (comme les Batailles d'Alexandre), outre les allégories savantes représentant le bon monarque au palais des Tuileries, le Roi voulait voir son propre reflet de gloire dans son palais du Louvre. Si en 1653, dans la grande chambre du Conseil, Anne d'Autriche est figurée au plafond sous les traits de la Justice, dès 1654, dans le petit cabinet de son propre appartement, Louis XIV se fait représenter en personne dirigeant le char de l'Etat, trônant dans les nuées de l'Olympe céleste (fig. 6). Dans la coupole du salon ovale, c'est l'union du roi avec Marie-Thérèse qui est représentée.

Mais cette évidence et centralité de la figure explicite de Louis XIV impose une nouvelle ordonnance du visuel.³⁴ En effet, alors que la structure des plafonds à voussure (un sujet central comme une allégorie au plafond, des épisodes terrestres dans les voussures, parfois en grisaille) permettait de respecter la composition de l'épopée avec ses péripéties, ce type de composition est aboli. Car, comme l'explique Le Brun en présentant son projet, « pour bien faire un ouvrage de cette importance, il fallait faire dépendre toutes les parties uniquement du sujet principal et répandre dans chacune des idées relatives pour assujettir l'expression à une seule vue ».

Ce principe de représentation signifie que plastiquement, il n'y a plus de rupture entre la personne du roi, représentée au plafond dans les nuées, et les histoires de la voussure, même si celles-ci sont représentées dans des cadres et figurent des épisodes terrestres. L'ensemble du plafond s'ordonne désormais dans un même lieu, autour d'une même histoire, dans un même temps, celui de l'ordre du prince. Il n'y a plus qu'une seule peinture. Tout l'ensemble est représenté selon la même technique, et non plus selon une hiérarchie de figures en couleurs ou monochromes, et un même ciel unifie tout le tableau. La peinture d'histoire a reconquis l'espace du décor, grâce à la personne du Roi.

³³ Sur les portraits équestres de Louis XIV, voir D. Bril, A la croisée des genres : Louis XIV et le portrait équestre, in : *Artibus et Historiae* 35, 2014, p. 213-231.

³⁴ Sur ces commandes, voir B. Gady, L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique, Paris 2010, p. 195-214; pour les dispositifs visuels O. Bonfait, La conquête du ciel, in : B. Gady (dir.), *Peupler les cieux* (catalogue exposition Paris), Paris 2014, p. 51-71.



Fig. 6

Augustin Renard de Saint-André d'après Charles Le Brun, Louis XIV dirigeant le char de l'Etat, eau forte, 44,5 × 56,5 cm, coll. particulière

Le Roi est au principe de la représentation mais sa figure est au-dessus de ses lois. Dans *Louis XIV dirigeant le char de l'Etat*, Minerve, allégorie de la sagesse et les autres vertus figurées autour du roi sont vues en raccourci, alors que le visage du souverain échappe aux lois de la perspective. Comme le visage de Dieu le père dans la *Trinité* de Masaccio, il est représenté presque de face, la personne qui voit tout et vers laquelle converge toute la composition et qui donc attire tous les regards.

Le Roi est au centre de la représentation et l'ordre de ce qui est peint ne prend sens que par rapport à sa personne : dans le plafond du salon ovale représentant son mariage, la disposition des quatre âges de l'homme représentés dans les voussures ne respecte ni le récit d'Ovide, ni la suite des temps, ni le parcours de l'œil du spectateur, mais le point de vue du Roi. Celui-ci trône au sommet du plafond et ordonne ainsi l'évolution de l'humanité.

C'est cet effet de miroir glorieux, aussi resplendissant que les rayons du soleil, qui sera repris en grand dans la galerie des Glaces.³⁵ L'histoire du Roi dépasse le registre du réel. Le héros de Louis XIV n'est ni Alexandre, ni Hercule, ni même Apollon, c'est Louis XIV.

Table des illustrations

- Fig. 1 <http://www.photo.rmn.fr/archive/05-522120-2C6NU07C01O6.html>.
- Fig. 2 Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84037969>.
- Fig. 3 P. Pacht Bassani, Claude Vignon, 1593–1670, Paris 1992, p. 268.
- Fig. 4 <http://www.photo.rmn.fr/archive/79-000392-2C6NU0HE621Y.html>.
- Fig. 5 M. Préaud (dir.), Les effets du soleil (catalogue exposition Paris), Paris 1995, p. 45.
- Fig. 6 B. Gady, L'ascension de Charles Le Brun. Liens sociaux et production artistique, Paris 2010, p. 200, fig. 122.
- Fig. en couleur 6 N. Milovanovic / A. Maral (dir.), Louis XIV. L'homme et le roi (catalogue exposition Versailles), Versailles 2009, p. 202, cat. 72.

³⁵ Sur la gloire du roi, voir N. Milovanovic / A. Maral (dir.), Louis XIV. L'homme et le roi (catalogue exposition Versailles), Versailles 2009.

Heroic Waste: Walpole, Ridicule and the Heroic in Early Eighteenth-century British Caricature

Stefanie Lethbridge

In early March 1730/31 the painter and engraver William Hogarth started circulating the subscription tickets for his now famous series of engravings the “Harlot’s Progress”. The ticket showed an etching with classical iconography of three boys as putti and the figure of Nature as *Diana multimammia* of the Ephesians. “Boys peeping at nature”, thus the title of the print, was, as Ronald Paulson put it, “a come-on, an elaborate joke, and a statement of theory.”¹ It pinpoints neatly early eighteenth-century concerns about the relation of art to nature or the world, that is to say, questions of mimesis or imitation: what rules to use, what to show and what to disguise when imitating nature. In Hogarth’s print one of the boys is painting this classical representation of nature, cutting her off at waist level. Another of the boys has in fact turned his back on the model, drawing or etching without directly consulting the original. A third boy seems to be arguing with a satyr whether or not to lift the piece of cloth that has been decorously draped across nature’s lower parts. The satyr, embodying both satire (via the Greek *satyra*) and animal sexuality,² transgresses eighteenth-century decorum but in fact tries to get much closer to nature than the other two more decorously distanced boys. The print illustrates how “[a]s an imitator of nature [...] an artist can expurgate Nature, ignore her altogether, present her unadorned, or create a tension of dress/undress.”³ The dispute between putto and satyr, representatives of art according to the rules of the academy and of satire,⁴ assigns satire the role of unveiling the less decorous truths about nature.⁵

-
- ¹ R. Paulson, *Hogarth. The “Modern Moral Subject” 1697–1732*, New Brunswick 1991, p. 275.
- ² The English tradition of satyr relies on Roman mythology which conflated the Greek god Pan with the *faunus* and depicted the satyr with goat’s haunches and hooves as well as horns, see P. Michel, *Satyrn*, in: P. Michel (Ed.), *Spinnenfuß und Krötenbauch. Genese und Symbolik von Kompositwesen* (Schriften zur Symbolforschung; 16), Zürich 2013, pp. 87–98, here p. 87. For the identification of satyrs with the literary genre satire see R. Quintero, *Understanding Satire*, in: R. Quintero (Ed.), *A Companion to Satire. Ancient and Modern*, Malden 2007, pp. 1–11.
- ³ Paulson, *Hogarth* (footnote 1), p. 276.
- ⁴ J. Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991, p. 81.
- ⁵ Hogarth had used a similar motif of satyrs ‘unveiling’ truth in the frontispiece to another work of satirical use of classical models, Charles Gildon’s adaption of Apuleius in “New Metamorphosis” (1724). For earlier uses of this motif see J. Czaplicka, *Zur Herausbildung satirischer Methoden bei Hogarth*, in: K. Herding / G. Otto (Ed.), *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen*, Gießen 1980, pp. 31–86.

Mimesis, or *imitatio*, remained a major tenet in early eighteenth-century aesthetic theory. In its standard formulation for poetry, imitating nature meant imitating classical models: “Learn hence for Ancient Rules a just Esteem;/To copy Nature is to copy Them” as Pope has it.⁶ Imitating classical models, however, proved problematic in the early eighteenth century, as it seemed difficult to adapt the classics, both their heroes and their artistic forms, to the needs and interests of an increasingly modern, commercial and socially mobile society. The poets retreated to satirical inversions of classical models: mock-heroic, mock-pastoral or mock-georgic.⁷ In the visual arts Hogarth states his rejection of the classics most emphatically in the manuscript for his treatise “The Analysis of Beauty” (1753):

“I could not help thinking that this [Hogarth’s] way of painting might [...] become [...] more usefull and entertaining in this Nation than by the Eternal proposition of beaten subjects either from the Scriptures or from the old ridiculous stories of the Heathen gods [...]”⁸

In broadly generalised terms, early eighteenth-century aesthetic codes are characterised by a tension between efforts to draw on the imaginary dispositions provided by the classics and carving out *new* forms of artistic expression with contemporary relevance where the classics proved, more often than not, useful only as foil. As myth begins to lose its relevance for mimesis, satiric prints radically reduce aura, both of heroic models and, more so, of the imitator. The failed *imitatio heroica* in satirical prints unveils a society that has no room for the heroic apart from a nostalgia for a paradise of heroes, so clearly a paradise lost.

The ‘low’ art of caricature

The caricature or satirical print was one of those fairly new forms of expression that gained cultural currency in the early eighteenth century. Adapted from Dutch and French models, satirical prints actually established themselves late in Britain, but started to come into their own as a naturalized English form roughly from the 1720s and creating an ‘age of caricature’ in the second half of the century.⁹ “The Picture of Malice” (1710), a pamphlet on the Sacheverell trial, identified the “print, the canto and the libel grave” as chief weapons of propaganda.¹⁰ While many prints were produced for collectors, “others were pasted up at street-corners and in ale-houses and gin-shops” and print-shop windows served as “pic-

⁶ A. Pope, *An Essay on Criticism*, lines 139–140.

⁷ Ulrich Broich develops this connection or rather dis-connection, U. Broich, *Studien zum komischen Epos. Ein Beitrag zur Deutung, Typologie und Geschichte des komischen Epos im englischen Klassizismus 1680–1800* (Anglia; 13), Tübingen 1968, part 2, pp. 81–183.

⁸ R. Paulson (Ed.), *William Hogarth, The Analysis of Beauty*, New Haven 1997, p. 123. The passage was rejected in the print version, see *ibid.*, Introduction, p. xx.

⁹ Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur* (footnote 4), p. 66.

¹⁰ Quoted in W. A. Speck, *Political Propaganda in Augustan England*, in: *Transactions of the Royal Historical Society, Fifth Series*, 22, 1972, pp. 17–32, here p. 17.

ture galleries of the public.”¹¹ The press, which printed some of these caricatures, “played a crucial role in informing the people ‘out-of-doors’ [...] and in acting as the principal medium for the dissemination and articulation of popular protests against the government.”¹² Jürgen Döring, in line with standard collections of prints, extends the definition of caricature to include prints, drawings or paintings that depict their topic satirically or humouristically and I follow this convention.¹³ This paper will focus on the much more rarely discussed caricatures of the early eighteenth century as the moment when functions of heroic myth as legitimisation of political power are (re-)negotiated.

A defining feature of the form is the attempt to devalue its topic, to create distance, to deflate, to unveil, to remove in other words the decorous piece of cloth draped around nature’s lower parts. Contemporaries often rejected caricature as deliberately ugly and hence ‘low’, as does John Hughes in “The Spectator” who criticises “those burlesque pictures, which the Italians call *Caracatura*’s; [which ...] transform the most agreeable beauty into the most odious monster.”¹⁴ In their deliberate rejection of the codes of high art caricatures transgress rules of decorum. While classical rules of mimesis stressed the value of the general over the particular, the ideal over less than ideal reality (*vide* Aristotle) and the rational integration of parts into a whole, caricature offered deformity with the empiricist’s love for detail, a firm anchoring in temporal and geographic concreteness and “above all, the submergence of the principal figures and flouting of rank” – all of which represented “blatant inversions of the code.”¹⁵ Nonetheless, caricature lays claim to similar functions as ‘high’ art. As Carracci had put it, “a good caricature, like every work of art, is more true to life than reality itself.”¹⁶

Artistically not always highly accomplished and “disregarded by the dogmatic [though] loved by the public,”¹⁷ the satirical print is rewarding for the cultural critic in its close engagement with contemporary cultural issues.¹⁸ The textual or literary critic also finds that the visual representations in the satirical print are heavily invaded by textual material which at times disambiguates the potential polysemy of the image but more frequently adds further layers of meaning, thus

¹¹ M. D. George, *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*, London 1967, p. 17.

¹² H. T. Dickinson, *Popular Politics in the Age of Walpole*, in: J. Black (Ed.), *Britain in the Age of Walpole*, New York 1984, pp. 45–94, here p. 47.

¹³ Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur* (footnote 4), p. 24.

¹⁴ *Spectator*, 1712, Nr. 537.

¹⁵ D. Donald, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven 1996, p. 28.

¹⁶ Quoted in E. H. Gombrich / E. Kris, *Caricature*, London 1940, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁸ See for instance Brian E. Maidment who remarks that “in a key sense [prints belong] more to social history than to the history of art,” B. E. Maidment, *Reading Popular Prints 1790–1870*, Manchester 1996, p. 5.

complicating the meaning of the print by textual, intertextual and intermedial interferences.

In its engagement with the heroic, caricature creates and exploits a gap between the heroic (and that is to say the ideal and classical) model and a (real-life) imitation of this model that falls significantly short of this ideal. Per definition, caricature relies on imperfect even deformed repetition, it exploits the tensions between like and unlike. It highlights the discrepancy between the ideal and the real on the one hand by modes of excess that ridicule the heroic. On the other hand it turns mimesis into mimicry, exposing the imitation as meaningless pose, in fact undermining the function of the heroic model in carnivalesque inversions. In both cases caricature deliberately limits, even eliminates the aura that attaches to the heroic model or the (de-)heroized imitator of that model.

Modes of excess

Excess is a characteristic of the heroic: the hero stands out, he (usually he) is more courageous, more dedicated, more valorous than the average person. This excess is not always palatable; heroes are transgressive and often troublesome.¹⁹ The extraordinariness of the heroic is frequently visualised through forms of monumentalisation, by elevation or sheer size. Eighteenth-century satire, both textual and visual, takes this extraordinariness of heroic achievement to extremes and turns it into grotesque.

Lemuel Gulliver, in Jonathan Swift's "Gulliver's Travels" (1726), on his voyage to Lilliput is turned into a powerful agent by sheer size. He can turn this to good use when in a heroic moment he single-handedly extinguishes the disastrous fire in the royal palace by urinating copiously on it. While this action has the desired effect – putting out the fire – the queen is not amused: Nothing truly virtuous can be achieved by foul means. Gulliver has to flee the country. A Hogarth print of 1726, entitled "The Punishment of Lemuel Gulliver" and later reissued as "The Political Clyster" (Fig. 1), offers a variation of the story and Ronald Paulson calls it "the first mature 'political cartoon' in England."²⁰ The depiction is aimed at Robert Walpole's ministry and an England in decline – as was Swift's text. Gulliver is punished for his crime of befouling the queen's chambers by the application of an enema. He is purged of excess, in this case excessive waste matter. Both church and state officiate at this purging, the minister carried in a thimble and a clergyman preaching from a chamber pot which serves as his pulpit: "they are shown supervising this purging of a heroic and harmless Gulliver while ignoring

¹⁹ See W. Dinkelacker, *Der alte Held. Belege aus mittelalterlicher Heldendichtung und ihr kulturhistorischer Quellenwert*, in: E. Vavra (Ed.), *Alterskulturen des Mittelalters und der Frühen Neuzeit (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit; 21)*, Wien 2008, pp. 183–202, here p. 201.

²⁰ Paulson, Hogarth (footnote 1), p. 167.



Fig. 1
William Hogarth, *The Political Clyster*, 1726 [1757], London, British Museum,
Inv. No. BM 1797

the rats who devour their children and the *term* of Priapus being worshipped by their backsliding congregation.”²¹ Gulliver’s heroic status is here communicated by the context of the story and his sheer size, it is at the same time radically undermined by showing the *wrong* body part in a humiliating position, just like Gulliver used the *wrong* means to extinguish the fire; his enormous posterior makes him grotesque rather than heroic. The fuzzy boundaries however, between putrefaction and purification, the unclear division between what is really value (putting out the fire) and foul waste (soiling the queen’s chamber), between Gulliver’s punished act that was really an act of rescue and the unattended real threat of rats carrying off the children, serve to question the constructions of value and waste more generally.

The eighteenth century, an expanding consumer society, was in fact acutely aware of the connection between value and waste – both signs and consequence of affluence: only abundant value made it possible to produce abundant waste.²² Waste products might even be accounted the fertile basis of prosperity: “There’s many a tulip raised from dung” as Swift put it in “The Lady’s Dressing Room.”

²¹ *Ibid.*, p. 166.

²² S. Gee, *Making Waste. Leftovers and the Eighteenth-Century Imagination*, Princeton 2010, pp. 37–39.

Hogarth as well as Swift (and Pope and Milton before them) plays with the fact that “ontologically distinct categories share the property of excess that makes them superficially interchangeable [...] he allows the distinct attributes of waste and value to collapse into each other.”²³ In extension of this ontological overlap between value and waste in terms of excess, caricature frequently inverts the excess of heroic greatness into an excess of filth. Thus, eighteenth-century satirical prints (and literature) explore literally the backside(s) of greatness; it is an overdetermined greatness, the great man is great everywhere, also in his waste products. Eighteenth-century prints abound in cheerful bawdy as well as malevolent obscenity, in bare bottoms (see for instance George Bickham’s “Idol-Worship” depicting Walpole as Wolsey, Fig. 2), in great men or women urinating or defecating onto other people and in political leaders that physically evacuate – front and back – their enemies. Such outspoken, abusive and openly scatological depiction of the ‘great and the good’ amazed foreign visitors. Making their rulers turn the other cheek became part of British self-perception, functioning “as an assertion of defiant independence and protest against government” at a time when “the extension of political information, debate and assertiveness [reached] ever widening circles of British society.”²⁴ On the other hand, one reason why the satirical print was continuously discounted as a low art form was precisely this preference for coprophilic indulgence and crude tavern humour. Thus Gerard de Lairese’s “Art of Painting”, translated in 1738, derided low depictions of “Beggars, Osceneities, a Geneva-stall, Tobacco-Smokers, Fidlers, nasty Children easing Nature and other things more filthy.”²⁵

As an immediate effect the transgressions of caricature diminish aura, both of the work of art and of the person depicted. Brian Maidment describes Walter Benjamin’s terms of analysis as one of the most useful “conceptual starting places for the study of prints.”²⁶ Not only the means of mechanical reproduction and comparatively widespread distribution, which, though not a product for mass consumption yet,²⁷ made the satirical print far more accessible than single paintings, but also the deliberately deflating representation of its subjects, eliminate aura. The ridicule which caricature evokes reduces distance, it makes the (potential) hero common in both senses of the word. Filth crosses the boundary between high and low, renders the division less certain, and while the caricature thus brings the hero low, it also brings him closer to home. An important tool in

²³ *Ibid.*, p. 99.

²⁴ Donald, *The Age of Caricature* (footnote 15), p. 1.

²⁵ Quoted in *ibid.*, p. 18.

²⁶ Maidment, *Reading Popular Prints* (footnote 18), p. 24, endnote 3.

²⁷ Paul Langford identifies the market of prints “with the market for the products of Grub Street generally, that is to say the great mass of middling people involved in trade, industry or the emerging professions,” P. Langford, *Walpole and the Robinocracy*, Cambridge 1986, p. 29; Donald, *The Age of Caricature* (footnote 15), pp. 20–21 also emphasizes the role of cheap copies in distributing the more famous satirical images.

the political propaganda wars of the early eighteenth century, the satirical print contributed to the shaping of the national imaginary and to the terms of political discussion. It also tested the practical uses of heroic greatness.

As Richard Terry has pointed out, the eighteenth century did not think of virtue and vice as necessarily opposites, but as two sides of the same coin, as elements on a continuum where a balanced and well regulated version represented virtue, while any form of extreme represented vice.²⁸ Henry Fielding for instance, in the periodical “The Champion” pointed out the harmful potential of an excess of virtue: “For Virtue itself, by growing too exuberant, and [...] by running to Seed changes its very Nature, and becomes a most pernicious Weed of a most beautiful Flower.”²⁹ Thus excessive modesty turns into prudery, excessive good manners into fussy ceremony etc. – any positive excess is problematic.

By way of a first conclusion it can thus be noted that the eighteenth-century satirical print – as did eighteenth-century literature – explores the effects of an overproduction of greatness which as a result turns grotesque and starts to demystify a heroic code relying on classical models and ideas of greatness in terms of extraordinariness and excess. The treatment by Swift and Hogarth suggests that the bold measures of the hero are punished in a culture intent on moderation. The merely partial and inflexible view of a church and state depicted by Hogarth who cannot see past their own rules and preconceptions, fragments the hero and classifies as transgressive what is actually beneficial. The moment of carnivalesque misrule, turning the great man bottom up, interrogates the cultural divisions between value and waste and conceptual hierarchies. “In the classical discursive body,” as in the rules of eighteenth-century decorum, “were encoded those regulated systems which were closed, homogenous, monumental, centred and symmetrical.” By contrast, the grotesque body has many orifices, it “is never closed off,” evacuating body fluids it is open to processes of exchange and eventually also to change.³⁰ While the (potential) hero loses aura, he also loses remoteness. The caricature’s inversion of classical codes breaks rules in order to open discussion.

So far, one might well object, this has only a very vague connection to *imitatio heroica* in the narrower sense of the word, someone depicted as imitating or perhaps emulating not only general ideas of the heroic but a specific hero. I thus turn to a consideration of more specific allusions to a heroic model.

Mimesis into mimicry

In direct engagements with specific models of the heroic in satirical prints, the emulator or imitator is frequently exposed as unheroic. The employment of clas-

²⁸ R. Terry, *Mock-Heroic from Butler to Cowper*, Burlington 2005, pp. 128–129.

²⁹ *The Champion*, March 1739–40, quoted in Terry, *Mock-Heroic* (footnote 28), p. 129.

³⁰ P. Stallybrass / A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, London 1986, p. 22.

sical analogues was partly a ruse to avoid libel laws,³¹ since it was open to interpretation, but it also, and more importantly, interrogates the viability of imitating these heroes in a modern society based on commerce. In the case of satirical parallels to heroic figures from classical antiquity – myth or history – the heroic form is evoked, but the substance turns out to be hollow. To illustrate this, I focus on a number of prints from the context of the rule of Robert Walpole.

“The Stature of a Great Man, or the English Colossus” (Fig. 3) is one of the best known pieces by George Bickham. It appeared in 1740 at the price of 6d³² and was, according to Döring, the companion piece to “Idol-Worship,” showing the front side of a man of unusual greatness.³³ Walpole is recognizable by the attribute of the garter, commonly used in contemporary caricature to denote him.³⁴ ‘The Great Man’ was one of Walpole’s many contemporary nicknames used both in an affirmative and an ironical sense.³⁵ If anyone remained in doubt, the print also provides a label underneath the figure. Unlike “Idol-Worship,” this is not immediately recognizable as satire. Walpole stands literally as a great man on two woolpacks, the main caption describes him as “The Stature of a Great Man, or the English Colossus.” The description at the bottom outlines the dimensions and costliness of the colossus of Rhodes and concludes: “every Stature since of an unusual Magnitude is call’d Colossus.” So far so great – it is the detail that exposes this monumentalisation as imposition. The fine print invades the image and destabilizes the visual greatness, attacking Walpole’s reluctance to enter into war to prevent continuous Spanish disruptions of British sea trade.³⁶ Walpole’s sword for instance has the superscription “for peace.” The badge attached to Walpole’s ribband of knighthood instead of St. George slaying the dragon shows a fox, the emblem for Cardinal Fleury, who supposedly influenced Walpole. The ribbon coming from his pocket, marked as the “Sinking Fund” which was supposed to cover the National Debt, is inscribed: “You’ll ask where is the gold I’ve swept? Why half is spent the rest I’ve kept,” which accuses Walpole of corruption (not an original complaint – Walpole was notorious for running a corrupt system). The ships in the harbour are vanquished, one says “Must Submit” as it is sinking, another one in full sail has a flag “All Blown.” “Commerce,” represented

³¹ Speck, *Political Propaganda in Augustan England* (footnote 10), p. 31.

³² F. G. Stephens, *Catalogue of Political and Personal Satires [...]*, vol. 3, Part 1, 1734–1750, London 1877 (Repr. London 1978), p. 351.

³³ Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur* (footnote 4), pp. 143–144.

³⁴ Walpole had declined a peerage in 1723 in order to remain in the Commons but had accepted an Order of Bath in 1725 and an Order of the Garter in 1726. He was known to be inordinately pleased with these distinctions; see J. Hoppit, *A Land of Liberty? England 1689–1727*, Oxford 2000, p. 409. On the whole, early caricature did not aim for life-like portraits, see Langford, *Walpole and the Robinocracy* (footnote 27), p. 19.

³⁵ E. Pearce, *The Great Man. Scoundrel, Genius and Britain’s First Prime Minister*, London 2007, p. 428.

³⁶ N. Rogers, *Resistance to Oligarchy. The City Opposition to Walpole and His Successors 1725–47*, in: J. Stevenson (Ed.), *London in the Age of Reform*, Oxford 1977, pp. 1–29.



Fig. 3
George Bickham, *The Stature of a Great Man, or the English Colossus*, 1740, London, British Museum, Inv. No. BM 2458

by a merchant, sits helplessly at the shore. In the middle distance a group of merchants carry a petition which is inscribed “Not Heard” and at their feet lies “Magna f[art]a.” Without following out all the details, the point should be clear: the words on the ribbons counteract the superficial claim of greatness made in the visual representation. The final blow comes in the smaller captions. The first one is a quote from Shakespeare’s “Julius Caesar”

“Why, man, he doth bestride the narrow world
Like a Colossus, and we petty men
Walk under his huge legs and peep about
To find ourselves dishonourable graves.
Men at some time are masters of their fates:
The fault, dear P---y, is not in our stars,
But in ourselves, that we are underlings.”



Fig. 4
 Anon., *The British Hercules*, 1737, London, British Museum,
 Inv. No. BM 2332

This speech by Cassius tests Brutus' willingness to join the assassination plot. Pulteney, the leader of the Whig opposition, replaces Brutus in this quote. Comparing Walpole to Caesar has an ambiguous impact. In theory Caesar is a hero and described as such, for instance in Steele's "Tatler" (e.g. Nr. 81). He is, however, also a cultural code for tyrant which seems to be what is aimed at here, especially in the appeal to the opposition to stop submitting to the dishonour the colossus imposes.³⁷ The fact-laden description of the Colossus at the very bottom of the print also hints at corruption: The Colossus "cost 300 Talents (a Rhodian Talent is worth 322 Pounds, 18 shillings & 4 Pence in English Money)."

³⁷ The image of the colossus as tyrant was later reused for instance for Lord Bute, see H. M. Atherton, *Political Prints in the Age of Hogarth. A Study of the Ideographic Representation of Politics*, Oxford 1974, pp. 219–222.

The minute detail of the conversion of talent into money ironically questions the use that Walpole put his own talents to.

Walpole's visual alignment with heroic magnitude and its destabilisation through verbal interference and intertextual allusion in this print serves to satirise Walpole's position as great man; it shows, to return to the preoccupations of my first section, how much 'crap' lies behind supposed greatness, "that the great men [...] were not all they seemed to be."³⁸ The political drift of the print is in favour of heroic action that was not forthcoming (harsher measures against Spain). The print exposes Walpole's greatness as an 'empty' greatness, as tyranny and – worse – directed by foreign powers against British liberties, hence Magna Carta dropped to the ground as "Magna f–a." Once again, this is the 'wrong' kind of greatness, an empty performance: however great it *looks*, this is both imposture and imposition.

Walpole's politics were not in fact susceptible to old-fashioned hero-mongering:

"He had no wish to be an equestrian statue in his own lifetime. The stupidity and expense of invading a territory for the glory of this monarch or that nation, the sheer teenage bombast of it, left Walpole in creditable disbelief. [...] He was a commercial civilian who understood profit and loss and derided trumpet and drum."³⁹

Though some literary members of the patriot opposition laughed at George II's longing for traditional heroic achievement, notably Pope in his derision of "gun, drum, trumpet, blunderbuss and thunder" in the "Imitations of Horace," the opposition campaign in the press liked to use established emblems, like Britannia or the British lion, to lament the decline of British liberties and virtues. "The charges against Walpole and the 'Robinocracy' were levelled at what were taken to be deliberate attacks on traditional values, customs and institutions."⁴⁰

"The British Hercules" (Fig. 4), an anonymous etching of 1737, also explores this theme, in this case focussing on the forced absence of heroic achievement by the common sailor through Walpole's unwillingness to engage in war. The connection to Hercules is made in the title of the print but also iconographically by the hero's attributes lion-skin and club and the posture of the sailor which imitates that of the Hercules Farnese.⁴¹ As in the previous example, the *imitatio heroica* is merely ascription and in practice not successful. The tension between visual and verbal meaning in this example works the other way round as the visual depiction makes the claim of the inscription "The British Hercules" look absurd: club and lion-skin are lying on the ground, the sailor is on shore not on his battleship that is lying inactive at Spithead, he leans against an anchor and is "waiting for orders" as the scroll in his hand announces. The lion is double-coded, indicating Hercules but

³⁸ Ibid., p. 206. Atherton also suspects social envy at Walpole's social rise in this depiction by the opposition, *ibid.*, p. 207.

³⁹ Pearce, *The Great Man* (footnote 35), pp. 427–428.

⁴⁰ Langford, *Walpole and the Robinocracy* (footnote 27), p. 17.

⁴¹ Stephens, *Catalogue of Political and Personal Satires* (footnote 32), p. 229.

also the British Lion, forced into dishonourable inactivity here, almost pinned down by the force of the anchor on shore.⁴² The print uses a common pattern of contemporary satire: “the navy [...] following the practice of the patriot press, is always pictured as the unhappy but valorous victim of Walpole’s policies, and the sailor as courageous, loyal and patriotic.”⁴³ Walpole, the anti-heroic, forces the common Briton to waste his heroic potential.

Stephan Oettermann has argued against a popular knowledge of the Hercules-myth in the early eighteenth century on the continent.⁴⁴ For Britain, the case seems to be slightly different. Chapbooks for instance, widely available reading material with cheap woodcut illustrations, popularised Hercules,⁴⁵ and the often republished and widely read popular romance “The Seven Champions of Christendom” (orig. 1596/7), presenting the glorious adventures of a group of Christian heroes, also draws on Hercules several times by way of comparison.⁴⁶ Hercules may even have been a particularly apt hero for popular consumption as he also performed many of his deeds in a position of service. The frustrated alignment of the common sailor with a classical hero evokes categories of national self-perception but also repeats Hogarth’s accusation that contemporary culture has no room for the heroic. The print reduces the aura of the heroic in two senses (not necessarily both negative): it democratises the hero, making him potentially available as identification figure for the common people. At the same time, it shows how this identification is (maliciously) prevented. The hero becomes an identification figure of (nostalgic) longing, a merely wished-for imitation, an ideal that remains unreachable.

My final example is a print situated within a complicated web of intertextual and intermedial relations that presents Robert Walpole as the new Hercules, “The Glory of the Right Honourable Sir Robert Walpole” (Fig. 5). This takes up a tradition which Friedrich Polleroß described as ‘Hercule moderne,’ a reinterpretation of the ruler’s identification with Hercules, where the prince not only attains the perfection of the classical model but in fact surpasses it.⁴⁷ The print appeared

⁴² Donald, *The Age of Caricature* (footnote 15), pp. 47–50 as well as Langford, *Walpole and the Robinocracy* (footnote 27), pp. 15–19, point to the continued use of emblems in early eighteenth-century prints.

⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴ S. Oettermann, *Herkules von der Peripherie her: Jahrmarkt, Circus, Puppenspiel*, in: R. Kray / S. Oettermann (Ed.), *Herakles / Herkules*, vol. 1, *Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt*, Basel 1994, pp. 161–178.

⁴⁵ Thus for instance the chapbook “Hercules of Greece, History of the Life and Glorious Actions of the Mighty,” published in Aldermarj and Bow Churchyards, see J. Ashton, *Chapbooks of the Eighteenth Century*, London 1882, p. 485.

⁴⁶ For the wide circulation of “The Seven Champions of Christendom” throughout the seventeenth and eighteenth centuries, see J. Fellows (Ed.), *Richard Johnson, The Seven Champions of Christendom*, Aldershot 2003, Introduction, pp. xxiv–xxviii.

⁴⁷ F. Polleroß, *De l'exemplum virtutis à l'apothéose. Hercule comme figure d'identification dans le portrait. Un exemple d'adaptation des formes de représentation classiques*, in: A. Ellenius (Ed.), *Iconographie, propagande et légitimation*, Paris 2001, pp. 49–76, here p. 73.



Fig. 5
 Dumouchel / Faget / Fourdrinier, The Glory of the Right Honourable Sir Robert Walpole, (May?) 1730, London, British Museum, Inv. No. BM 1842



Fig. 6
 Anon., To the Glory of Don Francisco, upon his Delivery out of Gaol, May or June 1730,
 London, British Museum, Inv. No. BM 1841

early in 1730, the year Walpole attained undisputed political power after his previous ally Charles Townshend had been forced to resign in May.⁴⁸ The design was by F. Dumouchel and J. Faget, and engraved by Paul Fourdrinier, a fact that incited “The Grubstreet Journal” in July 1730 to scoff at this adulation by “three Frenchmen.”⁴⁹

The engraving shows Walpole, having trodden down the Hydra of faction, in a temple-like structure crowned by Britannia, receiving a ducal crown by Minerva. His labours, as medallion M explains, concern trade – a double-edged achievement, as trade was not considered either heroic or even quite gentlemanly in the aristocratic sense. The Latin inscription at the bottom on either side of Walpole’s arms, praises Walpole as the new Hercules: “Let them praise that ancient Hercules who with his Sword Vanquish’d the Hydra! But much more this modern one, [...]”⁵⁰

Frederick Stephens describes the print as panegyric and J. H. Plumb supports this view.⁵¹ Langford, on the other hand, remarks rather dryly, “[i]f it was meant seriously, the naivety and extravagance of this praise sadly misfired.”⁵² Certainly the print immediately spurned further productions which erased any panegyric intention. A print with the same design appeared, either shortly before or shortly after the Walpole version, entitled “To the Glory of Don Francisco upon his delivery out of Gaol” (Fig. 6) and commented on Francis Charteris’ release from prison who had raped (not for the first time) a servant girl and – according to rumour – had escaped punishment through Walpole’s intervention.⁵³ Again the comparison to Hercules is made, but this Hercules clearly derives his valour from money only: at the parting of the ways he chooses money over virtue (medallion F), walking across money bags he secures his release from Pluto who restrains Justice, and the inscription makes it plain that Charteris easily surpasses Hercules’ valour through his wealth: “Pray what is Hercules the Hydra Killing / To C—s worth two Plumbs from scarce a Shilling.”⁵⁴ As Walpole was frequently compared to Charteris, the similarity of the print design and the comparison of both to Hercules further connect Walpole to Charteris’ venality and immoral exploitation of the weak. At this point the significance of the heroic model itself slips into ambiguity, as Hercules not only defeated monsters but could also be associated

⁴⁸ Pearce, *The Great Man* (footnote 35), p. 249.

⁴⁹ *The Grubstreet Journal* 28, July 16, 1730, quoted in F. G. Stephens, *Catalogue of Political and Personal Satires* [...], vol. 2, 1689–1733, London 1873 (Repr. London 1978), p. 716.

⁵⁰ Translation: *Ibid.*, p. 714.

⁵¹ *Ibid.*, p. 715; J. H. Plumb, *Sir Robert Walpole. The King’s Minister*, London 1960, p. 244.

⁵² Langford, *Walpole and the Robinocracy* (footnote 27), p. 58.

⁵³ For an account of the trial and Charteris’ connection to Walpole, see A. E. Simpson, *Popular Perceptions of Rape as a Capital Crime in Eighteenth-Century England. The Press and the Trial of Francis Charteris in the Old Bailey, February 1730*, in: *Law and History Review* 22.1, 2004, pp. 27–70. Charteris, as Simpson notes, was “vilified across the social spectrum,” *ibid.*, p. 31.

⁵⁴ Langford, *Walpole and the Robinocracy* (footnote 27), p. 59.

with gastronomic or sexual debauchery.⁵⁵ In June 1730 the original and possibly panegyric engraving on Walpole appeared in “The Craftsman,” an opposition periodical conducted for Bolingbroke and Pulteney. In two columns of letterpress that frame the image someone signed “W---polius” ironically endorses the design and thus ridicules Walpole’s greed for power and money, as well as the foreign (unpatriotic) origin of the design.⁵⁶ In 1731, “The Craftsman” designed a series of “Hieroglyphicks” as frontispieces for a collected edition which included this rendering of Walpole’s ascent to glory as ‘new Hercules’ and which was also sold as a separate print. In this “Craftsman” remake, without the explicit connection to Hercules (either in the Hydra or the inscription), a rather sleepy Minerva offers a ducal coronet with a fool’s cap on it.⁵⁷ The inscription below the engraving predicts Walpole’s fall and the design did in fact make a reappearance in 1741 shortly before Walpole lost his power. Walpole as new Hercules had become an emblem of his decline.

The complicated tangle of verbal and visual interrelation, of copy, adaptation and partial copy, changes the significance of the comparison to the classical hero from a model to emulate to an empty form, a supposedly ‘one-size-fits-all’ hero costume that by its proliferation and risibility starts to lose its significance and thus turns out to fit noone. At best it still works as foil to show the corruption of a modern age that nostalgically longs for the heroes it has lost. The multiple failures to imitate the classical heroic model turn mimesis into mimicry – I adopt the term from Homi Bhabha who describes as mimicry the imitation of the coloniser’s cultural practices by the colonised.⁵⁸ This imitation is never complete, because the colonised can only ever be a more or less successful copy with the difference clearly visible, never identical to the coloniser. The always imperfect copy in effect also subverts the model by making it look ridiculous in its necessarily failed completion. Jacob Fuchs has described the relation of the eighteenth century to classical antiquity as a moment of colonisation and the mock-heroic as an effort to overcome or subvert the influence of the classical as cultural coloniser.⁵⁹ In the case of the satirical prints I examined, the heroic model turns into a mere façade or mere ascription without substance: it is impossible for the modern subject to appropriate or approximate the model convincingly. Radically reducing heroic aura, in the end these satirical renderings expose the weakness of all *imitatio heroica* which is, after all, always a copy and never the ‘real thing.’ Though this

⁵⁵ R. Kray, ‘Wider „eine engbrüstige Imagination“. Studien zur medien-, stoff- und motivgeschichtlichen Typogenese des Herakles / Herkules-Mythos, in: R. Kray / S. Oettermann (Ed.), *Herakles / Herkules*, vol. 2, *Medienhistorischer Aufriß, Repertorium zur intermedialen Stoff- und Motivgeschichte*, Basel 1994, pp. 9–129, here pp. 51–52.

⁵⁶ Stephens, *Catalogue of Political and Personal Satires* (footnote 49), p. 715.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 689–690.

⁵⁸ H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.

⁵⁹ J. Fuchs, *Postcolonial Mock-Epic: Abrogation and Appropriation*, in: *Studies in the Literary Imagination* 33.2, 2000, pp. 23–43.

does not necessarily undermine the heroes themselves, it seems to question them *as* models.⁶⁰ The meanings of *imitatio heroica* proliferate uncontrollably down a slippery slope of uncertain interpretations where the verbal questions the visual and vice versa, where value can easily turn into waste and virtue is just another name for vice. The “old ridiculous stories of the Heathen gods” as Hogarth had it, no longer work as colonisers of cultural codes, the classical hero as straightforward model is no longer viable.

Acknowledgements

Fig. 1–6 © Trustees of the British Museum.

⁶⁰ Klaus Herding does not see a critical impact directed against antiquity itself – as opposed to contemporary conditions – in caricature until the end of the nineteenth century, see K. Herding, ‘Inversionen’. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts, in: K. Herding / G. Otto (Ed.), *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen*, Giessen 1980, pp. 131–171.

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Prof. Olivier Bonfait
Professeur d'histoire de l'art moderne
Université de Bourgogne, UMR CNRS UB 5605
2 bd Gabriel
F-21000 Dijon
olivier.bonfait@inha.fr

Prof. Dr. Dietrich Boschung
Professor für Klassische Archäologie
Direktor „Internationales Kolleg Morphomata:
Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen“
Archäologisches Institut
Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz
D-50923 Köln
dietrich.boschung@uni-koeln.de

Hallie Franks, PhD
Assistant Professor
New York University
Gallatin School of Individualized Study
1 Washington Place
USA-New York, NY 10003
hmf2@nyu.edu

Prof. Dr. Felix Heinzer
Professor für Lateinische Philologie des Mittelalters
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Seminar für Lateinische Philologie des Mittelalters
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Werthmannstr. 8
D-79098 Freiburg i. Br.
heinzer@mittellatein.uni-freiburg.de

Katharina Helm, M.A.
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
katharina.helm@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Hans W. Hubert
Professor für Kunstgeschichte
Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
hans.hubert@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Dr. Martin Kovacs
Wissenschaftlicher Mitarbeiter
Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Archäologische Wissenschaften,
Abteilung für Klassische Archäologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Fahnenbergplatz
D-79098 Freiburg i. Br.
martin.kovacs@sfb948.uni-freiburg.de

PD Dr. Stefanie Lethbridge
Akademische Rätin
Mitglied des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Englisches Seminar
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Rempartstr. 15
D-79098 Freiburg i. Br.
stefanie.lethbridge@anglistik.uni-freiburg.de

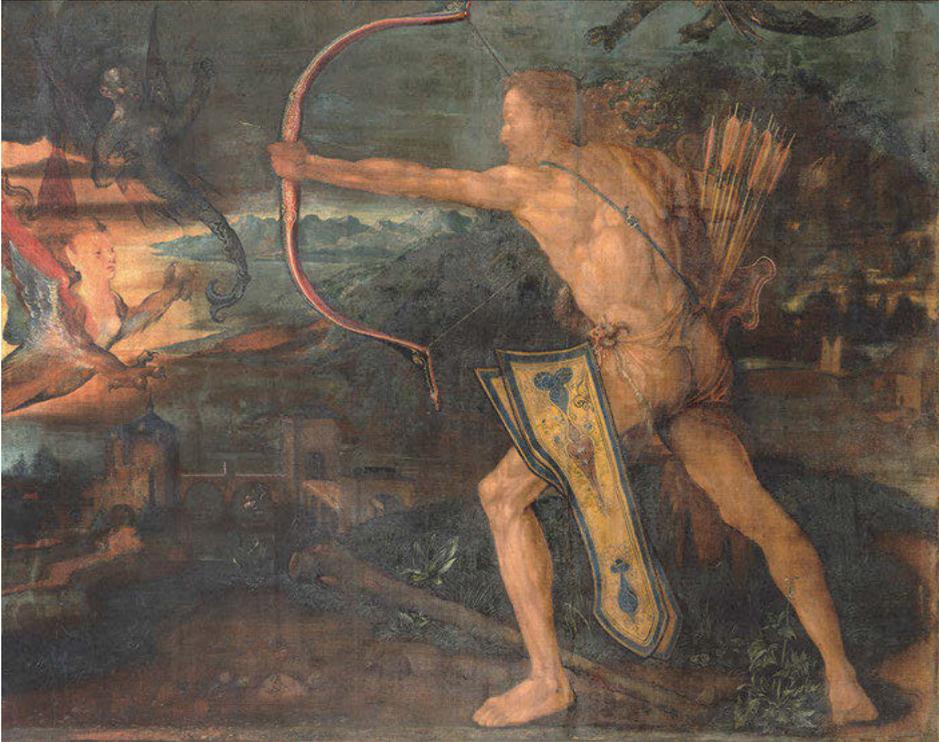
PD Dr. Caterina Maderna
Institut für Klassische Archäologie
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Marstallhof 4
D-69117 Heidelberg
maderna@t-online.de

Dr. Christina Posselt-Kuhli
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
christina.kuhli@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

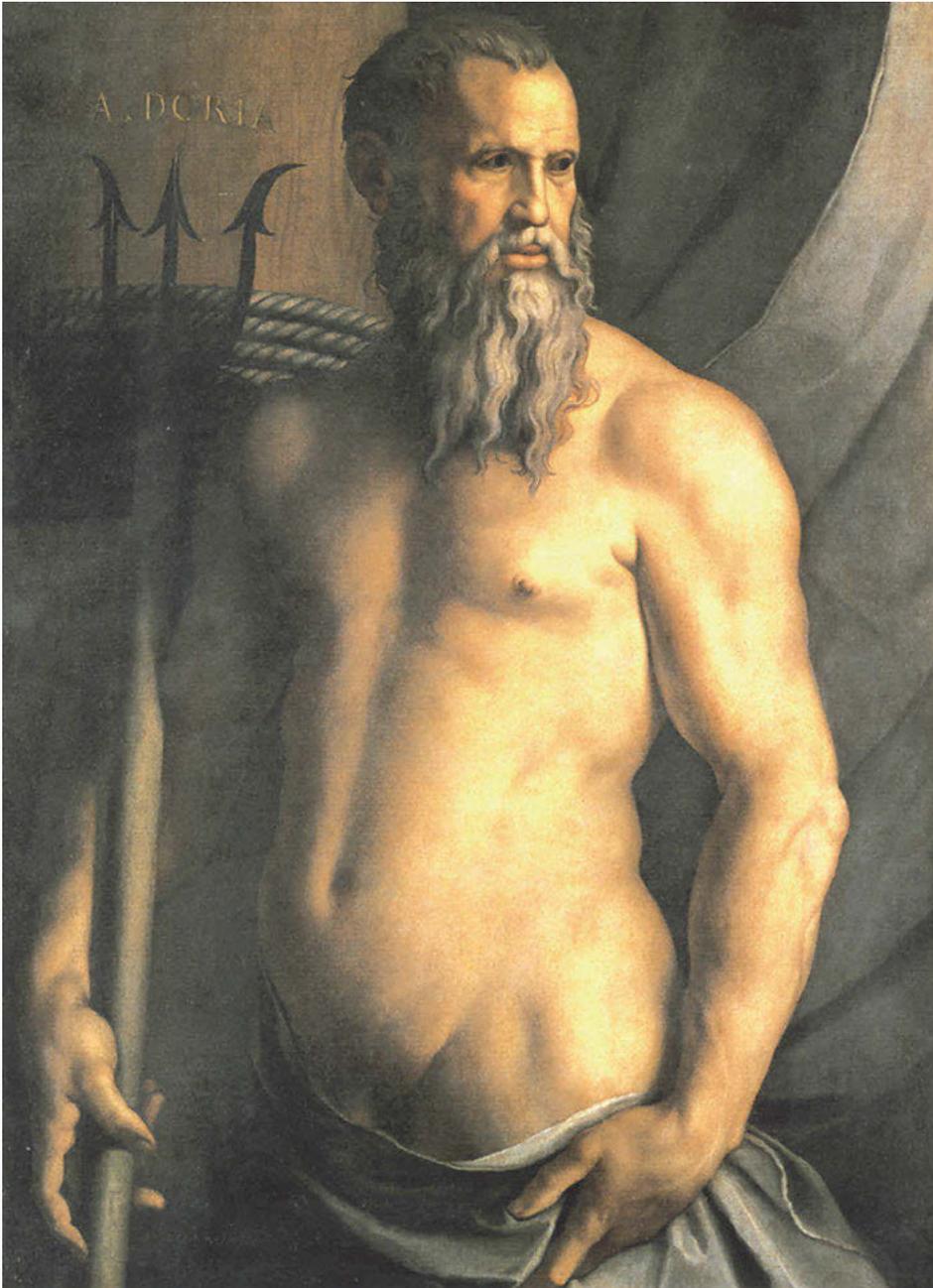
Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét
Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit
Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Kunstgeschichtliches Institut
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Platz der Universität 3
D-79098 Freiburg i. Br.
anna.schreurs@kunstgeschichte.uni-freiburg.de

Prof. Dr. Ralf von den Hoff
Professor für Klassische Archäologie
Sprecher des Sonderforschungsbereichs 948
„Helden – Heroisierungen – Heroismen“
Institut für Archäologische Wissenschaften,
Abteilung für Klassische Archäologie
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br.
Fahnenbergplatz
D-79098 Freiburg i. Br.
vd.hoff@archaeologie.uni-freiburg.de

Farbtafeln



Farbabb. 1
Albrecht Dürer, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel, Malerei auf Leinwand,
1500, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 166



Farbabb. 2

Agnolo Bronzino, Andrea Doria als Neptun, um 1530–1540, Öl auf Leinwand, 129 × 97 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera



Farbabb. 3
Sébastien Bourdon, Christina von Schweden zu Pferd, 1653, Madrid, Museo del Prado,
Inv. Nr. PO 1503



Farbabb. 4
Michael Willmann, Allegorie auf den Großen Kurfürsten als Beschützer der Künste, 1682,
Schloss Charlottenburg, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Inv. Nr. F0016280



Farbabb. 5

Jürgen Ovens, Herzog Christian Albrecht als Beschützer der Künste und Wissenschaften, 1661, Schloss Erholm (Aarup, Dänemark), ohne Inv. Nr.



Farbabb. 6
René-Antoine Houasse, Portrait équestre de Louis XIV, Öl auf Leinwand, 255 × 200 cm,
Versailles, Musée National du Château