

DIETRICH BOSCHUNG

EFFIGIES

Antikes Porträt als Figuration des Besonderen



MORPHOMATA

Das Buch untersucht, wie Porträts der griechischen und römischen Antike den Vorstellungen von Besonderheiten eines bestimmten Individuums eine anschauliche Form geben und sie damit dauerhaft machen.

In der Verschränkung von Fallstudien und allgemeinen Reflexionen werden drei Aspekte untersucht: Die Voraussetzungen für die *Entstehung* der Bildnisse; die *medialen Bedingungen* der Entstehungsprozesse; die *Wirkmacht* der gewordenen Form.

Zusammen mit komplementären Figurationen des Individuellen wie Namen, Siegelbild oder distinkten Auszeichnungen soll das Porträt als Abbild eine Person eindeutig bezeichnen. Es kann sie durch die Hervorhebung von Eigenheiten als einzigartig darstellen oder durch die Übernahme allgemeiner Züge die Verbundenheit mit überindividuellen Werten betonen. Der Wunsch nach Vergegenwärtigung bedeutender Personen steht denn auch am Anfang der Forschungsgeschichte des antiken Porträts.

BOSCHUNG - EFFIGIES



MORPHOMATA

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER
UND DIETRICH BOSCHUNG
BAND 49

PUBLIKATIONSBEIRAT:
THOMAS MACHO, ALAIN SCHNAPP,
MARISA SIGUAN UND BRIGITTE WEINGART

DIETRICH BOSCHUNG

EFFIGIES

Antikes Porträt als

Figuration des Besonderen

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK1505. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über www.dnb.d-nb.de abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2021 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)
Internet: www.fink.de

Lektorat: Thierry Greub, Cathalin Recko und Torsten Zimmer
Umschlaggestaltung und Entwurf Innenseiten: Kathrin Roussel
Satz: Andreas Langensiepen, textkommasatz
Printed in Germany
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6619-8

INHALT

EINLEITUNG	9
Ansatz, Zielsetzung und Aufbau des Buches 9.– Forschen im Freiraum, oder: Was war Morphomata? 13	
I VORBEMERKUNGEN	
1. PORTRÄT	21
1.1 Fokussierung des Begriffs 21.– 1.2 Konjunkturen des Porträts 24.– 1.3 Wahl des Ausschnitts 25.– 1.4 Gesichtlose Porträts 29.– 1.5 Spektrum der Porträtierung 37	
2. FIGURATION	39
2.1 »μορφώματα ... quas nos <i>figuras</i> sive <i>figurationes</i> possumus dicere« 39.– 2.2 Modalitäten der Ausformung 44.– 2.3 Suche nach der verlorenen Form 48	
3. DAS BESONDERE	51
3.1 <i>Semper specialia generalibus insunt</i> 51.– 3.2 Ein exemplarisches Individuum: Sokrates 52.– 3.3 Ein Besonderer werden: Normerfüllung und Devianz 55.– 3.4 Individuum / Dividuum 57.– 3.5 Die Bezeichnung des Besonderen 58	
II KOMPLEMENTÄRE FIGURATIONEN DES BESONDEREN	
1. BILD UND INDIVIDUUM	67
1.1 Siegelbild und Person 67.– 1.2 Bild als Namen 73	
2. STRATEGIEN DER DISTINKTION: AUGUSTUS ZUM BEISPIEL	89

3. WEITERUNGEN DES PORTRÄTS	105
3.1 Multiplikation der Bildnisse 105.– 3.2 Begleitfiguren als Charakterisierung 109.– 3.3 Biographische Bild- sequenzen 114	

III ARCHÄOLOGISCHE FALLSTUDIEN

1. FINGIERTE PORTRÄTS: HOMER UND SEINE GESCHÖPFE	121
2. SOKRATES: DAS EXEMPLARISCHE INDIVIDUUM UND SEIN PORTRÄT	137
2.1 Genese 137.– 2.2 Medialität 144.– 2.3 Dynamik 153	
3. ALEXANDER, SINGULÄR VON ANFANG AN	159
4. AUFFÄLLIG UNTER BESONDEREN: POMPEIUS	167
4.1 Prominenz ohne Namen 167.– 4.2 Porträt als Spiegel der Konkurrenz 171.– 4.3 Paradox und besonders 175	
5. UNVERGLEICHLICH WERDEN: NOCH EINMAL AUGUSTUS	185
5.1 Besonders und überall gleich 185.– 5.2 Neue Rolle, neues Gesicht: Wandlungen des Octaviansporträts 188.– 5.3 <i>novus et amplior</i> , das Bildnis des Unvergleichlichen 196	
6. ANPASSUNG UND EMANZIPATION DER NACHFOLGER	201
6.1 Im Schatten des Einzigen 201.– 6.2 Differenz als Profilierung 204.– 6.3 Kontinuität und Zäsuren 214.– 6.4 Wechsel der Herrscher, Kontinuität der Herrschaft 217	

IV DIE VERALLGEMEINERUNG DES BESONDEREN

1. MAHNUNG UND VORBILD	221
1.1 Das Besondere als Exemplum 221.– 1.2 Individuell durch Angleichung 227.– 1.3 Vom Singulären zum Distink- tiven: Noch einmal Insignien, Siegel und Namen 235	
2. ÄHNLICHKEIT UND IDENTITÄT	239
2.1 »Etwas dazwischen«: Diotima belehrt Sokrates 239.– 2.2 Imaginierte Porträts 244.– 2.3 Reduktion der Ähnlichkeit, Verlust der Identität? 249	

3. PORTRÄT ALS MASSENPHÄNOMEN	257
3.1 Singuläre und serielle Porträts	257.–
3.2 Repetition und Sonderwunsch	258.–
3.3 Vielfalt der Serien	271

V DIE FINDUNG DES BESONDEREN

1. WEGE DES FINDENS	279
1.1 Namen zu Köpfen	279.–
1.2 Argument und Intuition	287.–
1.3 Zweifel und Bestätigung: Peiresc fragt, Rubens erklärt	294.–
1.4 Gelehrte Diskurse: Dialektik des Suchens	299
2. WIRKMACHT DER NAMEN	303
2.1 Benennung als Deutung	303.–
2.2 Name sucht Bildnis	308.–
2.3 Identität der Namen, Ambivalenz der Identität	312.–
2.4 Mechanismen der Akzeptanz	315
3. TYPOLOGIE: VIELFALT UND EINHEIT DES BESONDEREN	323
3.1 Bildnistypen	323.–
3.2 Typologie, eine Methode der Besonderung	327.–
3.3 Replikenrezension: Das Allgemeine aus dem Besonderen	330

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

Antike Autoren	335
Lexika, Reihen, Zeitschriften	336
Monographien und Einzelschriften	336

REGISTER

Stichwortverzeichnis	341
Antike Schriftquellen	348
Antike Personennamen	354
Museen und Standorte	360
Abbildungsnachweis	364

Tafeln

EINLEITUNG

ANSATZ, ZIELSETZUNG UND AUFBAU DES BUCHES

Dieser Band bietet keine Geschichte des antiken Porträts. Vielmehr versucht er zu zeigen, wie die Bildnisse der Griechen und Römer den Vorstellungen vom Besonderen eines Menschen Gestalt geben und sie zugleich verfestigen. Diese Überlegungen stützen sich auf die Ergebnisse der intensiv betriebenen archäologischen Porträtforschung, die antike Bildnisse in den letzten Jahrzehnten erfolgreich auf Fragen der Typologie, der Benennung und der historischen Einordnung untersucht hat. Zugleich haben wissenschaftliche Kataloge wichtiger Sammlungen die Materialbasis noch einmal erheblich vergrößert und auch Aspekte der Aufstellung und der Rezeption sind eingehend behandelt worden. Auf der Grundlage solcher Vorarbeiten kann hier dargelegt werden, wie die Bildnisse der Antike Vorstellungen von der spezifischen Eigenart eines einzelnen Menschen ausformten, dabei veränderten und verstetigten. Damit verfolgt das Buch eine morphomatische Perspektive, indem es fragt, wie Artefakte (in diesem Falle: antike Porträts) epistemische Leistungen (Eindrücke oder Nachrichten von einem bestimmten Menschen) in einer sinnlich wahrnehmbaren Form konkretisieren.

Dabei werden drei zusammenhängende Aspekte untersucht: Die *Entstehung* der Bildnisse als Konkretisierung intellektueller Leistungen; die *medialen Bedingungen* der Entstehungsprozesse; die *Wirkmacht* der gewordenen Form. Nach dem seit 2009 entwickelten Konzept heißt eine solche Untersuchung *morphomatisch*. Ein Artefakt, das als sinnlich wahrnehmbare Konkretisierung epistemischer Leistungen und damit als Objekt einer morphomatischen Versuchsanordnung zu untersuchen ist, wird als *Morphom* bezeichnet. Dieser Ansatz, einige seiner Schlüsselbegriffe (Artefakt, Intellekt, Konkretisierung, Wirkmacht, Monument) und seine Anwendung auf die materielle Kultur der Antike sind im Zu-

sammenhang archäologischer Fallstudien ausführlicher erläutert worden (Boschung 2017). Der vorliegende Band nimmt das dort skizzierte Konzept auf und wendet es auf das antike Porträt an; auch inhaltlich ergänzt er die frühere Publikation in zahlreichen Punkten. In der Verschränkung von Fallstudien und allgemeinen Reflexionen zeigt er, wie der morphomatische Ansatz in einem geisteswissenschaftlichen Fach fruchtbar gemacht werden kann.

In seiner zweiten Förderphase (2015–2021) hat das Internationale Kolleg Morphomata seine Forschungen auf *Biographie* und *Porträt als Figurationen des Besonderen* fokussiert. Das vorliegende Buch kann somit an eine Reihe früherer Studien anschließen. Es beginnt mit der Darlegung einiger Schlüsselbegriffe (Kap. I), die den Rahmen für die folgenden Kapitel absteckt. Dem lateinischen Ausdruck *effigies* entsprechend wird für das *Porträt* (I.1) das Augenmerk sowohl auf die konzeptionelle wie auf die materielle Ausgestaltung gelegt. Ein Bildnis kann eine ganze Personengruppe einbeziehen, die somatische Erscheinung eines Menschen abbilden oder von beidem absehen. Häufig gilt die besondere Aufmerksamkeit Kopf und Gesicht, aber einige Darstellungsformen verzichten bewusst auf ihre Wiedergabe. Auch das Wort *Figuration* (I.2) bezeichnet sowohl die erdachte wie die materiell verfertigte Gestalt, leitet es sich doch von *figuratio* ab, dem lateinische Pendant zum griechischen *μόρφωμα*. So erweist sich das Porträt als Sonderfall der Figuration, nämlich als Figuration des Individuellen. *Das Besondere* (I.3) ist stets im Allgemeinen enthalten; als Produkt eines Prozesses der Ausdifferenzierung steht es gleichzeitig in Opposition dazu. Dabei finden sich sowohl selbstgewählte wie auch fremdbestimmte Formen der Markierung von Diversität. Die Mechanismen, die zur Wahrnehmung eines Besonderen führen, lassen sich an der Person des Sokrates (I.3.2) nachverfolgen.

Die visuelle Bezeichnung des Besonderen erfolgte nicht nur durch das Porträt. So kann ein Individuum durch ein Bild repräsentiert werden, das ihm unähnlich ist und das nicht sein Aussehen wiedergibt (II.1). Die Abdrücke der Siegel (II.1.1) gelten als persönliche und eindeutig zuzuordnende Zeichen einer Person, die damit Zustimmung bekundete und Äußerungen beglaubigte. In aller Regel zeigen sie nicht das Porträt ihres Trägers, sondern frei gewählte, manchmal auch ererbte Darstellungen von Szenen, Figuren oder Gegenständen. Individuell verstandene Namen können bildhafte Assoziationen auslösen, die visuell umgesetzt werden und auf diese Weise eine Person evozieren (II.1.2). In anderen Fällen wird das Porträt durch zusätzliche, sorgfältig modellierte Figurationen des Besonderen ergänzt. Am Beispiel des Augustus lässt

sich verfolgen, wie unterschiedliche Medien gezielt genutzt worden sind, um das Einzigartige eines Individuums herauszuarbeiten und darzustellen (II.2). Eine Möglichkeit, komplementäre Qualitäten einer Person wiederzugeben (II.3), lag in mehrfachen Darstellungen, die unmittelbar benachbart unterschiedliche Aspekte visualisierten (II.3.1). Ebenso konnte die porträtierte Person durch Begleitfiguren ergänzt werden, die ihr zugeordnet sind und die unterschiedliche Eigenheiten anzeigen, die in einer einzigen Figur nicht darzustellen waren (II.3.2). Biographische Bildsequenzen visualisieren die Besonderheit der Hauptfigur in narrativen Szenen (II.3.3)

Das dritte Kapitel (Kap. III) enthält die archäologischen Fallstudien. Es ist der umfangreichste Teil und nimmt die zentrale Position des Buches ein. Die Auswahl mag willkürlich erscheinen, aber sie ist im Wesentlichen durch Quellenlage und Forschungsstand bedingt. Die Beispiele sind alle gut untersucht und über ihre Beurteilung ist ein weitgehender Konsens erreicht worden. Das ermöglicht es, von einer weiteren Diskussion der typologischen Fragen, der Benennungen und Datierungsvorschläge abzusehen: Auch wenn sie für einzelne Aspekte weiterhin notwendig sein mag, so spielt sie in dem hier verfolgten Zusammenhang keine Rolle. Ergänzend zu den Porträts einiger prominenter Personen ist die Besprechung der Bildnisse von historisch Unbedeutenden in die allgemeineren Überlegungen über *Bild als Namen* (Kap. II.1.2) und *Porträt als Massenphänomen* (Kap. IV.3) integriert. Zwar sind von diesen Kindern, Frauen und Männern nur die Angaben der Grabinschriften bekannt, aber ihre Darstellungen sind wichtige Zeugnisse für das Bedürfnis nach einer angemessenen Wiedergabe des Besonderen einer Person, in vielen Fällen auch für die Suche nach einer eigenen Form der Bezeichnung.

Die Fallbeispiele (Kap. III) veranschaulichen unterschiedliche Anliegen und Voraussetzungen der Realisierung eines Porträts. Das Bildnis Homers (III.1) ist in großem Abstand von seiner Lebenszeit geschaffen worden, um eine Vorstellung von der Erscheinung des Dichters zu geben und zugleich seine Existenz als historische Persönlichkeit zu sichern. Das postume Sokrates-Porträt bietet die Gelegenheit für eine exemplarische Untersuchung der Genese, der medialen Bedingungen seiner Schaffung und seiner Wirkmacht (III.2). Am Alexander-Porträt lässt sich trotz aller Schwierigkeiten der Überlieferung erkennen, wie ein auffälliges und signifikantes Merkmal schon zu Lebzeiten des Makedonenkönigs eingesetzt worden ist, um seine Darstellungen unmissverständlich zu bezeichnen (III.3). Die Bildnisse des Pompeius sind als Ausdruck seines Bemühens zu verstehen, in einem Umfeld heftiger politischer Rivalitäten

durch den Verstoß gegen die Erwartungen der Zeitgenossen als besonders zu erscheinen (III.4).

In der römischen Kaiserzeit werden die Bildnisse der Herrscher und ihrer Angehöriger gezielt und konsequent als Mittel politischer Legitimierung eingesetzt. So ließ Augustus in unterschiedlichen Phasen seiner Tätigkeit als Reaktion auf aktuelle Entwicklungen neue Versionen seines Porträts schaffen (III.5). Auch wenn diese auf sehr verschiedene Konstellationen und Stimmungen Rücksicht nehmen mussten, so stellten sie doch durch die Beibehaltung signifikanter Merkmale die Erkennbarkeit des Dargestellten sicher. Seine Nachfolger (III.6) nutzten das Porträt, um durch Angleichung oder visuelle Abgrenzung von früheren Bildnissen politische Kontinuitäten und Umbrüche zu verdeutlichen.

Wenn das Bemühen der Porträtkunst einer prägnanten Visualisierung des Individuellen galt, so haben die dabei erreichten Ergebnisse vielfach ihre Besonderheit anschließend wieder eingebüßt (Kap. IV.1). Wenn etwa die Bildnisse der politischen Führer der späten Republik und der Kaiser als Darstellung des Besonderen Aufmerksamkeit fanden, so schufen sie damit ästhetische Maßstäbe und wurden zum Vorbild für die Porträts ihrer Zeitgenossen. Im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. ist die Darstellung des Besonderen vor allem dem Bildnis des Kaisers selbst vorbehalten, während die Wiedergabe der Zeitgenossen durch das jeweilige Herrscherporträt geprägt ist. Diese Angleichung lässt den Einzelnen austauschbar erscheinen; wichtig war sie als Ausdruck kultureller Zugehörigkeit und politischer Loyalität. Dabei ist auch im Privatporträt deutlich, dass die Darstellung eigener Merkmale nicht allen Gruppen gleichermaßen zugestanden worden ist. So wird die Physiognomie von Frauen stärker idealisiert und damit standardisiert; Abweichungen von der Norm (und damit Eigenständigkeit) sind in dem meisten Fällen nur durch Extravaganzen der Modefrisuren angegeben (IV.1).

Vor allem kleinformatige Darstellungen können die Ähnlichkeit mit benennbaren Vorlagen verlieren, so dass sich nicht klären lässt, ob tatsächlich ein Porträt beabsichtigt war. Gerade diese Ambivalenz ermöglichte eine Benennung auch idealtypischer Figuren (IV.2). Vor allem im Bereich der Grabreliefs erscheint das Porträt als ein Massenphänomen (IV.3), in dem kleinformatige Köpfe kaum unterscheidbar, durch die Inschriften aber individuell benannt, in großer Anzahl ausgearbeitet werden.

Die Forschungsgeschichte des antiken Porträts verfolgt die Suche nach den besonderen und exemplarischen Personen der Vergangenheit, von denen griechische und römische Historiker berichten (V.1). Dabei

konnten Darstellungen historischer Figuren entweder aus eigenen Vorstellungen heraus erfunden oder durch die Verknüpfung von literarischen Nachrichten und formalen Auffälligkeiten in den vorhandenen Skulpturen entdeckt werden (V.2). Mit der Vermehrung des Materialbestandes in den letzten Jahrzehnten erweist sich das Modell des *Bildnistypus* als geeignetes Instrument, um die Spannung zwischen dem Allgemeinen der formalen Vorlage und dem Besonderen der einzelnen Skulptur zu analysieren (V.3).

FORSCHEN IM FREIRAUM, ODER: WAS WAR MORPHOMATA?

Dieses Buch ist das Ergebnis der zwölfjährigen Arbeit in und mit dem Internationalen Kolleg *Morphomata* an der Universität zu Köln. Es wurde vom 1. April 2009 bis zum 31. März 2021 vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) im Rahmen des Programms *Freiraum für die Geisteswissenschaften* als Käte Hamburger Kolleg gefördert und umfasste sowohl ein Programm für internationale Gastwissenschaftler (»Fellows«) wie auch vielfältige Möglichkeiten für interdisziplinäre wissenschaftliche Veranstaltungen und Publikationen. Zum Abschluss seiner Arbeit kann es hier selbst als ein *Morphom* von Vorstellungen wissenschaftlicher Zusammenarbeit in seiner Genese, Dynamik und Medialität skizziert werden.¹ Dabei liegt der Fokus auf jenem Teil des Kollegs, der für die Ausarbeitung dieses Buchs wichtig war.

Genese: Wie jedes andere *Morphom*, so setzte auch das Kolleg *Morphomata* bestehende Vorstellungen um und gab ihnen eine konkrete Form, so dass es sie veränderte und gleichzeitig stabilisierte. Ausgangspunkt war die vorangegangene interdisziplinäre Zusammenarbeit, für die das damalige Zentrum für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZaKMiRa) an der Universität zu Köln den Rahmen geboten hatte. Eine seiner Tagungen, die zusammen mit dem Althistoriker Werner Eck 2004 durchgeführt werden konnte, bot Beiträge aus der Alten Geschichte, der Klassischen Philologie, der Archäologie, der Numismatik und der Papyrologie (Boschung/Eck 2006), mit denen am Beispiel der Tetrarchie die mediale Präsentation eines antiken Herrschaftssystems untersucht wurde. Die folgende Veranstaltung, mit der Kunsthistorikerin Susanne

¹ Zur Fragestellung und zum Morphombegriff: Boschung, 2017, 23–36.– Zur Arbeit von *Morphomata*: Boschung 2017, 137–139.

Wittekind und dem Zentrum für Mittelalterstudien 2006 organisiert, untersuchte das Fortwirken der Antike im Mittelalter und bezog neben Archäologie und Kunstgeschichte auch die Geschichte, Judaistik, Mittelatein und Philosophie mit ein.² Gespräche mit der Linguistin Claudia Riehl führten 2008 zu einem gemeinsamen Workshop über *Historische Mehrsprachigkeit*, mit Beiträgen aus den Fächern Ägyptologie, Alte Geschichte, Byzantinistik, Deutsch als Fremdsprache und Historisch-Vergleichende Sprachwissenschaft.³ Aus Diskussionen mit dem Germanisten Erich Kleinschmidt ergab sich im Februar 2009 ein zusammen mit dem Zentrum für Moderneforschung konzipiertes Kolloquium zur Antikerezeption in der Frühen Neuzeit, das neben Archäologie und Germanistik auch Altphilologie, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Niederlandistik und Skandinavistik umfasste.⁴ Diese Vernetzung zahlreicher Disziplinen wurde für ein größeres Publikum sichtbar, als 2007 im Jahr der Geisteswissenschaften zusammen mit dem Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln (insbesondere mit Hansgerd Hellenkemper und Friederike Naumann-Steckner) eine Ausstellung über *Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter* gezeigt werden konnte.⁵

Es war die Erfahrung der damaligen, regelmäßigen und verlässlichen interdisziplinären Zusammenarbeit innerhalb der Philosophischen Fakultät, die den Ausschlag gab, gemeinsam mit Günter Blamberger das Konzept und den Antrag für das Internationale Kolleg Morphomata auszuarbeiten. Am 1. April 2009 konnte es den Betrieb aufnehmen; am 1.–3. Dezember 2009 wurde mit der Veranstaltung *Pretest Morphomata* das wissenschaftliche Konzept öffentlich vorgestellt.

Dynamik: Morphomata war als ein interdisziplinäres und internationales Denklabor konzipiert; ein Ort, an dem Ideen im Gespräch entwickelt und erprobt werden konnten. Dafür mussten zunächst die geeigneten Formate gefunden werden, die einerseits die Regelmäßigkeit der

2 Boschung, D. / Wittekind, S. (Hrsg.): Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter. ZAKMIRA 6. Wiesbaden 2008.

3 Boschung, D. / Riehl, Cl. (Hrsg.): Historische Mehrsprachigkeit. ZSM-Studien, Schriften des Zentrums Sprachenvielfalt und Mehrsprachigkeit der Universität zu Köln 4. Aachen 2011.

4 Boschung, D. / Kleinschmidt, E.: Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung. Forum, Studien zur Moderneforschung 6. Würzburg 2010.

5 Boschung, D. / Hellenkemper, H. (Hrsg.): Kosmos der Zeichen. Schriftbild und Bildformel in Antike und Mittelalter. ZAKMIRA 5. Wiesbaden 2007.

Begegnungen, aber auch den Freiraum für eigene Forschungen gewährleisten. Manche Formen des Gedankenaustauschs, die uns sinnvoll erschienen, waren mit dem Zweck der Zuwendung nicht zu vereinbaren und mussten wieder aufgegeben werden. So bleiben vier regelmäßig erprobte und bewährte Veranstaltungsformen: In den *Morphomata Lectures Cologne (MLC)* präsentierten die Fellows öffentlich ihre Forschungen und diskutierten sie am nächsten Tag mit dem Morphomata-Team in einem internen Kolloquium. Eintägige *Workshops* und zweitägige *Kolloquien* mit externen Referenten untersuchten klar fokussierte Aspekte des Forschungsprogramms; *Encouter*-Veranstaltungen ermöglichten es den einzelnen Fellows, Gäste aus Wissenschaft und Kunst zur Diskussion ihres Projekts einzuladen. Daneben standen individuell konzipierte Veranstaltungsformen und informelle Treffen, aus denen sich zahlreiche Anregungen für die weitere Zusammenarbeit ergaben.

Wichtige Impulse für die Weiterentwicklung des Konzepts und für die Ausgestaltung des Forschungsprogramms gaben die Anregungen und Ideen der 144 Fellows, die in der Laufzeit des Kollegs jeweils für ein Semester oder für ein ganzes Jahr mit Morphomata zusammengearbeitet haben. Ebenso beteiligten sich die Mitglieder des Beirats, das Mitarbeiter-Team und die externen Kooperationspartner mit Vorschlägen und Konzepten (Boschung 2017, 137–139). Sie führten zu zahlreichen gemeinsam realisierten Tagungen und Publikationen, von denen viele auch für diesen Band wichtig waren. So konnte die mediale Leistungsfähigkeit der Statuen als Verkörperung individueller Qualitäten in einer Veranstaltung untersucht werden, die gemeinsam mit der Archäologin Christiane Vorster konzipiert und mit den Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden organisiert worden ist (Boschung/Vorster 2015). Das Charisma des Herrschers, das ihn außeralltäglich und besonders erscheinen lässt und so seine Macht legitimiert, war Gegenstand einer Veranstaltung, die Jürgen Hammerstaedt als Alumnus von Morphomata konzeptionell betreut hat (Boschung/Hammerstaedt 2015). Die Zusammenarbeit mit dem Fellow Thorsten Fögen bot die Gelegenheit, am Beispiel des Kaisers Caligula Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung einer historischen Person eingehend zu untersuchen (Boschung/Fögen 2019).

Besonders intensiv und ertragreich war die Zusammenarbeit mit François Queyrel und der École Pratique des Hautes Études (EPHE) in Paris, durch die eine Reihe wenig beachteter Aspekte des antiken Porträts besprochen werden konnte. Eine erste gemeinsame Veranstaltung erforschte, wie die im griechischen Bereich entwickelten Formen des individuellen Porträts von anderen Kulturen übernommen und für

eigene Zwecke eingesetzt worden sind (Boschung/Queyrel 2017). In der Folge richtete sich der Blick auf die serielle Verwendung kleinformatiger Bildnisse in der Sepulchralkunst unterschiedlicher Zeiten und Regionen, mit der trotz reduzierter Darstellungsmöglichkeiten die Individualität des Einzelnen verdeutlicht werden sollte (Boschung/Queyrel 2019). Weitere Tagungen beschäftigten sich mit dem Zusammenhang von Format und Funktion (Boschung/Queyrel 2021) sowie mit Bildnissen als Mittel sozialer Distinktion (Boschung/Queyrel 2020).

Zu einer Klärung des Porträtbegriff haben zwei Publikationen beigetragen, die durch Mitarbeiter des Kollegs initiiert worden sind. Der Band *Figurationen des Porträts* stellt Aufsätze des Morphomata-Teams zusammen, die ausgehend von unterschiedlichen Disziplinen und Darstellungsformen nach den vielfältigen Möglichkeiten fragten, das Besondere einer Person wiederzugeben (Greub/Roussel 2018). Ergänzend dazu beschäftigte sich eine von Thierry Greub organisierte Tagung mit a-mimetischen Konzepten des Porträts (Greub 2020).

In einem weiten Sinne lässt sich jede visuelle Darstellung eines Individuums als Porträt auffassen. Diese Möglichkeiten untersuchte zum einen eine Veranstaltung über Architektenhäuser, die zusammen mit der Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln und mit Julian Jachmann durchgeführt werden konnte: Die von Architekten für eigene Bedürfnisse ausgeführten Bauten sind Konkretisierungen von Theorien und Ansichten, zugleich visueller Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, ihrer besonderen Fähigkeiten und ihres Lebensstils.⁶ Ähnliches gilt von den aufwendigen Herrschergräbern, mit denen die exemplarischen Leistungen und Qualitäten dominanter Personen auf Dauer zum Ausdruck gebracht werden sollten. In diesem Falle war es die Kooperation mit dem Römisch-Germanischen Museum der Stadt Köln und die Zusammenarbeit mit Alfred Schäfer und Marcus Trier, die eine interdisziplinäre Tagung zu diesem Thema ermöglichte, mit Fallstudien aus den Kulturen Ostasiens und des antiken Mittelmeerbereichs.⁷

Diese Beispiele mögen genügen, um die Bedeutung der intensiven Zusammenarbeit von Fellows, Morphomata-Team und externen Partnern wie der École Pratique des Hautes Études oder dem Römisch-Germanischen Museum für die Entstehung dieses Buches zu verdeutlichen.

6 Boschung, D. / Jachmann, J. (Hrsg.): *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Morphomata 38. Paderborn 2018.

7 Boschung, D. / Schäfer, A. / Trier, M. (Hrsg.): *Erinnerte Macht. Herrschergräber in transkultureller Perspektive*. Morphomata 50, Paderborn 2021.

Aber die aufgezählten Fälle sind nur die offensichtlichsten Ergebnisse; vielfach ergaben an unerwarteter Stelle Hinweise und Anregungen, die neue Perspektiven eröffneten.

So waren es denn auch Fellows und das Morphomata-Team, die mich bei der Fertigstellung dieses Buches unterstützt haben und denen ich für ihre Hilfe überaus dankbar bin: Ralf von den Hoff, Jörn Lang, Michael Squire, Günter Blamberger, Thierry Greub und Martin Roussel lasen die Texte und gaben wichtige Hinweise für Korrekturen und Ergänzungen. Torsten Zimmer und Philipp Groß besorgten die Abbildungsvorlagen, Semra Mägele löste die organisatorischen und finanziellen Aufgaben, Cathalin Recko half bei den Korrekturen. Die Gestaltung des Bandes übernahmen Andreas Langensiepen und Kathrin Roussel, die Morphomata ebenfalls während vieler Jahre begleitet haben.

Für die erfolgreiche interdisziplinäre Zusammenarbeit brachte die zweite Förderphase einen tiefen Einschnitt, denn die Zahl der Veranstaltungen musste für die Jahre 2015–2021 drastisch reduziert werden. Zwar konnten weitere Konferenzen mit zusätzlichen Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung, der Mommsengesellschaft und der École du Louvre durchgeführt werden, doch ließen sich viele Vorschläge von Fellows und externen Partnern nicht mehr umsetzen. Einige Kooperationen, die in der ersten Förderphase hervorragende Ergebnisse erbracht hatten, kamen dadurch vollständig zum Erliegen, so die Zusammenarbeit mit der Graduiertenschule *a.r.t.e.s.* der Philosophischen Fakultät.

Medialität: Die Vorstellungen von Interdisziplinarität konkretisierten sich am auffälligsten in dem architektonischen Rahmen des Kollegs. Seine Lage an einem Innenhof nahe der Universität signalisierte nicht nur organisatorische Selbständigkeit, sondern auch den Wunsch nach einer intensiven Zusammenarbeit mit den Fächern der Philosophischen Fakultät. Die Unterbringung in einem ehemaligen Druckereigebäude aus den Jahren um 1900 entsprach der angestrebten schnörkellosen Arbeitsweise. Ein eigener Vortragsraum bot den Schauplatz für die zahlreichen Vorträge, Workshops und Tagungen, internen Kolloquien und Besprechungen. Er erwies sich als ausgesprochen kommunikativ, denn stets entwickelten sich hier ausgedehnte und intensive Diskussionen. Sie konnten im Anschluss an die Veranstaltungen bei den Empfängen in der Lounge fortgeführt werden; diese diente auch als Ort gemeinsamer Essen und Feste, informeller Treffen und zufälliger Begegnungen. Die individuellen Arbeitsräume waren Ausdruck für die Wertschätzung der wissenschaftlichen Projekte von Fellows und Mitarbeitern. In den Fluren vergegenwärtigten die Plakate früherer und kommender Veranstaltungen



1 Conrad Gessner, *De rerum fossilium, lapidum et gemmarum*. Zürich 1565, 159: Abbildung eines Ammoniten und Erläuterung nach Plinius.



2 Signet des Internationalen Kollegs Morphomata, 2009–2021. Entwurf Kathrin Roussel 2009.

das Arbeitsprogramm und endlich bot die kleine Bibliothek Anregungen und Inspiration aus allen Bereichen der Geisteswissenschaften.

Ausdruck der Interdisziplinarität war stets auch das Morphomata-Team, das Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter aus zahlreichen Geisteswissenschaften umfasste. In vielen Fällen verbanden sich ihre eigenen Schwerpunkte und Interessen mit dem Forschungsprogramm des Kollegs; zahlreiche Publikationen sind das Ergebnis dieser überaus fruchtbaren Zusammenarbeit. Andere Medien von Morphomata waren die Formate der Veranstaltungen und die Bände der eigenen Reihen *Morphomata* und *Morphomata Lectures Cologne*. In ihnen sind die Erträge in einer einheitlichen, schlichten und zugleich ästhetisch ausgereiften Weise festgehalten, wobei die wechselnden Farben und Umschlagzeichnungen die Reichhaltigkeit des Arbeitsprogramms spiegeln.

Und endlich ist das Signet des Kollegs Ausdruck seiner Besonderheit: In konzentrischen Kreisen aufgebaut drückt es die Vielschichtigkeit und zugleich die Geschlossenheit des Arbeitsprogramms aus, mit den verschobenen Textstücken die Beweglichkeit des Konzept, in seinem Wortlaut die Fragestellung des Kollegs. Seine Gestalt erinnert an ein Ammonshorn, die Versteinerung einer vor 65 Millionen Jahren ausgestorbenen Tierart (Abb. 1–2). Plinius (nat. 37,60) hielt sie für einen besonders wertvollen Edelstein, der verspricht, prophetische Visionen zu verwirklichen. In der Geologie gilt sie als Leitfossil für eine vergangene Epoche der Erdgeschichte. Während die Vision einer fruchtbaren wissenschaftlichen Zusammenarbeit durch Morphomata längst verwirklicht worden ist, wird das Kolleg in der Tat eines Tages als Leitfossil einer Phase der Wissenschaftsgeschichte erscheinen können.

I VORBEMERKUNGEN

1. PORTRÄT

1.1 FOKUSSIERUNG DES BEGRIFFS

Im engeren Sinne bedeutet *Porträt* die bildhafte und mimetisch gemeinte Darstellung bestimmter Personen und ihrer Eigenheiten. Das Wort bezeichnet seit dem 17. Jahrhundert die erkennbare Abbildung eines bestimmten Menschen, nach einer oft wiederholten Definition Ernst Buschors »Darstellungen bestimmter Personen, die ein Erdenleben geführt haben.«¹ Eine genaue Entsprechung gibt es weder im Griechischen noch im Lateinischen; vielmehr finden sich verschiedene Bezeichnungen, die unterschiedliche Aspekte in den Vordergrund rücken: εἰκών/*imago* (»Bild[nis]«); ἀνδριάς/*statua* (»Statue«); *simulacrum* (»[Eben-]bild«); *effigies*. Alle diese Bezeichnungen gelten für Darstellungen von mythologischen Wesen und von Menschen.²

Das lateinische Wort *effigies* hängt mit dem Verb *effingere* zusammen. Dessen Grundwort *fungere* kann neben »formen, verfertigen« auch »ersinnen, erdichten« heissen. Das durch Kombination mit der Vorsilbe *ex-* erreichte Verb *effingere* oder *ecfingere* ist demnach etwa mit *ausformen* und *ausdenken* zu übersetzen. Wenn *effigies* in erster Linie die Darstellung einer bestimmten Person bedeutet, so klingt in dem lateinischen Wort zugleich der materielle Gestaltungsvorgang des *Ausformens* wie auch das *Ersinnen*, d. h. die intellektuelle Leistung der Konzeption an. Aufgrund der Etymologie und der dadurch implizierten inhaltlichen Anklänge erscheint *effigies* somit als morphomatischer Begriff: Er impliziert sowohl die zugrunde liegende gedankliche Vorstellung von einem bestimmten Individuum wie auch die handwerkliche Ausführung und ihre medialen und materiellen Bedingungen. Diesen Zusammenhang stellt Plinius

¹ Buschor, E.: Das Porträt. München 1960, 7.– von Lexer, M. in: Grimm, J. / Grimm, W.: Deutsches Wörterbuch 13. Leipzig 1889, Sp. 2006–2008.

² Zur griechischen Terminologie vgl. etwa Vorster, Chr. in: Bol II 2004, 383.– Keesling 2017, 41–43.

dar, wenn er von Bildnissen spricht, die nicht durch Überlieferung, sondern durch Erfindung zustande kommen (nat. 35,9–10). Während das lateinische Wort in mehrere europäische Sprachen übernommen ist (englisch *effigy*; französisch und italienisch *effigie*), ist es im Deutschen ungebräuchlich geblieben. Als Synonym für Porträt ist vielmehr die Bezeichnung *Bildnis* üblich.³ Beide Begriffe werden im Folgenden in der Bedeutung des lateinischen *effigies* verwendet.

Nach Buschors Definition können Porträts nicht nur Zeitgenossen des Künstlers, sondern auch Personen früherer Epochen darstellen. Nach antikem Verständnis gehören dazu auch die Helden der Vorzeit wie etwa Achilleus und Diomedes. Denn die Historizität des Trojanischen Krieges stand für griechische Historiker wie Herodot (2,145; 7,171) außer Frage. Eratosthenes berechnete die Zerstörung der Stadt auf das Jahr 1184/3 v. Chr.⁴ Das wäre auch das Todesjahr des Achilleus, dessen Geburtsdatum demnach kurz vor 1200 v. Chr. anzunehmen. Griechische Heroen besitzen eine Genealogie und eine Biographie, die manchmal literarisch bearbeitet und in Bildern dargestellt, dadurch auch systematisch aufbereitet worden ist.⁵ So schrieb Plutarch Biographien des Herakles, des Theseus und des Romulus, die somit als historische Figuren wie Alexander oder Caesar erscheinen.⁶ Zeugnisse ihres Wirkens waren vielerorts anzutreffen, etwa die von ihnen gegründeten Städte oder die Dynastien, die sich auf sie zurückführten. Auch die auffindbaren und von Verehrern besuchten Gräber waren unbestreitbare Beweise der historischen Existenz.⁷

Daher ließ sich für einen antiken Betrachter die hellenistische Achilleus-Penthesilea-Gruppe⁸ (Abb. 3) wie etwa die Statuen der Tyran-

3 Grimm / Grimm a. O. 2. Leipzig 1860, Sp. 20–21.

4 Jacoby, F. (Hrsg.): Die Fragmente griechischer Historiker 2. Berlin 1929, Nr. 241 F1.– Andere Berechnungen führen auf das Jahre 1334 v. Chr., dazu Ameling, W.: Achilleus und Alexander. Eine Bestandesaufnahme. In: Will, W. / Heinrichs, J. (Hrsg.): Zu Alexander dem Großen. Festschrift für G. Wirth. Amsterdam 1987–88, 673 mit Anm. 80.

5 Achillzyklus: Raeck, W.: Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen. Stuttgart 1992, 122–138.

6 Plutarchs Herakles-Vita ist verloren, vgl. Plutarch, Theseus 29.

7 Vgl. etwa Hartmann, A.: Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften. Berlin 2010, 221–222. 274–275. 282 zum Grab des Achill.

8 Berger, E.: Der neue Amazonenkopf im Basler Antikenmuseum. Ein Beitrag zur hellenistischen Achill-Penthesileagruppe, in: Gestalt und Geschichte,



3 Skulpturenhalle Basel. Achilleus und Penthesilea; hellenistische Statuengruppe. Rekonstruktion nach Ernst Berger.



4 Rom, Thermenmuseum Inv. 8608: Siegesmonument des Attalos I. von Pergamon; Selbsttötung eines Galliers. H. 2,11 m.

nentöter auf der Agora von Athen⁹ oder das Denkmal der Attaliden für ihren Sieg über die Gallier (Abb. 4)¹⁰ als Darstellung einer präzise bestimmbareren historischen Tat verstehen. Sie gehörte in den chronologisch bestimmbareren Ablauf der dramatischen Ereignisse, die zur Eroberung Trojas geführt hatten. Das Geschehen lag zwar viele Generationen zurück, aber für einen antiken Historiker ließ es sich präzise festlegen. Der Kopf des Achilleus (Abb. 70) ist in dieser Perspektive das Porträt

Festschrift für K. Schefold. 4. Beih. Antike Kunst, Basel 1967, 61–75 Taf. 16–19.– Berger, E.: Achill und Penthesilea, *Numismatica e antichità classiche. Quaderni ticinesi* 28, 1999, 113–143.– Vorster, Chr. in: *Bol III* 2007, 315–316. 414 Abb. 316–320.– Gensheimer, M. B. / Welch, Katherine E.: The Achilles and Penthesilea Statue Group from the Tetrastyle Court of the Hadrianic Baths at Aphrodisias, *Istanbuler Mitteilungen* 63, 2013, 325–377.– Dorka Moreno, M.: *Imitatio Alexandri?* Rahden/Westf. 2019, 86–90.

9 Boschung 2017, 241–244 Abb. 113.

10 Mandel, U. in: *Bol III* 2007, 167–173. 396 Abb. 168c–d. f–g. j–k.– Queyrel, F.: *La sculpture hellénistique I. Formes, thèmes et fonctions.* Paris 2016, 21 Taf. 6; 53–54 Abb. 27; 335–336.

eines jungen Mannes, der »ein Erdenleben geführt« und große Taten vollbracht hatte.¹¹ In ihm konkretisieren sich Vorstellungen von einem exemplarischen jugendlichen Krieger, die sich auf eine breite literarische Überlieferung stützen konnten und die letztlich auf Homer zurückgehen. Aber ebenso sind zeitgenössische Auffassungen von einem jugendlichen Sieger über orientalische Barbaren eingeflossen, denn der Kopf mit glatt rasierten Wangen und aufspringendem Stirnhaar ist durch die Ikonographie Alexanders des Großen bestimmt, der sich seinerseits als Nachfolger des Achilleus verstand.

1.2 KONJUNKTUREN DES PORTRÄTS

Das Porträt der römischen Kaiserzeit hat die Bildnisse späterer Epochen in vielfältiger Weise geprägt¹² und gilt daher als Normalfall. Dagegen zeigen bereits die Unterschiede in Frequenz und Funktion der Porträts in verschiedenen Epochen, etwa das weitgehende Verschwinden der Gattung in der Spätantike,¹³ dass jede Form der Porträtverwendung zeit- und kulturspezifisch ist. Umso wichtiger sind kultur- und epochenvergleichende Untersuchungen zu Figurationen des Individuellen, die zeigen können, welche Merkmale jeweils als signifikant und konstitutiv für ein menschliches Einzelwesen gelten und wie entsprechende Vorstellungen umgesetzt werden.¹⁴

Die Wirkung der Porträtstatuen beruht auf der dreidimensionalen physischen Präsenz und auf der organischen Naturnähe der Darstellung. Auch wenn die Betrachter wissen, dass Statuen Artefakte aus totem Material sind, so kann doch immer für kurze Zeit die Illusion entstehen, sie seien lebendige Körper. Die in ihnen artikulierten Wertvorstellungen und Eigenheiten werden so eindringlich und in suggestiver Weise vermittelt. Durch physische Präsenz sind sie körperlich erfahrbar; naturnahe Detailformen und organisch gestaltete Beweglichkeit lassen sie

11 Vgl. Berger 1967 (wie Anm. 8) Taf. 26,1–2; 27. 28.

12 Vgl. etwa Keller, H.: Das Nachleben des antiken Bildnisse von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart. Freiburg i. Br. 1970.– Kohl, J. / Müller, R. (Hrsg.): Die Büste in Mittelalter und früher Neuzeit. Berlin 2007 mit den Beiträgen von Rebecca Müller, Victoria Avery und Christina Riebesell.

13 Kovacs 2014, zusammenfassend 18–19. 253–258.

14 Vgl. etwa die Beiträge in Krems, E.-B. / Ruby, S. (Hrsg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin 2016.

als lebendige Akteure erscheinen (Boschung 2017, 90–96). So berichtet Plutarch von dem Schock, den Kassander in Delphi beim Anblick einer Alexanderstatue erlitt: »Er zitterte am ganzen Leib und konnte sich kaum erholen, ein solcher Schwindel hatte ihn bei diesem Anblick gepackt.«¹⁵

Das macht die Statue zum bevorzugten Medium des Porträts, denn sie kann nicht nur Gesichtszüge wiedergeben, sondern auch eine körperliche Erscheinung und charakteristische Gesten oder Bewegungen. Die Reaktionen auf Porträts und besonders auf Porträtstatuen sind daher oft die gleichen wie bei einer lebenden Person: Neugierde, Sympathie, vielleicht Mitleid oder Bewunderung, manchmal aber auch Ablehnung, Angst oder Hass.

Es sind diese Qualitäten, die Porträtstatuen in den letzten Jahrzehnten erneut zu einem verbreiteten Phänomen werden ließen. In vielen Ländern sind überlebensgroße und imposant inszenierte Statuen das geeignete Mittel, um nationale Heroen oder autokratische Herrscher angemessen darzustellen. Dazu kommen zahlreiche lebensgroße Figuren, die in den letzten Jahren an vielen Orten für Musiker, Schauspieler oder Fußballer aufgestellt worden sind. Dabei erscheinen die Dargestellten in einer Haltung oder in einer Pose, die für sie charakteristisch ist. Neue Technologien wie die 3D-Drucker haben auch für die Herstellung von Porträtfiguren überraschende Möglichkeiten erschlossen.

1.3 WAHL DES AUSSCHNITTS

Für Porträts konnten drei unterschiedliche Ausschnitte gewählt werden: die ganzfigurige Darstellung einer Person; der reduzierte und auf den Kopf konzentrierte Ausschnitt oder aber die Erweiterung zu einer szenischen Gruppe. Wurde die letzte Möglichkeit gewählt, so ließ sich eine signifikante Tat wiedergeben, wobei die Darstellung weitere Personen einbezog.¹⁶ So zeigte eine Gruppe von Skulpturen in Delphi die Tötung des spartanischen Machthabers Machanidas durch Philopoimen im Reiterduell während der Schlacht von Mantinea 207 v. Chr. (Plutarch, Philopoimen 10,1–8). Das Monument war damit ein Doppelporträt, das in der Verteilung der Rollen, zweifellos auch in der Charakterisierung der beiden Dargestellten, den Mut und die Kampfkraft des Siegers ver-

¹⁵ Plutarch, Alexander 74,4; Übersetzung Konrat Ziegler.

¹⁶ von den Hoff, R.: Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in Bildnissen Alexanders des Großen. Göttingen 2020.

herrlichte. In der festgehaltenen Tat offenbarten sich die Qualitäten des Gehrten und indem auch der Gegner benennbar war, wurden die Glaubwürdigkeit des Bildwerks und die historische Bedeutung der Tat umso offensichtlicher.

Ein erweiterter Ausschnitt wurde auch für die Darstellung des Aeneas auf dem Augustusforum gewählt: Die Statuengruppe zeigte ihn zusammen mit Anchises und Ascanius bei der Flucht aus Troja, durch die er nicht nur seine exemplarische *pietas* bewiesen, sondern zugleich auch die Gründung Roms ermöglicht hatte (Boschung 2017, 421–424). Der Vorgang ließ sich (wie die Tötung Penthesileas, Abb. 3) in genau daterbare Ereignisse einordnen und erschien dadurch historisch verbürgt.

Ein engerer Ausschnitt umfasst die somatische Erscheinung des Darstellten. In der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. wünschte Chabrias, dass seine Ehrenstatue auf der Agora in Athen ihn in der Pose zeige, mit der er den Sieg über die Spartaner errungen hatte: den Schild an das linke Knie gepresst und den Speer stoßbereit nach vorne gerichtet. Sein Biograph Cornelius Nepos berichtet, daraus habe sich eine Konvention der Ehrenstatuen ergeben: »Daher die Gewohnheit der späteren Athleten und Künstler, in statuarischen Abbildungen die Pose zu konservieren, die sie im Augenblick des Sieges eingenommen hatten.«¹⁷ Ebenso zeigen die Grabreliefs von Gladiatoren der Kaiserzeit aus dem griechischen Osten den Verstorbenen oft in einer charakteristischen Kampfpose.¹⁸ Auch C. Popilius Laenas, einer der Mörder Ciceros, wollte seine Tat statuarisch verewigt wissen: Damit sie »durch den Augenschein, nicht nur durch den Bericht« bezeugt wurde, ließ er eine Statue aufstellen, die ihn bekränzt und mit dem abgetrennten Kopf Ciceros zeigte.¹⁹ Zugleich erläuterte die Inschrift den Vorgang.

Wenn David von Armenien Sokrates als Beispiel für ein besonderes Einzelwesen nennt, ein άτομον bzw. *individuum*, so merkt er an, dass nur das gesamte ungeteilte Wesen Sokrates ist, nicht aber seine Teile wie Hände, Füße oder Kopf (Kap. I.3.2). Das entspricht der griechischen Auffassung von der Vergegenwärtigung eines Individuums, die stets die

17 Cornelius Nepos, Chabrias 1,3: »ex quo factum est, ut postea athletae ceterique artifices iis statibus status ponendis uterentur, quibus victoriam essent adepti.« Übersetzung P. Krafft / F. Olef-Krafft.– Dazu Keesling 2017, 130–131 Abb. 43 (Rekonstruktionsvorschlag).

18 Flecker, M.: Ausgrenzung, Abgrenzung, Angleichung: Gladiatoren-Identitäten zwischen West und Ost. In: Boschung/Queyrel 2020, 333–372.

19 Cassius Dio 47,11,1–2: »μη ἀκούμενος μόνον ἀλλὰ καὶ ὁρώμενος«.

somatische Erscheinung mit einbezieht. So können eine besondere Art der Kopfwendung oder der Handhaltung als persönliche Eigenheit bemerkt und interpretiert werden.²⁰ Besonders galt das für die Körpersprache bei öffentlichen Auftritten, deren Gesten und Posen auf ihre Wirkung bei den Betrachtern berechnet und entsprechend eingeübt werden konnten.²¹

Dagegen wird in den Statuengalerien der frühen Kaiserzeit deutlich, dass Körper und Habitus nicht individuell gestaltet worden sind; vielmehr sind es die Inschriften und Köpfe, die den Einzelnen kenntlich machen. In der früh-tiberischen Gruppe aus der Basilika von Veleia sind fünf Togastatuen in Größe, Standmotiv, Haltung der Arme und Drapierung nach dem gleichen Muster gearbeitet (Boschung 2002, 25–35 Taf. 12–13). Die Übereinstimmung geht bis in den Verlauf der Gewandfalten, die sich aus den Bewegungen ergeben: selbst die Motorik aller fünf Männer ist demnach einheitlich; Gebärden, Gesten und Pose werden von den fünf Statuen, die *divus Augustus*, *Tiberius*, *Germanicus*, *Drusus minor* und den Stadtpräfekt *L. Calpurnius Piso* darstellen, in der gleichen Weise wiedergegeben.

Dieses Desinteresse des römischen Porträts an einer distinktiven Körperlichkeit und einer individuellen Bewegungsweise widerspricht nicht nur modernen Identifizierungsmethoden, die gerade nach unveränderlichen somatischen Besonderheiten suchen, sondern steht auch in krassem Gegensatz zu anderen antiken Figurationen des Individuellen. So hat die griechische Kunst seit dem 5. Jahrhundert v. Chr., verstärkt seit hellenistischer Zeit, biographisch bedingte Veränderungen des menschlichen Körpers registriert, ihn damit als ein Archiv seiner Erfahrungen beschrieben und als distinktives Merkmal eines Menschen eingesetzt. Selbst bei Tieren konnten Eigenheiten vermerkt, interpretiert und dargestellt werden. So berichtet Sueton (*Iul.* 61), dass ein Pferd Caesars auffällige Hufe besaß, die menschlichen Füßen glichen. Nachdem Caesar aufgrund dieser Merkwürdigkeit die Weltherrschaft prophezeit worden

20 Zur vielfach kommentierten Kopfwendung Alexanders des Großen: Kiilerich, B.: *The Head Posture of Alexander the Great*, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 29, 2017, 1–22.– Gefaltete Hände des Demosthenes als Ausdruck seiner Unbestechlichkeit: Plutarch, *Demosthenes* 31.

21 Zur Definition Raeck, W.: Die ›Oinomaos-Pose‹. Zur Interpretation körper-sprachlicher Elemente in der antiken Kunst. In: Müller, R. / Rau, A. / Scheel, J. (Hrsg.): *Theologisches Wissen und die Kunst. Festschrift für Martin Büchsel*. Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 16. Berlin 2015, 81 Anm. 1.

war, weihte er auf seinem Forum eine genaue Darstellung des Reittiers vor dem Venus Genetrix-Tempel: das statuarische Porträt eines Pferdes.

Die Gleichförmigkeit der Körper in der Statuengruppe von Veleia ist umso auffälliger, als Sueton die Statur von Augustus, Tiberius und Germanicus unterschiedlich beschreibt; ganz offensichtlich sind die somatischen Eigenheiten und Differenzen prominenter Personen durchaus registriert und überliefert worden. Demnach war Augustus eher klein und sein linkes Bein war weniger kräftig als das rechte; Tiberius war überdurchschnittlich groß und breitschulterig; Germanicus hatte auffällig schlanke Beine.²² In der Statuengruppe von Veleia signalisieren die Körper jedoch keine Besonderheiten oder Unterschiede, sondern vielmehr Übereinstimmung der Werte und Handlungen, damit auch harmonische Eintracht zwischen Dynastiegründer, regierendem Kaiser, voraussichtlichen Nachfolgern und Stadtpatron. Die Uniformierung der Körper in der früh-tiberischen Bildnisgalerie von Veleia war keine Ausnahme, wie etwa die fünf überaus ähnlichen Togati aus dem Theaterperistyl von Mérida, aber auch zahlreiche weitere Beispiele zeigen (Boschung 2002, 79–82. 192–195 Taf. 64–65).

Einen bemerkenswerten Kontrast dazu bilden die Statuen der Obervestalinnen (*virgines vestales maximae*) aus dem *atrium Vestae* am Forum Romanum.²³ Die Köpfe der Bildnisstatuen sind durch die Attribute der Priesterinnen, *infula* und *vittae*, aber auch durch eine distinkte Frisur als homogene Gruppe gekennzeichnet. Dagegen unterscheiden sich die Statuenkörper, folgen sie doch unterschiedlichen Figurentypen. Damit werden keine somatischen Besonderheiten der geehrten Frauen wiedergegeben, aber die Wahl verschiedener Vorlagen für Haltung und Drapierung machte sie unterscheidbar. Wenn in diesem Fall die Bildnisköpfe mit vorgegebenen Abzeichen und Frisuren den gemeinsamen Status visualisieren, so sind es hier die statuarischen Typen, die individuell wirken.

Der engste Ausschnitt des antiken Porträts konzentriert sich auf den Kopf. So konnte Sokrates, trotz der Auffassung des David von Armenien (Kap. I.3.2), in der römischen Kaiserzeit ohne weiteres durch eine Herme oder eine Büste wiedergegeben werden, so dass der Kopf vollständig, der Körper aber nur zu einem kleinen Teil wiedergegeben ist. Die Hermen in Berlin und Neapel tragen die Namensbeischrift ΣΩΚΡΑΤΕΣ,

²² Suet. Aug. 73. 79–80 (u. a. nach Iulius Marathus); Tib. 68; Cal. 3,1.

²³ Schantor, A.: Zwischen Distinktion und Integration: Die Statuen der Vestalinnen aus dem Atrium Vestae. In: Boschung/Queyrel, 2020, 259–282.

so dass der Figurenausschnitt wie in vielen anderen Fällen auch als Darstellung der gesamten Persönlichkeit verstanden wird.²⁴

Jedes Gesicht ist zunächst durch die anatomische Struktur bestimmt, die allen Menschen gemeinsam ist. Größe und Form sind durch den Knochenbau des Schädels und des Kiefers gegeben, wodurch auch die Lage von Augen, Nase, Ohren und Mund festgelegt wird. Muskelstränge gestalten Augenpartie und Wangen; gleichzeitig geben sie die Möglichkeiten mimischer Bewegungen vor. Die Oberfläche wird durch die Glätte und die Elastizität der Haut definiert und auch die Bereiche, an denen Haare wachsen können, sind festgelegt. Die dadurch bestimmten allgemeinen Züge bezeichnen einen Menschen und unterscheiden ihn von anderen Lebewesen. Wenn der Kyklop Polyphem davon abweichend ein Stirnauge hat, so erweist er sich damit als Monstrum, das außerhalb der menschlichen Gemeinschaft steht.

Im Rahmen der allgemeinen anatomischen Vorgaben zeigt jedes Gesicht Nuancen und Details, die als besonders und individuell wahrgenommen werden. Nach Plutarch (Alexander 1,3) erreichten die antiken Porträtmaler die Ähnlichkeit ihres Werks mit der dargestellten Person durch die Wiedergabe des Gesichts und vor allem der Augen, in denen sich der Charakter zeigt, während sie die anderen Teile weniger beachteten. In den Gesprächen, die Sokrates nach Xenophon (mem. III 10,1–8) mit Malern und Bildhauern geführt haben soll, wird die Bedeutung des Gesichts und vor allem der Augen für die Darstellung von Gefühlen und Stimmungen betont.²⁵ Auch für Cicero (de leg. 1.9 [26–27]) ist es das Antlitz (*vultus*), das den Charakter (*mores*) eines Menschen angibt.

1.4 GESICHTSLOSE PORTRÄTS

Auf der anderen Seite gibt es nicht nur einzelne Beispiele, sondern ganze Gruppen der Darstellung von Individuen, die bewusst auf eine Wiedergabe des Gesichtes verzichten. So geben die unreliefierten anthropomorphen Stelen aus dem Schwarzmeergebiet die Silhouette einer menschlichen Figur an, indem sie den oberen Abschluss kreisrund gestalten und

²⁴ Scheibler 2004, 215–216 Nr. 13 (Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6415); 226–228 Nr. 22 (Berlin, Antikensammlung Sk 391).

²⁵ Vgl. dazu Preimesberger, R.: Xenophon: Seelenmalerei bei Sokrates. In: Preimesberger, R. / Baader, H. / Suthor, N. (Hrsg.): Porträt. Berlin 1999, 80–89.

durch eine Einziehung von dem senkrecht begrenzten Schaft absetzen.²⁶ Das entspricht der Darstellung eines Menschen durch die Umrisszeichnung ihres Schattens, die Plinius für den Beginn der Malerei hielt (nat. 35,15). Eine Stele in Kertsch, ein Beispiel unter vielen, trägt den Namen der Eudia und bezeichnet sie als Frau des Menodotos, verbunden mit der Grußformel χαίρε (Abb. 5).²⁷ Der vom Grabstein gestaltete Umriss wird so unmissverständlich mit einer benannten und in ihrem Status bestimmten Person verbunden. Aber darüber hinaus geben solche Stelen, die seit dem 4. Jahrhundert und in hellenistischer Zeit vorkommen, keine Hinweise auf die Erscheinung des Verstorbenen und versuchen nicht, seine Physiognomie oder somatische Einzelheiten wiederzugeben. Dass diese verknappte Wiedergabe gelegentlich als ungenügend empfunden worden ist, zeigt die Stele der Musa, ebenfalls aus Kertsch (Abb. 6). In die Scheibe des oberen Abschlusses ist in einer flachen rechteckigen Nische eine verschleierte weibliche Gewandfigur eingearbeitet, die auf ihren Armen einen Knaben trägt.²⁸ Das qualitativ bescheidene Relief ergänzt die Aussage von Stelenform und Inschrift um die Mitteilung, dass die Verstorbene einen männlichen Nachkommen geboren hatte, dass sie eine normenkonform auftretende Frau und eine fürsorgliche Mutter war. Für den Stifter waren das zweifellos wichtige Nachrichten, erschloss sich doch erst aus ihnen das Ausmaß des Verlusts, das der Tod der Musa für ihre Angehörigen bedeutet hatte. Das Gesicht der Frau ist als einziger Teil des Reliefs und somit gezielt zerstört worden: Die figürliche Darstellung scheint später ihrerseits als problematisch empfunden worden zu sein.

Ähnliche Grabdenkmäler aus Kalkstein, Basalt oder Marmor sind in Pompeji seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. bis zum Untergang der Stadt in großer Zahl aufgestellt worden; vielleicht lösten sie ältere Grabmar-

26 Kreuz, P.-A.: Individuum und Bild in den Nekropolen des bosporanischen Reichs. Eine nordpontische Perspektive. In: Boschung/Queyrel 2019, 201–227.– Kreuz, P.-A.: Die Grabreliefs aus dem Bosporanischen Reich. Löwen 2012, 658 Kat.Nr. 516 Abb. 45; 818–819 Kat.-Nr. 894 Abb. 102.

27 Εὐδία γυνή | Μηνοδότου | χαίρε: von Kieseritzky, G. / Watzinger, C.: Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin 1909, 138 Nr. 757 Taf. 56.

28 Μούσα | Ἐρωτο<υ>ς | χαίρε: von Kieseritzky/Watzinger a. O. 138 Nr. 762 Taf. 56.– Kreuz, P.-A.: Die Grabreliefs aus dem Bosporanischen Reich. Leuven 2012, 658 Kat.Nr. 516 Abb. 45.



5 Kertsch, Museum. Grabstele der Eudia. H. 1,26 m.



6 Kertsch, Museum. Grabstele der Musa, 1. Jh. n. Chr. H. 80 cm.

kierungen aus Holz ab.²⁹ Vor allem die Stelen aus Basalt bleiben manchmal ohne Inschrift, aber viele sind mit dem Namen der Verstorbenen beschriftet, so dass auch hier die Verbindung mit einem benannten Individuum hergestellt wird. Oft stehen sie über der Urne und hinter der zugehörigen Libationsröhre, die das Totenopfer aufnahm. Wie die anthropomorphen Stelen aus dem Pontos-Gebiet geben sie keine anatomischen Einzelheiten, sondern nur die Silhouette mit einer abgesetzten Scheibe für die Angabe des Kopfes. Aber sie unterscheiden zwischen

29 Kockel, V.: Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji. Mainz 1983, 16–18; dort der Nachweis ähnlicher Denkmälergruppen; 90 Süd 19 II Funde.– Kockel, V.: Im Tode gleich? Die sullanischen Kolonisten und ihr kulturelles Gewicht in Pompeji am Beispiel der Nekropolen. In: von Hesberg, H. / Zanker, P. (Hrsg.): Römische Gräberstraßen. Selbstdarstellung – Status – Standard. München 1987 bes. 188. Zahlreiche weitere Exemplare aus der Nekropole vor der Porta Nocera: D’Ambrosio, A. / De Caro, St.: Un impegno per Pompei. Fotopiano e documentazione della necropoli di Porta Nocera. Mailand 1983.



7a–b Pompeji, Nekropole vor dem Herculaner Tor. Grabstele einer Frau aus Basalt. H. 75 cm.

Grabmälern für männliche und weibliche Verstorbene, indem sie bei Frauen die Rückseite des oberen Abschlusses als Halbkugel gestalten (Abb. 7a–b), manchmal mit einer summarisch ausgearbeiteten Frisur. Das Geschlecht der Toten, eine wichtige soziale Leitdifferenz, wird nicht durch ihre Körperlichkeit ausgedrückt, sondern durch die zeitgenössische Haartracht, d. h. durch ein isoliertes und konventionelles Zeichen ihres Status. Stelen dieser Art sind manchmal in unmittelbarer Nähe zu Grabstatuen aufgestellt worden, die Verstorbene in einer lebensgroßen dreidimensionalen Figur darstellen.³⁰ Das machte für beide Gruppen von Grabdenkmälern die Möglichkeiten und Beschränkungen offensichtlich.

Weniger eindeutig ist die Zuordnung zu einem Individuum im Falle der »divinités funéraires« aus Kyrene, die Luigi Beschi zusammen mit den anthropomorphen Stelen genannt hat.³¹ Die weiblichen Gewandfiguren standen an den Gräbern auf Sockeln, die jeweils den Namen einer verstorbenen Person trugen, wobei sowohl Frauen wie Männer ge-

30 D'Ambrosio/De Caro a. O. 7OS. 11OS. 23OS.

31 Belzic, M.: Des »divinités funéraires« aux portraits funéraires. In: Boschung/Queyrel 2019, 75–106 bes. 77–80.– Beschi, L. Divinità funerarie cirenaiche, *Annali della Scuola Italiana di Atene* 47–8, 1969–1970, 133–341 bes. 326–336.



8 Kyrene, Museum. Grabskulptur einer Frau.



9 Kyrene, Museum. Grabskulptur einer Frau.

nannt sind. Während Körper, Gewänder und Frisuren sorgfältig und detailliert ausgearbeitet worden sind, wurden die Gesichter bei vielen Beispielen absichtlich nicht dargestellt; vielmehr erscheint an Stelle von Kopf und Hals ein durchgehender Zylinder mit gleichmäßiger Oberfläche (Abb. 8–9).³² Das ist ein bewusster Verstoß gegen die Erwartungen des Betrachters, der zwischen Schultern und Haar einer qualitätvollen Frauengestalt ein Gesicht annimmt, das den Charakter der Dargestellten zum Ausdruck bringt. Wenn bei den betrachteten Stelen nur der Schatten der Toten sichtbar bleibt, so ist in Kyrene zwar der Körper der Verstorbenen erhalten, doch sind ihre Gesichtszüge und damit ihre Persönlichkeit verloren.

In der römischen Sarkophagkunst finden sich zahlreiche Beispiele, bei denen die Köpfe für Porträts vorgesehen waren, aber dann unfertig in einer Rohform belassen wurden. Die Untersuchung von Stine Birk hat gezeigt, dass fast bei einem Drittel aller Sarkophage mit Bildnissen mindestens ein Kopf nicht ausgearbeitet worden ist.³³ Betroffen ist meistens

³² Beschi a. O. 221–222 Nr. 15 Abb. 64.

³³ Liverani, P.: *Nomen e Imago*. Presenza e assenza nei ritratti sui sargofagi romani, RM 125, 2019, 323–343.– Birk, St.: *Depicting the Dead. Self-Representation and Commemoration on Roman Sarcophagi with Portraits*. Aarhus 2013,



10 Köln, Archäologisches Institut. Fragment eines Sarkophags mit unfertigem Frauenporträt. Früheres 3. Jh. n. Chr. H. 40 cm.

gerade die Hauptperson im Zentrum der Darstellung (Abb. 10).³⁴ Das ist umso auffälliger, als die übrigen Reliefs und selbst die Porträtfiguren bis auf die Köpfe sorgfältig ausgearbeitet sind. Für diesen seltsamen Befund dürfte es mehrere Gründe gegeben haben. Zum einen spielten die Arbeitsabläufe der Werkstätten eine Rolle, in denen die qualitätsvollen Bildnisköpfe durch spezialisierte Bildhauer geschaffen wurden. Einfachere Steinsärge sind auf Vorrat gearbeitet und bis auf die Bildnisse und die Grabinschrift fertiggestellt worden, so dass sie bei Bedarf schnell verfügbar waren. Die Ausarbeitung der Porträtköpfe konnte dann aus unterschiedlichen Gründen unterblieben sein. Aber gerade bei anderen seriell hergestellten Gattungen der Grabkunst wie etwa den Stelen der *equites singulares* sind die Köpfe stets ausgearbeitet (Abb. 146–149). Hier erforderte die bescheidenere Qualität keine spezialisierte Arbeitsteilung, so dass die Ausführung in einem Zug erfolgen konnte. Das ikonographi-

55–58.– Huskinson, J.: ›Unfinished portrait heads‹ on later Roman sarcophagi. Some new perspectives, *Papers of the British School at Rome* 66, 1998, 129–158.

34 Berger, K.: Fragment eines Clipeus-Sarkophags, *Kölner Jahrbuch* 28, 1995, 120–121 Abb. 233.



11 Malibu, J. Paul Getty-Museum Inv.-Nr. 83.AA.275. Sarkophag der Maconiana Severiana (Ausschnitt). Um 210 n. Chr. H. 41 cm.

sche Repertoire der Gattung war auf einige wenige Szenen beschränkt. Dazu kommt, dass sie für eine nach Alter und Geschlecht weitgehend homogene Klientel bestimmt waren und dass das geringere Format wenig Raum für physiognomische Details bot. Für den Anschein der Porträthaftigkeit reichte es aus, Haare und Barttracht der Hauptfigur der Zeitmode entsprechend zu gestalten.

Auch bei den stadtrömischen Grabaltären mit Porträts sind die Köpfe stets ausgearbeitet (Abb. 128–130. 150. 152–158). Bei dieser Gattung sind die Bildnisse durchwegs auf Wunsch der Besteller angebracht worden: Teils handelt es sich um Einzelanfertigungen, teils sind die Bildnisse nachträglich in bereits vorgefertigte Stücke eingemeißelt, so dass dafür die Inschrifttafel oder Bereiche des Reliefschmucks aufgegeben werden mussten. Den unterschiedlichen Formaten entsprechend sind Frisuren und Gesichter stets detailliert angegeben. Ein absichtsvoller Verzicht auf eine porträthafte Wiedergabe ist hier ebenso wenig zu finden wie bei den Stelen der *equites singulares*.

Dagegen finden sich bossierte Köpfe auch an aufwendigen Sarkophagen, bei denen Geldmangel, fehlende Spezialisten oder Zeitnot keine Rolle gespielt haben dürften. Es lässt sich im Einzelfall nicht klären,

ob bewusst darauf verzichtet worden ist oder ob eine Ausarbeitung zu einem späteren Zeitpunkt erfolgen sollte und nach der Aufstellung in einer Grabkammer nicht mehr möglich war. Die Häufigkeit solcher Fälle macht jedenfalls klar, dass die bossierten Köpfe nicht als Mangel oder als ästhetisches Defizit aufgefasst worden sind.

Der Sarkophag der Maconiana Severiana (Abb. 11)³⁵ zeigt auf seiner Vorderseite die Auffindung der Ariadne durch Dionysos, der von Pan, Papposilen, Mänaden und Satyrn begleitet wird. Das Relief ist in allen Details ausgearbeitet, mit Ausnahme des Kopfs der Ariadne. Gerade der bossierte Kopf der Liegenden hebt sie von den anderen Dargestellten ab und macht klar, dass sie die Hauptfigur ist, die eine besondere Behandlung erfahren hat. Damit lag im Zusammenhang mit der Inschrift die Interpretation als Bildnis der verstorbenen Senatorentochter Maconiana Severiana nahe, die wie Ariadne vom Gott aus ihrem Schlaf aufgeweckt und zu seiner Gattin gewählt werden wird. Der in seiner Rohform belassene Kopf lenkt den Blick auf den nackten, durch das Gewand gerahmten Oberkörper. So sind es nicht die Gesichtszüge, sondern die anmutige Haltung und die jugendliche Schönheit, die als Eigenheiten der Verstorbenen in Erinnerung bleiben sollen.

Beim Grabstein des Gladiators Q. Sossius Albus in Aquileia (Abb. 12) ist bewusst auf die Wiedergabe des Gesichts verzichtet.³⁶ Wichtiger war die detaillierte Darstellung seiner Rüstung mit dem Schutz des rechten Armes, Schwert, Schild, Gürtel und Beinschiene am linken Unterschenkel, vor allem dem Helm mit hoch aufragendem Helmbusch. Durch das Bild wie durch die Inschrift erweist sich der frontal stehende Mann mit dem kräftigen nackten Oberkörper als *murmillio*, als Vertreter einer bestimmten Gruppe der Gladiatoren. Das Relief zeigt ihn kampfbereit, mit gezücktem Schwert. Anstelle des Gesichts sieht der Betrachter das Visier des Helms, eine Metallplatte, die von zahlreichen Löchern durchbrochen ist. Weitere Grabsteine von Gladiatoren, die in der Inschrift mit ihren Namen als individuelle Personen angeführt sind, stellen die verstorbenen Kämpfer in einer ähnlichen Weise dar.³⁷ Anders als bei den stadtrömischen Grabstelen der *equites singulares*, die durch die modischen Bärte

35 Dimas, St.: Dionysischer Sarkophag. In: Dimas, St. / Reinsberg, C. / von Hesberg, H.: Die Antikensammlungen von Hever Castle, Cliveden, Bignor Park und Knole. MAR 38. Wiesbaden 2013, 105–108 He 43 Taf. 44–46.

36 Flecker wie Anm. 18, 333–372.

37 Junkelmann, M.: Gladiatoren. Das Spiel mit dem Tod. Mainz 2008, Abb. 31. 32. 320. 356.



12 Aquileia, Museo Archeologico. Grabstele des Gladiators Q. Sossius Albus. H. 98 cm.

und Frisuren Teilhabe an der römischen Gesellschaft und Loyalität zum Kaiser markieren, betonen die Gladiatorenreliefs die Zugehörigkeit zu einer distinkten Gruppe, in der Überleben nur durch die eigene Kampfkraft und die Qualität der Rüstung möglich war.

1.5 SPEKTRUM DER PORTRÄTIERUNG

Effigies, die bildhafte und mimetische Darstellung einer bestimmten Person, ließ sich also auf unterschiedliche Weise umsetzen. Wenn sie die gesamte Gestalt wiedergab, so konnte sie herausragende Taten, somatische Besonderheiten und charakteristische Gesten betonen oder sie – wie in der Statuengruppe von Veleia – zugunsten der Gemeinsamkeit mit Anderen unterdrücken. Im Extremfall, wie bei den genannten Stelen aus dem Schwarzmeergebiet und aus Pompeji, beschränkte sie sich auf die Silhouette und negierte die räumliche Präsenz des Körpers. Hermen und Büsten lenkten den Blick auf den Kopf des Porträtierten und damit auf die Eigenheiten von Frisur und Physiognomie. So bestätigten sie die Bedeutung von Gesicht und Augen für die Charakterisierung einer Person, die antike Autoren wie Xenophon, Plutarch und Cicero hervorheben. Im Gegensatz dazu verzichteten manche qualitätvolle und aufwendige Darstellungen ganz auf die Ausarbeitung des Gesichts: Wegen der Arbeitsabläufe der Bildhauerwerkstätten wie bei den Sarkophagen, wegen der Betonung der Bewaffnung wie bei den Gladiatorendarstellungen oder

wie in Kyrene als bewusste Abstraktion. Es sind in diesen Fällen Körper, Tracht und Ausrüstung, die überpersönliche Qualitäten der abgebildeten Personen ausdrücken. Die unterschiedlichen Darstellungsweisen sind zum Teil regional und zeitlich begrenzt, manchmal spezifisch für eine bestimmte soziale Gruppe, stets aber bezeichnend für die Auffassung, was die Besonderheit eines Menschen ausmacht und wie sie sich artikulieren sollte.

2. FIGURATION

2.1 »ΜΟΡΦΩΜΑΤΑ ... QUAS NOS FIGURAS SIVE FIGURATIONES POSSUMUS DICERE«

Wie *effigies* (Kap. I.1.1), so hängt auch das lateinische Wort *figuratio* mit dem Verb *ingere* zusammen, das sowohl »(plastisch) formen, verfertigen« wie auch »entwerfen, ersinnen, erdichten« meinen kann. Das Produkt dieser Tätigkeit ist *figura*, die erdachte oder materiell verfertigte »Figur« (Varro, *De lingua latina* 6,78). Das abgeleitete lateinische Wort *figuratio* bezeichnet »et actionem figurandi et figuram effectam«,¹ also sowohl den Prozess der Formgebung als auch deren Ergebnis. Nach Hieronymos entspricht es dem griechischen μόρφωμα: »μορφώματα ... quas nos *figuras* sive *figurationes* possumus dicere«, »*morphómata*, die wir *Figuren* oder *Figuretionen* nennen können« (Hieronymus, *epistulae* 29,6). Im ursprünglichen Wortsinn umfasst Figuration also das Entwerfen, das heisst die intellektuelle Entwicklung einer Vorstellung von einem bestimmten Befund, und zugleich deren Konkretisierung in einer sinnlich wahrnehmbaren Form.

In den einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen wird der Terminus *Figuration* zwar in unterschiedlicher Weise definiert und theoretisch eingesetzt.² Für die Erforschung materieller Artefakte bietet aber gerade die ambivalente Bedeutung des lateinischen Wortsinns einen doppelten Zugang: Sie erlaubt es, auf der einen Seite die Gestaltungsprozesse mit ihren Voraussetzungen und ihren vielfältigen Bedingungen zu untersuchen, aber ebenso das entstandene Produkt mit seinen inhaltlichen Implikationen und seinen Auswirkungen. Das entspricht durchaus dem morphomatischen Ansatz, wie er in der Einleitung dargelegt ist.

1 Thesaurus Linguae Latinae VI 1. 1987, 739.

2 Boschung 2017, 34–35.– Knape, J.: Figurenlehre B, Theorie der Figuration. In: Ueding, G. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 3. Tübingen 1996, 291–302.

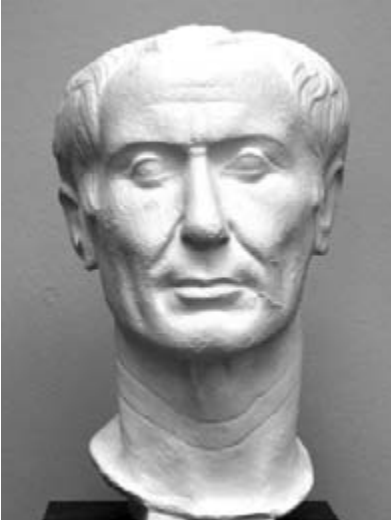
Am Beispiel von Morphomen der Zeit ließ sich zeigen, dass der materiellen Konkretisierung in visuellen Artefakten intellektuelle Leistungen vorausgingen, die in mehreren Schritten und über eine längere Zeit hinweg entwickelt worden waren.³ Vorstellungen über die Jahrzeiten entstehen aus Beobachtungen und Erfahrungen, die kombiniert und sprachlich gefasst werden. Sie lassen sich in ihrer Ausprägung zuerst in literarischen Texten nachverfolgen, bevor sie in Bilder umgesetzt werden.⁴ Im Gegensatz dazu sind für die Porträts die intellektuellen Vorleistungen, die ihnen zugrunde liegen, weniger klar. Die unmittelbaren Wahrnehmungen und Erfahrungen oder die Nachrichten, die Vorstellungen von einzelnen Persönlichkeiten geprägt haben, sind uns allenfalls in geringem Umfang und oft in einer bestimmten Tendenz selektiert überliefert. So liegt für historische Personen neben den Porträts zwar eine Parallelüberlieferung in literarischen Texten vor, doch sind diese in den meisten Fällen später niedergeschrieben und bereits in Kenntnis der Bildnisse verfasst. So vermerkt Plutarch (Sulla 2), dass das Aussehen des Sulla aus den Statuen zu erkennen ist.

Im Falle der Homerischen Bildnisse, also der Porträts des Dichters selbst und seiner Figuren (Kap. III.1), sind frühere Vorstufen in anderen Medien fassbar, die von den bildlichen Darstellungen aufgenommen und weiterentwickelt worden sind. Dabei waren Nachrichten, die als Selbstbeschreibung aufgefasst wurden, besonders wichtig. Entscheidend war die Annahme, dass es einst eine benennbare Person gab, die Ilias und Odyssee sowie einige weitere Werke gedichtet hatte; diese Prämisse wurde durch das Porträt bestätigt und präzisiert. Das erste, bereits postum entstandene Porträt des Sokrates (Kap. III.2) antwortete auf frühere, kritische Beschreibungen seiner Persönlichkeit, wie sie etwa in den Komödien des Aristophanes zu fassen sind. Es entstand gleichzeitig und in dem gleichen intellektuellen Milieu wie die literarischen Berichte der Schüler zu seiner Rechtfertigung. Sie überlieferten Äußerungen ihres Lehrers, in denen er selber sein Aussehen geschildert und kommentiert hatte. Wie für Homer, so wurde auch für Sokrates später eine aktualisierte Bildnisfassung geschaffen, die den veränderten Erwartungen an einen Dichter bzw. an einen Philosophen entsprach.

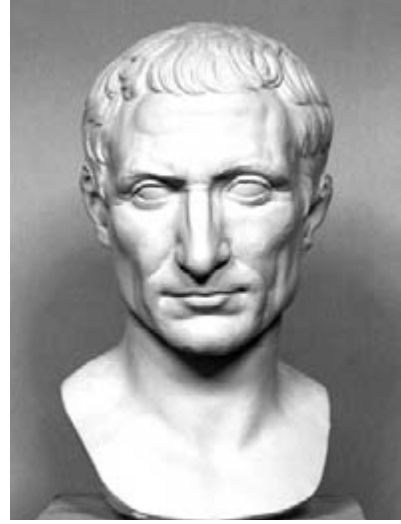
Für Alexander (Kap. III.3) wird berichtet, er habe ausgewählte Künstler mit der Schaffung seiner Bildnisse betraut. Unmittelbar war

³ Boschung 2017, 169–202.

⁴ Boschung 2017, 143–168.



13 Turin, Antikenmuseum Inv. 2098; Abguss FU Berlin. Porträt des C. Julius Caesar im 1. Typus.



14 Rom, Vatikanische Museen Inv.-Nr. 713; Abguss MFA München. Porträt des C. Julius Caesar im 2. Typus.

der Einfluss, den führende Männer der späten Republik (Kap. III.4) und die römischen Kaiser (Kap. III.5–6) auf die Gestaltung ihrer Porträts nehmen konnten. Diese waren Mittel der Selbstdarstellung und damit der politischen Agitation. Sie sollten die Vorstellungen der Zeitgenossen und der Nachwelt von den dargestellten Personen beeinflussen und betonen daher die erwünschten Aspekte. Aufschlussreich ist das Porträt des Julius Caesar, von dem zwei Typen bekannt sind. Der erste (Kap. III.4.2; Abb. 13. 89a–b) wurde zu seinen Lebzeiten geschaffen; er entspricht der Selbstdarstellung eines Politikers, der in zeitgenössischen Konflikten und Kontroversen um Loyalität seiner Gefolgsleute und um Zustimmung wichtiger Akteure wirbt. Der zweite (Abb. 14) ist postum, in augusteischer Zeit entstanden und drückt die inzwischen veränderten Vorstellungen von seiner Person aus: Vom Senat zum Staatsgott erhoben bot der *divus Iulius* die wichtigste Legitimation für die Ansprüche Octavians (Kap. II.2; III.5.1): die postume Adoption sicherte ihm Loyalität von Soldaten und Klienten; die Rache für den ermordeten Adoptivvater rechtfertigte die Bürgerkriege; die direkte Verwandtschaft als *divi filius* verlieh ihm eine einzigartige sakrale Aura. Das neue Bildnis Caesars übernahm von der älteren Fassung die Faltenzüge der Wangen und der Stirn: die zwei waagrechten Linien an der Nasenwurzel, die zwei kurzen senkrechten Falten zwischen den Brauen und die beiden horizontal ver-

laufenden Stirnrunzeln darüber. Gleichzeitig ist der Ausdruck verändert; das Gesicht wirkt angestrengt, zugleich durch die Angabe von Krähenfüßen und die Betonung der Wangenfalten auch älter. Ebenso ist das Haar auffällig verändert, denn es fällt in kräftigen Strähnen in die Stirn, die damit waagrecht begrenzt wird. Damit wird die Kahlheit Caesars negiert, die ein bekanntes Merkmal seiner Erscheinung gewesen war, aber auch Anlass zu anzüglichen Spott gegeben hatte (Sueton, Caesar 51). Für einen Gott mochte die Angabe von Alterszügen und Anstrengung unpassend erscheinen, aber sie zeigt, dass *divus Iulius* eine historische Person gewesen war, auch wenn er inzwischen zu den Gestirnen aufgestiegen sein mochte. Die Veränderungen der Physiognomie zielen zudem auf eine Angleichung an die Bildnisse Octavians und bezeugen damit die direkte Verwandtschaft von *divus Iulius* und *divi filius*.⁵

Für die Vorstellung von der Besonderheit einiger Personen gab es kontrastierende Figurationen. So zeigte das Porträt des Caligula (Kap. III.6.2), das zu seinen Lebzeiten und mit seiner Zustimmung geschaffen worden war, den Kaiser jugendlich mit vollem Haar und mit entspannten Gesichtszügen, wobei es die Verwandtschaft mit dem überaus beliebten Vater Germanicus und damit die Legitimität der Herrschaft betonte. Die literarischen Texte, die nach seinem Tod und seiner Verfemung geschrieben wurden, stellen ihn aber als wahnsinnig gewordenen Tyrannen dar, der gegen sämtliche Werte und Normen verstieß (Boschung/Fögen 2019). Die Antiquare der frühen Neuzeit, die beides kannten, haben diesen Widerspruch nicht wahrgenommen, sondern vielmehr die diffamierenden Angaben der Texte bedenkenlos auf die Münzbildnisse und Skulpturen übertragen, obwohl diese grundsätzlich andere Züge zeigen (Kap. V.2.4).

Die Umsetzung von Vorstellungen in ein Bildwerk erfolgte nicht zwangsläufig oder regelmäßig, sondern geschah jeweils aus zeitbedingten Intentionen. So lässt sich auf der einen Seite die Schaffung eines Sokrates-Porträts in der platonischen Akademie um 380 v. Chr. als Versuch verstehen, einem positiven Bild des Philosophen gegenüber anderen Auffassungen Geltung zu verschaffen. Die Darstellungen spätrepublikanischer Politiker und der Kaiser sind als Instrument der Macht entstanden und entsprechend konzipiert worden (Kap. III.4–7). Dagegen ist unklar, warum um 460 v. Chr. ein Bildnis Homers geschaffen werden musste (Kap. III.1), nachdem seine Werke schon seit Jahrhunderten hoch

⁵ Hölscher 2018, 180–182.

geschätzt und die von ihm besungenen Taten schon längstens bildlich dargestellt worden waren. Bei Privatpersonen gab häufig die Einrichtung eines Grabmonuments Anlass zur Schaffung von Porträts: Sie sollten die Erinnerung an die Bestatteten über ihren Tod hinaus und in einer erwünschten Weise gewährleisten. In anderen Fällen waren es ungewöhnliche Leistungen, die zur Aufstellung von Bildnissen führten. Das konnte unverzüglich oder aber erst mit zeitlichem Abstand geschehen. In dem zweiten Fall ist es unwahrscheinlich, manchmal sogar ausgeschlossen, dass eigene Anschauung des Bildhauers bei der Ausgestaltung der Details eine Rolle gespielt haben könnte. Vielmehr mussten tradierte, in der Regel bereits selektierte Nachrichten über das Aussehen und Vorstellungen vom Charakter des Darzustellenden zugrunde gelegt werden.

Zentrale Intention antiker Porträts ist die Ehrung der dargestellten Personen, die auf Dauer in Erinnerung bleiben sollten. Dabei galt es, positiv bewertete Aspekte hervorzuheben und negativ verstandene Elemente zu vermeiden. Sie folgen daher den Konventionen und ästhetischen Normen ihrer Entstehungszeit, so dass sie stets in einer mehr oder weniger starken Weise idealisiert sind.⁶ Dazu bedurfte es einer etablierten Ikonographie, mit der die Bedeutung visueller Elemente zuverlässig vermittelt werden konnte. Ihre Einschätzung hing von den politischen Rahmenbedingungen ab und konnte sich im Verlauf der Zeit fundamental ändern. Wenn etwa die mit Perlen und Edelsteinen besetzten Gewänder und Schuhe des Caligula in der frühen Kaiserzeit als Ausdruck einer tyrannischen Hybris gelten, so sind sie, fast dreihundert Jahre später, in tetrarchischer Zeit positive Zeichen für die herausgehobene Position der Kaiser (Boschung 2017, 308–309). Eine Umwertung konnte aber auch sehr viel schneller erfolgen, wie ein Vorgang nach dem Tode Neros zeigt. Damals verspottete in Rom Mithridates von Pontos den von Soldaten zum neuen Kaiser ausgerufenen Galba: Die Römer würden es wegen seiner Glatze und seiner Runzeln bald als Schande ansehen, ihn zum Kaiser zu haben (Plutarch, Galba 13,4). Wenn das Aussehen Galbas ihn in den Augen seiner Gegner als Herrscher disqualifizieren sollte, so ist das vor dem Hintergrund des julisch-claudischen Kaiserporträts und vor allem der Bildnisse Neros (Kap. III.6.2 Abb. 108, 109) verständlich: Sie erscheinen ohne Alterzüge und zeigen stets volle Locken. Aber in der Zeit der späten Republik waren Runzeln und Glatzen durchaus üblich gewesen

⁶ Raeck, W.: Über die Ähnlichkeit antiker Porträts. In: Şahin, M. / Mert, İ. H.: (Hrsg.): Festschrift für Ramazan Özgan. Istanbul 2005, 291–295.

und positiv als Ausweis für Erfahrung und Leistung beurteilt worden (Kap. III.4.1–2). Und zwei Jahr nach dem Ausspruch des Mithridates – der in der Zwischenzeit von Galba hingerichtet worden war – regierte in Rom Vespasian, dessen Porträt selbstbewusst und programmatisch die geschmähten Alterszüge aufwies (Kap. III.6.2 Abb. 114): Was noch vor kurzem für einen Kaiser hätte undenkbar sein sollen, erschien nun als Zeichen seiner Qualitäten.

2.2 MODALITÄTEN DER AUSFORMUNG

Als Artefakte sind die Porträts Erzeugnisse der menschlichen Kunstfertigkeit (*ars*), gemacht (*facta*) aus natürlichen Stoffen wie Ton und Stein oder aber aus künstlich aufbereiteten Substanzen wie Bronze und Glas (Boschung 2017, 37–58). Die verschiedenen Materialien und Produktionstechniken boten unterschiedliche Möglichkeiten, Vorstellungen vom Besonderen eines Menschen figurativ umzusetzen. Wer eine Porträtstatue aus Bronze herstellte und dabei das indirekte Ausschmelzverfahren einsetzte, konnte von seinem Modell beliebig viele Negativformen abnehmen und weiterverarbeiten (Boschung 2017, 59–67). Dagegen musste ein Bildhauer seine Figur als Einzelstück aus dem Marmor meißeln, doch besaß er die Möglichkeit, sie durch die Anwendung des Punktierverfahrens detailgetreu nach einer Vorlage zu kopieren.⁷ Und während die Münzstätte umfangreiche Serien identischer Kaiserporträts prägte, musste ein Kameenschneider jedes Stück einzeln den Vorgaben des Steins anpassen.

Die Gattungen des Porträts sind weder gleich häufig erhalten noch mit der gleichen Intensität untersucht worden. So wird das Bild von den rundplastischen Marmorskulpturen bestimmt. Meist haben sie ihre einstige Bemalung eingebüsst, die ein wichtiges Element der ursprünglichen Darstellung ausmachte, bei den meistens Skulpturen aber nicht mehr zu rekonstruieren ist.⁸ Auf der anderen Seite sind gemalte Porträts fast nur

⁷ Pfanner 1989, 157–257.– Nolte, S.: Steinbruch – Werkstatt – Skulptur: Untersuchungen zu Aufbau und Organisation griechischer Bildhauerwerkstätten. Göttingen 2009.

⁸ Zu entsprechenden Rekonstruktionsversuchen: Brinkmann, V. / Wünsche, R. (Hrsg.): Bunte Götter. Die Farbigeit antiker Skulptur. München 2003, 186–215.

aus Ägypten erhalten (Tafel 1).⁹ Noch seltener sind Porträtmalereien auf Glas (Tafel 2) und in der Wandmalerei.¹⁰ Sie machen das unterschiedliche Potential der Gattungen deutlich. So kann die Malerei den Teint und die Farbe von Haar und Augen angeben, die in der Literatur unter den Besonderheiten eines Menschen genannt werden, bei Marmorporträts nach dem Verlust der Bemalung aber fehlen.¹¹ Das lässt die gemalten Gesichter lebendig erscheinen und erzeugt die Illusion einer unmittelbaren Begegnung.

Dafür macht das Material der rundplastischen Porträts, meist Marmor oder Bronze, die Bildnisse stabil und sicherte ihre beständige unveränderte Präsenz; seine Qualität konnte zur Attraktion und zur Wertschätzung der Denkmäler beitragen (Boschung 2017, 59–67). Die gewählten Materialien können ihre eigene inhaltliche Bedeutung haben, wenn sie durch Farbe oder Qualität bestimmte Eigenschaften wie »Dauer«, »Härte« oder »Kostbarkeit« signalisieren. Bildnisstatuen und Büsten aus Porphyrt oder aus Buntgestein waren spektakuläre Ausnahmen, die den Zugang zu beschränkten Ressourcen und besondere Techniken der Bearbeitung erforderten. Einige Porträts sind aus Alabaster geschaffen und innen ausgehöhlt, so dass das durchscheinende Material bei entsprechender Beleuchtung eine auratische Wirkung erzielen konnte.¹²

Für die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. hören wir von zwei Porträts, die durch das singuläre Material Aufsehen erregten. Beim Begräbnis des Sulla im Jahre 78 v. Chr. wurde »ein ziemlich großes Bild« aus Weihrauch und Zimt mitgetragen, das den Verstorbenen und einen

9 Zur Gattung: Parlasca, K.: *Repertorio d' arte dell' Egitto greco-romano* B I. *Ritratti di mummie*. Rom I 1969. II 1977. III 1980. IV 2003.– Borg, B.: *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*. Mainz 1996.

10 z. B. Kraus, Th: *Lebendiges Pompeji. Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte*. Köln 1973, 166 Abb. 213–214.– Thompson, D. L.: *Painted Portraiture in Pompeii*. In: *Pompeii and the Vesuvian Landscape*. Washington 1979, 78–92.– *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*. Rom 1986, 156–157 Nr. 231–234. 236.– Tafel 2: Kovacs 2014, 237 Abb. 145,1.

11 Plutarch, *Alexander* 4,2: weisse Haut und rötliches Gesicht Alexanders; *Cato maior* 1: rotes Haar und grünliche Augen des älteren Cato; Sulla 2: Blaugraue Augen und weiss/rot geflecktes Gesicht Sullas.

12 Grenier, J.-C. / Liverani, P.: »Special effects in der hellenistischen Porträtkunst«. *Betrachtungen zum Alabasterporträt einer hellenistischen Königin in Privatbesitz*, *Antike Welt* 33, 2002, 551–555.

Lictor zeigte.¹³ Nach der Formulierung bei Plutarch (εἶδωλον) dürfte es sich um eine zweidimensionale Darstellung gehandelt haben. Wenn Sulla mit einem Lictor erschien, so wurde damit seine Amtswürde verdeutlicht. Unklar ist, wie Weihrauch und Zimt so appliziert werden konnten, dass sich daraus ein erkennbares Bild ergab. Spekulär und erinnerungswürdig war das Bildnis auf jeden Fall durch den Aufwand, der durch die Zweckentfremdung der kostbaren und exotischen Substanzen betrieben worden ist.¹⁴

Ähnlich ambitioniert und um Originalität bemüht war ein Bildnis des Pompeius, das 61 v. Chr. bei seinem Triumph über die Piraten vorgezeigt wurde. Es war aus Perlen gefertigt und zeigte die für den Porträtierten charakteristischen nach hinten fallenden Locken (Kap. III.4.3).¹⁵ Das verwendete Material, ein seltenes und exotisches Erzeugnis des Meeres, war dem Anlass, der die Sicherung der Seewege feierte, durchaus angemessen. Auch in diesem Falle dürften die Perlen zu einem zweidimensionalen Bild gefügt worden sein und auch hier lag der Wert in der Kostbarkeit des Materials und in der Originalität des Einfalls. Beide Experimente, sowohl das Weihrauchporträt des Sulla wie das Perlenbildnis des Pompeius, haben, soweit bekannt, jedenfalls keine Nachfolge gefunden. Wenn für Caesar eine Statue aus Elfenbein hergestellt wurde, so entsprach dies der Tradition der Kultbilder; dieses besondere Caesarporträt sollte denn auch zusammen mit den Göttern beim Festzug anlässlich der Zirkusspiele des Jahres 45 v. Chr. mitgeführt werden.¹⁶

Später sind Bildnisse der Kaiser in Gold und Silber hergestellt worden.¹⁷ Die Schriftquellen lassen keinen Zweifel daran, dass die erhaltenen Beispiele (Tafel 3) nur einen kleinen und zufällig bewahrten

13 Plutarch, Sulla 38: »εἶδωλον εὐμέγεθες αὐτοῦ Σύλλα, πλασθῆναι δὲ καὶ ῥαβδοῦχον ἔκ τε λιβανωτοῦ πολυτελοῦς καὶ κινναμώμου.«

14 Müller, W. W.: Weihrauch, RE Suppl. 15. München 1978, 699–777.– Olck, (F.): Casia 1, RE III. Stuttgart 1899, 1637–1650.

15 Plin. nat. 37,14 (6,4): »erat et imago Cn. Pompei e margaritis, illa relicino honore grata«.

16 Cassius Dio, 43,45,2.– Lapatin, K. D. S.: Chryselephantine Statuary in the Ancient Mediterranean World. Oxford 2001, 124–125.

17 de Pury-Gysel, A.: Die Goldbüste des Septimius Severus. Gold- und Silberbüsten römischer Kaiser. Mit Beiträgen von Alessandra Giumlia-Mair. Basel/Frankfurt 2017.

Restbestand einer einst bedeutenden Gattung darstellen.¹⁸ Eine ähnliche Auszeichnung bedeutete es, wenn kleinformatige rundplastische Porträts aus Edelsteinen gefertigt wurden:¹⁹ Das außeralltägliche kostbare Material verlieh dem Herrscher und seinen Angehörigen eine angemessene Präsenz.

Eine weitere Möglichkeit der Hervorhebung boten die unterschiedlichen Formate. Wenn das antike Porträt die mimetische Ähnlichkeit mit den dargestellten Personen anstrebte, so lag eine Wiedergabe in Lebensgröße nahe. Aber die Anbringung in einem vorgegebenen Kontext und für eine bestimmte Funktion erforderte in vielen Fällen andere Maßstäbe (Boschung/Queyrel 2021). So war die Größe von Münzbildnissen durch den Geldwert festgelegt, der ein bestimmtes Gewicht und damit indirekt einen bestimmten Durchmesser ergab. Die Prägungen zeigen seit dem Hellenismus die Bildnisse der Herrscher und manchmal die von herausgehobenen Angehörigen.²⁰ Sie mussten auf etwa einen Zehntel der natürlichen Größe verkleinert werden, doch eröffnete gerade die Reduktion neue Möglichkeiten. Der technische Vorgang der Herstellung lieferte große Mengen gleichförmiger Darstellungen, die durch Beischriften erläutert und unmissverständlich benannt werden konnten. Ihre Verwendung als Zahlungsmittel sorgte für eine weiträumige und langfristige Zirkulation, die das geprägte Porträt im Alltag präsent machte.

Spektakulär waren überlebensgroße und kolossale Figuren. Nach dem Projekt des Deinokrates hätte der Berg Athos in ein Porträt Alexanders der Großen umgearbeitet werden sollen, das den Weltoberer weithin über die Ägäis hinweg sichtbar gemacht hätte.²¹ Tatsächlich realisiert wurde die Kolossalstatue des Nero in Rom.²² Die Anmaßung

18 de Pury-Gysel a. O. 63–68.– Pekáry, Th.: Das römische Kaiserbildnis in Staat, Kult und Gesellschaft. Dargestellt anhand der Schriftquellen. Das römische Herrscherbild III. Berlin 1985, 72–80.

19 Paolucci, F.: *Piccole sculture preziose dell' Impero Romano*. Modena 2006.

20 Pangerl, A. (Hrsg.): *Portraits. 400 Jahre hellenistische Porträts*. München 2020.– Ders. (Hrsg.): *Portraits. 500 Jahre römische Münzbildnisse*. München 2017.

21 Azoulay, V.: *Un fantasma monumental: La statue-monde d' Alexandre le Grand*, *Cahiers du Centre Gustave-Glotz* 27, 2016, 229–261.

22 Bergmann, M.: *Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit*. 13. Trierer Winckelmannsprogramm. Mainz 1993.

war skandalös, so dass der Koloss nach dem Sturz Neros nicht den Kopf des Nachfolgers erhielt, sondern in eine Figur des Sonnengottes umgearbeitet wurde. Weniger anstößig war es, wenn überlebensgroße Figuren der hellenistischen Könige, später der römischen Kaiser Heiligtümer und öffentliche Gebäude dominierten, aber auch hier verschwamm der Unterschied zu den Kultstatuen der Götter.

2.3 SUCHE NACH DER VERLORENEN FORM

Die Bildnisse, die in Kapitel III als Fallstudien besprochen werden, sind ausnahmslos verloren, doch geben die erhaltenen Wiederholungen eine Vorstellung davon. Dabei handelte es sich im Falle der klassischen, hellenistischen und spätrepublikanischen Beispiele um prominent aufgestellte Statuen, die für einen bestimmten Aufstellungskontext und in einer bestimmten historischen Situation geschaffen worden waren. Sie sind erst lange Zeit später kopiert worden. Dabei lässt sich nicht feststellen, ob das Vorbild seinen ursprünglichen Platz behalten hatte oder aber gerade durch einen Wechsel des Standorts erreichbar geworden war. Erst recht veränderten die Kopien den Kontext und damit die Wahrnehmung der Bildnisse. In der Regel wurden nur die Köpfe oder allenfalls noch Ausschnitte des Oberkörpers übernommen: War zuvor die somatische Erscheinung der Person mit ihren charakteristischen Gesten und Posen Ausdruck der Besonderheit gewesen, so fokussierte sich nun das Interesse auf den Kopf mit den Eigenheiten von Physiognomie und Frisur. Manchmal wurde das Format drastisch reduziert, so dass Detailformen verloren gingen. Das Produkt ließ sich an jedem gewünschten Ort und in jeder Kombination mit anderen Artefakten aufstellen. So blieb zwar die Form in Ausschnitten konstant, veränderte aber in neuen Sinnbezügen ihre Bedeutung (Boschung/Jäger 2014). Die kopierten Statuen, deren Bekanntheit gerade durch die Vervielfältigung noch gewachsen war, sind zu einem Zeitpunkt, den wir nicht bestimmen können, als materielle Artefakte vernichtet worden: Die gestaltete Form als Wiedergabe einer besonderen Person hatte ihre Bedeutung verloren, so dass der materielle Wert der Bronze oder des Marmors als Rohstoff genutzt werden konnte. Bei den Kaiserporträts waren es die verbindlichen Entwürfe der Porträttypen, die in großen Serien kopiert worden sind; auch sie lassen sich nur aus den erhaltenen Wiederholungen rekonstruieren.

Die Wiedergewinnung der verlorenen Vorbilder kann immer nur annäherungsweise gelingen. So ist für viele der griechischen und spät-

republikanischen Bildnisse (Kap. III.1–4) unklar, wie die zugehörigen Körper ausgesehen haben.²³ Wie schwer dieser Verlust wiegt zeigen gerade Beispiele wie die Porträts des Anakreon, des Demosthenes oder des Chrysipp (Abb. 169), bei denen die gesamte somatische Erscheinung bekannt ist. Umso wichtiger ist es, wenn wie im Falle des Menander nicht nur die Zugehörigkeit von Kopf und Körper, sondern auch Aufstellung und Kontext gesichert werden können.²⁴ Aber auch bei Porträtköpfen, die in zahlreichen und in zuverlässigen Kopien überliefert sind, bleiben Unschärfen und nur vage zu bestimmende Bereiche, weil die Bildhauer nicht alle Elemente mit derselben Sorgfalt nachgebildet haben. So kann eine Rekonstruktion zunächst nur gedanklich erfolgen; jede Konkretisierung, etwa durch die Benennung einer einzelnen Kopie als Vertreter des ursprünglichen Entwurfs, führt zu neuen Ungenauigkeiten und muss relativiert werden. So erweist sich die Replikenrezension (Kap. V.3.3) als morphomatisches *Procedere* im Wechsel der Vorstellungen und Medien: Wenn die Vorstellungen von einer Person in einem Bildnis gestaltet und durch die Konkretisierung präzisiert und stabilisiert worden waren, so haben die späteren Kopien die damit gefundene visuelle Form so sehr verändert, dass das ursprüngliche Porträt nur in der Vorstellung zurückgewonnen werden kann. Wenn dieses Resultat in Zeichnung oder Montage anschaulich gemacht wird, so wirkt das Ergebnis wiederum als Präzisierung und Fixierung der intellektuell erreichten Konzeption.

²³ Zanker 1995, 17–21.

²⁴ Fittschen, K.: Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 1. Die Statue des Menander, *AM* 106, 1991, 243–279.– Papastamati-von Mook, Ch.: Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen, *AM* 122, 2007, 273–327 Taf. 36–45.

3. DAS BESONDERE

3.1 *SEMPER SPECIALIA GENERALIBUS INSUNT*

Nach diesem Grundsatz des römischen Rechts (Digesten 50,17,147) ist das Besondere im Allgemeinen stets enthalten. Dennoch ist es als Einzelnes vom Allgemeinen unterschieden und ihm entgegengesetzt. Denn es ist durch spezifische Eigenheiten bestimmt, die ausschließlich ihm zukommen, und diese Differenz setzt es in Opposition zu allen Übrigen, selbst wenn sie ansonsten ähnlich sein mögen. Das Verfahren zur Bestimmung des Besonderen ist der Vergleich, die punktuelle oder systematische Gegenüberstellung von zwei oder mehreren Individuen, wie sie etwa Plutarch in seinen parallel erzählten Biographien berühmter Griechen und Römer anwendet.¹ Dabei werden Merkmale und Eigenschaften benannt und miteinander abgeglichen, so dass neben Ähnlichkeiten zugleich auch Unterschiede deutlich werden. Dabei können Eigenheiten auffallen, die nur eine einzige Person aufweist und die sie damit unverwechselbar machen, wie etwa die merkwürdige Form der Zähne und die Heilkraft der großen Zehe des Königs Pyrrhos (Plutarch, Pyrrhus 3). Es ist der Vergleich, der das Allgemeine begründet, indem er Gemeinsamkeiten aufzeigt, und zugleich das Besondere sichtbar macht, indem er Unterschiede konstatiert. Sowohl die Auswahl der Vergleichspunkte und die Intensität des Vergleichs als auch die Einschätzung der Ergebnisse liegen im Ermessen des Betrachters: Er kann Übereinstimmungen und Differenzen für signifikant oder für unbedeutend halten und entsprechend bewerten. Die Disposition des Vergleichs ist also Ausdruck aktueller Wertesysteme und Diskurse, die den Blick auf einzelne Eigenschaften lenken und ihnen Bedeutung zuschreiben.

Die im Vergleich registrierte Abweichung vom Allgemeinen, die das Besondere konstituiert, bedeutet stets eine Verletzung von geteilten kul-

¹ Zur Begründung Plutarch, Demetrios 1.

tuellen, ästhetischen oder sozialen Normen. Sie ist auffälliger als die Einhaltung verbindlicher Werte, die erwartet und vorausgesetzt wird. Das Besondere kann daraus resultieren, dass Erwartungen in exemplarischer Weise erfüllt oder gar übertroffen werden. In solchen Fällen wird es in der Regel durch die Gemeinschaft mit Lob, Auszeichnung oder Belohnung bestätigt. Eine positiv aufgefasste Überschreitung einer Norm kann ihrerseits normativ werden, indem sie zur Nachahmung auffordert (Kap. IV.1.1). In solchen Fällen wird das Besondere zum Exemplarischen, das neue Maßstäbe setzt und neue Möglichkeiten eines positiven Verhaltens zeigt. Dem stehen auf der anderen Seite Fälle der Normenverletzung gegenüber, deren Ablehnung sich in Spott, Tadel, Bestrafung oder Stigmatisierung äußert. Die Sanktionierung bedeutet für alle Anderen eine Warnung und wirkt damit ebenfalls exemplarisch, denn sie bestätigt die Verbindlichkeit der Normen.

In den Gesellschaften der Antike mussten sich politisch und sozial exponierte Personen von ihren Mitbürgern unterscheiden, wenn sie Prominenz und Autorität erlangen wollten. Freilich war nicht immer von vornherein klar, ob die Devianz von der Gemeinschaft positiv als lobenswerte Übererfüllung oder negativ als bedrohliche Verletzung verbindlicher Werte aufgefasst werden würde. So nutzten die Athener im 5. Jahrhundert v. Chr. das Scherbengericht (ὄστρακισμός), um einige ihrer besonders erfolgreichen Anführer wie Aristides, Themistokles und Kimon in die Verbannung zu schicken.²

3.2 EIN EXEMPLARISCHES INDIVIDUUM: SOKRATES

Bei Aristoteles und seinen Nachfolgern wird Sokrates von Athen als das Beispiel für ein besonderes Einzelwesen, ein ἄτομον bzw. *individuum* angeführt.³ So werden in der aristotelischen *Metaphysik* die Darlegungen zum Verhältnis von Stoff und Form mehrfach am Beispiel des Sokrates

² DNP 9, 2013, 103–104 s. v. Ostrakismos (Rhodes, P. J.).– Brenne, S.: AM 106, 1991, 147–161.– Siewert, P. (Hrsg.): Ostrakismos-Testimonien 1. Die Zeugnisse antiker Autoren, die Inschriften und Ostraka über das athenische Scherbengericht aus vorhellenistischer Zeit (487–322 v. Chr.). *Historia Einzelschriften* 155. Stuttgart 2002.– Forsdyke, S.: Exile, ostracism, and democracy: the politics of expulsion in ancient Greece. Princeton 2005 bes. 144–204.

³ Goulet, R. (Hrsg.): *Dictionnaire des philosophes antiques* VI de Sabinillus à Tyrsénos. Paris 2016, 399–438 Nr. 98 (M. Narcy, D. A. Layne).

erläutert, etwa mit der Frage, ob Sokrates und Sokrates-sein dasselbe sei (VII 6h = 1032a). Sokrates ist wie Kallias ein Beispiel für das konkrete Ganze (VII 8b = 1033b: τὸ ἅπαν); als »solcherart beschaffene Form in diesem Fleisch und diesen Knochen« sind sie »verschieden durch den Stoff (ὄλη), denn dieser ist ein verschiedener, identisch durch die Art-Form (τὸ εἶδος), denn die Art ist unteilbar (VII 8c = 1034a: ἄτομον)«. Ferner wird Sokrates als Beispiel für das Einzelne genannt (VII 10f = 1035b) und an ihm wird die Frage verdeutlicht, ob die Seele und der lebendige Mensch ein Zweifaches seien (VII 11g = 1037a). Sokrates und Musischsein sind nur akzidentiell dasselbe (VII 11i = 1037b) und Sokrates kann nur ein einziges Wesen sein (VII 13c = 1038b).

Daran schließen spätantike Philosophen an. So setzt Plotin Sokrates als einzelne Person in Gegensatz zum Menschen im Allgemeinen (Plotin V 9,12 [46]). Porphyrios nennt in seiner Einführung in die Kategorienlehre Sokrates mehrfach als Beispiel für das einzelne Individuum (ἄτομον),⁴ das sich von Platon unterscheidet.⁵ Auch in der lateinischen Übersetzung durch Boethius und in den Anmerkungen des David von Armenien ist Sokrates das Exempel für ein besonderes Einzelwesen.⁶ Er vereinigt Eigenschaften, die in dieser Kombination nur bei ihm zu finden sind⁷ und nur das ungeteilte Ganze ist Sokrates, nicht aber sein Kopf, seine Hände oder seine Füße.⁸

Damit wird Sokrates von anderen Individuen unterschieden: von Kallias, Koriskos und Kleon bei Aristoteles; später von Platon und Alkibiades.⁹ Die Gegenüberstellungen werden nicht begründet, aber es ist deutlich, dass prominente Zeitgenossen genannt sind, deren Gegensatz

4 Busse, A. (Hrsg.): *Porphyrii Isagoge et in Aristotelis Categorias commentarium*. Berlin 1897, z. B. 7,19 (= 2b,46–47); ähnlich 2,18–3,1 (= 1a,41–1b,11); 7,10–12 (= 2b,37–39).

5 Porphyrios (wie Anm. 4) 8,10 (= 3a,15); vgl. 4,21–25 (= 2a13–17); 5,4 (= 2a,28).

6 Porphyrios (wie Anm. 4) 2,17 (1a, 41).– Boethius, *Commentarium in Porphyrium II Migne, J.-P (Hrsg.): Patrologiae Latinae 64*. Paris 1891, 93. 98A.– David, *In Porphyrii Isagoge commentarium* 98, 3–25.

7 Porphyrios (wie Anm. 4) 7, 19–27 (2b, 46–3a, 6).– Busse a. O. 33, 3–14 (Übersetzung des Boethius).

8 David (wie Anm. 6) 98, 5–7: »καὶ γὰρ Σωκράτης διαιρούμενος εἰς χεῖρας πόδας καὶ κεφαλὴν οὐ σώζει τὸ οἰκεῖον εἶδος. οὐ γὰρ ἡ χεὶρ κατ' ἰδίαν λέγεται Σωκράτης οὔτε ὁ πούς οὔτε ἡ κεφαλὴ, ἀλλ' ἅμα πάντα τὰ μέρη.«

9 Aristot. *metaph.* VII 8b (= 1033b); VII 8c (= 1034a): Sokrates und Kallias; VII 15c (= 1040b) und X 5a (= 1055b): Kleon und Sokrates; VII 11g (= 1037a): Sokrates und Koriskos.– Porphyrios (wie Anm. 4) 2,17 (1a, 41): Sokrates und

zu Sokrates offensichtlich war. Am stärksten wirkt der von Aristoteles gewählte Kontrast zwischen Sokrates und Kleon. Als prominenter Politiker und General in der Zeit des peloponnesischen Kriegs musste Kleon immer wieder öffentlich auftreten, sich in der Volksversammlung im Widerstreit der Meinungen gegen Rivalen durchsetzen und Zustimmung gewinnen.¹⁰ Die aristotelische Schrift über den »Staat der Athener« beurteilt sein Wirken als verderblich. Bei seinen Reden vor dem Volk habe er sein Gewand entgegen den Gepflogenheiten hochgebunden, geschimpft und geschrien.¹¹ Diese emotionalen und unkonventionellen Auftritte fanden offensichtlich eine geteilte Aufnahme: Sie waren zwar zunächst politisch erfolgreich, müssen also in der Volksversammlung die erhoffte Wirkung erzielt haben. Gleichzeitig wurden sie aber als Regelverstöße vermerkt und tradiert. Auf jeden Fall sicherten sie ihm Aufmerksamkeit, die ihn zum Gegenstand der Komödiendichter werden ließ.¹² Damit ergibt die Nennung Kleons ein scharfes Gegenbild zu dem besonnen und bescheiden auftretenden Sokrates.

Die anderen Personen, die neben dem Individuum Sokrates genannt werden, stammen aus dem Kreis seiner Schüler und Nachfolger. Der bei Aristoteles als Gegenpart genannte Kallias war einer seiner Dialogpartner, der durch seine Lebensweise auffällig geworden und ebenfalls in der Komödie verspottet worden war;¹³ Koriskos war ein sokratischer Philosoph im Umkreis der Akademie.¹⁴ Der seit Porphyrios und Boethius mehrfach angeführte Platon kann als bedeutendster Philosoph nach Sokrates gelten, hatte aber als Literat eine andere Methode für die Verbreitung seiner Lehre entwickelt. Alkibiades, den David im 6. Jahrhundert nennt, galt als Freund und Dialogpartner des Sokrates, hatte jedoch trotz der philosophischen Belehrung eine problematische politische und militärische Karriere eingeschlagen und dem Gemeinwesen der Athener großen Schaden zugefügt (Xen. mem. I 2,12–28).

Plato.– David (wie Anm. 6) 98,3–25: Sokrates, Platon, Alkibiades.– Boethius (wie Anm. 6) II 95–96. III 114A: Sokrates und Plato.

10 DNP 6 (2013) 582 s. v. Kleon [1] (W. Schmitz).– Traill, J. S.: Persons of ancient Athens 10. Toronto/Athen 2001, 483–486 Nr. 579130.

11 Zanker 1995, 52.– Fehr 1979, 94 Anm. 102.– Aristot. Ath. pol. 28,3.– Plutarch, Nikias 8,3.– Plutarch, Tiberius Gracchus 2.

12 Dover, K. J.: Aristophanic Comedy. London 1972, 89–100.

13 DNP 6 (2003) 178 s. v. Kallias 5 (W. Will).– Traill a. O. 10, 64–67 Nr. 554500.

14 DNP 6 (2003) 751–752 s. v. Koriskos (K.–H. Stanzel).

Auch in mittelalterlichen und neuzeitlichen Darstellungen der *arbor Porphyriana*, mit denen die Ausführungen des Porphyrios illustriert werden,¹⁵ ist Sokrates das Beispiel für das Individuum, das schrittweise, durch eine Abfolge von Leitdifferenzen, bestimmt wird. So sind auf einem Fresko im Kloster Schussenried (Tafel 4) körperliche Substanzen (*corporea*) von unkörperlichen unterschieden; belebte Körper (*animatum*) von unbelebten; sinnlich wahrnehmende Lebewesen (*sensitivum*) von solchen, die dazu nicht fähig sind und endlich der vernunftbegabte Mensch (*rationale*) von Tieren ohne Vernunft. Exemplarischer Vertreter der vernunftbegabten Menschen ist Sokrates, der von allen anderen Individuen unterschieden werden kann.

3.3 EIN BESONDERER WERDEN: NORMERFÜLLUNG UND DEVIANZ

Es lässt sich zeigen, welche Auffälligkeiten und welche sozialen Mechanismen Sokrates zum Exemplum des Besonderen werden ließen. Zunächst ist festzuhalten, dass er in vieler Hinsicht die Erwartungen erfüllt hat, die seine Zeitgenossen an einen attischen Bürger stellten.¹⁶ Er war verheiratet und Vater von drei Söhnen, von denen einer Sophroniskos hieß und damit, wie in Athen üblich, den Namen seines Großvaters väterlicherseits trug.¹⁷ Dadurch hatte Sokrates seinen Beitrag zum Fortbestand des Staates geleistet. Aufmerksam verfolgte er die politischen Entwicklungen in Athen und im Jahre 406 war er Mitglied der Boulē, des Rates. Auf mindestens drei Feldzügen kämpfte der Philosoph als schwerbewaffneter Hoplit für seine Heimatstadt. In der Apologie ruft Sokrates den mehrfach geleisteten Militärdienst und sein befehlsgemäßes Ausharren unter Gefahren in Erinnerung. Ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen in Athen hätte also ergeben, dass Sokrates die Normen seiner Polis durchaus erfüllte. In anderen Punkten aber widersetzte er sich

15 Verboon, A.: Einen alten Baum verpflanzt man nicht: die Metapher des porphyrianischen Baums im Mittelalter. In: Reichle, I. / Siegel, St. / Spelten, A. (Hrsg.): Visuelle Modelle. München 2008, 251–268.

16 Goulet (wie Anm. 3) 399–438 Nr. 98 (M. Narcy, D. A. Layne).– Traill (wie Anm. 10) 16, 2007, 483–486 Nr. 579130.– DNP 11, 2003, 674–676, s. v. Sokrates [2] A Biographie (K. D[öring]).– Patzer, A: Der historische Sokrates. Darmstadt 1987.

17 Vgl. Jones, F.: Nominum ratio. Aspects of the Use of Personal Names in Greek and Latin. Liverpool 1996, 42.

den Erwartungen und musste dadurch Aufmerksamkeit auf sich ziehen. So stimmte er 406 als Einziger gegen das Todesurteil für die Kommandanten der Schlacht bei den Arginusen und kurz danach verweigerte er den neuen Machthabern die Mitwirkung an der Hinrichtung des Leon von Salamis (Diog. Laert. II 24; Plat. ep. 7, 324d–325a). Auch manche Aspekte seines Verhaltens erschienen eigenartig und auffällig. So blieb er während eines Feldzugs zur Verwunderung seiner Kameraden einen ganzen Tag und eine ganze Nacht sinnend stehen (Plat. symp. 220c–d). Das machte ihn spätestens 423, noch während Sokrates als Hoplit seine Bürgerpflicht normengetreu erfüllte, zum Gegenstand der Komödiendichter. Damals karikierte Aristophanes in seiner Komödie »Die Wolken« das spleenige Auftreten wie auch die bizarren Studien eines Philosophen namens Sokrates: so bestimmt der Gelehrte die Größe von Flohfüßen, indem er Wachsabdrücke von ihnen anfertigt.¹⁸ Seine äußere Erscheinung ist ungepflegt, mit langem Haar, barfüßig und schmutzig.¹⁹ Das Theaterstück gibt vor, er leugne die Existenz der Götter und lehre die Jugend, Unrecht in Recht zu verdrehen. In einem Streitgespräch wirft der Anwalt der gerechten Sache (ὁ δίκαιος λόγος) der Gegenseite (ὁ ἄδικος λόγος) – und damit auch Sokrates – die Pervertierung der ästhetischen Normen vor: sie lasse nicht nur das Schlechte als das Gute erscheinen, sondern auch das Hässliche als das Schöne und das Schöne als das Hässliche.²⁰ Am Ende der Aufführung zünden die empörten Athener das Haus des Philosophen an und lassen ihn den Feuertod sterben.²¹ Aristophanes ignoriert die Gemeinsamkeiten, die ein Vergleich des Sokrates mit seinen Mitbürgern ergab, und spitzt die Unterschiede drastisch zu.

Auch wenn das Stück nicht siegreich war, so muss doch die Aufführung im Dionysostheater bei den Dionysien die öffentliche Wahrnehmung von Sokrates geprägt haben. Eine bei Aelian überlieferte Anekdote

18 Aristoph. Nub. 143–152.– Patzer, A.: *Studia Socratica*. Zwölf Abhandlungen zum historischen Sokrates. Tübingen 2012, 32–53.– Dover, K. J.: *Aristophanic Comedy*. London 1972, 101–120; bes. 103–105 zur (unvollständigen) Überarbeitung des Stücks.– Dover, K. J.: *Aristophanes Clouds*. Oxford 1968 bes. Introduction XXXII–LVII.

19 Aristoph. Nub. 103. 363. 836–837.– Aves 1282.

20 Aristoph. Nub. 1020–1021: »τὸ μὲν αἰσχρὸν ἅπαν καλὸν ἠγεῖσθαι, / τὸ καλὸν δ' αἰσχρὸν«.– Dazu Dover, K. J.: *Aristophanes Clouds*. Oxford 1968, LVII–LXVI

21 Der Schluss geht erst auf die Überarbeitung des Stücks zurück, gehörte also wie der Agon zwischen dem gerechten und der ungerechten Logos in der überlieferten Form nicht zur Aufführung des Jahres 423; Patzer (wie Anm. 18) 34.

berichtet, Sokrates habe sich im Theater demonstrativ zu erkennen gegeben, als er auf der Bühne verspottet wurde.²² Spätestens seit seiner Darstellung in den Komödien erschien er als stadtbekannter Sonderling, der religiöse und juristische Konventionen in Frage stellte. Seine Zeitgenossen, Zeugen der Aufführung, werden Auffälligkeiten seines Verhaltens noch genauer als zuvor registriert haben. In der platonischen Apologie zählt Sokrates die Komödie und insbesondere Aristophanes zu seinen Anklägern, die den Athenern ein falsches Bild von seinem Charakter und seiner Tätigkeit vermittelt hätten. Durch sie sei der bleibende Eindruck entstanden, er wolle Unrecht zu Recht machen (Plat. apol. 18b–e).

Auf andere Weise bestätigte das Orakel von Delphi seinen besonderen Status. Auf die Anfrage des Chairephon versicherte die Pythia, dass niemand Sokrates an Weisheit übertreffe (Plat. apol. 21a.– Diog. Laert. II 37). Letzlich aber waren sein Auftreten und seine Lehren so irritierend, dass seine Mitbürger ihn 399 zum Tode verurteilten und hinrichten ließen. Aber noch in seinem Tod zeigte sich Sokrates von einer einzigartigen Besonnenheit, die Zeitgenossen und Nachwelt gleichermaßen beeindruckte.

3.4 INDIVIDUUM / DIVIDIUM

Die Bezeichnung des menschlichen Einzelwesens als *Individuum*²³ (so Ciceros Übersetzung des griechischen ἄτομον)²⁴ ist vielfach kritisiert worden. Das Individuum werde in der traditionellen Sichtweise als eine unteilbare, in sich geschlossene und nach außen abgrenzbare Einheit verstanden, wobei soziale Beziehungen und Interaktionen ausgeblendet würden.²⁵ Friedrich Nietzsche und Bertolt Brecht haben das Konzept eines menschlichen Individuums mit dem Gegenbegriff *Dividuum* kon-

22 Ailian, varia historia II 13.– Dazu Dover, K.J.: Portrait-Masks in Aristophanes. In: Westendorp Boerma, R. E. H. (Hrsg.): Komoidotragemata, Studia Aristophanea (Festschrift W. J. W. Koster). Amsterdam 1967, 16–28, bes. 26–28.

23 Ritter, J. / Gründer, K. (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie IV. Basel 1976, 300–323 s. v. Individuum, Individualität.

24 Zur Übersetzungsleistung Plutarch, Cicero 40,2.

25 So etwa Hauser-Schäublin, B.: Was die Europäer uns gebracht haben, ist der Körper. Von der Undenkbarkeit des Körpers als Objekt. In: Taupitz, J. (Hrsg.): Kommerzialisierung des menschlichen Körpers. Berlin / Heidelberg 2007, 21–35.

trastiert.²⁶ Die Ethnologin Marilyn Strathern verwendet das Konzept des *Dividuums*, um zu zeigen, wie in melanesischen Gesellschaften persönliche Identität nicht als das Ur-Eigene gedacht wird, sondern als Kompositum aus unterschiedlichen sozialen Identitäten, die aus der Interaktion mit Anderen resultieren und damit auch außerhalb des Selbst verankert sind.²⁷

Das Individuum muss aber nicht substantialistisch verstanden werden, sondern lässt sich als das Ergebnis eines Prozesses der Individualisation auffassen, der sich immer aufs Neue vollzieht. In einer solchen Perspektive setzt sich das wahrnehmbare Besondere eines menschlichen Einzelwesens aus der Kombination von Merkmalen zusammen, von denen die meisten mit zahlreichen anderen Personen geteilt werden. Dazu gehören etwa Geschlecht, Alter, Sprache, Zeitgenossenschaft und familiäre Verhältnisse; soziale Rolle, Erziehung und Beruf; Leistungen und Verfehlungen, Verdienste und Auszeichnungen. Auswahl, Gewichtung und Beurteilung der Merkmale, die als distinktiv angesehen werden, können wechseln und sind sowohl historisch wie kulturell signifikant.²⁸ Die Visualisierung in einem Porträt betont, wie die Fallstudien zeigen werden, einzelne dieser Aspekte; gleichzeitig verstetigt sie eine bestimmte Vorstellung vom Besonderen eines Individuums.

3.5 DIE BEZEICHNUNG DES BESONDEREN

Zur Markierung distinkter Gruppen und Einzelwesen haben die Bildmedien der Antike von Anfang an ein visuelles Zeichensystem verwendet, das sie jedoch erst allmählich und stufenweise zur Bezeichnung des Besonderen ausdifferenziert und fortentwickelt haben. Damit markierte es zunächst soziale Leitdifferenzen: Bereits die frühesten, wenig elaborier-

26 Nietzsche, F.: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.² Hrsg. von Colli, G. / Montinari, M. München 1988, hier Band 2: Menschliches, Allzumenschliches, 76 (A57): »In der Moral behandelt sich der Mensch nicht als *individuum*, sondern als *dividuum*.« Zu Brecht vgl. etwa Burckhardt, W., Brecht-Jahrbuch 44, 2019, 165–166.

27 Strathern, M.: The gender of the gift. Problems with women and problems with society in Melanesia. Berkeley 1988, 12–15.

28 Dazu etwa Reckwitz, A.: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne.² Weilerswist 2010, 48–50. Vgl. Porphyrios (wie Anm. 4) 7,19–27 (2b, 46–3a, 6) über Sokrates.

ten Statuetten aus Ton, Bronze oder Elfenbein sind durch die Angabe von Genitalien oder Brüsten als männlich oder weiblich bezeichnet. In der figürlichen Malerei des frühen und mittleren 8. Jahrhunderts v. Chr. werden einzelne soziale Rollen durch distinktive Attribute angegeben. Waffen bezeichnen die Krieger, etwa umgürtete Schwerter in Trauerszenen; Schild, Lanze, Helm und Pfeilbogen in Kriegsbildern. Frauen können durch lange Röcke von anderen Figuren unterschieden werden, Kinder durch reduzierte Größe. Als erstes Individuum wird Zeus seit dem frühen 7. Jahrhundert durch ein exklusives Attribut, das Blitzbündel, eindeutig kenntlich gemacht. Mit der Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten, vor allem im Verlauf des 6. und 5. Jahrhunderts, entwickelt sich für einzelne Götter oder Heroen eine signifikante Ikonographie, die ihnen eine bestimmte Altersstufe, distinkte Attribute und einen spezifischen Habitus zuweist (Boschung 2017, 379–398).

Auch in der sozialen Praxis dienten visuelle Elemente wie Kleidung als Distinktionsmerkmale. In der frühen Kaiserzeit zeigte die Toga einen römischen Bürger an (Abb. 15),²⁹ der Purpursaum des Gewandes einen Beamten, die Stola eine verheiratete Frau (Abb. 16).³⁰ Die *flamines maiores*, Priester für Jupiter, Quirinus, Mars und den *divus Julius*, waren durch eine Kappe (*galerus*) mit hoher Metallspitze (*apex*), einen besonderen Mantel (*laena*) und ein Stöckchen (*commoetaculum*) kenntlich (Abb. 17), die Vestalinnen durch einen eigenen Kopfschmuck.³¹ Die hohen Priesterschaften unterschieden sich von einander durch signifikante Attribute, die Patrizier von den übrigen Senatoren und den anderen Bürgern durch ihr distinktives Schuhwerk, die *calcei patricii* (Abb. 17).³² Die unübersichtliche Lage nach der Ermordung Caesars soll Asinius genutzt haben, um sich durch den Wechsel der *Calcei* selber zum Senator zu machen (Cic. Phil. 13,28).

Da diese Distinktionsmerkmale allgemein akzeptiert und für alle verständlich waren, demonstrierte die Abweichung davon selbstbewusste Eigenheit. Julius Caesar, der seine Zugehörigkeit zur höchsten sozia-

29 Dazu und zum folgenden: Stein-Hölkeskamp, E.: Die feinen Unterschiede. Kultur, Kunst und Konsum im antiken Rom. Berlin/Boston 2019, 71–92.– Abb. 15: Johansen, F.: Ny Carlsberg Glyptotek. Roman Portraits I. Kopenhagen 1994, 182–183 Nr. 79.

30 Raeder, J.: Die antiken Skulpturen in Petworth House. MAR 28. Mainz 2000, 173–176 Nr. 61 Taf. 77–78.

31 Schantor, A. in Boschung/Queyrel 2020, 259–282.

32 Zanker 1987, 124–132. 167–170.



15 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 707. Togastatue des C. Fundilius Doctus; tiberisch. H. 1,83 m.



16 Petworth House. Statue der Agrippina minor mit Tunica, stola und Mantel. 50–59 n. Chr. H. 1,92 m.

len Klasse durch seine *calcei patricii* deutlich machen konnte, benutzte purpurrotes Schuhwerk nach Art der einstigen Könige von Alba Longa (Cassius Dio 43,43,2). Das sorgte für Aufsehen und verlangte nach einer Erklärung: Caesar verwies damit auf seine Verwandtschaft mit den Königen der Mutterstadt Roms, dadurch auch auf das hohe Alter seiner Familie und auf ihre Verdienste für Rom seit der Gründung der Stadt. Ebenso wusste sein Rivale Cato, der den Zeitgenossen wegen seines Verhaltens als sonderbar galt,³³ die eigene politische Haltung durch auffällige Trachtelemente sichtbar zu machen: So trug er im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen dunkelroten statt hellroten Purpur, um seine Wert-

33 Plutarch, Cato minor 8,2: »ἀλλόκοτος ἐδόκει«.



17 Rom, Ara Pacis Augustae, Südfries. *flamines maiores* mit *galerus* und *apex*, *laena*, *commoetaculum* und *calcei patricii*. 13–9 v. Chr. H. 1,55 m.

schätzung traditioneller Werte zu markieren. Auch in diesem Falle war die Farbnuance wohl auffällig, konnte eine präzise Bedeutung aber nur durch zusätzliche Erläuterung gewinnen. Die Ablehnung des luxuriösen Lebensstils seiner Standesgenossen markierte Cato zum Erstaunen der Zuschauer auch dadurch, dass er selbst bei offiziellen Anlässen barfuß

und ohne Untergewand auftrat.³⁴ Das entsprach den Statuen des Romulus und des Titus Tatius auf dem Kapitol sowie des Camillus auf den Rostra, die ohne Tunica dargestellt waren (Plin. nat. 34,22–23). Der Anspruch dieser demonstrativen Selbststilisierung war augenfällig und brauchte kaum ausgesprochen zu werden: Cato verkörperte mit seinem Lebensstil die Werte der Gründer und Retter Roms. In ähnlicher Weise markierte Sextus Pompeius seine ganz anders ausgerichteten Ambitionen: Als er sich nach militärischen Erfolgen zur See zum Sohn des Meergottes Neptun erklärte, unterstrich er diesen Anspruch durch ein dunkelblaues Gewand (Cassius Dio 48,48,5).

Neben der Kleidung konnten Abzeichen und Insignien eine Person identifizieren. Manche hellenistischen Heerführer zeichneten sich durch eine auffällige Kopfbedeckung aus. So trug Krateros in der Schlacht eine Kausía, die ihn für die Makedonen bereits aus der Ferne erkennbar machte und die daher eine besondere, unverwechselbare Form oder Farbe gehabt haben muss (Plutarch, Eumenes 6). König Pyrrhus konnte an einem Helm mit Widderhörnern und prächtigem Helmbusch identifiziert werden, der ebenso auffällig und einzigartig gewesen sein muss (Plutarch, Pyrrhus 11). In der Schlacht von Mantinea erkannte Philopomen den feindlichen Feldherrn Machanidas nicht nur an seinem Purpurmantel, sondern auch am Schmuck seines Pferdes (Polybios 11,18,1).

Als unveränderliche somatische Kennzeichen eines Individuums galten die Narben. Dem römischen Rechtsgelehrten Ulpianus zufolge sollten die Suchanzeigen für flüchtige Sklaven deshalb nicht nur ihre Namen enthalten, sondern in der Beschreibung (*notae*) auch die Angabe der Narben (*cicatrices*).³⁵ Stammten Narben von einer Kriegsverletzung, so wurden sie nicht als Entstellung aufgefasst, sondern als ehrenvoller Nachweis der Tapferkeit und der Verdienste um den Staat. So wurden sie vielfach vorgezeigt wenn es galt, das eigene Renommée als tüchtiger Krieger zu beglaubigen (Kap. III.4.1).

Auch Leberflecken und Hautmale waren für ihre Träger distinktiv. So wird für Augustus als Besonderheit überliefert, seine Brust habe mehrere Muttermale aufgewiesen, die zusammen das Sternbild des Großen

³⁴ Plutarch, Cato minor 44. 50; dazu Stein-Hölkeskamp, E.: Diesseits und Jenseits der Grenzen des Tolerablen: Die Togati und die Kunst der Transgression. In: Boschung/Queyrel 2020, 181–204.

³⁵ Digesten 11,4,1,8a.

Bären ergaben (Suet. Aug. 80).³⁶ Aus Hautflecken ließ sich die Zukunft ihres Trägers vorhersagen³⁷ und manchmal dienten sie sogar als Nachweis göttlicher Legitimation. König Seleukos I. soll an seinem Oberschenkel ein Mal in Form eines Ankers gehabt haben, das ihn als Sohn des Apollo auswies und das er als Siegelbild übernahm. Seine Söhne und Enkel waren daran zu erkennen, dass sie das gleiche Merkmal zeigten (Justin 15,4,2–9). Später galt ein Muttermal am Körper der Atia, das die Form einer Schlange hatte, als Beweis dafür, dass Augustus ein Sohn des Apollo sei (Suet. Aug. 94,5).

Visuelle Markierung konnten zur Ausgrenzung Einzelner oder ganzer Gruppen eingesetzt werden. Ein besonders drastisches Mittel war die Stigmatisierung, durch die ein Bestrafter an seinem Leib auf Lebzeiten und unauslöschbar mit einem Schandmal versehen wurde. Dabei war bereits der Vorgang entwürdigend und schmerzhaft.³⁸ Zur Ausgrenzung gegenüber freien Bürgern wurden Kriegsgefangene mit Brandzeichen oder durch Tätowierung stigmatisiert. So tätowierten die Athener im Krieg gegen Samos den Gefangenen eine Eule auf die Stirn, das Wappentier Athens. Damit waren die besiegten Soldaten auf Lebzeiten als Eigentum der siegreichen Polis markiert. Als sich wenig später das Schlachtenglück wandte, tätowierten die Samier den gefangenen Athenern eine *Samaina* auf die Stirn, das Bild eines Schiffs von einer besonderen, für Samos charakteristischen Bauweise.³⁹

Ähnlich verfahren die siegreichen Syrakusaner 413 v. Chr. mit den gefangenen Athenern, denen sie ein Pferd auf die Stirn tätowierten, bevor sie sie als Sklaven verkauften (Plutarch, Nikias 29). Bis zu ihrem Lebensende und für alle sichtbar trugen die Besiegten den Makel der Niederlage und der Schande, ihre Freiheit durch Schwäche verloren zu haben. Auch entlaufene römische Sklaven wurden auf diese Weise stigmatisiert (Cassius Dio 47,10,4). Dagegen sollen in der Vision des Johannes die Diener

36 Dasen V: Bodymarks – Birthmarks. Body Divination in Ancient Literature and Iconography. In: Boschung/Shapiro/Wascheck 2015, 153–175.

37 Dasen a. O. 154–175.

38 Jones, C. P.: Stigma. Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity, JRS 77, 1987, 139–155. Bernsdorff, H.: Schmerz und Bestrafung in der hellenistischen ›Tätowierelegie‹. In: Boschung/Shapiro/Wascheck 2015, 119–136.– Bremmer, J.: Stigmata: From Tattoos to Saint’s Marks, ebenda 137–151.

39 So Photios, s. v. Σαμίων ὁ δῆμος, nach Duris von Samos: Jacoby, F.: Fragmente griechischer Historiker II A. Berlin 1926, 76 fr. 71.– Aelian, Varia historia II 9. Offensichtlich verwechselt bei Plutarch, Perikles 26.

Gottes auf der Stirn mit einem Siegel («signum«, »σφραγίς«) markiert werden, damit die Bezeichneten («signati«, »ἐσφραγισμένοι«) am Tage des Zorns erkannt und verschont werden können (Apokalypse VII 2–8). Auch hier macht die Markierung an einer auffälligen Stelle des Körpers eine Gruppe von Personen besonders; aber in diesem Falle bedeutet sie keine Schande, sondern eine Auszeichnung, die vor dem Untergang bewahrt.

II KOMPLEMENTÄRE FIGURATIONEN DES BESONDEREN

1. BILD UND INDIVIDUUM

Neben dem Porträt im Sinne von *effigies* (Kap. I.1.1) gibt es eine Vielfalt weiterer Möglichkeiten, eine bestimmte Person mit ihren Eigenheiten visuell zu bezeichnen, auf eine mimetische Darstellung aber zu verzichten. So vertreten in magischen Ritualen Figürchen aus Wachs, Blei oder Ton die Zielpersonen, die durch Dämonen genötigt oder geschädigt werden sollen (Tafel 5a–b).¹ Zwei verbreitete Formen einer bildlichen, aber nicht porträthaften Darstellung eines Individuums sollen hier genauer betrachtet werden. Weitere komplementäre Figurationen des Besonderen kommen in den folgenden Abschnitten (Kap. II.2–3) zur Sprache.

1.1 SIEGELBILD UND PERSON

Siegel und Ringsteine sind unmittelbar mit ihrem Besitzer verbunden, werden sie doch an der Hand mitgeführt. Ihre kleinformatischen Bilder sind zur Betrachtung aus der Nähe bestimmt. Der Träger kann sie sich nach Belieben vor Augen führen, Anderen vorzeigen oder aber verbergen. Auf Ton oder Wachs gedrückt wird ihr Bild reproduziert und zugleich vom Träger abgelöst, so dass es ihn auch da vertreten kann, wo er physisch nicht präsent ist.

Siegel sollten Briefe und offizielle Schriftstücke wie Verträge oder Urkunden beglaubigen und Verfälschungen ausschließen.² Zu diesem

1 Berndorff, H.: Schmerz und Bestrafung in der hellenistischen ›Tätowierelegie‹. In: Boschung/Shapiro/Wascheck 2015, 119–136.– Curbera, J. / Giannobile, S.: A ›Voodoo Doll‹ from Keos in Berlin’s Antikensammlung. In: Boschung, D. / Bremmer, J. N. (Hrsg.): *The Materiality of Magic. Morphomata 20*, Paderborn 2015, ebenda 123–126.

2 Zwierlein-Diehl 2007, 6–13.– Lang 2012, 99–101.– Grüner, A.: Antike Reproduktionsmedien. Siegel und Münze zwischen Serialität und Authentizität. In: Cupperi, W. (Hrsg.): *Multiples in Pre-Modern Art*. Zürich 2014 bes. 63–81.



18 Bloomington, Indiana University Art Museum Inv. 64.70.42. Gemme mit Bildnis des Epikur. Mitte 1. Jh. v. Chr. H. 2 cm.



19 Providence, Rhode Island School of Design Inv. 25.099. Gemme mit Bildnis des Epikur; Abdruck. Mitte 1. Jh. v. Chr. H. 2,2 cm.

Zweck wurde das Schriftstück verschlossen und mit dem Abdruck des Ringsteins in einem kleinen Tonklumpen versehen. Ging die Kontrolle über das persönliche Siegel verloren, so musste seine Gültigkeit gegenüber potentiellen Empfängern widerrufen werden, um Missbrauch zu verhindern (Plutarch, Demetrios 51). Die erhaltenen Exemplare zeigen Szenen, Gegenstände, Figuren oder Köpfe, häufig von mythologischen Personen, manchmal aber porträthaft gemeint. Die Reste von privaten und öffentlichen Archiven zeigen, dass die Praxis in der Antike weit verbreitet war.³ Sie setzte voraus, dass jeder Schreiber ein eigenes und distinktives Siegel besass, denn ein Abdruck musste einer Person eindeutig zuzuordnen sein. So teilt der jüngere Plinius in einem Brief an Kaiser Trajan mit, dass er mit dem Bild einer Quadriga siegelte (Plinius, Briefe X 74,3). Bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. konnte Timoleon die Siegelringe seiner Offiziere als Lose benutzen, um zu entscheiden, welche Abteilung zuerst angreifen sollte (Plutarch, Timoleon 31): Jedes der Gemmenbilder ließ sich also einem bestimmten Individuum unmissverständlich zuweisen. In den Reden Ciceros gegen Catilina gehören die beglaubigten Siegel zu den Beweisen für die Teilnahme der einzelnen

³ Boussac, M.-F. / Invernizzi, A. (Hrsg.): *Archives et sceaux du monde hellénistique*. Paris 1996 mit zahlreichen Beispielen.

Verschwörer an den Planungen für den Umsturz.⁴ Zusammen mit der Handschrift galten sie als Beweis für die unbestreitbare Authentizität eines Briefes.⁵

In der Regel wissen wir nicht, warum jemand ein bestimmtes Motiv für sein Siegel auswählte, aber in einigen Fällen lässt sich zeigen, dass dies bewusst und aus inhaltlichen Gründen geschah. Wenn der Spartaner Klearchos einen Ring mit tanzenden Karyatiden benutzte (Plutarch, Artoxerxes 18), so mochte darin eine Referenz an seine Heimat liegen, in deren Bereich die Stadt Karyatai lag. Cicero überliefert, dass die Anhänger der epikureischen Lehre das Bildnis des Meisters in ihren Ringen trugen (Cic. fin. 5,1,3; Abb. 18–19).⁶ Das am Finger mitgeführte Philosophenporträt konnte in diesen Fällen nicht nur als Siegel verwendet werden, sondern auch an die Lehren Epikurs erinnern, Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kreis von Intellektuellen bezeugen und als Bekenntnis zu einem eigenen Weltverständnis dienen. Einige römische Politiker zeigten auf ihren Ringsteinen das Porträt eines berühmten Vorfahren. Damit demonstrierten sie die Leistungen und Verdienste ihrer Familien für den römischen Staat, zugleich auch ihren Anspruch auf eine entsprechende politische und soziale Rolle. Das eröffnete Möglichkeiten des Vergleichs, der nicht immer zugunsten des Besitzers des Siegels ausfiel. So erkennt Cicero (Catil. 3,5[10]) im Siegel des Verschwörers P. Cornelius Lentulus das Bildnis des gleichnamigen Großvaters und macht gerade dadurch deutlich, wie weit sich der Nachkomme von den moralischen Werten des Vorfahren entfernt hat. Dem L. Scipio sollen seine Verwandten wegen seines würdelosen Verhaltens sogar einen Ring mit dem Porträt des Vaters Scipio Africanus abgenommen haben (Val. Max. III 5,1).

In der späten Republik erregten die Ringe einiger führender Politiker Aufsehen, so dass die Historiker über ihre Motive berichten. Das Siegel Sullas zeigte einen seiner frühen Erfolge, nämlich die Auslieferung des Numiderkönigs Jugurtha durch Bocchus im Jahre 105 v. Chr. Plutarch und Valerius Maximus werten die Wahl dieses Motivs als Ausdruck der Eitelkeit und der Ruhmsucht (*cupiditas gloriae*) Sullas und als einen Grund für seine Feindschaft mit Marius.⁷ Abgebildet war nach Plutarch »Bocchus, wie er Jugurtha übergab, und Sulla, der ihn in Emp-

4 Cic. Catil. 3,5(10. 12–13); 3,7(17); 4,2(4).

5 Dion. Hal. ant. V8,2; 10,3, wonach L. Iunius Brutus Briefe der Verschwörer an den Siegeln und den Handschriften (χειρογράφοις) für echt erkennt.

6 Lang 2012, 151 G Ep1. Ep6; Abb. 19. 23.

7 Plin. nat. 37,9.– Plutarch, Sulla 3,4; Marius 10,5.– Val. Max. VIII 14,4.

fang nahm«. Der mauretanische König Bocchus ließ 91 v. Chr. auf dem Kapitol in Rom eine Statuengruppe aufstellen, die Victorien mit Trophäen darstellte und neben ihnen in vergoldeten Figuren Jugurtha, »wie er von ihm an Sulla ausgeliefert wurde«. ⁸ Die beiden Darstellungen des Vorgangs, die miniaturhafte und von Sulla selbst verwendete des Siegels sowie die monumentale, von einem auswärtigen König zu seinen Ehren errichtete auf dem Kapitol, ergänzten und verstärkten sich gegenseitig. Im Jahre 56 v. Chr. prägte Sullas Sohn Faustus die Szene auf die römischen Münzen (Abb. 20): Im Zentrum sitzt auf einem erhöhten Podium Sulla, der durch die Beischrift *Felix* identifiziert ist. Er nimmt von Bocchus, der vor ihm kniet, einen Zweig entgegen. Auf der anderen Seite kniet der gefangene Jugurtha, dessen Hände auf den Rücken gefesselt sind. ⁹ Das Format und die Komposition der Gruppe lassen vermuten, dass das Siegel Sullas das Vorbild lieferte. Denn es fehlen die Victorien, die zum Bocchus-Monument gehören, das daher als Vorlage wohl ausscheidet. Wie viele andere Münzmeister der späten Republik begründete Faustus seine politischen Ansprüche mit den Leistungen des Vorfahren für den römischen Staat. Aber anders als die meisten seiner Kollegen ¹⁰ konnte er dafür auf eine vorgegebene Ikonographie zurückgreifen, die durch das Siegel bereits ein passendes Format erhalten hatte.

Cassius Dio (42,18,2) weiß noch von einem anderen Siegel Sullas: Darauf seien drei Tropäa eingraviert gewesen. Demnach hat Sulla wohl nach seinen Siegen über Mithridates im Jahre 86 v. Chr. den früheren Siegelring mit der Auslieferung des Jugurtha ersetzt oder ergänzt. Das Motiv der drei Tropäa verwendete auch Pompeius; die Übersendung dieses Siegelrings nach Rom beglaubigte die Nachricht von seinem Tod (Cassius Dio 42,18,2). Bei ihm verwiesen die drei Siegesmonumente auf die drei Triumphe, die seine prominente Stellung begründeten. Auch dieses Bild ließ Faustus im Jahre 56 v. Chr. auf seine Münzen schlagen (Abb. 21). Hier erscheinen drei an Pfosten befestigte Brustpanzer mit Schwert, dazu jeweils ein Helm, ein Schild, Speere und Beinschienen. Michael Crawford bezieht dieses Münzbild auf den Ring und die Erfolge

⁸ Plutarch, Sulla 6,1–2 (Übersetzung K. Ziegler); Marius 32,2–3. Vgl. dazu Reusser, Ch.: Der Fidestempel auf dem Kapitol und seine Ausstattung. Rom 1993, 135–137 mit der älteren Lit.

⁹ Crawford 1974, 449–451 Nr. 426/1 Taf. 51.– Hollstein, W.: Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik. München 1993 bes. 279–281.

¹⁰ Boschung 2017, 251–257.



20 Denar des Faustus Cornelius Sulla.
Rs: Bocchus übergibt den gefangenen
Iugurtha. 56 v. Chr. 1,8 cm.

21 Denar des Faustus Cornelius Sulla.
Rs: drei Tropaia. 56 v. Chr. Durch-
messer 1,8 cm.

des Pompeius, dessen Tochter mit Faustus verlobt war.¹¹ Auch in diesem Falle konnte das Bild des Rings ohne Veränderungen im Format auf die Münzstempel übertragen werden. Die drei Triumphfeiern waren gegen unterschiedliche Gegner errungen worden: 79 v. Chr. offiziell *ex Africa*, in Wirklichkeit aber gegen die Gegner im Bürgerkrieg; 71 v. Chr. gegen Sertorius in Spanien und gegen die Sklavenheere des Spartacus sowie 61 v. Chr. *ex Asia* (Plin. nat. 7,98).¹² Die unterschiedliche Bedeutung dieser Erfolge und die Verschiedenheit der Gegner wird in dem Bild nicht deutlich; vielmehr lassen die drei gleichförmigen Tropaia drei gleichwertige Siege über gleiche Gegner vermuten. Das bedeutete eine Aufwertung der beiden frühen Triumphfeiern, denn der dritte, der zweitägig gefeiert worden war, hatte sie durch Prestige und Prunk wesentlich übertroffen. Pompeius selbst hatte ihn in seinen *acta triumphorum* beschrieben und damit seine eigene Interpretation etabliert.¹³ Aber auch der erste Triumph war in Erinnerung geblieben, da Pompeius eine Elefantenquadriga hatte benutzen wollen, damit aber an der zu engen Porta Triumphalis gescheitert war (Plin. nat. 8,2,4.– Plutarch, Pompeius 14,6).

Als Caesar nach der Ermordung des Pompeius dessen Siegel erhielt, zeigte dieses einen Löwen mit einem Schwert (Plutarch, Pompei-

11 Crawford 1974, 449–451 Nr. 426/3 Taf. 51.– Hollstein a. O. 284–286. Zum Siegelring des Sulla Crawford 1974, 373–374 Nr. 359 Taf. 47: Sullas Siegel habe (nach der Schlacht von Chaironeia) nur zwei Tropaia gezeigt.

12 Dazu etwa: Bellen, H.: Das Weltreich Alexanders des Großen als Tropaion im Triumphzug des Cn. Pompeius Magnus (61 v. Chr.). In: Will, W. / Heinrichs, J. (Hrsg.): Zu Alexander dem Großen. Festschrift G. Wirth. Amsterdam 1987–88, 865–878.

13 Girardet, K. M.: Der Triumph des Pompeius im Jahre 61 v. Chr.: Ex Asia?, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 89, 1991, 201–215.

us 80,5). Die widersprüchliche Nachricht bei Cassius Dio lässt offen, ob Pompeius seine beiden Siegel nacheinander oder gleichzeitig verwendet hatte, sie also möglicherweise für Schreiben an unterschiedliche Kreise von Empfängern benutzt hatte. Während das erste Siegel auf die drei Triumphe, damit auf genau benennbare militärische Erfolge und die daraus resultierenden Ehrungen verwies, verbildlichte das zweite in allgemeiner Weise den Mut und die Kampfkraft seines Trägers. Zuvor hatte bereits Philipp II. von Makedonien mit dem Bild eines Löwen gesiegelt (Plutarch, Alexander 2,4–5). Auch Alexander der Große hatte unterschiedliche Siegel: sein eigenes für die Korrespondenz mit Makedonen und Griechen, das des Dareios für Empfänger in den ehemals persischen Gebieten.¹⁴

Im Siegelring Caesars war das Bild der bewaffneten Venus eingraviert (Cassius Dio 43,43,3), das auf seine göttliche Abstammung verwies. Damit nutzte er in diesem Punkt eine andere Strategie der Selbstdarstellung als Sulla und Pompeius, die außerordentliche militärische Erfolge in Erinnerung gerufen hatten. Möglicherweise hat auch Caesars Siegel einen Reflex in der Münzprägung gefunden: Auf den Münzen des Jahres 44 v. Chr. erscheint auf der Rückseite Venus mit einem Schild und Victoria; später ließ sein Adoptivsohn Octavian als *divi filius* das Bild der Venus mit Helm und Schild prägen. Wie Erika Zwierlein-Diehl gezeigt hat, dürfte dieses spätere Münzbild, das auf zahlreichen Gemmen wiederkehrt, Caesars Siegel nachgebildet sein.¹⁵

Die Nachfolger des Augustus setzten weiterhin dessen Siegel ein (dazu Kap. II.2), auch wenn sie daneben ihre Dokumente zusätzlich mit anderen Bildern beglaubigten.¹⁶ Dagegen gebrauchte Kaiser Galba nach dem Ende der julisch-claudischen Dynastie ein von seinen Vorfahren ererbtes Exemplar. Damit markierte er unmissverständlich den Bruch mit der Herrschaft des zum Staatsfeind erklärten Vorgängers Nero. Galbas Siegel zeigte den Bug eines Kriegsschiffs und darüber einen Hund (Cassius Dio 51,3,7; Abb. 22). Hans Jucker und Jean Krier haben dargestellt, dass dieses Bild sich auf den Seesieg des Q. Lutatius Catulus bei den Ägadischen Inseln über die Karthager im Jahre 241 v. Chr. und auf

¹⁴ Curtius VI 6,6, dazu Baldus, H. R.: Die Siegel Alexanders des Großen. Versuch einer Rekonstruktion auf literarischer und numismatischen Grundlage, Chiron 17, 1987, 395–447.

¹⁵ Zwierlein-Diehl, E.: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. München 1979, 198–199 Nr. 1460 Taf. 142.

¹⁶ Zwierlein-Diehl 2007, 12.



22 Berlin, Antikmuseum und Luxemburg, Nationalmuseum. Zwei Glaspasten mit Prora und Hündchen.

sein Cognomen *Catulus* (»Hündchen«) bezieht; mit diesem *Catulus* war Galba über seine Mutter verwandt (Plutarch, *Galba* 3).¹⁷ Das Siegel bildete den Namen seines ersten Trägers ab und visualisierte zugleich seinen persönlichen Erfolg. In der Folge wurde es zu einem Familienemblem, das auch von anderen Angehörigen verwendet werden konnte. Kaiser Galba verwies damit auf seine prominente Verwandtschaft und auf die militärischen Erfolge seines Vorfahren, ähnlich wie das die Münzmeister der späten römischen Republik getan hatten.¹⁸

1.2 BILD ALS NAMEN

Die häufigste Figuration des Besonderen ist der Name, der ein Individuum in der Regel während seiner gesamten Existenz begleitet.¹⁹ Nach Homer (*Od.* VIII 552–554) ist er jedem Menschen von seinen Eltern gegeben worden. Herodot (*4,184,1*) wunderte sich über das nordafrikanische Volk der Ataranten, dessen Individuen unbenannt blieben; für

17 Jucker, H.: Der Ring des Kaiser Galba, *Chiron* 5, 1975, 349–364.– Krier, J.: Grab 36 aus Lamadelaine und die altitalische Familie der *Lutatii Catuli*, *Archaeologia Luxemburgensis* 4, 2017/18, 96–118.

18 Vgl. Boshung 2017, 251–257.

19 Jones, F.: *Nominum ratio. Aspects of the Use of Personal Names in Greek and Latin.* Liverpool 1996 bes. 37–47.

Plinius (nat. 5,45) war das ein Zeichen ihrer Verkommenheit: »*degeneres sunt humani ritus*«.

Der Name ist konstitutiv für ein bestimmtes Individuum, wenn er über Krisen und existenzielle Umbrüche hinweg konstant bleibt. Auf der anderen Seite kann ein Wechsel des Namens eine grundlegende Veränderung der sozialen Position markieren: Als Arsikas Großkönig der Perser wurde, nahm er bei seiner Thronbesteigung den Namen Artoxerxes an (Plutarch, Artoxerxes 1–2). Sklaven verloren bei der Gefangennahme ihren Eigennamen, wurden von ihren Besitzern neu benannt (Strabo 7,3,12) und konnten bei einem Verkauf wiederum einen anderen Namen erhalten. So wurden die Sklaven des Herodes Atticus nach den Buchstaben des Alphabets gerufen, um seinem Sohn das Lernen zu erleichtern (Philostrat, Leben der Philosophen 2,1,23[558]). Dagegen war die Namensänderung eines römischen Bürgers Zeichen seiner Adoption, durch die er in eine andere Familie aufgenommen worden war. In einigen Fällen signalisierte die Änderung des Namens politische Ansprüche: Valerius Maximus (IX 15,1) berichtet, ein Pferde- (*equarius medicus*) oder Augenarzt (*ocularius medicus*) namens Herophilus habe den Namen C. Marius angenommen, sich als Enkel des gleichnamigen siebenmaligen Konsuls ausgegeben und damit zahlreiche Anhänger bei Städten und Veteranen sowie eine große Beliebtheit bei der Bevölkerung Roms gewonnen. Der angemaßte Namen und damit verbunden die angebliche Biographie machten ihn in den Jahren 45 und 44 v. Chr. vorübergehend zu einem Faktor der römischen Innenpolitik. Beides ist freilich von seinen Gegnern nicht anerkannt worden, die seinen wirklichen Namen auch mit *Amatius* oder *Chamates* angeben und die Abstammung von dem charismatischen General bestreiten.²⁰ Wenig später sollte Octavian mit seiner Namensänderung größeren Erfolg haben (Kap. II.2).

Der Name kann nicht nur Menschen, sondern auch Tiere wie Pferde und Hunde, militärische Verbände, geographische Einheiten wie Flüsse, Orte, Berge und Straßen; ferner Völker, Monate, Feste, Sterne und Schiffe individuell bezeichnen.²¹ Freilich sind gerade Personennamen oft nicht singulär, sondern werden mit weiteren Individuen geteilt, etwa mit älteren oder jüngeren Angehörigen der gleichen Familie. Auf der anderen

²⁰ Vgl. dazu Malitz, J.: Nikolaos von Damaskus, Leben des Kaisers Augustus. Darmstadt 2003, 123–124 Anm. 110; 125–126 Anm. 118.– Meijer, F. J.: Marius' Grandson, *Mnemosyne* 39, 1986, 112–121, der die Ansprüche für begründet hält.
²¹ DNP 8, 2003, 1211–1214 s. v. Onomastik (G. N[eumann]).

Seite kann jede Person mehrere, teilweise verschiedene Namen haben.²² Den kleinen Germanicussohn Gaius nannten die Soldaten nach seinen Soldatenstiefelchen *Caligula* und zeigten damit ihre emotionale Verbundenheit (Suet. Cal. 9); der Spitzname ist später zu seinem bis heute geläufigen Eigennamen geworden, der ihn von vielen anderen *C. Iulii Caesares* unterscheidet.

Gerade die mehrteiligen römischen Personennamen konnten sowohl soziale Teilhabe wie auch individuelle Besonderheiten ausdrücken.²³ Bereits in der Antike war dieses Namenssystem auffällig und Gegenstand gelehrter Ausführungen. So konnte sich eine spätantike Schrift zu diesem Thema auf eine ganze Reihe früherer Autoren stützen²⁴ und auch Plutarch gibt mehrfach Erläuterungen zu römischen Namen. An erster Stelle steht bei Männern das Praenomen, das in der Regel abgekürzt angegeben wird; auf einer Kölner Grabstele (Abb. 23) etwa *C.* für Gaius.²⁵ Bei Frauen fehlt das Praenomen; bei Männern ist die Anzahl der verwendeten Praenomina eng begrenzt. So bedeutete es eine spektakuläre Ausnahme, als Sulla seinem Sohn den Vornamen *Faustus* gab.²⁶ Später verlieh der Senat Julius Caesar und seinen Nachkommen das Praenomen *Imperator* (Cassius Dio 43, 44,2–3).²⁷ Die Schrift *De praenominibus* versucht eine Deutung der größtenteils ungebräuchlich gewordenen Vornamen: Die meisten seien ursprünglich von den Umständen oder vom Zeitpunkt der Geburt hergeleitet worden, so etwa *Gaius* wegen der Freude (*gaudium*) der Eltern bei der Geburt, *Marcus* wegen der Geburt

²² Zu den verschiedenen Namen des Pompeius vgl. Kap. III.4.

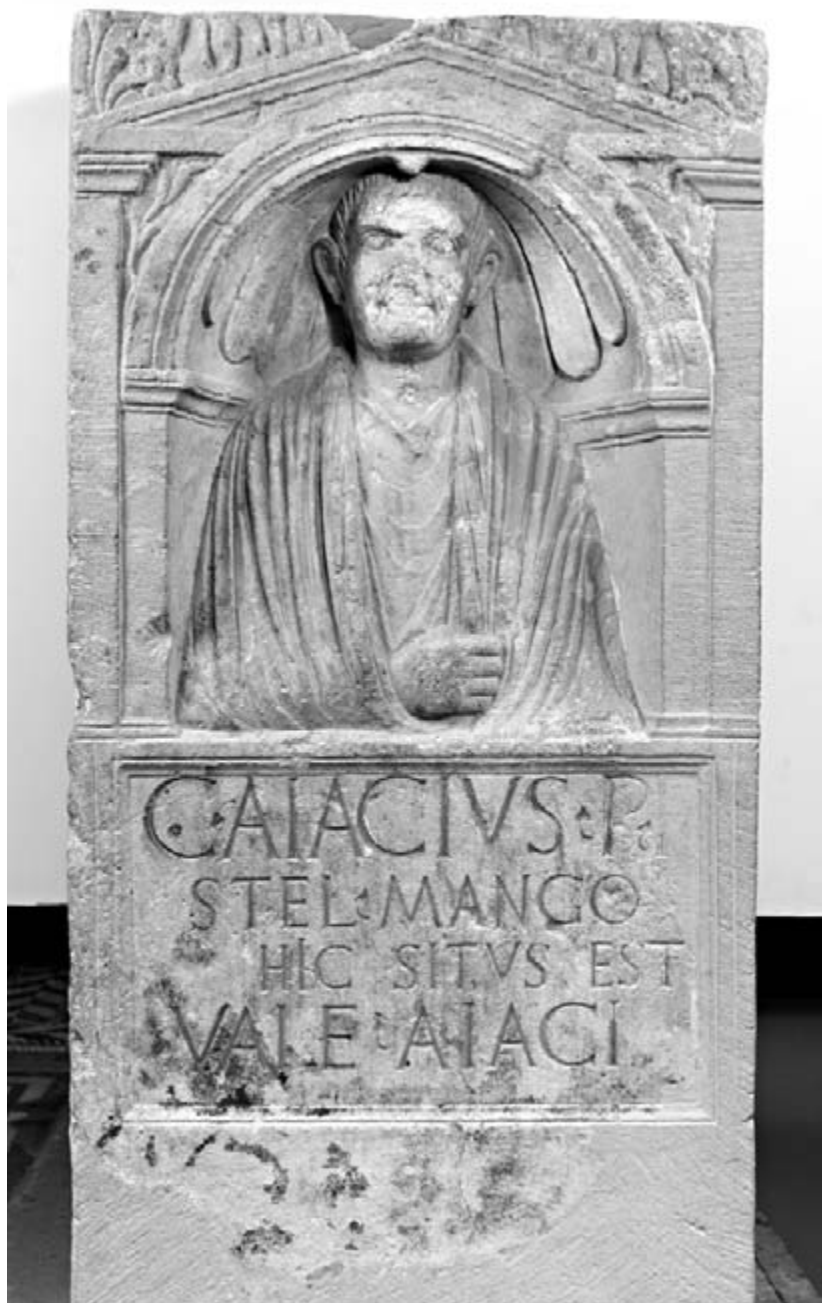
²³ Syme, R.: *Roman Papers I*. Oxford 1979, 361–368.– Jones a. O. 38–48.– DNP 9, 2003, 626–629 s. v. Personennamen III. Rom und italischer Sprachraum (H. R[ix]).

²⁴ Erhalten als Anhang zum Werk des Valerius Maximus: Kempf, K. (Hrsg.): *Valeri Maximi Factorum et dictorum memorabilium libri novem cum incerti auctoris fragmento De praenominibus*. Berlin 1844, 741–750; zur Datierung 60–67. Der anonyme Verfasser bezieht sich auf die spätrepublikanischen Autoren Varro, Q. Scaevola und Valerius Antias.

²⁵ DNP 10, 2003, 256 s. v. Praenomen (H. R[ix]).– Vgl. Plutarch, *Quaestiones romanae* 103.– Abb. 23: Galsterer, B. / Galsterer, H.: *Die römischen Steinschriften aus Köln, IKöln*.² Mainz 2010, 352–353 Nr. 423.

²⁶ Plutarch, Sulla 34.

²⁷ Suet. Tib. 26,3: Tiberius lehnt 14 n. Chr. das Praenomen *Imperator* und den Ehrennamen *Pater patriae* ab. Vgl. Kap. IV.1.3.



23 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 37,18. Grabstele des C. Aiadius. Um 20 n. Chr. H. 1,47 m.

in Monat März, *Publius* für ein Waisenkind (*pupillus*), *Tiberius* wegen der Geburt am Tiber.²⁸

An zweiter Stelle folgt der Familienname (*nomen gentile*; z. B. *Aiacius*), der vom Vater auf die Kinder vererbt und von Sklavenhaltern an ihre Freigelassenen weitergegeben wurde.²⁹ An dritter Position folgt die Filiation, d. h. die Angabe der Abstammung, z. B. *P. filius* (Sohn des Publius); bei Freigelassenen die Angabe *libertus* mit dem Vornamen des ehemaligen Besitzers oder *Ŷ* für *mulieris*, wenn sie die Freiheit von Frauen erhalten hatten. Zum vollständigen Namen gehört bei einem römischen Bürger auch die Angabe der *tribus*, d. h. des Bezirks, in dem er stimmberechtigt war (z. B. *Stell[atina tribu]*; aus der Tribus Stellatina).

Dieses System war nur bedingt tauglich, um Individuen unmissverständlich zu bezeichnen; vielmehr ist es expliziter Ausdruck von Familienzugehörigkeit (Gentilnamen), der Position innerhalb der Familie (Praenomen), der Abstammung (Angabe des Vaternamens) sowie von politischer Teilhabe und damit von rechtlicher Privilegierung durch die Angabe der Tribus. Zunächst vereinzelt kam für herausragende Persönlichkeiten ein weiterer Namensteil hinzu, das Cognomen.³⁰ In der Republik konnten distinktive Beinamen von der Volksversammlung vergeben werden, wie es bereits für *Coriolanus* überliefert wird, der damit für die Eroberung der Stadt Corioli geehrt wurde, und wie dies für L. Cornelius Sulla geschah, der den Namen *Felix* (»der Glückliche«) erhielt.³¹ Sulla seinerseits sorgte dafür, dass Pompeius den Namen *Magnus* bekam (Plutarch, Pompeius 13; Sertorius 18). Später übernahmen ihn die Söhne Gnaeus und Sextus Pompeius, verwendeten ihn aber in unterschiedlicher Weise wie ein Praenomen oder einen Familiennamen.³² Prestigeträchtig und exklusiv waren die als zusätzliche Namen (Agnomen) geführten Siegestitel der erfolgreichen Generäle, wie *Asiaticus*, *Africanus*, *Macedonicus* oder *Creticus*, später *Germanicus* oder *Britannicus* und ähnliche.

Seit der frühen Kaiserzeit werden die zusätzlichen Namensteile standardmäßig angegeben. Hier ist der größte Variantenreichtum zu beobachten, so dass das Cognomen am ehesten zur distinkten Benennung einer Person geeignet war. Es konnte persönlich erworben, vererbt oder

²⁸ Kempf a. O. 741–750.

²⁹ DNP 4, 2003, 922–923 s. v. Gentile (H. R[ix]).

³⁰ DNP 3, 2003, 60–61 s. v. Cognomen (H. R[ix]).

³¹ Plutarch, Gaius Marcius 11.– Dion. Hal. ant. VI 94,2.– Plutarch, Sulla 34; Marius 1.

³² Syme a. O. (wie Anm. 23) 364–365.

zugewiesen sein und vermochte auf besondere Leistungen zu verweisen, ließ sich aber auch von somatischen Besonderheiten herleiten. So hatte Cicero seinen Beinamen von einem Vorfahren geerbt; dieser soll ihn wegen einer flachen Einkerbung an der Nase erhalten haben, die an die Form einer Erbse (*cicer*) erinnerte (Plutarch, Cicero 1) oder aber wegen seiner Erfolge im Gartenbau (Plin. nat. 18,10). Ehemalige Sklaven behielten nach ihrer Freilassung den bisherigen Namen, der ihnen von ihrem Besitzer zugeteilt worden war. In manchen Fällen führten Mitglieder vornehmer Familien über Generationen hinweg das gleiche Cognomen, so dass es anstelle des Familiennamens trat; etwa um unterschiedliche Zweige großer Familien zu bezeichnen. Zur individuellen Bezeichnung ließen sich dann weitere Zunamen anfügen. Wurde jemand adoptiert, so konnte er den bisherigen Familiennamen in ein zusätzliches Cognomen umwandeln und so die Verbundenheit mit seiner ursprünglichen *gens* bezeugen.

Zusammen mit dem Porträt sollte der Namen die Erinnerung der Nachwelt an eine Person wachhalten. Dafür sorgten insbesondere die Ehrenstatuen mit ihren Inschriften, aber auch die Grabdenkmäler verbinden häufig Namen und Bildnis der Verstorbenen. Zu den Strafen, die postum gegen einen gestürzten und verfeimten römischen Kaiser, manchmal auch gegen andere Angehörige des Kaiserhauses ergriffen wurden, gehörte die Beseitigung der Bildnisse und die gleichzeitige Tilgung des Namens in den offiziellen Inschriften.³³ So sollte die historische Existenz einer Person negiert werden. Aber auch in privaten Grabdenkmälern konnte ein Namen nachträglich getilgt werden, wenn die entsprechende Person in diesem Kontext nicht mehr erwähnt werden sollte.³⁴

Wenn die Namen sprachlich artikuliert sind, so vermögen sie doch auf assoziative Weise anschaulich zu sein,³⁵ Rückschlüsse auf ihre Träger zuzulassen und in Bilder umgesetzt zu werden. So konnten Angehörige weitverzweigter *gentes* wie die *C. Iulii* oder die *Lutatii* das Siegelbild eines besonders prominenten Namensvetters in ihren Ringsteinen führen und damit ihr *nomen gentile* bildhaft vorweisen (Kap. IV.1.3). Häufig wird das distinktive Cognomen verbildlicht. Plutarch (Cicero 1,4; *Moralia* 204e) berichtet, M. Tullius Cicero habe in der Stifterinschrift eines silbernen Bechers sein Cognomen durch die Darstellung einer Kichererbse (la-

³³ Varner, E. R.: *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*. Leiden/Boston 2004 bes. 1–12 und passim.

³⁴ Jones a. O. 32–33; vgl. Boschung 2017 Abb. 151.

³⁵ Dazu etwa Jucker wie Anm. 17, 360–361.



24 Rom, Nekropole unter St. Peter; aus Grab H. Sarkophag der Pomponia Maritima mit Meerwesen. Spätes 3. Jh. n. Chr. H. insgesamt 74 cm.

teinisch: *cicer*) angegeben. Selbst wenn die Anekdote wenig glaubhaft erscheint, so ist die Praxis doch durch andere Quellen sowohl für die griechische wie für die römische Antike gut bezeugt.³⁶

In der römischen Kaiserzeit finden sich onomastische Bilder mehrfach auf den Grabdenkmälern aus den Nekropolen der Stadt Rom.³⁷ Dabei können die Anspielungen auf den Eigennamen assoziativ und unverbindlich sein. So sind am Sarkophag einer Pomponia *Maritima* («die zum Meer Gehörende») Meerwesen dargestellt (Abb. 24).³⁸ Schon dieses Beispiel zeigt, dass die onomastischen Bilder nicht simple Namensschilder sind, sondern bestimmte Vorstellungen und Deutungen eines Namens und seiner Träger implizieren können: Das Meer, das am Sarkophag der Pomponia evoziert wird und zu dem Pomponia ihrem Namen nach gehört, ist offensichtlich kein profanes Gewässer, denn es wird beherrscht und geschützt durch Neptunus und es wird bevölkert von exotischen phantastischen Lebewesen, die teils harmlos und teils gefährlich sind, die sich aber alle harmonisch und friedlich auf den Dreizack ausrichten, das Attribut des Meergottes.

³⁶ Ritti, T.: L' uso di «immagini onomastiche» nei monumenti sepolcrali di età greca. Alcune testimonianze epigrafiche, archeologiche e letterarie, *Archeologia Classica* 25/26, 1973/74, 639–660.– Ritti 1977.

³⁷ Ritti 1977, 255–398.

³⁸ Meinecke, K.: Sarcophagum posuit. Römische Steinsarkophage im Kontext. *Sarkophagstudien* 7. *Ruhpolding* 2014, 298 Nr. 5. Vgl. Rumpf, A.: Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagrelief. *ASR V* 1. Berlin 1939, 134.

Eindeutig und distinktiv ist die Visualisierung des Eigennamens an dem von M. Laberius Daphnus und Flavia Horaea für ihre Tochter Laberia Daphne errichteten Grabaltar (Abb. 25–26). Die Vorderseite wird von einem Relief eingenommen, das die Verwandlung einer nackten Frau in einen Baum wiedergibt. Sie steht frontal und mit erhobenen Händen. Ihre Unterschenkel gehen in einen Baumstamm über; aus ihrem Kopf, ihren Armen und ihren Beinen wachsen Zweige mit lanzettförmigen Blättern.³⁹ Die Darstellung bezieht sich auf den Mythos der Nymphe Daphne, die vor Apollo geflohen war und sich in einen Lorbeerbaum (griechisch: δάφνη, daphne) verwandelt hatte (Ov. met. I 452–567). Die ikonographische Umsetzung des Motivs ist ungewöhnlich und findet sich in dieser Form sonst nur bei Mosaiken;⁴⁰ das Bild muss also auf Wunsch der Stifter auf den Grabstein übernommen worden sein. Sie fanden in der Bildhauerwerkstatt einen vorgefertigen Grabstein mit undekoriertem Rundgiebel vor, in dessen Vorderseite wie bei einem Vergleichsstück im römischen Thermenmuseum⁴¹ die Inschrift hätte eingetragen werden sollen. Der Wunsch, die liebste Tochter mit einem einzigartigen Bild in Erinnerung zu halten, stellte für den *marmorarius* eine neue Aufgabe dar, für die es eine eigene formale Lösung zu finden galt. Das Relief konnte in die bereits geglättete Vorderseite eingearbeitet werden, von der seitlich ein schmaler Streifen stehen geblieben ist. Die Eltern ihrerseits nahmen dafür in Kauf, dass die Inschrift von ihrem vorgesehenen Platz an der Vorderseite des Altarkörpers in das Giebfeld und auf das obere Profil verdrängt wurde. Eine einfachere Lösung fand sich für eine Frau mit dem Namen Caesia *Daphne*: An der Grabstele wurden unterhalb der Inschrift eine Reihe von Lorbeerblättern und Zweige eingearbeitet, um ihren Namen bildlich umzusetzen. Zudem wurden Lorbeerblätter als

39 Urbino, Palazzo Ducale; der rechte Teil ist ergänzt. Fabretti, R.: Inscriptio-num antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio. Rom 1702, 186–187 Nr. XXXVII mit Abb. des unergänzten Stücks.– Ritti 1977, 268 Nr. 4 Taf. 2,1.– Backe-Dahmen, A.: Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jhs. n. Chr. Mainz 2006, 150–151 Taf. 12,3 A 10.– CIL VI 20990: D(is) [M(anibus)] / Laberia[e] / Daphnes v(ixit) a(nnis) [--] / M(arcus) Laberius Daph[nus] / [F]l(avia) Horaea parente[s] / fil(iae) dulcissi[mae].

40 Palagia, O.: Daphne, LIMC III Zürich/München 1986, 344–348 Taf. 255–260. Ähnlich auf dem Mosaik aus Marino: Müller, V.: Die Typen der Daphnedarstellungen, RM 44, 1929, 62–63 Abb. 4.

41 Boschung 1987, 91 Nr. 436.



25 Urbino, Palazzo Ducale. Grabaltar der Lageria Daphne. 2. Jh. n. Chr. H. 63 cm.



26 Fabretti, R.: *Inscriptionum antiquarum ... explicatio*, 1702, 186: wie Abb. 25, unergänzt.

Worttrenner eingesetzt und in die Akrotere des Rundgiebels sind zwei kleine Lorbeerbäumchen eingearbeitet.⁴² Die Tote wird auch hier mit dem gleichnamigen Gewächs assoziiert, doch fehlt der Bezug auf das mythologische Geschehen.

Die von ihren Eltern bestattete, also wohl jung verstorbene Lageria Daphne hatte das Cognomen nach der weiblichen Form des Vatersnamens (Daphnus) erhalten; zunächst wurde damit die Zusammengehörigkeit von Vater und Tochter zum Ausdruck gebracht. Die bildliche Darstellung blendet diesen Bezug aus und konzentriert sich auf den mythologischen Aspekt, den sie freilich einseitig interpretiert. Denn es fehlt jeder Hinweis auf die Verbundenheit der Nymphe mit Artemis oder auf Apollo und seine entscheidende Rolle als Anlass der Verwandlung; erst recht unterbleibt eine Anspielung auf die Lorbeerbäume des Augustus, wie Ovid (*met.* I 561–562) sie in seine Version des Mythos integriert. Das Relief zeigt ausschließlich die Metamorphose des Mädchens in einen

⁴² Ritti 1977, 297 Nr. 49 Taf. 10,2.– CIL VI 37317.– Bertinetti, M. / Micheli, E. M.: *Stele funeraria di Caesia Daphnes*. In: Giuliano, A. (Hrsg.): *Museo Nazionale Romano. Le sculture I* 7,1. Rom 1979, 133–134.



27a-c Florenz, Uffizien Inv. 990. Grabaltar der Elpis. 2. Jh. n. Chr. H. 1,10 m.

Baum, durch die Daphne weiterleben wird. So bietet der Name und seine visuelle Umsetzung eine Deutung für den Tod des Kindes, der als mythischer Vorgang erscheint und über andere, banale Todesfälle des Alltags herausgehoben wird. Die außerordentliche Schönheit Daphnes hatte die Liebe Apollos erweckt, aber als Gefährtin der Diana hat sie ihre Jungfräulichkeit bewahrt, indem sie auf eigenen Wunsch verwandelt worden ist. Wie einst Apollo, so können auch die trauernden Eltern die geliebte Daphne in einem Lorbeerbaum wiederfinden und so mit ihr verbunden bleiben, indem sie die Zweige umarmen und den Baumstamm lieblosen (Ov. met. I 555–556).

Der Grabaltar der Freigelassenen Elpis (Ἐλπίς, »Hoffnung«) aus Rom evoziert die Verstorbene durch die Darstellung der gleichnamigen Göttin, die an der rechten Nebenseite gezeigt wird. (Abb. 27c).⁴³ Sie erscheint als archaische Kore, mit Diadem, einer lange auf die Schulter fallenden Locke, gerafftem Chiton und Schrägmantel, dessen Wulst ein Zickzackmuster aufweist. In der erhobenen rechten Hand hält sie eine Blüte.

⁴³ Mansuelli, G.: Galleria degli Uffizi. Le sculture I. Rom 1958, 217 Nr. 225 Abb. 234a-c.– Boschung, 1987, 92 Nr. 515.– Ritti 1977, 272–273 Taf. 3,1.– Inscriptiones Graecae XIV 1572: Θ(εοίς) Ἡ(ρωσι) / Ἐλπίδι Ἐψος / καὶ Κηνσω/ρεῖνα τεῖμ/ωτάτη ἀπελευθέρᾳ / ἀνέθηκαν.



28 Sesterz des Claudius; Rs: *Spes Augusta*. 41/42 n. Chr.; 3,5 cm.

29 As, geprägt für Domitian; Rs: *Spes*. 79 n. Chr.; 2,8 cm.

Damit entspricht sie der Ikonographie der Göttin *Spes*, die zuerst auf den Münzen des Claudius abgebildet und dort durch die Legende als *Spes Augusta* benannt ist (Abb. 28).⁴⁴ Etwa ein Vierteljahrhundert früher (17 n. Chr.) hatte Germanicus, der von Augustus zum Thronfolger nach Tiberius vorgesehene Bruder des Claudius, den Tempel der Göttin neu geweiht (Tac. ann. 2,49). Es ist anzunehmen, dass Claudius als Vorlage für sein Münzbild diese Kultstatue wählte, denn die Verwandtschaft mit Germanicus begründete letztlich seine eigene Herrschaft.

Mit der gleichen Bezeichnung erscheint die Göttin auf Münzen der Flavier (Abb. 29) und ebenso auf Prägungen der Kaiser des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr. In Alexandria wird die Figur unter Domitian in der gleichen Ikonographie abgebildet und als Ἑλπίς Σεβαστή benannt:⁴⁵ Während das Figureschema beibehalten ist, wurde der lateinische Name in die griechische Sprache übersetzt. Auf den alexandrinischen Prägungen späterer Kaiser fehlt der Namen der Göttin ebenso wie in anderen Münzstätten.⁴⁶ Die Statue, die diesen typologisch fixierten Darstellungen zugrunde liegt, muss demnach in Rom geschaffen worden sein und sie verkörperte zunächst die mit dem Kaiserhaus verbundene Hoffnung auf eine geregelt Thronfolge innerhalb der regierenden Dynastie.

44 von Kaenel, H. M.: Münzprägung und Münzbildnis des Claudius. Berlin 1986, 22–23. 27. 32–33. 241 Taf. 20–24. 39–40. 51.– Hamdorf, F. W.: *Spes*, LIMC VII. Zürich/München 1994, 804–806 Taf. 574–575.– Fullerton, M. D.: *The Archaistic Style in Roman Statuary*. Leiden 1990, 103–126.

45 Geissen, A.: *Katalog Alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Altertumskunde der Universität zu Köln I*. Opladen 1974, 126–127 Nr. 422.

46 Hamdorf, F. W.: *Elpis*, LIMC III. Zürich/München 1986, 722–725 Taf. 550–551 Nr. 4–6. 8–10. 12.



30 Rom, Kapitolinische Museen Inv. NCE 1686. Grabrelief der Spes (Ausschnitt). 1. Jh. n. Chr. H. der Büste 8 cm.

Anders als beim Grabstein der Daphne hat sich der Bildhauer hier an einer verbindlichen Vorlage orientiert, wahrscheinlich an den entsprechenden Münzbildern; dies machte die Figur eindeutig benennbar. Zwar ist die Drapierung des Mantels verändert worden, doch sind Diadem, Bewegung der Hände sowie Schrittstellung übernommen und die Gestaltung der Mantelsäume betont, so dass auch hier eine archaische Figur auftritt. Da die Grabinschrift mit dem Namen der Elpis in griechisch verfasst ist, so lag es nahe, auch das Relief entsprechend zu interpretieren und den von den Münzen vertrauten lateinischen Namen Spes in Ἐλις zu übersetzen.

Auch das Porträt eines zweijährigen Mädchens namens Spes an seiner Grabstele (Abb. 30) orientiert sich an der Ikonographie der *Spes Augusta*, doch geschieht dies in einer freien Weise.⁴⁷ Die Tote ist frontal von der Brust an aufwärts gezeigt. Mit der rechten Hand hält sie wie die Göttin eine Blüte in die Höhe. Aber der schräg über die Brust geführte Wulst ist nicht als archaischer Schrägmantel gemeint, da die charakteristischen Zickzackfalten fehlten. Bei der Frisur sind das Diadem und die herabfallenden Locken weggelassen; vielmehr ist das Haar kurz geschnitten. Der Kopf ist also trotz der kunstlosen Ausführung porträthaft

⁴⁷ Fittschen, K. in Fittschen/Zanker IV 2014, 116–117 Nr. 112 Taf. 123.– Vgl. auch die Statue der Spes mit trajanischem Porträtkopf, Rom, Villa Borghese: Wrede, H.: Das Mausoleum der Claudia Semne, RM 78, 1971, 136–137 Taf. 85,1.

gemeint, so dass das verstorbene Kind mit der gleichnamigen Göttin verschmilzt.

Wenn sich am Alter der Elpis die Göttin an der rechten Nebenseite als Visualisierung des Namens erklärt, so gibt die Inschrift keine Erklärung für die Figur an der linken Nebenseite. Durch ihre Attribute, nämlich Flügel, Greif und Peitsche, ist klar, dass die Rachegöttin Nemesis gemeint ist. Sie tritt auf anderen Denkmälern mehrfach in Verbindung mit Elpis auf.⁴⁸ Dazu kommt ein Epigramm, das die Weihung von Statuen der beiden Göttinnen erwähnt: »jene (Elpis), dass etwas du hoffst, diese (Nemesis) dass nichts du besitzt.«⁴⁹ Nemesis verkörpert hier also Verlust und Enttäuschung, die der Hoffnung entgegen gesetzt sind. Hatte die junge Frau mit ihrem Namen die Hoffnung der Stifter verkörpert, so war ihr Tod eine bittere und unheilbare Enttäuschung.

Der Grabaltar des Ti. Octavius Diadumenus (Abb. 31) greift zur Visualisierung des Namens ebenfalls auf eine bekannte Ikonographie zurück.⁵⁰ Der Zusammenhang ist seit langem bekannt (Winckelmann 1764, 335 Anm. 2) und als Zeugnis für die Berühmtheit der Statue gewürdigt worden; noch kaum behandelt ist dagegen die Frage, was die Darstellung über den Bestatteten aussagt. Die Kombination von römischem *nomen gentile* und griechischem Cognomen in der Grabinschrift lässt vermuten, dass er ein Freigelassener, also ein einstiger Sklave war, den ein ehemaliger Besitzer benannt hatte. Christian Kunze hat gezeigt, dass der Name *Diadumenus* mehrfach, etwa bei Martial, für die Lustknaben homosexueller Römer benutzt worden ist. Die Assoziation, die das Relief hervorruft, führt aber in einen anderen Bereich: Der Verstorbene wird durch eine gleichnamige Idealfigur vertreten, die als Werk des Polyklet für höchste ästhetische Werte stand. Sie zeigt einen stehenden nackten Jüngling, der mit beiden Händen eine Binde um seinen Kopf legt. Die Statue des 5. Jahrhunderts dürfte einen siegreichen Athleten gezeigt haben; eine späthellenistische Kopie aus Delos (Abb. 32) ist durch einen beigefügten Köcher als Apollo bezeichnet. Aber antike Kunstschriftstel-

48 Karanastassi, P. / Rausa, F: Nemesis, LIMC VI. Zürich/München 1992, 733–770 bes. 753 Nr. 204; 754 Nr. 213; 767.

49 Anth. Gr. 9,146; Übersetzung H. Beckby.

50 Ritti 1977, 313 Nr. 74 Taf. 12,2.– Boschung 1987, 115 Nr. 975.– Boschung, D.: Opera nobilia. Zur Wirkungsgeschichte griechischer Meisterwerke im kaiserzeitlichen Rom, Antike Kunst 32, 1989, 8–9 Taf. 2,1.– Kunze, Ch.: Kontextwechsel. Zur Interpretation antiker Skulpturen in unterschiedlichen Aufstellungskontexten. In: Boschung/Vorster 2015, 72–76.



31 Rom, Vatikanische Museen, Belvedere 1142. Grabaltar des Ti. Octavius Diadumenus. H. 87 cm.



32 Athen, NM Inv. 1826. Statue des Diadumenos. Kopie um 100 v. Chr. nach Vorbild des 5. Jhs. H. 1,95 m.

ler haben die berühmte Statue nicht mit dem ursprünglichen Namen, sondern nach dem Vorgang als *Diadumenus* (»mit der Kopfbinde geschmückt«) bezeichnet.⁵¹

Das Relief wiederholt nicht nur das sprechende Motiv, das als bildliche Wiedergabe des Namens des Verstorbenen genutzt wird. Der Bildhauer hat sich bemüht, auch die charakteristischen Formelemente der polykletischen Statue zu übernehmen: Die ausschwingende Hüfte über dem Standbein; den entlasteten Fuß des Spielbeins; die markant gegliederte Bauchmuskulatur; den klar angegebenen Rippenbogen; den

51 DNO Nr. 1222–1225. Zur Statue: Kreikenbom, D.: Bildwerke nach Polyklet. Kopienkritische Untersuchungen zu den männlichen statuarischen Typen nach polykletischen Vorbildern. Berlin 1990, 109–140. 188–203 Taf. 247–348; zu Abb. 32 bes. 188 Nr. V 1 Taf. 247–249.– Gagliano, E.: Heracles, Theseus and Apollo anadoumenos ten komen. Three ›Forgotten‹ Statues from the Athenian Agora, AM 133, 2018, 110–113.

zur rechten Seite gewandten Kopf mit scharf abgesetzten Augenlidern und vollen Lippen. Diese Detailtreue richtete sich an Kenner der griechischen Kunst, die nicht nur die Statue, sondern auch den besonderen Stil des Polyklet erfassen konnten und die um den exemplarischen Rang des Künstlers wie des Werkes wussten. Damit werden die Qualitäten der hochklassischen griechischen Statue für den verstorbenen Freigelassenen beansprucht: zeitlose Schönheit, athletisch geschulte Kraft und ausgeglichene Selbstbeherrschung. Der Kopf ist kein Porträt mit individueller Physiognomie oder zeitgenössischer Modefrisur, sondern folgt den Vorgaben des Meisterwerks.

In den drei besprochenen Fällen wird die verstorbene Person nicht wie bei vielen anderen Grabmonumenten (Kap. IV.3.2) durch ihr Porträt visualisiert, sondern durch eine gleichnamige ideale Figur. Bildnisse hätten die Dargestellten durch Frisur und Habitus als Zeitgenossen erwiesen, die den Konventionen und Normen einer Epoche folgten. Die Wiedergabe als Idealfigur aber lässt sie als einmalig und zeitlos erscheinen: Auch wenn Namen wie Daphne oder Elpis in der römischen Kaiserzeit durchaus geläufig waren,⁵² so gab es nur eine einzige Daphne, die sich in Lorbeer verwandelt hatte und nur eine Göttin Elpis. Auch der polykletisch stilisierte Diadumenus war einmalig und unverwechselbar.

52 Solin, H.: *Nomi greci nel mondo romano*. In: Caffarelli, E. / Poccetti, P. (Hrsg.): *L'onomastica di Roma. Ventotto secoli di nomi*. Rom 2009, 78. 82 kennt 110 Beispiele für den Namen Daphne, 479 für Helpis.

2. STRATEGIEN DER DISTINKTION: AUGUSTUS ZUM BEISPIEL

Die Möglichkeiten unterschiedlichster Medien sind von dem Mann, der dann Augustus hieß, meisterhaft genutzt worden, um das Besondere seiner Persönlichkeit und seiner historischen Bedeutung überzeugend und bleibend zum Ausdruck zu bringen. An seinem Beispiel lässt sich das konsequente Zusammenspiel komplementärer Figurationen beobachten, das darauf abzielte, ihn von Vorgängern und Zeitgenossen abzuheben und seine Einzigartigkeit zu bezeichnen. Seine Strategie umfasste sowohl sprachliche wie auch visuelle Elemente: die gezielte Modellierung seines Porträts (Kap. III.5), autobiographische Texte, die Umformung des Namens, programmatische Siegelbilder, die bildhafte Präsentation singulärer Auszeichnungen, die visuelle Evozierung der göttlichen Bestimmung und die Schaffung von monumentalen Erinnerungsorten.

Mindestens zwei Mal hat der Kaiser in literarischer Form über sein Leben und seine Taten berichtet, um sein Verhalten gegen feindselige Vorwürfe zu verteidigen, seiner Sicht der Ereignisse Geltung zu verschaffen und seine historische Rolle auf Dauer festzuschreiben. Das erste Mal unternahm er dies im Alter von 40 Jahren (23 v. Chr.) mit einer dreizehn Bücher umfassenden Schrift *De vita sua* (»Über sein Leben«), die in einigen Fragmenten und zu einem Teil in der Bearbeitung durch Nikolaos von Damaskus überliefert ist.¹ Damit folgte er dem Beispiel spätrepublikanischer Politiker wie Lutatius Catulus, Sulla, Caesar und Cicero, die autobiographisch über ihre Leistungen berichtet hatten.² Nach den erhaltenen Fragmenten zu schließen schrieb Augustus über seine Abstammung; über den Traum Ciceros, der ihn als Überwinder

1 Malitz, J.: Nikolaos von Damaskus, Leben des Kaisers Augustus. Darmstadt 2003.

2 Bringmann, K. / Wiegandt, D.: Augustus. Schriften, Reden und Aussprüche. Darmstadt 2008, 191–215.– Malitz a. O. 10–12.



33 Ankara, Tempel für Roma und Augustus, Innenwand des Pronaos mit Abschrift der *res gestae*.

der Bürgerkriege sah; über die Eröffnung von Caesars Testament; über den Kometen, der die Vergöttlichung Caesars anzeigte; vor allem über die Ereignisse der Bürgerkriege. Ebenso rechtfertigte er seine familiären Verhältnisse, wenn er schrieb, dass er nach der überstürzten Hochzeit mit Livia im Jahre 38 v. Chr. deren Sohn Drusus dem leiblichen Vater übergeben habe (Cassius Dio 48,44,4).

Bis an sein Lebensende aktualisierte Augustus die *res gestae*, seinen Rechenschaftsbericht. Der Text war zusammen mit seinem Testament und den Bestimmungen über sein Begräbnis im Tempel der Vesta deponiert, so dass er weder verfälscht noch vorzeitig bekannt werden konnte (Suet. Aug. 101,1. 4). Nach dem Tod des Kaisers wurde er im Senat verlesen. Zu diesem Zeitpunkt ging es nicht mehr um eine öffentliche Rechtfertigung des Vorgehens im Bürgerkrieg und um die Begründung der Machtstellung; vielmehr sollten die außergewöhnlichen Verdienste und Leistungen, aber auch die dafür erhaltenen Ehrungen auf Dauer und in der gewünschten Perspektive festgehalten werden. Der Bericht blendet alle privaten Aspekte aus und nennt weder die leiblichen Eltern noch die Adoption durch Julius Caesar. Er beginnt mit dem ersten militärischen

Auftreten des neunzehnjährigen Erben Caesars und führt in knappen Formulierungen und in systematischer Zusammenstellung seine Leistungen und Verdienste bis zu seinem letzten Lebensjahr an. Augustus verfasste den Text auf Lateinisch und auf Griechisch; damit bestimmte er ihn zur Verbreitung im gesamten römischen Reich. Mindestens drei Abschriften stammen aus Kleinasien, wo sie (wie in Ankara) auf Tempelwänden (Abb. 33) oder (wie in Apollonia in Galatien) an der Basis von Kaiserstatuen eingemeißelt wurden.³

Als Sohn des Gaius Octavius hieß der spätere *Augustus* von seiner Geburt bis zu seiner Adoption *C. Octavius C. filius*.⁴ Zudem habe er in seiner Jugend das Cognomen *Thurinus* geführt,⁵ das auf den Sieg seines Vaters bei Thurii über aufständische Sklaven im Jahre 60 v. Chr. verweisen sollte. Später, als er mit Marcus Antonius um die Alleinherrschaft kämpft, benutze dieser den einstigen Beinamen als Beleg für das Gerücht, der Urgroßvater sei ein freigelassener Sklave aus Thurii gewesen (Suet. Aug. 2,3). Ähnlich unfreundlich war der Versuch des Marcus Antonius, seinen Gegner mit dem Namen *Spartacus* zu belegen und ihn so als Anführer eines aufständischen Sklavenheeres zu denunzieren (Cic. Phil. 3,21).

Nach der testamentarischen Adoption durch seinen Großonkel nannte sich *C. Octavius C. filius* seit dem Jahre 44 *C. Iulius Caesar* (Abb. 34).⁶ Die Namensänderung legte ein politisches Programm offen, das die Rache für die Ermordung Caesars und Ansprüche auf dessen Machtfülle ankündigte. Die Umbenennung hatte den erhofften politischen Effekt, wie seine Gegner zugeben mussten.⁷ So war es nur konsequent, wenn seine Feinde wie *M. Iunius Brutus* ihn weiterhin *Octavius* nannten und da-

3 Weber, E. (Hrsg.): *Res gestae divi Augusti*.⁵ Darmstadt 1989.– Mitchell, St. / French, D.: *The Greek and Roman Inscriptions of Ankara I*. München 2012, 66–138 Nr. 5.1.1.– Eck, W.: *Res gestae – Die Königin der Inschriften*. In: Baltrusch, J. / Wendt, Ch. (Hrsg.): *Der Erste. Augustus und der Beginn einer neuen Epoche*. Darmstadt 2016, 17–30.– Botteri, P. (Hrsg.): *Progetto Ancyra. Il tempio di Augusto e Roma ad Ankara*. Triest 2018.

4 Syme, R.: *Roman Papers I*. Oxford 1979, 361–377. Cassius Dio 45,1,1 überliefert das Cognomen Καίπιας bzw. Caepias, doch ist die Stelle wohl verderbt: Kienast, D.: *Augustus, Princeps und Monarch*. Darmstadt 1982, 8 Anm. 42a.

5 Suet. Aug. 7,1: Kaiser Hadrian habe in seinem Lararium die Bronzestatue eines Knaben mit dem nur noch schwer lesbaren Namen *Thurinus* verehrt.

6 Crawford 1974, 499 Nr. 490/1.

7 Cic. Phil. 13,24–25: »Et tu, o puer, qui omnia nomini debes«, Du Knabe, der du alles deinem Namen verdankst...



34 Denar (Crawford 490/1); Vs: Kopf und Namen des *C. Caesar imp.*; Rs: Reiterstatue. 43 v. Chr.



35 Denar (Crawford 540/2); Vs: Kopf und Namen des *Imp. Caesar divi f.*; Rs: Tempel des *divus Iulius*. 36 v. Chr.

mit die Adoption negierten.⁸ Auf den Münzen wird der eigentliche Gentilnamen *Iulius* weggelassen, so dass das prominente Cognomen *Caesar* die Stelle des geläufigeren Familiennamens einnimmt. Dabei hätte, dem üblichen Modell folgend, als zweites Cognomen der Namen *Octavianus* verwendet werden können (etwa: »geborener Octavius«).⁹ *Octavianus* nannten ihn aber nur jene Zeitgenossen, die den wirkmächtigen Namen Caesar vermeiden und an seine weniger prominente Herkunft erinnern wollten.¹⁰ Dennoch hat sich bei den Historikern die Verwendung durchgesetzt, weil der Name Octavianus eine Verwechslung mit dem älteren Caesar ausschließt. So ist denn gerade jener Name, den Caesars Erbe sorgfältig vermieden hat, nachträglich zu seiner distinkten Bezeichnung für die Jahre zwischen 44 und 27 v. Chr. geworden.

Nachdem im Jahre 42 der römische Senat den ermordeten Caesar zum Staatsgott (*divus Iulius*) erklärt hatte, fügte der Adoptivsohn seinem Namen die entsprechende Filiation an. Nannte ihn Cicero am 1. Januar 43 im Senat noch *C. Caesar Gai filius* (Cic. Phil. 5,46), so ist Octavian nun *divi filius*, Sohn des Vergöttlichten (Abb. 35).¹¹ Damit wurde der Name tatsächlich zu einer Figuration des Besonderen und des Singulären, denn

8 Plutarch, Brutus 29,7.– Cic. Att. 14,10,3 (19. April 44); 14,11,2 (21. April 44); 14,12,2 (22. April 44: »Seine Leute reden ihn mit ›Caesar‹ an; [sein Stiefvater] Philippus nicht, und so tue ich es auch nicht.«); 14,20,5; 14,21,3 (11. Mai 44); 15,3,3 (18. Mai 44).

9 Jones, F.: *Nominum ratio. Aspects of the Use of Personal Names in Greek and Latin*. Liverpool 1996, 30.

10 Etwa Cic. Att. 15,15,2 (10. Juni 44); 16,9,1 (2./3. November 44); 16,11,6 (»sed est plane puer«; 5. November 44). Anders in den *Philippicae*, in denen stets von C. Caesar die Rede ist, mehrfach auch von Caesar als seinem Vater, Phil. 13,25. 46.

11 Crawford 1974, 538 Nr. 540/2.

es gab nur einen einzigen legitimen Sohn des Divus Iulius. Die Gestirne hatten die Göttlichkeit Caesars bezeugt, denn im Jahre 44 war für jeden sichtbar ein Komet erschienen, der als Beweis dafür galt, dass er zum Himmel aufgestiegen war. Der Senat hatte 42 die Divinisierung beschlossen und damit juristisch unanfechtbar gemacht. Zwar gab Kleopatra ihrem Sohn und Mitregent Ptolemaios XV. den Namen *Kaisar*, um ihn als leiblichen Sohn des vergöttlichten Caesar auszugeben. Der Anspruch blieb aber stets umstritten, auch wenn die Gegner Octavians ihn gerne anerkennen mochten.¹² Gegenüber diesen zweifelhaften Behauptungen war Octavians Abstammung von dem neuen Staatsgott unbestreitbar: die testamentarische Adoption des C. Octavius durch seinen Großonkel war in einer *lex curiata* der römischen Volksversammlung öffentlich und rechtlich einwandfrei vollzogen worden.¹³

Nur wenig später änderte Octavian seinen Namen erneut, indem er das Praenomen Gaius durch *Imperator* ersetzte (Abb. 35).¹⁴ Das Wort bezeichnete den Inhaber der obersten militärischen Befehlsgewalt, aber es ist zugleich ein Ehrentitel, der einem siegreichen Feldherrn von seinen Soldaten auf dem Schlachtfeld verliehen wurde; im Falle Octavians etwa in den Jahren 43, 42, 40 und 36; insgesamt 21 Mal bis zu seinem Tod. Bei früheren Prägungen steht die Bezeichnung *Imperator* hinter dem Namen, als Ausweis eines militärischen Erfolges. Spätestens 38 v. Chr. erscheint sie als erster Namensteil und damit fest integriert. Im Jahre 45 hatte der Senat beschlossen, dass Julius Caesar den Titel *Imperator* als Namen führen dürfe und dass diese Berechtigung auch für seine Nachkommen gelten solle (Cassius Dio 43,44,2–3). Als Erbe Caesars durfte nun Octavian als Einziger den Ehrentitel rechtmäßig als Praenomen nutzen. Damit markierte er seinen permanenten Anspruch auf die höchste militärische Befehlsgewalt.

Ein singuläres Cognomen, das zu seinem eigentlichen Individualnamen werden sollte, erhielt der Sieger der Bürgerkriege vom Senat ver-

12 Suet. Iul. 52,1–3; Aug. 17,5.– Cassius Dio 47,31,5.– Plutarch, Antonius 54,6; 81,4.

13 Annahme der Erbschaft Caesars vor dem Stadtprätor C. Antonius: App. civ. 3, 14,1 [49]; *lex curiata* 43 v. Chr.: App. civ. 3, 94,1 [389].– Kienast wie Anm. 4, 23. 31. Zu den Versuchen des M. Antonius, die *lex curiata* zu verhindern Cassius Dio 45,5,3–4.

14 Biedermann, D.: Ein verkanntes Porträt Octavians. In: Schwarzer, H. / Nieswandt, H.-H. (Hrsg.): »Man kann es sich nicht prächtig genug vorstellen«. Festschrift Dieter Salzmann. Marsberg/Padberg 2016, 1–12 Taf. 1,1–6.

liehen: Augustus.¹⁵ Über den Vorgang berichten Sueton und Florus; er steht im Zusammenhang mit den komplizierten Verhandlungen über die Verteilung der Macht nach dem Ende der Bürgerkriege 27 v. Chr., die als »Wiederherstellung der Republik« deklariert wurden.¹⁶

Nach einem ersten Vorschlag sollte Octavian den Namen *Romulus* erhalten, denn Octavian »sei doch so etwas wie der Gründer der Stadt« (*quasi et ipsum conditorem Urbis*). Dagegen beantragte L. Munatius Plancus, ein Vertrauter Octavians, stattdessen den Namen *Augustus* zu verleihen und so wurde es tatsächlich beschlossen. Zweifellos entsprach dieser Beschluss den Wünschen des Geehrten. Als entscheidendes Argument wurde angeführt, der Name *Augustus* sei *sanctius et reverentius* (»heiliger und verehrungswürdiger«);¹⁷ zudem neu und umfassender (*amplior*); »denn auch heilige Orte und solche, wo nach Einholen der Vorzeichen etwas geweiht wurde, führen diesen Namen« (Suet. Aug. 7,2). Zudem ließ sich ein Vers des Dichters Ennius anführen, der das überaus günstige Vorzeichen für die Gründung Roms als *augustum augurium* bezeichnet.¹⁸

Für die Ablehnung des Namens Romulus gaben die möglichen negativen Assoziationen den Ausschlag: Octavian habe bemerkt, dass die Annahme des Namens als Streben nach dem Königtum verstanden würde (Cassius Dio 53,16,7–8) und gerade diesen Verdacht galt es zu vermeiden.¹⁹ Romulus war der Begründer der Monarchie in Rom gewesen; und die Brisanz monarchischer Ambitionen hatte sich bekanntlich am Beispiel Caesars in dramatischer Weise gezeigt. Zudem galt der Stadt-

15 Boschung, D.: Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt. Der Fall des Augustus. In: von den Hoff, R. u. a. (Hrsg.): *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis. Würzburg 2015, 87–88.

16 Augustus, res gestae 34.– Suet. Aug. 7,2.– Florus, epitoma de Tito Livio 2,34,66.– Ovid, fasti I 607–616. Vgl. dazu etwa Mommsen, Th.: Römisches Staatsrecht II. Leipzig³ 1888, 771–774.– Zanker 1987, 103.– Kienast, wie Anm. 4, 79–80.

17 Florus, epitoma de Tito Livio 2,34,66.

18 Ennius, annalium fragmenta (E. H. Warmington, Remains of Old Latin I [1961]) 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 Suet. Aug. 7,2.

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

gründer als Brudermörder und Frauenräuber,²⁰ der wegen seines tyrannischen Verhaltens von den Senatoren in ihrem Versammlungsgebäude ermordet worden sei (Dion. Hal. ant. II 56,3–4). Sein Schicksal diene als Warnung an ehrgeizige Politiker wie Pompeius (Plutarch, Pompeius 25). Auch gab es für die Verbindung mit Romulus einige eher abschreckende Vorläufer: Marius war nach seinen Siegen über Teutonen und Kimbern als neuer Gründer der Stadt begrüßt worden, bevor er in Rom sein grausames Regime errichtet hatte (Plutarch, Marius 27) und der Romulus-Vergleich wurde benutzt, um die Grausamkeit Sullas anzuklagen (Sallust, Historien I fr. 55,5). Später führte Ovid aus, dass Augustus nicht nur Romulus bei weitem übertreffe, sondern auch dessen Vergehen wieder gutgemacht habe (Fasti II 133–145).

Der Ehrentitel *Augustus* vermied eine inhaltliche Festlegung: Er ließ sich zwar (über das bei Ennius genannt *augustum augurium*) mit den Vorzeichen der Gründung Roms und damit letztlich auch mit Romulus verknüpfen, doch blieb 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.²¹ Vor allem war der gewählte Ehrennamen präzedenzlos und singulär; niemand hatte ihn vorher getragen (Ovid, Fasti I 592). Und sein Wortlaut evozierte bereits für den lebenden Herrscher eine sakrale Aura, die an Tempel und die Rituale der Priesterschaften erinnerte.²² Auch die griechische Version *Κεβαστός*, die von Senat gleich mit beschlossen worden ist, bezeichnete den Geehrten als verehrungswürdiges göttliches Wesen.

20 Dion. Hal. ant. II 56,2 nennt den grausamen und tyrannischen Charakter des Romulus als Grund für seine Ermordung. Betont sind die negativen Züge bei christlichen Schriftstellern, so bei Augustinus, de civitate Dei III 5 (*stuprum* der Rhea Silvia). III 6 (*parracidium*). III 13 (Raub der Sabinerinnen; Ermordung des Titus Tatius). Caligula nennt Romulus und Augustus als Vorbilder (*exemplum*) für seine skandalöse Heirat mit Livia Orestilla, Suet. Cal. 25,1.

21 Suet. Aug. 95.– Cassius Dio 46, 46, 2–3.– App. civ. 3, 94,1 (388).

22 Ovid, fasti I 609–610: »*sancta vocant augusta patres, augusta vocantur / templa sacerdotum rite dicata manu*«: »Was heilig ist, nennen die Väter *augustum*, *augusta* heißen die Tempel, wenn sie nach dem Ritus von Priesterhand geweiht wurden« (Übersetzung G. Binder).– Florus, epitoma de Tito Livio 2,34,66: (nomen Augusti) »*ut scilicet iam tum, dum colit terras, ipso nomine et titulo consecraretur*«: »so dass er bereits damals, als er noch auf der Erde weilte, durch diesen Namen und Ehrentitel vergöttlicht worden ist«.



36 Ephesos, Mithridates-Tor. Inschrift mit Namen des *Imp. Caesar divi f(i)lius Augustus*. 4 v. Chr.

Von diesem Zeitpunkt an lautete der vollständige Namen *Imp. Caesar divi f. Augustus*; in der Kurzform *Caesar Augustus* oder *Augustus*. In der vollständigen Version verbreiteten ihn im gesamte Reich die monumentalen Ehreninschriften (Abb. 36),²³ meist verkürzt die Münzen. Jedes Element dieses Namens war mit Überlegung ausgesucht und politisch instrumentalisiert. Alles zielte darauf ab, den Träger dieses Namens als einzigartig und unvergleichlich zu bezeichnen.

Nach dem Tod Caesars hatte der Adoptivsohn Octavian das Siegel mit der bewaffneten Venus übernommen. Nach Cassius Dio (47,41,2) trug er den Ring in der ersten Schlacht bei Philippi als eine Art von Talisman und benutzte ihn auch später. Die römischen Historiker nennen drei eigene Siegel, die Augustus nacheinander verwendet hat.²⁴ Zuerst habe er das Bild einer Sphinx verwendet. Ringsteine, die davon eine Vorstellung geben können, sind recht zahlreich erhalten (Abb. 37–38).²⁵ Das

23 Boschung 2002, 95–97.

24 Suet. Aug. 50.– Cassius Dio 51,3,6. Instinsky, H. U.: Die Siegel des Kaisers Augustus. Ein Kapitel zur Geschichte und Symbolik des antiken Herrschaftssymbols. Baden-Baden 1962.

25 Abb. 37: Der im 17. Jahrhundert angeblich im Augustusmausoleum gefundene Goldring galt (wenig plausibel) als Ring des Augustus: Becatti, G.: *Oreficerie antiche dalle minoiche alle barbariche*. Rom 1955, 116. 214 Nr. 514 Taf. 145; Milani, L.: *L'anello-sigillo di Augusto con la sfinge*, *Studi e Materiali*



37 Florenz, Museo Archeologico. Ringstein mit Sphinx. Durchmesser 2 cm.



38 Privatbesitz. Ringstein mit Sphinx. Durchmesser 1,8 cm.

Motiv dürfte passend erschienen sein, weil die Sphinx als Orakelwesen mit Apollo verbunden ist, dem Schutzgott Octavians;²⁶ und er mochte auch daran erinnern, dass der junge Caesar ein Sohn des Apollo sei. Plinius (nat. 37,10) berichtet, Octavian habe unter den Ringen seiner Mutter, die Ende 43 v. Chr. gestorben war, »zwei von nicht unterscheidbarer Ähnlichkeit gefunden«. ²⁷ Unklar ist, ob Octavian bis zu diesem Zeitpunkt mit dem Ring Caesars gesiegelt hatte. Eines der beiden Sphinx-Siegel benutzte er zumindest bis zur Schlacht von Actium selber (Cassius Dio 51,3,6); das andere überließ er seinen Vertrauensleuten in Rom, die damit Briefe und Verordnungen in seinem Namen autorisieren konnten. Das sorgte bei den Empfängern für Irritationen, so dass Octavian später, wohl nach der Eroberung von Alexandria, das Bildnis Alexanders des Großen benutzte (Plin. nat. 37,10); es mag ähnlich ausgesehen haben wie eine Glasgemme in Berlin (Abb. 39).²⁸ Es liegt nahe, dass es aus dem Besitz der Ptolemäer stammte und vielleicht war es eine Arbeit des Pyrgoteles, der für Alexander den Großen gearbeitet

di archeologia e numismatica II. Florenz 1902, 172–180.– Abb. 38: Platz-Horster, G.: Die Antiken Gemmen aus Xanten III, Xantener Berichte 15, 2009, 151–152 Kat.-Nr. 25 Farbtaf. S. 172.

26 Zanker 1987, 57–61. Nach Asklepiades von Mende sei Octavian ein Sohn des Apollo: Suet. Aug. 94,4.

27 Nach Cassius Dio 51,3,6 hätte Octavian die Siegel selbst herstellen lassen.

28 Zwierlein-Diehl, E.: Antike Gemmen in deutschen Sammlungen 2. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenabteilung, Berlin. München 1969, 98–99 Nr. Nr. 227 Taf. 48.



39 Berlin, Antikensammlung Inv. FG 1090. Glasgemme; Porträt Alexanders des Großen. H. 2 cm.



40 Paris, Cabinet de Médailles 234. Kameo; Bildnis des Augustus mit Eichenkranz. H. 8,3 cm.

haben soll (Plin. nat. 37,8). Der jugendliche Welteroberer Alexander war für die ambitionierten Feldherren der römischen Republik ein erklärtes Vorbild gewesen; mit der Verwendung seines Porträts als Siegel stellte sich Octavian in die Reihe prominenter Vorläufer wie Scipio Asiaticus, Lucullus, Pompeius oder Caesar und artikulierte so seine weitreichenden Ziele und Ansprüche.

Dies muss nach kurzer Zeit unpassend erschienen sein, denn Augustus ließ von dem berühmten Gemmenschneider Dioskurides ein Siegel mit dem eigenen Bildnis herstellen.²⁹ Anders als die zuvor verwendeten Ringsteine war dieses nicht vorgefunden, sondern neu und zweifellos nach den Vorstellungen des Kaisers geschaffen. Der Zeitpunkt ist unklar; am ehesten dürfte das im Zusammenhang mit der Übernahme des Augustusnamens und der Neugestaltung des rundplastischen Porträts im Jahre 27 v. Chr. oder bald danach geschehen sein. Die Wahl des Gemmenschneiders bürgte für höchste Qualität. Von ihm sind eine ganze Reihe signierter Werke erhalten, ebenso von seinen Söhnen und Schülern.³⁰ Eine Vorstellung davon mag ein Kameo mit dem Porträt des

²⁹ Suet. Aug. 50.– Plin. nat. 37,8.

³⁰ Vollenweider, M.-L.: Die Steinschneidekunst und ihre Künstler in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit. Baden-Baden 1966, 56–80.– Megow, W.-R.: Dioskurides (IV) in: Vollkommer, R. (Hrsg.): Künstlerlexikon der Antike I. München/Leipzig 2001, 182–183.– Zwierlein-Diehl 2007, 117–119.

Augustus geben, den M.-L. Vollenweider Dioskurides zugeschrieben hat (Abb. 40).³¹ Nach der Konsolidierung seiner Macht brauchte Augustus keine Vorbilder mehr, sondern war vielmehr selber Programm und Maßstab. Damit war nun eine Lösung gefunden, die nicht mehr verbessert werden musste und die nicht nur von Augustus bis zu seinem Tode, sondern auch von seinen Nachfolgern verwendet worden ist.

Gleichzeitig mit dem Ehrennamen Augustus und zum Dank für die Wiederherstellung der Republik verlieh der Senat dem Princeps mehrere Ehrenzeichen: Die Tür seines Hauses wurde mit zwei Lorbeerbäumen geschmückt; über seinem Eingang wurde als Dank für die Rettung römischer Bürger ein Eichenkranz aufgehängt;³² in der Senatskurie wurde ein goldener Schild angebracht, auf dem seine Tugenden verzeichnet waren: *virtus, clementia, iustitia, pietas*. Das scheint unspektakulär; aber Augustus hat diesen Ehrungen eine große Bedeutung verliehen: Auf seinen Münzen werden sie immer wieder vorgestellt, manchmal einzeln, manchmal kombiniert; immer wieder zusammen mit dem neuen Namen *Augustus* und mit der gleichzeitig geschaffenen neuen Fassung seines Porträts (Abb. 41). Die Darstellung gibt die Ehrenzeichen emblemartig wieder, unter Ausblendung des Kontexts und in axialsymmetrischer Anordnung, macht sie dadurch eindeutig und eingängig. Dabei wird große Sorgfalt darauf gelegt, dass die Bäume durch die Form der Blätter und Früchte als Lorbeer erkennbar sind, das Laub der Kränze als Eiche. Die Beischriften *S. P. Q. R.* verweisen immer wieder darauf, dass es sich um die vom Senat beschlossenen Ehrungen handelt. Den Eichenkranz begleitet die Begründung für die Verleihung der Auszeichnung: Augustus hat ihn *ob civis servatos* erhalten, für die Rettung römischer Bürger. Der Schild wird wiederholt als *cl(upeus) v(irtutis)* bezeichnet und damit in seiner Bedeutung beschrieben. Dabei dürfte die Buchstabenfolge *cl. v.* zunächst nicht selbsterklärend gewesen sein; erst offizielle Verlautbarungen machten sie eindeutig. Zugleich verkürzt sie die Würdigung der vier Herrschertugenden auf die militärische Tüchtigkeit. Aber auch hier war es die konsequente Verdichtung der Aussage, die das Bild einprägsam machte. Auf diese Weise sind die Ehrungen zu singulären Insignien des Kaisers geworden, die seine Person emblematisch bezeichnen konnten.³³ Auf den

31 Vollenweider, M.-L. / Avisseau-Broustet, M.: *Camées et intailles II. Les portraits romains du Cabinet de médailles*. Paris 2003, 49–51 Nr. 52 Taf. 51.

32 Ovid trist. 3,1,47–48: »*ob cives servatos*«.

33 Alföldi, A.: *Die zwei Lorbeerbäume des Augustus*. Bonn 1973.– Zanker 1987, 96–103. Zum Kranz: Bergmann, B.: *Der Kranz des Kaisers*. Genese und



41 Münzen mit den 27 v. Chr. verliehenen Insignien: Lorbeerbäume, *corona civica* und *clipeus virtutis*; verbunden mit dem Ehrennamen *Augustus*.

Larenaltären, die zugleich dem Kult für den Genius des Augustus dienten, erscheinen Lorbeerbäume, Eichenkranz und Schild in wechselnden Kombinationen und Zusammenhängen (Abb. 42–43). So vertreten sie den Kaiser als den indirekten Adressaten der kultischen Verehrung.³⁴

Sueton (Aug. 94) berichtet von einer Vielfalt von Zeichen, die schon vor der Geburt des C. Octavius ankündigten, dass er mit den Göttern eng verbunden und zur Weltherrschaft bestimmt sei. Seine Mutter Atia soll geträumt haben, sie sei von Apollo in Gestalt einer Schlange geschwängert worden; diese Vision beglaubigte ein Mal in Form einer Schlange an ihrem Leib. Sowohl Q. Lutatius Catulus wie Cicero sollen von einem Knaben geträumt haben, der von dem kapitolinischen Jupiter

Bedeutung einer römischen Insignie. Berlin/New York 2010, 202–205.

34 Boschung 2017, 290–291.– Abb. 42: Fless, F.: Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano. Historische Reliefs. MAR 40. Wiesbaden 2018, 110–124 Nr. 7.– Abb. 43: Boschung, D.: Grabaltäre mit Girlanden und frühe Girlandenaltäre. In: Koch, G. (Hrsg.): Grabeskunst der römischen Kaiserzeit. Mainz 1993, 38 Taf. 12,4.



42 Rom, Vatikan; Mus. Greg. Prof. Inv. 1115. Altar für die *Lares Augusti*, 7–2 v. Chr. Rs: Victoria mit *clipeus virtutis*; Lorbeerbäume. H. 95 cm.



43 Florenz, Galleria degli Uffizi Inv. 972. Altar für die *Lares Augusti*, 2 v. Chr. Rs: *Corona civica*, Lorbeerbäume, Opfergeräte. H. 1,10 m.

ausgezeichnet wurde und dieses Kind später zu ihrem Erstaunen in dem kleinen C. Octavius erkannt haben. Vor allem galt sein Horoskop als Garant dafür, dass er von den Gestirnen zur Weltherrschaft bestimmt sei. Bereits am Tag seiner Geburt soll dies von dem sternkundigen Senator P. Nigidius erkannt worden sein (Cassius Dio 45,1,3–5) und später bestätigte in Apollonia der Astrologe Theogenes die glücksverheißende Geburtsstunde.

Das Horoskop war für Octavian die Bestätigung seiner göttlichen Bestimmung (Plutarch, Antonius 33,2). So ließ er im Jahre 11 n. Chr. den Stand der Gestirne, unter denen er geboren worden war, öffentlich bekannt machen (Cassius Dio 56,25,5). Sein bestimmendes Sternbild war der Capricorn, der im heutigen Tierkreis dem Steinbock entspricht. Augustus hat das Sternzeichen, Ausdruck seines einzigartig glücklichen Horoskops, vielfach in seiner Selbstdarstellung verwendet. Während der Bürgerkriege trugen seine Gefolgsleute Glasgemmen mit dem Bildnis Octavians und dem Capricorn in ihren Ringen, als Ausdruck ihrer Überzeugung, dass die Weltherrschaft des *divi filius* nach den Gestirnen vorherbestimmt sei. Auch auf den Münzen erscheint der Capricorn zusammen mit dem Bildnis und dem Namen des Augustus.³⁵ Er trägt ein Füllhorn, Symbol eines üppigen materiellen Wohlstands, den Himmel-

35 Schütz, M.: Der Capricorn als Sternzeichen des Augustus, *Antike und Abendland* 37, 1991, 55–67.



44 Aureus des Augustus (RIC 125).
Vs: Kopf des Kaisers; Rs: Capricorn
mit Steuerruder, Himmelsglobus und
Füllhorn; *Augustus*-Namen.



45 Wien, Kunsthist. Mus. Inv. IXa 79;
Abguss. »Gemma Augustea«; Aus-
schnitt: Kopf des Augustus, Eichen-
kranz, *sidus Iulium* und Capricorn.

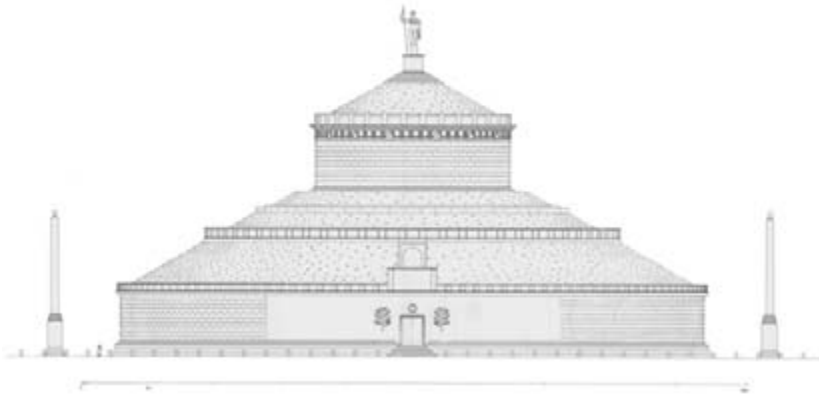
globus, das Zeichen der Weltherrschaft sowie ein Steuerruder (Abb. 44). Das singuläre Horoskop ist der Garant dafür, dass der durch Namen und Bildnis vergegenwärtigte Augustus der von den Gestirnen, mithin von der kosmischen Ordnung und den Göttern vorherbestimmte Herrscher über das Weltall ist, der immerwährenden Wohlstand gewährt (Abb. 45).³⁶

Zahlreich waren die Gedenkort für Augustus: Neben den Denkmälern, die an seine militärischen Siege erinnerten, galten sein Geburtshaus in Rom und sein Sterbezimmer in Nola als heilige Orte.³⁷ Wichtigster Erinnerungsort in Rom war sein bereits zu Lebzeiten errichtetes Grabmal (Abb. 46).³⁸ Es ist ein mehrstufiger Rundbau mit einem Durchmesser von etwa 90 Metern. Über einem Mauerzylinder von 10 Meter Höhe war eine Erdschüttung aufgebracht, über der sich ein weiterer Mauerzylinder von 30 Meter Durchmesser erhob. Er trug die kolossale Statue des Augustus, die das Marsfeld mit seinen monumentalen Bauten und die Via Flaminia überragte. Der Bau der gewaltigen Anlage war bereits 32 v. Chr. begonnen worden, in der entscheidenden Phase des Kampfs gegen Marcus Antonius. Sie übertraf alle Gräber früherer Imperatoren

36 Gemma Augustea: Zwierlein-Diehl, E.: *Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum.* Wien 2008, 98–123 Nr. 6.

37 Hartmann, A.: *Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften.* Berlin 2010, 393–397. 399–400.

38 von Hesberg, H. / Panciera, S.: *Das Mausoleum des Augustus. Der Bau und seine Inschriften.* München 1994.– von Hesberg, H.: *Das Augustus-Mausoleum in Rom und die Verehrung der römischen Herrscher.* In: Boschung, D. / Schäfer, A. / Trier, M. (Hrsg.): *Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive.* Morphomata 50. Paderborn 2021, im Druck.



46 Rom, Grab des Augustus. Rekonstruktion Henner von Hesberg.

bei weitem und machte so den prominenten Rang des Erbauers augenfällig; zugleich bekundete sie die beständige Verbundenheit des Bauherrn mit der Stadt Rom. Die Ausstattung der Anlage hat jedoch noch zu Lebzeiten des Augustus mehrere bedeutende Erweiterungen erfahren. So wurden nach dem Sieg über Kleopatra und der Eroberung Ägyptens zwei Obelisken aufgestellt, zur Erinnerung an diesen größten militärischen Erfolg Roms. Neben dem Eingang waren zwei Marmorreliefs angebracht, die jeweils einen Lorbeerbaum zeigen (Abb. 47) und die den Schmuck am Wohnhaus des Augustus wiederholten. Oberhalb des Eingangs war ein Rundschild dargestellt, dessen Inschrift den *clupeus virtutis* nannte (Abb. 48).

Unmittelbar nach dem Tod des Augustus wurde vor dem Grab der Rechenschaftsbericht publiziert (vgl. Abb. 33). Er berichtet von den Leistungen des Verfassers seit seinem 19. Lebensjahr und von den singulären Ehrungen, die ihm zuteil geworden sind (s. o. Anm. 3). Das Grab mit seiner Ausstattung und die *res gestae* ergänzten und bestätigten sich gegenseitig. Der Bericht zählte die Verdienste und Erfolge auf, die ein Grabmal in dieser Größe nicht nur plausibel, sondern geradezu notwendig machten. Die Obelisken waren evidente Beweise für die Eroberung Ägyptens, von der die *res gestae* berichteten. Die Darstellung von Lorbeerbäumen und *clipeus virtutis* bezeugte noch einmal die außergewöhnlichen Ehrungen durch den Senat als Dank für die Wiederherstellung der Republik, die der Rechenschaftsbericht ebenfalls nannte.



47 Rom, Grab des Augustus.
Relieffragment mit Lorbeerbaum.



48 Rom, Grab des Augustus. Relieffragment mit *clipeus virtutis*.

Gerade am Mausoleum des Augustus wird offensichtlich, wie sehr die einzelnen Elemente seiner Besonderungsstrategie zusammenwirkten und sich gegenseitig verstärkten: Die Bildnisstatuen; die schrittweise Gestaltung seines Namens; die repetitive Präsentation der Ehrenzeichen; die Schaffung monumentaler Erinnerungsorte und endlich die sorgfältige Redaktion seines Rechenschaftsberichts. Alles zielte darauf ab, sich selbst in einem kohärenten Gesamtbild als einzigartig, unvergleichlich und unerreichbar darzustellen.

3. WEITERUNGEN DES PORTRÄTS

In vielen Fällen beschränkt sich die Charakterisierung eines Individuums nicht auf die Darstellung in einer einzigen Figur. In szenischen Bildern kann die porträthaft gezeigte Hauptperson in einer inhaltlichen Osiose die Bedeutung von formal selbständigen Begleitern aufnehmen. Das erlaubt es, komplementäre oder widersprüchliche Aussagen zusammenzuführen, die sich in einer einzelnen Person in ihrer Komplexität nicht angemessen hätten darstellen lassen. Dies geschieht etwa durch eine Multiplikation desselben Porträts in unterschiedlichen Zusammenhängen, durch szenische Kontexte und die Auslagerung von Eigenschaften in Begleitfiguren sowie durch narrative Bildsequenzen.

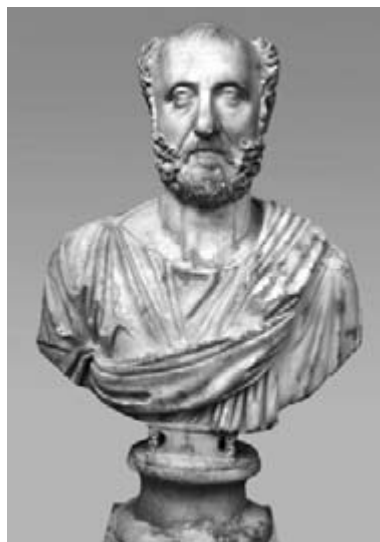
3.1 MULTIPLIKATION DER BILDNISSE

Manchmal wurde die porträtierte Person im gleichen Kontext mehrfach dargestellt. Das erlaubte es, unterschiedliche Qualitäten gleichzeitig evident zu machen. So wurde in den Jahren um 200 n. Chr. ein Römer in zwei Büsten dargestellt, die heute in der Münchner Glyptothek aufbewahrt werden (Abb. 49–50).¹ Ihr antiker Aufstellungszusammenhang ist unbekannt, doch legt die gemeinsame Provenienz nahe, dass sie auch zusammen gefunden worden sind. Die Köpfe stimmen in den Einzelheiten von Physiognomie und Frisur sehr eng überein, auch wenn die handwerkliche Ausarbeitung unterschiedlich ist. Sie zeigen die gleiche leichte Kopfwendung, die gleiche Haar- und Bartracht und die gleiche

1 Boschung, D. / Pfanner, M.: Antike Bildhauertechnik. Vier Untersuchungen an Beispielen in der Münchner Glyptothek. *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 39, 1988, 20–23.– Knauß/Gliwitsky 2017, 278–281 Abb. 6.23–25. S. 391 Kat. 113. 114 mit Abb.– Fejfer, J.: *Roman Portraits in Context*. Berlin / New York 2008, 315–321 Taf. 36. 37.



49 München, Glyptothek 382. Paludamentumbüste. Frühes 3. Jh. n. Chr. H. 64,5 cm.



50 München, Glyptothek 383. Togabüste eines Mannes. Frühes 3. Jh. n. Chr. H. 85 cm.

ruhige zurückhaltende Mimik, die gleichen Stirnrunzeln und Wangenfalten, die gleiche Form von Nase, Augen, Brauen und Ohren. Dies signalisiert unmissverständlich die Identität der Darstellungen: beiden zeigen denselben Mann in demselben Lebensalter. Aber während der Porträtkopf verdoppelt worden ist, verweisen die Büsten durch eine grundsätzlich unterschiedliche Gestaltung auf verschiedene Qualitäten und Leistungen: Die eine trägt die Toga in einer zeitgenössischen Form und signalisiert so das Bekenntnis zu den traditionellen römischen Bürgertugenden. Die zweite Büste ist mit dem Feldherrenmantel bekleidet, dem fransenbesetzten Paludamentum, und bezeugt die militärischen Qualitäten des Geehrten. Im Zusammenhang mit einer (verlorenen) Inschrift konnte die Tracht gleichzeitig die Übernahme hoher Ämter und verantwortungsvoller Aufgaben visualisieren.

In einer Statuengruppe in der Villa Doria Pamphilj wird ein Römer der Jahre um 260 n. Chr. in drei unterschiedlichen Statuen wiedergegeben (Abb. 54–56): In der Toga als traditionsbewusster Römer; mit dem Paludamentum als siegreicher Feldherr; von einem Hund begleitet als Jäger.² Auch in dieser Gruppe ist der Bildniskopf unverändert multi-

² Heintze, H.: Drei spätantike Porträtstatuen. Antike Plastik I. Berlin 1962, 7–32 Taf. 1–21 (Vater und zwei Söhne).– Fittschen, K.: Bonner Jahrbücher 170,



51–53 Köpfe der Statuen 54–56.



54–56 Rom, Villa Doria Pamphilj. Drei Porträtstatuen eines Römers. Um 260 n. Chr. 54 H. 1,83 m.– 55 H. 2,00 m.– 56 H. 1,98 m.

pliziert (Abb. 51–53). So zeigt die Frisur in allen drei Fällen eine kleine zusammengesobene Lockenzange an der rechten Stirnecke und bei zwei Köpfen eine isolierte herausgezogene Haarspitze an der linken,³

1970, 546–547 Nr. 20.– Calza, R. (Hrsg.): *Antichità di Villa Doria Pamphilj*. Rom 1977, 299–303 Nr. 372–374 Taf. 207–212.– Goette, H. R.: *Studien zu römischen Togadarstellungen*. Mainz 1990, 60.

3 Heintze a. O. Taf. 4 (Togatus). 10 (Jäger). 16 (Krieger; hier ist das Haar über der linken Stirnhälfte ergänzt).

während die Kopfwendung den unterschiedlichen Figurentypen entsprechend variiert ist. Alle weisen dieselbe Barttracht mit der ausrasierten Unterlippe auf. Auch ein physiognomisches Detail wie die asymmetrisch verlaufenden Steilfalten zwischen den Brauen wird wiederholt. Wie bei dem Münchner Büstenpaar, so ist auch hier durch die Reproduktion desselben Bildniskopfs die Identität der Person betont, deren vorbildliche Normerfüllung in drei verschiedenen Bereichen durch die Statuen evident gemacht wird.

Im Grab der Claudia Semne wurde die Verstorbene in hadrianischer Zeit in drei Statuen dargestellt, die sie in Gestalt der Göttinnen Venus, Spes (»Hoffnung«) und Fortuna (»glückliches Schicksal«) zeigten; dazu als Büste im Relief eines Giebels und als liegende Figur auf einer Kline.⁴ Dies lässt sich aus den Inschriften erschließen. Die Statuen selbst sind verschollen, doch geben ikonographische Parallelen eine einigermaßen zuverlässige Vorstellung. Hennig Wrede hat dargelegt, dass sich in der dreifachen Vergöttlichung der Frau ihre Beziehung zu ihrem Gatten, dem Auftraggeber des Grabes, widerspiegelt: »Ihm war und ist sie auch noch nach ihrem Tod seine Venus, all seine Hoffnung und sein glückliches Geschick«.⁵

Ebenso kann auf römischen Sarkophagen eine Person mehrfach und in unterschiedlichen Situationen wiedergegeben werden. So zeigt ein Sarkophag in Neapel (Abb. 57)⁶ links einen jungen Mann beim Antritt eines hohen Amtes in der zeitgenössischen Amtstracht mit der kontabulierten Toga und in Begleitung von weiteren Beamten und von Liktores; in der mittleren Szene gleich doppelt als Philosoph im Pallium und in der Toga der antoninischen Zeit; ein viertes Mal wieder in der Toga, nun aber in der frühkaiserzeitlichen Form, in einer Hochzeitsszene mit einer verschleierten Frau. Auch hier sind die vier Porträtköpfe des jungen Mannes nicht unterschieden, sondern zeigen ihn stets in der gleichen Weise und in der gleichen Altersstufe (Abb. 58–61). Bei allen sind die

⁴ Wrede, H.: Das Mausoleum der Claudia Semne und die bürgerliche Plastik der Kaiserzeit, *RM* 78, 1971, 125–166.– Bignamini, I. / Claridge, A.: *The Tomb of Claudia Semne and Excavations in Eighteenth-Century Rome*, *Papers of the British School at Rome* 66, 1998, 215–244.

⁵ Wrede a. O. 148.

⁶ Ewald, B. Ch.: *Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs*. Mainz 1999, 54–59. 200–201 G 9 Taf. 88,1.– Reinsberg, C.: *Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 3. Vita romana*. ASR I 3. Berlin 2006, 142–144. 203 Nr. 36 Taf. 78,3; 83,4–6; 84–87,4.



57 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 6603. Römischer Sarkophag, um 260 n. Chr. H. 1,17 m.

Haare als geschlossene Kappe mit voluminösen, aber anliegenden Strähnen gearbeitet. Das unterscheidet die Hauptfigur demonstrativ von allen Begleitern, deren Locken durch Bohrung kleinteilig getrennt sind, und macht sie leicht erkennbar.

Das Relief verbildlicht die exemplarischen Verhaltensweisen des Dargestellten, der politische Ämter übernimmt, zugleich mit einer rechtmäßigen Ehe für standesgemäßen Nachwuchs sorgt und sich mit beidem um das Wohl des Staates kümmert. Die Mittelszene lässt erkennen, dass er sich in griechischer wie lateinischer Literatur und Philosophie übt. Gerade die Varianten der Togatracht beweisen, dass er stets in der angemessenen Weise auftritt: Bei der Hochzeitsszene in der frühkaiserzeitlichen Form und gemäß der augusteischen *pietas*-Formel; als Literat in der antoninischen Variante, die der Zweiten Sophistik entspricht, und als Beamter in der zeitgenössischen Amtstracht der Jahre um 260 n. Chr. Dabei findet keine Vermischung der Bereiche statt; vielmehr werden die einzelnen Rollen klar von einander getrennt: In allen Situationen erfüllt der pflichtbewusste Römer seine Aufgaben und die Erwartungen seiner Standesgenossen in vorbildlicher Weise.

3.2 BEGLEITFIGUREN ALS CHARAKTERISIERUNG

In anderen Denkmälern, in denen die gleiche Person mehrfach erscheint, wird durch die Abfolge der Ereignisse und die Wiedergabe verschiedener Altersstufen eine biographische Sequenz suggeriert. So zeigt ein Sarko-



58-59 wie Abb. 57; Kopf der Hauptperson in der Toga links und rechts.

phagkasten in Mantua aus den Jahren um 170 n. Chr. (Abb. 62) auf seiner Vorderseite in drei Szenen denselben Mann.⁷ In der Mitte vollzieht er vor einer Tempelfront als unbärtiger junger Offizier vor der Fassade eines Tempels das unblutige Trankopfer. Ein Opferdiener mit Spendekanne und ein Flötenspieler assistieren, indessen rechts davon zwei Diener das Hauptopfer darbringen: Während der erste vorne am Boden kniet und den Kopf eines Stiers nach unten drückt, holt der zweite mit dem Opferbeil zu einem wuchtigen Schlag aus.

Die linke Szene demonstriert den militärischen Erfolg des Verstorbenen, wobei Feldzeichen und der Kopf eines Barbaren den Hintergrund bilden. Die Hauptperson steht, nun bärtig und somit älter, im Muskelpanzer eines Feldherrn auf einem niedrigen Podest. Als seine Begleiterin betritt *Virtus*, die personifizierte Tapferkeit, das Podium und hält das Feldzeichen (*vexillum*) einer militärischen Einheit hoch. Links fliegt die Siegesgöttin *Victoria* herbei; im Augenblick der Landung, in dem ihr rechter Fuß noch über dem Boden schwebt und ihr Gewand im Wind flattert, hält sie sich an *Virtus* fest. Das unmittelbare und greifbare Ergebnis von Tapferkeit und Sieghaftigkeit des Feldherrn ist die Unterwerfung eines Barbarenvolkes, dessen Vertreter von einem römischen Soldaten vorgeführt werden.

Ebenfalls bärtig erscheint derselbe Römer rechts der Mitte in einem Hochzeitsbild. Mit der Toga bekleidet reicht er einer verschleierte Frau

⁷ Reinsberg a. O. 20–21. 202 Kat.Nr. 33 Taf. 1,2; 4–5; 8,2–3; 51,1; 124,1.– Wrede, H.: Senatorische Sarkophage. MAR 39. Mainz 2001 passim mit Anm. 68 Taf. 2.



60–61 wie Abb. 57; Kopf der jugendlichen Hauptperson; mittlere Figuren.

die Hand. Die Geste ist der traditionelle Ausdruck einer engen und vertrauensvollen Beziehung zwischen zwei Personen, zwischen Verbündeten und Freunden, Verwandten und Eheleuten;⁸ hier bezeichnet sie die Verbundenheit eines Ehepaares. Vier weitere Figuren runden die Szene ab und ergänzen sie zugleich. Im Hintergrund erscheint *Concordia*, die Personifikation der Eintracht, die ihre Hände auf die Schultern des Paares gelegt hat. Das Gegenstück dazu ist der Hochzeitsgott Hymenaeus, als Knabe mit einer Fackel dargestellt. Hinter dem Bräutigam steht ein würdiger älterer Römer; hinter der Braut eine junge Frau.

Die Haartracht der Hauptperson besteht aus langen glatt anliegenden Strähnen. Sie folgt nicht den zeitgenössischen antoninischen Modefrisuren und unterscheidet sich auch deutlich von den bewegteren Locken der männlichen Begleitfiguren; so wird der dreifach dargestellte Verstorbene von seinen Begleitern klar abgesetzt. Dagegen bleibt das Bildnis der Braut ohne jeden individuellen Zug, denn der tief in das Gesicht gezogene Schleier macht die Wiedergabe einer signifikanten Physiognomie oder einer distinkten Haartracht unmöglich. Der Kopf des älteren Begleiters in der Hochzeitsszene mit Glatze, bartlosen Wangen und tiefen Falten ist zwar porträthaft gestaltet, doch entspricht er nicht

⁸ Reinsberg, C.: *Concordia. Die Darstellung von Hochzeit und ehelicher Eintracht in der Spätantike*. In: *Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung Frankfurt a. M. 1984*, 312–317.– Dies. wie Anm. 6, 39–45.



62 Mantua, Palazzo Ducale Inv. 186. Römischer Sarkophag, um 170 n. Chr.
H. 77 cm.

den zeitgenössischen Bildnissen. Vielmehr erinnert er an spätrepublikanische Porträts, etwa an den Kopf des Cicero (Abb. 88a–b).

Für den Sarkophag in Mantua und verwandte Denkmäler sind die Reliefs seit der grundlegenden Behandlung durch Gerhart Rodenwaldt in Verbindung mit vier »römischen Kardinaltugenden« gesehen worden: *Virtus* (Tapferkeit) werde durch die Personifikation oder ein Jagdbild vertreten, *clementia* (Milde) durch die Unterwerfungsszene, die der Bagnadigung vorausgehen würde, *pietas* (Frömmigkeit) durch das Opfer, *concordia* (Eintracht) durch Hochzeitsszene und Personifikation.⁹ Das mag auch für antike Betrachter eine mögliche Lesart gewesen sein. Aber anders als auf den Münzen, wo die Umschriften häufig eine Interpretation der Darstellungen vorgeben, blieben die Sarkophagreliefs ohne Erläuterung und damit offen für unterschiedliche Deutungen.

Die Bilder des Mantuaner Sarkophags folgen der gängigen Strategie der römischen Kunst, Eigenheiten und Wesenszüge des Porträtierten auszulagern und durch zusätzliche Figuren zu visualisieren, etwa durch Personifikationen wie *Virtus* (»Tapferkeit«) und *Honos* (»Ehre«).¹⁰ Von

⁹ Rodenwaldt, G.: Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst. Berlin 1935.– Wrede a. O. 24–35.– Zu den Schwierigkeiten, die sich darauf ergeben s. etwa Muth, S.: Drei statt vier. Zur Deutung der Feldherrensarkophage, AA 2004, 263–273.

¹⁰ Lochin, C.: *Honos*, LIMC V 1990, 498–502 bes. Nr. 14. 19–25.– Vollkommer, R.: *Victoria*. LIMC VIII 1997, 237–269 bes. Nr. 312–342. 363–369.– Ganschow,

den 19 Figuren auf der Vorderseite handelt nur die in drei porträthafter Darstellungen gezeigte Hauptperson autonom und aktiv; alle anderen sind ihr in unterschiedlicher Weise attributiv zugeordnet und beschreiben ihre Qualitäten. Am deutlichsten ist das in der zentralen Opferszene, in der alle anderen Personen auf Anweisung der Hauptfigur handeln oder sich zu ihrer Verfügung halten. Sie sorgt für den perfekten Ablauf des Rituals, das am richtigen Ort und in der korrekten Weise durch sorgfältig ausgewählte und gut geschulte Opferdiener durchgeführt wird.¹¹

In der Hochzeitsszene erscheint die Braut durch die Komposition, den Handschlag und die Zusammenführung durch *Concordia* als gleichrangig. Aber die Verschleierung, die keine individuellen Züge zulässt, zeigt, dass es nicht um die Persönlichkeit einer bestimmten Frau, sondern ausschließlich um die Rolle als Ehefrau und damit als zukünftige Mutter standesgemäßer Kinder geht. Ihre Begleiterin, die Kopfwendung und Armhaltung aufnimmt, demonstriert mit gewelltem langem Haar, faltenlosem Gesicht, entblösster Schulter und Brust, nacktem Arm und ausgestelltem Kontur des Gesäßes augenfällig jene Schönheit und erotische Attraktion, die bei der Braut unter den schweren Gewändern allenfalls angedeutet werden konnten: Diese Qualitäten der Ehefrau sind in ihre Begleiterin ausgelagert und auf diese Weise sichtbar gemacht. Der ältere Begleiter des Mannes ist durch die Toga als Standesgenosse erkennbar; mit seinen an Cicero erinnernden Zügen vertritt er die Tradition römischer Werte. Er bezeugt, dass die Verbindung in einem traditionellen und sozial akzeptierten Rahmen stattfindet, womit er zugleich die Hauptperson als einen den überlieferten Bräuchen verpflichteten Römer charakterisiert.

Auch in der dramatischen Unterwerfungsszene geht es um Erfolg und Qualitäten der Hauptperson. In drei Figuren wird deutlich gemacht, dass das gegnerische Barbarenvolk vollständig unterworfen und dem Sieger auf Gedeih und Verderben ausgeliefert ist. Sie werden von einem einzelnen römischen Offizier mühelos vorgeführt. Ein kräftiger Mann geht gebückt, mit auf den Rücken gefesselten Händen und gesenktem Blick. Eine Frau fällt vor dem Feldherrn auf die Knie und blickt zu ihm auf, während sie zugleich die Hand nach ihm ausstreckt. Das offene Haar und die verrutschten Kleider zeigen, dass sie dem Sieger schutzlos ausgeliefert ist. Wie die Begleiterin der Braut, so ist auch die Barbarin mit

Th.: Virtus. LIMC VIII 1997, 273–281 bes. Nr. 31–38. 53–59. 61. 65–69.

11 Fless, F.: Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs. Mainz 1995, 72–77.

ihren jugendlichen Zügen und entblößten Schultern schön und erotisch attraktiv; aber der Blick des Feldherrn geht über sie hinweg und demonstriert jene *continentia* (Enthaltsamkeit), die zu den Tugenden römischer Generäle gezählt wurde (Val. Max. IV 3,1–3 ext. 1–3). Auch der mitgeführte Knabe blickt zu dem Sieger auf, wobei er flehend die Hände hebt. Der Feldherr umklammert sein Schwert und demonstriert die Macht, über Leben und Tod zu entscheiden: Noch lässt er nicht erkennen, ob er tatsächlich Milde (*clementia*) walten lassen oder eine strenge Bestrafung (*severitas*) verhängen wird. Es ist jedenfalls die *Virtus* des Feldherrn, die den Erfolg ermöglicht hat, denn sie steht hinter dem Sieger, um mit ihm die Unterwerfung entgegenzunehmen. Und dieser Erfolg ist so bedeutend wie die großen Siege der Vergangenheit, denn *Victoria*, die ihn verkörpert, entspricht einer traditionellen Ikonographie, die seit Jahrhunderten für Siegesmonumente verwendet worden ist. Die beiden personifizieren die Qualitäten und Leistungen des Mannes in jugendlichen Frauenkörpern und visualisieren sie in ästhetischer Perfektion.

3.3 BIOGRAPHISCHE BILDSEQUENZEN

Die Sarkophage in Neapel und Mantua zeigen, wie zahlreiche andere Grabdenkmäler auch, den Verstorbenen zwar in mehreren porträthaften Figuren. Aber sie schildern keine Karriere mit aufeinander folgenden Stationen; vielmehr zeigen die komplementären Bilder die Verwirklichung unterschiedlicher Qualitäten. Daneben gibt es seit dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. Bildserien, die zeitlich aufeinander folgende Taten einer Person wiedergeben und damit als biographische Sequenzen verstanden werden können. Seit den Jahren um 510 v. Chr. stellen die attischen Vasenmaler die Taten des Theseus auf ihren Gefäßen zu größeren Serien zusammen, wobei besonders die Beseitigung der mörderischen Bösewichte auf seinem Weg von Troizen nach Athen gezeigt wurde.¹² Obwohl deren Abfolge durch die Reisesationen feststand und auch bereits im früheren 5. Jahrhundert bei Bakchylides (Dithyramben 18,19–30) literarisch festgehalten worden ist, ordnen die Maler ihre Bilder in unterschiedlicher Weise an. Ganz offensichtlich galt das Interesse nicht einer

¹² Neils, J.: Theseus. LIMC VII 1994, 922–940 bes. Nr. 32–60.– von den Hoff, R.: Die Pracht der Schalen und die Tatkraft des Heros. Theseuszyklen auf Symposionsgeschirr in Athen. In: Heilmeyer, W.-D. (Hrsg.): Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Berlin/Mainz 2002, 331–337.

zeitlichen Abfolge, ebenso wenig wie im Falle der Zusammenstellungen von Herakles-Taten.¹³ Eine Entwicklungsgeschichte ist dabei nicht beabsichtigt; vielmehr bezeugen die Theseus- und Herakleszyklen mit einer Vielzahl verdienstvoller Handlungen den beständigen heroischen Charakter und die stetige Tatkraft, die sich nicht in einem einmaligen Exploit erschöpft, sondern immer wieder große Leistungen vollbringt.

Dagegen zeigten die Reliefs des Großen Altars von Pergamon das Leben des Stadtgründers Telephos in einer chronologisch angelegten Sequenz. Auch wenn der 58 Meter lange, den inneren Altarhof umfassende Fries nur fragmentarisch erhalten ist, so lässt sich doch die Abfolge der Szenen in wichtigen Punkten rekonstruieren.¹⁴ Sie zeigten das Leben des Heros, beginnend mit dem Orakel des Apollon an König Aleos, das die Zukunft seines Enkels verkündet, und der Begegnung der Eltern Herakles und Auge. Daran schließen sich die Aussetzung des Telephos und der Auge, die Säugung des Kindes durch eine Löwin, die Ankunft von Mutter und Sohn in Mysien und die Aufnahme durch den dortigen König Teuthras an, dann in zum Teil schwer zu deutenden Szenen das weitere Schicksal und die Taten des Helden. Die Darstellung einer Aufbahrung, wohl des Telephos selbst, schloss den Fries ab.

Der Telephosfries als umfassende bildliche Darstellung eines vollständigen Lebens hatte keine bekannten Vorläufer. Die Szenen mögen verlorenen literarischen Biographien des Heros gefolgt sein, wie sie später von Plutarch für Herakles, Theseus und Romulus verfasst worden sind. Der Erhaltungszustand lässt nicht erkennen, ob die Entwicklung des Helden sich über den Wechsel der Altersstufen hinaus in seinem Bildnis gespiegelt hat. Ebenso muss offen bleiben, ob der Stadtgründer Pergamons durch Attribute, in Habitus, Physiognomie oder Frisur von anderen Personen unterschieden und als besonders dargestellt war.

Der Telephosfries ist ein Einzelfall geblieben; kein anderes antikes Denkmal bildet das Leben einer Persönlichkeit in dieser Vollständigkeit ab. Dagegen wurden in der römischen Kaiserzeit eine Reihe von Denkmälern geschaffen, die historische Vorgänge in einer zeitlichen Sequenz darstellen und dabei immer wieder die Präsenz und das Wirken des

13 Boardman, J.: Herakles Dodekathlos. LIMC V 1990, 5–16.

14 Heres, H.: Telephos 1. LIMC VII 857–862.– Heilmeyer, W.-D.: Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses. Berlin 1997, 146–169 Kat. 17–32; S. 194–195.– Lenz, D.: »So viele Rätsel wie Figuren«. Neues zu den Platten 49 und 50 vom Telephosfries des Pergamonaltars, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 87, 2018, 301–328.

Kaisers schildern. Am deutlichsten ist die intendierte Abfolge bei den Kriegsberichten an den Säulenmonumenten für Trajan und Marc Aurel in Rom, weil die Windung der Frieße eine eindeutige Leserichtung vorgibt. Zwar werden immer wieder Standardszenen wie Märsche, Opfer oder Ansprachen eingeschoben, doch sind auch eindeutig benennbare und historisch verbürgte Ereignisse wie der Tod des Decebalus an der Trajanssäule¹⁵ oder das Regenwunder an der Marc-Aurel-Säule¹⁶ dargestellt. Nicht in allen, aber in vielen Ereignissen erscheint der Kaiser, durch Porträtkopf und besonders durch die Komposition herausgehoben, als Hauptfigur.¹⁷ Die Szenen schildern detailliert und augenfällig seine Frömmigkeit, Tapferkeit, Umsicht und Fürsorge. Die damit offengelegten Leistungen und Erfolge werden wie bei dem Mantuaner Sarkophag der Hauptperson zugeschrieben, die so mit den entsprechenden Qualitäten ausgestattet wird. Die Denkmäler mögen vordergründig als Bildchroniken mit einer Vielzahl von Akteuren erscheinen, aber zugleich sind sie erweiterte Porträts des Kaisers.¹⁸

Wenn an der Trajanssäule der Kaiser durch die Verwendung seiner gängigen Bildnistypen porträthaft dargestellt wird, so ist das für die Hauptfigur der Kaiseraugster Achilleus-Platte nicht der Fall. Ihre Benennung ergibt sich einzig aus dem Kontext und aus der Abfolge der Szenen, die Geburt, Erziehung und Jugend des Helden wiedergeben (Abb. 63 Tafel 6).¹⁹ Die durch Säulen getrennten Bildfelder des Randfrieses zeigen das Kindsbett der Thetis; das Bad im Styx und die Pflege des Neugeborenen; die Übergabe des Kindes an den weisen Kentauren Chiron; die Ernährung des Knaben mit dem Knochenmark erlegter Tiere; den Ausritt zur Jagd; die Unterweisung im Lesen und im Diskuswerfen;

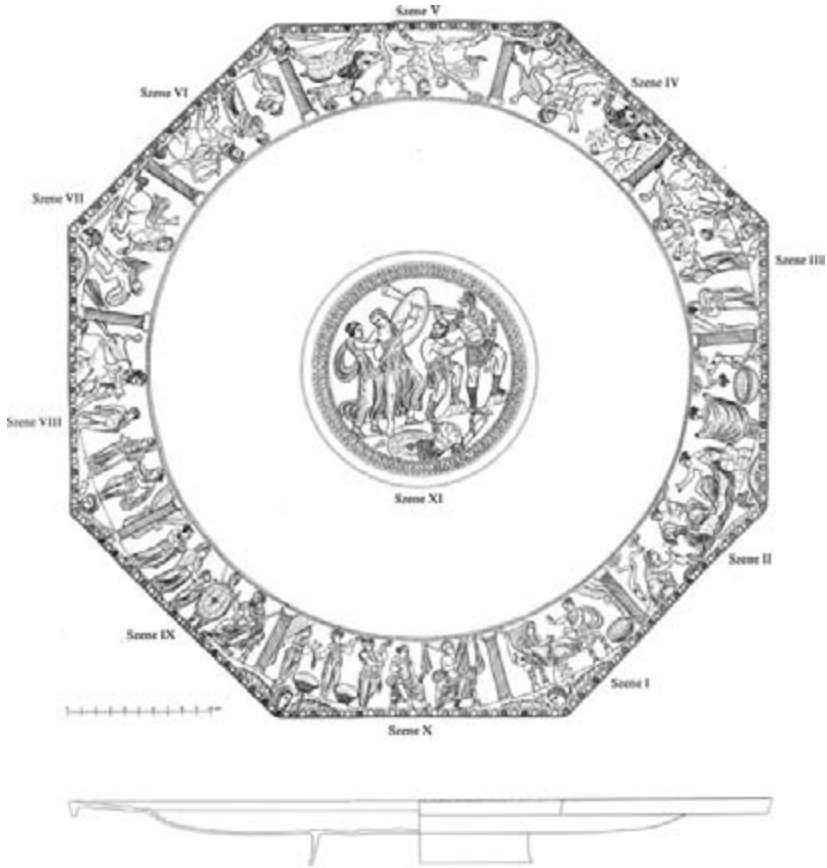
15 Stefan, A. S.: La colonne de Trajane. Paris 2015 Taf. 56 (Szenen CXLV–CXLVII).

16 Coarelli, F.: La Colonna di Marco Aurelio – The Column of Marcus Aurelius. Rom 2008, 140–142 (Szene XVI).

17 Trajan erscheint an der Trajanssäule 60 Mal: Boschung, D.: Bildnisse des Trajan. In: Schallmayer, E. (Hrsg.): Traian in Germanien – Traian im Reich. Bad Homburg 1999, 137–139.

18 Baumer, L. E. / Hölscher, T. / Winkler, L.: Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien, JdI 106, 1991, 261–295.

19 von Gonzenbach, V.: Achillesplatte, in: Cahn, H. A. / Kaufmann-Heinimann, A. (Hrsg.): Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst. Derendingen 1984, 225–307 Nr 63 Taf. 146–307; mit der Zusammenstellung weiterer spätantiker Bildzyklen der Achilleusbiographie.



63 Augst, Römermuseum Inv. 62.1. Silberplatte des 4. Jhs. n. Chr. mit Szenen aus dem Leben des Achilleus; Umzeichnung. Durchmesser 53 cm.

die Rückgabe des herangewachsenen Jünglings an seine Mutter Thetis; die Übergabe des als Mädchen verkleideten Achilleus an König Lykomedes; endlich Achilleus, der unter den Töchtern des Königs die Lyra spielt. Anders als etwa bei dem Mantuaner Sarkophag verdeutlichen die Szenen nicht komplementäre Qualitäten des Protagonisten. Vielmehr zeigen sie, wie Achilleus durch Abstammung, Pflege, Erziehung und Ernährung ein Besonderer wird, dessen einzigartiger heroischer Charakter sich im Handlungsporträt des Mittelfeldes offenbart (vgl. Kap. I.1.3): Beim Klang der Kriegstrompete wirft der Held die Frauenkleider ab und greift nach den ausgelegten Waffen, obwohl er damit seinen frühen Tod unausweichlich macht.

Formal ähnlich sind spätantike Stickereien (*orbiculi*) von Tuniken aus dem 7. oder 8. Jahrhundert n. Chr., die in mehreren Bildern Ereignisse aus dem Leben des Joseph wiedergeben (1. Mose 37). Das Mittelmotiv zeigt den träumenden Joseph; darum herum sind im Gegenuhrzeigersinn Bilder angeordnet, die den Konflikt mit den Brüdern und den Verkauf nach Ägypten abbilden (Tafel 7).²⁰ Die Darstellungen sollen hier nicht Leistungen und Eigenschaften der Hauptfigur visualisieren und das Thema ist auch nicht die Herausbildung einer besonderen Persönlichkeit; vielmehr geht es um eine einzigartige Biographie. Das Format und die Herstellungstechnik ließen keine porträthafte Darstellung zu; die Bildsequenz ist nur für Betrachter verständlich, die mit der biblischen Josephsgeschichte vertraut sind. Sie wissen auch, dass das Mittelmedaillon nicht nur den Grund für den Hass der Brüder angibt, sondern auch die Befreiung und Erhöhung ankündigt, die Joseph durch die Hilfe Gottes zuteil werden sollten.

Biographische Bildsequenzen mögen selten und vereinzelt sein, aber sie kommen über einen langen Zeitraum hinweg vor, vom späten 6. Jahrhundert v. Chr. bis ins 7. Jahrhundert n. Chr. Stets visualisieren sie die Besonderheit der Hauptfigur in narrativen Szenen. Das kann in Verbindung mit identifizierbaren Porträtköpfen geschehen wie an der Trajanssäule oder bei den römischen Sarkophagen. Die Benennung kann auch durch Attribute gewährleistet sein wie im Falle der Herakleszyklen, doch häufiger ergibt sie sich aus dem Kontext. Nur der hellenistische Telephosfries visualisiert eine gesamte Biographie, von der Begegnung der Eltern bis zum Tode des Helden. Häufiger sind es bestimmte Ausschnitte, in denen die Besonderheit der Hauptperson offensichtlich wird: eine Reiseroute mit ihren Gefahren und deren Überwindung im Falle des Theseus; die Kindheit und Formierung eines exemplarischen Helden für Achilleus; ein Kriegszug mit seiner Routine und seinen dramatischen Ereignissen als Wirkungsfeld des Kaisers. Das Interesse gilt in manchen Fällen der Besonderung des Helden, also den Umständen, die ihn einzigartig gemacht haben; in anderen der Beständigkeit seiner außerordentlichen Leistungen.

20 Schrenk, S.: Textilien des Mittelmeerraums aus spätantiker bis frühislamischer Zeit. Riggisberg 2004, 336 mit Anm. 55–56.– Tafel 7: Trier, Stadtmuseum Simeonstift Inv. VII.52: Nauerth, C.: Die koptischen Textilien der Sammlung Rautenstrauch im Städtischen Museum Simeonstift Trier. Trier 1989, 68 Taf. 35.

III ARCHÄOLOGISCHE FALLSTUDIEN

1. FINGIERTE PORTRÄTS: HOMER UND SEINE GESCHÖPFE

Der ältere Plinius nennt die bildlichen Darstellungen Homers als Beispiel für fingierte Porträts: »Sind keine Bildnisse vorhanden, so werden solche sogar erdacht und erwecken das Verlangen nach nicht überlieferten Gesichtszügen, wie es bei Homer der Fall ist.«¹ Dennoch ist gerade das Homer-Bildnis in der Antike besonders oft und über Jahrhunderte hinweg kopiert worden und es gehört zudem zu den frühesten rundplastischen Darstellungen einer als historisch aufgefassten Person. Dabei folgen die zahlreichen erhaltenen Beispiele einigen wenigen Vorlagen, die offensichtlich als verbindlich angesehen wurden. Sie waren letztlich aus jenen Passagen in den homerischen Werken geschöpft, die als Selbstbeschreibung des Dichters aufgefasst wurden. So deutete Thukydides (III 104) einen Vers des angeblich von Homer stammenden Hymnus an Apollo (III 172): Auf die Frage nach dem Dichter sollten die Mädchen von Delos antworten:

»Das ist der Blinde, der drüben wohnt im stark bevölkerten Chios«.

Ebenso ließ sich die Beschreibung des göttlichen Sängers Demodokos in der Odyssee (VIII. XIII 27–28) als Selbstporträt Homers auffassen. Er ist ein Liebling der Muse, aber sie hat ihm Gutes und Schlechtes gegeben: Auch er ist blind, so dass er an der Hand geführt werden muss; dafür aber hat er die Gabe des süßen Gesangs erhalten (Hom. Od. VIII 63–64).²

1 Plin. nat. 35,9–10: »(imagines)... quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit.« (Übersetzung Roderich König).

2 Baier, M.: Neun Leben des Homer. Eine Übersetzung und Erläuterung der antiken Biographien. Hamburg 2013, 30–32.

In den Jahrzehnten um 500 v. Chr. werden durch Inschrift benannte Dichter beiderlei Geschlechts zu einem Bildthema der attischen Vasenmalerei, nachdem bereits zuvor namenlose Musiker dargestellt worden waren. Nun erscheinen berühmte Lyriker vergangener Generationen wie Sappho und Alkaios, aber auch der zeitgenössische Dichter Anacreon.³ Die Darstellung auf Krateren und Schalen, die für die Verwendung beim geselligen Gelage geschaffen worden sind, vergegenwärtigten die Dichter im Kreis der Symposiasten, die dadurch zum Rezitieren ihrer Gedichte angeregt worden sein mögen.⁴ Aber auch wenn die attischen Vasenmaler Anacreon von Angesicht gekannt haben können, so sind ihre Darstellungen ohne porträthafte physiognomische Züge. Vielmehr ist es sein Auftreten, das ihn besonders macht. Wie Sappho und Alkaios spielt er die Leier, doch bringt er durch seine Musik die anderen Teilnehmer des Symposions zum Tanzen. Auf einem Krater in Kopenhagen hält der Dichter einen Sonnenschirm und trägt zudem eine ostgriechische Tracht, die in Athen fremdartig und extravagant wirken musste.⁵ Sie hebt Anacreon von der Mehrzahl attischer Zecher in einer signifikanten Weise ab. Als zwei Generationen später, um 440 v. Chr., für ihn auf der Akropolis eine Statue aufgestellt wurde, evozierte diese zwar durch Haltung, Gewand und Attribute den von Enthusiasmus beseelten Dichter der Symposionslieder, vermied aber in Physiognomie und Körperformen eine individuelle Charakterisierung (Abb. 175)⁶. Allenfalls die Form des vollen, am Hals lang herabwachsenden Barts mochte dabei als auffälliger eigener Zug erscheinen; sie findet sich auch bei dem erwähnten Vasenbild in Kopenhagen.

Während die attischen Maler ihren Zeitgenossen Anacreon nicht mit einer individuellen Physiognomie wiedergegeben haben, bemühte sich um 460 v. Chr. ein griechischer Bildhauer um eine detaillierte und unverwechselbare Darstellung des etwa zehn Generationen älteren Homer

3 Ojeda, D.: Griechische Dichter klassischer Zeit. Córdoba 2016, 14–16.– Shapiro, A.: Re-fashioning Anacreon in Classical Athens. *Morphomata Lectures Cologne* 2, München 2012, 16–19 Abb. 7. 8.– R. K(reikenbom) in: Scholl 2016, 3–4 Nr. 1.

4 Vgl. etwa Siedentopf, H. B.: Schöne Gesänge. In: Vierneisel, K. / Kaeser, B. (Hrsg.): *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*. München 1990, 247–258.

5 Shapiro a. O. mit Abb. 8.– Kurtz, D. / Boardman, J.: Booners. In: *Greek Vases in The J. Paul Getty Museum*. Malibu 1986, 35–70 Nr. 5 Abb. 13a-b.

6 Shapiro a. O. bes. 9–15. mit Abb. 1–6 und der älteren Literatur.– Keesling 2017, 155–157 Abb. 48.

(Abb. 64).⁷ Angesichts des zeitlichen Abstands des Darstellenden vom Dargestellten ist es offensichtlich, dass das Ergebnis nichts über die tatsächliche Erscheinung des Dichters aussagen kann, aber viel über die Vorstellungen des mittleren 5. Jahrhunderts von seiner Eigenart.

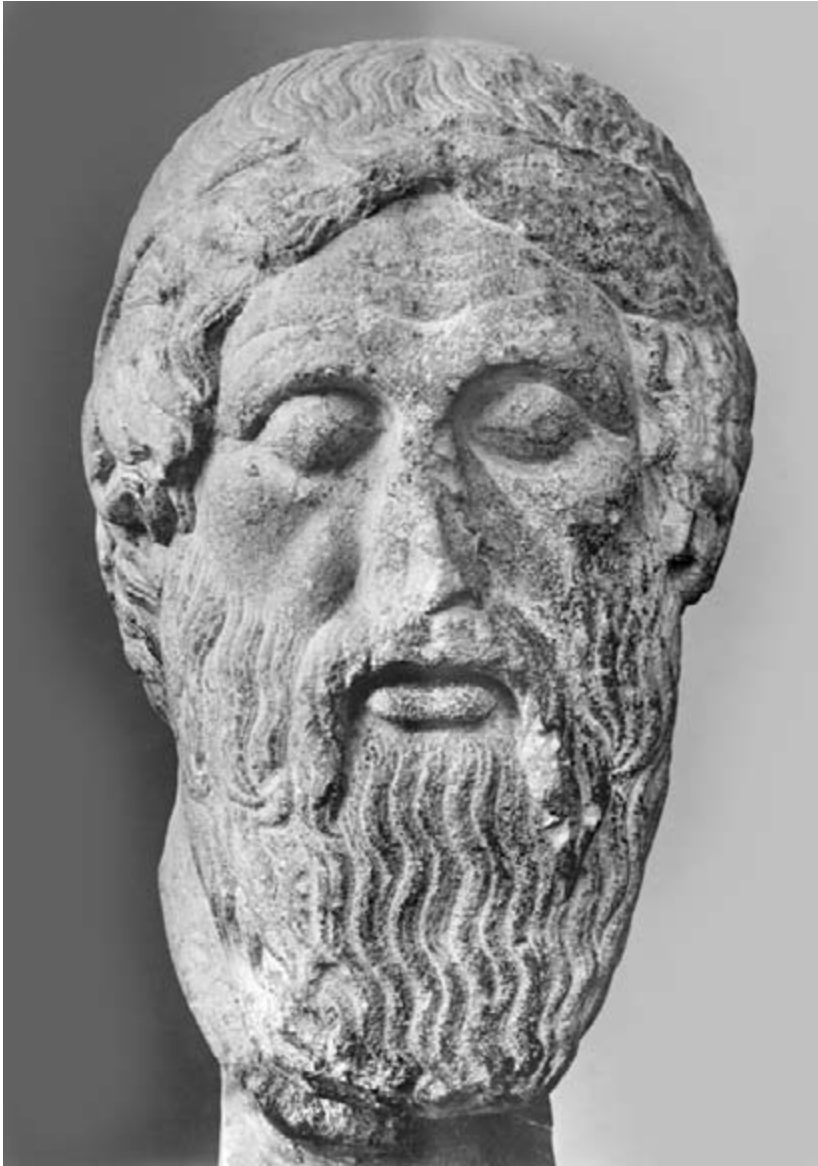
Der Kopf der verlorenen frühklassischen Statue wird durch sechs römische Kopien überliefert, von denen das Exemplar in München als das beste gilt.⁸ Im Gesicht zeigt es auffällige Alterszüge: Runzeln, Krähenfüße, eingefallene Wangen und hervorstehende Jochbeine. Auch die Asymmetrien der Hautfalten in der Augenpartie und bei den Wangen sind auffällige Abweichungen von der zeitgenössischen Idealplastik. Der Verlauf der stark gewellten, dabei seitlich hochgezogenen Stirnfalten scheint durch eine momentane Bewegung der runden Brauen verursacht zu sein. Die tief eingesunkenen Augen sind geschlossen und werden durch ihre plastische Form, aber auch durch den parallelen Verlauf der Brauen betont. Ebenso auffällig ist die Frisur. Das Haar ist in langen Strähnen vom Wirbel aus über die Kalotte gezogen, unter einem Reif hindurchgeführt und über der Stirn mit einem kleinen Knoten zusammengehalten, so dass es die Stirn giebelförmig einfasst. An den Seiten und im Nacken fallen die sorgfältig geschnittenen Locken unterhalb des glatten Reifs frei herab, so dass die Ohren zum größten Teil verdeckt werden.

Als dieses frühklassische Homerbildnis um 460 v. Chr. entstand, waren neben den vermuteten Selbstzeugnissen des Dichters weitere biographische Informationen im Umlauf. Bereits im späteren 6. Jahrhundert hatte Theagenes von Rhegion eine (verlorene) Schrift über »Homers Dichtung, seine Herkunft und seine Zeitstellung« verfasst, die sich auch zu seiner Person geäußert haben muss.⁹ Auf solche Nachrichten ist die ungewöhnliche Gestaltung der Augenpartie zurückzuführen, mit der die Blindheit Homers umgesetzt wird. Sie konnte biographisch als Ergeb-

⁷ Vierneisel-Schlörb 1979, 36–48 Nr. 5 mit der älteren Lit.– Ojeda a.O. 19–20.– Vorster 1993, 148–149 Nr. 64 Abb. 283–288.– Zanker 1995, 21–29.– Knauß / Gliwitzky 2017, 48 Abb. 2.17a–b; 342 Kat. 4.

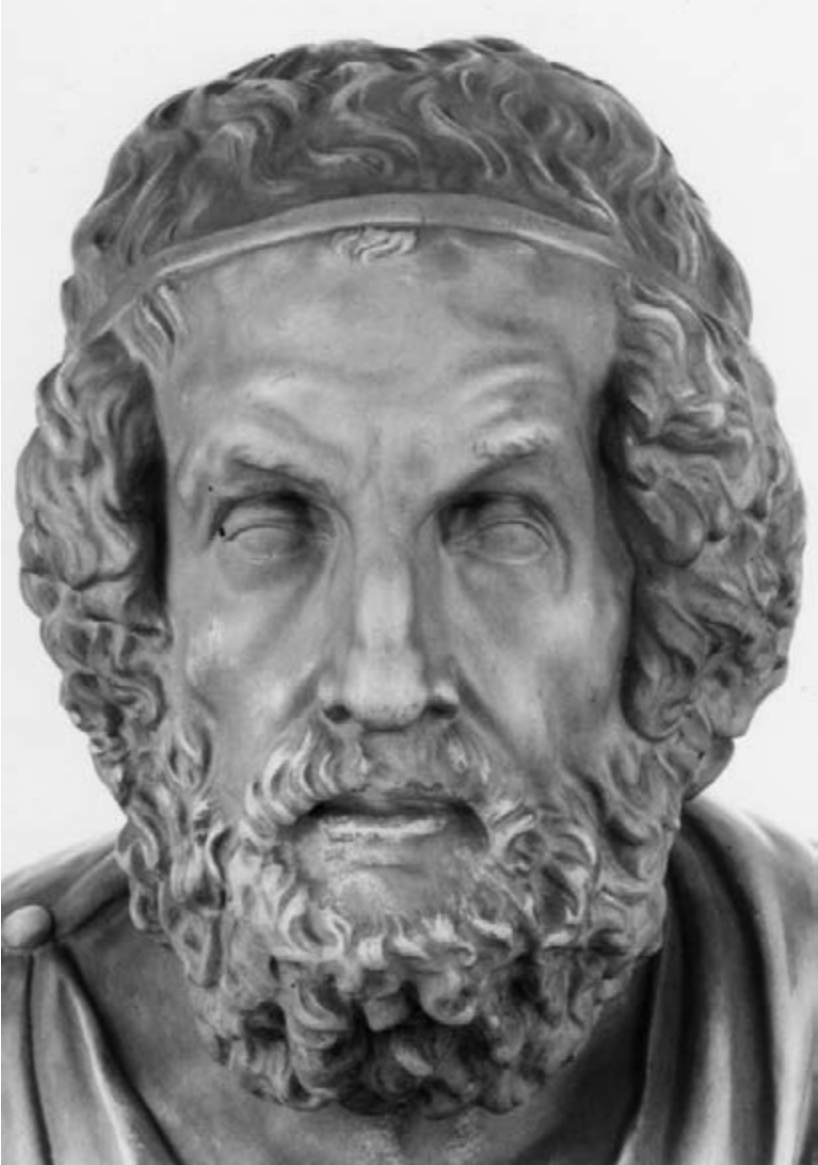
⁸ Boehringer, E. und R.: *Homer. Bildnisse und Nachweise I*. Rundwerke. Breslau 1939.– Richter 1965, I 45–48 Abb. 1–16.

⁹ Tatianos, *Oratio ad Graecos* 31: »περὶ γὰρ τῆς Ὀμήρου ποιήσεως γένους τε αὐτοῦ καὶ χρόνου«.– Latacz, J.: *Zu Homers Person*. In: Ders., *Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption*, hrsg. von Greub, Th. / Greub-Fraçz, K. / Schmidt, A. Berlin/Boston 2014, 41–85 bes. 62 (zuerst in: Rengakos, A. / Zimmermann, B. (Hrsg.): *Homer-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2001, 1–25).



64 München, Glyptothek 273. Bildnis Homers, römische Kopie nach einem Vorbild um 460 v. Chr. H. 39,5 cm.

nis eines individuellen Schicksals verstanden werden, dem die Muse »Gutes und Schlechtes« zugeteilt hatte (Hom. Od. VIII 63). Eine wichtige Entscheidung des Bildhauers bedeutete die Wahl der Altersstufe.



65 Schwerin, Staatliches Museum Inv. 1900; Abguss FU Berlin VII 3470. Inv. 2/50. Römische Kopie des hellenistischen Homerporträts.

Sie markiert eine klare Abgrenzung gegenüber den früheren Dichterdarstellungen der Vasenmalerei, die durchwegs erwachsene Männer ohne Alterszüge zeigen. Demodokos, Homers vermeintliches Selbstbildnis in

der Odyssee, bedarf zwar wegen seiner Blindheit der Hilfe eines Führers, doch wird seine Lebensstufe nicht angegeben. Das Porträt zeigt den Dichter vom Alter gezeichnet und damit nach Vollendung seines gewaltigen, in allen Details ausgeformten Werks. Die jugendlich volle Unterlippe lenkt den Blick auf den Mund, der leicht geöffnet ist, so dass der Dichter zu sprechen und sein vollendetes Werk vorzutragen scheint.

Der altersbedingte körperliche Verfall wird nicht nur durch die konzentrierte Mimik, sondern auch durch die sorgfältige Pflege von Bart und Frisur ausgeglichen.¹⁰ Die Kombination von Stirnknötchen und langen Strähnen an den Seiten findet sich sonst bei Darstellungen von Knaben;¹¹ bei dem greisen Dichter muss sie daher besonders auffällig gewirkt haben. Die artifizielle Haartracht ist das Ergebnis einer sorgfältigen Vorbereitung, das gut zum Auftreten vor der Festversammlung passen würde. Ihr entspricht der lange, sorgfältig geschnittene, dichte und gewellte Bart. Ein etwas älteres, aber ebenfalls postumes Vasenbild zeigt den rezitierenden lyrischen Dichter Alkaios in ähnlicher Weise frisiert: Seine Haare wachsen an der Seite über die Ohren hinab; sind von einer Binde gehalten und bilden über der Stirn einen herausgezogenen Bausch.¹² Das entsprach offensichtlich der Vorstellung vom Auftreten eines Dichters früherer Jahrhunderte.

Etwa gleichzeitig mit der Schaffung des beschriebenen Homerporträts ließ Mikythos aus Rhegion im Heiligtum von Olympia ein umfangreiches Weihgeschenk aufstellen, das in unterlebensgroßen Figuren die Dichter Homer und Hesiod inmitten einer Gruppe von Göttern darstellte (Pausanias V 26,2–5).¹³ Wegen des unterschiedlichen Formats kann die Statue in Olympia zwar nicht das Vorbild für die bekannten römischen Kopien gewesen sein. Aber ihre Aufstellung in dem pan-

10 Gleichzeitige Darstellungen alter Menschen: Kressirer, K.: Das Greisenalter in der griechischen Antike. Untersuchungen der Vasenbilder und Schriftquellen der archaischen und klassischen Zeit. Hamburg 2016 bes. 19–25. 502–515.

11 Stele eines siegreichen Knaben aus Sunion, um 470 v. Chr.: Bol II 2004, 54. 502 Taf. 50.– Zur Frisur Schäfer, Th., AM 111, 1996, 121–123. Triptolemos am Weihrelief von Eleusis, um 440/430 v. Chr.: Schneider, L.: Das Große Eleusinische Relief und seine Kopien. In: Eckstein, F.: Antike Plastik XII. Berlin 1973, 103–122 bes. Abb. 5 Taf. 31.

12 München, Antikensammlungen Inv. 2416. Gute Abbildung bei Schefold, K.: Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker. Basel 1943, 55.

13 DNO, Dionysios aus Argos Nr. 1 SQ 473–474 (K. Hallof, R. Krumeich, L. Lehmann) mit weiterer Literatur.– Zanker 1995, 26–28.

hellenischen Heiligtum zeigt ein Bedürfnis nach Kenntnis der Erscheinung Homers in den Jahrzehnten nach den Perserkriegen, das auch zur Schaffung des lebensgroßen Porträts führte. Mit den frühklassischen Statuen erhielt der Schöpfer der Ilias und der Odyssee, die im ganzen griechischen Bereich seit langem vorbildhaften Rang hatten, eine anschauliche Gestalt.

Die Festlegung der Homer-Ikonographie seit dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. steht neben den fortgesetzten Versuchen, die Biographie des Dichters zu klären. Nicht nur Thukydides, sondern bereits zuvor Simonides von Keos (556–468 v. Chr.)¹⁴ hatte Homer als »Mann aus Chios« bezeichnet, wahrscheinlich aus dem gleichen Grund. Herodot (II 53) glaubte, dass Homer höchstens 400 Jahre vor seiner eigenen Zeit gelebt habe, also in der zweiten Hälfte des 9. vorchristlichen Jahrhunderts, und widersprach damit einer Datierung in die Zeit des Trojanischen Krieges, wie sie Hellanikos vertrat. Biographien, die in der römischen Kaiserzeit und später aufgrund früherer Schriften entstanden, nennen seinen Geburtsort (meist Smyrna), seine Abstammung, die Namen der Eltern, vermeintliche Einzelheiten seines beschwerlichen Lebens, endlich seinen Tod auf der Insel Ios. Er habe zunächst Melesigenes geheissen, sei später erblindet und deshalb *Homeros* genannt worden.¹⁵ Auch wenn diese biographischen Skizzen willkürlich und wenig begründet anmuten, so verraten sie doch ein Bedürfnis nach Kenntnis der Persönlichkeit des Dichters, wie sie auch in den »erdachten« Bildnissen deutlich wird. Die stabile Ikonographie seiner rundplastischen und lebensgroßen Bildnisse trug entscheidend dazu bei, die Vorstellung von Homer als einer historischen Persönlichkeit zu verfestigen. Von seiner geschichtlichen Existenz zeugte auch sein Grab auf der Insel Ios, von dem etwa Pausanias (X 24,2) weiß. Er berichtet zudem von einer Bronzestatue Homers in Delphi und von dem dort verzeichneten Orakel, das ihn als »glücklich und vom Unglück verfolgt« (ὄλβιος καὶ δύσδαιμων) bezeichnet. Das bestätigte die Angaben der Biographien, wonach Homer ein wechselhaftes Leben unter schwierigen materiellen Bedingungen geführt haben soll, die sich auch in der zerfurchten Physiognomie des hellenistischen Homer-Typus abbilden.

Das frühklassische Homerporträt prägte die Vorstellung von dem großen Dichter für Jahrhunderte. Als 300 Jahre später, im 2. Jahrhun-

¹⁴ Latacz a. O. 53.

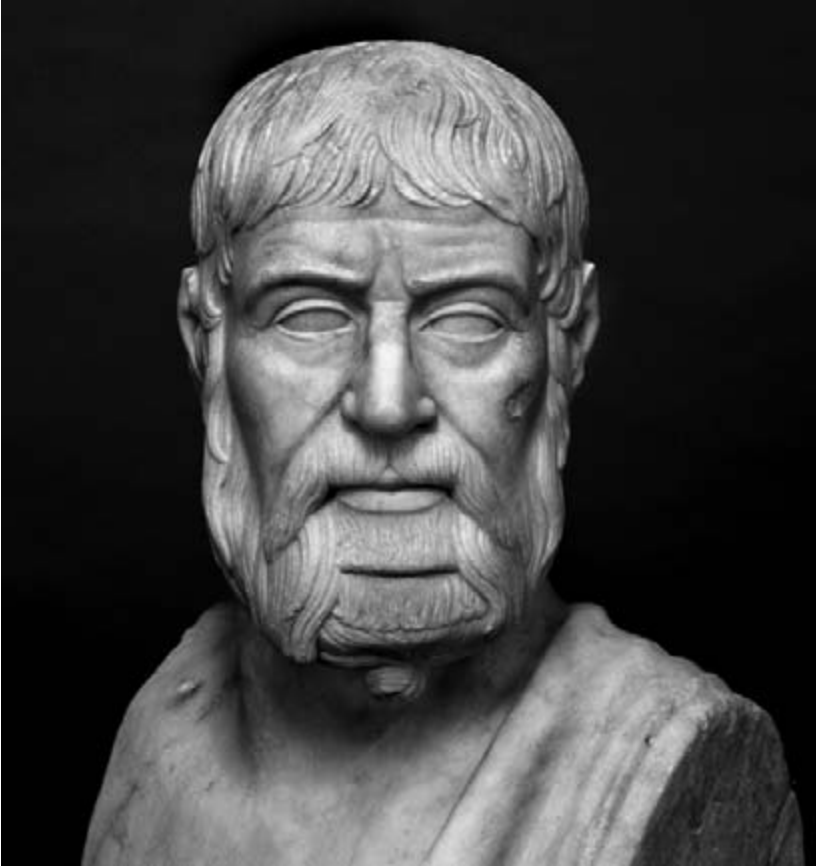
¹⁵ Latacz a. O. bes. 61–72.– Baier wie Anm. 2, passim.

dert v. Chr., ein neues, den veränderten Ausdrucksformen angepasstes Bildnis geschaffen wurde (Abb. 65)¹⁶, orientierte sich der Bildhauer an den Vorgaben der zehn Generationen älteren Fassung aus dem 5. Jahrhundert. Er übernahm nicht nur den dünnen Haarreif, sondern auch die gefurchte Stirn und die hageren, von diagonalen asymmetrischen Faltenzügen bewegten Wangen. Auch hier bauscht sich das Haar an den Seiten des Kopfes, während es oben dünn auf die Kalotte gelegt und unter dem Reif nach vorne gezogen ist, jedoch ohne verknotet zu werden. Wie bei der älteren Fassung sind die runden Brauen nach oben gezogen, so dass auf der Stirn lange geschwungene Falten entstehen. Freilich wird jede Einzelheit der Physiognomie und der Frisur in die Formensprache des Hellenismus übertragen. Das ist besonders deutlich in der Gestaltung von Haar und Bart, die in unregelmäßig bewegten und voneinander getrennten Locken angegeben sind. Die Augen sind etwas geöffnet aber klein und schmal, so dass sie blicklos wirken. Die altersbedingte körperliche Schwäche wird durch die offensichtliche Stirnplatte, Tränensäcke und eingefallene Wangen demonstrativ vorgeführt.

Die Besonderheiten des ersten überlieferten Homerporträts werden deutlich im Vergleich mit dem kaum jüngeren Bildnis des Dichters Pindar, das nun tatsächlich die zeitgenössische Darstellung einer historischen Persönlichkeit ist. Als zuverlässigste Fassung der acht erhaltenen römischen Kopien dürfen eine Herme im kapitolinischen Museum (Abb. 66) und der Kopf in Oslo gelten.¹⁷ Bei ihnen teilt sich das kurze strähnige Haar über der Stirn. An den Schläfen bildet es zwei Zangenmotive, denn die Locken vor den Ohren drehen sich zum Gesicht zurück. Sie sind offensichtlich länger und voller als das Haar über der Stirn: Anders als beim Homerbildnis wird keine sorgfältig arrangierte Frisur gezeigt. Aber auch hier betont die Haartracht die singuläre Erscheinung des Dargestellten, denn sie entspricht weder der Kurzhaarfrisur der Athleten noch dem Kräuselhaar der Jünglinge, Heroen oder jugendlichen Götter. Besonders auffällig ist die Barttracht. Die unter-

¹⁶ Abb. 65: Boehringer wie Anm. 8, 124–126 Nr. XV Taf. 88–90.– Richter 1965, I 51 Nr. 17 Abb. 91–93.– Zum Typus vgl. etwa Zanker 1995, 161–166.– Gasparri 2009, 15–16. 126–127 Nr. 2 mit der älteren Lit.

¹⁷ Bergemann, J.: Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters, AM 106, 1991, 157–189 (mit Besprechung der Repliken).– Himmelmann, N.: Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit. 28. Ergänzungsheft JdI. Berlin / New York 1994, 69–74. 154.– Ojeda a. O. 20–21.– Keesling 2017, 73–74 Abb. 18.



66 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 585. Bildnis des Pindar, römische Kopie nach Vorbild aus der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. H. 47 cm.

schiedlich langen Strähnen sind vorne in Schichten angegeben, während die seitlichen Haare lang herabwachsen und zu einem kleinen Knoten unter dem Kinn zusammengenommen sind. Dabei sind nicht alle Strähnen in gleicher Weise erfasst, so dass das Arrangement nicht artefiziell, sondern spontan ausgeführt wirkt. In ähnlicher Weise trägt ein Satyr auf einer Halsamphore des Kleophrades-Malers seinen Bart und sein Haar zusammengebunden, um eine Behinderung im Kampf zu vermeiden.¹⁸ Nikolaus Himmelmann hat die Verknotung des Bartes durch den Ver-

18 Voutiras, E.: Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr. Bonn 1980, 68 Abb. 25.

weis auf ein Relief im Museo Barracco überzeugend mit dem Auftreten des Dichters beim Lyraspiel gedeutet.¹⁹ In jedem Falle ist diese Barttracht eine Besonderheit des Pindar, denn der Porträtist hat sich bemüht, sie in ihren Einzelheiten festzuhalten. Es ist anzunehmen, dass sie tatsächlich zum Auftreten dieses Sängers gehörte. Der Bildhauer, der sein Porträt schuf, hat den situativ bedingten Bartknoten als distinktives Merkmal übernommen:²⁰ Er machte den Dargestellten sofort erkennbar. Wenn es später auch bei Darstellungen des Dichters in Form von Hermen und Schildbüsten beibehalten wird, bei denen sein Auftreten nicht wiedergegeben werden konnte, so ist es zu einem unverwechselbaren Signet des Pindar geworden.

Die Physiognomien beider Dichter stehen in deutlichem Kontrast zu den alterslosen, idealen Köpfen, die das Bild der spätarchaischen und frühklassischen Kunst prägen. Das macht der Vergleich mit dem Gott aus dem Meer deutlich, der eine ideale Ausprägung der gleichen Altersstufe zeigt, mit vollem Haar, glatten Gesichtszügen und entspannter Mimik, die trotz des heftig bewegten Motivs keine Anspannung verrät.²¹ Im Gesicht des Gottes hat die Zeit keine Spuren und keine biographischen Marken hinterlassen hat.

Etwa gleichzeitig mit Homer sind auch einige der von ihm besungenen Heroen in Statuen dargestellt worden. Nach Ansicht der antiken Geschichtsschreiber waren sie historische Akteure, deren Leben und Wirken sich chronologisch bestimmen ließen. Wie das Homerporträt, so waren auch ihre rundplastischen Darstellungen »erdachte« Bildnisse von Personen der Vergangenheit (Kap. I.1.1). Pausanias (V 25,8–10)²² sah, ebenfalls in Olympia in der Nähe des Zeustempels, eine Statuenweiheung der Achaier. Sie war ein Werk des Onatas von Ägina und zeigte Nestor als einzelne Figur sowie, ihm gegenüber, noch acht griechische Helden mit Schild und Lanze, von denen Agamemnon durch die Inschrift benannt, Idomeneus durch sein Schildzeichen erkennbar war. Die neunte Statue, die des Odysseus, sei von Nero nach Rom verbracht worden. Die Gruppe visualisierte einen Vorgang, den Homer in der Ilias (VII 161–184) beschrieben hat: Als Hektor im Verlauf des trojanischen Kriegs einen

¹⁹ Himmelmann a. O. 154 Nachtrag zu S. 72.– Abgebildet bei Schefold, K.: Griechische Dichterbildnisse. Zürich 1965 Taf. 5a.

²⁰ Bergemann a. O. 182 sieht die Form des Bartes als Ergebnis aufwendiger Pflege und im Zusammenhang mit archaischen Barttrachten.

²¹ Bol II 2004, 16. 498 Abb. 20a–c.

²² DNO, Onatas Nr. 5 SQ 507 (K. Hallof u. a.).



67 München, Glyptothek 304; Abguss Akademisches Kunstmus. Bonn Inv. 544. Statue des Diomedes; römische Kopie nach Vorlage um 430 v. Chr. H. 84,5 cm.



68a-b Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale. Kopf des Diomedes, von der Gruppe des Palladionraubs.

Zweikampf anbietet, lässt Nestor neun Griechen durch das Los entscheiden, wer gegen ihn antreten soll. Neben Agamemnon, Idomeneus und Odysseus werfen auch Diomedes, beide Aias, Merioneus, Eurypylos und Thoas ihr Los in den Helm Nestors; durch Schütteln fällt der κλῆρος des Aias von Salamis heraus. Die Bronzestatue des Nestor hielt den Helm mit den Losen und stellte damit den Bezug zu dem Vorgang der Ilias unmissverständlich her. Es muss offen bleiben, ob und wieweit die neun Griechen durch Physiognomie, Habitus und Attribute voneinander unterschieden waren; nach Pausanias ließ sich jedenfalls Idomeneus durch ein besonderes Schildzeichen identifizieren.

Etwas später, um 430 v. Chr., ist eine Statue des Diomedes geschaffen worden, die in römischen Kopien überliefert ist (Abb. 67).²³ Sie zeigte den Raub des Palladion und damit ein Ereignis, das nicht mehr in der Ilias, sondern in der Iliouperis literarisch geschildert wurde. In der Ilias (XIV 112) gibt sich Diomedes selber als der jüngste der griechischen Kämpfer zu erkennen und so zeigt ihn die Statue betont jugendlich: Sein Gesicht ist faltenlos und straff; auf seinen Wangen wächst ein Streifen von Bart-

23 Andreae, B.: *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Mainz 1999, 63–69. 384 Nr. 19. 20.– Vollständigste Repliken: Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 144978; H. 1,77 m; Maiuri, A.: *Il Diomede di Cuma*. Rom 1930.– München, Glyptothek Inv. Gl 304; H. 1,02 m; Vierneisel-Schlörb 1979, 79–105 Nr. 9.



69 Sperlonga, Museo Archeologico Nazionale. Kopf des Odysseus.



70 Basel, Antikenmuseum Inv. BS 298/Lu 251 A. Kopf des Achilleus.

flaum, der noch nicht bis zu der Kinnspitze herabreicht und auch die Mundpartie frei lässt. Das Haar ist gleichmäßig kurz geschnitten und in kleine Strähnen gegliedert, die sich über der Stirnmitte gabeln. Der junge Held hat seinen Mantel auf die linke Schulter gelegt, so dass sein ideal gestalteter Körper nackt bleibt. In der linken Hand hielt er das aus dem trojanischen Athenatempel entführte Palladion und der Kopf blickt über die linke Schulter zur Seite. Diese Wendung wird durch das Standmotiv betont, denn das linke Spielbein ist weit zur Seite und nach hinten gesetzt. So evoziert die Statue eine bestimmte Situation des Mythos, in der Diomedes seinen Mut und seine Wachsamkeit beweist.

Die späthellenistische Statue des Diomedes in der Grotte von Sperlonga²⁴ ist offensichtlich eine Weiterentwicklung des klassischen Typus. Die Fragmente lassen erkennen, dass Diomedes auch hier das Palladion mit seiner linken Hand festhielt und dass sein Kopf heftig zur linken Schulter gewandt war. Die Wangen des jugendlichen Gesichts sind auch hier mit Bartflaum bedeckt, der noch nicht bis zum Kinn herabwächst (Abb. 68). Das Haar lässt wie bei der älteren Statue die Ohren unbedeckt, aber die Locken sind dicker und heftiger bewegt.

²⁴ Conticello, B.: I gruppi scultorei di soggetto mitologico a Sperlonga, *Antike Plastik* 14. Berlin 1974, 38–39 Abb. 62 Taf. 37–44.– Andraea a. O. 72–80. 182.

In den monumentalen Gruppen von Sperlonga war Odysseus drei Mal dargestellt: Bei der Blendung des Polyphem, in der Skylla-Gruppe und – zusammen mit Diomedes – beim Raub des Palladions. Aber nur im ersten Falle ist der Kopf erhalten geblieben (Abb. 69). Er zeigt Odysseus als erwachsenen und erfahrenen Mann, mit vollem kräftigem Bart, Stirnfalten und Krähenfüßen neben den Augen.²⁵ Er trägt, wie schon auf den Tonreliefs des frühen 5. Jahrhunderts, einen Pilos.²⁶ Die kegelförmige Mütze gehört ebenso wie der volle Bart zu seinen Attributen und verschafft ihm eine feste Ikonographie, die er freilich mit dem Gott Hephaistos teilt.²⁷

Im 2. Jahrhundert v. Chr. wurde eine Statuengruppe geschaffen, die den Tod der Penthesilea in den Armen des Achilleus zeigt (Abb. 3). Der Held wird nicht nur mit einem idealen Körper, sondern auch mit faltenlosem jugendlichem Gesicht und bartlos dargestellt (Abb. 70, vgl. Abb. 3).²⁸ Sein Haar wächst in langen Strähnen über die Ohren und in den Nacken. Über der rechten Stirnhälfte ist es zunächst nach oben gestrichen und fällt dann zur linken Seite herab. Das erinnert an die Anastolē der Frisur Alexanders des Großen (Kap. III.3): Das Porträt des Achilleus folgt dem Bildnis des Makedonenkönigs, der seinerseits Achilleus nacheifern wollte.²⁹ Die Vorstellung einer engen Verbindung der beiden exemplarischen Krieger wird offensichtlich, wenn noch in der Spätantike auf den römischen Kontorniaten die Achill-Penthesilea-Gruppe als Schildzeichen Alexanders erscheint.³⁰

25 Conticello a. O. 23–24 Abb. 3. 57 Taf. 14–17.– Andreae a. O. 382 Nr. 5.1; Abb. S. 16 und 25.

26 Andreae a. O. 340–341. 393 Nr. 158.

27 Boschung, D. in: Sporn, K.: Europas Spiegel. Die Antikensammlung im Suermond-Ludwig-Museum Aachen. Wiesbaden 2005, 22–23 Nr. 6 (Kopf des Odysseus oder Hephaistos).

28 Vgl. Kap. I.1.1 mit Anm. 8.

29 Ameling, W.: Achilleus und Alexander. Eine Bestandesaufnahme. In: Will, W. / Heinrichs, J. (Hrsg.): Zu Alexander dem Großen. Festschrift für G. Wirth. Amsterdam 1987–88, 657–692.– Dorka Moreno, M.: Imitatio Alexandri? Rahden/Westf. 2019, 86–90.

30 Richter 1965 III Abb. 1718.– Alföldi, A. und E.: Die Kontorniat-Medaillons I. Berlin 1976 Taf. 22,7–12; 23,1; II. Berlin / New York 1990, 85–86. 111 Rs. Nr. 1.– Mittag, P. F.: Alte Köpfe in neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten. Bonn 1999, 289 Nr. 11 Taf. 15,11. Vs Olympias; Rs sitzender Alexander mit Schild, auf dem die Achill und Penthesilea-Gruppe abgebildet ist; Umschrift ΑΛΕΞ-Α-ΝΔΡ-ΟC ΒΑCΙΑΕΥC.

Die Beispiele machen deutlich, dass die homerischen Helden in den Statuen eine Ikonographie erhielten, die sie in ihren Besonderheiten beschrieb und sie zugleich von einander abhob. Während Diomedes durch den Bartflaum als Heranwachsender charakterisiert ist, erscheint Odysseus – Vater des Telemachos – als älterer Mann, dessen Pulos auf sein handwerkliches Geschick hinweist; Achilleus wird im hellenistischen Bildnis als Vorläufer (und Vorfahre) Alexanders gezeigt. Oft verweisen die Statuen auf eine besondere Tat, in der nicht nur eine allgemeine heroische Tapferkeit und Kampfkraft sichtbar werden, sondern distinkte Qualitäten: Die Verwegenheit des Diomedes, die ihn in die feindliche Stadt führt; die Schläue des Odysseus, die auch in schwierigsten Situationen den Ausweg findet; das tief verwurzelte impulsive Kämpfertum des Achilleus, das ihn auch gegen seine persönlichen Interessen handeln lässt.

2. SOKRATES: DAS EXEMPLARISCHE INDIVIDUUM UND SEIN PORTRÄT

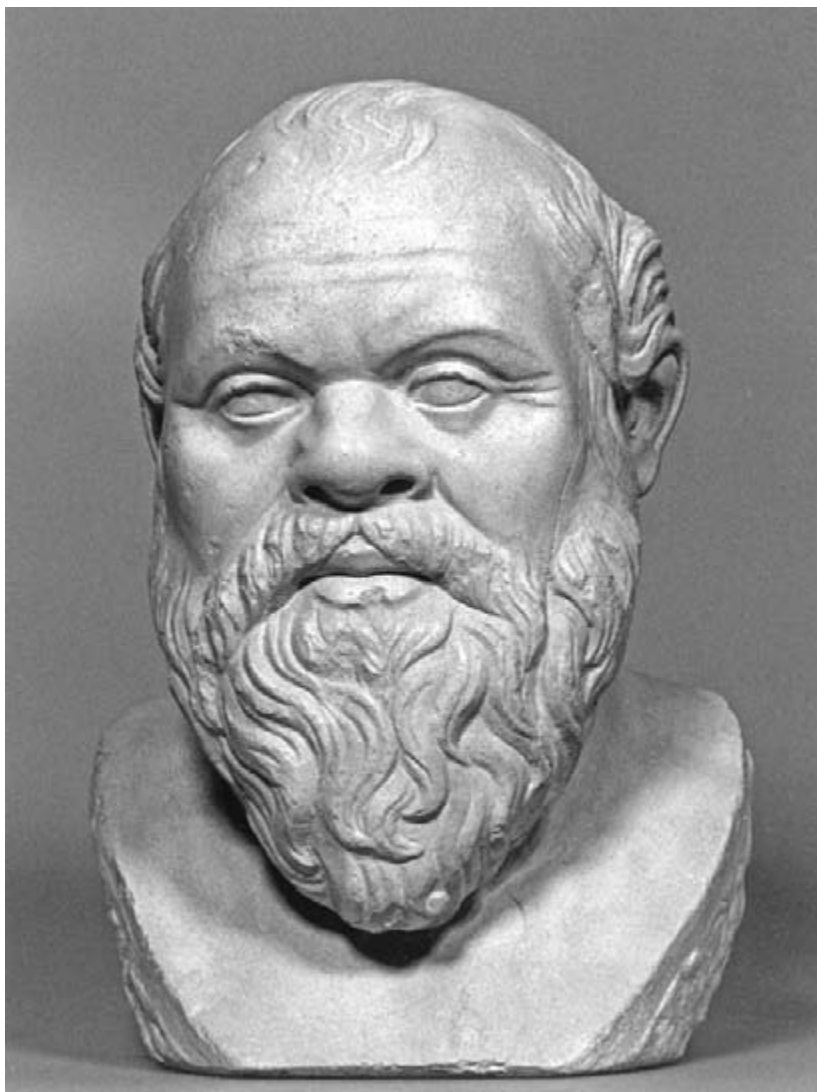
Die Vorstellungen von der Besonderheit des Sokrates, der in der aristotelischen Philosophie als exemplarisches Individuum galt (Kap. I.3.2), haben in seinen Bildnissen eine sinnlich wahrnehmbare Form erhalten. Die sorgfältigen Studien zu seinen Darstellungen¹ ermöglichen eine morphomatische Analyse des Porträts auf seine Genese, die medialen Bedingungen des Entstehungsprozesses und auf seine Nachwirkung.

2.1 GENESE

Nach der Gründung der Akademie als Ort der Philosophenschule Platons um 387/6 v. Chr. wurde dort eine Statue des Sokrates aufgestellt, wohl in dem von Platon selbst geweihten Musenheiligtum. Den Vorgang überliefert ein Zitat aus der Atthis des Philochoros im *Academicorum Index Herculaneensis*, auf dessen Bedeutung Emmanuel Voutiras hingewiesen hat.² Die Basis trug nach diesem Text die Signatur des Butes und zudem

1 Vgl. etwa Kekulé von Stradonitz, R.: Die Bildnisse des Sokrates, Berlin 1908.– Richter 1965, I 109–119 Abb. 456–573.– Scheibler 1989a.– Scheibler 1989b.– Scheibler 2004, 184–185.– Lang, J. in: Goulet, R. (Hrsg.): Dictionnaire des philosophes antiques VI de Sabinillus à Tyrsénos. Paris 2016, 446–453. Zur Interpretation: Zanker 1995, 38–45.– Giuliani 1998 [Dasselbe in: Schmölders, C. (Hrsg.): Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, 19–42. Dasselbe in: Schlink, W. (Hrsg.): Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst, Freiburg 1997, 11–56.].– Catoni, M. L. / Giuliani, L.: Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto, Annuario della Scuola Archeologica di Atene 93, 2015, 39–60.– Knauß, F. S.: Philosophenbildnisse des 4. Jahrhundert v. Chr. In: Knauß/Gliwitsky 2017, 55–57.

2 »καὶ ἀνέθεσαν εἰκ[όνα] Σ[ω]κράτους, τ[ὸ δ' ὑ]πόβ[αθρο]ν, ἐφ' ᾧ ἐπ[ι]γ[ε]γ[ρα]πται· [B]ούτης ἐπόση[ν . . .]«: Dorandi, T.: Filodemo, Storia dei Filosofi. Platone



71 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 6129; Abguss München, MFA Inv. Th 120. Bildnis des Sokrates im Typus A, römische Kopie nach Vorbild um 380 v. Chr. H. 37 cm.

wohl mehrere Aussprüche ([ῥήματα] des Sokrates.³ Stifter der Porträtstatue war eine Gruppe von Personen, deren Namen verloren sind; zweifellos waren es Mitglieder der platonischen Akademie.

Die Statue des Butes ist nicht erhalten, aber sie kann mit guten Argumenten als Vorlage für den ältesten bekannten Typus des Sokratesporträts erschlossen werden (Typus A, Abb. 71).⁴ Er lässt sich aus stilistischen Gründen in die Jahre um 380 v. Chr. datieren, so dass die Weihung bald nach der Einrichtung der Akademie erfolgt sein muss. Da die Statue etwa zwei Jahrzehnte nach dem Tod des Sokrates entstanden ist, kann sie nicht aus unmittelbarer Anschauung geschaffen worden sein. Selbst wenn Butes den Philosophen noch gekannt haben sollte und markante Züge in Erinnerung behalten hatte, so dürfte der Entwurf durch die Überlieferung innerhalb der Philosophenschule und durch die Erwartungen der Stifter mit beeinflusst gewesen sein (Giuliani 1998, 22–27). Das Porträt setzte allenfalls Erinnerungen und Vorstellungen von Sokrates um, die sich seit seinem Tod tradiert oder entwickelt hatten.

Tatsächlich war das, was seine unmittelbaren Schüler über Sokrates zu wissen meinten, zum Zeitpunkt der schriftlichen Fixierung nicht einheitlich und teilweise legendenhaft ausgeschmückt.⁵ Das zeigen exemplarisch die Nachrichten über seine militärischen Aktivitäten, die aus den Jahrzehnten nach seinem Tod stammen.⁶ In der von Platon überlieferten Verteidigungsrede verweist Sokrates selber auf seine Beteiligung an den Feldzügen bei Potidaia, beim böotischen Delion und bei Amphipolis. Ausführlicher lässt Platon im Verlauf eines Gastmahls Alkibiades die Tapferkeit des Sokrates rühmen, die er während der gemeinsamen Feld-

e l' *Academia* (PHerc. 1021 e 164). Neapel 1991, 128. 185. 212 II16–18.– Voutiras, E.: Sokrates in der Akademie, *AM* 109, 1994, 133–161.– DNO Nr. 1799.

3 Ergänzung nach Voutiras a. O. 151–153.

4 Scheibler, I.: Sokrates und kein Ende: Die Statuen. In: von Steuben, H. (Hrsg.): *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze*, 1999, 11–12.– Dazu u. a. Vorster, Ch. in: *Bol* II 2004, 391–392 Abb. 360a–d.– DNO Nr. 1799.– Voutiras a. O. 133–161 hat die Statue in der Akademie mit dem Typus B (s. u.) verbunden. Typus A könnte nach seiner Meinung eine spätere manieristische Fassung sein. Dagegen ausführlich Scheibler 1989b.– Giuliani 1998, 15–40.

5 Dazu etwa Sobak, R.: Sokrates among the shoemakers, *Hesperia* 84, 2015, 669–712 bes. 672–675.

6 Patzer, A.: Sokrates als Soldat. Geschichtlichkeit und Fiktion in der Sokratesüberlieferung, *Antike und Abendland* 45, 1999, 1–35.

züge schätzen gelernt habe.⁷ Nach seinen Worten übertraf der Gerühmte alle anderen im Ertragen von Mühen, Hunger und Kälte (Plat. symp. 219 e); zugleich verstand er es in anderen Situationen als einziger zu genießen. Auch in den Kämpfen bei Potidaia leistete er Beachtliches: Ihm verdankte der verwundete Alkibiades die Rettung aus höchster Gefahr (Plat. symp. 220d). Dafür habe Sokrates den Preis als bester Kämpfer verdient, ihn aber ohne weiteres Alkibiades überlassen. Nach der Niederlage beim Delion zog er sich nicht in wilder Flucht, sondern gefasst und überlegt zurück, so dass er auch Laches das Leben rettete. In weiteren platonischen Dialogen berichtet Sokrates selber über ein heftiges und verlustreiches Gefecht, das sich bei Potidaia kurz vor seiner Rückkehr nach Athen ereignet hatte (Plat. Charm. 153a–d) und Laches bestätigt, dass sich Sokrates auf dem Rückzug vom Delion vorbildlich verhalten habe (Plat. Laches 181a–b).

Gleichzeitig mit der platonischen Darstellung überlieferte Antisthenes eine abweichende Version vom Kampfpriis des Sokrates.⁸ Vor allem über den Rückzug nach der Niederlage beim Delion gab es schon unter seinen Schülern deutlich unterschiedliche Berichte. Während in den platonischen Dialogen die Tapferkeit und Umsicht des Sokrates den erfolgreichen Rückzug ermöglichten, war es nach einer anderen gleichzeitigen Quelle sein Daimonion, das ihn und seine Begleiter rettete: Während die meisten Athener auf ihrer Flucht von den Feinden getötet wurden, wählte er im Vertrauen auf die göttliche Stimme einen anderen Weg und konnte auf diese Weise zusammen mit Alkibiades und Laches entkommen.⁹ Das muss zwar kein Widerspruch zur platonischen Überlieferung sein, zeigt aber doch eine unterschiedliche Wahrnehmung der Vorgänge. Eine scharf kontrastierende Meinung äußerte dagegen am Ende des 4. Jahrhundert ein Gerichtsredner, der bestritt, dass man aus einem Sokrates einen tüchtigen Soldaten machen könne.¹⁰

Auch die Physiognomie des Sokrates war auffällig und blieb in Erinnerung. Vielleicht hatte bereits die Maske des Schauspielers, der in den »*Wolken*« des Aristophanes den Philosophen spielte, auffällige Züge übersteigert gezeigt und sie damit zum Gegenstand des Gesprächs seiner Zeitgenossen gemacht. Zwar vermochte die Schauspielermaske keine

7 Plat. apol. 28e; symp. 219f–221b.– Zu den Widersprüchen der Überlieferung und den Schwierigkeiten einer historischen Rekonstruktion: Patzer ebenda 1–35.

8 Patzer a. O. 4. 10. 12.

9 Patzer a. O. 14–23.

10 Voutiras wie Anm. 2, 142.

individuelle Physiognomie der gemeinten Person widerzugeben.¹¹ Aber selbst die Übernahme typischer Elemente fiktiver Charaktere konnte als Anspielung auf die persönlichen Gesichtszüge verstanden werden und den Blick auf die reale Person verändern. Wenn der Sokrates der Komödie auf der Bühne mit den Zügen eines Satyrn dargestellt worden sein sollte, so werden anschließend auch die Athener auf der Strasse die Erscheinung ihres Mitbürgers nach diesem Muster gedeutet haben.

Die Nachrichten über das Aussehen des Sokrates sind nicht einheitlich, stimmen aber in den Grundzügen überein. Es lässt sich nicht klären, ob die literarischen Texte vor der Aufstellung der Statue in der Akademie niedergeschrieben worden sind oder erst später, ob also die Schriften die Konzeption der Statue beeinflussten oder umgekehrt die Texte in Kenntnis der Statue verfasst worden sind (Giuliani 1998, 22–23). Aber Platon, Xenophon und Phaidon berichten über Gespräche des Sokrates, die in einem größeren Kreis geführt worden sind und für die es zweifellos noch Zeugen gab. Platon und Xenophon ergänzen sich darin, dass sie die Ähnlichkeit mit Silenen und Satyrn, die Stupsnase und die vorstehenden Augen nennen. Die Wahrnehmung und Kommentierung dieser Auffälligkeiten dürften also bis in die Lebenszeit des Philosophen zurückgehen, auch wenn sie in den Texten erst später eine feste Form gefunden haben.

In einem Dialog des Sokratesschülers Phaidon von Elis deutete der Physiognomiker Zopyros das Aussehen des Sokrates als Beweis eines schlechten Charakters. Die Form der Schlüsselbeine weise auf einen dummen (»stultus«, »bardus«) und lüsternen (»mulierosus«) Menschen;¹² die Augen aber seien die eines Päderasten.¹³ Auch andere Zeitgenossen hatten diesen Eindruck. So überlieferte Aristoxenos von Tarent im spä-

11 Dover, K. J.: Portrait-Masks in Aristophanes. In: Westendorp Boerma, R. E. H. (Hrsg.): *Komoidotragemata, Studia Aristophanea* (Festschrift W. J. W. Koster). 1967, 16–28.– Scheibler 2004, 184–185.– Zu Satyrmasken des 5. Jh. v. Chr.: Scholl, A.: Die älteste Satyrmaske des griechischen Theaters? Zur Kopie eines frühklassischen Reliefs in Kopenhagen, *Antike Kunst* 43, 2000, 44–52.

12 Überliefert bei Cic. fat. 10: »stupidum esse Socraten dixit et bardum, quod iugula concava non haberet, obstructas eas partes et obturatas esse dicebat; addidit etiam mulierosum«. Dazu Giannantoni, G.: *Socratis et Socraticorum reliquiae* IV. Neapel 1990, 115–127.

13 Rosetti, L.: Ricerche sui »Dialoghi Socratici« di Fedone e di Euclide, *Hermes* 108, 1980, 186: »ὄμματα παιδραστοῦ, hoc est oculi corruptoris puerum«: Johannes Cassinanus, *Conlationes* 13,5,3.

teren 4. Jahrhundert v. Chr. den Bericht seines Vaters Spintharos, der Sokrates in Athen kennengelernt hatte: Dieser sei ungebildet (ἀπαιδευτος), unwissend (ἀμαθής) und zügellos (ἀκόλαστος);¹⁴ aufbrausend (τραχὺς ἐς ὀργήν)¹⁵ und lüstern (σφοδρότατος τε περὶ ἀφροδίσια)¹⁶ gewesen, wenngleich nicht ungerecht.¹⁷ Platon läßt im Dialog *Theaitetos* einen der Gesprächspartner die Stupsnase und die hervortretenden Augen (σιμότητα καὶ τὸ ἔξω τῶν ὀμμάτων) des Sokrates erwähnen: Diese Züge seien schon bei jungen Menschen unschön, bei Sokrates aber noch ausgeprägter (Plat. *Th* 143e). Die hässliche und anstößige Erscheinung war offensichtlich und ließ sich nicht leugnen, aber es gab mehrere Möglichkeiten, sie positiv zu interpretieren.

Eine erste Möglichkeit zeigt die überlieferte Erwiderung des Sokrates auf die Diagnose des Zopyros, die den Befund des Physiognomikers unumwunden zugibt: Er habe tatsächlich viele Laster, aber er habe sie durch die Vernunft gebändigt (Cic. *Tusc.* IV 80). Damit deutet er sein anstößiges Äußeres als Ausweis einer besonderen moralischen und intellektuellen Leistung: Je schlechter die natürlichen Anlagen, desto größer musste das Verdienst ihrer Überwindung erscheinen.

Eine zweite Möglichkeit nutzt Sokrates bei Xenophon, wenn er in einem Dialog seine Gesichtszüge beschreibt und deutet. Schon zuvor war die Ähnlichkeit des Sokrates mit einem Satyr festgestellt worden: Wer nicht schöner ist als Sokrates, der ist hässlicher als alle Silene (Xen. *symp.* IV 19). Später verteidigt Sokrates sein Aussehen: Schön sei das Zweckmäßige und sein Gesicht sei tatsächlich überaus zweckmäßig gebildet: Die vorstehenden (ἐπιπόλαιοι) Augen könnten wie die von Krabben (καρκίνον εὐοφθαλμότατον) auch zur Seite blicken; die Nasenlöcher seien weit aufgerissen (ἀναπέπτανται) und könnten die Gerüche von allen Seiten einziehen; die eingedrückte Nase (τὸ σιμὸν τῆς ῥινός) stehe den Augen nicht im Wege; der Mund könne große Stücke auf einmal

14 So bei Plutarch, *moralia* 856 C (De Herodoti malignitate).– Kaiser, St. I.: Die Fragmente des Aristoxenos aus Tarent. *Spudasmata* 128. Hildesheim 2010, 53 Nr. III-4-40.– Giannantoni a. O. 1990, 36 Nr. I B 46.

15 Synesius, *Calvitii encomium*. p. 81.– Kaiser a. O. 2010, 118 Nr. IV-2-05.– Giannantoni a. O. 1990, 36 Nr. I B 47.

16 Suidas, s. v. Sokrates.– Kaiser a. O. 174 Nr. (X)-2-05.– Giannantoni a. O. 1990, 222 Nr. I D 2.

17 Müller, C.: *Fragmenta Historicorum Graecorum* II. Paris 1848, 280–281 Nr. 25–28.– Kaiser a. O. 2010.– Dazu Patzer, A.: *Studia Socratica*. Zwölf Abhandlungen zum historischen Sokrates. Tübingen 2012, 186–199.

abbeißen; die dicken Lippen gäben weiche Küsse. Auch die Ähnlichkeit mit den Silenen sei ein Beweis der Schönheit, sind diese doch von den Najaden geboren und von göttlicher Abstammung (Xen. symp. V 3–7).¹⁸ Damit bestätigt und ergänzt Sokrates die Beschreibung seines Gesichts im *Theaitetos*, widerspricht aber der negativen Beurteilung. Ungewollt bietet er zugleich einen Beweis für die Anschuldigung in den »Wolken« des Aristophanes (1020–1021), die Anwälte der ungerechten Sache (und damit auch Sokrates) verträten eine Umkehrung moralischer und ästhetischer Maßstäbe, indem sie das Schöne für hässlich und das Hässliche für schön erklärten.

Platon lässt Alkibiades beim Symposion den anwesenden Sokrates mit dem Aussehen des Satyrs Marsyas und mit den Figuren von Silenen in den Werkstätten der Bildhauer vergleichen: Während diese von außen hässlich anzusehen seien, enthielten sie in ihrem Innern überaus schöne und bewundernswerte Götterbilder aus Gold. Niemand von den früheren oder jetzigen Menschen sei Sokrates ähnlich; allenfalls mit den Silenen und Satyrn sei er zu vergleichen (221c–d). Auch Sokrates selbst könne diese Ähnlichkeit nicht bestreiten (215a–c. 216d–e). Alkibiades spricht gar »von diesem Marsyas«, wenn er Sokrates meint (215e). Er erinnert seine Zuhörer auch an die gehässige Darstellung des Sokrates in den »Wolken«, indem er in Anwesenheit des Aristophanes einen Vers aus der Komödie zitiert, den er ins Positive wendet, um die Besonnenheit des Sokrates im Krieg zu beschreiben.¹⁹ Hier wird also eine dritte Möglichkeit der Rechtfertigung entwickelt: Das hässliche Äußere erlaubt keinen Rückschluss auf moralische Qualitäten und gerade der Gegensatz macht das Besondere des Sokrates aus.

Die Nachrichten der Schüler über die Physiognomie des Sokrates ergänzen sich gegenseitig. Während Xenophon Einzelheiten der Gesichtszüge in Erinnerung ruft, gibt der platonische Alkibiades mit dem summarischen Silensvergleich eine positive Deutung eines ästhetisch bedenklichen Befundes.²⁰ Denn zur Physiognomie des Silens gehören neben den Spitzohren auch eine Stupsnase, wulstige Lippen und große,

18 Dazu Kekulé von Stradonitz wie Anm. 1, 36–42.

19 Plat. symp. 221b: »βρενθόμενος καὶ τῶφθαλμῷ παραβάλλων« (»stolzierend und die Augen herumwerfend«, beim Rückzug beim Delion); nach Aristoph. Nub. 362.

20 Der Vergleich mit einem Rochen bezieht sich nicht auf das Aussehen, sondern auf die Wirkung des Sokrates auf seine Gesprächspartner: Platon, Menon 80a.

vorquellende Augen.²¹ Die Wahrnehmung des Sokrates als Silen durch seine Zeitgenossen muss geläufig gewesen sein, denn er nimmt im Symposium Xenophons selber den Vergleich auf und gibt ihm eine positive Deutung, nämlich als Ausweis göttlicher Abstammung. Auf der anderen Seite vergleicht er seine Augen nicht mit Silenen, sondern mit Krabben, was an vorstehende, aber eher kleine, kugelige und klar umgrenzte Formen denken lässt (Abb. 76–77). Das mag bereit eine Reaktion sein auf den Spott eines Komödiendichters, der die verdrehten Augen der Sokrater als geisterhafte Erscheinung beschrieb.²² Offensichtlich hatte sich in den Jahrzehnten nach dem Tod des Sokrates, gerade auch durch die Assoziation mit der Silensikonographie, eine einheitliche Überlieferung über sein Aussehen verfestigt. Sie gewann dadurch an Überzeugungskraft, dass Sokrates seine Physiognomie selbst beschrieben und erläutert haben soll.

2.2 MEDIALITÄT

Butes schuf das Sokratesbildnis für einen Kreis von Schülern und Vertrauten des Porträtierten, auf die er einen tiefen Eindruck gemacht hatte. Dafür standen dem Bildhauer bewährte Verfahren und Darstellungskonventionen zur Verfügung. Die Technik des Bronzegusses für lebensgroße Statuen²³ hatte sich im Verlauf des 5. Jahrhunderts perfektioniert und gleichzeitig waren zahlreiche Porträtfiguren entstanden, die dem Bildhauer und seinen Auftraggebern als Referenzpunkte dienen konnten.²⁴ So hatte sich etwa für die Darstellung von Feldherren seit den Jahren um 480 v. Chr. eine Konvention herausgebildet, die fast zwei Jahrhunderte

²¹ Scholl a. O. 44–52.

²² Meineke, A.: *Fragmenta Comicoorum Graecorum IV*. Berlin 1841 (Nachdruck 1970) 625 Nr. LXXX.– Patzer, Andreas: *Studia Socratica*. Zwölf Abhandlungen zum historischen Sokrates. Tübingen 2012, 101–102.

²³ Als Original des Typus A wird eine Bronzestatue angenommen, vgl. Scheibler 1989a, 40.– Scheibler, 1989b, 7. 11.

²⁴ Vgl. etwa die zusammenfassenden Darstellungen: Knauf, F. S.: *Das griechische Bildnis*. In: Knauf/Gliwitsky 2017, 29–90.– Raeck, W.: *Der bärtige Bronzekopf von Porticello und der Weg zum Individualporträt*. In: Brinkmann, V. (Hrsg.): *Zurück zur Klassik. Ein neuer Blick auf das alte Griechenland*. Frankfurt 2013, 180–193.– Krumeich, R.: *Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit*. In: Heilmeyer, W.-D. (Hrsg.): *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*. Mainz 2002, 209–240.

wirksam blieb und die wohl auch über Athen hinaus Geltung hatte. Die bärtigen Köpfe tragen einen korinthischen Helm, der nach oben geschoben ist, so dass das Gesicht frei bleibt. Ihre Züge wirken unpersönlich und idealisiert, so dass in manchen Fällen unklar bleibt, ob mythologische oder historische Personen gemeint sind.²⁵ Das bekannteste Beispiel, das Bildnis des Perikles, ist durch die Inschrift an der Kopie in London sicher benannt (Abb. 72). In dieser Tradition entstand einige Jahre vor der Sokratesstatue in der Akademie das Bildnis des ›Strategen Pastoret‹, das in römischen Kopien überliefert ist und vielleicht Konon darstellt (Abb. 73).²⁶ Die Gesichtszüge sind unpersönlich und ohne mimische Bewegung; einzig der Mund ist leicht geöffnet. Das lange Haar an den Seiten fällt in großen, von einander getrennten Locken herab und verdeckt die Ohren vollständig. Auch der lange Bart ist in Locken bewegt, bildet aber eine geschlossen Keilform. Etwas früher als das Sokratesporträt wurde eine Ehrenstatue des Tragödiendichters Sophokles aufgestellt, deren Kopf in zahlreichen römischen Kopien überliefert ist (Abb. 74).²⁷ Ein weiterer Bildnistypus, der den Namen des Sophokles wohl zu Unrecht erhalten hat, dürfte etwa gleichzeitig mit der Sokratesstatue um 380 v. Chr. geschaffen worden sein (Abb. 75).²⁸

Davon setzte sich das Sokratesporträt in der Akademie klar ab (Abb. 71). Die heute in Neapel aufbewahrte Replik, bester Vertreter des in acht Kopien überlieferten Typus,²⁹ stellt den Philosophen mit einem breiten starkknochigen Gesicht und kahlem Vorderkopf dar. Die Jochbeine laden breit aus, so dass sie die Ohren in der Vorderansicht fast

25 Himmelmann, N.: Die private Bildnisweihung bei den Griechen. Wiesbaden 2001, 57–58.– Vorster, Ch. in: Bol II 2004, 384–387.– Knauf, F. S.: Strategenbildnisse. In: Knauf/Gliwitsky 2017, 35–45.– Krumeich, R.: Bildnisse griechischer Herrscher und Staatsmänner im 5. Jahrhundert v. Chr. München 1997, 199–200.– Pandermalis, D.: Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen. Freiburg i. Br. 1969.

26 Himmelmann a. O. 54–58 Abb. 36. 37.– Vierneisel-Schlörb 1979, 227–234 Nr. 21.– Keesling 2017, 128–129 Abb. 43 (Perikles); 132–133 Abb. 45 (Strategen Pastoret).– R. Krumeich in Scholl 2016, 7–8 Nr. 3 (Perikles).

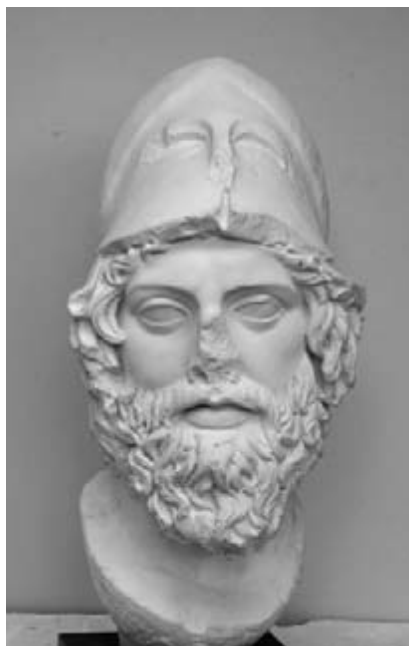
27 ›Sophokles Farnese‹; Fittschen 1988, 19–20 Taf. 36–40.– Vorster, Ch. in: Bol II 2004, 387–388. 542 Abb. 353. 354.– Gasparri 2009, 29–30. 146–147 Nr. 12.– R. Krumeich in Scholl 2016, 12–13 Nr. 6.

28 Vorster a. O. 390. 542–543 Abb. 358a–c; 359 (vielleicht Gorgias).– Gasparri 2009, 30–31. 148–149 Nr. 13.

29 Gasparri 2009, 25–26. 140–141 Nr. 9.– Scheibler 1989b, 7–33.– Lang 2012, 59–60 mit Anm. 550.



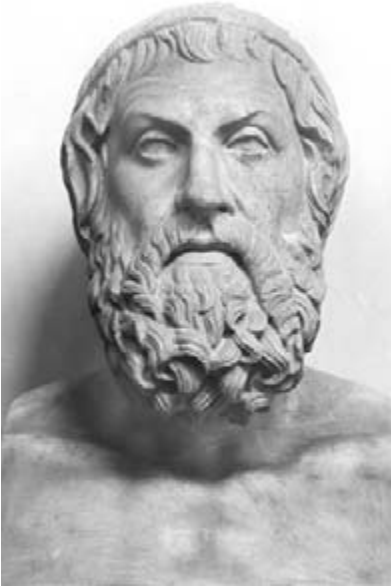
72 London, British Museum Inv. 549; Abguss Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. 1753. Bildnis des Perikles. Römische Kopie nach Vorbild um 430 v. Chr. H. 59 cm.



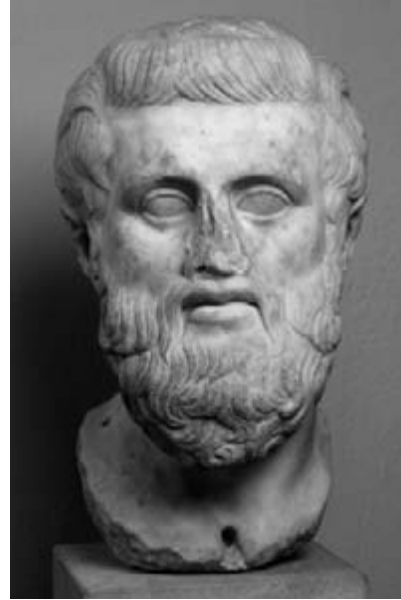
73 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 1862; Abguss Berlin FU V 296 Inv. 92/9. Kopf eines Strategen. Römische Kopie nach Vorbild um 380 v. Chr. H. 50 cm.

verdecken. Statt idealer entspannter Gesichtszüge zeigt das Philosophenbildnis ungleichmäßig geschwungene und etwas zusammengezogene Brauen, zwischen denen sich kurze Steilfalten bilden, Krähenfüsse neben den kugeligen kleinen Augen, eine kurze breite Nase mit eingedrückter Nasenwurzel, tiefe Wangenfalten und einen Mund mit vollen Lippen, deren Winkel von dem vollen Schnurrbart verdeckt sind.

Frisur und Bart bilden merkwürdige Gegensätze. Auf dem runden Schädel liegen dünne kurze Strähnen. Sie sind von ungleicher Länge, aber sie bilden trotz gegenläufiger Bewegungen größere Bereiche mit parallel geführten Haaren, ohne die Stirn zu erreichen. Links und rechts davon bleiben Teile der Kalotte ebenso wie der Hinterkopf kahl. Damit kontrastieren die Locken an den Seiten (Abb. 78). Aus den Schläfen wächst jeweils ein dickes Büschel, das weit auf die Wange herabreichen würde, wenn es nicht über das Ohr nach hinten gelegt wäre. Das wirkt nicht zufällig, sondern kann nur dadurch zustande gekommen sein, dass Sokrates seine Haare aus dem Gesicht gestrichen hat. Über dem zurück-



74 Neapel, Archäolog. Museum Inv. 6413. Bildnis des Sophokles, Kopie nach Vorlage vom Anfang des 4. Jh. v. Chr. H. Kopf und Hals 32,5 cm.



75 Berlin, Antikensammlungen Sk 296. Einsatzkopf; Porträt eines Griechen. Römische Kopie nach Vorlage um 380 v. Chr. H. 35,5 cm.

gelegten Büschel ist rechts eine Reihe von langen vollen Strähnen nach hinten gestrichen, links sind mehrere Locken waagrecht übereinander gelegt und nach vorne geführt. Die Haare am Hinterkopf sind ebenfalls lang aber dünner, während sich die unterste Lage im Nacken in dickeren eingedrehten Knäueln abhebt. Sie stehen im Profil etwas vom Kopf ab und betonen so die kugelige Form des Schädels.

Mit der uneinheitlichen Frisur und den schütterten Haaren kontrastiert der volle, in langen bewegten Strähnen wachsende Bart, der in eine geschlossene dreieckige Form gebracht ist. In der Vorderansicht bilden der kahle runde Schädel, die senkrecht begrenzten Schläfen und der keilförmige Bart einen klaren gleichmäßigen Umriss. Auffällig ist die unsymmetrische Angabe des Schnurrbarts, der rechts fast bis zur Kinnlade weitergeführt ist, während er links bald nach dem Mundwinkel in den Bart übergeht. So wie Stirnkontraktion und Stirnfalten durch die plastische Bewegung der Oberfläche angedeutet werden, lassen Asymmetrien der Physiognomie und der Bartlocken den Kopf lebendig wirken.

Für Butes stellte sich bei der Schaffung der Statue in der Akademie die Aufgabe, ein Bildnis des Sokrates zu entwerfen, das den Erwartungen

seiner Gefährten und Schüler entsprach. Er sollte also ein unverwechselfähiges Individuum darstellen, das mit keinem der früheren und zeitgenössischen Menschen vergleichbar war, sondern allenfalls mit Silenen und Satyrn, insbesondere mit Marsyas. Es lag nahe, allfällige eigene Eindrücke mit denen seiner Auftraggeber zu vergleichen und deren Meinungen in den Entwurfsprozess einzubeziehen.

Eine erste Entscheidung, über die sich allenfalls mutmaßen lässt, war die Wahl des verwendeten Statuentypus, des Standmotivs und der Drapierung. Ihre Ausgestaltung ist unbekannt, so dass wir nicht wissen, ob sie somatische Besonderheiten wie den von Sokrates bei Xenophon selbst konstatierten dicken Bauch oder die von Physiognomikern als bedenklich empfundene Form der Schlüsselbeine wiedergab und in welcher Weise sie diese umsetzte (Xen. symp. II 12.–Cic. Tusc. IV 80). Nach den Repliken ist allenfalls anzunehmen, dass der Kopf zu einer stehenden Statue gehörte und etwas zur rechten Schulter gedreht war; vielleicht war es eine Mantelfigur in der Art der Statuette in London (Scheibler 1989b 20–21; Tafel 8).

Ein weiterer Schritt der Ausgestaltung war die Festlegung des Lebensalters. Sokrates erscheint – anders als die Strategen – als kräftiger, aber gealterter Mann, mit einem weitgehend kahlen Schädel, Krähenfüßen und erschlafften Wangen. Es ist die Erscheinungsform in den letzten Jahren seines Wirkens, die seinen Schülern besonders in Erinnerung geblieben war. Als erwachsener Mann trägt der Philosoph wie seine Zeitgenossen einen Bart, der an seine soziale Rolle als Polisbürger erinnert (vgl. Kap. I.3.2).

Wenn Butes eine Bronzestatue schuf, so geschah dies im indirekten Wachsauflöschverfahren, bei dem die gewünschte Form zunächst in Ton, dann in Wachs modelliert wurde.³⁰ Bevor das Bildnis durch die Einbringung der Bronze seine feste Form erhielt, konnten Einzelheiten von Frisur und Gesicht versuchsweise skizziert, besprochen, verworfen oder bestätigt, verstärkt oder verfeinert werden. Das erlaubte den Auftraggebern, den Philosophen der Akademie und unter ihnen wohl Platon selber, die Mitsprache auch in kleinsten Einzelformen. Sie konnten etwa abwägen, wie offensichtlich Alterszüge abgebildet werden oder wie Stupsnase und Haare aussehen sollten.

30 Boschung 2017, 66–67. Werkstätten für Bronzestatuen in der Nähe der Aufstellungsorte: Zimmer, G.: Griechische Bronzegusswerkstätten. Zur Technologieentwicklung eines antiken Kunsthandwerks. Mainz 1990, 156–159.

Anhaltspunkte für die Ausgestaltung des Porträts bot der geläufige Vergleich mit den Silenen, aber ebenso die Sokrates und seinen Gesprächspartnern zugeschriebenen Äußerungen. Von den in den Dialogen aufgeführten Auffälligkeiten übernahm der Bildhauer die Stupsnase und den großen Mund mit dicken Lippen, die auch Teil der Silensikonographie sind. Dagegen hat er die vorstehenden Augen allenfalls angedeutet, denn sie sind eher klein gebildet. Dabei mag eine Rolle gespielt haben, dass der Porträtierte selbst auf die Augen von Krabben verwiesen hatte (Abb. 76–77). Auch der durch eine waagrechte Falte betonte, markant vertiefte Ansatz der kurzen breiten Nase und die großen Nasenlöcher stimmen mit der überlieferten Selbstbeschreibung des Sokrates überein. Auf der anderen Seite zeigt das Bildnis eine breite Gesichtsform, eine besondere Verteilung der spärlichen Haare auf dem Schädel und einen keilförmige Zuschnitt des Bartes, von denen in den Texten keine Rede ist. Die unterschiedliche Behandlung dieser auffälligen Merkmale muss ebenfalls eine absichtsvolle Entscheidung gewesen sein, die aus Diskussionen in der Akademie resultierte.

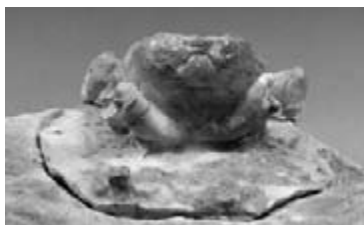
Wenn Alkibiades in Platons Symposion mehrfach die Ähnlichkeit mit Marsyas erwähnt, so evoziert er damit dessen berühmteste Statue, die um 460 v. Chr. von Myron geschaffen und auf der Akropolis aufgestellt worden war.³¹ Als Teil einer Gruppe zeigte sie den erregt hochspringenden Satyr als Gegensatz zu der beherrscht stehenden Athena. Dem Motiv entsprechend sind die Gesichtszüge des Marsyas heftig bewegt. Der Kopf ist zur Seite und nach unten gedreht, so dass sich der Bart auf der Brust struppig auffächert. Die Brauen sind hochgezogen, wobei die rechte schräg nach oben verläuft, während die linke leicht geschwungen ist. Dadurch entstehen, von der Nasenwurzel ausgehend, zwei nach den Seiten ansteigende Stirnwülste. Zu dem unbeherrschten Charakter des Marsyas passen die über der Stirn hochgesträubten Haare und die ungeordneten bewegten Locken.

Das Sokratesporträt teilt mit dem Marsyaskopf den breiten dicklippigen Mund, dessen Winkel von dem dichten Schnurrbart verdeckt sind und die breite kurze Stupsnase, deren Ansatz bei dem Philosophenkopf aber stärker eingedrückt ist. Ebenfalls ähnlich sind die Locken an der linken Kopfseite (Abb. 78–79): Ein Haarbüschel an der Schläfe wird nach hinten über das Ohr geführt; darüber zeigt ein Lockenbündel in die Gegenrichtung, nämlich nach vorne. Das Haar dahinter ist nach unten

31 Vorster 1993, 21–25 Nr. 3. 4 Abb. 11. 12. 14–24.



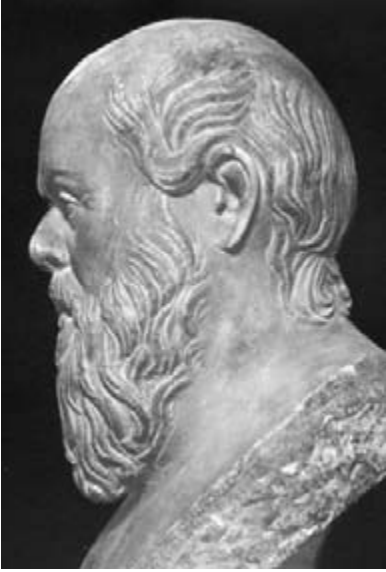
76 Tetradrachme von Akragas; Rs:
Krabbe. Mittleres 5. Jh. v. Chr.



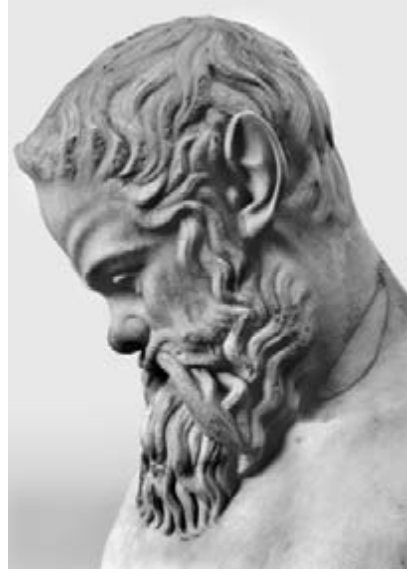
77 Torre Annunziata, Antiquarium.
Marmor-Krabbe.

gestrichen, so dass sich über dem Ohr eine markante Gabelung ergibt. Die genannten Partien zerfallen beim Marsyaskopf in kleine, unruhige und ungleichmäßige Strähnen; beim Sokratesporträt sind sie dagegen zu größeren, gleichmäßig gegliederten Flächen zusammengefasst. Auch wenn die Ikonographie des Marsyas in allgemeiner Weise als Anregung genutzt wurde, so sind in dem Sokratesbildnis die wilden satyrhaften Motive der Frisur geordnet und beruhigt. Das erscheint wie die Umsetzung des tradierten Sokratesworts, er habe zwar triebhafte Anlagen, überwinde sie aber durch die Vernunft. Dazu passt, dass auch die Strähnen von Bart und Schnurrbart im Philosophenporträt zu großen Bewegungen zusammengefasst sind.

Das Sokratesbildnis des Butes ist kein getreues Abbild der Physiognomie des historischen Philosophen (Zanker 1995, 42). Aber es ist auch keine Silensmaske in dem Sinne, dass ein Schauspieler zur Kennzeichnung seiner Rolle eine fremde und plakativ übersteigerte Physiognomie aufgesetzt hätte. Es setzt vielmehr Vorstellungen vom Aussehen und vom Charakter dieses außerordentlichen Menschens um, die im Kreis um Platon gepflegt wurden und für die Äußerungen des Sokrates selbst, aber auch Beschreibungen durch seine Zeitgenossen in Anspruch genommen wurden. Sie finden sich teilweise in der parallelen Überlieferung der literarischen Texte wieder, doch weicht der Kopf wie gezeigt davon auch vielfach ab. Tatsächlich musste Butes zum einen die sprachlich tradierten Elemente der Physiognomie in visuelle Formen umsetzen. Für »Stupsnase« und »dicke Lippen« bot die Ikonographie des Marsyas und der Silene geeignete Vorlagen. Dabei mussten negative Assoziationen vermieden werden, war doch Marsyas ein übermütiger Frevler, dessen Hybris Apollon mit einem grausamen Foltertod bestrafen sollte. So sind denn Elemente der Silensikonographie nur selektiv übernommen und zugleich gebändigt. Sie bietet keine Vorlage für die eigenwillige Gestal-



78 Neapel, Archäolog. Nationalmus.
Kopf des Sokrates; wie Abb. 71.



79 Rom, Vatikan. Museo Gregoriano
Profano Inv. 9974. Kopf des Marsyas.

tung der dünnen Haare auf der Kalotte,³² die eher bei Darstellungen des Chiron zu finden sind.³³ Die partielle Kahlheit unterscheidet Sokrates zudem von konventionellen Greisenbildnissen, für die eine mehr oder weniger ausgreifende Stirnglatze charakteristisch ist. Auch die Anlage der Schläfenlocken ist ungewöhnlich, wengleich offen bleiben muss, ob die Schüler darin eine signifikante Eigenart ihres Lehrers erkennen konnten. Auf jeden Fall hebt sie zusammen mit weiteren Auffälligkeiten das Sokratesporträt von allen anderen Bildnissen ab und betont das Singuläre dieses einen Menschen.

Die Ehrung des als Verbrecher hingerichteten Sokrates im Musenheiligtum der Akademie erfolgte im privaten Kreis von Freunden und Schülern. Es ging darum, der Vorstellung von Sokrates eine feste, augenfällige und überzeugende Form zu geben, so wie dies etwa gleichzeitig mit der Niederschrift der platonischen Dialoge geschah. Vor allem galt es, der eigenen Auffassung Geltung zu verschaffen gegenüber anderen,

32 Das zeigen etwa die zum Vergleich mit dem Sokratesporträt herangezogenen Silensbilder: Zanker 1995, 43 Abb. 22.– Scheibler 1989a, 33–36. 58–59.

33 Shapiro, H. Alan: Portrait of a Centaur. In: Greub/Roussel 2018, 279–294 mit einer entsprechenden Deutung des bärtigen Kopfs von Porticello.

negativen Sokratesbildern, sie durchzusetzen und wirkmächtig zu machen. Das musste aus der Sicht der Philosophen um Platon dringend notwendig erscheinen. Denn noch immer und noch über Jahrzehnte hinweg galt das Todesurteil als gerechtfertigt und sogar als Präzedenzfall für das Vorgehen gegen andere Philosophen.³⁴ Und noch immer war die öffentliche Vorstellung vom Zerrbild der Komödie geprägt, wie Sokrates am Ende seines Lebens hatte feststellen müssen. Auch der Befund der Physiognomiker, er sei dumm und lüstern, mag zwar bei den Schülern des Kritisierten auf Ablehnung gestoßen sein, wurde aber im 4. Jahrhundert v. Chr. und bis in die Spätantike weiterhin verbreitet, wie die Sokrates-Vita der Aristoxenos und ihre Rezeption erkennen lassen. Die Statue in der Akademie sollte nicht die einstige physische Erscheinung der historischen Person rekonstruieren, sondern vielmehr die Erinnerung an Sokrates in einer gewünschten Weise prägen und lenken. Sie verkörperte zusammen mit den platonischen Dialogen ein Gegenbild, das die ästhetischen Defizite und die menschlichen Schwächen ebenso aufnimmt wie die exemplarische Leistung des Geehrten.

Die gefundene Lösung entspricht der Antwort des Sokrates an den Physiognomiker Zopyros: Er hat tatsächlich Ähnlichkeiten mit dem Silen Marsyas, was auf einen problematischen, triebhaften und unbeherrschten Charakter schließen lässt. Aber die silenhaften Elemente im Sokratesporträt sind gebändigt und geordnet. Das Haar, das bei Marsyas struppig und wirr wächst, wird im Philosophenporträt ebenso zusammengefasst wie der lange Bart, dessen Wellenbewegungen der Gesamtform eingepasst sind. Wenn die verzerrten Gesichtszüge des Marsyas seine unbeherrschten Impulse spiegeln, so zeigt das Gesicht des Sokrates Ruhe und Konzentration. Es ist die Darstellung eines Weisen, der von sich behaupten kann, dass er seine Triebe und Laster durch Vernunft unter Kontrolle hält und sie in ein geordnetes Ganzes einbezieht. Das ist zugleich auch eine Antwort auf das Sokratesbild der aristophanischen Komödie: Die Haare sind lang und ungepflegt, aber sie sind zu einem geschlossenen Ganzen zusammengefasst und in einer besonderen Weise geordnet, die das Hässliche nicht ausblendet, es aber gleichsam aufhebt.

34 Voutiras wie Anm. 2, 140–142.– Giuliani 1998, 20–21.

2.3 DYNAMIK

Die Statue des Butes führte Eindrücke und Nachrichten vom Aussehen des Sokrates zusammen und gab seiner einzigartigen Persönlichkeit eine anschauliche, augenfällige Form. Sie war Teil der Erinnerungsarbeit seiner Schüler, die im Gespräch über Konzeption und Ausgestaltung des Porträts ihre Eindrücke austauschen und sich der Bedeutung ihres Vorbilds vergewissern konnten. Das ausgestaltete Bildnis präziserte und ergänzte das vorherige Wissen und machte es nachhaltig; damit schuf es einen augenfälligen Bezugspunkt für die philosophischen Reflexionen in der Akademie. Als später auch die Statue des Platon im Musenheiligtum der Akademie aufgestellt wurde, wählten der Stifter dafür eine andere Konzeption und bestätigte gerade damit die einzigartige Rolle des Sokrates.³⁵

Die Passagen der aristotelischen Metaphysik, in denen Sokrates als Beispiel für ein unverwechselbares Individuum erscheint, sind in Kenntnis der Statue in der Akademie geschrieben worden (Kap. I.3.2). Ihre Physiognomie dürfte Aristoteles auch vor Augen gestanden haben, als er wiederholt »Stupsnasigkeit« (σιμότης) und »Stupsnase« (σιμη ρίς) zur Veranschaulichung seiner Überlegungen anführte.³⁶

Im späteren 4. Jahrhundert v. Chr. entstand eine Neufassung des Sokratesporträts (Typus B; Abb. 80).³⁷ Sie ist in der Regel auf die bei Diogenes Laertios genannte ›Sühnstatue‹ im Pompeion zurückgeführt und damit als Werk des Lysipp gesehen worden, doch ist die Überlieferung nicht eindeutig und der Anlass dazu ist nicht bekannt.³⁸ Ebenso ist nicht geklärt, ob eine Statuette aus Alexandria (Tafel 8) eine zuverlässige Vorstellung davon geben kann. Deutlich ist aber, dass diese Fassung des Sokrates-Porträts mit über 30 Repliken bis in die Spätantike und wesentlich häufiger kopiert worden ist als der ältere Typus A, was durchaus auch mit der Prominenz ihres Schöpfers zusammenhängen könnte. Ingeborg Scheibler hat sowohl für den Typus der alexandrinischen Sta-

35 Diog. Laert. III 25. Scheibler 1989a, 43 zu Nr. 6.4.– Zanker 1995, 70–79.– Vorster, Ch. in: Bol II 2004, 399–402. 544 Abb. 370–372.

36 Aristot. metaph. VII 5b (= 1030b). VII 10b (= 1035a). VII 11i (= 1037a).

37 Scheibler 2004, 179–258.– Vorster, Ch.: Porträt des Sokrates. In: Knoll, K. / Vorster, Ch. (Hrsg.): Skulpturensammlung Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts. München 2013, 70–73.

38 DNO Nr. 2212.– Voutiras wie Anm. 2, 143–146 hält die Nachricht für die Erfindung eines römischen Autors.

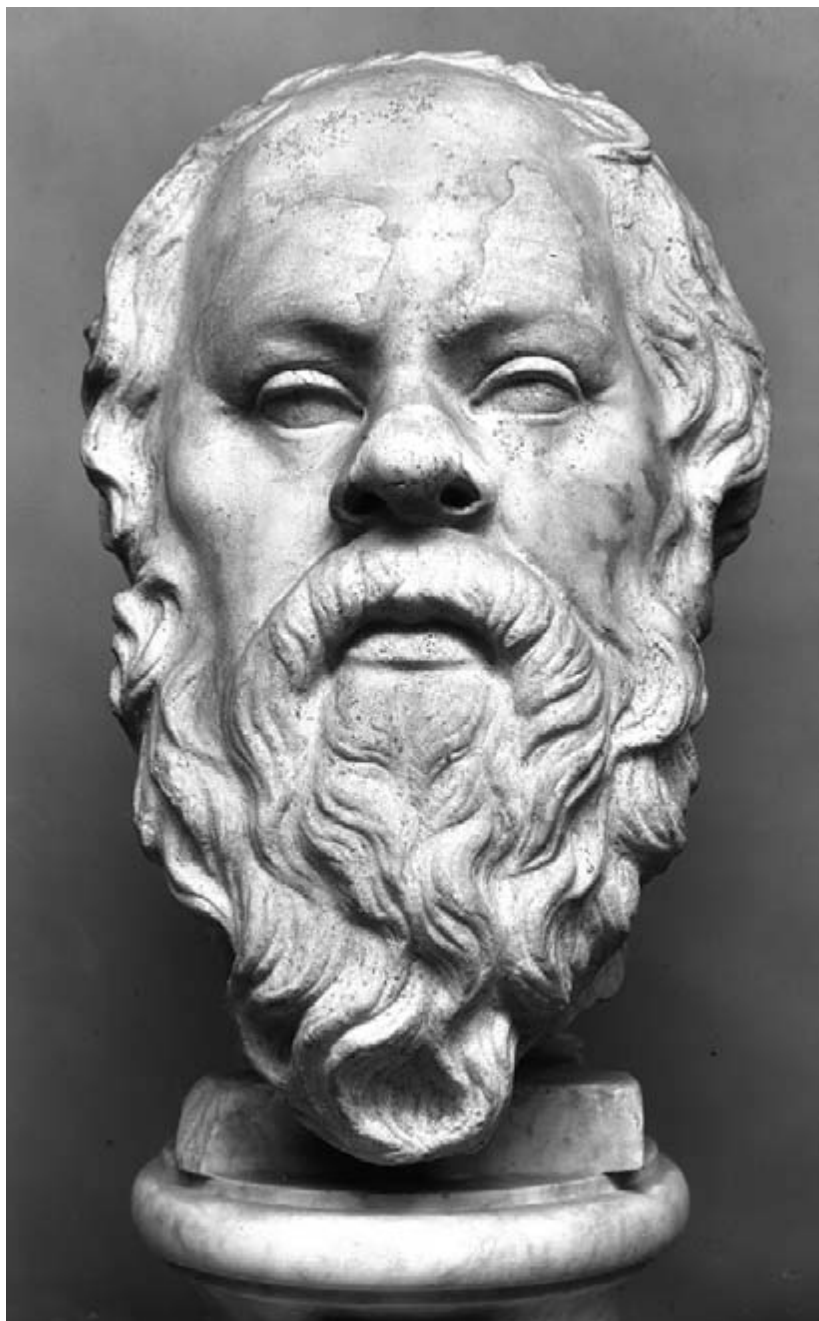
tuelle wie für die zweite Fassung des Sokratesporträts eine Datierung um 320/310 plausibel gemacht. Möglicherweise geht die neue Version auf Demetrios von Phaleron zurück, der selber eine Apologie des Sokrates verfasst hat.³⁹

Wenn bei der Gestaltung des älteren Typus A noch eigene Eindrücke des Bildhauers und Nachrichten von Zeitzeugen eingeflossen sein können, so ist das für Typus B wegen des großen zeitlichen Abstandes mit Sicherheit auszuschließen. Vielmehr war es nun die Statue in der Akademie, welche die Vorstellungen prägte. Sollte Sokrates in der späteren Bildnisfassung erkennbar sein, so musste sie sich in wichtigen Punkten an Typus A orientieren. Tatsächlich hat der Bildhauer (wahrscheinlich also Lysipp) wichtige Elemente des älteren Porträts beibehalten, so Stirnkontraktion und Stirnfalten, Krähenfüße, Stupsnase und Wangenfalten.

Auf der anderen Seite sind zahlreiche Einzelheiten neu gestaltet worden. Dabei sind zwei Besonderheiten, die als individuelle Eigenarten erschienen, weggefallen: Die auffällige Kopfform und die merkwürdige Anordnung der Locken über den Ohren. Der Kopf ist zwar rund, erscheint aber anders als beim Typus A im Profil nicht kugelig. Denn das Nackenhaar reicht weniger tief herab und liegt gleichmäßig am Hinterkopf an, ohne dass die unterste Lage absteht. Und auch die charakteristischen Strähnen über den Ohren fehlen. Das Haar im Nacken und hinter den Ohren liegt enger am Kopf an. Die kahlen Partien des Schädels sind dadurch betont, dass die verbliebenen Haarbüschel dicker angegeben sind. Die bei Typus A flach anliegenden Haare auf der Kalotte sind zu quer auf dem Kopf liegenden Strähnen geworden, die durchlaufend die Stirnglatze von dem kahlen Hinterkopf trennen. Haar und Bart werden stärker aufgelöst als bei dem älteren Typus. In allen Bereichen sind die Locken in Länge und Dicke uneinheitlich.

Die Stirn ist nun schmaler, weil sie seitlich stärker von Haar gefasst wird; im Verhältnis dazu erscheinen zugleich die Jochbeine breiter und die Wangen etwas eingefallen. Die Oberlider sind kürzer, die Unterlider dünner gestaltet. Die Physiognomie wirkt ausgeglichener und vor allem in der Augenpartie durch Symmetrisierung harmonischer. Offensichtlich waren die hässlichen Züge der ersten Fassung noch immer anstößig. Auf der anderen Seite wird der Kopfumriss durch die Auflösung von Bart und Kopfhaar unruhig bewegt. Die Locken sind dicker und kleinteiliger; sie schließen sich kaum noch zu geschlossenen Flächen zusammen. An

39 Diog. Laert. V 81.– Zur Diskussion Scheibler 2004, 180–186.



80 Rom, Thermenmuseum Inv. 1236. Kopf des Sokrates im Typus B; römische Kopie nach Vorlage um 320 v. Chr. H. 35,5 cm.

den Seiten sind sie länger und fallen über die Ohren herab, so dass nur die Ohrfläppchen sichtbar bleiben. Insgesamt zielen die Änderungen auf eine Beruhigung der Physiognomie bei gleichzeitiger Steigerung der Bewegungsmotive der Haare. Der Bart hat seine dreieckig zulaufende Form behalten, ist aber länger und ebenfalls stärker aufgelöst als bei Typus A.

Nach Ingeborg Scheibler ergaben sich die Veränderungen des Sokratesporträts aufgrund einer gewandelten Silensikonographie.⁴⁰ In der Zwischenzeit waren aber auch zahlreiche Intellektuellenbildnisse entstanden, darunter Bildnisse des Platon und des Lysias.⁴¹ Etwa gleichzeitig mit Typus B wurde das Porträt des Aristoteles geschaffen.⁴² Die Gesichter dieser Bildnisse sind ernst und ruhig, zeigen aber unverkennbare Spuren fortwährender geistiger Tätigkeit. Im Kontrast dazu sind Haar und Bart unruhig bewegt, was auf jeweils unterschiedliche und damit charakteristische Weise geschieht. Auch der Typus B des Sokratesporträts folgt nun diesem Muster. Noch immer gab es, etwa in den Schriften des Aristoxenos von Tarent (s. o.), negative Darstellungen des Sokrates, die ihn als unwissend, zügellos und lüstern beschrieben. So mochte es geboten scheinen, anstößige Elemente seines Porträts zu glätten und die Nähe zur einer inzwischen etablierten Philosophenikonographie zu suchen.

Diese Fassung blieb in der Folge bestimmend, auch wenn in hellenistischer Zeit ein weiterer Typus des Sokratesporträts geschaffen worden ist (Typus C).⁴³ Er entsprach den veränderten Erwartungen an ein zeitgemäßes Philosophenbildnis, indem er vor allem die Stirn und die Augenpartie bewegter gestaltete. In der römischen Kaiserzeit wurde dann aber vor allem der Lysipp zugeschriebene Typus B kopiert: Noch im 5. Jahrhundert n. Chr. sind entsprechende Bildnisse des Philosophen geschaffen worden.⁴⁴ Dadurch blieb die Gestalt des Sokrates, die letztlich

⁴⁰ Scheibler 2004, 184.

⁴¹ Bergemann, J.: Lysias: Das Bildnis eines attischen Redners und Metöken. In: Bergemann, J. (Hrsg.): Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde, Klaus Fittschen gewidmet. Rahden/Westf. 2001, 103–122.

⁴² Voutiras, E.: Zur Aufstellung und Datierung des Aristotelesporträts. In: Bergemann (Hrsg.) a. O. 123–143.

⁴³ Scheibler 1989a, 52–53.– Giuliani, L.: Bildnis des Sokrates. In: Bol, P. C. (Hrsg.): Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Berlin 1989, 466–469 Taf. 270–271.– Zanker 1995, 168–169 Abb. 92.

⁴⁴ Scheibler 2004, 244–247 Nr. 31. 32 Abb. 33. 34.– Tombrägel, M.: Ein spätantikes Porträt des Sokrates. Festgabe anlässlich der Winckelmannsfeier des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Leipzig. Leipzig 2008.

auf die Statue in der Akademie zurückgeht, auch am Ende der Antike präsent. Wenn Porphyrios, Boethius und David von Armenien Sokrates als exemplarisches Individuum anführen, so mag ihnen ein entsprechendes Bildnis vor Augen gestanden haben.

Auffällig ist die Häufigkeit von Sokrates oder sokratesähnlichen Köpfen auf römischen Ringsteinen seit der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.; Jörn Lang konnte etwa 130 Exemplare davon zusammenstellen (Kap. IV.2.1).⁴⁵ Sie folgen nur in wenigen Fällen erkennbar den rundplastischen Bildnistypen. Dabei scheint die hellenistische Fassung C, von der nur zwei dreidimensionale Repliken bekannt sind, am häufigsten als Vorlage verwendet worden zu sein. Der Grund dürfte darin liegen, dass bei diesem Typus Eigenheiten wie Stupsnase, hoher Rundschädel, Stirnglatze und Bart besonders gut zur Geltung kommen. Denn das kleine Format der Ringsteine erforderte eindeutige signifikante Merkmale, wenn der Dargestellte erkennbar sein sollte.

Als im 16. Jahrhundert humanistische Gelehrte erneut nach dem Aussehen des Sokrates fragten (Kap. V.1.1), lenkte der Silensvergleich sowie die Beschreibung des Gesichts mit eingedrückter Nase und vorstehenden Augen in den Schriften Platons und Xenophons ihren Blick und half ihnen, einen Kopf in der Sammlung Farnese als Darstellung des Philosophen zu erkennen (Abb. 165).⁴⁶ Im 20. Jahrhundert führte die Physiognomie seines Porträts dazu, dass Sokrates von einigen Autoren für einen Afrikaner gehalten wurde. Seine Haut sei, so die Folgerung daraus, schwarz gewesen; er habe afrikanische Weisheit nach Griechenland gebracht und dadurch die westliche Philosophie begründet. Andere vermuten, er sei mit dem arabischen Luqman identisch, der nach einer Überlieferung ein Sklave aus Afrika gewesen sein soll.⁴⁷ Diese Inter-

⁴⁵ Lang 2012, 59–64. 154–161 G So1–G So 130 Farbabb. 5–8 Abb. 52–96.

⁴⁶ Achilles Staius, *Illustrium virorum vultus*. Rom 1569 Taf. 6.– Fulvius Ursinus: *Imagines et elogia virorum illustrium et eruditor(um) ex antiquis lapidibus et nomismatib(us) expressa*. Rom 1570, 50–51.– Fulvius Ursinus: *Illustrium imagines ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae quae exstant Romae*. Antwerpen 1606, 133–134.– Iohannes Faber: *In imagines illustrium ex Fulvii Ursini Bibliotheca ... commentarius*. Antwerpen 1606, 75–76.– Dazu Kekulé von Stradonitz wie Anm. 1, 6–12.

⁴⁷ Vgl. etwa <https://criticxxxtreme.wordpress.com/2013/11/17/the-yes-they-we-re-black-series-sokrates-socrates> (11. 4. 2019).– <https://africaunlimited.com/was-socrates-black/> (11. 4. 2019).– Muhammed Alexander (Wisnu Sasangko): *Luqman al-Hakim (the Wise) was Socrates (469–399 BC): He was black skin & former slave (o. J.)*.– Kritisch zu entsprechenden Versuchen: Lefkowitz, M.: Was

pretation des Sokratesporträts zeigt exemplarisch, wie der Verlust des ursprünglichen Zusammenhangs und des historischen Wissens neue Möglichkeiten der Instrumentalisierung eröffnen: In dem neuen diskursiven Rahmen und in einem afro-zentrischen Kontext erhalten die persistenten Formen des Porträts eine Bedeutung, die bei seiner Schaffung nicht vorgesehen war oder erwartet werden konnte. Die Statue in der Akademie sollte den widersprüchlichen und doch harmonischen Charakter des Sokrates festhalten und ihn damit gegen die als diffamierend empfundenen Anfeindungen verteidigen. Einst hatten die antiken Physiognomiker seine Gesichtszüge als moralisch bedenklich bewertet. Jetzt erscheinen sie als Beweis einer ethnischen Zugehörigkeit, die Sokrates zum Kronzeugen für einen afrikanischen Ursprung aller westlicher Philosophie macht.

Socrates Black? In: Not out of Africa. How Afrocentrism Became an Excuse to Teach Myth as History. New York 1996, 26–30.– Sokrates in der arabischen Philosophie: Wakeling, E. in Goulet, R. (Hrsg.): Dictionnaire des philosophes antiques VI de Sabinillus à Tyrsénos. Paris 2016, 438–446.

3. ALEXANDER, SINGULÄR VON ANFANG AN

Der Makedonenkönig Alexander III. (356–323 v. Chr.) hat aufgrund seiner spektakulären militärischen Erfolge auf Zeitgenossen und Nachwelt einen ungeheuren Eindruck gemacht. Nicht nur seine Siege, sondern auch sein früher Tod mit 33 Jahren und das erbitterte Ringen seiner Nachfolger um die Herrschaft über das eroberte Riesenreich ließen ihn als einzigartig erscheinen. Sowohl in der Antike wie in der Neuzeit galt er als Vorbild ehrgeiziger Militärführer. In merkwürdigem Gegensatz dazu steht die lückenhafte historische Überlieferung, aber gerade das hat eine romanhafte Legendenbildung ermöglicht.¹

Auch wenn die antiken Autoren auffällige Einzelheiten seiner Erscheinung überliefern,² so sind doch nur wenige rundplastische Skulpturen zuverlässig als seine Bildnisse zu identifizieren. Ausgangspunkt aller Untersuchungen war die Herme im Louvre mit der antiken Inschrift ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΙΠΠΙΟΥ ΜΑΚΕ[ΔΩΝ] (Abb. 81a–b). Die Schwierigkeit weiterer Benennungen hängt damit zusammen, dass Alexander und Heroen bzw. Götter wie Apollon, Helios oder die Dioskuren nicht nur die gleichen jugendlichen Gesichtszüge, sondern auch die gleichen Frisuren mit langen Strähnen und über der Stirn aufspringenden Locken teilen können.³ Diese Ambivalenz ist offensichtlich bewusst in Kauf genom-

1 Dazu etwa von den Hoff, R.: Neues im ›Alexanderland‹: Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 17, 2014, 209–245.– Hölscher 2018, 170–176.– Dorka Moreno, M.: *Imitatio Alexandri? Ähnlichkeitsrelationen zwischen Götter- und Heroenbildern und Porträts Alexanders des Großen in der griechisch-römischen Antike*. Rahden/Westf. 2019 bes. 45–64.

2 So nennt Plutarch, *Alexander* 4,1–2 (DNO SQ 2193) die Neigung des Halses nach links, das Schwimmende der Augen, die weiße Haut, die an der Brust und im Gesicht rötlich war und den angenehmen Wohlgeruch seines Körpers.

3 Hölscher, T.: *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*. Heidelberg 1991, 27–29.– Hölscher 2009, 67–71.– Zum Problem etwa Boschung,



81a-b Paris, Louvre Ma 436. Herme mit Inschrift und Porträt Alexanders d. Gr. Römische Kopie nach Vorlage um 330 v. Chr. H. 68 cm.

men oder vielleicht sogar angestrebt worden, sind doch die heroischen Qualitäten auch Alexander zugeschrieben worden. Erschwerend kommt hinzu, dass die typologische Fixierung des Alexanderporträts auch in der Kaiserzeit im Vergleich zu den zeitgenössischen Herrscherbildnissen eher schwach ist: Die sicher benennbaren Fassungen seines Porträts sind jeweils nur durch wenige Wiederholungen überliefert. Das spricht dafür, dass es keine verbindliche rundplastische Fassung des Alexanderporträts gegeben hat. So sind auf der einen Seite zahlreiche Köpfe aufgrund eher vager Übereinstimmungen als Alexander benannt worden; gleichzeitig können bei Anwendung strengerer Kriterien nur wenige Beispiele als

D. in: Boschung, D. / von Hesberg, H. / Linfert, A.: Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall. Mainz 1997, 52–54 Taf. 42–43.

gesichert gelten. So hat Ralf von den Hoff bei seiner Besprechung des Forschungsstands für eine »minimalistische Lösung« plädiert.⁴

Nach Plinius (nat. 7,125) soll Alexander verfügt haben (»*edixit*«), niemand außer Apelles solle ihn malen, niemand außer Lysipp seine Bronzestatuen schaffen, niemand außer Pyrgoteles ihn auf Gemmen schneiden.⁵ Diese Nachricht mag ein Hinweis sein, dass Alexander eine aktive Bildnispolitik betrieben hat, mit der er sein Erscheinungsbild dadurch kontrollieren wollte, dass er es ausgesuchten Künstlern anvertraute. Dass er damit wenigstens teilweise Erfolg hatte, verrät die Mitteilung bei Plutarch (Alexander 4,1), die Statuen des Lysipp gäben die körperliche Erscheinung (»τὴν... ἰδέαν τοῦ σώματος«) des Königs am besten wieder; sie galten also als vertrauenswürdige Abbilder. Dabei ist von der Physiognomie oder von der Frisur nicht die Rede; die Festlegung gilt allgemein für die Darstellung der Körperformen, damit auch der Haltung und der Bewegungsmotive. Freilich kann die Verfügung Alexanders nur für Bildnisse gegolten haben, deren Aufstellung er selbst und seine Umgebung beeinflussen konnten. Ehrenstatuen in den einzelnen Städten dürften davon kaum betroffen gewesen sein, erst recht nicht postume Bildnisse.

Für die hier verfolgte Fragestellung genügt zunächst die Betrachtung der »minimalistischen« Gruppe von Alexander-Bildnissen, deren Vorlagen zu Lebzeiten des Herrschers entstanden sind.⁶ Demnach ist eine erste Fassung in drei Köpfen von der Athener Akropolis, in Erbach (Abb. 82a–b) und in Berlin überliefert.⁷ Sie stimmen in den Detailformen von Frisur und Physiognomie so eng überein, dass es sich um Kopien nach dem gleichen Vorbild handeln muss, das stilistisch den Köpfen attischer Grabreliefs aus der Zeit um 340 v. Chr. nahestand.⁸

⁴ von den Hoff a. O. 215–223. Ähnlich zurückhaltend etwa Lauter, H.: Alexanders wahres Gesicht. In: Will, W. / Heinrichs, J. (Hrg.): Zu Alexander dem Großen. Festschrift G. Wirth. Amsterdam 1987–88, 717–743.

⁵ DNO SQ 2135.– Ähnlich bei Apuleius, Florida VII 5–7 (DNO SQ 2140). Zu Pyrgoteles auch Plin. nat. 37,4 (8). Kritisch dazu etwa Hölscher 2009, 12–16.

⁶ von den Hoff a. O. 215–223.

⁷ Fittschen, K.: Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach. Berlin 1977, 21–25 Nr. 7.– Stewart, A.: Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics. Berkeley/Oxford 1993, 107–113. 421

⁸ Himmelmann 1989, 88.– von den Hoff a. O. 216. – R. K(rumeich) in: Scholl 2018, 46–47 Nr. 32.



82a-b Schloss Erbach Inv. 642. Kopf Alexanders d. Gr. Römische Kopie nach Vorlage um 340 v. Chr. H. des Kopfs 25 cm.

Sie zeigen eine auffällige und signifikante Frisur. Über dem Ansatz der rechten Braue wächst das Haar aus der Stirn empor, um dann auf beiden Seiten herabzufallen. Daneben sind lange gewellte Strähnen zu den Schläfen geführt, so dass sie das Gesicht gleichmäßig einrahmen. An den Seiten und auf der Kalotte bilden große bewegte Locken eine dichte und voluminöse Haarkappe. Das ovale glatte Gesicht läuft nach unten zum Kinn hin spitz zu. Es ist mit großen gleichmäßigen Formen gestaltet, von denen die geschwungenen Brauen und die vollen, etwas geöffneten Lippen den Eindruck bestimmen. Nach der stilistischen Datierung ist dieser Typus die früheste Porträtfassung Alexanders und wohl noch entstanden, bevor er König geworden ist.⁹ Das bedeutet, dass der Makedone bereits vor seinen spektakulären militärischen Erfolgen in einer Weise dargestellt worden ist, die ihn visuell auf auffällige Weise von seinen Zeitgenossen absetzte und so seine einzigartige Persönlichkeit deutlich machte. Denn das lange Haar, insbesondere das Motiv der Anastolē, das »Emporwerfen« der Strähnen über der Stirn, unterscheidet ihn von gleichzeitigen Bildnissen junger Männer, die das Haar kurz geschnitten nach Art der Athleten trugen.¹⁰ Von Jugendbildnissen Alexanders (»*ex pueritia orsus*«), die Lysipp geschaffen habe, weiss auch

⁹ von den Hoff a. O. 216.

¹⁰ Hölscher 2009, 33–39.



83a-b München, Glyptothek; Abguss Akademisches Kunstmuseum Bonn Inv. 2248. Kopf Alexanders des Großen; um 330 v. Chr. H. 35,5 cm.

Plinius zu berichten: Eines davon habe Nero nach Rom gebracht und vergolden lassen (Plin. nat. 34,63.– DNO SQ 2206).

Die Anastolē findet sich auch bei den späteren Münzbildnissen Alexanders, etwa auf den von Lysimachos geprägten Tetradrachmen, auf denen Alexander durch Ammonshörner und Diadem identifiziert ist.¹¹ Ebenso kehrt das auffällige Motiv der empor gestäubten und seitlich herabfallenden Stirnlocken bei der inschriftlich benannten Herme im Louvre wieder (Abb. 81a). Aber hier ist die Anastolē vergrößert, so dass sie die ganze Breite des Gesichts einnimmt und das Hauptmotiv über das linke Auge verlegt ist. Während die Frisur vorne auf diese Weise vereinheitlicht wird, bildet sie an den Seiten – anders als bei der ersten Version – mehrere getrennte Bereiche. Vor den Ohren hängen lange und dicke Locken, von denen eine über den oberen Ohrtrand fällt und sich dabei einrollt. Dahinter sind die Haare flacher, doch stehen sie im Nacken voluminös ab, während sie oben auf der Kalotte kappenartig anliegen. Ein Vergleich der physiognomischen Details ist wegen des Erhaltungszustandes nur beschränkt möglich. Erkennbar ist, dass das Gesicht auch

¹¹ Stewart a. O. 318 Farbabb. 8a; Abb. 117. 122.

hier jugendlich glatt und faltenlos angegeben wird, jedoch gelängt und mit hageren Wangen.

Eine dritte Version wird durch zwei rundplastische Kopien vertreten, die dem Bildnis des Makedonenkönigs auf dem Alexandermosaik gut entsprechen (Abb. 83a–b).¹² Hier ist die Anastolē zentriert, wobei die beiden Hälften unterschiedlich gestaltet sind. Das Motiv ist stärker in einzelne Strähnen aufgelöst, die in zwei Stufen übereinander liegen und zudem deutlicher unterschieden sind in ihrer plastischen Form und in ihrem Verlauf. Der obere Abschluß der Stirn ist durch die Haarwurzeln der emporwachsenden Locken klar markiert und bildet einen flach geschwungenen Bogen. An den Seiten sind die Strähnen nach hinten gestrichen, wobei sie durcheinander laufen. Sie sind von unterschiedlicher Länge und Plastizität, zudem vielfach gegeneinander gedreht und wirken wie vom Gegenwind bewegt. Die auffällig kleinen und tiefsitzenden Ohren bleiben weitgehend frei.

Das Gesicht ist auch in dieser Version jugendlich, glatt und entspannt. Es hat keine einheitliche Mittelachse: Mund und Anastolē sind gegenüber der Mittellinie der Augenpartie verschoben. Durch die dünne Haut der Wangen hindurch zeichnen sich die breiten Jochbeine ab. So wirkt das Gesicht trotz der mimischen Entspannung konzentriert und energisch, zudem in den Formen von Augen, Mund und Kinn sowie in der gedrungenen prismatischen Form durchaus individuell. Denn die Augen sind im Vergleich zur Breite des Gesicht klein und stehen nahe beieinander; die Lider sind kurz, straff und klar begrenzt. Besonders die Seitenansicht betont die kantigen Formen von Brauen und Kinn. Der Mund ist im Verhältnis zu den beiden anderen Fassungen auffällig klein, mit einer schmalen Oberlippe.

Bereits bei dem frühesten überlieferten Alexanderbildnis wurde mit der Anastolē ein visuelles Merkmal gefunden, das distinktiv war. Es ist bei den späteren Fassungen nicht nur beibehalten, sondern auch vergrößert worden, so dass es zum beherrschenden Motiv geworden ist. In dieser fortentwickelten Form erinnerte die Frisur an die Mähne eines Löwen und sie ist von antiken Betrachtern auch als Ausdruck eines löwenhaften Charakters verstanden worden.¹³ Neben der Frisur irritierte vor allem die Bartlosigkeit des Herrschers.¹⁴ Auch wenn sie beim frühesten Porträt durch das jugendliche Alter bedingt gewesen sein mag, so ist

¹² von den Hoff a. O. 218–221 Abb. 3–5.

¹³ Hölscher 2009, 28 mit Anm. 26.

¹⁴ Hölscher ebenda 35–42.



84 Alexander attackiert den Perserkönig. Umzeichnung eines verschollenen apulischen Gefäßes. Nach Hamilton (wie Anm. 15) Taf. 2.

sie bis zum Tode Alexanders beibehalten worden. Wie mit der Frisur, so wird auch mit den glatten Wangen ein zunächst wenig auffälliges Element durch die Beibehaltung zu einem distinktiven Merkmal.

Wie ungewöhnlich und unerwartet das Porträt Alexanders für seine Zeitgenossen war, zeigt sich am deutlichsten in der Darstellung seiner Taten in der apulischen Vasenmalerei aus den Jahren seiner großen Erfolge (Abb. 84).¹⁵ Sie zeigen Alexander, der zu Pferd und mit eingelegerter Lanze gegen den Wagen des Perserkönigs Dareios III. anstürmt und diesen zur Flucht zwingt. Der Makedonenkönig wird wie ein griechischer

15 von den Hoff, R.: Handlungsporträt und Herrscherbild. Die Heroisierung der Tat in den Bildnissen Alexanders des Großen. Göttingen 2020, 21–27.– Abb. 84: Verschollenes apulisches Gefäß: Hamilton, W.: Collection of engravings from ancient vases ... now in the possession of Sir W.m Hamilton II. Neapel 1795 14–17 Taf. 2.

Strategie des 5. und 4. Jahrhunderts gezeigt: Bärtig und mit einem korinthischen Helm, der seine Haare weitgehend verdeckt. Der Vasenmaler hatte offensichtlich Nachrichten über die Erfolge Alexanders gegen den Perserkönig, aber keine Kenntnis von seinem neuen und einzigartigen Porträt. So lag es nahe, den erfolgreichen Heerführer in der konventionellen Ikonographie eines griechischen Generals darzustellen.

Die Statuen des Lysipp sind nicht erhalten und es ist unsicher, ob Bronzestatuetten, Wandgemälde oder Reliefs eine zuverlässige Vorstellung davon geben können (Tafel 9a–b).¹⁶ So lässt sich auch die signifikante Kopfwendung nicht eindeutig rekonstruieren, die Plutarch (Alexander 4,1) für eine Besonderheit des Makedonenkönigs ansah und die von vielen seiner Bewunderern nachgeahmt worden sein soll.¹⁷ Ebenso bleibt unklar, wie die von Plutarch genannte ὑγρότης τῶν ὀμμάτων (»Feuchtigkeit der Augen«) im Porträt umgesetzt wurde und erst recht lassen sich seine helle Hautfarbe oder der auffällige Wohlgeruch seines Körpers (Plut. Alexander 4,2) nicht mehr bestimmen. Aber trotz aller Einschränkungen ist es offensichtlich, dass Alexander in seinen Bildnissen auf eine neue Art als einzigartig gezeigt werden sollte und dass Merkmale wie Bartlosigkeit, beständige Jugendlichkeit und Anastolē gezielt als distinktive Zeichen eingesetzt worden sind. Das Bildnis machte deutlich, dass es nur den einen und einzigartigen Alexander gab. Aber gerade die Angleichung an die Ikonographie der Heroen, die zunächst eine besondere Auszeichnung des Königs war, macht die Unterscheidung im Einzelfall oft schwierig und relativierte die angestrebte visuelle Sonderstellung.¹⁸

16 von den Hoff wie Anm. 1, 216.– Stewart a. O. 161–171.

17 Kiilerich, B.: The Head Posture of Alexander the Great, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 29, 2017, 1–23.– Fehr 1979, 67–80.

18 Dorka Moreno wie Anm 1.

4. AUFFÄLLIG UNTER BESONDEREN: POMPEIUS

4.1 PROMINENZ OHNE NAMEN

Im Konkurrenzkampf der späten römischen Republik¹ um Ämter, Macht und Ansehen kam den Porträts der ambitionierten Politiker eine wichtige Rolle zu. Die überlieferten Bildnisse aus dieser Zeit dürften auf einzelne, prominent aufgestellte Statuen zurückgehen und Personen darstellen, die noch für spätere Generationen wichtig blieben.² Für die meisten ist eine Benennung nicht möglich: Sie lassen sich allenfalls datieren und damit einer bestimmten historischen Epoche zuweisen, aber nicht mit einer individuellen Biographie, mit signifikanten Leistungen oder Eigenheiten verknüpfen.

Die Statue des ›Tivoli-Feldherrn‹ aus dem Heiligtum des Hercules in Tibur kann zeigen, wie differenziert und vielschichtig die Bildnisse der politisch und militärisch aktiven Römer in den Jahrzehnten um 100 v. Chr. gestaltet worden sind (Abb. 85).³ Die Datierung ergibt sich aus dem Statuenschema, das durch späthellenistische Skulpturen aus Delos bekannt ist⁴ und aus der unruhig bewegten Wiedergabe von Ge-

1 Vgl. etwa: Nebelin, M.: Aristokratische Konkurrenz in der römischen Republik. Möglichkeitsraum – Soziale Schließung – Transformation. In: Jessen, R. (Hrsg.): Konkurrenz in der Geschichte. Praktiken – Werte – Institutionalisierungen. Frankfurt/New York 2014, 141–174.

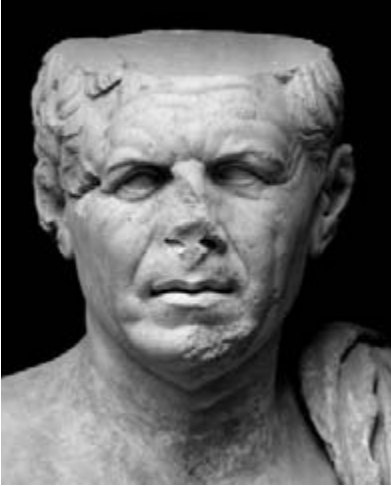
2 Megow, W.-R.: Republikanische Bildnis-Typen. Frankfurt a. M. 2005.– Dazu Fittschen K., Göttingische Gelehrte Anzeigen 258, 2006, 72–90.

3 Talamo, E. in: Giuliano, A. (Hrsg.): Museo Nazionale Romano. Le sculture I 1. Rom 1979, 267–269 Nr. 164.– Vorster, Ch. in Bol III 2007, 285. 408 Abb. 260.– Hölscher, T.: Generale di Tivoli. In La Rocca, E. / Tortorella, S. (Hrsg.): Trionfi Romani. Mailand 2008, 178–179.– Zanker, P. / Cain, P. in Fittschen/Zanker II 2010 Nr. 4 mit Anm. 1.– Queyrel, F.: La sculpture hellénistique I. Formes, thèmes et fonctions. Paris 2016, 161–162. 351–352 Abb. 139.

4 Queyrel a. O. 162. 352 Abb. 138.– Queyrel, F.: Mithridate VI. à Délos: Charisme de l'image? In: Greub/Roussel 2018, 100–134 Taf. 2.



85 Rom, Thermenmuseum Inv. 106513. Statue eines römischen Generals.
H. 1,88 m.



86a-b Kopf der Statue Abb. 85.

wand und Physiognomie. Eine spätere Replik des Kopfes zeigt, dass der Dargestellte noch in der fortgeschrittenen Kaiserzeit wichtig war; dennoch ist seine Benennung bisher nicht gelungen.⁵ Die Statue zeigt einen kräftigen Mann, der nur mit einem Mantel bekleidet ist, der vom linken Unterarm ausgehend die rechte Hüfte mit dem Oberschenkel und den Rücken bedeckt, und zu einem Bausch zusammengenommen auf der linken Schulter ruht. Als Statuenstütze, die das Standbein und den herabfallenden Mantelzipfel verbindet, dient ein Panzer. Er ist mit einem Gorgoneion geschmückt und mit einer Feldherrenbinde gegürtet, so dass es sich um die erbeutete Rüstung eines besiegten feindlichen Anführers handeln muss. Weitere, heute verlorene Attribute – etwa ein Speer in der erhobenen rechten Hand oder ein Schwert in der linken – mögen den militärischen Aspekt verstärkt haben.

Das Gesicht des nach rechts gewandten Kopfs ist fleischig und kräftig (Abb. 86a–b); es zeigt detailliert Merkmale des Alterns: Stirnrunzeln, Tränensäcke, Krähenfüße, erschlaffte Haut der Augenpartie, der Wangen und des Halses. Damit kontrastieren die vollen Lippen des leicht geöffneten Munds. Die Augenbrauen liegen dicht beieinander, so dass die Stirn in einer momentanen Bewegung zusammengezogen scheint.

⁵ Hölscher a. O. 180.– Zanker, P. / Cain, P. in Fittschen/Zanker II 2010, 9 Nr. 6 Anm. 7.– Schweitzer, B.: Die Bildniskunst der römischen Republik. Leipzig 1948, 47–51. 60 C2 Abb. 36. 37. 64. 72.– Lippold, G.: Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III. Berlin 1956, 25 Nr 5 Taf. 15.

Die Drehung des Kopfes bewirkt eine Stauchung der rechten Hälfte des Untergesichts, während die Falten der linken Wange deutlicher erscheinen. Weitere Asymmetrien sind die unterschiedliche Höhe der Augen, die Form der Tränensäcke und die ungleiche Angabe der Hautmulden über dem Nasenansatz. Das Stirnhaar ist zum größten Teil verloren; nur an den Ecken haben sich kleine Strähnen erhalten, die zur Mitte gedreht sind. Das Schläfenhaar ist in kurzen flachen Sichellocken zurückgestrichen.

Zu den gealterten Gesichtszügen des Kopfes steht der ideale zeitlose Körper in einem auffälligen Kontrast. Anders als Wangen und Hals zeigt die Haut an Brust, Arm, Hand, Bauch und Bein keine Anzeichen von Erschlaffung und keine altersbedingten Falten, sondern ist durchgehend glatt und straff über die kräftige Muskulatur gespannt. Biographisch bedingte Deformationen fehlen ebenso wie Narben, die von den im Krieg erlittenen Verletzungen herrühren. Das ist erstaunlich, galten doch die Narben als Ausweis für persönliche Tapferkeit und für die Leistungen im Dienste des Staates: Sie bezeichneten den Kriegshelden und verschafften ihm Anerkennung und Ruhm.⁶ So konnte Sertorius seine verdienstvollen Taten, die seine Neider verschweigen wollten, durch Narben und ein ausgestochenes Auge nachweisen (Sall. hist. I fr. 88). Unveränderlich in den Körper eingetragen bezeugten die vernarbten Verletzungen den Einsatz des eigenen Lebens in gewalttätigen Auseinandersetzungen, aber auch die Fähigkeit, schwerste Angriffe zu überstehen. Von Scipio Africanus wurde gerühmt, er habe bereits im Alter von 17 Jahren bei der Rettung seines Vaters in der Schlacht am Ticinus 27 Wunden (*vulnera*) davongetragen (Servius, Aeneaskommentar X 800–801). Das Vorzeigen von Narben und Kriegsverletzungen (τραύματα) war in der römischen Republik Teil der politischen Argumentation. In einer Kontroverse über den Triumph des L. Aemilius Paullus 167 v. Chr. soll der Senator Marcus Servilius seine zahlreichen Narben (ὤτειλάς) öffentlich gezeigt haben, um seine Kompetenz in Militärfragen zu demonstrieren, während er gleichzeitig seinen Kontrahenten Galba wegen dessen glatter narbenloser Haut für unzuständig erklärte (Plutarch, Aemilius Paullus 31,2–5). Von Marius ist eine Rede überliefert, in der er seine selbst erworbenen militärischen Auszeichnungen und seine Narben (*cicatrices*) als Ausweis persönlicher Tapferkeit und eigener militärischer Leistungen anführt,

⁶ Plutarch, Gaius Marcius 14,1; Marcellus 10,5.–Dion. Hal. ant. VI 26,2; VII 62,3.

die dem bloß ererbten Ansehen seiner aristokratischen Gegner vorzuziehen seien (Plutarch, Marius 9,2; Sall. Iug. 85).

Die Statue des ›Tivoli-Feldherrn‹ verzichtet auf die von Marius gewählte Demonstration eigener Verdienste: Weder zeigt sie militärische Auszeichnungen noch die im Kampf erlittenen Verletzungen. Dabei galt es zu vermeiden, dass die makellos geschmeidige Haut wie in den angeführten Beispielen als Merkmal des verweichlichten Feiglings interpretiert wurde. So diente die Gestaltung der Stütze dazu, militärische Aspekte zu evozieren und die kräftige Muskulatur der Statue spricht für konsequentes und hartes athletisches Training. In diesem Kontext signalisiert der narbenlose Körper göttergleiche Unverletzlichkeit und zeigt zugleich, dass die militärischen Qualitäten des Dargestellten nicht in der physischen Gewalt des Nahkampfs, sondern in der strategischen und taktischen Anleitung der Truppen lagen.

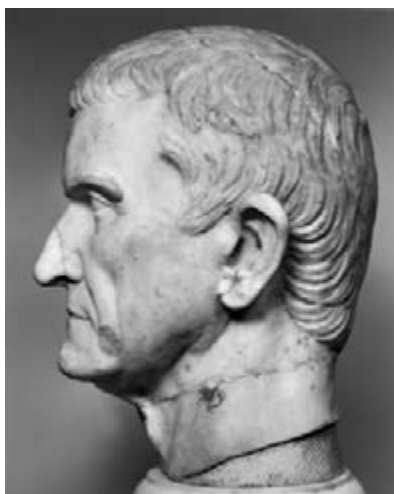
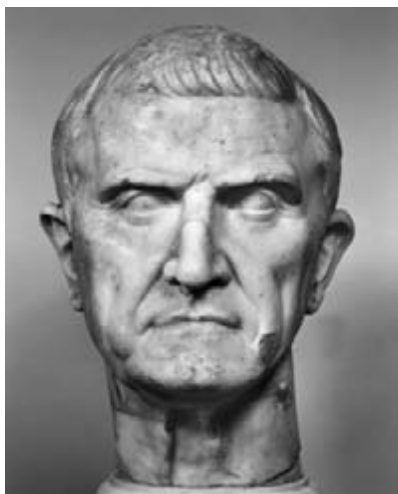
Der auffällige Gegensatz zwischen dem idealen zeitlosen Körper und den gealterten Gesichtszügen ist von zeitgenössischen Betrachtern nicht als Widerspruch aufgefasst, sondern komplementär verstanden worden: Während der Körper und der statuarische Typus Stärke und Sieghaftigkeit vermitteln, sind es die Gesichtszüge, die für Erfahrung und erbrachte Leistungen bürgen. Vor allem soll der Kopf das abgebildete Individuum als einzigartig bezeichnen: Die um Realismus bemühten Details der individuellen Physiognomie sind Ausdruck einer unverwechselbaren, uns aber leider unbekanntem Persönlichkeit.

4.2 PORTRÄT ALS SPIEGEL DER KONKURRENZ

Erst seit den Jahrzehnten um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. lassen sich einige Porträts führender Politiker sicher benennen. So kennen wir für Pompeius und Caesar Münzbilder mit Porträtkopf und Namensbeischrift, die eine sichere Identifizierung von rundplastischen Bildnissen erlauben. Das Cicero-Porträt kann durch eine inschriftlich benannte Replik als gesichert gelten, für den Triumvir M. Licinius Crassus gibt der Fundkontext eines Kopfs einen wichtigen Hinweis.

Dabei zeigt das in vier kaiserzeitlichen Kopien überlieferte Porträt des M. Licinius Crassus (115/114–53 v. Chr.; Konsul 70 und 55 v. Chr.),⁷

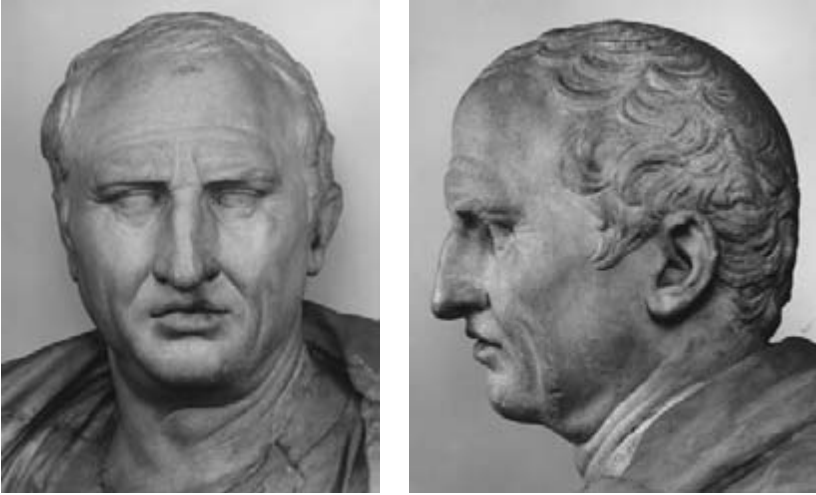
⁷ Megow a. O. 75–85.– Raeder, J.: Die antiken Skulpturen in Petworth House. MAR 28. Mainz 2000, 136–140 Taf. 56 Nr. 42.



87a-b Paris, Musée du Louvre Ma 1220. Porträt des Triumvirs M. Licinius Crassus. H. 24,5 cm.

dass das Bildniskonzept des ›Tivoli-Feldherrn‹ weiter nachwirkte (Abb. 87a–b). Zwar ist die Kopfform schmäler und hagerer, aber auch hier sind die fleischigen Wangen in ähnlicher Weise in Falten gelegt. Besonders ähnlich sind die hakenförmig zum Mund hochgebogenen Nasolabialfalten, aber auch die flachen Hautmulden, die von den Jochbeinen aus senkrecht nach unten und unter der Kinnspitze hindurch geführt werden sowie die davor liegenden herausgewölbten Bereiche, die unten durch einen Halbkreis begrenzt sind. Weniger offensichtlich ist die Verwendung gleicher physiognomischer Detailformen in der stärker symmetrisch angelegten Augenpartie, wo die Krähenfüße weniger ausgeprägt sind und die Stirn zwar ebenfalls angestrengt zusammengezogen, aber weniger heftig gerunzelt erscheint.

Signifikante Merkmale des Crassus sind die eingezogenen Schläfen, die schmalen Lippen und zwei senkrecht am Hals herabhängende Hautfalten. Das Haar ist dünner und liegt enger am Schädel an, so dass es als geschlossene Kalotte erscheint. Die einzelnen Locken sind auch an den Seiten in Länge und Ausrichtung klar definiert; dabei gehen ihre Bewegung von einem Wirbel aus und sind vielfach wiederholt. So übernimmt das Bildnis des Triumvirs von dem älteren Konzept Formen, die Kraft, Entschlossenheit und Energie ausdrücken, zugleich auch das fortgeschrittene Alter des Porträtierten abbilden, als Ausweis von Erfahrung und Verdiensten. Aber die starke mimische Bewegung ist hier gemildert;

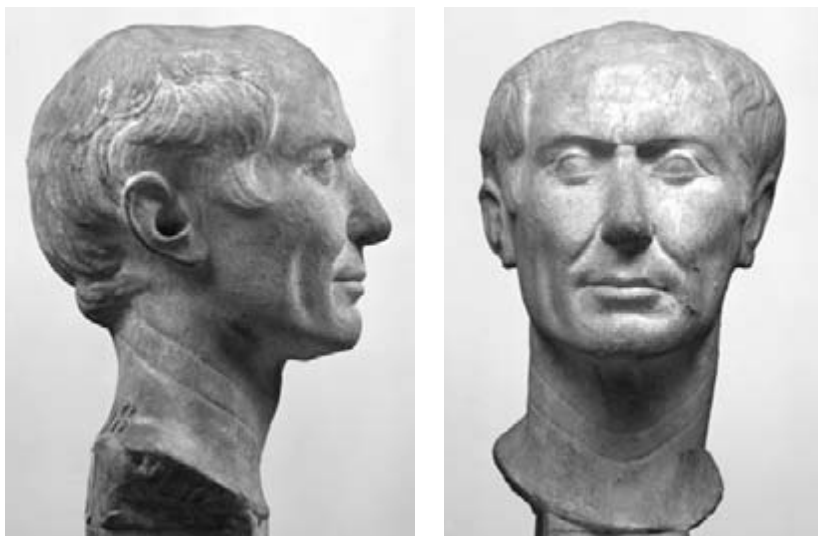


88a-b Rom, Kapitolinische Museen Inv. 589. Bildnis des M. Tullius Cicero. H. des Kopfes 36 cm.

und zu diesem Eindruck trägt das gleichmäßig gelegte Stirnhaar bei, das einfach und anspruchslos wirkt.

In ähnlicher Weise bezieht sich das Bildnis des M. Tullius Cicero (106–43 v. Chr.; Konsul 63 v. Chr.) auf das ältere Konzept. Es ist in sieben kaiserzeitlichen Kopien überliefert, die alle auf den gleichen Entwurf zurückgehen. Bei den zuverlässigen Exemplaren in Florenz und Mantua lassen sich einzelne Formen der Wangenfalten und der Mundpartie kaum verändert wiederfinden (Abb. 88a–b).⁸ Wie bei der Statue aus Tivoli ist die Haut am Hals in ringförmige Falten gelegt. Auch hier sind die Brauen angestrengt zusammengezogen, doch dominieren die waagrecht verlaufenden Stirnrunzeln. Vor allem an den Seiten ist das Haar heftiger und unruhiger bewegt als beim Crassusbildnis und steht damit dem ›Tivoli-Feldherrn‹ näher. Zudem sind die verschiedenen Bereiche der Frisur stärker differenziert: Während die Strähnen oben dünn und flach aufliegen, sind sie an den Schläfen dicker und dichter. Trotz der bewegten Einzelformen ist der Ausdruck durch die Kopfwendung und die Kopfneigung beruhigt. Die besorgte und konzentriert wirkende Miene Ciceros vermeidet jeden Anflug von Arroganz, Besserwisseri und Prahlerei, die ihm von seinen Gegnern vorgeworfen wurden (Cassius Dio 38,12,7; 38,14,3).

⁸ Zanker, P. / Cain, P. in: Fittschen/Zanker II 2010, 14–18 Taf. 12–14 Nr. 9–10.



89a-b Turin, Antikenmuseum Inv. 2098. Porträt des C. Julius Caesar. H. 33 cm.

Für Caesar (vgl. Kap. I.2.1) lässt sich mit Sicherheit eine Bildnisfassung identifizieren, die noch zu Lebzeiten des *dictator perpetuo* entstanden sein muss.⁹ Ihr bester Vertreter ist ein Marmorkopf aus Tusculum in Turin (Abb. 13. 89a–b). Er zeigt eine Reihe von Besonderheiten, die individuell wirken, so die Kopfform mit der leicht eingezogenen Profilinie oben und einem stark herausragenden Hinterkopf; einen mageren faltigen Hals; dünnes und flächig ausgebreitetes Haar. Das Gesicht wirkt hager, zugleich entspannt; es ist mit klaren und knappen Formen gestaltet (Lider, Stirnbegrenzung). Kleine Asymmetrien der Brauen und Wangen zeigen die mimische Beweglichkeit des Gesichts; dennoch überwiegt der Eindruck der Ruhe, Gelassenheit und Selbstbeherrschung. Über der Nasenwurzel sind flache Steilfalten in die glatte Haut der Stirn eingetragen. Sie sind also nicht durch ein momentanes Zusammenziehen der Brauen zustande gekommen wie beim Tivoli-Feldherren; sie sind die eingegrabenen Zeichen früherer Anstrengungen und Leistungen, aus denen die *auctoritas* des Dargestellten resultierte. Ein Vergleich etwa mit

⁹ Fittschen/Zanker II 2010, 19–26 Nr. 12 (Typus Vatikan – Pisa). Nr. 13 (Typus Tusculum). – Trunk, M.: Der Caesar Farnese und das Traiansforum, AA 2010, 61–74. – Zanker, P.: Le irritanti statue di Cesare e i suoi ritratti contraddittori. In: Gentili, G. (Hrsg.): Giulio Cesare. L' uomo, le imprese, il mito. Mailand 2008, 72–79.

dem Kopf des bereits erwähnten ›Tivoli-Feldherrn‹, mit seiner angestrengt zusammengezogenen Stirn, der nervös bewegten Mimik und dem geöffneten Mund, erweist das Caesarporträt als Ergebnis einer absichtsvollen Stilisierung. So empfanden es auch einige seiner Zeitgenossen. Plutarch (Caesar 4,4) berichtet, Cicero habe Caesars menschenfreundliche und heitere Erscheinung mit einem ruhig lächelnden Meeresspiegel verglichen, unter dem sich bedrohliche Kräfte verbergen. Dabei erscheint auch die betonte Pflege seiner Frisur als Täuschungsmanöver, mit dem der ehrgeizige Politiker seine konspirativen Pläne versteckt. Gerade der Verzicht auf die traditionelle Demonstration von Energie und Durchsetzungsfähigkeit schien Cicero offensichtlich verdächtig.

Die betrachteten Bildnisse von Politikern aus den beiden Jahrzehnten um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. zeigen kontrastierende Arten der Selbstdarstellung und der Selbststilisierung. Manche beziehen sich auf die Konzeption älterer Porträts in Rom, so die Köpfe des Crassus und des Cicero. Andere setzen sich bewusst davon ab, so das Caesarporträt mit seinen knappen und ruhigen Formen. Ebenso intendiert ist der Bezug auf Alexander den Großen, den das Pompeius-Bildnis herstellt (s. u.). All das markierte Differenz, betonte das Eigene, verhinderte Verwechslungen. Solche Bildnisse konnten auf öffentlichen Plätzen durchaus nebeneinanderstehen; sie waren somit auch zum Vergleich miteinander bestimmt. Sie wetteiferten um eine möglichst positive Aufnahme, versuchten, durch auffällige Merkmale unverwechselbar zu werden und sich von den anderen abzuheben. So wurden verschiedene und gegensätzliche Ausdrucksformen entwickelt, die sich kompetitiv einsetzen ließen. Dabei ging es immer auch darum, das Besondere, Einmalige der jeweiligen Persönlichkeit dazustellen, die jeweils auch Anführer einer politischen Partei war. So schildert jedes dieser Bildnisse auf seine Weise individuelle Besonderheiten der Physiognomie. Der auffällige Realismus des spätrepublikanischen Porträts erklärt sich aus der politischen Situation, die eine einprägsame individuelle Darstellung für die ambitionierten Akteure zwingend erforderte.

4.3 PARADOX UND BESONDERS

Cn. Pompeius war 70 und 55 v. Chr. zusammen mit Crassus Konsul gewesen, wählte für sein Porträt aber ein anderes Konzept. Auch seine Bildnisse lassen sich mit Sicherheit identifizieren, weil sie (postum) auf den Münzen seiner Söhne Gnaeus und Sextus erscheinen, die M. Trunk

in einer eingehenden Untersuchung zusammengestellt hat.¹⁰ Demnach wären zwei Typen der Münzbildnisse zu unterscheiden: Ein erster 46/45 v. Chr. auf den Denaren in Spanien; ein zweiter seit 42 v. Chr. auf den Prägungen des Sex. Pompeius in Sizilien.¹¹ Freilich weist die Frisur bei beiden über der Stirn einen aufspringende Haarwirbel (*Anastolē*) auf, so dass sie durchaus auf den gleichen rundplastischen Bildnistypus zurückgehen können.

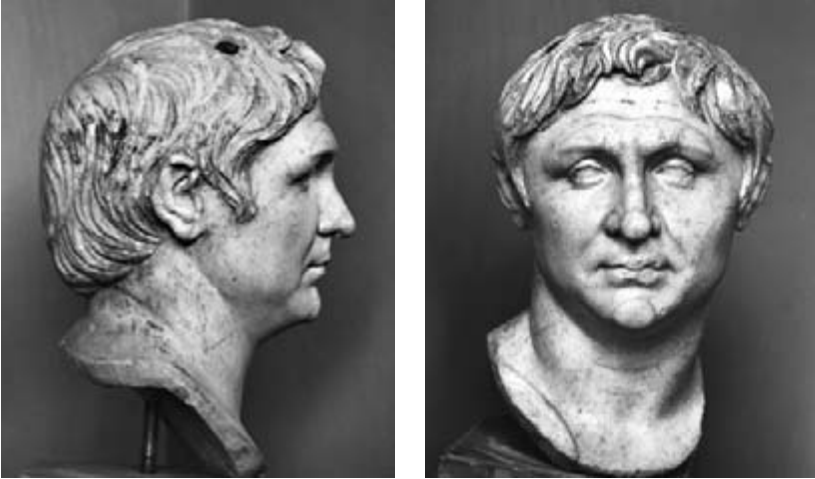
Anders als für Crassus und Cicero sind die rundplastischen Porträts des Pompeius typologisch heterogen; bisher sind mindestens zwei unterschiedliche Fassungen nachgewiesen. Der Typus Venedig wird von dem namensgebenden Kopf am detailliertesten wiedergegeben (Abb. 90a–b).¹² Weitere lebensgroße Repliken sind bisher nicht bekannt, doch hat Martin Bentz eine Gruppe kleinformatiger Wiederholungen zusammengestellt, von denen eine aus Bronze, vier weitere aus Ton gearbeitet sind.¹³ Sie wiederholen das Hauptmotiv der Frisur des Kopfs in Venedig, indem das Haar über der Gesichtsmitte voller gestaltet ist und ein zusammengeschobenes Zangenmotiv bildet. Ein dickes, in mehrere Strähnen unterteiltes Haarbüschel ist zunächst waagrecht nach der rechten Schläfe ausgerichtet, bevor sich seine Spitze scharf nach unten dreht. Eine flache Locke ist gegenläufig darunter geschoben. Neben diesem Hauptmotiv sind lange Strähnen zu den Schläfen gestrichen. An den Seiten und am Hinterkopf wird das Haar von einem Wirbel aus in schmale Strähnen geteilt, die sich zu größeren Flächen zusammenschieben und insgesamt eine geschlossene Kalotte ergeben. Die Tonbüstchen beschränken sich auf die Angabe des markanten Hauptmotivs und der langen Haare daneben. Sie wiederholen auch die gerunzelte Stirn, die kleinen Augen und die faltigen Wangen des Kopfs in Venedig, unterscheiden sich von ihm aber durch die Kopfwendung zur linken Schulter. Das Bronzeköpfchen

10 Trunk, M.: Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus. Die numismatischen und glyptischen Quellen, *JdI* 123, 2008, 101–170.

11 So bereits Vessberg, O.: Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik. Leipzig 1941, 134–137; dagegen Poulsen, F.: Les portraits de Pompeius Magnus, *Revue Archéologique* 1936, 18–19.

12 Dazu zuletzt Roger, D.: Petits portraits du Grand Pompée. In: Boschung/Queyrel 2021, 123–141.– Bentz, M.: Zum Porträt des Pompeius, *RM* 99, 1992, 232–233 Taf. 68.

13 Bentz a. O. 229–246 Taf. 64–69.– Brodbeck-Jucker, S. in: Jucker, I.: Skulpturen der Antiken-Sammlung Ennetwies 2. MAR 36. Wiesbaden 2006, 42–46 Taf. 17–18 Nr. 10.



90a-b Venedig, Archäologisches Museum Inv. 62. Kopf des Cn. Pompeius Magnus. H. 37 cm.

ist wie der Marmorkopf nach rechts gewandt; es gibt die Strähnen am Hinterkopf und an den Seiten detaillierter an als die Terrakottaköpfchen, weicht aber von allen anderen Wiederholungen durch die vergrößerten Augen ab. Offensichtlich gehen die kleinformatigen Bildnisse auf den gleichen dreidimensionalen Entwurf zurück wie der Kopf in Venedig.

Die Entstehungszeit lässt sich nicht sicher bestimmen. Die ungewöhnlichen, dabei recht zahlreichen Tonbüstchen sind am ehesten als private Bekundungen der Loyalität zu verstehen, die in den Häusern von Gefolgsleuten des Pompeius Verwendung fanden und daher am ehesten zu seinen Lebzeiten aktuell waren. Die Anordnung der Haare am Hinterkopf mit der Angabe eines großen Lockenwirbels und den zusammengesetzten schräg abfallenden Partien findet sich ähnlich bei den Repliken des Crassusporträts in Kopenhagen und Paris; die Vorbilder dürften daher etwa gleichzeitig geschaffen worden sein – vielleicht 70 v. Chr. anlässlich des ersten gemeinsamen Konsulats (Abb. 91–92). Martin Bentz hat auf die Drapierung der kleinformatigen Pompeiusporträts aufmerksam gemacht, die am ehesten einem Paludamentum oder einer Chlamys entspricht.¹⁴ Ihre ungewöhnliche Form lässt vermuten, dass sie eine besondere Bedeutung gehabt haben muss; vielleicht ist damit die Chlamys Alexanders des Großen gemeint, die Pompeius bei seinem Triumph 61

¹⁴ Bentz a. O. 241–242.

v. Chr. getragen haben soll (App. Mithr. 117 [§577]). So spricht einiges dafür, dass der Typus Venedig des Pompeiusporträts im 2. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. geschaffen worden ist.¹⁵

Bei dem Pompeiusporträt in Kopenhagen (Abb. 93a–b) ist das Mittelmotiv der Frisur vergrößert, denn es nimmt nun fast die ganze Breite der Stirn ein. Zudem ist es in einer auffälligen Weise umgestaltet worden: Aus der zusammengeschobenen Haarzange ist eine Anastolē nach Art des Alexanderporträts geworden: die Strähnen sind senkrecht empor gestäubt und fallen zu beiden Seiten herab. Dabei greift der rechte Teil weiter aus; er ist in kräftige Haarspitzen aufgeteilt, die sich in zwei Stufen übereinanderlegen. Das übrige Haar ist voller; die Locken sind dicker und heftiger bewegt. Sie fallen in Schichten übereinander, so dass sich der geschlossene Umriss der Kalotte auflöst. Auch das Gesicht ist stärker bewegt, denn die Brauen sind hochgezogen, so dass die Stirnrunzeln deutlicher werden und die kleinen Augen betont sind, die durch ihre Kugelform beweglich wirken. Die Wangen sind fleischiger, ihre Falten stärker betont. Auch die Krähenfüße sind deutlicher markiert, so dass das Gesicht älter wirkt. Gegenüber dem Kopf in Venedig ist auch die Form der Nase verändert: wird sie dort schmal und mit dünnen Nasenflügeln gestaltet, so ist bei dem Kopenhagener Kopf der untere Teil verbreitert und kugelförmig vergrößert.

Ein Kopf im Louvre bestätigt die wesentlichen Züge des Kopenhagener Porträts.¹⁶ Trotz der unterschiedlichen Kopfform und Abweichungen in den Einzelformen des Schläfenhaars ist klar, dass beide auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Ihm folgen auch die Pompeius-Bildnisse mit hochgestäubten Stirnlocken, wie sie seit 46/45 v. Chr. auf den von seinen Söhnen geprägten Münzen erscheinen. So wird auch diese Fassung noch zu Lebzeiten des Pompeius geschaffen worden sein, den physiognomischen Unterschieden zufolge wohl später als der Typus Venedig. Nach Plinius (nat. 37,14 [6,4]) soll bereits das beim Triumph des Jahres 61 v. Chr. gezeigte Porträt aus Perlen zurückgeworfene Lo-

15 Der Versuch einer Datierung in frühaugusteische Zeit (Junker, K.: Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option, RM 113, 2007, 69–94.– Roger a. O. 136) scheint mir wenig überzeugend, macht doch der zugrunde gelegte Vergleich mit Bildnissen des Octavian v. a. die Unterschiede deutlich.

16 Roger a. O. 123–141 Abb. 2 Taf. 3,2.– Für die Echtheit des Kopfes hatte schon zuvor M. Trunk plädiert: Trunk, M.: Pompeius Magnus, Zur Überlieferung und »Zwiespältigkeit« seines Porträts, AA 1994, 473–487. Dagegen bleiben erhebliche Zweifel an der Echtheit des Kopfes in Yale: Trunk a. O. 476–481.



91 Rückseite des Kopfs Abb. 87a-b.



92 Rückseite des Kopfs Abb. 90a-b.

cken gehabt haben, womit die Anastolē gemeint sein muss. Freilich ist der Passus eher von moralischer Missbilligung als von Genauigkeit der Beschreibung geprägt, so dass ihr Wert für eine Datierung des Frisurenmotivs zweifelhaft bleibt.¹⁷

Die Bedeutung von zwei weiteren Bildnissen in der Sammlung Torlonia, die aufgrund der Physiognomie und der aufspringenden Stirnlocken ebenfalls als Pompeius-Porträts anzusprechen sind, lässt sich wegen der ungenügenden Dokumentation und des unklaren Erhaltungszustandes zur Zeit nicht klären.¹⁸ Nach den vorliegenden Abbildungen schließen sie sich in Physiognomie und Frisur eher mit dem Typus Kopenhagen zusammen, doch bleibt unklar, ob es sich um Repliken bzw. Varianten davon handelt oder ob eigene Bildnisfassungen vorliegen.

17 Möglich, aber schwerlich zu sichern ist ein Zusammenhang mit der 55 v. Chr. im Pompeiustheater aufgestellten Statue: Schweitzer wie Anm. 5, 86.– Giuliani, L.: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*. Frankfurt a. M. 1986, 56–65. 200–205. Große Aufmerksamkeit muss aufgrund ihrer wechselvollen Geschichte auch die Reiterstatue auf den Rostra gefunden haben, vgl. Cassius Dio 42,18,2; 43,49,1–2.

18 Trunk, M., AA 1994, 484–486 Abb. 12–13.– Trunk, M.: Ein ›vergessenes‹ Bildnis des Pompeius Magnus, *Boreas* 17, 1994, 267–275.



93a-b Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 733. Kopf des Cn. Pompeius Magnus. H. 25 cm.

Luca Giuliani hat gezeigt, dass frühere Beschreibungen des Pompeiusporträts unausgesprochen darauf abzielten, die Beurteilung des Politikers durch Theodor Mommsen plausibel zu machen.¹⁹ Seine eigene Analyse versuchte dagegen, das Bildnis aus den Wertvorstellungen der späten Republik zu erklären, wie sie etwa in den Reden Ciceros zu fassen sind, zugleich auch durch einen heterogenen Kreis von Adressaten. In allen einschlägigen Studien spielte die von Pompeius gesuchte Nähe zu Alexander dem Großen, wie sie etwa von Plutarch berichtet wird, eine Rolle. Dazu gehörte die Annahme des Namens *Magnus*, der Pompeius zuerst (81 v. Chr.) von den Soldaten, dann von Sulla (79 v. Chr.?) verliehen worden war und den Pompeius während seiner Feldzüge in Spanien (77–72 v. Chr.) endlich selbst verwendet hat.²⁰ Auch wenn andere hellenistische Könige wie der Seleukide Antiochos III. den Beinamen *der Große* angenommen hatten,²¹ so war der Anspruch des Pompeius, ein

¹⁹ Giuliani a. O. 25–28. 45–49.

²⁰ Giuliani a. O. 79–90.

²¹ Antiochos III. (222–187 v. Chr.) »der Große«: Plutarch, Titus (Flamininus) 9,6.– Eukratides der Große von Baktrien (170–145 v. Chr.): Boppearachchi, O.: *Alexandre le Grand et les portraits monétaires des souverains indo-grecs*. In: Boschung/Queyrel 2017, 255–268 bes. 262–263 Taf. 8e–f.– Gandhara: Thrason Megas (um 90 v. Chr.); Apollodotos II. Megas Soter (80–65 v. Chr.); Hippistratos Megas Soter (65–55 v. Chr.): DNP Suppl. 1, 130.

neuer Welteroberer zu sein, unmissverständlich.²² Gleichzeitig verdrängte der Name die ältere, selbst in öffentlichen Reden benutzte Bezeichnung des jungen Pompeius als *Alexander* (Plutarch, Pompeius 2,2), die allzu offensichtlich monarchische Bestrebungen hätte verraten können. Auch sei er, als mächtigster der Römer, *Agamemnon* genannt worden (Cassius Dio 42,5,5). Das hob ihn in den Rang eines homerischen Helden, beschrieb seine Rolle als Anführer eines starken Heeres und verdeutlichte zugleich seine dominierende Stellung gegenüber den Königen des griechisch geprägten Ostens.

Eine Alexanderangleichung ist auch im Porträt des Pompeius zu finden. Der frühere Typus Venedig, mit dem seine Parteigänger ihre Loyalität zum Ausdruck brachten, zeigt zwar aufgewühltes Stirnhaar, das sich deutlich von den etwa gleichzeitigen Bildnissen des Cicero oder des Crassus absetzte. Das volle und bewegte Haar mochte im Vergleich mit den dünnen Strähnen seiner Konkurrenten Jugendlichkeit signalisieren; als Alexanderangleichung musste es nicht verstanden werden. Plutarch überliefert für das Jahr 79 v. Chr., den Zeitpunkt seines ersten Triumphs, die Ansicht, Pompeius erstrebe den Ruhm aus dem »Paradoxen«, dem Unerwarteten und Ungewöhnlichen.²³ Dieses Verhalten musste ihn von seinen Zeitgenossen abheben, ihn besonders erscheinen lassen und ihm Aufmerksamkeit sichern, die sich in Bewunderung oder Ablehnung äußern konnte. Gegenüber Sulla und dessen Verbündeten betonte er selbstbewusst seine Jugendlichkeit und seine wachsende Macht, indem er erklärte, der aufgehenden Sonne würden mehr Menschen huldigen als der untergehenden.²⁴ Das legte es nahe, auch im Porträt den Altersunterschied zu seinen damaligen Rivalen zu markieren, wie das mit dem Typus Venedig geschah. So ist es auch zu verstehen, wenn er für seine Selbstdarstellung im Porträt nicht wie Crassus und Pompeius eine ältere Konzeption aktualisierte, sondern nach neuen Möglichkeiten suchte. Der Kopf in Venedig verzichtet auf die betonte Brauenkontraktion, die auch bei seinen Zeitgenossen Crassus und Cicero Strenge, Energie und Tatkraft signalisierte, und erst recht auf die Markierung von Lebenserfahrung durch die Angabe von Krähenfüßen und tiefen Wangenfalten.

²² Vgl. etwa Cicero, Pro Archia Poeta 24, der Pompeius als »noster hic Magnus« bezeichnet und dem »Magnus ille Alexander« gegenübergestellt.

²³ Plutarch, Pompeius 14,6: »τὸ ἔνδοξον ἐκ τοῦ παραδόξου θηρώμενος«.

²⁴ Plutarch, Pompeius 14,3: »τὸν ἥλιον ἀνατέλλοντα πλείονες ἢ δύόμενον προσκυνοῦσιν.«

Darin ließ sich auch seine gerühmte Liebenswürdigkeit und Leutseligkeit (Plutarch, Pompeius 2,1) wiederfinden.

Wie »paradox«, wie unerwartet und ungewöhnlich das Pompeiusporträts im Kontext der republikanischen Ikonographie wirkte, zeigt noch die Reaktion Johann Jacob Bernoullis: Seine Entdeckung, dass nicht die Statue im Palazzo Spada (Boschung 2017, 336. 338–339), sondern wegen der Übereinstimmung mit den Münzbildnissen der Kopf in Venedig Pompeius Magnus darstellt, kommentierte er irritiert und entschuldigend: »Es wäre aber ein Tausch, den wir ungern machten, und einer, bei dem Pompejus nichts gewänne. Wir würden fast lieber ganz auf sein Bildnis verzichten, als es in einer so hausbackenen Physiognomie wieder zu finden.«²⁵

Auch der Typus Kopenhagen folgt dem Bestreben des Pompeius, aus dem Paradoxen Ruhm zu gewinnen, denn auch er entspricht nicht den Konventionen des spätrepublikanischen Politikerporträts und hat daher ebenso große Irritationen ausgelöst. So wurde etwa die Nasenform von Frederik Poulsen als »vulgär« und »en forme de pomme de terre« beschrieben.²⁶ Diese Fassung stellt Pompeius zwar durch die markanten Wangenfalten älter dar als der Kopf in Venedig, erzielt ihre Effekte aber ebenso aus dem Unerwarteten. Dazu zählt zunächst die Anastolē, die nun unübersehbar auf Alexander den Großen anspielt. Aber bereits die Haare an den Kopfseiten sind anders gestaltet als bei dem Makedonenkönig und entsprechen eher dem Porträt in Venedig. Nicht weniger ungewöhnlich als das Stirnhaar ist die Betonung physiognomischer Besonderheiten wie der knollenförmigen Nase. Der Verzicht auf die Demonstration von Energie durch das Zusammenziehen der Stirn ist hier noch deutlicher ausgefallen. Stattdessen sind die Brauen in einer momentanen mimischen Bewegung hochgezogen, so dass die Stirnpartie von auffälligen Runzeln beherrscht wird. Das Stirnrunzeln des Pompeius wurde zumindest in einer entscheidenden Situation seiner Laufbahn durchaus registriert und kommentiert: Als er von den außerordentlichen Vollmachten erfuhr, die ihm für den Krieg gegen die Seeräuber und gegen Mithridates übertragen worden waren, soll er sie in seiner Rede zunächst mit der Begründung abgelehnt haben, er sei von seinen früheren Unternehmungen müde und erschöpft; er wolle keine weiteren Ämter übernehmen, die nur Neid und Hass einbrächten (Cassius Dio 36,25–26). In dieser Situation

²⁵ Bernoulli 1882, 126.

²⁶ Poulsen wie Anm. 11, 16–52 bes. 18–19.

habe er seine Stirn in Falten gelegt, um seinen Überdruß am Befehlen zu zeigen; sein Begleiter empfanden das freilich als Heuchelei (Plutarch, Pompeius 30,5–6). Die demonstrativen Stirnrunzeln des Pompeiusporträts sollten also anzeigen, dass er nicht nach Macht und Auszeichnung verlangte, sondern sie allenfalls auf Drängen seiner Mitbürger und gegen seine eigenen Interessen annehmen würde. Eine in Falten gelegte Stirn (*frons adducta*) konnte auch als Zeichen von Niedergeschlagenheit, von erfolglosen Mühen und von »Verzweiflung im Hinblick auf die Zukunft (*desperatio in posterum*)« gedeutet werden (Quintilian, *Institutio oratoria* X 3,13). Die unkonventionelle Selbstdarstellung des Pompeius war also nicht ohne Risiko: Was Zurückhaltung und fehlendes Machtstreben signalisieren sollte, ließ sich auch als heuchlerische Verstellung oder sogar als Zeichen des baldigen Scheiterns auffassen.

Wie bei der Statue des »Tivoli-Feldherrn«, so sollten auch beim Pompeiusbildnis des Typus Kopenhagen widersprüchliche Komponenten komplementär gelesen werden: Die Frisur als Erinnerung an die außerordentlichen militärischen Erfolge, die denen Alexanders gleichkamen; die Runzeln auf der Stirn als Zeichen der Zurückhaltung und des Verzichts auf Machtbestrebungen; die faltigen Wangen als Zeichen für jahrzehntelange Leistungen im Dienste des Staates; die betonten physiognomischen Besonderheiten wie die Nasenform als Signum des unverwechselbaren charismatischen Individuums.

5. UNVERGLEICHLICH WERDEN: NOCH EINMAL AUGUSTUS

5.1 BESONDERS UND ÜBERALL GLEICH

Während der Bürgerkriege nach der Ermordung Cäsars gewannen die Porträts der Anführer weiter an Bedeutung, wie ihre häufige Verwendung auf Münzen zeigt. In ähnlicher Weise werden in der Zeit der Bürgerkriege die Ringsteine zu einem Mittel der Parteibildung und des Parteienkampfes: Während die eine Gruppierung ihre Loyalität zur Sache der Pompeianer dadurch zum Ausdruck brachte, dass sie das Bildnis des Magnus an ihrem Finger führte,¹ demonstrierten die Freunde des von Caesar adoptierten Octavian (Kap. II.2) die Zugehörigkeit zu seiner Partei durch Ringsteine mit seinen Abzeichen und mit seinem Porträt (Abb. 94–95).² Sein Kopf steht im Zentrum dieser kleinen Bilder, umgeben von Attributen und Symbolen, die an seinen Rang und seine Leistungen erinnern: die *sella curulis* der hohen römischen Beamten bezeichnete die bereits erreichten Ämter; das *sidus Iulium* zeigte die Vergöttlichung Caesars an; der Capricorn erinnerte daran, dass Octavian aufgrund seines Geburtshoroskops zum Weltherrscher bestimmt war. Und immer wieder gibt es Symbole des Wohlstands: Kornähren und Füllhörner. Die Glaspasten wurden als Schmuck der Fingerringe verwendet und

1 Trunk, M.: Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus. Die numismatischen und glyptischen Quellen, *JdI* 123, 2008, 143–152.

2 Sena Chiesa, G.: Ottaviano capoparte. Simboli politici in Roma nella produzione glittica della fine della repubblica e del principato augusteo. In: Michelotto, P. G. (Hrsg.): *Logios aner. Studi di antichità in memoria di Mario Attilio Levi*. Mailand 2002, 395–424.– Abb. 94: Vollenweider, M.-L.: Die Porträtgemmen der römischen Republik. Mainz 1974 II 85 Taf. 145,3.– Abb. 95: Zwierlein-Diehl, E.: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. München 1979, 64 Nr. 801 Taf. 35.



94 Berlin, Antikensammlung FG 5172. Glaspaste: Kopf des Octavian, Füllhörner und *sella curulis*. H. 1,3 cm.



95 Wien, Kunsthist. Mus. Inv. IX B220. (Abguss). Glaspaste: Kopf des Octavian, Globus und Füllhörner. H. 1,3 cm.

bezeugten die Verbundenheit der Besitzer mit Octavian, dessen Porträt auf dem Ringstein erscheint. Weitere Serien mit spätrepublikanischen Köpfen, die bisher nicht sicher identifiziert sind, zeigen, dass andere Gruppierungen ähnlich vorgingen.³ Aber während die Ringsteine nach dem Sieg Octavians und dem Ende der Bürgerkriege ihre Rolle als Medium politischer Loyalität wieder verloren, wurden die Bildnisstatuen zu einem der wichtigsten Instrumente der kaiserlichen Selbstdarstellung.

Insbesondere Octavian erkannte die Möglichkeiten, die eine Verwendung des Porträts bot. Schon bald nach Beginn seiner politischen Tätigkeit muss er für eine Vereinheitlichung seiner Bildnisse gesorgt haben, denn sie gehen trotz seiner langen Regierungszeit auf einige wenige Entwürfe zurück. Das lässt sich nur dadurch erklären, dass den Bildhauern verbindliche dreidimensionale Vorlagen zur Verfügung gestellt wurden, die von vornherein für eine überregionale Verbreitung vorgesehen waren. Bisher war die Erscheinung bedeutender Personen durch einzelne Statuen geprägt. Diese mochten durch exponierte Standorte und eine geschickte Inszenierung Aufmerksamkeit auf sich ziehen, doch blieb ihre unmittelbare Wirkung lokal begrenzt. Mit der Entwicklung von Kopiertechniken wurde es möglich, Statuen oder Teile davon

³ Vollenweider a. O. – Lang, J.: Bekannte Unbekannte. Bildniswiederholungen in der spätrepublikanischen Glyptik. In: Greub/Roussel 2018, 145–181.

wie etwa die Köpfe detailgetreu zu vervielfältigen, aber gerade berühmte Statuen – etwa die Reiterstatue Octavians auf den Rostra – waren für die dafür notwendigen Abformungen wohl nur schwer erreichbar. Wenn aber der Entwurf des Porträts, das für die Reiterstatue verwendet wurde, anderen Werkstätten als Vorlage zur Verfügung gestellt wurde, so ließ sich damit ein einheitliches Erscheinungsbild vieler Köpfe an unterschiedlichen Standorten erreichen.⁴ Das neue Verfahren zielte nicht primär auf einzelne prominente Standbilder, sondern auf die Produktion und die weiträumige Verbreitung von ganzen Serien möglichst gleichförmiger Bildnisse. Bereits die Werkstatt, die den Entwurf schuf, konnte mit mechanischen Kopierverfahren genaue Wiederholungen in Marmor oder Bronze herstellen. (Kap. V.3.3). Bisher ist ungeklärt, wie die Verbreitung in den Provinzen geschah: vermutlich durch den Versand von Gipsabgüssen.

Diese Entwürfe umfassten nur Kopf und Hals; sie konnten daher mit jedem gewünschten Statuentypus kombiniert werden. Gleichzeitig dienten sie auch als Vorlagen für das Münzporträt. Dies legt es nahe, dass sie in unmittelbarer Umgebung des Herrschers geschaffen wurden und seine Zustimmung gefunden hatten. Auf diese Weise wurde eine Vereinheitlichung im Erscheinungsbild Octavians angestrebt und weitgehend auch erreicht. Dieses Vorgehen bot dem Auftraggeber die Möglichkeit, seine Darstellungen zu kontrollieren und zumindest in Grundzügen nach Belieben zu bestimmen.

Auch wenn die Entwürfe selbst verloren sind, so lassen sie sich doch aus den erhaltenen Bildnissen erschließen und weitgehend rekonstruieren. Dabei wird deutlich, dass sie sehr detailliert gewesen sein müssen und dass sie in dreidimensionaler Form ausgeführt waren, als lebensgroße Plastiken in Wachs oder Ton. Sie legten Physiognomie, Frisur und Kopfwendung bis in kleinste Details fest. Die archäologische Porträtforschung spricht von *Bildnistypen* und meint damit die Gesamtheit aller Köpfe, die auf denselben dreidimensionalen Entwurf zurückgehen (Kap. V.3.1).

⁴ Pfanner 1989, 157–257.



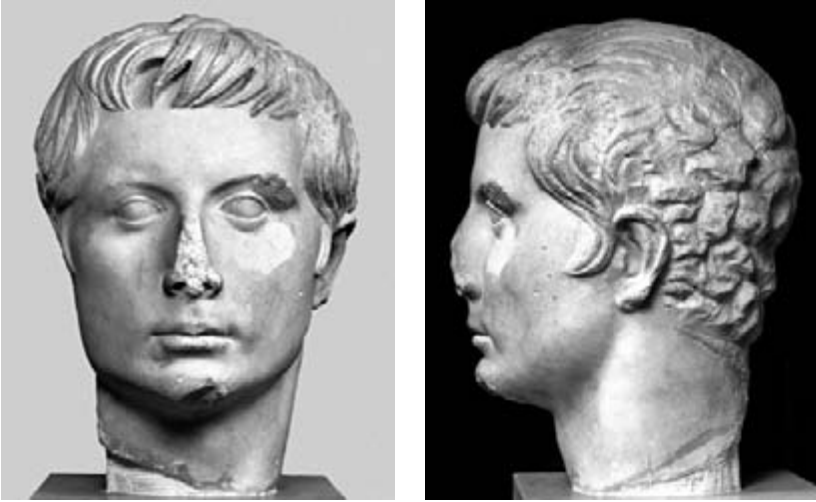
96a-b Spoleto, Archäologisches Museum. Kopf des Octavian H. 30,5 cm.

5.2 NEUE ROLLE, NEUES GESICHT: WANDLUNGEN DES OCTAVIANSPORTRÄTS

In den Jahren um 40 v. Chr. sind mehrere Bildnistypen Octavians geschaffen worden, die untereinander erhebliche Ähnlichkeiten aufweisen. Dennoch gehen sie offensichtlich auf drei unterschiedliche Entwürfe zurück. Der erste ist durch zwei Kopien aus Béziers und Spoleto bekannt (Abb. 96–97).⁵ Beide zeigen signifikante Übereinstimmungen in den Details von Gesicht und Frisur, die nur durch eine gemeinsame Vorlage zu erklären sind. Auf der anderen Seite zeigen die Fundorte in Südfrankreich und Mittelitalien sowie die unterschiedliche Art der Ausarbeitung, dass es sich nicht um eine lokale Variante handeln kann, sondern ein überregional verbreiteter Entwurf kopiert worden ist.

Das Gesicht beider Köpfe wird von den kräftigen Jochbeinen beherrscht, so dass es seitlich auslädt und auffällig breit wirkt. Dadurch erscheinen die schmalen Augen klein und konzentriert. Ihre Außenwinkel fallen leicht ab; ihre Unterlider sind gegen die Wangen durch eine geschwungene Mulde abgesetzt. Die Stirn ist glatt und nahezu faltenlos; nur zwischen den bogenförmigen, weit nach außen gezogenen Brauen sind kurze plastisch angelegte Hautmulden eingetragen, die eine leise

⁵ Boschung 1993a, 25–26. 61–62. 107 Kat.-Nr. 1–2 Taf. 2–3.



97a-b Toulouse, Musée St. Raymond Inv. 30007. Kopf des Octavian. H. 30 cm.

Kontraktion angeben. Die Wangen sind zwischen den Jochbeinen und dem spitz zulaufenden Kinn straff gespannt; einzig die Winkel der kurzen Lippen sind leicht eingedrückt.

Die gemeinsame Vorlage ist durch die Gestaltung der Stirnlocken gut fassbar. Der größte Teile der Strähnen über dem Gesicht ist in sechs Locken nach rechts gestrichen. Über dem rechten Auge drehen sich drei zur Seite gezogene, sichelförmige Haarspitzen zur Gesichtsmitte zurück, an die sich zwei parallel gelegte, kürzere und dünnere Strähnen anschließen. Auf diese Weise entsteht eine ausgreifende Haarzange, die den ganzen Bereich über der Augenpartie annähernd waagrecht abschließt. An den Seiten ist das Haar in kleinen Büscheln schwungvoll zurückgestrichen. Vor den Ohren nehmen die kleinen Strähnchen diese Bewegung auf und schließen mit einer Gegenbewegung ab, indem sie sich zum Gesicht nach vorne drehen.

Wenn diese Fassung des Octaviansporträts zu Beginn seiner politischen Tätigkeit entstanden ist, so geschah dies etwa gleichzeitig mit den Reden Ciceros, mit denen der junge C. Caesar als Gegengewicht zu dem als Staatsfeind bekämpften Marcus Antonius aufgebaut werden sollte. In diese Zeit fällt die Aufstellung einer Reiterstatue Octavians auf

den Rostra des Forum Romanum im Januar 43 v. Chr.⁶ Damals rühmte Cicero den jungen Octavian wiederholt als Geschenk der Götter und als Retter des römischen Staates (Cic. Phil. 3,34; 5,23. 43; 12,9; 13,46; 14,25). Seine Tatkraft (*virtus*) und sein Mut sind bewundernswert und geradezu göttlich (Cic. Phil. 3,3. 8; 4,3; 5,23; 13,19). Ebenso einzigartig ist sein Pflichtbewusstsein (*pietas*) für die Erinnerung an den ermordeten Adoptivvater (Cic. Phil. 13,46–47). Seine Taten verweisen bereits auf Unsterblichkeit, verdienen göttliche Ehrungen und heben ihn in den Himmel (Cic. Phil. 4,3. 6.). Mit größerem Recht als Julius Caesar steht ihm sogar der Titel eines *parens patriae* zu (Cic. Phil. 13,25). Immer wieder wird auf seine Jugend verwiesen: Er ist ein junger Mann, ja fast noch ein Knabe (Cic. Phil. 3,3; 7,10). Sogar noch jünger als Pompeius hat er sich in den Dienst Roms gestellt und dabei nicht den Erfolg einer Partei, sondern die Rettung des gesamten Staates erreicht; diese Verdienste sind in der Geschichte ohnegleichen (Cic. Phil. 4,3; 5,44. 47).

Ciceros Reden im Senat und vor der Volksversammlung geben Aufschluss darüber, mit welchen Qualitäten sich Octavian zu Beginn seiner politischen Tätigkeit der Öffentlichkeit empfahl: Er ist der von den Göttern geschickte Retter Roms und hat damit einzigartige Ehrungen verdient. Wie niemand zuvor hat er in frühester Jugend bedeutende Taten vollbracht, dabei zugleich seine *virtus* und *pietas* bewiesen, so dass auch für die Zukunft große Leistungen zum Wohle des Staates zu erwarten sind (Cic. Phil. 5,48–51). Seine frühesten Bildnisse betonen denn auch seine Jugendlichkeit, indem sie ein glattes faltenfreies Gesicht und volles Haar wiedergeben. Wie bei einem Gott sind die Gesichtszüge des *divinus adulescens* (Cic. Phil. 5,43) entspannt und ohne jedes Anzeichen einer Anstrengung.

Daraus ergibt sich eine augenfällige Distanzierung von seinen politischen Rivalen, die alle erheblich älter waren. So evoziert das Bildnis seines Förderers Cicero (Abb. 88a–b), der Konzeption des ›Tivoli-Feldherrn‹ folgend, ganz andere Werte, nämlich Erfahrung und bereits erbrachte Leistungen für den Staat. Freilich musste Octavian bald feststellen, dass sich die beispiellose Jugendlichkeit, die sein frühestes Porträt vermittelte, auch gegen ihn wenden ließ. So bezeichnet ihn etwa sein Gegner Marcus Antonius als »Knaben« (*puer*). Das sollte Unerfahrenheit und mangelndes Verständnis für politische und militärische Vorgänge suggerieren,

6 Bergemann, J.: Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich. Mainz 1990, 18. 161–163 L25; 171 M22–M25 Taf. 90c–e.

damit den angeblich kindlichen Erben Caesars in den Augen der Senatoren wie der Veteranen als unmündig und nicht vertrauenswürdig desavouieren. Vor diesem Hintergrund musste auch Ciceros Insistieren auf seinem fast noch kindlichen Alter als zweischneidig erscheinen. Cassius Dio weiss zu berichten, dass Octavian über seine Bezeichnung als Knabe (παῖς), noch mehr über seine Behandlung als Jüngelchen (μειράκιον) erbittert war, und dass dies zur Entfremdung gegenüber dem Senat und damit letztlich zum Bündnis mit Marcus Antonius und Marcus Lepidus beitrug, das auch Cicero das Leben kosten sollte (Cassius Dio 46,41,4).

Die demonstrative Jugendlichkeit wird denn auch bereits in der nächsten Bildnisfassung zurückgenommen. Sie ist in zwei eng verwandten Entwürfen ausgestaltet worden, die fast gleichzeitig entstanden sein müssen. Beide übernehmen vom Typus Béziers-Spoleto die große Lockenzange über der Stirn, gestalten sie aber in unterschiedlicher Weise. Das Haar ist bei beiden Fassungen voll und stark bewegt; die Strähnen fallen in mehreren Schichten übereinander. Sie werden über der Stirn gegeneinander bewegt, so dass sie ein großes Zangenmotiv bilden, das sich von einer Gabelung über dem Innenwinkel des linken Auges bis zu der rechten Stirncke erstreckt. Bei einem Kopf aus Lucus Feroniae (Abb. 98a–b) und seinen Repliken⁷ besteht der äußere Arm der Haarzange aus sechs Sichellocken, die auf einer abfallenden Linie parallel nebeneinander gelegt sind. Bei der Gruppe um den Kopf in Alcúdia (Abb. 99a–b)⁸ umfasst dieser Bereich ein Bündel eng zusammengeschobener Sichellocken unterschiedlicher Länge. Zugleich sind die gegeneinander bewegten Büschel stärker auseinander gezogen, so dass das Zangenmotiv klarer hervortritt.

Dagegen stimmen beide Typen in den Einzelheiten der Physiognomie genau überein. Durch die Kontraktion der Augenbrauen entstehen zwei senkrechte Falten und auch auf der Stirn erscheinen zwei lange horizontale Runzeln. Die dünnen Wangen sind nicht mehr straff gespannt, sondern wirken eingefallen. Augenbrauen, Stirnfalten und Augenlider sind asymmetrisch angelegt, was dem Gesicht ein lebendiges Aussehen verleiht. In allen diesen Einzelheiten unterscheiden sie sich von den Köpfe aus Béziers und Spoleto. Noch auffälliger ist die veränderte Grundform: Während dort die kräftigen Jochbeine das Gesicht breit erscheinen lassen, wirkt der Kopf bei den beiden anderen Fassungen durch

⁷ Boschung 1993a, 23–24. 61. 108–109 Kat.-Nr. 35 Taf. 4–6.

⁸ Boschung 1993a, 25–26. 61–63. 110–123 Kat.-Nr. 6–33 Taf. 7–31.



98a-b Capena, Antiquario Inv. 959. Kopf des Octavian. H. 39 cm.

die etwas eingezogenen Schläfen schmaler und hagerer. Offensichtlich hatte sich Octavian zu einer grundlegenden Veränderung seiner Darstellung entschlossen. Einzig das Hauptmotiv der Frisur wurde in abgewandelter Form beibehalten.

Die beiden Fassungen gehen also auf verwandte aber unterschiedliche Entwürfe zurück. Der Typus *Lucus Feroniae* lässt sich auf Münzen der Jahre vor 40 v. Chr. nachweisen, aber nicht mehr später. Hier finden wir die große Haarzange, deren äußerer Teil von parallelen Strähnen gebildet wird, die bis an die Schläfe reichen. Die Version des Typus *Alcúdia*, wo dieses Element der Frisur kürzer und spitz zulaufend erscheint, wird ebenfalls auf Münzen aus der Zeit um das Jahr 40 wiedergegeben, aber auch noch später in den Emissionen im Zusammenhang mit den Siegen gegen Sextus Pompeius und Marcus Antonius.⁹

Diese Porträts entstanden in der Zeit des Triumvirats. Sie sind für eine Situation konzipiert, in der Octavian sich in blutigen Kämpfen gegen den Senat, gegen die Mörder Cäsars, dann gegen Lucius Antonius und Fulvia, Sextus Pompeius, M. Aemilius Lepidus, schließlich gegen

⁹ Boschung 1993a, 59–63.



99a-b Privatbesitz; Abguss FU Berlin Inv. 85/39. Kopf des Octavian. H. 37 cm.

Marcus Antonius und Kleopatra behaupten musste. In der wechselhaften Zeit der Bürgerkriege war Octavian offensichtlich bestrebt, in seinen öffentlich aufgestellten Bildnissen Entschlossenheit und Energie zum Ausdruck zu bringen. Das Gesicht wirkt deutlich älter als in der früheren Fassung. Aber dabei handelt es sich nicht bloss um die Wiedergabe eines biographisch bedingten Alterungsprozesses, sondern um eine gezielte Neukonzeption. Der Ausdruck ist nun angespannt; die zusammengezogenen Brauen und die dadurch bewirkten Steilfalten vermitteln Anstrengung und die Stirnrunzeln zeugen von den bisherigen Mühen. Hier erscheint kein *adulescens, paene potius puer*, sondern ein energischer Anführer, der trotz seiner Jugend bereits zahlreiche große Anstrengungen auf sich genommen und wichtige Leistungen aufzuweisen hat. Das entspricht der Annahme des Praenomens *Imperator*, mit der sich Octavian in diesen Jahren zum einzigen und ständigen höchsten Militärkommandanten stilisierte (Kap. II.2).

Die bisher besprochenen drei Typen des Octavians-Porträt sind alle in den Jahren um 40 v. Chr. entstanden. Mit etwa 30 bekannten Beispielen aus Italien, Nordafrika und Spanien erweist sich der Typus Alcúdia als erfolgreiche Version der Octaviansbildnisse; er wurde selbst noch für postume Porträts gelegentlich verwendet. Das spricht dafür, dass ihn

Octavian zur verbindlichen Fassung seiner Darstellungen erklärt hat, so dass er die beiden anderen in den Hintergrund drängte. Die zentrale Rolle des Typus Alcúdia zeigt sich auch daran, dass die Physiognomie des postumen Caesarporträts an ihn angeglichen ist¹⁰ und vor allem, dass alle späteren Typen des Augustus-Porträts seine Formen aufnehmen: das System der Falten auf der Stirn, die Kontraktion der Augenbrauen, die Bewegung der dünnen Wangen. Die Tatsache, dass der Typus der Köpfe aus Béziers und Spoleto in Gesichtform und Augenpartie davon deutlich abweicht und auch das System der Stirnfalten nicht teilt, ist ein starkes Indiz dafür, dass er früher und damit noch vor 40 v. Chr. entworfen worden ist.¹¹

Der Typus Alcúdia war Ausdruck der Rolle Octavians in den Bürgerkriegen gewesen, so dass er nach der Schlacht von Actium und der Eroberung von Alexandria ersetzt werden musste. Dies geschah in kurzer Zeit durch zwei neue Porträttypen, von denen der Typus Louvre 1280 der ältere ist (Abb. 100a–b).¹² Seine Entstehung war wahrscheinlich mit dem Triumph von 29 v. Chr. verbunden, mit dem das Ende aller Kriege im römischen Reich, damit auch die Beendigung der Bürgerkriege gefeiert wurde. Am 11. Januar 29 wurden die Tore des Janus-Tempels geschlossen, als Zeichen, dass im gesamten römischen Reich zu Wasser und zu Land ein durch Siege gefestigter Frieden herrschte (Augustus, *res gestae* 13). Die Aktivitäten Octavians in den Jahren nach der Ermordung Caesars – etwa seine Mitwirkung an den Proskriptionen des Jahres 43, die Tötung römischer Bürger in den Kämpfen der Bürgerkriege oder die Abschachtung der 300 Gefangenen von Perusia – blieben in Erinnerung, aber sie sollten nun als unumgänglich und für das Wohl des Staates heilsam erscheinen.

Der neue Typus ist durch seine Physiognomie und durch die Anordnung der Locken an den Kopfseiten eng mit dem Typus Alcúdia verbunden. Die neue Version hat die Kopfform und die physiognomischen Formen unverändert beibehalten, aber die Bewegungen der Haare reduziert und die Stirnlocken gleichmäßig nebeneinander angeordnet, so dass sie mit einer zusammengeschobenen Lockenzange die Stirn

¹⁰ Hölscher 2018, 180–182.

¹¹ Boschung 1993a, 61–63.

¹² Boschung 1993a, 27–32. 63. 124– Kat.-Nr. 34–48 Taf. 36–48. Anders erneut, aber ohne neue Argumente, Hertel, D.: Zur Rolle des sog. Typus Forbes des Augustus – Ein neues Porträt des Tiberius. In: Schwarzer, H. / Nieswandt, H.-H. (Hrsg.): »Man kann es sich gar nicht prächtig genug vorstellen« Festschrift für Dieter Salzmann. Marsberg/Padberg 2016, 287–297.



100a-b Paris, Louvre Ma 1280. Kopf des Octavian. H. 37,5 cm.

waagrecht abschließen. Gleichzeitig integriert sie Elemente des frühesten Typus: Das Zangenmotiv nimmt wieder die gesamte Breite der Stirn ein. Zwei weitere Details der Frisur sind fast unverändert vom Typus Béziers-Spoleto übernommen: An die herabgezogenen Haarspitzen über dem rechten Auge schließen sich, bereits im Schläfenhaar, zwei parallel dazu gelegte, aber kürzere und dünnere Strähnen an. Und die erste sichelförmige Strähne, die sich von der Gabelung an der linken Stirncke aus zur Mitte wendet, ist etwas abgesetzt und reicht etwas tiefer herab als die übrigen Stirnlocken.¹³ Damit sind die früheren Fassungen des Octaviansporträt in dem neuen Typus aufgehoben. Sie erweisen sich als notwendige aber überwundene Vorstufen, die das jetzt erreichte Resultat erst möglich gemacht haben.

Das Bildnis wirkt zwar ebenfalls konzentriert und energisch, durch die variierte Frisur aber zugleich beruhigt. Die Bildnisse Octavians zeigten unverändert die vertrauten Gesichtszüge und versprachen damit Kontinuität und Verlässlichkeit. Aber sie sind in einen neuen Kontext einbezogen, der erkennen lässt, dass nach den zurückliegenden Wirren

13 Vgl. Boschung 1993a Beilage 2 Skizzen 25–26 Locken 2–4. 11. 12 und Beilage 4 Skizzen 41. 42 Locken 1–2. 10–11.

und Anstrengungen jetzt Ruhe und Besonnenheit eingekehrt sind. Die Friedensbotschaft dieses Porträttypus führt dazu, dass er später an der Ara Pacis, an dem vom Senat beschlossenen Altar des Friedens, für die Darstellung des Herrschers verwendet wurde.

5.3 *NOVUS ET AMPLIOR*, DAS BILDNIS DES UNVERGLEICHLICHEN

Die propagierte Wiederherstellung der Republik fand im Jahre 27 v. Chr. ihren Abschluss durch eine Austarierung der Machtverhältnisse zwischen dem Senat und Octavian. Während der militärische und politische Sieger der Bürgerkriege offiziell seine Macht dem Senat zurückgab, sicherte er sich gleichzeitig als *princeps* entscheidende Vollmachten, Privilegien und Ressourcen. Der Senat bedankte sich demonstrativ durch die Verleihung des Namens *Augustus* und außerordentlicher Ehrenzeichen (Kap. II.2). In diesem Zusammenhang wurde auch das Porträt des Kaisers grundlegend neu konzipiert.¹⁴ In diesem Falle besitzen wir ein zuverlässiges Zeugnis für zahlreiche Einzelheiten des Entwurfs. Eine Panzerstatue des Augustus ist in der Villa der Livia bei Primaporta gefunden worden¹⁵ und es ist anzunehmen, dass die Kaiserfamilie mit der Ausarbeitung des Bildniskopfs jene Werkstatt betraut hat, die schon den Entwurf des Typus geschaffen hat und somit das besondere Vertrauen des Kaisers besass. Tatsächlich ist die Bildhauerarbeit von höchster Qualität und seine Detailformen werden durch andere Repliken bestätigt (Abb. 101a–b).

Die Bedeutung der neuen Version, des Primaporta-Typus, für die Selbstdarstellung des Princeps ist stets betont worden. Er gestaltete das Porträt des Princeps grundlegend um: Im Gegensatz zum Typus Louvre 1280, der unmittelbar nach dem Ende der Bürgerkriege entstand war, beruhigte der Primaporta-Typus nicht nur die Lockenmotive auf der Stirn, sondern formte auch die Gesichtszüge neu. Wieder wurden signifikante Merkmale der früheren Bildnistypen einzogen. So ist das System der Stirnfalten, das für den Typus Alcúdia entwickelt worden war, integriert. Aber die individuellen Merkmale der älteren Fassung sind zugunsten idealer Formen aufgegeben: Die Augenbrauen werden regelmäßig ge-

¹⁴ Boschung 1993a, 38–50. 64–65. 139–195 Kat.-Nr. 64–217 Taf. 69–205.

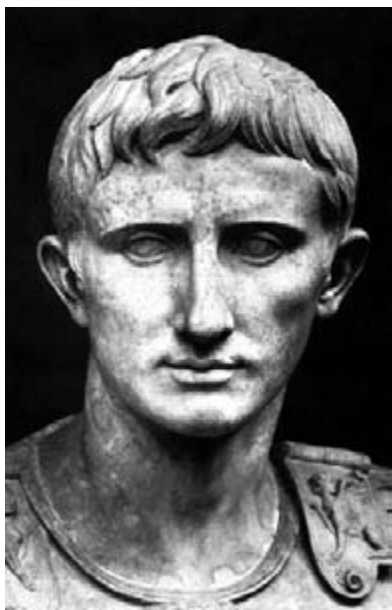
¹⁵ Kähler, H.: Die Augustusstatue von Primaporta, MAR 1. Köln 1959.–Boschung 1993a, 179–180 Kat.-Nr. 171 Taf. 69–70. 82,1; 213.– Zum Fundort: Pollini, J.: The findspot of the statue of Augustus from Prima Porta, *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*, 92, 1987–88, 103–108.

schwungen; die Augen sind größer und von deutlich begrenzten Augenlidern umgeben; die Asymmetrien in diesem Bereich sind beseitigt. Die Wangen wirken fleischiger und weniger eingefallen; die Lippen sind voll und geschwungen; das Kinn ist kräftiger.

Der neue Typus übertrug die Physiognomie des Herrschers in eine klassizistische Formensprache, die sich insbesondere an polykletische Werke anlehnte.¹⁶ Das gilt auch für die Anlage der Locken an den Seiten des Kopfes: Vom Wirbel am Hinterkopf ausgehend wachsen volle kräftige Strähnen nach vorne, deren Spitzen sich über das zurückgebürstete Schläfenhaar legen, wodurch ein sorgfältig ausbalanciertes und harmonisches Gleichgewicht von Bewegungen und Gegenbewegungen entsteht. Das Gesicht wirkt jünger als in der Fassung des Typus Alcúdia. Aber anders als der erste Octavianstypus gibt es nicht die Altersstufe früher Jugend wieder; vielmehr betont es die Alterslosigkeit des Augustus und zeigt ihn allen Zufälligkeiten des menschlichen Schicksal enthoben. Angestrebt wurde hier nicht mehr die Wiedergabe einer singulären und individuellen Physiognomie; vielmehr verschmolzen die Gesichtszüge des Princeps mit den exemplarischen Formen griechischer Kunst. Seine Persönlichkeit trat zurück hinter eine Kunstfigur, die ihn durch ihre ästhetischen Qualitäten unangreifbar machte. Dieses neue Porträt des Herrschers glich nicht mehr den Darstellungen früherer und zeitgenössischer Politiker, sondern entsprach mythologischen und idealen Figuren. So ist der Primaporta-Typus die angemessene Verbildlichung des *Augustus*-Namens, der seinen Träger auf eine suggestive Weise als heilig und den Göttern gleich bezeichnete (Kap. II.2). Dazu passt, dass die Köpfe nach dem Primaporta-Typus größer sind als die vorherigen Typen. Die Statuen, zu denen diese Köpfe gehörten, waren überlebensgroß (etwa 2,05 Meter), was die außergewöhnliche Bedeutung des Augustus auch durch das größere Format zum Ausdruck brachte.

Dennoch war der Dargestellte auch in diesem idealisierten Porträtstypus eindeutig zu erkennen und individuell benennbar. Dafür sorgte die Übernahme der großen Lockenzange, die vereinfacht und damit in einer prägnanten Weise verdeutlicht worden ist. Dabei sind die komplizierten Lockenbüschel des Typus Alcúdia zusammengefasst: Zwei dicke Haarspitzen bilden den äußeren Teil der Zange, nur eine Locke den inneren. Damit war ein signifikantes und distinktes Erkennungsmerkmal geschaffen, das jedes Augustusporträt schon aus großer Entfernung

¹⁶ Zanker 1987, 105 Abb. 83–84.



101a-b Rom, Vatikanische Museen Inv. 2290. Bildnis des Augustus. H. des Kopfs 27,5 cm.

unmissverständlich bezeichnete (Abb. 102–103).¹⁷ Zugleich war mit diesem Signet sichergestellt, dass auch qualitativ bescheidene Bildnisse und kleinste Miniaturporträts auf Münzen, Gemmen oder Silbergeschirr unverkennbar als Darstellungen des Augustus zu verstehen waren.

Der Primaporta-Typus bildete den Abschluss der fast zwei Jahrzehnte dauernden Bemühungen des Sohns Caesars um eine angemessene und verbindliche Wiedergabe seiner einzigartigen Persönlichkeit, wie sie sich auch in der mehrfachen Änderung seines Namens spiegelt (Kap. II.2). Dabei erforderten die abrupten politischen Umschwünge mit ihren wechselnden Konstellationen, Chancen und Risiken immer wieder neue Formen der Selbstdarstellung: Zunächst als gottgesandter knabenhafter Retter Rom, dann als energischer und rücksichtsloser Imperator, später als friedensstiftender Sieger und endlich als gottgleicher Bewahrer des römischen Staats und seiner Institutionen. Dabei griffen spätere Entwürfe immer wieder in selektiver Weise auf die älteren Bild-

¹⁷ Boschung 1993a, 192–193 Nr. 205 Taf. 126 (Abb. 102); 146 Nr. 80 Taf. 119,3; 120 (Abb. 103).



102 Volterra, Museum. Bildnis des Augustus. H. 55 cm.



103 Boston, Museum of Fine Arts Inv. 99.344. Bildnis des Augustus. H. 44 cm.

nistypen zurück. Das zeigt etwa die durchgehende, dabei unterschiedliche Verwendung der Lockenzange als Hauptmotiv der Frisur, später die Beibehaltung des einmal gefundenen Systems der Stirnfalten und der Kopfwendung. Die neuen Fassungen sollten die älteren nicht entwerten; vielmehr erscheinen diese als Vorstufen einer konsequenten und zielgerichteten Entwicklung, die mit der Wiederherstellung der Republik ihren Abschluss gefunden hatte.

Schon die Schaffung des idealisierenden Primaporta-Typus muss eine erhebliche Diskrepanz zwischen der Darstellung des Augustus in seinen Bildnissen und seiner tatsächlichen Erscheinung erzeugt haben. So war der Kaiser nicht 2,04 m groß, wie die Statuen mit Köpfen des Primaporta-Typus vermuten ließen, sondern allenfalls 1,70 m (Suet. Aug. 79). Keine seiner Darstellungen zeigt die unkonventionelle Kleidung des Kaisers, über die Sueton ebenfalls berichtet: Er habe im Freien stets einen *petasos* aufgesetzt, einen Reishut mit breiter Krempe, weil er die Sonne nicht ertragen habe. Im Winter legte er vier Tuniken und eine dicke Toga an, dazu ein Unterhemd (*subucula*), einen Brustschutz aus Wolle (*thorax laneus*), Schenkelwärmer (*feminalia*) und Strümpfe (*tibialia*; Aug. 82,1). Kein Porträt nimmt diese eigenwillige Drapierung auf, obwohl

gerade sie einzigartig gewesen wäre. Auch waren seine Haare keineswegs stets harmonisch geordnet, sondern vielmehr nachlässig und in Eile geschnitten. Auch seine Rasur geschah hastig, teils mit dem Messer und teils mit der Schere. Seine Augenbrauen waren nicht wie bei griechischen Heroenstatuen schön geschwungen, sondern zusammengewachsen.

Die Unterschiede wurden im Verlauf der nächsten Jahrzehnte noch offensichtlicher. So sind in den folgenden vier Jahrzehnten bis zum Tode des Augustus keine neuen Bildnistypen entstanden, die altersbedingte Veränderungen hätten einbeziehen könnten. Indessen hatten die Jahre auch am Körper des Kaisers ihre Spuren hinterlassen: Seine Wangen waren eingefallen (Suet. Aug. 99,1), seine vorstehenden Zähne schadhafte geworden. Sein linkes Bein war schwächer und der rechte Zeigefinger war oft wie abgestorben, so dass er ihn mit einer Hornschiene fixieren musste (Suet. Aug. 79–80). Aber auch wenn der biologische Körper des Princeps hinfällig war, so bewahrte die Kunstfigur des Primaporta-Typus den idealen Zustand, der nach großen Mühen und langen Wirren endlich erreicht worden war.

6. ANPASSUNG UND EMANZIPATION DER NACHFOLGER¹

6.1 IM SCHATTEN DES EINZIGEN

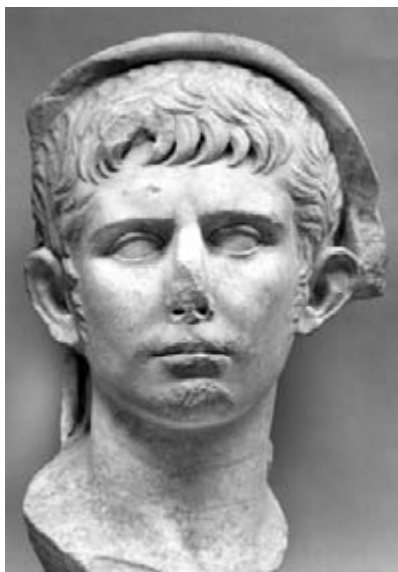
Die singuläre Rolle des Typus *Primaporta* mit der Verschmelzung individueller und idealer Formen sowie der Ausbildung einer distinkten Frisur als Erkennungsmerkmal wird auch dadurch deutlich, dass seine Konzeption jahrzehntelang Augustus selbst vorbehalten blieb. Selbst für die Porträts des Agrippa² und des Marcellus³, die als seine Nachfolger galten, ist eine Angleichung an das neue Porträt des *Princeps* vermieden worden. Vielmehr lassen sie gerade durch ihre abweichende, der Tradition der späten Republik verpflichtete Gestaltung die einzigartige Stellung des Augustus noch klarer hervortreten: Nur er hatte eine Position erreicht, die ihm eine sakrale Aura als Sohn eines Gottes verlieh; nur er war durch das Horoskop seiner Geburt prädestiniert, den römischen Staat zu retten und die Welt zu regieren. Obwohl Agrippa für seine Erfolge singuläre Auszeichnungen erhielt (Kap. I.3.5), bekannte er sich mit seinem kontinuierlich benutzten Bildnis zu den traditionellen Werten des Senats.

Vor diesem Hintergrund mussten die Bildnisse der Enkel des Augustus, Gaius Caesar und Lucius Caesar, als unmissverständliche

1 Boschung 2002, 180–192.– Dieses Kapitel ist kein Versuch, die Geschichte des römischen Kaiserporträts zu skizzieren, auch wenn es chronologisch angelegt ist. Es interessiert sich ausschließlich für die unterschiedlichen Verfahren zur Darstellung des Besonderen und kann für die notwendige Diskussion vieler Einzelaspekte nur summarisch auf frühere Studien verweisen.– Für erste Informationen zur Biographie der erwähnten Personen seien die Artikel in DNP empfohlen, die ich nicht einzeln aufführe.

2 Zanker, P. / Cain, P. in: Fittschen/Zanker II 2010, 29–33 Nr. 16 Taf. 21.– Romeo, I.: *Ingenuus leo. L'immagine di Agrippa*. Rom 1998.

3 Zanker, P. in: Fittschen/Zanker I 1985, 19–21 Nr. 19 Taf. 19 Beilage 17,1-2.



104 Eichenzell, Schloss Fasanerie
ARP 12. Einsatzkopf des Gaius
Caesar. H. 42,5 cm.



105 Rom, Vatikanische Museen
Inv. 714; Abguss FU Berlin. Lucius
Caesar. H. des Kopfes 22 cm.

Zeichen der Dynastiebildung erscheinen. Denn im Gegensatz zu den früheren Darstellungen der kaiserlichen Verwandten waren die nach ihrer Adoption durch Augustus im Jahre 17 v. Chr. geschaffenen Porträttypen so eng an den Kaiser angeglichen, dass sie durch Physiognomie und Frisur wie verjüngte Versionen des Augustus selbst erscheinen (Abb. 104–105).⁴ Hatte Agrippa mit seinem Porträt auf eigene Erfolge und auf jahrzehntelange Leistungen verwiesen, so lag die besondere Qualität der Adoptivsöhne in der privilegierten engen Verbindung mit Augustus. Wie die zugehörigen Inschriften, die Gaius und Lucius als *Augusti filii*, Söhne des Augustus bezeichnen, so enthielt auch die Ähnlichkeit von Frisur und Physiognomie eine politische Botschaft: Nach Augustus sollte eine neue Generation von *Iulii Caesares* das römische Reich im Sinne ihres Adoptivvaters leiten.

Nachdem die sorgfältig geplante Regelung der Thronfolge mit dem frühen Tod des Lucius und des Gaius gescheitert war, adoptierte Augus-

⁴ Fittschen, K. in: Fittschen/Zanker I 1985, 21–25 Nr. 20; Fittschen, K.: Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach. Berlin 1977, 34–40 Nr. 12.– Pollini, J.: The portraiture of Gaius and Lucius Caesar. New York 1987.– Boshung 1993b, 52–54.



106 Berlin, Antikensammlung Sk 1872. Tiberius, Typus Berlin-Neapel-Sorrent. H. des Kopfs 24 cm.



107 Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1750. Tiberius, Typus Kopenhagen 624. H. 34 cm.

tus 4 n. Chr. seinen Stiefsohn Tiberius. Dieser hatte zu diesem Zeitpunkt bereits eine wechselhafte Karriere mit Auszeichnungen, Erfolgen und Rückschlägen durchlaufen. Seine veränderte politische Rolle als designierter Nachfolger des Kaisers fand ihren Ausdruck in einem neuen Porträttypus.⁵ Aber anders als bei Gaius und Lucius bildete sich die Adoption nicht in einer Angleichung an das Herrscherporträt ab. Vielmehr sind die Gesichtszüge früherer Fassungen⁶ nahezu unverändert beibehalten und auch die wichtigsten Lockenmotive der Frisur sind übernommen, zugleich aber neu gewichtet (Abb. 106). Der Bezug auf die früheren Bildnisse erinnerte an die zahlreichen Erfolge und Ehrungen, die Tiberius seit seiner Jugend zuteil geworden waren. Diese Betonung der Kontinuität ignorierte die biographischen Brüche und täuschte eine ungebrochene Erfolgsgeschichte vor. Tatsächlich beruhten die Ansprüche des Tiberius – anders als bei Gaius und Lucius – nicht bloß auf der engen Verwandtschaft mit dem Herrscher, sondern auf einer Vielzahl von militärischen Siegen, höchsten Auszeichnungen und Ämtern, die

⁵ Hertel, D.: Die Bildnisse des Tiberius. Das römische Herrscherbild I 3. Wiesbaden 2013, 45–52. 161–165 Nr. 52–61 Taf. 52–62.– Boschung 1993b, 57–58 Ld.

⁶ Hertel a. O. 13–44. 135–161 Nr. 1–51 Taf. 1–51.– Boschung 1993b, 56–57 La–Lc.

ihn auch nach republikanischen Maßstäben zur führenden Autorität des Imperium Romanum nach Augustus gemacht hätten.

Die spätaugusteische Fassung des Tiberiusporträts legt die Gabelung des Stirnhaars in die Mitte und lässt die kurzen Locken auf beiden Seiten klar ablesbare Zangenmotive bilden, die sich bis in das Schläfenhaar fortsetzen. Diese Frisur wurde zum Vorbild für die Bildnisse des von Tiberius adoptierten Germanicus,⁷ von dem es später auch dessen Söhne⁸, darunter Kaiser Caligula⁹, und der Bruder Claudius (Boschung 1993b, 70–71) übernommen haben. Somit ergibt sich eine über drei Generationen reichende Bezugskette von Bildnissen der Kaiserfamilie: Vom spätaugusteischen Bildnis des Tiberius mit Mittelgabelung und Eckzangen über die Darstellungen des Germanicus zu den Porträts seiner Söhne und seines Bruders.

6.2 DIFFERENZ ALS PROFILIERUNG

Nach dem Tod des Augustus 14 n. Chr. übernahm Tiberius wie geplant die Macht. Es war ein Zeichen der Legitimität dieser Nachfolge, dass Tiberius den Namen *Augustus* annahm (Kap. IV.1.3); in seiner Titulatur nannte er sich zudem Sohn des vergöttlichten Augustus, *divi Augusti filius Augustus*. Damit zeigte er an, dass er die gleiche Stellung wie sein Vorgänger hatte: auch er war der Sohn eines Gottes, und er trug ebenfalls den Namen *Augustus*, der noch immer eine heilige Aura besaß. Umso erstaunlicher ist es, dass ein nach der Regierungsübernahme geschaffener Porträttypus den Bezug zum vergöttlichten Vorgänger nicht suchte, sondern sich vielmehr klar davor absetzte (Abb. 107).

Die Physiognomie des neuen Tiberius-Porträts basiert auf den früheren Versionen, aber er verstärkt die Wangenfalten und lässt so den Kaiser älter erscheinen.¹⁰ Tatsächlich war Tiberius bei seinem Regierungsantritt 56 Jahre alt. Aber das Bildnis schildert keinen biologischen

⁷ Boschung 1993b, 59–60 Na.– Boschung, D.: Bilder des Germanicus. In: Burmeister, St. / Rottmann, J. (Hrsg.): *Ich Germanicus*. Darmstadt 2015, 88–97.

⁸ Boschung 1993b, 64–67.– Mlasowsky, A.: *Imagines imperii*. Griechische und römische Bildnisse einer norddeutschen Sammlung. Mainz 2006, 58–62 Nr 7 Taf. 10. 11.

⁹ Boschung, D.: Die Bildnisse des Caligula. Das römische Herrscherbild I 4. Berlin 1989.– Boschung/Fögen 2019, 76–90.

¹⁰ Hertel a. O. 69–80. 183–201 Nr. 93–126 Taf. 90–119.– Boschung 1993b, 58 Lf.

Alterungsprozess, denn die Stirn ist glatt und die Augen sind regelmäßig und ohne Krähenfüße. Vielmehr verbindet dieses Bildnis wie der Primaporta-Typus des Augustus individuelle Eigenschaften mit idealen Formen, wenn auch das Ergebnis deutlich anders ist. Individuelle Merkmale des Tiberius-Porträts sind der breite Schädel, die aquiline Nase, die zurückweichende Unterlippe und die deutlich markierten Wangenfalten; ideale Formen sind die faltenfreie Stirn, die symmetrische Form der Augen mit klar definierten Lidern und die gleichmäßig geschwungenen Lippen.

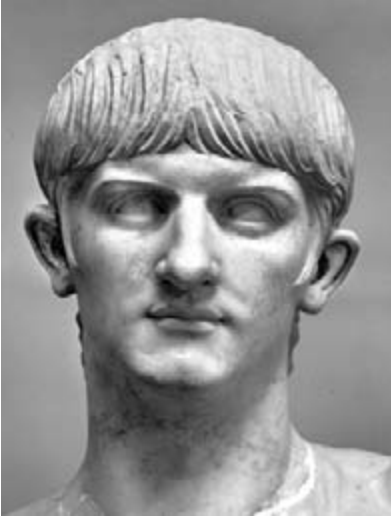
Bezieht sich das Gesicht auf frühere Porträts des Tiberius aus der augusteischen Zeit, so ist die Frisur neu gestaltet. Während seine Bildnistypen aus augusteischer Zeit ein Lockenschema mit zwei unterschiedlich gestalteten Haarzangen über der rechten Gesichtshälfte und einer Lockenzange über der linken variieren, weicht der neue Entwurf davon in signifikanter Weise ab. Das Haar über der Stirn ist dicht zusammengeschoben und endet auf einer horizontalen Linie. Von einer Gabelung über dem rechten Auge ausgehend wird es nach außen zu den Ecken der Stirn gedreht, wo es in zwei geschlossenen Zangen ausläuft. Das bedeutet eine Distanzierung vom Bildnis des Vorgängers mit seinem markanten Lockensignet der Stirnhaare (Abb. 101), aber auch von den eigenen früheren Prinzenporträts. Der neue Porträttypus, nach der Erlangung der Herrschaft geschaffen, signalisierte, dass Tiberius nach all seinen unter Augustus errungenen Erfolgen nun einen neuen Rang erreicht hatte. Anders als einst die Adoptivöhnen Gaius und Lucius erscheint der neue Kaiser nicht einfach als ein verjüngter oder erneuerter Augustus, sondern als eine eigenständige, auf neue Weise unverwechselbare Persönlichkeit.

Die Bildnisse der drei folgenden Herrscher des julisch-claudischen Kaiserhauses lassen eine gemeinsame Strategie erkennen. Sie betonten zu Beginn der Herrschaft die dynastische Kontinuität und begründeten damit die Legitimität ihrer Macht. So verwendeten sowohl Caligula wie Claudius zunächst Bildnistypen, die an die Darstellung des Germanicus anknüpfen. Dieser war noch von Augustus zum Nachfolger des Tiberius bestimmt worden, konnte aber wegen seines frühen Todes nicht mehr zur Herrschaft gelangen. Sowohl der Sohn Caligula wie auch einige Jahre später der Bruder Claudius verdankten ihre Macht der Verwandtschaft mit Germanicus und so lag es nahe, die enge Beziehung auch im Porträt zu visualisieren. Bei Nero war es die Adoption durch Claudius, die ihn zum Kaiser machte; seine beiden ersten Bildnistypen machen diese Verwandtschaft durch die Angleichung der Frisur augenfällig.

Alle drei Kaiser ließen im Verlauf ihrer Regierungszeit neu konzipierte Bildnistypen schaffen, die ihre Eigenständigkeit betonten. Besonders scharf fiel die Neuorientierung bei Nero aus. Zu Beginn seiner Herrschaft war ein Bildnistypus verbreitet worden, der das Prinzenporträt weiterentwickelte und zeigte, dass der Thronfolger zu einem jungen Mann herangewachsen war (Abb. 108).¹¹ Der folgende Bildtypus (Abb. 109) bedeutete dagegen einen programmatischen Bruch: Während die früheren Porträts eine einfache Frisur in der Art des letzten Claudius-Typus zeigen, wird das Haar nun in einer artifiziellen Weise frisiert. Die Strähnen liegen nicht mehr flach auf dem Kopf und verlaufen nicht mehr geradlinig. Sie sind fülliger und werden in Wellenbewegungen auf dem Kopf nach vorne gezogen. Über der Stirn fächert sich das Haar auf und bildet große sichelförmige Strähnen. Die Wangen sind weich und fleischig; die Augen liegen tief in den Augenhöhlen. Nach Ausweis der Münzbildnisse erscheint dieser Typus zuerst im Jahre 59, das mit der Ermordung seiner Mutter Agrippina minor, der Urenkelin des Augustus, einen dramatischen Wendepunkt in Neros Regierungszeit markierte. Die neue Bildnisfassung visualisierte eine Auffassung von der Rolle des Herrschers, die sich von allen früheren Kaisern demonstrativ unterschied. Mit der *coma semper in gradus formata* (Suet. Nero 51), dem stets in Wellen gelegten Haar, schuf sie ein Erkennungszeichen Neros, das ihn auf eine neue Weise besonders und singularer erscheinen ließ. Als fünf Jahre später eine weitere Version von Neros Porträt entstand, wurde die artifizielle Wellenfrisur in leicht modifizierter Form beibehalten.

Die chronologische Betrachtung der julisch-claudischen Herrscherporträts ergibt eine Abfolge von Kontinuitäten und programmatischen Umbrüchen. Obwohl ihre Herrschaft letztlich durch die Verwandtschaft mit dem *divus Augustus* legitimiert war, ist für keinen seiner tatsächlichen Nachfolger eine visuelle Angleichung erfolgt. Während Tiberius sich gleich zu Beginn der Regierung unmissverständlich vom Porträt des Augustus abgrenzte, betonten die Kaiser Caligula, Claudius und Nero am Anfang der Herrschaft die Verbindung zu ihren Vorgängern und

11 Zu den Porträttypen Neros und ihrer Datierung: Boschung, D.: Nero im Porträt. In: Nero. Kaiser, Künstler und Tyrann. Ausstellungskat. Trier 2016, 82–88.– Bergmann, M.: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1998, 147–149.– Schneider, R. M.: Gegenbilder im römischen Kaiserporträt. Die neuen Gesichter Neros und Vespasians. In: Büchsel, M. / Schmidt, P. (Hrsg.): Das Porträt vor der Erfindung des Porträts: Mainz 2003 bes. 63–68.



108 Cagliari, Museo Archeologico Nazionale Inv. 35.533. Nero, Typus Cagliari.



109 Rom, Thermenmuseum Inv. 618. Nero, Typus Thermenmuseum. H. 31 cm.

versuchten damit, die dynastische Legitimität bildhaft zum Ausdruck zu bringen. Später, nachdem ihre Macht gesichert schien, gaben sie den visuellen Bezug zur Dynastie auf und versuchten ein eigenes eindeutiges Erkennungszeichen zu schaffen, so wie es Augustus bei der Schaffung des Primaporta-Typus gelungen war. Das geschah bei Claudius durch eine radikale Vereinfachung der Frisur, bei Nero dagegen durch eine grundsätzlich neue Konzeption.

Das steht in einem auffälligen Gegensatz zu den Porträts der Frauen des Kaiserhauses, für die ebenfalls verbindliche Entwürfe geschaffen wurden, als Vorlagen für rundplastische und glyptische Porträts wie für Münzbildnisse (Boschung 2002, 182–184. 190–192). Ausgangspunkt der über ein Jahrhundert dauernden typologischen Entwicklung war das Porträt der Livia. Während die Frau des Augustus zunächst in mehreren Bildnistypen mit komplizierten spätrepublikanischen ModEFRISUREN dargestellt wurde, ließ sie sich später in einer Fassung porträtieren, deren Haartracht grundsätzlich anders angelegt ist (Abb. 110).¹² Die Strähnen werden von einem Mittelscheitel ausgehend in Wellen zur Seite und

¹² Fittschen/Zanker III 1983, 3–4 Nr. 3 mit Anm. 9 mit Replikenreihe (Z.).–Boschung, D.: Ikonographische Überlegungen zum Trierer Liviaporträt, Trierer Zeitschrift 79/80, 2016/17, 31–5.



110 Köln, Römisch-Germanisches Museum Inv. 1994,1. Livia, Porträt mit Mittelscheitel. H. 31 cm.



111 Schloss Erbach. Antonia minor; nach einem mittelaugusteischen Entwurf. H. 47 cm.

nach hinten geführt, wobei sie den oberen Teil der Ohren verdecken.¹³ Diese einfache, scheinbar bescheidene Mittelscheitelfrisur ist in Wirklichkeit höchst anspruchsvoll, hängt sie doch eng mit idealen Göttinnenfrisuren zusammen. Hier erfolgte, ähnlich wie beim Primaporta-Typus des Augustus (Kap. III.5.3), eine Verschmelzung von idealen und individuellen Elementen, die Livia dem Vergleich mit zeitgenössischen Moden entzog und einzigartig machte.

Das wohl 16 v. Chr. geschaffene Porträt der Augustus-Nichte Antonia minor (Boschung 2002, 190), die als Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius eine dynastische Schlüsselrolle spielte, weist ebenfalls eine Frisur mit Mittelscheitel auf (Abb. 111). Sie wird für ihre Schwiegertochter Agrippina maior (Abb. 112) noch in spätaugusteischer Zeit¹⁴ übernommen und gleichzeitig bereichert. Die Strähnen beidseits des Scheitels sind stärker herausgelöst und enden vielfach in ösenförmigen Ringlocken. Die Bildnisse der Livia, der Antonia und der Agrippina standen in manchen Statuengruppen zusammen. Der aufmerksame Betrachter konnte aus der Ähnlichkeit der Frisuren auf die Zusammen-

¹³ Vgl. etwa die Repliken Rom, Kapitol (Fittschen/Zanker III 1983, 3–5 Nr. 3 Taf. 2. 31) sowie Bochum und St. Petersburg.

¹⁴ Boschung, D.: Agrippina, »Glanz des Vaterlandes«, Kölner Jahrbuch 35, 2002, 207–226.– Tansini, R.: I ritratti di Agrippina maggiore. Rom 1995.



112 Paris, Musée du Louvre Ma 1271.
Agrippina maior.



113 Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptotek 636. Agrippina minor. H. 36 cm.

gehörigkeit der Frauen schließen; aus den Unterschieden ergab sich die individuelle Benennung der Dargestellten.

Die Frisur der Agrippina maior wurde später von den Bildnistypen der Tochter Agrippina minor¹⁵ weiterentwickelt (Abb. 113). Dabei blieb das Haarschema weitgehend unverändert, doch wurde die Hauptmasse des Haars stärker aufgelöst. Während die Frisur der Mutter allenfalls einzelne Ösenlocken zeigt, nehmen sie im Haar der Tochter immer größere Bereiche ein. Die Übernahme der Agrippina maior-Frisur erklärt sich aus der politischen Bedeutung, die ihr als leiblicher Enkelin des Augustus zukam. Die Gegenüberstellung der Bildnisse von Mutter und Tochter, wie sie etwa in der Darstellung der Gemma Claudia (Tafel 10a–b)¹⁶ vorgenommen wurde, verdeutlichte durch die Ähnlichkeit der Frisur die enge verwandtschaftliche Beziehung zwischen den beiden

15 Boschung 1993b, 73–74.– Trillmich, W.: Typologie der Bildnisse der Iulia Agrippina. In: Moltesen, M. / Nielsen, A. M. (Hrsg.): Agrippina minor. Life and Afterlife. Kopenhagen 2007, 45–66.

16 Zwierlein-Diehl, E.: Magie der Steine. Die antiken Prunkkameen im Kunsthistorischen Museum. Wien 2008, 158–165 Nr. 13.

Frauen, machte durch die unterschiedliche modische Ausgestaltung zugleich auch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen deutlich.

Die Prinzessinnen und Kaiserinnen der tiberischen bis claudischen Zeit trugen demnach Frisuren, die letztlich auf das Bildnis der Livia mit Mittelscheitel zurückgingen. Ihre Haartracht wurde vielfach mit Elementen der zeitgenössischen Mode kombiniert, etwa mit eingedrehten Strähnen, Schulterlocken und Nackenzopf. Es ist auffällig, dass die Entwicklung des Frauenporträts konsequenter und gleichmäßiger verläuft als beim Herrscher- und Prinzenbildnis, obwohl auch für die weiblichen Angehörigen des Kaiserhauses immer wieder neue Bildnistypen geschaffen worden sind. Die Entwicklungslinie lässt sich noch über das Ende der julisch-claudischen Dynastie hinaus bis in flavische Zeit weiterverfolgen; erst in trajanischer Zeit wird für die Frauen des Kaiserhauses eine grundsätzlich veränderte Frisur konzipiert, die durch die Einbeziehung künstlicher Toupets bestimmt ist.

Das Porträt der Livia mit Mittelscheitel hob sich zum Zeitpunkt seiner Kreierung scharf und programmatisch von den Modefrisuren der zeitgenössischen Frauen ab und schuf damit zunächst ein distinktes Merkmal, das ausschließlich der Frau des Augustus zukam. Als ihre jüngeren Verwandten das Modell aufgriffen, sorgte jeweils eine individuelle Kombination mit modischen Elementen für Unterscheidbarkeit. Das Bemühen um eine singuläre Bezeichnung wurde freilich dadurch unterlaufen, dass die Damen des Kaiserhauses von zahlreichen Privatporträts imitiert wurden, die sich an den Frisuren der Kaiserinnen und Prinzessinnen orientierten, ohne sie freilich genau zu kopieren.

Nach dem Tod Neros und dem Ende der julisch-claudischen Dynastie wurde mehrfach eine Darstellungsweise gewählt, die sich nicht auf den Vorgänger, wohl aber auf frühere Epochen bezog. So vermied Vespasian nach dem Sturz Neros jede Angleichung an Kaiser wie Tiberius, Caligula, Claudius oder Nero, die beim Senat in schlechter Erinnerung waren. Vespasian war bei der Übernahme der Macht 60 Jahre alt, kaum älter als Tiberius im Jahre 14 n. Chr. Aber seine Bildnisse zeigen ihn durchwegs als einen älteren Mann mit kahlem Schädel, Krähenfüßen und faltigem Gesicht (Abb. 114);¹⁷ damit erinnern sie an die Darstellungen der republikanischen Politiker (Kap. III.4.2). Freilich hatte sich Vespasian gleich zu Beginn seiner Herrschaft von Senat und Volk mit einer

17 Bergmann, M. / Zanker, P.: ›*Damnatio memoriae*‹. Umgearbeitete Nerva- und Domitiansporträts. Zur Ikonographie der flavischen Kaiser und des Nerva, *JdI* 96, 1981, 332–349.– Schneider wie Anm. 11, 70–74.

lex de imperio Vespasiani die Vorrechte der Kaiser Augustus, Tiberius und Claudius bestätigen lassen.¹⁸ Somit konnte von vornherein kein Zweifel bestehen, dass eine Rückkehr zu den Verhältnissen der römischen Republik keineswegs vorgesehen war.

Selbst wenn einige Privatporträts neronischer Zeit eine ähnliche Darstellung gewählt haben mochten,¹⁹ so bedeutete die Entscheidung Vespasians eine demonstrative Neubestimmung. Denn der Verweis auf voraugusteische Bildnisse signalisierte unmissverständlich eine Abgrenzung gegenüber den julisch-claudischen Kaisern und ganz besonders gegen Nero. Die Distanzierung blieb auch offensichtlich, als die Bildnisse Neros beseitigt worden waren und in den öffentlichen Räumen nur die Statuen der akzeptierten Vorgänger Augustus, Tiberius und Claudius verblieben. Damit hob sich Vespasian zugleich von den Bildnissen der meisten Zeitgenossen ab. Denn die Darstellung der Kaiserfamilie hatte auch das Privatporträt maßgeblich geprägt.²⁰ Ähnlich wie sich Augustus mit dem Primaporta-Typus dem Vergleich mit möglichen Rivalen entzogen hatte (Kap. III.5.3), so ließ das Porträt Vespasians den neuen Kaiser durch die bewusste Distanzierung von seinen Zeitgenossen als einzigartig erscheinen und sicherte ihm durch ästhetische Differenz erhöhte Aufmerksamkeit.

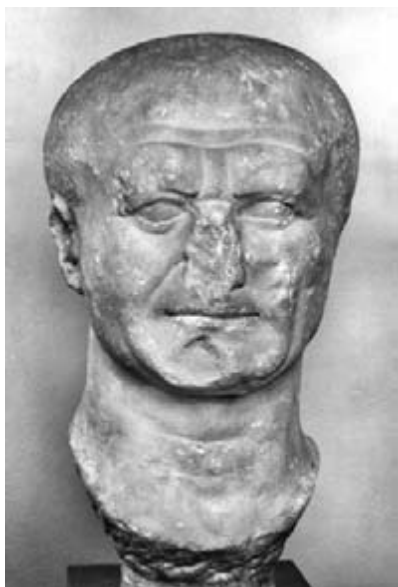
Als Domitian nach dem Tod seines Vaters Vespasian und des Bruders Titus 81 n. Chr. die Herrschaft übernahm, entstand für ihn ein neuartiges Porträt, das sich in vieler Hinsicht von Vespasian unterschied (Abb. 115).²¹ Die langen Haare trennen sich über der Stirn in gewellten Locken und drehen sich in gleichförmigen Sichellocken nach links. Dadurch entsteht an der rechten Stirnecke eine Gabelung, denn an beiden Schläfen wenden sich die Haarspitzen gleichmäßig nach unten. So wird die hohe glatte Stirn trapezförmig eingefasst. Eine ähnliche Frisur mit langen, gleichmäßig gewellten Strähnen hatte zuvor Nero getragen. Auch

18 Crawford, M. H.: *Roman Statues I*. London 1996, 549–553 Nr. 39.

19 Bergmann, M.: Zeittypen im Kaiserporträt? In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften* 31, 1982, 143–144.

20 Zur Wirkung des Neroporträts auf seine Zeitgenossen: Zanker, P.: *Herrscherbild und Zeitgesicht*. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften* 31, 1982, 310.– Cain, P.: *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit*. München 1993 bes. 30–38.

21 Bergmann/Zanker a. O. 349–374.– Zanker, P. in *Fittschen/Zanker I* 35–37 Nr. 32. 33 Taf. 34–37.



114 Kopenhagen, Nationalmuseum
Inv. 3425. Einsatzkof des Vespasian.
H. 39 cm.

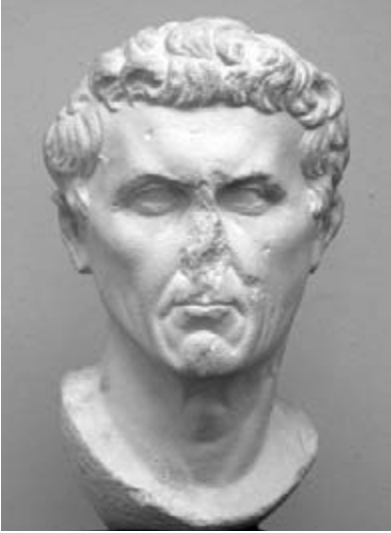


115 Rom, Kapitolinische Museen
Inv. 1156. Büste des Domitian. H. des
Kopfs 26 cm.

wenn dessen Porträts längst beseitigt worden waren, so blieb die Erinnerung an seine *coma semper in gradus formata* erhalten, denn noch Sueton (Nero 51) weiss davon zu berichten. Wenn sich das Domitiansporträt durch die Frisur von Vater und Bruder absetzt, so ist auf der anderen Seite seine Physiognomie ähnlich wie die des Titus. Bei beiden ist das Gesicht breit und fleischig, mit weichen Vertiefungen und Falten neben der Nase und den Mundwinkeln. Im Gegensatz zum Vespasiansporträt wird jede Andeutung von Alterszügen vermieden; vielmehr zeigt die glatte Haut eine ideale Zeitlosigkeit.

Nach der Ermordung und der *damnatio memoriae* des Domitian (96 n. Chr.) lag es für seinen damals 66 Jahre alten Nachfolger Nerva nahe, sich auch im Porträt deutlich abzugrenzen (Abb. 116).²² Das geschah zum einen durch die Betonung des hageren scharf geschnitten Kopfprofils. Wie vor ihm Vespasian, so setzte sich auch Nerva von einem jugendli-

²² Bergmann/Zanker a. O. 380–403.– Jucker, H. in: Jucker, H. / Willers, D.: Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz. Bern 1982, 112–113 Nr. 45.– Sinn, F.: Das Porträt Nervas. In: Bol IV 2010, 150–152 Abb. 237–239.



116 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 772; Abguss FU Berlin Inv. 21/84. Nerva. H. 38 cm.



117 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 438. Büste des Trajan. H. des Kopfs 24,5 cm.

chen Vorgänger ab und betonte seine Erfahrung und die Konstanz seiner Leistungen. Zudem entspricht seine Frisur julisch-claudischen Kaiserköpfen. Wie bei Tiberius (Abb. 106) trennen sich die Stirnlocken über der Gesichtsmitte und bilden auf der rechten Seite zwei Zangenmotive, auf der linken ein einzelnes. Das mag darin begründet sein, dass eine erste Porträtfassung noch in claudischer Zeit geschaffen worden war, als Nerva seine Laufbahn begann, und deren Frisur für das Kaiserporträt beibehalten wurde. Der neue Kaiser signalisierte jedenfalls seine Abkehr von den Flaviern und stilisiert sich wie ein Herrscher der frühen Prinzipatszeit. Damit vermied er auch Erinnerungen an seine Rolle bei der Unterdrückung der senatorischen Verschwörung gegen Nero im Jahre 65 n. Chr., für die er eine *statua triumphalis* auf dem Augustusforum und eine weitere Statue auf dem Palatin erhalten hatte (Tac. ann 15,72,1). Auch die Verbindung zu Domitian, mit dem Nerva 90 n. Chr. gemeinsam den Konsulat bekleidet hatte, konnte mit dem gewählten Bildnis-konzept überspielt werden.

6.3 KONTINUITÄT UND ZÄSUREN

Trajan war von Nerva adoptiert worden und wurde 98 n. Chr. sein Nachfolger. Auch wenn er sich in seiner Titulatur als *divi Nervae filius* bezeichnete und selbst den Namen *Nerva* annahm, so setzte er sich in seinem Porträt von seinem Vorgänger scharf ab (Abb. 117).²³ Bei der einfachsten Version teilen sich die Haarsträhnen über der Gesichtsmitte und zeigen von dort zur Seite. Diese schlichte Frisur in Verbindung mit einem gealterten Gesicht erinnert an den letzten Typus des Claudius. Aber wichtiger war zweifellos die Distanzierung von Domitian, von dem sich Trajan so deutlich wie möglich unterscheiden sollte. Diesem Zwecke diente auch die Gestaltung der Gesichtszüge, die anders als bei Domitian mit der zusammengezogenen Stirn Anstrengung und Tatkraft anzeigen. Die Wangen haben tiefe und lange Falten neben der Nase; wir begegnen einem älteren, aber starken und energischen Mann, dessen individuelle Züge betont werden.

So wie Nerva Trajan adoptiert hatte, so adoptierte Trajan seinerseits Hadrian. Die Inschriften unterstreichen die dynastische Kontinuität, denn sie bezeichnen Hadrian als Sohn des *divus Traianus* und Enkel des *divus Nerva*. Aber wie Trajan verzichtete auch Hadrian darauf, die verwandtschaftliche Nähe im Porträt zu verdeutlichen. Sein Porträt (Abb. 118) bezieht sich weder auf den vergöttlichten Großvater Nerva noch auf den ebenfalls vergöttlichen Vater Trajan; vielmehr musste der Betrachter diese Verbindung den Inschriften entnehmen, die die Statuen begleiteten. Alle Fassungen des Hadriansporträts unterscheiden ihn von seinen Vorgängern unmissverständlich durch den Vollbart und das volle lockige eingerollte Haar.²⁴ Im Bereich der privaten Porträts wurden Männer seit Beginn der Kaiserzeit gelegentlich mit kurz geschnittenen Bärten dargestellt.²⁵ Zudem mag es seit der Zeit der Republik in Rom bärtige Bildnisse gegeben haben, die noch in der Kaiserzeit zu sehen waren;²⁶ vor allem aber lag ein Vergleich mit den bärtigen Köpfen griechischer

23 Boschung, D.: Die Bildnisse des Trajan. In: Schallmayer, E. (Hrsg.): Traian in Germanien, Traian im Reich. Bad Homburg v. d. H. 1999, 137–144.– Bergmann, M.: Zu des Porträts des Trajan und Hadrian. In: Caballos Rufino, A. / León Alonso, P. (Hrsg.): Itálica MMCC. Actas de las jornadas del 2200 aniversario de la fundación de Itálica 1994. Sevilla 1997, 137–153.– Sinn a. O. 152–159.

24 Evers, C.: Les portraits d' Hadrien. Typologie et ateliers. Brüssel 1994.

25 Bergmann wie Anm. 19, 144–145.– Cain wie Anm. 20, 100–104.

26 Vgl. etwa Cain, P. in Fittschen/Zanker II 2010, 1–4 Nr. 1.

Dichter und Philosophen nahe. Für die Selbstdarstellung eines Kaisers aber bedeutete das Hadriansporträt die spektakuläre Betonung einer besonderen Persönlichkeit, die sich augenfällig von früheren Herrscherbildnissen abhob.

Seit Tiberius hatte jeder Kaiser durch sein Porträt Wert auf Distanzierung von den Vorgängern gelegt, selbst wenn er ihnen die Herrschaft verdankte. Das konnte gleich zu Beginn der Regierungszeit erfolgen oder mit einer gewissen Verzögerung, wenn wie bei den julisch-claudischen Kaisern zunächst noch die dynastische Legitimierung betont wurde. Zur Bezeichnung der Differenz ließen sich Rückgriffe auf historische Bildnisformen nutzen, so im Falle des Vespasian und des Nerva. Daraus resultierte ein ständiger Wechsel im Erscheinungsbild der Herrscher, das immer wieder anderen Konzeptionen des Porträts folgte und damit Zäsuren der Herrschaft markierte.

Anders zeigt sich die Abfolge der Kaiserbildnisse im 2. Jahrhundert n. Chr. Wenn Hadrians Porträt mit dem Konzept der früheren Kaiserporträts brach, so begründete es auf der anderen Seite eine neue Tradition, die über ein Jahrhundert weitergeführt werden sollte und die Bildnisse der Nachfolger Antoninus Pius,²⁷ Marcus Aurelius,²⁸ Lucius Verus und Commodus prägte. Sie alle übernehmen und variieren die von Hadrian etablierte Porträtform mit vollem gelocktem Haar, gepflegtem Vollbart und ruhigen Gesichtszügen. Darin manifestiert sich die politische Kontinuität des 2. Jahrhunderts n. Chr., die mit der Beibehaltung des Bildniskonzepts visualisiert wurde. Selbst nach der Ermordung des Commodus und den anschließenden Bürgerkriegen wurde das Porträt des Siegers Septimius Severus an die Antoninen angeglichen.²⁹ Es sollte die fiktive Adoption durch Marc Aurel augenfällig machen, die sich auch in der Bezeichnung des Septimius Severus als *divi Marci filius divi Commodi frater* äußerte. Auf diese Weise wurde über das gewaltsame

27 Boschung, D.: Jenseits des Narrativs? Kaiserporträt und Staatsrelief in der Zeit des Antoninus Pius. In: Michels, Ch. / Mittag, P. F. (Hrsg.): Jenseits des Narrativs. Antoninus Pius in den nicht-literarischen Quellen. Stuttgart 2017, 53–63.

28 Bergmann, M.: Marc Aurel. Frankfurt a. M. 1978.– Boschung, D.: The portraits. A short introduction. In: van Ackeren, M.: A Companion to Marcus Aurelius. Chichester 2012, 294–304.

29 Raeder, J.: Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des Serapistypus des Septimius Severus, JdI 107, 1992, 175–196.– Raeder, J.: Die antiken Skulpturen in Petworth House. MAR 28. Mainz 2000, 149–153 Nr. 49–50.



118 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 443. Hadrian.



119 Neapel, Archäologisches Museum Inv. 6033. Caracalla.

Ende der antoninischen Dynastie hinweg eine Genealogie konstruiert, die Septimius Severus als rechtmäßigen Erben einer fünf Generationen zurückreichenden Reihe vergötterter Kaiser auswies. Auch die Bildnisse der severischen Prinzen Caracalla und Geta wurden nach dem Muster der Antoninen gestaltet (Tafel 11).³⁰

Wenn die ähnliche Gestaltung von Haar und Bart über ein Jahrhundert hinweg dynastische Kontinuität und die enge Verbundenheit Hadrians und seiner Nachfolger signalisierte, so sind die Differenzen der Ausgestaltung Zeichen der Individualität. Dabei sind die physiognomischen Eigenheiten jedes Kaisers stark betont. Die Köpfe Hadrians zeigen eine auffällige individuelle Form der unteren Augenlider, die sich nach außen verbreitern und anders als bei den Kaiserporträts des 1. Jahrhunderts haben auch seine Ohrenlappchen eine singuläre Form mit einer senkrecht ausgerichteten Kerbe. Das Gesicht des Antoninus Pius wird von den buschigen, nach außen abfallenden Augenbrauen bestimmt. Bei Marc Aurel und Commodus, seinem leiblichen Sohn, sind die Augen dadurch betont, dass die geschwungenen Brauen hochgezogen sind und damit die breiten Oberlider sichtbar werden. Es sind nun verstärkt die Detailformen der Physiognomie, die den Kaiser in seiner Besonderheit markieren.

Von den retrospektiven, auf den dynastischen Bezug ausgerichteten Porträts des Septimius Severus distanzierte sich der berühmteste

30 Pangerl, A. *Portraits. 500 Jahre römische Münzbildnisse*. München 2017, 375–381: Zwei feindliche Brüder – Caracalla und Geta.

Porträttypus des Caracalla (Abb. 119), der nach seiner Machtübernahme entstanden ist. Der Kopf ist abrupt zur Seite gedreht, die Stirn stark zusammengesogen. Der Ausdruck wirkt dadurch angespannt, wild und entschlossen, in krassem Gegensatz zu den freundlichen und entspannten Gesichtern der antoninischen Kaiser wie Antoninus Pius oder Marcus Aurelius. Hier tritt dem Betrachter kein besonnener Herrscher entgegen, sondern ein entschlossener und energischer Krieger, der seine Feinde in Angst und Schrecken versetzt.³¹

6.4 WECHSEL DER HERRSCHER, KONTINUITÄT DER HERRSCHAFT

Am Ende des 3. Jahrhunderts lässt sich beobachten, dass das Interesse des Kaiserporträts eher der Betonung der singulären Position des Herrschers und nicht der Visualisierung seiner Persönlichkeit galt. Selbst für Diokletian, der mehr als 20 Jahre die Geschicke des römischen Reiches lenkte, lassen sich keine verbindlichen Bildtypen nachzuweisen. Zwar kennen wir die Münzporträts der Kaiser dieser Zeit und eine Reihe von Reliefs mit ihren Köpfen. Dennoch ist es kaum möglich, rundplastische Bildnisse des Diokletian und der mit ihm regierenden Tetrarchen individuell zu benennen. Das ist Ausdruck des von Diokletian entwickelten Regierungssystems, das auf dem kollegialen Zusammenwirken mehrerer Herrscher beruhte, die in enger Übereinstimmung und hierarchisch abgestuft regieren sollten. Anders als in der frühen und mittleren Kaiserzeit musste ein bestimmter Kaiser nicht mehr durch sein individualisiertes Porträts im ganzen Reich zu erkennen sein. Wenn seit der späten Republik die mit idealen Körpern verbundenen Köpfe die Identität der Dargestellten sichtbar gemacht hatten, so ließ sich nun die Person des Kaisers aus dem Ornat und aus der Hierarchie der Figuren bestimmen (Boschung 2017, 306–316).

Auch als Konstantin das frühkaiserzeitliche Verfahren der Herstellung und Verbreitung einheitlicher Bildnistypen erneut nutzte und

31 Fittschen, K. in Fittschen/Zanker I 1985, 105–109 Nr. 91–93 Taf. 110–114 Beil. 71–77.– Gasparri 2009, 111–112. 296–299 Nr. 86.– Grundlegend zum Porträt des 3. Jh. n. Chr.: Bergmann, M.: Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. Bonn 1977. Bergmann, M.: Gli imperatori e le stilizzazioni delle loro immagini. In: La Rocca, E. / Parisi Presicce, C. / Lo Monaco, A.: L'età dell'angoscia. Da Commodo a Diocleziano, 180–305 d. C. Rom 2015, 75–83 vgl. 155–165. 177–181. 196–198. 209–217. 334–343.350–355. 361. 363–367.375–383.

sich gleichzeitig durch Bartlosigkeit und Frisur von den Tetrarchen distanzierte,³² blieb das Bedürfnis nach einer unmissverständlichen Kennzeichnung des Herrschers bestehen. In der späten Regierungszeit Konstantins wird dazu erneut das Diadem eingesetzt, das schon in hellenistischer Zeit als exklusives Attribut den Monarchen ausgezeichnet hatte (Kap. IV.1.3).³³ Freilich erschien die einfache Variante der hellenistischen Königsbinde nicht ausreichend, um den Glanz und die Aura des Kaisers zu symbolisieren, so dass es mit einer Fülle von Perlen und Juwelen besetzt wurde. Zusammen mit dem Perlengehänge, der juwelenbesetzten Prunkfibel und dem Nimbus, der Lichtscheibe um das Haupt des Herrschers,³⁴ machte es bis ans Ende der Antike die besondere Position des Kaisers sichtbar. Die Attribute blieben, auch wenn die Herrscher wechselten; gerade dadurch verdeutlichten sie zusammen mit dem als Kaisertitel benutzt Namen *Augustus* (Kap. IV.1.3) die Kontinuität und die zeitlose Stabilität des Herrschaftssystems. Sie sind es, die in den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna aus den Jahren 546–548 n. Chr. Justinian für jeden Betrachter unmissverständlich als den einzigartigen und unerreichen Kaiser (Tafel 12) bezeichnen.³⁵

32 Zanker, P. in Fittschen/Zanker I 1985, 147–152 Nr. 122.

33 Kovacs, M.: *praeclara in veste*. Kommunikation von Rang und sozialer Distinktion im spätantiken Amtsortnat. In: Boschung/Queyrel 2020, 373–430.– Restle, M.: Herrschaftszeichen. In: Reallexikon für Antike und Christentum 14. Stuttgart 1988, 952–954.– Delbrueck, R.: Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreichs. Berlin/Leipzig 1933, 56–66.

34 Warland, R.: Nimbus. In: Reallexikon für Antike und Christentum 25. Stuttgart 2015, 915–920.

35 Kovacs 2014, 208–209 Abb. 122,1.

IV DIE VERALLGEMEINERUNG DES BESONDEREN

1. MAHNUNG UND VORBILD

1.1 DAS BESONDERE ALS EXEMPLUM

Die Ausgestaltungen des Besonderen (Kap. I.3) mussten als Abweichung vom Allgemeinen und vom Gewohnten eine gesteigerte Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Denn sie konnten bestehende Konventionen entweder auf eine einzigartige Art perfektionieren oder sie offensichtlich verletzen; gerade dadurch wirkten sie irritierend, anziehend oder befremdend. Als auffällige Phänomene, die sich durch ihre Bedeutung, die Prominenz der Akteure oder die Umstände der Ereignisse von der Menge vergleichbarer Erscheinungen abhoben, vermochten sie verbindliche Werte, moralische Defizite, wiederkehrende Konstellationen und Handlungsabläufe in einer symptomatischen und prägnanten Weise zu bezeichnen. So wirkten sie als *exemplum*, als prominent herausgestellte Einzelfälle, die Vorbild oder Beispiel waren für ein Verhalten, das anzustreben oder zu vermeiden war.

Für die Antike war es eine durchgehende Vorstellung, dass die Taten prominenter Personen einen Bezugspunkt boten für das eigene Verhalten. In ihnen hatten sich allgemein akzeptierte Werte in besonderer Weise, spektakulär und einprägsam artikuliert, so dass sie in Erinnerung geblieben waren. In der Ilias gelten die Taten der Heroen, der ἄνδρες ἥρῳες (Hom. Il. IX 524–525) als Maßstab und Vorbild für aktuelle Entscheidungen.¹ So stellt Phoinix dem zürnenden Achilleus den früheren Helden Meleager als Vorbild vor Augen, weil dieser in alten Zeiten trotz schwerer Kränkungen seinem Zorn entsagt und seine Heimatstadt gerettet hatte (Hom. Il. IX 527–604): das solle Achill nun auch tun – und bekanntlich ist Achill, indem er den Rat beherzigt hat, ein weit berühmterer Held geworden als Meleager. Achilleus selbst argumentiert mit einem *exemplum* aus früheren Zeiten, wenn er den trauernden Priamos ermahnt,

¹ Boschung, D.: Heroische Aspekte im römischen Kaiserporträt. Der Fall des Augustus. In: von den Hoff, R. u. a. (Hrsg.): *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis*. Würzburg 2015, 85–97.

den Schmerz über den Tod Hektors zu überwinden und wieder zu essen, wie es einst Niobe bei noch größerem Verlust getan hatte (Hom. Il. XXIV 599–620). Das Verhalten des Achill, wie die Ilias es schildert, ist seinerseits ein besonders wirkmächtiges Vorbild geworden. In Platons Symposion (179e–180a) referiert Sokrates eine Rede des Phaidros, in der Achill als Vorbild eines Liebenden erscheint, weil er lieber selber sterben als den geliebten Patroklos ungerächt lassen wollte. Diese Szene der Ilias diente Sokrates in seiner Verteidigungsrede als Argument für die Notwendigkeit, das als richtig Erkannte auch unter Gefährdung des eigenen Lebens zu tun (Plat. apol. 28b–e).

Mit dem gleichen Zitat begründete im Jahre 44 v. Chr. der junge Octavian (der spätere Kaiser Augustus) seine welthistorisch bedeutende Entscheidung. Als ihn seine Mutter Atia und die übrigen Verwandten beschworen, das Erbe des ermordeten Großonkels C. Julius Caesar auszuschlagen, lehnte Octavian den gut gemeinten Ratschlag ab:

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 gefallenen Freunde nicht zu helfen vermochte«.²

Nach diesen Versen der Ilias³ fügte Octavian hinzu, der Ausspruch und das damit begründete Verhalten hätten Achill bei allen Menschen unsterblichen Ruhm eingebracht. Der Sinn ist klar: So wie Achill den Tod seines Freundes Patroklos um jeden Preis rächen wollte, so muss auch Octavian den Tod Caesars rächen. Damit überzeugte er zumindest seine Mutter, die ihn von nun an unterstützte.

Diese Episode zeigt die wichtige Rolle des mythologischen Exemp-lums. Als Bildungsgut vermittelt – Octavian hatte in den Monaten zuvor in Apollonia seine Studien vervollständigt –, bot die Erzählung der Ilias ein akzeptiertes Muster für eigene existenziell wichtige Entscheidungen. Das galt besonders dann, wenn der Mythos – wie in den Versen Homers – eine ästhetisch überzeugende Form gefunden hatte und damit einprägsam geworden war. Auch Cicero führt dieselbe Ilias-Stelle im Jahre 49 v. Chr. in einem seiner Briefe an Atticus an, um eine politische

² App. civ. 3, 13 (47), Übersetzung O. Veh, Stuttgart 1989.

³ Hom. Il. XVIII 98–99.

Entscheidung zu begründen.⁴ Dasselbe *exemplum*, literarisch vermittelt durch die Verse der Ilias, konnte in ganz unterschiedlichen Situationen eine Orientierung bieten: in der Krise einer Liebesbeziehung; angesichts eines drohenden Todesurteils; in den Loyalitätskonflikten des Bürgerkriegs; bei einer grundlegenden politischen Entscheidung. Mit dem Bezug auf Achilleus folgte Octavian gleichzeitig dem Vorbild des Makedonen Alexander, der durch seine Nachahmung des homerischen Helden »der Große« geworden war und seinerseits als erklärtes Vorbild späterer Feldherrn galt, etwa für Caesar und Pompeius.

Auch in anderer Hinsicht war die Aufrufung Achills als Vorbild durch den Erben Caesars höchst anspruchsvoll. Sie betont nicht nur die Entschlossenheit, der Verpflichtung gegenüber dem Freund auch um den Preis des eigenen Todes nachzukommen, sondern konnte auch weitere Assoziationen und Vergleiche nahelegen. So lenkte die Anrede Atias »als wäre sie die Göttin Thetis« den Blick auf die enge Verbindung zwischen der stets hilfreichen Mutter und ihrem überaus tapferen Sohn, dem stärksten und tüchtigsten aller Krieger. Das mochte durchaus beabsichtigt sein und war für beide höchst schmeichelhaft. Aber der Bezug auf ein mythologisches oder historisches *exemplum* konnte neben erwünschten auch problematische Aspekte evozieren. Auf Achill wartet bekanntlich ein früher Tod auf dem Schlachtfeld; davon ist in dem Wortwechsel der Ilias explizit die Rede (XVIII 96). Auch wenn Octavian das Zitat kaum als Ankündigung eines baldigen und gewaltsamen Endes verstanden wissen wollte, so ließ es sich von seinen Gegnern in diesem Sinne verwenden.⁵ Zudem war die militärische Kampfkraft des Octavian 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 habe er zwar tapfer gekämpft, aber auch den Konsul Hirtius eigenhändig ermordet. Während der Kämpfe bei Philippi soll er sich drei Tage lang in den Sümpfen versteckt haben und während der Seeschlacht von Naulochos sei er wie erstarrt auf dem Rücken gelegen, bis Agrippa die Schlacht gewonnen

4 Cic. Att. 9, 5, 3; zur Verdeutlichung seiner Verpflichtungen gegenüber dem Freund und Wohltäter Pompeius (»non ἑταίρω solum sed etiam εὐεργέτη«), für den er sein Leben einsetzen muss.

5 Bezeichnend für die Hoffnung, den jungen Octavian bald wieder beseitigen zu können, ist etwa Ciceros Devise, der »Jüngling« sei nicht nur zu loben und auszuzeichnen, sondern auch (ins Jenseits) zu befördern: Cic. fam. 11,20,1; zu Octavians Reaktion darauf Suet. Aug. 12.

hatte (Suet. Aug. 10. 16; Plin. nat. 7, 148). Ein Vergleich mit der Tapferkeit des Achill wäre also für Octavian in den folgenden Jahren wenig erfreulich ausgefallen. Außerdem hätte sich der Achilleus der Ilias nicht nur als Vorbild für Freundesliebe und Tapferkeit deuten lassen, sondern auch als Exemplum einer unbändigen Mordlust,⁶ wie sie Octavian in den Zeiten des Bürgerkriegs ebenfalls nachgesagt wurde (Suet. Aug. 9–15). Es gab also gute Gründe, Achilleus nicht weiter als Vorbild herauszustellen. Die Ambivalenz mythologischer Exempla musste Octavian erfahren, als sein Auftritt als Apollo bei einem Bankett von seinen Gegnern mit den Worten kommentiert wurde, er sei gewiss ein Apollo, aber der Schinderapoll (*tortor*), der seine Herausforderer – etwa Marsyas – zu Tode foltern lässt (Suet. Aug. 70,1).

Neben den mythologischen Vorbildern gab es die exemplarischen historischen Figuren. Als Coriolanus, erbost über die ungerechte Behandlung durch seine Landsleute, mit einem feindlichen Heer seine Heimatstadt Rom bedrohte, mahnte ihn seine Mutter erfolgreich mit dem Verhalten des Collatinus zur Umkehr: Dieser habe eine Generation früher, in einer ähnlichen Situation, sich nicht gegen seine Stadt gewandt, sondern sei nach Lavinium ins Exil gegangen und habe dort in Loyalität und Freundschaft zu seiner Vaterstadt gelebt (Dion. Hal. ant. VIII 49,6).

Die Verwendung mythologischer und historischer Exempla setzte eine umsichtige Sammlung und Sichtung voraus. Für seine eigenen Zwecke stellte Augustus aus der Lektüre griechischer und lateinischer Schriftsteller Regeln und Beispiele (*praecepta et exempla*) für ein vorbildhaftes Verhalten zusammen, die er sowohl seinen Angehörigen wie auch römischen Amtsträgern zu Befolgung empfahl (Suet. Aug. 89,2). C. Julius Hyginus, Freigelassener und Bibliothekar des Augustus, verfasste eine Sammlung von *exempla* (Gell. 10,18,7), auf die der Kaiser wohl ebenfalls zurückgreifen konnte. Wichtiger wurden die in der Zeit des Tiberius geschriebenen *Facta et dicta memorabilia* (»Erinnerungswürdige Taten und Aussprüche«) des Valerius Maximus, die bis in die Neuzeit rege benutzt worden sind. Sie vermittelten Richtlinien für das eigene Handeln, die sich an allgemein akzeptierten Leitfiguren ausrichteten, sollten zur Nor-

⁶ Vgl. die Schlacht am Xanthos im 21. Gesang der Ilias. Zur Unmenschlichkeit Achills Giuliani, L.: Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit, in: Hölkeskamp, K.-J. et al. (Hrsg.): Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum. Mainz 2003, 135–161.

menerfüllung anspornen und moralische Richtlinien vorgeben.⁷ Zugleich luden sie zum Vergleich mit den Vorbildern der Vergangenheit ein, die nicht nur nachgeahmt, sondern wenn möglich auch erreicht oder sogar übertroffen werden sollten. Historische *exempla* konnten aber auch herangezogen werden, um ein skandalöses Vorgehen durch Präzedenzfälle zu legitimieren. So rechtfertigte Caligula die Entführung einer verheirateten Frau *exemplo Romuli et Augusti*, mit dem Vorbild des Romulus und des Augustus (Suet. Cal. 25,1). Der Raub der Sabinerinnen, den Caligula als seine Vorbild anführte, galt als ein entscheidendes Ereignis der Gründungsgeschichte Roms und war in diesem Zusammenhang auch in öffentlichen Gebäuden der Stadt dargestellt.⁸

Die *imitatio* der mythischen und der historischen Vorbilder konnte die eigene Lebensführung und sogar die Todesart betreffen. So beging der Philosoph Peregrinus 165 n. Chr. in Olympia Selbstmord, indem er sich nach dem Vorbild des Hercules selbst verbrannte: Nach den Worten, wer wie Herakles gelebt habe, solle auch wie Herakles sterben, legte er die Keule beiseite und stürzte sich in die Flammen des Scheiterhaufens (Lukian, Peregrinus 33. 36). Der Tod in mythologischer Verkleidung gehörte, als erzwungene Befolgung eines Exemplums, zu den Hinrichtungsarten im römischen Amphitheater. Für die neronische Zeit berichtet Lucilius (Anth. Gr. 11,184) von der Hinrichtung eines Mannes namens Meniskos, der wie Hercules aus dem Garten der Hesperiden drei goldene Äpfel entwendet habe; vermutlich bezieht sich das auf einen Diebstahl am kaiserlichen Vermögen. Der Dieb endete wie der mythische Hercules: Er wurde bei lebendigem Leib verbrannt, als Schauspiel in der Arena und seinerseits ein *exemplum* für die Bestrafung der Hybris eines Frevlers. Auch Tertullian spricht von »häufigen« Hinrichtungen, bei denen der Verurteilte in der Rolle des Hercules verbrannt worden ist, vermutlich mit Löwenfell und Keule kostümiert.⁹

Andere Strafen folgten einem historischen *exemplum*. Martial berichtet (8,30; 10,25) von einem Verbrecher, der im Kolosseum seine Hand wie

7 Langlands, R.: Aemulatio and Imitatio in Roman exemplary ethics. In: Bettenworth, A. / Boschung, D. / Formisano, M. (Hrsg): For example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Arts. Morphomata 43. Paderborn 2020, 15–32.

8 Boschung 2017, 261–263 Abb. 128.

9 Coleman, K. M.: Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments, *Journal of Roman Studies* 80, 1990, 44–73; zu den Herakles-Travestien 44. 55. 60–61; Mucius Scaevola: 61–62.

einst Mucius Scaevola verbrennen musste. Historische Exempla wurden auch gewählt, wenn es nicht um einzelne Hinrichtungen, sondern um öffentliche Massentötungen ging. Das geschah bei den öffentlich inszenierten Seeschlachten, die historische Kämpfe nachvollziehen sollten und bei denen tausende von Kriegsgefangenen und Verbrechern getötet wurden:¹⁰ als Ägypter und Tyrer unter Julius Caesar; als Athener und Perser unter Augustus und unter Nero; als Korinther und Korkyräer unter Titus. Alle Maßstäbe sprengte das Schauspiel, das Claudius im Jahre 52 seinen Römern bot. Auf dem Fuciner See ließ er vor einer großen Zuschauermenge eine rhodische Flotte gegen eine sizilische kämpfen: 24 Triremen mit 19.000 Ruderern und Kämpfern (Suet. Claud. 21,6.–Tac. ann 12,56).

Häufig bestand die *imitatio* mythologischer Exempla darin, dass exemplarische Werte der Vorbilder beansprucht wurden: die Schönheit der Venus, die *pietas* des Aeneas, die Kampfkraft des Achill. All das hat vielfältigen Ausdruck auch in den Bildmedien der Antike gefunden. Idealfiguren konnten mit individuellen Porträts verbunden werden oder Porträtfiguren konnten heroische Attribute übernehmen.¹¹ Insbesondere die Herrscher ließen sich mit Götterattributen darstellen und beanspruchten damit göttliche Qualitäten.¹²

Neben der Nachahmung mythologischer und historischer Vorbilder stand als geläufiges Phänomen die Angleichung an zeitgenössische politische Leitfiguren. Wenn der römische Kaiser sozialer und politischer Bezugspunkt des gesamten Imperiums war, so mussten sein Auftreten und sein Verhalten Maßstäbe setzen. Einen bezeichnenden Vorgang dieser Art überliefert Cassius Dio: Als Tiberius feststellt, dass zunehmend Männer purpurfarbene Gewänder trugen, bestrafte oder tadelte er sie nicht, sondern zog selber ein dunkles Oberkleid aus Wolle an: »Seither wagt keiner von ihnen mehr, ein Gewand anderer Art zu tragen.«¹³ Nach Tacitus war es der zurückhaltenden Lebensart Vespasians zu verdanken, dass die Römer nach dem ausschweifenden Tafelluxus der frü-

¹⁰ Coleman a. O. 70–72.

¹¹ Maderna, C.: Zu PorträtDarstellungen in der römischen Sarkophagplastik. In: von den Hoff (Hrsg.) wie Anm. 1, 99–118.

¹² Bergmann, M.: Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit. Mainz 1998.

¹³ Cassius Dio 57,13,5. Übersetzung O. Veh.

hen Kaiserzeit zu bescheideneren Sitten zurückkehrten.¹⁴ Ovid rühmt an Augustus sein Geschick, durch politisches Handeln und eigenes maßvolles Verhalten *exempla* zu setzen und beschreibt das am Beispiel der Umwandlung eines privaten luxuriösen Hauses in ein prächtiges öffentliches Heiligtum der Concordia: *sic agitur censura et sic exempla parantur / cum iudex, alios quod monet, ipse facit;* »so nutzt man das Amt des Zensors, so setzt man Exempel / wenn der Richter selbst tut, was er von anderen verlangt« (Fasti VI 637–649). Der Kaiser in seiner einzigartigen Position gab Verhaltensnormen vor, deren Einhaltung er gegebenenfalls durch die ihm übertragenen censorischen Vollmachten auch einfordern konnte. Beispielhaft zeigt die Propagierung der Toga als römischer Nationaltracht, wie der Kaiser im Zusammenspiel von neuem distinktem Modell, eigenem Vorbild, öffentlicher Zurechtweisung und dichterischer Überhöhung sein Ziel zu erreichen suchte. Tatsächlich folgten im ganzen Reich loyale Römer dem kaiserlichen *exemplum*, indem sie sich in der empfohlenen Drapierung der Toga darstellen ließen (Boschung 2017, 275–278).

1.2 INDIVIDUELL DURCH ANGLEICHUNG

Eine eher unbeabsichtigte Wirkung des Exemplarischen ist die Angleichung der Bildnisse von Privatleuten an die Darstellungen der zeitgenössischen Anführer. Das lässt sich regelmäßig zuerst an den spätrepublikanischen Kastengrabsteinen ablesen, die nach ihren Inschriften zumeist Freigelassene darstellen.¹⁵ Dort werden zugleich die unterschiedlichen sozialen Rollen deutlich. Die Porträts der Frauen unterlagen der Prägung durch die ästhetische Norm, die eine Individualisierung problematisch machte. Als Gattinnen behalten sie ihre jugendliche Schönheit; allenfalls im Verhältnis zu den Nachkommen macht sich ihre Zugehörigkeit zu einer älteren Generation bemerkbar. Männer dagegen konnten ihr Alter als Nachweis der Erfahrung und erbrachter Leistungen ohne weiteres präsentieren. Möglich war das, weil die Ehrenstatuen der zeitgenössischen Politiker und Feldherren dafür ein Vorbild boten.

¹⁴ Tac. ann. 3,56; vgl dazu Stein-Hölkeskamp, E.: Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte. München 2005, 246–249.

¹⁵ Dazu und zum folgenden Boschung, D.: Individualität und soziale Rolle im Grabrelief der späten Republik und der frühen Kaiserzeit, *Anales de arqueología Cordobesa* 18, 2007, 219–236.



120 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 2142. Grabrelief eines Ehepaars von der Via Statilia, um 60 v. Chr. H. 1,79 m.

Das ist etwa beim Kopf des Mannes am Grabrelief von der Via Stabilia zu beobachten.¹⁶ Seine zunächst individuell erscheinenden physiognomischen Besonderheiten sind in Wirklichkeit vom Bildnis des M. Licinius Crassus (Kap. III.4.2) übernommen, das nahezu identische Detailformen für Augenpartie, Mund und Wangen zeigt (Abb. 120–122). Der Bildhauer des Grabreliefs hat das Bildnis des Triumvirs etwas abgeändert, indem er die Geheimratsecken betont und die Falten linear gestaltet hat; allenfalls die schräg von den Brauen ansteigenden Fältchen sind seine Zugabe. Weitere Beispiele derselben Gattung gehen ebenfalls auf das Crassus-Porträt zurück (Abb. 123–124).¹⁷

Valentin Kockel hat dargelegt, dass weitere Männerbildnisse dieser Gattung durch das Porträt des Cicero, des Julius Caesar oder des Agrippa, in augusteischer Zeit dann durch die Darstellung der Prinzen Gaius und Lucius beeinflusst sein können.¹⁸ Aufschlussreich ist der Kopf des P. Aedius Amphio (Abb. 125):¹⁹ Das hagere, von Mulden, Furchen und Kerben zerklüftete Gesicht wirkt auf den Betrachter wie die Wiedergabe einer unverwechselbaren, durch eine individuelle Biographie geprägten Persönlichkeit. Dieser Eindruck beruht v. a. auf dem hageren Untergesicht mit schmallippigem Mund, markanten Nasolabialfalten, Hautpölsterchen unterhalb der Mundwinkel und einer scharf abgesetzten Kinnschuppe. Aber gerade diese scheinbar so individuellen Details finden sich auch an einem rundplastischen Marmorkopf in Kopenhagen (Abb. 126);²⁰ ein weiterer Greisenkopf in München²¹ unterscheidet sich

16 Boschung ebenda 221–226 Abb. 1–4, ferner Kockel, V.: *Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten*. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts. Mainz 1993, 94–95. B 1 Taf. 10a. 12a. b. 14a. b mit der älteren Lit.– Zanker, P. / Ewald, B. Ch.: *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt römischer Sarkophage*. München 2004, 180 Abb. 163.

17 Kockel a. O. 63. 98 B5 Taf. 12c; 124 F 8 Taf. 36c–d.

18 Kockel a. O. 64–65.

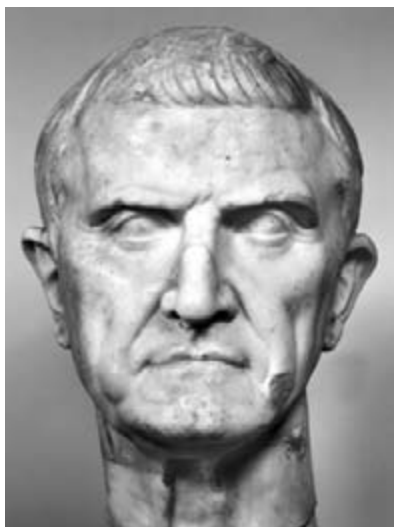
19 Kockel a. O. 149–150 I1 Taf. 56d. 62a.

20 Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1936: Poulsen, V.: *Les portraits romains I*. Kopenhagen 1962, 55 Nr. 21 Taf. 33.– F. Johansen: *Ny Carlsberg Glyptotek Catalogue. Roman Portraits I*. Kopenhagen 1994, 68–69.

21 München, Glyptothek Gl. 320: Zanker, P.: *Herrscherbild und Zeitgesicht*. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin. Reihe Gesellschaftswissenschaften* 31, 1982, 307 Abb. 198.– Schweitzer, B.: *Die Bildnis-kunst der römischen Republik*. Leipzig 1948, 92. 102. 146 Abb. 148. 149.– Knauf/Gliwitsky 2017, 90 Abb. 3.1; 352–353 Kat. 28.



121 Grabrelief eines Ehepaares wie Abb. 120; Kopf des Mannes.



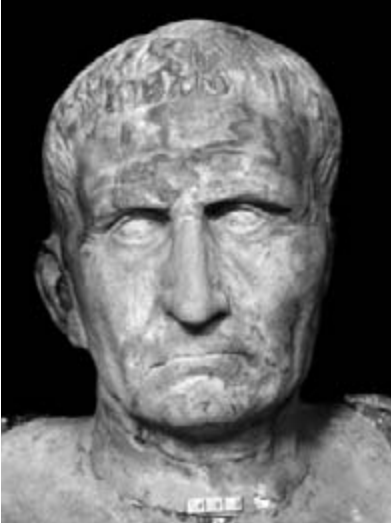
122 Bildnis des M. Licinius Crassus, wie Abb. 87a.

davon nur durch die volleren Lippen. Eine individuelle Besonderheit des Aedius Amphio ist allenfalls die markante Warze auf seiner Stirn.

Der Befund macht klar, dass die Grabreliefs der Freigelassenen wie die Bildnisstatuen der spätrepublikanischen Politiker und Feldherren eine unverwechselbare Darstellung des Individuums anstrebten. Das lebensgroße Format dieser Grabreliefs bot durchaus Gelegenheit für eine detaillierte Ausarbeitung der Einzelzüge. Aber die Detailformen wurden nicht vom Gesicht der inschriftlich benannten Personen abgenommen, sondern aus dem Formenrepertoire der Porträts führender Politiker übertragen. Die Kombination und die unterschiedliche Akzentuierung der vorgegebenen Motive führte zu einer Vielzahl verschiedener Mienen und erlaubte im Einzelfall eine Annäherung an die Physiognomie eines individuellen Modells. Die Motivübernahmen waren wohl kein Ausdruck politischer Loyalitäten; vielmehr eröffneten der Bezug auf die Porträts der prominenten und einflussreichen Anführer und die Verwendung ihres Formenrepertoires erst die Möglichkeit zu realistisch anmutenden Darstellungen.

Seit der augusteischen Zeit richteten sich viele Bildnisse von Privatleuten nach den Darstellungen der zeitgenössischen Herrscher.²² Das

²² Grundlegend dazu: Zanker wie Anm. 21, 307–312.– Bergmann, M.: Zeittypen im Kaiserporträt?, ebenda 143–147; ferner etwa Maschek, D.: Zum Phänomen



123 München, Residenz Inv. 197. Kopf von einem Grabrelief.

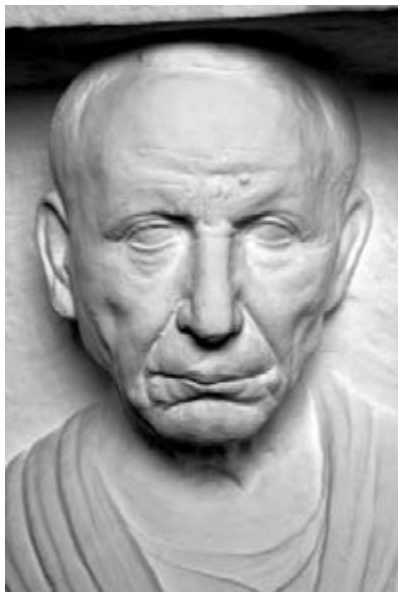


124 Rom, Kapitolin. Mus. Inv. 2282. Kopf an einem Grabrelief.

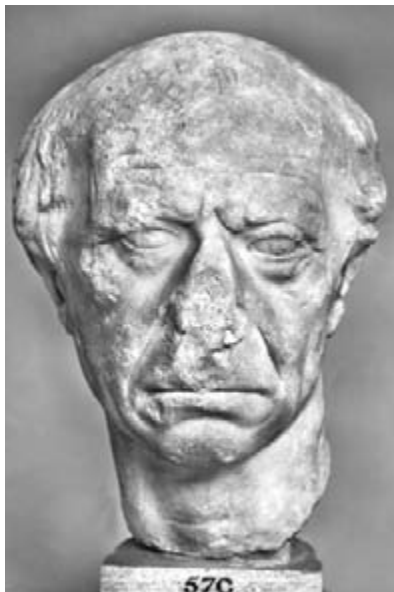
geschah in unterschiedlicher Weise und in unterschiedlicher Intensität: Durch die Anlehnung an eine charakteristische Haartracht, durch stilistische Angleichung, durch die Übernahme von Habitus und Bartmoden oder durch die Anpassung der Physiognomie an die Gesichtszüge und die Mimik des Kaisers. Besonders aufschlussreich dafür sind die Porträts aus dem frühen 2. Jahrhundert, denn »wohl kein anderes Kaiserbild hat so stark auf die Porträts der Zeitgenossen gewirkt wie das Trajans«. ²³ Gerade seine einfachen frühen Bildnistypen (Abb. 117) scheinen eine überaus positive Aufnahme gefunden zu haben; eine ganze Reihe von Privatbildnissen ist an ihnen orientiert. Beispiele finden sich in unterschiedlichen Gattungen und Formaten. So galt ein lebensgroßer Bronzekopf aus Xanten als Darstellung des Kaisers selbst (Abb. 127). In

der Bildnisangleichung im trajanischen Männerporträt, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 73, 2004, 171–188.– Fejfer, J.: *Roman Portraits in Context*. Berlin/New York 2008, 270–285.– Kovacs 2014, 41–44.

23 Zanker, P.: Ein hoher Offizier Trajans. In: Jucker, I. / Stucky, R. A. (Hrsg.): *Eikones. Studien zum griechischen und römischen Porträt*. Festschrift für Hans Jucker. Bern 1980, 197.– Zum folgenden Zanker wie Anm. 21, 309–310.– Boschung, D.: Die Bildnisse des Trajan. In: Schallmayer, E. (Hrsg.): *Traian in Germanien, Traian im Reich*. Bad Homburg v. d. H. 1999, 142–143 mit Abb. 9. 10.



125 Berlin, Antikensammlung Sk 840; Abguss FU Berlin Inv. 91/23. Kopf des P. Aedius Amphio.



126 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1936; Abguss FU Berlin Inv. 10/84. Porträt eines Mannes.

der Tat zeigt er die einfache, tief in die Stirn reichende Fransenfrisur mit Mittelgabelung sowie ein Gesicht mit tiefen Nasolabialfalten und zusammengezogenen Brauen, wie sie für die frühen Bildnistypen des Trajan bezeichnend sind. Inzwischen hat eine gründliche Untersuchung die skeptischen Stimmen bestätigt und gezeigt, dass der Bronzekopf »einen herausragenden Repräsentanten der politischen Elite zur Regierungszeit Trajans (darstellt), der in der Germania inferior eine wichtige Rolle gespielt haben muß.«²⁴ Einen Vertreter der lokalen Elite dürfte der Bronzekopf eines jungen Mannes aus Prilly darstellen.²⁵ Er hat die Frisur

²⁴ Schalles, H. J.: Kaiserbild oder Privatporträt? Das römische Bronzobildnis im Museum Het Valkhof in Nijmegen, *Kölner Jahrbuch* 43, 2010, 663–673 (das Zitat S. 672).

²⁵ Leibundgut, A.: Die römischen Bronzen der Schweiz III. Mainz 1980, 135 ff. Nr. 183 Taf. 164–169.– A. L(eibundgut-Maye): 46 Der Mann aus Prilly. In: Jucker, H. / Willers, D. (Hrsg.): *Gesichter. Griechische und römische Bildnisse aus Schweizer Besitz*. Bern 1982, 114–115.– Balty, J.-Ch.: *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt*. 11. Trierer Winckelmannsprogramm 1991. Mainz 1993, 17 Taf. 15,1.

Trajans mit den langen, dünnen und gleichmäßig über den Kopf gezogenen Strähnen, der Gabelung über der Stirnmitte und dem gerundeten niedrigen Gesichtsabschluss übernommen. Das Gesicht ist jünger, deutet aber mit dem leichten Zusammenziehen der Brauen und den flachen Wangenfalten eine ähnliche Mimik an. Wichtigster Unterschied ist der kurzgeschnittene Schnurrbart und der Bartflaum auf den Wangen. Damit ist keine Verwechslung mit dem Kaiser möglich; dennoch ist der Bezug unverkennbar. Auch zahlreiche lebensgroße Marmorbildnisse von Zeitgenossen, die nicht zum Kaiserhaus gehörten, folgen dem Vorbild der Darstellungen Trajans.²⁶

Zahlreich sind die Beispiele auf den römischen Grabreliefs, bei denen die Identität der Dargestellten durch die Inschriften feststeht. Lucius Tullius Diotimus (Abb. 128) ist durch seine Grabinschrift als *viator qui consulibus et praetoribus apparuit* bezeichnet, d. h. als ein Hilfsbeamter im Dienste der Konsuln und Praetoren: In ihrem Auftrag führte er Botengänge durch, stellte Vorladungen zu und verhaftete Angeklagte. Wie viele seiner Berufsgenossen war er wohl ein Freigelassener. Trotz seines prekären sozialen Status hat sein Bildnis die Mimik und die Frisur des Kaisers angenommen. Ebenso offensichtlich ist die Angleichung an das Trajansbildnis bei den Porträts des C. Sulpicius Clytus (Abb. 129) und des Cn. Pollius Fortunatus (Abb. 130)²⁷.

Es waren also Angehörige aller sozialen Schichten, die sich für ihr Porträt die Frisur, die Gesichtszüge und die Mimik Trajans aneigneten. In diesen Fällen ist das Besondere eines Individuums dadurch bezeichnet, dass es visuell eng an den Kaiser angeglichen wurde. Dabei mögen verschiedene Motive eine Rolle gespielt haben, etwa die Identifizierung mit dem von Trajan vertretenen Wertekanon oder das Bemühen, als loyaler Gefolgsmann des Kaisers zu erscheinen. Dazu kam, dass die einfachen Formen des exemplarischen Kaiserporträts leicht kopiert werden konnten. Diese demonstrative Übereinstimmung mit dem Herrscher signalisierte Zustimmung zu seiner Politik und damit einen offensichtlichen Erfolg seiner Regierung. Auf der anderen Seite verlor dadurch seine

26 Reiches Material dazu bei Daltrop, G.: Die stadtrömischen männlichen Privatbildnisse trajanischer und hadrianischer Zeit. Münster 1958; bes. 49–51 (zur Übernahme der Frisur Trajans); 77 (Physiognomie).

27 Daltrop, G.: Bildnisbüsten von Ehepaaren an römischen Grabaltären. In: Jucker/Stucky wie Anm. 23, 85–88 Taf. 25,1. 26,2.– Fittschen, K. in: Fittschen/Zanker IV. 2014, 125–127 Nr. 134–135 Taf. 130–132.– Boschung 1987, 75. 105 Nr. 790; 113 Nr. 943.



127 Nijmegen, Museum Het Valkhof. Trajanisches Männerporträt.



128 Rom, Villa Borghese Inv. VB 180. Grabaltar des L. Tullius Diotimus.

eigene Darstellung ihre Besonderheit. Wenn nicht nur Angehörige der römischen Nobilität und der lokalen Eliten, sondern auch Hilfsbeamte und Freigelassene mit der Fransenfrisur und der angestregten Mimik des Kaisers erschienen, so war dieser durch sein Porträt nicht mehr eindeutig zu identifizieren.

Bemerkenswert sind die regionalen und zeitlichen Unterschiede. So hat Thoralf Schröder dargelegt, dass im Athen des zweiten und frühen dritten Jahrhunderts n. Chr. Teile der städtischen Elite bewusst auf die Übernahme von Zeitmoden verzichteten und sich durch Rückgriffe auf Elemente klassischer oder hellenistischer Bildnisse von ihren Zeitgenossen absetzten.²⁸ Damit nimmt Athen eine Sonderstellung ein: Die gleichzeitig entstandenen Porträts aus Thessaloniki, Korinth und Sparta orientieren sich stärker an den Vorgaben der kaiserlichen Bildnisse. In seinen Untersuchungen zum spätantiken Männerporträt konnte Martin Kovacs zeigen, dass sich seit Konstantin die Darstellungen der Senatoren und der hohen Amtsträger nicht mehr nach dem Porträt des Kaisers richteten; vielmehr führten sie das Konzept der Tetrarchenzeit mit Stop-

²⁸ Schröder, Th.: Grüppchenbildung oder homogene Selbstdarstellung? Zu den Porträts der städtischen Eliten im römischen Griechenland. In: Boschung/Queyrel 2020, 307–331.



129 Kopenhagen, Glyptotek Inv. 864. Grabaltar der Julia Saturnina und des C. Sulpicius Clytus.



130 Rom, Antiquario Comunale. Grabaltar des Cn. Pollius Fortunatus mit Porträt des Verstorbenen.

pelbart und Alterszügen in zahlreichen Varianten weiter.²⁹ Darin zeigt sich zum einen die unerreichbare Position des Kaisers, aber auch das Bedürfnis nach individueller Darstellung der Geehrten.

1.3 VOM SINGULÄREN ZUM DISTINKTIVEN: NOCH EINMAL INSIGNIEN, SIEGEL UND NAMEN

Nur wenige Auszeichnungen blieben singulär und distinktiv. Dazu gehörte der goldene Kranz mit Schiffsschnäbeln, der Agrippa nach dem Sieg über Sextus Pompeius verliehen worden ist: Niemand vor ihm hatte eine solche *corona* erhalten und sie ist erst unter Claudius wieder vergeben worden.³⁰ Das gleiche galt für die meergrüne Fahne (*caeruleum vexillum*), mit der Agrippa aus dem gleichen Grund ausgezeichnet worden ist (Suet. Aug. 25,3).

²⁹ Kovacs 2014 etwa 46. 57–65; zusammenfassend 253–255.

³⁰ Bergmann, B.: Die *corona navalis*. Eine Sonderehrung für Agrippa, JdI 126, 2011, 77–106.

Andere Insignien wurden vom singulären Merkmal zum Rangabzeichen. Seit Alexander dem Großen trugen hellenistische Könige ein Diadem, eine schmale Stoffbinde, als Kopfschmuck. Während es zunächst Alexander als den Eroberer des Perserreiches bezeichnete, der die Herrschaft der Achämeniden übernommen hatte und damit seine unvergleichlichen militärischen Erfolge zum Ausdruck brachte, wurde es in der Folge im Bereich zwischen Atlantik und Indus zum Kennzeichen des tatsächlichen oder angemessenen Königtums. Nun war es nicht mehr individuelles Erkennungszeichen des einzigartigen Welteroberers, sondern markierte die Führungsperson einer politischen Einheit und ihren Anspruch auf monarchische Herrschaft: Aus einem zunächst individuellen Attribut war das Rangabzeichen einer exponierten sozialen Position geworden.³¹ Als in der Zeit der späten römischen Republik die Könige der eigenen Geschichte zu einem Bildthema der Münzprägung wurden, erhielten ihre Darstellungen ebenfalls das Diadem.³² Das war zwar ahistorisch, aber es entsprach der Vorstellung, dass Diadem und Königsherrschaft unmittelbar zusammen gehörten; dies ist auch in den erbitterten politischen Kämpfen der Zeit immer wieder instrumentalisiert worden.³³ Seit Konstantin wurde das perlenbesetzte Diadem dann zur Insignie des römischen Kaisers (Kap. III.6.4).

Die umfassende Übernahme zunächst besonderer, individueller Bezeichnungen durch weitere Personen oder gar durch größere Gruppen lässt sich auch in anderen Bereichen nachweisen. So sind die persönlichen Siegelbilder des C. Julius Caesar und des Q. Lutatius Catulus (Kap. II.1.1) offensichtlich auch von anderen Personen verwendet worden. Das Bildmotiv des Catulus-Siegels findet sich auf mehreren spätrepublikanischen Glaspasten (Abb. 22); es ist damals wohl als Kennzeichen von Angehörigen der *familia* der *Lutatii Catuli* getragen worden.³⁴ In ähnlicher Weise ließen Römer mit dem Familiennamen *Iulius* das Bild

³¹ Lichtenberger, A. (Hrsg.): Das Diadem der hellenistischen Herrscher: Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens? Bonn 2012; darin bes. der Beitrag vom M. Haake, 292–313.

³² De Rose Evans, J.: Statues of the Kings and Brutus on the Capitoline, *Opuscula Romana* 18, 1990, 99–105.

³³ Plutarch, Tiberius Gracchus 19.– Suet. Tib. 2,2.– Zu den Vorgängen vor der Ermordung Caesars etwa Suet. Iul. 79.– Plutarch, Brutus 9.

³⁴ Jucker, H.: Der Ring des Kaiser Galba, *Chiron* 5, 1975, 363–364.– Krier, J.: Grab 36 aus Lamadelaine und die altitalische Familie der *Lutatii Catuli*, *Archaeologia Luxemburgensis* 4, 2017/18 bes. 109–116.

der bewaffneten Venus, mit dem Caesar gesiegt hatte, auf ihre Ringsteine gravieren.³⁵ In diesen Fällen signalisierten die Gemmen ähnlich wie im Falle der Epikuräer nicht eigene unverwechselbare Individualität, sondern die prestigeträchtige Zugehörigkeit zu einer klar definierten Personengruppe. Auch das mochte als Zeichen der Verbundenheit und der Loyalität gemeint sein, damit auch als Abgrenzung gegenüber anderen Familien. Möglich war das nur durch die Entwertung der Siegelbilder als individuelle Erkennungszeichen ihrer Träger.

Ähnliches geschah mit dem Namen *Augustus*. War er seinerzeit für den Sieger der Bürgerkriege gerade darum gewählt worden, weil der neu und einzigartig war, so wurde er bald auch zu einem Beinamen für Städte und Götter, zur Bezeichnung für den früher *Sextilis* genannten Monat,³⁶ nach dem Tod des ersten Trägers durch die Weitergabe an Livia und Tiberius dann zu einem Bestandteil des Familiennamens. Seit Caligula führten ihn die Kaiser bis ins frühe 7. Jahrhundert n. Chr.³⁷ als distinkten Teil ihrer Titulatur, so dass er zu einer Rangbezeichnung des Monarchen wurde. Anders als das Kaiserporträt, das wechselnden Konzepten folgen und programmatische Brüche ebenso markieren konnte wie Kontinuitäten, bezeichnete der durchgehend benutzte Augustusnamen die Beständigkeit der legitimen Macht, der Autorität und der Kompetenzen, die unabhängig von der Person des Inhabers weiter bestanden. Damit war er Ausdruck einer doppelten Besonderheit: Wenn er synchron in der Abgrenzung gegenüber allen Zeitgenossen die herausgehobene einzigartige Position des römischen Herrschers markierte, so stellte er diachron den Kaiser in die Reihe aller seiner Vorgänger.

Das Praenomen *Imperator* war Caesar als singuläre Auszeichnung verliehen worden und durfte auch an seine Nachkommen weitergegeben werden, so dass auch sein Adoptivsohn Octavian es übernahm (Kap. II.2). Nachdem Tiberius es ausdrücklich abgelehnt hatte (Suet. Tib. 26,2), verzichteten auch die späteren Kaiser der julisch-claudischen Dynastie darauf. Seit Otho und Vespasian führten die Kaiser das *praenomen imperatoris* als ersten Bestandteil ihres offiziellen Namens, so dass

35 Zwierlein-Diehl 2007, 11 Abb. 6.– Zwierlein-Diehl, E.: Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II. München 1979, 198–202 Nr. 1460–1477 Taf. 142–144.

36 Suet. Aug. 31,2.– Cassius Dio 55,6,6.– Macrob. Sat. 1,12,35.

37 Schreiner, P.: Grundriss der Geschichte. Byzanz. München 1986, 60–61.– Annahme des Augustus-Titels durch spätere europäische Herrscher: Strothmann, J.: DNP 14, 377.

daraus ebenfalls ein Herrschertitel wurde. Im früheren 3. Jahrhundert stellte Cassius Dio (43,44,3) fest, die Bezeichnung sei »gleichsam eine Eigenheit ihrer Herrschaft«, »τις ἰδία τῆς ἀρχῆς αὐτῶν« und ein Ersatz für die die Bezeichnungen König und *dictator* (53,17,4–5).

Das Cognomen *Caesar*, das zunächst einen Zweig der Familie der *Iulii* bezeichnete, hatte als Ausdruck der Adoption durch den ermordeten *dictator perpetuus* die umfassenden Ansprüche Octavians markiert und entscheidend zu seinem Erfolg beigetragen: In der Zeit der Bürgerkrieg hatte es die einzigartige Position des *divi filius* kenntlich gemacht (Kap. II.2). Später war es zusammen mit dem Gentilnamen *Iulius* auch an Caius und Lucius, Tiberius, Germanicus und seine Söhne übergegangen. Die Söhne Vespasians übernahmen es als einzelnen Namensteil, später wurde dieser zu einer Bezeichnung der kaiserlichen Prinzen und der Thronfolger. Wie der *Augustus*-Titel markierte er in der Folge eine exponierte politische Stellung; im Vergleich mit diesem freilich auch eine hierarchische Abstufung.³⁸

Der Ehrennamen *Germanicus* (»Germanensieger«) war dem älteren Drusus vom Senat postum als Auszeichnung für seine militärischen Erfolge verliehen worden (Suet. Claud. 1,3); er knüpfte an republikanische Siegenamen wie *Macedonicus* oder *Creticus* an. Die Ehrung erschien umso gewichtiger, als Augustus später das Cognomen *Pannonicus* für Tiberius untersagte (Suet. Tib. 17,2) und selber auf Siegesnamen verzichtete (Ovid, Fasti I 599–600). Dagegen durfte die Bezeichnung *Germanicus* auch von den Nachkommen des Drusus geführt werden und sie wurde zum distinkten Eigennamen seines Sohnes Germanicus, der ihn von den anderen *Iulii Caesares* unterschied. Als seine Verwandten führten auch die Kaiser Caligula, Claudius und Nero das Cognomen. Spätere Herrscher wie Vitellius, Domitian oder Trajan nutzten es wieder in der ursprünglichen Bedeutung, nämlich um ihre Erfolge in Germanien deutlich zu machen.

38 Zur späteren Verwendung vgl. Strothmann a. O. 377.

2. ÄHNLICHKEIT UND IDENTITÄT

2.1 »ETWAS DAZWISCHEN«: DIOTIMA BELEHRT SOKRATES

Wie schwierig es im Einzelfall sein kann, zwischen Porträt und idealer Darstellung sicher zu unterscheiden, verdeutlicht die Forschungsgeschichte eines Bronzereliefs (Abb. 131–132) aus der *Casa dei capitelli figurati* in Pompeji (Haus VII 4,57).¹ Das gegossene Beschlagblech gehörte zu einer Truhe und zeigt eine Szene mit drei Figuren. Links sitzt, im Profil wiedergegeben, eine Frau auf einem Stuhl mit geschwungenen Beinen. Sie trägt einen Chiton und einen Mantel, der um ihre Beine geschlungen ist; ihr Haar ist in einer Haube zusammengenommen. Ihr gegenüber steht ein älterer, bärtiger Mann mit einer Glatze. Er trägt geschnürte Sandalen und einen Mantel, der die Brust frei lässt, aber um den angewinkelten linken Arm geschlungen ist, dessen Hand auf dem Rücken liegt. Dabei lehnt sich der Mann auf einen Stock, der unter die rechte Schulter gesetzt ist. Sein Blick ist auf den Boden gerichtet. In der Mitte steht frontal ausgerichtet ein geflügelter nackter Eros, der auf eine aufgeklappte Tafel schreibt.

Der stehende Mann ist zunächst als Silen, wenig später von Otto Jahn als Sokrates gedeutet worden.² Dafür sprachen der runde kahle Schädel und das breite Gesicht mit der Stupsnase, den herabgezogenen Brauen und dem kräftigen Vollbart. Otto Jahn berief sich auf den

1 Schwarzmaier, A.: Wirklich Sokrates und Diotima? Eine neue Deutung zum Bildschmuck der Truhe aus der Casa dei Capitelli figurati in Pompeji. AA 1997, 79–96.– Staub Gierow, M.: Häuser in Pompeji 7. Casa dell' Granduca. Casa degli capitelli figurati. München 1994, 51 Abb. 4.– Pernice, E.: Die hellenistische Kunst in Pompeji V. Hellenistische Tische, Zisternenmündungen, Beckenuntersätze, Altäre und Truhen. Berlin/Leipzig 1932, 79–86 Taf. 48. 49.

2 Avellino, F. M.: Descrizione di una casa Pompejana con capitelli figurati. Napoli 1837, 53–57 Taf. 5–6.– Jahn, O.: Socrate et Diotime, bas-relief de bronze, Annali dell' Istituto di corrispondenza 13, 1841, 272–295.



131 Neapel, Nationalmuseum. Bronzerelief aus Pompeji. 17x15 cm.

Vergleich mit den beiden Sokratesbildnissen in Neapel und auf E. Q. Visconti, der in seiner *Iconographie grecque* die Büste des Musée Napoléon (Abb. 133) als zuverlässigste Fassung erklärt hatte,³ zudem auf das Gewand und die scheinbar nackten Füße. Damit war ein Schlüssel zur Deutung der Szene gefunden: Sie zeige Diotima, die Sokrates über den Eros und seine Werke belehrt hatte, wie der Philosoph in Platons *Gastmahl* (symp. 210d–212a) selber berichtet.⁴ Nachdem die Restaurierung des Reliefs neue Details freigelegt hatte – so die Sandalen des Mannes – deutete Heinrich Fuhrmann die Frau wegen ihrer Tracht als Hetäre und benannte sie als Aspasia, die mit Sokrates ebenfalls philosophische Gespräche geführt haben soll.⁵

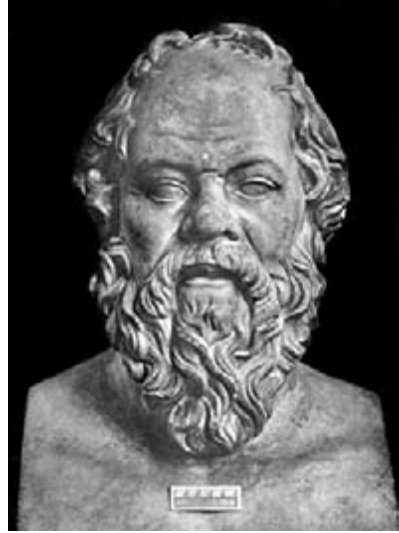
³ Visconti, E. Q.: *Iconographie grecque* I. Paris 1811, 163–169 Taf. 18,1–2.

⁴ So auch: Scheibler 1989a, 55.– Zanker 1995, 43–44. 323 Anm. 57 Abb. 23.

⁵ Fuhrmann, H.: *Gespräche über Liebe und Ehe auf Bildern des Altertums*, RM 55, 1940, 78–86.– Schefold, K.: *Das Bildnis der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel 1997, 178–179 Abb. 84.



132 wie Abb. 131. Sokrates-ähnlicher Silen als Lehrer des Eros.



133 Paris, Louvre Ma 59. Porträt des Sokrates im Typus B.

Der Benennung als Sokrates hat Andreas Rumpf entschieden widersprochen.⁶ Der Kopf und vor allem die Bartform folgen keinem der rundplastischen Bildnistypen des Sokrates (Kap. III.2), vielmehr entsprechen Kopftypus und Kleidung der Darstellung von Pädagogen, wie etwa Terakotten sie wiedergeben. Auch die Sandalen des Mannes passen nicht zu der überlieferten Barfüßigkeit des Sokrates, die Otto Jahn vor der Restaurierung des Reliefs als Argument für seine Benennung angeführt hat. Damit hätte die von Erich Pernice erwogene Deutung nahegelegen, nämlich als »Liebesverhandlung zwischen einem ältlichen Mann und einer jugendlichen Hetäre.«⁷

Inzwischen hat Agnes Schwarzmaier ein weiteres Argument gegen die Sokrates-Deutung vorgebracht: Brust und Beine des Mannes sind behaart, was bei einer Porträtfigur, die auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht, »mehr als sonderbar wäre«, zu einem Silen aber ohne weiteres passt.⁸ Das spricht nun wieder für Rumpfs Vorschlag, in der Gruppe die Unterrichtung des Eros im Beisein von Aphrodite zu sehen. Die Szene

⁶ Rumpf, A.: Ein einzig dastehender Fall, in: *Analecta archaeologica*. Festschrift für Fritz Fremersdorf. Köln 1960, 93–98.

⁷ Pernice a. O. 82.

⁸ Schwarzmaier a. O. 89–90.



134 Paris, Louvre Ma 475. Nebenseite eines Musensarkophags.

findet sich als versilberte Reliefs an zwei Tongefäßen aus Orvieto; ein weiteres Mal als getriebenes Bronzerelief. Das gemeinsame Vorbild dürfte in den Jahren um 340 v. Chr. entstanden sein, also wohl noch vor der Schaffung des rundplastischen Bildnistypus B (Kap. III.2).⁹

Ähnlich unsicher ist die Identifizierung eines Philosophen auf der Nebenseite eines Musensarkophags als Sokrates (Abb. 134).¹⁰ Mit Mantel und Sandalen bekleidet sitzt er unter einem Bogen auf einer Truhe. Er trägt einen langen Vollbart; der vordere Teil seines runden Schädels ist kahl. Das sind ebenso wie die kurze vorspringende Nase Merkmale, die sich auch bei Sokratesbildnissen finden lassen. Mit der linken Hand gestikuliert er in Richtung einer stehenden Frau, die sich, in ihren Mantel gehüllt, auf einen Pfeiler stützt und die, im Kontext der Darstellung der

⁹ Schwarzmaier a. O. 80–87 mit Abb. 3–5.

¹⁰ Ewald, Ch. B.: Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagreliefs. Mainz 1999, 134–135 A 1 Taf. 1 mit der älteren Literatur.

Vorderseite, eine Muse darstellt. Die Benennung des Mannes als Sokrates ist allgemein akzeptiert worden, wenngleich manchmal etwas zögerlich.¹¹ Tatsächlich zeigt der Kopf neben den genannten Gemeinsamkeiten mit den rundplastischen Bildnistypen auch signifikante Abweichungen: Vom ersten Typus unterscheidet er sich etwa durch die Kopfform, die faltigen Wangen, die Form der Nase und den aufgelösten Bart; vom zweiten durch das kürzere Haar und das unbedeckte Ohr. So lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob hier das Individuum Sokrates mit seiner besonderen Biographie und seiner einzigartigen Lehre gemeint ist oder ob ein idealtypischer Philosoph als Dialogpartner der Muse einem ebenso idealtypischen Dichter auf der anderen Schmalseite gegenübergestellt werden sollte.

Ähnliches konnte Jörn Lang bei der Untersuchung von Porträtgemmen feststellen: Neben einigen Ringsteinen, die sich nach den rundplastischen Bildnistypen des Sokrates richten, gibt es eine größere Anzahl von Darstellungen, die »Bildnisse im sokratischen Schema« wiedergeben (Abb. 135–137).¹² Auch sie zeigen Stirnglatze, Stupsnase und einen langen Vollbart, weichen in den Einzelheiten jedoch erheblich von den sicher benannten Fassungen ab. Auf der anderen Seite ist klar, dass sie keinen Silen meinen, denn sie haben keine Spitzohren. In solchen Darstellungen ließ sich der historische Sokrates finden, aber sie konnten ebenso als idealtypische Denker früherer Zeiten gesehen werden.

In dem von Sokrates referierten Gespräch belehrt Diotima von Mantinea den Philosophen (und damit indirekt auch seine Zuhörer und die Leser von Platons *Symposion*), dass es nicht nur gut und schlecht, schön und häßlich, weise und töricht gibt, sondern auch »etwas dazwischen« (τι μεταξύ; Plat. symp. 201e–203a). Diotimas Erkenntnis lässt sich auch auf die erwähnten Darstellungen übertragen. Sie zeigen nicht die einzigartige Persönlichkeit des historischen Sokrates, wie sie in den rundplastischen Bildnissen eine feste Form gefunden hatte. Vielmehr können sie auch

11 Lippold, G.: Griechische Porträtstatuen. München 1912, 54: »Deutung auf Sokrates zweifellos, und zwar ähnelt der Kopf entschieden mehr dem älteren Typus.«– Wegner, M.: Die Musensarkophage. ASR V3. Berlin 1966, 36–37 Nr. 75 Taf. 135a. 36: »Weiser, dessen Kopf an Sokrates erinnert, der aber nicht sicher als Sokrates zu deuten ist.«– Ewald a. O.: 43: »Sokrates«. 84–85: Sokrates, »wenngleich sein Porträt nicht Zug um Zug mit einer der bekannten Bildnisfassungen übereinstimmt«.

12 Lang 2012, 59–64; das Zitat S. 64.– Abb. 180: 158 G So77; Abb. 181: 158 G So71; Abb. 182: 158 G So72.



135-137 Privatbesitz. Gemmen mit Kopf im sokratischen Schema. 135 H. 1,8 cm.– 136 H. 2 cm.– 137 H. 1,1 cm.

allgemeiner verstanden werden, als Vertreter einer bestimmten sozialen Gruppe (der Philosophen oder Schullehrer) oder einer besonderen Kategorie von mythologischen Wesen (der Silene). Aber sie teilen mit dem Sokratesbildnis eine Reihe von auffälligen und auch literarisch tradierten Merkmalen wie Glatze, Stupsnase und Bart (Kap. III.2). Somit sind sie weder unmissverständlich Sokrates noch eindeutig nicht-Sokrates, sondern entsprechen dem von Diotima festgestellten »Dazwischen«. Die Offenheit, die sich aus der ikonographischen Unbestimmtheit ergibt, macht sie zu Kippfiguren, die eine allgemeine wie eine besondere Deutung zulassen. Die Bewohner und Besucher der *Casa dei capitelli figurati* in Pompeji konnten das Relief an der Truhe entsprechend ihren Stimmungen und Anliegen mit guten Argumenten unterschiedlich interpretieren: Als Diotima und Sokrates, um Belesenheit zu demonstrieren; als Unterrichtung des Eros zur Illustration des Nutzens pädagogischer Mühen; als Liebesverhandlung mit einer Hetäre, um eine soziale Praxis zu evozieren. So wie der von Diotima geschilderte Eros als Daimon, als Person des Dazwischens, die getrennten Welten von Göttern und Menschen verbindet, so verknüpfen die »Bildnisse im sokratischen Schema« das Besondere mit dem Idealen und dem Allgemeinen.

2.2 IMAGINIERTE PORTRÄTS

Unter den Ereignissen, die Vespasian im Bürgerkrieg nach Neros Tod *auctoritas* und *maiestas* (Ansehen und Würde) verschafften, nennt Sueton (Vesp. 7,3) ein Ereignis in Tegea in Arkadien. Dort wurden in einem Heiligtum Gefäße von alter Machart (*vasa operis antiqui*) gefunden, von

denen eines ein Bildnis zeigte, das Vespasian recht ähnlich war (*assimilis Vespasiano imago*). Dabei dürfte es sich um figürlich bemalte Tongefäße aus früheren Jahrhunderten gehandelt haben. Der Bericht lässt offen, worin die Ähnlichkeit lag und womit der Fund verglichen wurde. Aber er zeigt, dass Darstellungen aus vergangenen Epochen als Porträts zeitgenössischer Personen aufgefasst werden konnten: Die Finder meinten in der Darstellung, die sie als Zeugnis einer vergangenen Epoche erkannten, die individuellen Merkmale Vespasian sehen zu können. Die Nachricht von dem Vorgang, der zunächst nur lokale Bedeutung gehabt haben kann, muss bald gezielt und weiträumig verbreitet worden sein, da noch Sueton davon weiß: Er ließ sich als Argument für die Legitimität des neuen Kaisers verwenden, der seit langer Zeit für die Herrschaft bestimmt erschien.

Mehrere antike Autoren berichten, der griechische Bildhauer Phidias habe in der Mitte des Schilds der Athena-Statue im Parthenon sein eigenes Porträt angebracht; nach Cicero (Tusc. I 34), weil er das spektakuläre Standbild nicht habe signieren dürfen. Apuleius (De mundo 32) will es selbst gesehen haben. Dazu werden zahlreiche Einzelheiten mitgeteilt, wobei Plutarch besonders detailreich erzählt:¹³ Phidias habe sich selber als kahlköpfigen Alten dargestellt, der einen Stein mit beiden Händen über dem Kopf hochhält. Ebenso sei Perikles im Kampf gegen eine Amazone gezeigt, aber er habe den Arm erhoben, so dass das Gesicht verdeckt, jedoch von der Seite sichtbar sei. Das habe zur Anklage gegen Phidias und zu seiner Verurteilung geführt. Die meisten Quellen berichten zudem, Phidias habe die Kolossalstatue aus Gold und Elfenbein so konstruiert, dass sie beim Entfernen seines Porträts zusammengestürzt wäre. Ampelius (8,10) berichtet die gleichen Details für ein Bildnis des Daidalos: Es sei in der Mitte des Schildes der Athena Parthenos angebracht und könne nicht entfernt werden, ohne die Statue zu zerstören.

13 Plutarch, Perikles 31,4.– DNO Nr. 855: ... »dass er sich selber abbildete, und zwar in der Gestalt eines kahlköpfigen Alten, welcher mit beiden Händen einen Stein in die Höhe hebt, und dass er überdies ein vortreffliches Bildnis des Perikles, wie er mit einer Amazone kämpft, in die Darstellung einfügte. (4) Von besonderem Geschick zeugt die Haltung der rechten Hand, die einen Speer vor Perikles' Gesicht hält. Es ist, als ob Phidias damit die Ähnlichkeit habe verdecken wollen, die aber auf beiden Seiten deutlich in die Augen fällt.« (Übersetzung K. Ziegler).– Auch Dion Chrysostomos Or. XII 5.6 nennt zusätzlich das Bildnis des Perikles.

Das Schildrelief, dessen Figuren sich aus antiken Beschreibungen und Teilkopien in Grundzügen rekonstruieren lassen,¹⁴ stellte in zahlreichen Gruppen den Kampf der Athener gegen die Amazonen dar. Eine verkleinerte Nachahmung des Schilds aus römischer Zeit (Abb. 138–139)¹⁵ zeigt unterhalb des zentralen Gorgoneions zwei Figuren, auf die Plutarchs Beschreibung zutrifft: Einen älteren kahlköpfigen Mann mit einer Chlamys und, rechts daneben, einen gepanzerten Krieger, der seine Lanze hochhält und dabei mit dem erhobenen Arm sein Gesicht verdeckt. Sie kämpfen Seite an Seite und schirmen sich dabei gegenseitig ab, so dass sie als abgestimmtes Kriegerpaar erscheinen. Der kahle Mann hält beide Hände über den Kopf, aber er fasst nicht einen Stein, sondern eine Axt, mit der er eine gestürzte Amazone erschlägt. Die beiden Figuren finden sich, an den oberen Rand des Schildes versetzt, auch bei einer Statuette, die nach dem Vorbild der Athena Parthenos gearbeitet ist (Abb. 140).¹⁶ Trotz der summarischen Ausführung ist zu erkennen, dass der Mann links mit beiden Händen einen Felsbrocken über dem Kopf hochstemmt.

Die beiden Figuren sind wiederholt als die bei Plutarch genannten Bildnisse des Phidias und des Perikles interpretiert worden. Das hat auch dazu geführt, dass weitere Kämpfer des Schildreliefs mit historischen Personen wie Anakreon und Xanthippos identifiziert wurden und dass der Kahlkopf des Strangford-Schildes als Ausgangspunkt für die Benennung eines rundplastischen Kopf und eines Gemmenporträts als Phidias herangezogen worden ist.¹⁷

14 Reinhardt, A.: Reproduktion und Bild. Zur Wiederholung und Vervielfältigung von Reliefs in römischer Zeit. *MAR* 41. Wiesbaden 2019, 68 Anm. 449 mit der älteren Lit.– Strocka, V. M.: Das Schildrelief. Zum Stand der Forschung. Parthenonkongress Basel 1982, 188–192.– Davison, C. C.: Phidias. *The Sculptures and Ancient Sources*. London 2009, 94–112 bes. 110–112.

15 Davison a. O. 227–229 Nr. 107 Abb. 6.33.

16 Statuette Lenormant. Athen, Nationalmuseum Inv. 128; Davison a. O. 171–172 Nr. 7; 229–230 Nr. 108 Abb. 6.12; 6.32.

17 So etwa Hafner, G.: Anakreon und Xanthippos, *JdI* 71, 1956, 1–28.– Eckstein, F.: Phidias und Perikles auf dem Schild der Athena Parthenos. In: *Festschrift für Friedrich Matz*. Mainz 1962, 66–72.– Johansen, F.: *Ny Carlsberg Glyptotek, Catalogue. Greek Portraits*. Kopenhagen 1992, 82–83 Nr. 32 (Phidias?).– Metzler, D.: Ein neues Porträt des Phidias?, *Antike Kunst* 7, 1964, 51–55. Zur Deutung einer Bronzestatuette in New York als Phidias: Pollini, J.: A Hellenistic Bronze Statuette of a Dwarf Artisan in the Metropolitan Museum of Art. In: Goette, H. R. / Leventi, I. (Hrsg.): *Excellence. Studies in Honour of Olga Palagia*. Rahden/



138 London, British Museum Inv. 302. ›Strangford-Schild‹; römische Kopie des Schilds der Athena Parthenos. H. 48 cm.



139 wie Abb. 138. Ausschnitt mit den vermeintlichen Bildnissen des Phidias und des Perikles.



140 Athen, Archäolog. Nationalmus. Inv. 128. Röm. Statuette nach der Athena Parthenos des Phidias; Schild.

In Wirklichkeit ist es wenig wahrscheinlich, dass in dem mythologischen Geschehen visuell identifizierbare zeitgenössische Individuen dargestellt waren; »es war wohl nicht Phidias, der diesen ›bärtigen Alten‹ zu einem Phidias gemacht hat«. ¹⁸ Das rundplastische Porträt des Perikles ist in römischen Kopien überliefert, deren Benennung inschriftlich gesichert ist (Kap. III.2 mit Abb. 72). Er trägt einen korinthischen Helm, der zurückgeschoben ist, so dass das Gesicht und das Schläfenhaar sichtbar werden. Die Gesichtszüge sind ideal gestaltet und zeigen keine individuellen Besonderheiten; die Zuweisung der Repliken an einen gemeinsamen Bildnistypus ergibt sich aus den Details der Schläfenlocken. Der Krieger des ›Strangford-Schildes‹ trägt einen attischen Helm mit Stirnschirm und Kamm; bei anderen Kämpfern, die Helme des gleichen Typus tragen, werden die Haare vollständig verdeckt. Auch war das Gesicht der Figur am Schild der Parthenos teilweise verdeckt, wie Plutarch schreibt; es waren also nur Teile der Physiognomie sichtbar, die allenfalls assoziativ den Eindruck einer individuellen Darstellung erwecken können. Es ist somit nicht ersichtlich, an welchen individuellen Merkmalen ein Periklesbildnis im mythologischen Geschehen auf dem Parthenos-Schild hätte erkannt werden können. Zudem hat Felix Preiss-hofen überzeugend gezeigt, dass die Nachrichten über das vermeintliche Phidiasporträt frühestens aus dem Hellenismus stammen können und dass sie »durch das Bemühen nach systematischer Aufklärung der Biographie berühmter Männer« seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. zu erklären sind. ¹⁹ Es fällt auf, dass Cicero als früheste Quelle nicht von einem Porträt des Phidias spricht, sondern von einer »ihm ähnlichen Gestalt«, die Phidias in den Schild der Athena eingefügt habe. ²⁰ Plutarch, die ausführlichste Quelle, spricht zwar von einem Bildnis (εἰκών) des Perikles, aber von der Gestalt (μορφή) des Phidias. Wenn wiederum Ampelius die Figur, deren Entfernung den Zusammenhalt der Götterstatue gefährden würde, für Daidalos hält, so gibt er eine konkurrierende Deutung der angeblichen Phidiasdarstellung wieder.

Westf. 2019, 211–220 bes. 214 mit Anm. 17. Für die Phidiasdeutung: Frel, J.: *Greek Portraits in the J. Paul Getty Museum*. Los Angeles 1981, 16–17.– Anders Franken, N. in *Boschung/Queyrel* 2021, 229 Anm. 2 (Dädalos).

18 Preisshofen, F.: *Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos?* *Ampelius* 8,10, *JdI* 89, 1974, 69.

19 Preisshofen a. O. 50–69; bes. 68–69.

20 Cic. *Tusc.* I 34: »quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clupei Minervae, cum inscribere nomen non liceret?«

So wie die Darstellung auf den alten Gefäßen in Tegea nach Jahrhunderten mit Vespasian in Verbindung gebracht wurden, so sind auch am Schild der Parthenos einzelne Figuren später als Porträts historischer Persönlichkeiten aufgefasst worden. Dabei kann Ähnlichkeit keine Rolle gespielt haben, denn anders als für den Zeitgenossen Vespasian in Tegea waren für die Athener im Hellenismus von Phidias keine verbindlichen Bildnisse und keine zuverlässigen Beschreibungen verfügbar. Vielmehr war die Darstellung eines alten Mannes mit Kahlkopf im Zusammenhang einer Amazonomachie, in der üblicherweise Jünglinge kämpfen, auffällig und verlangte nach einer Erklärung. Ursprünglich mag sie in das Kampfgeschehen eingefügt worden sein, um die Teilnahme aller Athener, auch der Männer fortgeschrittenen Alters, an der heroischen Abwehr fremder Aggressoren festzuhalten. Mit einem wachsenden zeitlichen Abstand fanden die Betrachter dafür entweder mit der Daidalos-Benennung eine mythologische Deutung, die im Kontext der Amazonomachie ohnehin nahelag, oder sie sahen in dem kahlköpfigen Mann, ihren historischen Interessen folgend, eine wichtige Person der griechischen Kunstgeschichte. So geben die späteren Deutungen der Figur eher Aufschluss über die Interessen der Autoren als über die Absichten des Phidias.

2.3 REDUKTION DER ÄHNLICHKEIT, VERLUST DER IDENTITÄT?

Die Frage nach dem Zusammenhang von Ähnlichkeit und Identität stellt sich auch für eine Gruppe von Bronzegefäßen in Büstenform.²¹ Ihre Zurichtung zeigt, dass sie als Behälter benutzt worden sind: Sie sind hohl und unten mit einer Platte verschlossen. Manchmal stehen sie auf einem Sockel. Bei den meisten ist die Haarkalotte offen, wobei der oberste Teil

21 Knappe Zusammenfassung mit der älteren Lit.: Balty, J. C.: *Balsamaires anthropomorphes du monde romain*. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz 20, 1973, 261–264.– Seither Marti, V.: *De l'usage des »balsamiques« anthropomorphes en bronze*, *Mélanges de l'École Française à Rome*. *Antiquité* 108, 1996, 979–1000.– Pozo, S. F.: *Balsamarios antropomorfos en bronce de época romana hallados en Hispania*, *Archivo español de arqueología* 61, 1988, 275–297.– Marti-Clercx, V. / Mille, B.: *Nouvelles données sur la répartition des ateliers producteurs des vases anthropomorphes d'époque romaine*, in: Giunilia-Mair, A. (Hrsg.): *I bronzi antichi: produzione e tecnologia*, 15. Kongress zu römischen Bronzen. Montagnac 2002, 385–392.

des Haares als aufklappbarer Deckel gearbeitet ist. Neben dieser Öffnung stehen senkrecht zwei Ösen, in denen ein hochgeschwungener Henkel angebracht ist.

In einem Vorbericht zu einer umfassenden Vorlage der Gruppe konnte J. Ch. Balty etwa 180 Exemplare ankündigen; spätere Arbeiten nennen noch höhere Zahlen.²² Sie stammen aus allen Teilen des römischen Reiches: von Spanien bis Syrien, von Britannien bis Ägypten und darüber hinaus aus dem Sudan und Afganistan. Deutliche Fundkonzentrationen ergeben sich am Rhein, an der Donau und in Ägypten. Für die Herstellung vermutete Balty Produktionszentren in Ägypten, Kleinasien und Gallien. Der Verwendungszweck dieser auffälligen Gefäße ist nicht sicher geklärt; am ehesten handelt es sich um Behälter für Weihrauch oder für kostbare Substanzen der Körperpflege.²³ Die meisten sind über einen längeren Zeitraum benutzt worden und können dabei auch ihre Funktion geändert haben. Für ihre hohe Wertschätzung spricht die Tatsache, dass sie nicht selten zu Gewichten umgearbeitet wurden, also über ihre primäre Funktion hinaus Verwendung fanden. Das Motivrepertoire der Büstengefäße ist nicht groß. Häufig sind Afrikaner oder Inder dargestellt, die Sklaven aus exotischen Ländern meinen. Mehrfach kommen Grotesken und dionysische Büsten vor: Satyrn oder Bacchus selbst, Kinder (wohl Amor), Götter wie Mercur und Minerva.²⁴

In unserem Zusammenhang interessiert eine größere Anzahl von Büstengefäßen, die in der Anlage der Haare dem Bildnis des Antinoos entsprechen.²⁵ Johannes Sieveking hat bei der Publikation eines Bronzefäßes der Sammlung James Loeb (Abb. 141) den Zusammenhang bestätigt, sich aber gegen eine entsprechende Benennung entschieden.²⁶ Seine Auffassung ist seither mehrfach wiederholt worden. So haben Christoph Clairmont und Hugo Meyer einer Deutung der Büstchen als

22 Marti-Clercx / Mille a. O. 385 zählen 322 Exemplare, darunter aber auch Figurengefäße in Form eines Kopfes.

23 Balty a. O. 264.– B. Nenova-Merdjanova, R.: Tradition and inventiveness. On the local production of bronze vessels in the Roman province Thracia, in: Giumlia-Mair a. O. 595. 597 Abb. 10a.

24 Majewski, K.: Brązowe balsamaria antropomorficzne w cesarstwie rzymskim, *Archeologia* 14, 1963, 95–126.– Marti a. O. 991–993.

25 Marti a. O. 991–992 zählt (ohne Einzelnachweise) 43 Exemplare.

26 Sieveking, J.: Die Bronzen der Sammlung Loeb. München 1913, 73–74 mit Taf. 31.



141 München, Antikensammlung.
Büstengefäß; H. (ohne Henkel) 15,5 cm.



142 Bonn, Rheinisches Landes-
museum. Büstengewicht. H. 13,5 cm.

Porträts des Antinoos widersprochen²⁷. Bei der Besprechung eines Büstengewichts aus Keldenich (Abb. 142), das aus einem Figurengefäß umgearbeitet worden ist, stellte Heinz Menzel fest, dass es die Frisur mit Antinoos gemeinsam hat; dennoch lehnte auch er die Benennung ab.²⁸ Nun ist aber gerade die Stirnfrisur ein entscheidendes Kriterium für die Zuweisung an Bildnistypen (Kap. V.3) und damit auch für die Identifizierung von Porträts, so dass sich die Frage nach dem Zusammenhang erneut stellt.

27 Clairmont, Ch. W.: Die Bildnisse des Antinous: ein Beitrag zur Porträtplastik unter Kaiser Hadrian. Rom 1966 bes. 13–14 Anm. 5.– Meyer, H.: Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten: ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit. München 1991 bes. 15 Anm. 1; 154. 242 mit Anm. 52: »antoninisierende Ampullen«.
28 Menzel, H.: Die römischen Bronzen aus Deutschland III. Bonn. Mainz 1986, 101–102 Nr. 238 Taf. 112.



143 Rom, Kapitolinische Mus. Inv. 294. Bildnis des Antinoos. H. d. Kopfs 32 cm.

Die Ähnlichkeit einiger dieser Büstengefäße mit rundplastischen Bildnissen des Haupttypus des nach seinem Tod von Hadrian vergöttlichten Antinoos (Abb. 143)²⁹ ist unbestreitbar. Kennzeichnend ist das volle Haar, das in dicken Strähnen über die Ohren und in die Stirn hängt. Über dem Gesicht werden die Stirnlocken in großen zusammengeschobenen Büscheln zur linken Seite geschoben; dabei ist der Teil über der Gesichtsmitte, der aus zwei nebeneinander gelegten Strähnen besteht, durch kleine Lücken links und rechts abgesetzt. An der linken Stirnhecke drehen sich die Büschel nach oben und schieben sich über-

²⁹ Fittschen, K. in Fittschen/Zanker I 1985, 59–62 Nr. 55–57 Taf. 61–65.– Meyer a. O. 15–100.– Boschung, D. in: Boschung, D. / von Hesberg, H. / Linfert, A. (Hrsg.): Die antiken Skulpturen in Chatsworth. MAR 16. Mainz 1997, 56–58 Nr. 50 Taf. 46. 60,3.



144 s'Hertogenbosch. Büstengefäß.
H. 17,9 cm.



145 Washington, Dumbarton Oaks.
Büstengefäß. H. 21,5 cm.

einander. Die zweite Lage des Stirnhaars gabelt sich oberhalb des linken Auges. Von hier aus wird es flach nach außen geführt, wobei es in aufgebogene Sichellocken unterteilt ist. Die langen Haare an den Kopfseiten sind zum Gesicht gewandt; einzig die unterste Strähne vor dem rechten Ohr dreht sich nach hinten. Das Gesicht wirkt betont jüngerhaft. Die glatten vollen Wangen, die faltenlose Haut und der schön geschwungene Mund betonen die ideale Jugendlichkeit des Dargestellten; auf der anderen Seite fehlen aber kindliche Züge. Individuelle, porträthafte Züge zeigt nur die Augenpartie mit den kantig herabgezogenen und dicht behaarten Brauen.

Die Grundzüge dieser Frisur kehren bei dem Büstengefäß aus Esch in s'Hertogenbosch (Abb. 144) in etwas vereinfachter Form wieder.³⁰ Ähnlich ist das volle lockige Haar, das tief in die Stirn fällt. Die untere

30 Zadoks-Josephus Jitta, A. N. / Peters, W. J. T. / van Es, W. A.: Roman Bronze Statuettes from the Netherlands II. Statuettes Found South of the Limes. Groningen 1969, 30 Nr. 14.– van den Hurk, L. J. A. M.: The tumuli from the Roman Period of Esch, Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek 23, 1973, 212–213 Taf. 16,1–2.– Auch Hugo Meyer sah hier eine Nähe zum Haupttyp des Antinoos: Meyer a. O. 154.

Lage des Stirnhaars ist nach links gestrichen, wobei es vier getrennte Büschel bildet, die freilich klarer voneinander abgesetzt sind als bei den rundplastischen Repliken. Oberhalb des linken Auges schieben sich zwei Strähnenbündel übereinander, wobei das äußere seinerseits das Schläfenhaar überlagert. Die zweite Schicht der Stirnlocken ist in der Gegenrichtung bewegt. An den Seiten sind die Ohren durch die vollen Haarbüschel ganz verdeckt; diese sind an der rechten Seite als wuchtige Sichellocken zum Gesicht gedreht und entsprechen so – anders als die Frisurenmotive an der linken Seite – ebenfalls dem Haupttypus. Im Gesicht sind die idealen Züge des Antinoos-Porträts wiederholt, d. h. die vollen glatten Wangen, die glatte Haut und der volle Mund, während die spezifische Form der Brauen fehlt. Die motivischen Vereinfachungen der Frisur sind bei der Reduktion des Formats (der Kopf des Gefäßes misst knapp 9 cm) und der Übertragung in ein anderes Material nicht verwunderlich.

Bei einem Gefäß in Dumbarton Oaks (Abb. 145) sind die Locken über der Stirn zusammengeschoben. Die zweite Schicht des Stirnhaars gabelt sich oberhalb des linken Auges und die Anordnung an der rechten Schläfe entspricht ebenfalls recht genau den rundplastischen Antinoos-Köpfen. Es wiederholt die Frisur des bithynischen Jünglings auch dadurch, dass es das halbmondförmig aufgebogene Haarbüschel über dem linken Auge übernimmt.³¹ Das Büstchen in München aus der Sammlung James Loeb orientiert sich in vielen Details ebenfalls eng am Haupttypus des Antinoos. Es schiebt die drei Stirnlocken über dem rechten Auge zu einem Büschel zusammen und trennt ihn von dem Bereich über der Stirnmitte ab. Zudem gibt es die Gabelung der zweiten Haarschicht oberhalb des linken Auges an. Eine auffällige Abweichung ergibt sich jedoch über der linken Gesichtshälfte. Anstelle der halbmondförmig aufgebogenen Locken erscheinen drei Strähnen, die sich zur Gesichtsmitte drehen. Der Bronzegießer hat die Richtung dieses Haarbüschels umgedreht, vielleicht weil seine Vorlage in diesem Punkt unklar war. Dafür passen die vollen, zum Gesicht gedrehten Locken an der rechten Schläfe wieder gut zum Haupttypus. Bei einer Reihe weiterer Exemplare ist die Frisur stark vereinfacht, indem die Locken vergrößert und gleichmäßig bewegt und nebeneinander gereiht erscheinen; dazu zählt auch das Büstchen aus Keldenich.³²

³¹ van den Hurk a. O. Taf. 17.

³² So die Exemplare aus Billig (Menzel a. O. 96–97 Nr. 227 Taf. 106); aus Trier (Menzel, H.: Die römischen Bronzen aus Deutschland II. Trier. Mainz 1966.

So lässt sich festhalten, dass die Nähe zu den rundplastischen Antinoosbildnissen bei den einzelnen Büstengefäßen unterschiedlich ist. Während einige wenige sich offensichtlich am Antinoos-Porträts orientieren, gehen die meisten nicht unmittelbar auf den Porträttypus zurück, sondern sind wohl ihrerseits Nachahmungen der ersten Gruppe und haben den engen Bezug zu den rundplastischen Bildnissen verloren. Klaus Fittschen hat eine Reihe von lebensgroßen Jünglingsbildnissen hadrianischer und antoninischer Zeit zusammengestellt, die Elemente des Antinoos-Porträts aufgenommen haben, sich aber in anderen Punkten deutlich davon unterscheiden.³³ Sie zeigen die Attraktivität des Haupttypus, dessen formale Qualitäten sie beanspruchen. In diesen Fällen ist davon auszugehen, dass die Dargestellten in den zugehörigen Inschriften eindeutig benannt waren, so dass kein Zweifel an ihrer Identität bestand.

Bei den Büstengefäßen, die keine Beschriftung tragen, blieb eine Deutung den Betrachtern überlassen. Sie folgen nicht der Form, die für antike Büsten des Antinoos charakteristisch ist,³⁴ vielmehr sind sie als Figurenausschnitt gestaltet, der auf der Höhe der Brust waagrecht endet. Einige tragen schräg über die Brust ein Tierfell (Abb. 144–145), das nach dem sichtbaren Huf von einem Hirschkalb (nebris) oder einer Ziege stammt, und werden dadurch in den dionysischen Bereich verwiesen.³⁵ Bei anderen ist aus dem Fell ein Gewand geworden (Abb. 141–142), das wie die Nebris auf der linken Schulter zusammengehalten wird und von da ausgehend schräg über die Brust verläuft,³⁶ wieder andere sind unbedeckt. Auch dabei dürfte es sich um eine schrittweise Vereinfachung handeln: vom Tierfell zu dem einfachen Gewand und zum unbedeckten Oberkörper. Die Nebris hat dazu geführt, dass der Jüngling als Bacchus benannt worden ist. Aber der Gott trägt seine Haare in den allermeisten Fällen länger bis auf die Schulter fallend und immer ist es in der Mitte

71–72 Nr. 170 Taf. 59), aus Arenas de San Pedro (Pozo wie Anm. 21, 295–297 Nr. 10 Abb. 10a–b), im Louvre (de Ridder, A.: *Les bronzes antiques du Louvre*. Paris 1915, 130 Nr. 2943. 2944 Taf. 103) sowie im Kunsthandel (Sotheby's Antiquities 6th July 1995, 57 Nr. 107).

33 Fittschen, K.: *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*. Mainz 1999, 78–82 Nr. 1–13 Taf. 130–133.

34 Boschung wie Anm. 29, 57.

35 van den Hurk a. O. Taf. 16. 17.– Sotheby's Antiquities 6th July 1995, 57 Nr. 107.– de Ridder a. O. Nr. 2943.

36 Etwa bei den Exemplaren in München, Bonn (aus Keldenich) und aus Arenas de San Pedro.

gescheitelt; die Benennung ist daher nicht unmittelbar einleuchtend. Unwahrscheinlich ist eine Deutung als Satyr, die ebenfalls zu einem Rehfell passen würde, denn in keinem Fall sind deren hochgesträubte Haare oder die Spitzohren zu finden.

Die Verehrung des vergöttlichten Antinoos war ein besonderes Anliegen Hadrians und ist von ihm nachdrücklich gefördert worden. Zahlreiche seiner rundplastischen Bildnisse zeigen ihn mit Götterattributen, wobei Anspielungen an Dionysos durch Kränze häufig sind. In diesem Zusammenhang könnten auch die ersten, eng am Haupttypus des Antinoos orientierten Exemplare entstanden sein. Es muss offen bleiben, ob sie eine spezifische Funktion hatten, etwa im Kult für den vergöttlichten Jüngling. Spätere Stücke geben den direkten Bezug zum Antinoos-Bildnis auf; sie sind nicht mehr an seiner Person, sondern an den ästhetischen Qualitäten der Vorlage interessiert. Dabei mag sich auch ihre Deutung geändert haben: Waren sie zunächst Darstellungen eines bestimmten, durch sein Schicksal einzigartigen Individuums, so konnten sie später, nachdem die einst vom Kaiser geförderte Verehrung an Bedeutung verloren hatte, namenlose schöne Jünglinge sein, vielleicht auch als eine Erscheinungsform des Dionysos oder als einer seiner Begleiter aufgefasst werden. In einem funktionalen Kontext als Behälter luxuriöser Essenzen zur Körperpflege blieben sie Zeichen der Jugend und der Schönheit.

3. PORTRÄT ALS MASSENPHÄNOMEN

3.1 SINGULÄRE UND SERIELLE PORTRÄTS

Aufgabe des Porträts ist es, die Erscheinung eines benennbaren Individuums auf Dauer festzuhalten. Daher gilt es als Visualisierung der Persönlichkeit des Dargestellten mit ihren charakteristische Besonderheiten. Diese Auffassung führte dazu, dass sich die Porträtforschung zunächst vor allem um die Darstellungen historisch bedeutender Figuren der Antike bemüht hat (Kap. V.1–2). Erst die Ausrichtung auf sozialhistorische und mentalitätsgeschichtliche Fragestellungen lenkte das Interesse der Forschung im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts auch auf die Bildnisse der Vielen, der historisch Unbedeutenden und Unbekannten.

Inzwischen sind zahlreiche große Materialgruppen mit Porträts systematisch erfasst und vorgelegt worden, vor allem regionale Gruppen von Grabdenkmälern.¹ In vielen Gattungen der spätklassischen, hellenistischen und kaiserzeitlichen Grabplastik waren Darstellungen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen als Figuren, Figurenausschnitte oder Büsten üblich, so dass Bildnisköpfe in diesen Bereichen seriell gearbeitet und zu einem Massenphänomen wurden. Zahlenmäßig machen diese Funerärporträts weitaus den größten Teil der antiken Bildnisse aus: Es gibt zweifellos sehr viel mehr Darstellungen inschriftlich benannter Personen an hellenistischen Grabreliefs als Königsporträts oder Philosophenbildnisse. Oft sind die porträthafter Köpfe zur Datierung und zur Klärung der Chronologie der jeweiligen Gattung genutzt worden. Darüber hinaus bieten sie aber ein reiches Material für weitere Forschungsrichtungen. So vermag die vergleichende Untersuchung lokaler Gruppen ein Spektrum von Unterschieden aufzuzeigen, in denen die jeweiligen Identitäten und Traditionen evident werden.

¹ Boschung/Queyrel 2019.



146 Rom, Vatikanische Mus., Galleria Lapidaria Inv. 7025. Grabstele des T. Aurelius Probus. H. 1,17 m.



147 Rom, Vatikan, Galleria Lapidaria Inv. 7024. Fragmentierte Grabstele des Saturninus. H. 1,16 m.

Bildnisse erscheinen an den Grabdenkmälern zum Teil integriert als Elemente von figürlichen Szenen, zum Teil exponiert als frontal aufgestellte Büsten oder als statuarisch inszenierte Einzelfiguren. Dabei schwankt das Format der Porträts, von wenigen Zentimetern bis zu Lebensgröße. Auch wenn die Kombination mit den Inschriften nahelegt, dass die Köpfe individuell gemeint sind, so zeigen sie doch in den allermeisten Fällen kaum spezifische Besonderheiten. Ein Vergleich der einzelnen Gruppen lässt erkennen, dass das Porträt jeweils unterschiedlich eingesetzt wird und offensichtlich auch einen unterschiedlichen Stellenwert besitzt. Bei zahlreichen Gruppen bilden sich rasch feste Konventionen heraus für die Art und Weise, wie die Bildnisse gestaltet werden, für ihre Formate, Kombinationen und Attribute.

3.2 REPETITION UND SONDERWUNSCH

Die zahlreichen stadtrömischen Grabstelen der *equites singulares Augusti*, d. h. der berittenen Begleittruppe des Kaisers, zeigen seit dem frühen 2. und bis zu Beginn des 4. Jahrhundert n. Chr. eine repetitive Verwendung



148 Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 34161. Giebel einer Grabstele. H. 27,5 cm.



149 Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 34162. Fragment einer Grabstele. H. 26 cm.

von Mahlszenen mit kleinformatigen Porträtköpfen der Verstorbenen (Abb. 146–149).² Dabei ließ die gewählte Darstellungsweise die Abbildung physiognomischer oder somatischer Besonderheiten, die den Verstorbenen in eindeutiger Weise hätten bezeichnen können, nicht zu. In dem beschränkten Bildrepertoire kehren zwei Szenen regelmäßig wieder. Die Vorführung des gesattelten Reitpferdes, das den Status der Kaiserreiter begründete, durch einen Stallburschen (*calo*) ist meist im unteren Teil der Vorderseite angebracht. Die Mahlszene nimmt das Giebelfeld ein, also die höchste Stelle des Grabsteins. Beide Darstellungen finden sich früher auf den Soldatengrabsteinen der germanischen Provinzen und sind von den dort rekrutierten Reitern in die Hauptstadt gebracht worden.³ Gerade die Giebelbilder sind weitgehend normiert. Ein erwachsener Mann liegt auf einer Kline mit hoher umlaufender Lehne nach rechts, wobei er sich mit dem linken Arm aufstützt und nach der rechten Seite zurückblickt, so dass der Kopf im Profil zu sehen ist. Er trägt eine Tunica und einen Mantel, der um die Beine geschlungen ist. In der linken Hand hält er ein Trinkgefäß, die rechte ist ausgestreckt und hält manchmal eine Handgirlande. Davor steht ein runder Tisch, auf dem Speisen bereitstehen. Neben der Kline wartet rechts ein kleiner Diener.

² Busch, A. W.: Militär in Rom. Militärische und paramilitärische Einheiten im kaiserzeitlichen Stadtbild. Wiesbaden 2011 bes. Kat.Nr. ES 073 (hier Abb. 146). ES 075 (Abb. 147). ES 168 (Abb. 148). ES 104 (Abb. 149).– Speidel, M. P.: Die Denkmäler der Kaiserreiter: Equites singulares Augusti. Köln 1994.

³ Busch, A. W.: Von der Provinz ins Zentrum. Bilder auf den Grabdenkmälern einer Elite-Einheit. In: Noelke, P.: Romanisation und Resistenz. Mainz 2003, 679–694.

Links sitzt gelegentlich eine weitere Person, die ebenfalls ein Gefäß hält; sie betont die herausgehobene Position des zentral gezeigten Liegenden.

Die eigentlichen Bildnisse sind, gerade wegen der Reduktion des Formats, durch zeitgenössische Moden geprägt, die wiederum den Vorgaben des Kaiserporträts folgen. Dies signalisierte Zeitgenossenschaft, die Zugehörigkeit zur römischen Gesellschaft, die Akzeptanz ihrer Werte und Normen, vor allem Loyalität zum Kaiser. In den seltenen Fällen, in denen zusätzlich ein größeres und frontal aufgestelltes Bildnis angebracht wurde, sind diese summarisch und ohne Interesse an einer signifikanten Physiognomie ausgeführt. Doch selbst eine reduzierte Darstellung dieser Art konnte durch Komposition, Habitus, Kleidung, Altersstufe, Attribute und Frisur die soziale Position des Verstorbenen verdeutlichen: Sie ist für alle *equites singulares* gleich. Komplementär dazu vermittelte die Inschrift jene biographischen Informationen, die den einzelnen Soldaten individuell bezeichnen: Name, Truppenzugehörigkeit, Herkunft, Lebensalter und Anzahl der Dienstjahre.

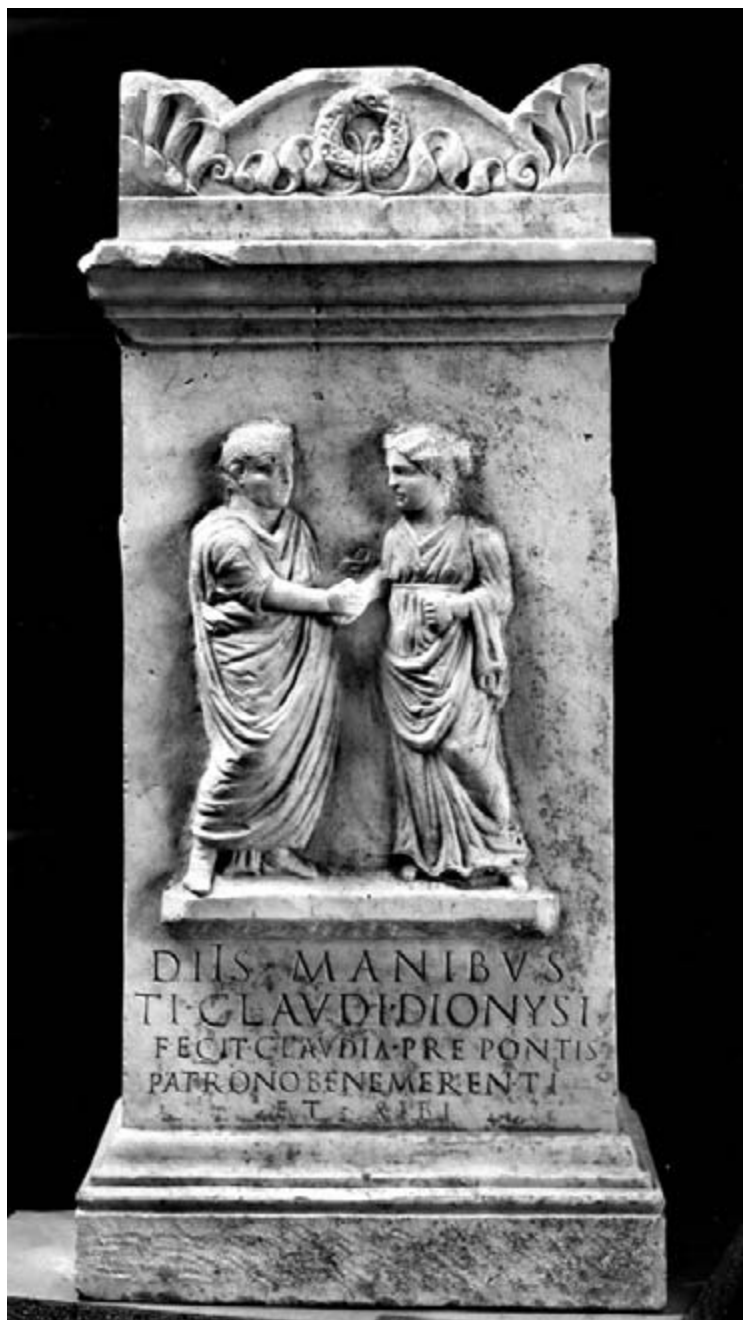
Die Gründe für die Standardisierung der Reliefbilder in dieser Gattung sind naheliegend. Die Auftraggeber wie die Verstorbenen stammten aus einer begrenzten und klar definierten Personengruppe; und die Grabreliefs sind die Erzeugnisse spezialisierter Werkstätten, die sie seriell produzierten. Stelen dieser Art waren in der Nekropole der Truppe *ad duos lauros* an der Via Labicana unmittelbar benachbart aufgestellt. Damit wurden sie einerseits miteinander vergleichbar, aber zugleich traten sie dem Betrachter nicht nur als einzelne Denkmäler entgegen, sondern auch als repetitive Serie gleicher Bilder. Sie zeugten von der Disziplin der Truppe und von der Einhaltung gemeinsamer Verhaltensnormen, mochten die einzelnen Soldaten auch in unterschiedlichen Provinzen rekrutiert worden sein. Die formale Normierung der Stelen bezeichnete die Gleichwertigkeit der Soldaten über die einzelnen Einheiten hinweg. Mahlszenen zeigen jeden der Verstorbenen für sich als privilegierten Zecher in ziviler Kleidung auf einer Kline, von einem eigenen Mundschenk bedient. Das bezeugte, zusammen mit der Vorführung seines Pferdes durch einen Gehilfen, für jeden Einzelnen den sozialen Status, den er sich durch den treuen Dienst am Kaiser erworben hatte. In der Summe aber boten die Reliefs das Bild eines umfassenden gemeinsamen Mahls, an dem jedes Mitglied der Truppe gleichberechtigt teilnahm.

Ein ganz anderes Bild ergibt der Blick auf die zum Teil gleichzeitigen stadtrömischen Grabaltäre, die ebenfalls in großen, typologisch festgelegten Serien produziert worden sind. Diese Form der Grabdenkmäler sollte ursprünglich den religiösen Charakter des Totengedenkens

signalisieren und ist daher mit einem Dekor versehen, der auf Opfer-rituale verweist und die dafür benötigten Instrumente vorzeigt. Porträts passten zunächst nicht in dieses Konzept und waren nicht ohne weiteres einzufügen. Dennoch kommen sie zahlreich vor, aber sie werden sehr unterschiedlich eingesetzt: als lebensgroße Büste, als Miniaturköpfchen, in szenischen Darstellungen und mit frontal stehenden Figuren.⁴ Feste Konventionen ergaben sich dabei allenfalls ansatzweise, auch wenn die individualisierte Wiedergabe des Verstorbenen am Grab zunehmend wichtig erschien und von den Käufern immer wieder gewünscht wurde. Aber für diese Denkmäler wurden individuelle Lösungen gesucht, die der jeweiligen familiären Situation entsprachen, sodass das Porträt in jeweils anderer Weise präsentiert worden ist.

Dabei waren die Bildnisse manchmal von Beginn der Arbeiten an eingeplant. Die figürlichen Darstellungen am Grabaltar des Ti. Claudius Dionysius (Abb. 150) gehörten zum Auftrag der Bestellerin Claudia Prepontis und wurde von der Werkstatt von vornherein berücksichtigt. Auf einem Standstreifen stehen der Verstorbene in der Toga und die Auftraggeberin in Chiton und Mantel, einander zugewandt und im Handschlag verbunden. Die Darstellung drückt enge Verbundenheit aus und kann als Ausdruck einer rechtmäßigen Heirat verstanden werden, auch wenn der Mann in der Inschrift als *patronus* der Frau, nicht als ihr *maritus* genannt wird. Gleichzeitig hatte Prepontis ein zweites Grabrelief (Abb. 151) herstellen lassen. Es zeigt sie auf einer Kline sitzend, auf der Dionysius mit geschlossenen Augen liegt. Dabei handelt es sich nicht um die geläufige Darstellung des gemeinsamen Mahls, denn es fehlen der Tisch mit den darauf abgestellten Speisen und Getränken sowie das bedienende Personal. Die Frau hat den Kopf in einer Geste des Nachdenkens oder des Trauerns auf die Hand gestützt. Nachdenklich wacht sie über die Ruhe des Mannes, die als Schlaf erscheint, aber zugleich seinen Tod andeutet. Ein Hündchen, das zu der Sitzenden aufspringt, bezeichnet ebenso wie der nackte Fuß des Liegenden den familiären Charakter der Szene. Die beiden komplementären Bilder sind gewählt, um die Verbundenheit der Stifterin mit dem Verstorbenen in zwei idealtypischen Situationen zu visualisieren: einerseits mit dem offiziellen Auftreten des Togatus und der *dextrarum iunctio*, die eine rechtmäßige Verbindung von Mann und Frau bezeichnet; auf der anderen Seite mit dem intimen Zusammensein

⁴ Kleiner, D. E. E.: Roman Imperial Funerary Altars with Portraits. Rom 1987.– Zur Gattung: Boschung 1987.



150 Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9836. Grabaltar des Ti. Claudius Dionysius. H. 96 cm.



151 Rom, Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 9830. Grabrelief für Ti. Claudius Dionysius mit denselben Personen wie bei Abb. 150. H. 61,5 cm.

der beiden.⁵ Dafür hat Claudia Prepontis nicht nur den Verstorbenen, sondern auch sich selbst darstellen lassen. Ihre Gesichtszüge sind glatt und gleichmäßig, damit unterscheiden sie sich von den faltigen Wangen und der runzeligen Stirn des Verstorbenen. Die Frisur mit gleichmäßig gewelltem Haar, das die Ohren freilässt, nimmt Elemente der Zeitmode des 2. Viertels des 1. Jahrhunderts n. Chr. auf, verzichtet aber auf tordierte Schulterlocken und auf eingedrehte Strähnen über der Stirn oder an den Schläfen, wie sie für die elaborierten zeitgenössischen Modefrisuren bezeichnend sind. Obwohl beide Reliefs gleichzeitig entstanden, trägt die Stifterin ihr Haar in zwei Varianten. Während bei dem *dextrarum iunctio*-Bild die Strähnen hinten wie bei den Livia-Bildnissen zu einem Knoten zusammengenommen sind (Boschung 1993b, 46–47 Cc), werden sie bei dem Klinenrelief zu einem herabhängenden Nackenzopf zusammengefasst, wie ihn später die Frauen des julisch-claudischen Kaiser-

⁵ Sinn, F.: Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen I. Die Grabdenkmäler 1. Reliefs, Altäre, Urnen. MAR 17. Mainz 1991, 32–33 Nr. 10 Abb. 28–29; 67 Nr. 34 Abb. 100–102. 123.

hauses tragen.⁶ Ihnen entspricht auch die scharf akzentuierte Wellung der Haare an den Seiten des Kopfes. So erscheint Prepontis als schöne jugendliche Frau, die Eleganz mit Zurückhaltung zu verbinden weiß. Zugleich bezeichnen die Varianten der Frauenfrisur in den beiden Reliefs einen zeitlichen Abstand und die lange Dauer der Verbindung: Nach der Haartracht in der Darstellung des Grabaltars (Abb. 150) wurde die Verbindung in spätaugusteischer oder frühtiberischer Zeit geschlossen; die Modefrisur der Prepontis auf dem Grabrelief (Abb. 151) weist die Trauerszene und damit den Tod des Dionysius etwa in der Regierungszeit des Caligula um 40 n. Chr. Auch wenn die Bildnisköpfchen wegen des kleinen Formats keine Wiedergabe einer unverkennbaren individuellen Physiognomie erlaubten, so sind sie doch planmäßig genutzt worden, um das Besondere des Ehepaars und seiner Verbindung vor Augen zu führen.

Auch bei anderen Grabaltären war die Ausarbeitung von porträthaften Figuren schon von Beginn an vorgesehen. Das ergibt sich daraus, dass die Aufteilung des Dekors und der Bildfelder darauf Rücksicht nimmt und daher keine nachträglichen Änderungen notwendig wurden. Wiederholt wünschten sich die Käufer die Darstellung der *dextrarium iunctio*, um die eheliche Verbundenheit festzuhalten. Dafür werden unterschiedliche Stellen der Anbringung gefunden: raumfüllend an der Vorderseite (Boschung 1987 Nr. 836. 848), oberhalb der Inschrifttafel (Nr. 733. 814), unter der Tabula (Nr. 771. 779. 818) oder auf der Rückseite (Nr. 780).⁷ Das Paar kann auf einer Basis stehen (Nr. 836. 848), in einer Aedicula (Nr. 771. 848), in einer geöffneten Tür (Nr. 779), unter einer aufgespannten Girlande (Nr. 780. 814), an einem Altar (Nr. 818). Fast immer steht der Togatus links, die Frau rechts; nur bei dem frühesten Beispiel sind die Positionen vertauscht (Nr. 848). Eine feste Konvention für die Darstellung hat sich offensichtlich nicht herausgebildet, obwohl die Szene über Jahrzehnte hinweg immer wieder gewünscht worden war. Das gilt auch für die ebenfalls häufigen Mahldarstellungen, die meist eine einzelne Person auf der Kline zeigen, nur in einem besonders sorgfältig gearbeiteten Fall ein Paar (Nr. 852): Sie können im Giebelfeld (Nr. 383), oberhalb der Inschrift (Nr. 784. 955. 966) oder darunter (Nr. 830. 833) angebracht sein. Nur einmal wird die Person auf der Kline schlafend gezeigt (Nr. 823).

⁶ Boschung 1993b, 71–73 Wa.– Fuchs, M.: Frauen um Caligula und Claudius. Milonia Caesonia, Drusilla und Messalina, AA 1990, 107–122.

⁷ Boschung 1987 Nr. 848 (tiberisch); 771. 974 (claudisch-neronisch); 779. 780. 814. 818. 836 (flavisch); 733 (Anfang 2. Jh. n. Chr.).



152 Dresden, Skulpturensammlungen Hm 359. Grabaltar einer Frau; Mitte 2. Jh. H. 2,18 m.



153 verschollener Grabaltar. Nach J. J. Boissard, *Antiquitatum Romanarum* IV. 1598 Taf. 55.

Besonders aufwendig wird die Verstorbene an einem Grabaltar in Dresden aus der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. dargestellt (Abb. 152).⁸ Das Relief der Vorderseite zeigt sie in Lebensgröße beim Weihrauchopfer. Das Porträt hat hier die dekorativen Elemente wie Girlanden und Voluten, die ursprünglich den sakralen Charakter dieser Grabmonumente bezeichnen, auf die Nebenseiten verdrängt und ist zum beherrschenden Motiv geworden. Klaus Fittschen hat erkannt, dass es zu dem Frauenporträt eine rundplastische Replik in Tarragona gibt. Die Verstorbene sollte an ihrem Grabdenkmal nicht nur erkennbar sein, sondern auch so dargestellt werden, wie die öffentlich aufgestellten Ehrenstatuen sie zeigten. Damit ist klar, dass es sich bei der Verstorbenen um eine Angehörige der Reichselite handelt, für die eine besonders spektakuläre Variante der geläufigen Denkmälergattung gewünscht war. Ein Gegenstück, das gleich aufgebaut ist und an der Vorderseite einen stehenden Mann in der Toga zeigt, ist verschollen und nur durch die Abbildungen aus dem 16. Jahr-

⁸ Boschung, D. in: Knoll, K. / Vorster, Ch. (Hrsg.): *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke IV. Römische Reliefs, Geräte und Inschriften*. München 2018, 133–139.

hundert bekannt (Abb. 153). Vielleicht gehörten die beiden außergewöhnlichen Altäre einst zusammen zur gleichen Grabanlage.

Einige Käufer verlangten von den Marmorwerkstätten eine Darstellung des Verstorbenen, die seinen Beruf wiedergab. So wird der Lictor M. Coelius Dionysius mit den *fascies* (Nr. 813) gezeigt, der Fischhändler L. Calpurnius Daphnus zusammen mit seinen Gehilfen (Nr. 953; Abb. 154), zwei Isisverehrerinnen mit Sistrum und Situla (Nr. 971. 978). Der Grabstein des Myropnus hebt seine auffälligen Züge in Wort und Bild gleichmaßen hervor (Nr. 864; Abb. 155). Die frontal präsentierte Figur steht wie eine Statue auf der rechteckigen Basis. Die griechische Inschrift bezeichnet ihn als *νάρος χοραύλης*, als Zwerg und Flötenspieler, der einen Chor musikalisch begleitet. Auf seinen Beruf verweisen die beiden Rohre des Aulos, die er in seinen Händen hält, und die langärmelige Tunica mit Oberarmreifen, die dem Kitharödengewand entspricht. Der Kranz im Giebel ließ sich in diesem Zusammenhang als Auszeichnung für sein erfolgreiches Auftreten verstehen. Während Frisur und Barttracht der antoninischen Zeitmode entsprechen und damit konventionell waren, visualisieren der überproportional große Kopf, die gedrungene Gestalt und die eingeknickten Beine die somatische Besonderheit des kleinwüchsigen Musikers. Da die Inschrift den Stifter des Grabsteins nicht nennt, muss offen bleiben, wer die einzigartige Darstellung in Auftrag gab.

Auch einige der großformatigen Büsten, die sich wiederholt an den Grabaltären finden, müssen auf den ausdrücklichen Wunsch der Auftraggeber zurückgehen und waren von den Bildhauern von Beginn an eingeplant. Sie sind durchwegs von einer bemerkenswert guten Qualität. Die Büsten sind in den meisten Fällen entweder einzeln gezeigt⁹ oder stellen ein Ehepaar vor (Abb. 128–129).¹⁰ An anderen Altären zeigen sie zwei Brüder, Mutter und Tochter oder einen Vater mit seinen zwei Kindern.¹¹ Auch für die Büsten variiert die Art der Anbringung an den Altären: Sie können in einer Aedicula erscheinen (Nr. 790. 791), auf der Inschrifttafel stehend (Nr. 789. 862. 942–944), in einem Clipeus (Nr. 792. 938), in einer Muschel (Nr. 946), in einer kreisrunden Nische (Nr. 795. 949), in einem gerahmten Feld (Nr. 918) oder von Adler und Pfau getragen (Nr. 980).

⁹ Boschung 1987 Nr. 789. 795. 918 (Vs und Rs); 938. 946. 949.

¹⁰ Boschung 1987 Nr. 790. 792. 943 (L. Tullius Diotimus). 944.

¹¹ Boschung 1987 Nr. 791: 2 Frauen.– Nr. 862: 2 Brüder.– Nr. 942: Vater und zwei Kinder.



154 Rom, Palazzo Massimo. Grabaltar des L. Calpurnius Daphnus. H. ohne Deckel 80 cm.



155 Florenz, Gallerie degli Uffizi Inv. 982. Grabaltar des Myropnus. H. 62 cm.

Der Grabaltar der Laberia Daphne (Kap. II.1.2) hat gezeigt, dass die Bildhauer gelegentlich bereits vorgefertigte Stücke abänderten, um den Wunsch der Auftraggeber nach individuellen Darstellungen umzusetzen. Das bestätigt sich bei zahlreichen weiteren Grabaltären: In den Giebel oder in das gerahmte Feld, das für die Inschrift bestimmt war, wurde die Büste oder die Figur des Verstorbenen eingearbeitet. Die dafür gefundenen Lösungen sind unterschiedlich. Für Iunia Procula ist die Büste so in das Inschriftenfeld eingetieft, dass sie von der vorgegebenen Rahmung eingefasst wird;¹² häufiger wurde nur ein Teil der Tabula beansprucht (Abb. 130).¹³ Aber das Inschriftenfeld ließ sich auch ganz beseitigen und zusammen mit dem Bereich darunter für eine Büste nutzen (Nr. 660).

¹² Boschung 1987 Nr. 649.– Boschung 2017, 289–290 Abb. 151.

¹³ Boschung 1987 Nr. 550; ferner Nr. 16. 104 (Büstenpaar). 780 (Vorderseite). 948.



156 Rom, Park der Villa Borghese Inv. VB310. Grabaltar des Ti. Claudius Acutus. H. 96 cm.



157 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 1905. Grabaltar des L. Avillius Dionysius. H. 65 cm.

Wenn der Bildhauer das Porträt nachträglich in den Giebel einsetzte, so konnte er das Bildfeld nach unten erweitern und dazu das obere Profil sowie Teile der Vorderseite entfernen.¹⁴ Auch das Innere eines Kranzes im Giebel bot die Möglichkeit, ein frontal präsentiertes Miniaturporträt einzuarbeiten (Nr. 101).

Ebenso konnten figürliche Szenen nachträglich ausgeführt werden.¹⁵ Mehrfach sind zusätzliche Reliefs eingefügt worden, die den Toten als Togatus darstellen.¹⁶ Während hier der juristische Status als römischer Bürger visualisiert wird, lassen andere Beispiele erkennen, dass die Stifter auf einer Darstellung der beruflichen Sonderstellung des Verstorbenen bestanden. Am Grabstein des mit 96 Jahren verstorbenen Ti. Claudius Acutus, der Tempelwärter des Concordia-Heiligtums war, wurde in das vorbereitete Inschriftfeld eine Darstellung eingetieft, die ihn zwischen

¹⁴ Boschung 1987 Nr. 330, ferner Nr. 332. 340. 345.

¹⁵ Mahlszene: Boschung 1987 Nr 327. 397; *dextrarum iunctio* eines Togatus und eines Soldaten: Nr 556.

¹⁶ Boschung 1987 Nr. 867. 961. 962.



158a-b Florenz, Gallerie degli Uffizi Inv. 942. Grabaltar der Hateria Superba; **158b** Ausschnitt. H. 97 cm.



159 Berlin, Münzkabinett. Aureus der Antonia minor. Rs: Fackeln.

geöffneten Türflügeln als Opfernden an einem Altar zeigt (Boschung 1987 Nr. 264; Abb. 156). Am Grabstein des L. Avillius Dionysius, der *conditor gr(egis) russatae* (Betreuer der Pferde der roten Zirkuspartei) gewesen war, ließ seine Gattin Claudia Helice die vielfach siegreichen Rennpferde Aquilo und Hirpinus darstellen und benennen, die von Dionysius gefüttert werden (Abb. 157).¹⁷

Auch die Eltern der im zweiten Lebensjahr verstorbenen Hateria Superba gaben sich nicht mit einem vorgegebenen normierten Grabstein zufrieden, sondern verlangten nach einem besonderen Bild, das zusätzlich in das Inschriftfeld eingearbeitet worden ist (Nr. 555; Abb. 158a–b).¹⁸ Die frontal, wie eine Statue präsentierte Tochter trägt die Toga, wie sie auch auf offiziellen Denkmälern wie der *Ara Pacis Augusti* junge Mädchen kleidet, die in der Prozession der Kaiserfamilie mitgehen. Bereits mit achtzehn Monaten präsentiert sich Superba aufrecht, diszipliniert und

¹⁷ Fittschen, K. in Fittschen/Zanker IV 2014 Kat.-Nr. 136 Taf. 133.

¹⁸ Goette, H. R.: Studien zu römischen Togadarstellungen. Mainz 1990, 81 Taf. 70,5.

würdevoll. Sie hält in der linken Hand eine Traube, in der rechten einen Vogel. Im Haar trägt sie kostbaren Scheitelschmuck, von dem zwei Perlen in die Stirn herabhängen. Zwei fliegende Eroten setzen ihr gemeinsam einen Kranz mit einem Mittelmedaillon auf, der sonst dem Kaiser vorbehalten ist.¹⁹ In der kaiserlichen Ikonographie ist es die herbeifliegende Victoria, die den Geehrten bekränzt.²⁰ Wenn hier betont kindliche Eroten als Träger gewählt sind, so ist damit das Motiv an das Lebensalter der Bekränzten angepasst. Das Porträtköpfchen ist sorgfältig ausgearbeitet und zeigt die runde Gesichtsform, die kurze breite Nase und die weichen vollen Züge eines Kleinkindes. Neben dem Mädchen sitzen seine Spieltiere, ein Hund und eine Taube. Die vertiefte Nische wird auf beiden Seiten von brennenden Fackeln gerahmt. Sie betonen die Würde ihres Auftritts: Sie finden sich paarweise auch auf den Münzen der Antonia minor (Abb. 159), die ihr Amt als *sacerdos divi Augusti* nennen.²¹

Die trauernden Hinterbliebenen der Superba begnügten sich nicht mit konventionellen und überkommenen Motiven, sondern entwickelten in Zusammenarbeit mit der ausführenden Werkstatt ein singuläres Erinnerungsbild, das die Qualitäten der Verstorbenen in einer neuen, nur für sie bestimmten Weise festhält. Nur die höchsten Ehrenzeichen wie die Fackeln und der Kranz mit Mittelmedaillon, die sonst für Angehörige der Kaiserfamilie bestimmt waren, erschienen gut genug, um die Verstorbene angemessen zu ehren und sie wurden zudem in einer einzigartigen Weise kombiniert. Sie wird durch ihre Physiognomie, ihre Spieltiere und die Eroten in ihrem unbeschwerten kindlichen Alter charakterisiert sowie durch ihren Schmuck und die tadellos drapierte Toga als liebevoll umsorgt gezeigt, zugleich auch als höchster Ehren würdig gelobt.

Die Bildnisse an den Grabaltären waren zahlreich, so dass sie wie die Miniaturporträts der *equites singulares* als Massenphänomen erscheinen. Aber wenn sie an den Grabreliefs der Kaiserreiter gleichförmig wiederkehren, werden sie an den Altären stets unterschiedlich angebracht und gestaltet. Sie sind hier das Ergebnis unterschiedlichster Vorstellungen

19 Bergmann, B.: ›Die Lorbeeren des Cäsar‹. Oder: Wie erkennt man einen römischen Kaiser? In: Boschung/Queyrel 2020, 205–258.

20 z. B. Holscher, T.: Victoria Romana. Mainz 1967, 10 Taf. 1,6 (Augustus).– Megow, W.-R.: Kameen von Augustus bis Alexander Severus. Berlin 1987, 199–200 A 80 Taf. 27,1 (Claudius); 214–215 A 99 Taf. 35,3 (Nero).

21 von Kaenel, H.-M.: Münzprägung und Münzbildnis des Claudius. Berlin 1986, 63–67 Münztyp 15–16 Taf. 5,218–248.– Trillmich, W.: Familienpropaganda der Kaiser Caligula und Claudius. Berlin 1978, 19–20. 69–77 Taf. 6.

von der Persönlichkeit der Toten, die je nach Alter, Geschlecht und sozialer Position der Verstorbenen, aber auch nach den emotionalen Bindungen der Stifter visualisiert wurden. Anders als bei den Denkmälern der Kaiserreiter finden sich an den Grabaltären immer wieder singuläre Darstellungen, die ein Individuum visuell eindeutig erkennbar machen sollten. So lässt sich im Rom der mittleren Kaiserzeit in zwei etwa gleichzeitigen Gattungen ein jeweils spezifischer und damit unterschiedlicher Umgang mit Porträts fassen. Das ist umso auffälliger, als die ältere und umfangreiche stadtrömische Gruppe der Kastengrabsteine strikte Konventionen für die Präsentation der Bildnisse gefunden hatte.²²

3.3 VIELFALT DER SERIEN

Eine serielle Verwendung individuell gemeinter Darstellungen der Verstorbenen und ihrer Angehörigen ist seit dem späten 5. Jahrhundert v. Chr. auf den Grabreliefs Attikas zu finden.²³ Obwohl die Köpfe oft lebensgroß sind, werden sie kaum voneinander unterschieden. Zwar hatten griechische Bildhauer im 5. Jahrhundert Möglichkeiten entwickelt, um herausgehobene Personen mit ihren unverwechselbaren Eigenarten zu bezeichnen und damit in ihrer Besonderheit auf Dauer präsent zu halten (Kap. III.1–2). In der attischen Grabkunst ist davon aber kaum Gebrauch gemacht worden; allenfalls sind unterschiedliche Altersstufen charakterisiert, um eine Abfolge von Generationen zu verdeutlichen. Während die Inschriften die Dargestellten durch Namen und Familienzugehörigkeit als Individuum bestimmen, betonen die kaum unterschiedenen Köpfe die Einhaltung der gemeinsamen Normen und Werte. Das war besonders auffällig, wenn Grabreliefs in unmittelbarer Nähe zu einander aufgestellt waren. Dazu kam, dass sich bei der routinierten Arbeitsweise der Bildhauer schnell Konventionen herausbildeten, die zwar soziale Positionen anschaulich machten, eine besondere Wiedergabe der Einzelnen aber nicht anstrebten.

Einige der hier entwickelten Darstellungsweisen finden sich im späteren Hellenismus in den Grabstelen von Delos und Rhodos wieder, vor

²² Zur Gattung: Kockel, V.: Porträtreiefs stadtrömischer Grabbauten. Mainz 1993.– Lorenz, K.: Zu den Gruppenporträts auf stadtrömischen Kastengrabreliefs der späten Republik. In: Boschung/Queyrel 2019, 229–255.

²³ Dazu etwa: von den Hoff, R.: Attische Grabreliefs des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr. als Bildmedium. In: Boschung/Queyrel 2019, 23–74.

allem für die Abbildung der familiären Zusammengehörigkeit.²⁴ Auch die sepulkralen Reliefs in Smyrna zeigen in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. gelegentlich Familienszenen nach attischem Vorbild.²⁵ An allen drei Produktionsorten entwickelten sich aber rasch eigene spezifische Konventionen, die für die Darstellung der Verstorbenen eine statuarische Inszenierung verwenden. Dabei finden sich neben zahlreichen typisierten und nur durch die Inschriften identifizierbaren Köpfen einige wenige, die davon abweichen und somit individuell wirken. Das liegt zum einen an den kleinen Formaten, doch ist offensichtlich, dass eine individuelle Unterscheidung von Tracht, Gesichtszügen und Frisuren nicht beabsichtigt war. Auch hier bleibt die Verbundenheit mit gemeinsamen Werten die Regel. Zu einem ähnlichen Ergebnis führt die Betrachtung der Grabreliefs aus dem bosporanischen Reich, die ebenfalls Namensinschriften und Figuren mit überindividuell gestalteten Köpfen kombinieren.²⁶

In Rom setzt in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. mit den sog. Kastengrabsteinen eine umfangreiche Gruppe von Reliefs ein, die überwiegend für Freigelassene gearbeitet und zum Schmuck der Fassade von Grabgebäuden verwendet wurden. Sie zeigen nach einem einheitlichen Muster frontal aufgestellte und nebeneinander gereichte Figurenausschnitte.²⁷ Das lebensgroße Format dieser Gruppe bot Möglichkeiten einer physiognomischen Differenzierung der durch Beischriften benannten Köpfe, die vor allem für die Männerbildnisse genutzt wurden. Wie bei den gleichzeitigen Ehrenstatuen der politischen Anführer – etwa Pompeius, Cicero oder Caesar –, so sollten auch hier die physiognomischen Besonderheiten das unverwechselbare Individuum verbildlichen. Bei der serienmäßigen Produktion der Kastengrabsteine setzten die Bildhauer dafür stereotype Formeln ein, deren Kombination die Gesichter individuell erscheinen lassen können (Kap. IV.1.2).

24 Le Dinahet, M.-Th.: Les représentations funéraires dans une société cosmopolite: le cas délien. In: Boschung/Queyrel 2019, 107–146.– Machaira, V.: Sculpture funéraire de Rhodes. Quelle individualisation? In: Boschung/Queyrel 2019, 169–199.

25 Laugier, L.: Entre stéréotypes et individualisation, la notion relative du portrait appliquée au corpus des stèles de Smyrne. In: Boschung/Queyrel 2019, 147–167.

26 Kreuz, P. A.: Individuum und Bild in den Nekropolen des Bosporanischen Reichs. Eine nordpontische Perspektive. In: Boschung/Queyrel 2019, 201–227.

27 Kockel a. O.– Lorenz a. O. (wie Anm. 22).

Während der Kaiserzeit finden sich Porträts im sepulkralen Bereich in fast allen Gebieten Italiens und des römischen Reiches. Sie folgen vielfach der durch die Ikonographie der Kaiser und ihrer Angehörigen geprägten Zeitmode; dadurch wirken sie normiert und unter einander ähnlich (Kap. IV.1.2). Gleichzeitig sind sie, in der reichsweiten Rezeption der vom Kaiserhaus initiierten Vorbilder, Ausdruck der politischen Loyalität und der kulturellen Einheit. Eine Ausnahme bilden bezeichnenderweise die gleichzeitigen Grabreliefs aus dem bosporanischen Reich, die davon unabhängig bleiben.

Dabei bildeten sich in den verschiedenen Gegenden spezifische Konventionen der Darstellung und der Porträtverwendung. Während in Kyrene seit der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. rundplastisch gearbeitete Bildnisbüsten in Nischen der Grabfassaden gesetzt werden,²⁸ werden ab demselben Zeitpunkt in Palmyra die Loculusplatten der Hypogäen und Turmgräber mit Reliefs geschmückt,²⁹ die die Toten mit Porträtbüste und Namen präsentierten. Auch wenn sie in Details variierten, so vermittelten sie doch durch stilistische und typologische Gemeinsamkeiten den Eindruck einer großen Einheitlichkeit. Auf engem Raum erschienen in den palmyrenischen Gräbern zahlreiche frontal gezeigte lebensgroße Büsten, in Reihen nebeneinander und übereinander nach einem vorgegebenen Raster angeordnet. Die Grabanlagen wurden über Generationen hinweg benutzt, so dass sich die Wände über einen langen Zeitraum hinweg mit Porträts füllten. Die Bildnisse zeigten nicht nur die Erscheinung der einzelnen Personen, sondern vor allem die Größe und die Kontinuität eines Familienverbandes, dem die Grabanlagen gehörten, über Jahrhunderte hinweg. Auch wenn jede Darstellung durch den beigeschriebenen Namen sowie die Variation von Gesten, Attributen und Schmuck auf ein besonderes Individuum zu beziehen ist, so fügt sie sich zugleich in ein überpersönliches Ganzes ein.

Die Verbindung von reichsweiten Moden und lokalen Besonderheiten, die letztlich in hellenistischer Tradition stehen, zeigen auch die Por-

28 Belzig, M.: Des ›divinités funéraires‹ aux portraits funéraires. In: Boschung/Queyrel 2019, 75–106.

29 Raja, R.: Powerful Images of the Deceased. Palmyrene Funerary Portrait Culture between Local, Greek and Roman Representations. In: Boschung/Queyrel 2017, 319–348.– Krag, S.: The Production of Portraits in Roman Period Palmyra. In: Boschung/Queyrel 2019, 459–501.

träts an den sog. Türsteinen aus Phrygien.³⁰ Auf der anderen Seite sind die Beispiele aus der Provinz Syria vielfältig und uneinheitlich.³¹ Für die Provinzen auf der iberischen Halbinsel ist nur aus Mérida eine größere Gruppe von Grabaltären mit Porträtköpfen bekannt.³²

Ebenso unterschiedlich sind die Laufzeiten der regionalen Gruppen. In Oberitalien beginnt die Serie der Grabreliefs mit Porträts, angeregt durch die stadtrömischen Kastengrabsteine, im späteren 1. Jh. v. Chr. und läuft am Ende des 1. Jhs. n. Chr. bereits wieder aus.³³ Auch in Nordgallien und Germanien stammen die frühesten Beispiele aus der spätaugusteischen Zeit, doch bleibt hier die Verwendung fune­rerer Porträts bis ins 3. Jahrhundert n. Chr. üblich.³⁴ In anderen Gegenden setzen sie erst im 2. Jahrhundert n. Chr. ein, so in Dakien nach 100 n. Chr.,³⁵ in Mérida und in Phrygien etwa um 150 n. Chr.³⁶ Es waren also jeweils regionale Bedingungen und Bedürfnisse, die zu unterschiedlichen Zeiten zur Übernahme des Porträts in die Grabkunst führten. Umso auffälliger ist es, dass in allen genannten Gegenden die Grabporträts fast gleichzeitig im späteren 3. Jahrhundert n. Chr. aufgegeben werden – mit der signifikanten Ausnahme von Oberitalien. Nur im Falle von Palmyra sind die politischen und wirtschaftlichen Gründe dafür klar. Aber auch in Rom selbst werden an den Sarkophagen die vorgesehenen Porträts im Verlauf

30 Lochman, T.: »Normierte Identitäten«. Büsten und Gestalten in voller Größe auf phrygischen Grabreliefs aus der Kaiserzeit. In: Boschung/Queyrel 2019, 377–405.

31 Annan, B.: Un paysage de visages: variété typologique et iffusion géographique des portraits funéraires au Proche-Orient romain. In: Boschung/Queyrel 2019, 407–457.

32 Vedder, U.: Grabsteine mit Porträt in Augusta Emerita (Lusitania). Zur Rezeption stadtrömischer Sepulkralkunst in einer Provinzhauptstadt. Rahden/Westf. 2001.

33 Pflug, H.: Porträtstelen in Oberitalien. Überlegungen zur Selbstdarstellung der Mittelschicht im Grabmonument. In: Boschung/Queyrel 2019, 257–318.

34 Rose, H.: Repräsentationswillen im typisierten Narrativ. Zentrale Aspekte ostgallischer Grabreliefs. In: Boschung/Queyrel 2019, 527–553.– Mägele, S.: Zur Bedeutung der Porträtplastik im römischen Köln, ebenda 555–595.

35 Ciongradi, C.: Grabmal und Porträt in Dakien. In: Boschung/Queyrel 2019, 503–526.

36 Lochman wie Anm 30.

des 4. Jahrhunderts n. Chr. häufig nicht mehr ausgearbeitet, sondern in Bosse belassen. Einen Ersatz dafür bieten hier aber die Porträtfiguren der Katakombenmalerei.³⁷

37 Kovacs, M.: Medienwechsel und Medienpersistenz. Zur weitgehenden Absenz des rundplastischen Porträts in spätantiken Grabmonumenten. In: Boschung/Queyrel 2019, 319–376.

V DIE FINDUNG DES BESONDEREN

1. WEGE DES FINDENS

1.1 NAMEN ZU KÖPFEN

Nach dem Ende der Antike blieben manche Skulpturen sichtbar und verlangten als auffällige Artefakte nach einer Erklärung. Sie sind seit dem Mittelalter als Relikte einer vergangenen paganen Epoche kommentiert worden und haben zugleich Vorstellungen von der Vergangenheit geprägt (Boschung 2017, 321–326). Das Interesse an Benennungen wuchs, nachdem die Werke griechischer und römischer Historiker wie Thukydides (1502), Herodot (1502) oder Livius (1469) und Biographen wie Sueton (1470) oder Plutarch (1517) durch den Buchdruck eine größere Verbreitung gefunden hatten.¹ Denn in ihnen erschienen historische Prozesse und Ereignisse als Ergebnis der Leistungen und der Qualitäten führender Personen.

Auf dieses Interesse reagierte das von Andrea Fulvio herausgegebene Buch mit dem Titel *Illustrium imagines*, das 1517 in Rom erschien (Abb. 160).² Es stellt in chronologischer Folge historische Persönlichkeiten der römischen Geschichte vor, schließt aber auch byzantinische und deutsche Kaiser mit ein. Dabei sind auf jeweils ein bis zwei Seiten biographische Angaben mit einer Darstellung kombiniert, die Münzbildnissen nachempfunden ist. Die Einträge bestehen jeweils aus Überschrift, Bild und Text (Abb. 161); damit folgen sie einer Einteilung, wie sie für die etwas jüngeren Emblem-Bücher üblich werden wird.³

Im Vorwort beruft sich der Verfasser auf das antike Vorbild des Varro, der in seinem Werk *Hebdomades vel de imaginibus libri XV* Por-

1 Die Daten der jeweiligen *editio princeps* entnehme ich den Einträgen bei Landfester, M. (Hrsg.): *Geschichte der antiken Texte: Autoren- und Werklexikon*. DNP Supplement 2. Stuttgart/Weimar 2007.

2 Kätzlmeier-Frank: Theodor Galles *Zeichnungen zu Fulvio Orsinis Imagines*. Münster 1993, 22–23.

3 Scholz, B. F.: *Emblematik*, DNP 13, 952–956.



160 Andrea Fulvio, *Illustrium Imagines*, 1517.



161 wie Abb. 160; Bildnis des C. Caesar dictator.

träfts mit Texten kombiniert hatte, doch folgt er einem anderen Konzept. Während Varro 700 Bildnisse von »irgendwie berühmten Personen« (*inlustrium aliquo modo imaginibus*) zusammenstellte und dabei auch Berühmtheiten aus anderen Kulturkreisen (*alieni*) aufnahm (Plin. nat. 35,11 [2]), konzentrierte sich Fulvio auf Namen aus der römischen und aus der späteren Kaisergeschichte. Auch T. Pomponius Atticus wird im Vorwort als antiker Vorläufer erwähnt. Er hatte in Bild und Wort jene Römer zusammengestellt, die durch ihre Taten herausragten und dabei unter den Bildnissen ihre Erfolge und Ämter in Erinnerung gerufen, »*sub singulorum imaginibus facta magistratusque eorum ... descripserit*« (Nep. Att. 18,3–6). Aber das Interesse des Andrea Fulvio gilt vor allem den familiären Konstellationen und so nennt er zahlreiche Namen, die nicht durch ihre Taten, sondern allein durch ihre Beziehung zu einem der Herrscher bekannt geworden waren.

Die Reihe beginnt mit Janus (der als Urkönig von Latium galt) und Alexander dem Großen. Darauf folgen als Protagonisten der römischen Republik M. Claudius Marcellus und Marius. Besonders ausführlich ist das Werk für die Zeit Caesars und für die Kaiser des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr., die mit ihren zahlreichen Verwandten vorgestellt werden.

Zusammen mit Caesar (Abb. 161) werden seine Eltern L. Caesar und Aurelia sowie seine Großmutter Marcia angeführt, ebenso seine Tante Julia, seine gleichnamige Schwester, die ebenfalls gleichnamige Tochter und seine Frauen: Cossutia (ohne Bild), Cornelia, Pompeia und Calpurnia sowie Kleopatra als »*Caesaris amica*« und der Sohn Caesarion. Dazu kommen die politischen Rivalen und Gegner: Cicero, Pompeius, Clodius, Cato, Cassius und Brutus sowie Marcus Antonius und seine Frau Fulvia. Das sind insgesamt 20 Personen, die auf den Dictator Julius Caesar bezogen sind. Ähnlich ausführlich werden die Familien der Kaiser von Augustus bis Domitian vorgestellt. Die Herrscher des 2. Jahrhunderts bis Septimius Severus sind in dieser Weise vollständig mit einem Großteil ihrer Familienangehörigen aufgeführt; danach wird die Reihe unvollständig und fehlerhaft.

Die so arrangierten Namen gaben einen Suchauftrag vor, indem zu jedem ein Bildnis und biographische Angaben hinzugefügt werden sollten. Nicht in jedem Falle ließ sich die Aufgabe erfüllen: Zu Cossutia *uxor Caes(aris)* gab es kein Bildnis und für *Plaudilla Augusta* fand sich zwar ein Porträt, das unter der Verwandtschaft Caesars eingereiht ist, doch blieb das Textfeld leer. Gelegentlich führten die Namen in die Irre. So wird Nerva mit einem Münzbildnis des Trajan wiedergegeben, Trajan seinerseits mit einem Hadriansporträt; Antonia minor und Agrippina maior sind doppelt aufgeführt.⁴

Die visuellen Darstellungen sind nach dem Vorwort des Buches *ex probatissimis miraeq(ue) vetustatis numismatibus* wiedergegeben, »nach den trefflichsten Münzen von staunenswertem Alter«. ⁵ Für einige der abgedruckten Bildnisse waren antike Münzen vorzeigbar, die den Illustrationen entsprachen, vor allem für die Kaiser, aber auch für Agrippa, Antonia Augusta, Drusus minor, Germanicus und Agrippina maior. Aber viele der vermeintlich antiken Porträts sind fiktiv: Wenn zu den Namen keine Bildnisse zu finden waren, hat Fulvio Köpfe erfunden und Münzlegenden arrangiert; gerade die Verbindung von Bildnis und Namensbeischrift machte die Benennung suggestiv.

4 *Antonia Augusta* (XXXI) nach antiker Münze und *Antonia iunior Germ(anici) m(ater)* (XXXII) mit erfundenem Bildnis bzw. *Agrippina M(arci) f(ilia) mat(er) C. Caes(aris) Aug(usti)* nach einem caliguläischen Sesterz (XXXIII) und *Agrippina Germanici uxor* (XXXV) nach einer fiktiven Münze.

5 Andrea Fulvio: *Imagines illustrium*. Rom 1517, Vorwort: »*ex probatissimis miraeq(ue) vetustatis numismatibus excrubi effingiq(ue)*«.

Wenn Fulvio fiktive Münzbildnisse der Verwandten Caesars oder des Augustus abbildete, setzte er damit seine Vorstellungen von deren Charakter um: Die Namen erhielten Gestalt und eine evidente Anschaulichkeit. So scheinen auch die Darstellungen des C. Octavius und der Atia (hier in der Schreibweise älterer Sueton-Ausgaben *Accia* genannt)⁶, der Eltern des Augustus, mit umlaufender Namensbeischrift und Profilansicht Münzporträts wiederzugeben (Abb. 162–163), doch gab es dafür keine antiken Vorlagen. Darunter steht die Kurzbiographie, die den antiken Historikern folgt. Atia erscheint als ältere Matrone mit eingefallenen Wangen, deren Sittenstrenge durch die Verhüllung des Kopfs und deren Würde durch ein schmales Diadem ausgedrückt wird. Die umlaufende Legende fasst die wichtigsten biographischen Angaben zusammen, indem sie Atia als Tochter der Schwester Caesars und als Mutter des Octavius (Augustus) bezeichnet: *Accia Iulia(e) sororis Caes(aris) f(ilia) Octavii m(ater)*. Der Kopf des Vaters trägt kurz geschnittenes volles Haar, wie es sich etwa bei Bildnissen des Kaisers Tiberius finden könnte. Auch bei ihm zeigen Falten an Wangen und Hals ein fortgeschrittenes Lebensalter an. Die Umschrift nennt nicht etwa seine Leistungen und Ämter, sondern gibt ihn als den Vater des Augustus zu erkennen: *C. Octavius C. Octa(vii) C(a)es(aris) Aug(usti) pater*. Gerade die Namensform *Octavius Caesar Augustus*, die der Sohn niemals verwendet hat, macht deutlich, dass hier keine antike Quelle zitiert ist, sondern einzelne Informationen frei kombiniert werden.

Die Vorstellungen von antiken Persönlichkeiten visualisierten sich nicht nur in den erdachten Münzbildnissen, sondern auch in der Benennung erhaltener antiker Skulpturen. In diesem Falle wurden die Darstellungen nicht erfunden, sondern in dem antiken Denkmälerbestand aufgefunden. Die dreidimensionalen lebensgroßen Bildnisse hatten eine erheblich eindrücklichere Anschaulichkeit und Präsenz als die angeblichen oder tatsächlichen Münzbildnisse. Als authentische antike Monumente wirkten sie besonders überzeugend. Einen ersten Überblick über die Benennung von Köpfen, Büsten und Statuen in Rom gibt Ulisse Aldrovandi in seiner Schrift über die *statue antiche* in Rom, die 1549/50 entstand und die eine große Anzahl von Darstellungen historischer Personen anführt.⁷ Dabei galt es nicht, Bildnisse zu einer Reihe von vorgege-

⁶ So etwa in der Ausgabe Lyon 1508.

⁷ Ulisse Aldrovandi: Tutte le statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono. In: Lucio Mauro: Le antichità della città di Roma. Venedig 1562, 115–315. = <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/>



162 wie Abb. 160; C. Octavius.



163 wie Abb. 160; Accia.

benen Namen zu finden oder wo nötig zu erfinden; vielmehr verlangten die erhaltenen Köpfe, Büsten und Statuen nach einer Benennung, die ihre Bedeutung erschloss.

Wiederholt nennt Aldrovandi die Kaiser von Julius Caesar bis Caracalla und Geta, besonders oft Bildnisse des Hadrian, des Augustus, des Marcus Aurelius und des Antoninus Pius. Dagegen findet sich keine Darstellung des Vitellius; von Caligula nur ein unsicheres Exemplar. Hinzu kommen die Angehörigen der Kaiser, von denen »Faustina« insgesamt 21 Mal vorkommt, zwei Mal mit dem Zusatz, dass die ältere gemeint ist, vier Mal mit der Präzisierung, dass es sich um die jüngere handelt. Zwölf Skulpturen stellten Antinoos dar; ein Kopf wurde als »Antonio favorito

2009/704. Ein großer Teil der von Aldrovandi genannten antiken Skulpturen lässt sich dank der Antikenalben des Alonso Chacón identifizieren: Vorster, Ch.: Die Zeichnungsalben des Alphonsus Ciacconius und ihr Zeugniswert für die Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts, Kölner Jahrbuch 51, 2018, 463–481.– Vorster, Ch. u. a. (Hrsg.): Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Dokumentation und Deutung antiker Skulpturen im 16. Jahrhundert. Braunschweig 2018, insbesondere die Beiträge von C. Gasparri, K. Fittschen und Ch. Vorster.



164 Fulvio Orsini, *Imagines et elogia virum illustrium*, 1570. Titelseite.



165 wie Abb. 164, S. 51 mit drei Bildnissen des Sokrates.

di Trajano« notiert. Von den männlichen Angehörigen werden Marcellus, Agrippa, Drusus maior und Germanicus genannt; ferner Aelius, der Vater Hadrians und Aelius Verus, der Vater des Lucius Verus. Zahlreich sind Bildnisse der Frauen des Kaiserhauses: Julia, die Tochter Caesars; Octavia, Livia, Julia als Tochter des Augustus, Antonia, Agrippina maior, Caesonia, Agrippina minor, Poppaea, Julia Titi, Sabina und Lucilla.

Für die Kaiser der Zeit nach den Severern fanden sich deutlich weniger Darstellungen. Zwar ist die Reihe mit Macrinus, Elagabal, Alexander Severus, Maximinus Thrax und Gordian III. zunächst noch fast vollständig. Danach folgen nur noch Philippus Arabs mit seinem Sohn, Claudius Gothicus und drei Bildnisse des Konstantin. Von den kaiserlichen Frauen des 3. Jahrhunderts werden Julia Mamaea und Otacilia genannt.

Aus der römischen Königszeit waren Aventinus, König von Alba, Romulus und seine Frau Hersilia, Numa Pompilius, einer der Curatier sowie Lucretia dargestellt, aus der Republik L. Iunius Brutus und Valerius Publicola, Mucius Scaevola, Scipio Africanus, Cato, Scipio Nasica, Marius, Pompeius und seine Frau Cornelia, Cicero und sein Sohn, M. Brutus, Cassius und M. Antonius. Von den Personen der griechischen Geschichte waren Pyrrhus und Kleopatra am häufigsten vertreten, ferner Alexander und Philipp von Makedonien; dazu Pythagoras, Milon

von Kroton, Aristides, Alkibiades, Sokrates, Lysias und Demosthenes. Daneben kennt Aldrovandi ein Bildnis des Zoroaster und einen Kopf, der Hannibal oder Hasdrubal darstellen sollte. Insgesamt überwiegen in der Liste seiner Benennungen die Namen von Protagonisten der römischen Geschichte und dabei vor allem die Kaiser und ihre Verwandten. Das entspricht der Darstellung des Andrea Fulvio und in einigen Fällen scheint sich Aldrovandi auf das ältere Buch zu beziehen.⁸

Die meisten Benennungen waren nach Aldrovandis Aufzählung unbestritten, für einige werden aber konkurrierende Interpretationen genannt. So gilt ein Kopf in der Sammlung Cesi (Aldrovandi 134) als M. Brutus oder als Cato, wobei hier wie in den anderen Fällen offenbleibt, welcher der beiden *Catonnes* gemeint ist. Ein Kopf im Haus des M. Bindo Altoviti wurde allgemein (»volgarmente«) für Julius Caesar gehalten, aber einige glaubten, er stelle Claudius Marcellus dar, den Eroberer von Syrakus (Aldrovandi 142). Noch größer waren die Meinungsverschiedenheiten im Falle eines Kopfs im Besitz des Antonio Gabriele, der als Bildnis des Drusus (*maior?*) oder des Romulus gedeutet wurde. Für ein Porträt im Haus des Mons. Giacomelli wurden akzeptiert, dass es einen Gaius Caesar darstelle; strittig war aber, ob damit der Adoptivsohn des Augustus oder der gleichnamige Kaiser (Caligula) gemeint sei (Aldrovandi 257). Auch über die Identität der Reiterstatue auf dem Kapitol herrschte keine Einigkeit: Neben Marcus Aurelius wurden auch Antoninus Pius, Lucius Verus und Septimius Severus genannt.

Das 1570 publizierte Werk des Fulvio Orsini (Abb. 164) verfolgte einen anderen Weg als Andrea Fulvio, wie schon sein Titel erkennen lässt: *Imagines et elogia virum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatib(us) expressa*. 1606 erschien postum eine erweiterte Zusammenstellung von Bildnissen, zu der Johannes Faber den Text veröffentlichte.⁹ Auch hier sind Bildnisse und Kurzbiographien herausragender

⁸ Vgl. etwa die Angaben zu C. Marius: Fulvio VII: »C. Marius septies consul Arpinas humili loco natus«; Aldrovandi 142: »Mario, che fu sette volte Consolo; benche nascesse bassament in Arpino«.

⁹ Ursinus, Fulvius: *Imagines et elogia virum illustrium et eruditorum ex antiquis lapidibus et nomismatib(us) expressa*. Rom 1570.– *Illustrium imagines, ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae*. Editio altera. Theodorus Gallaeus delinebat. Antwerpen 1606.– Johannes Faber: *In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca... commentarius*. Antwerpen 1606. Vgl. dazu Kätzlmeier-Frank wie Anm. 2 bes. 30–58. 99.– Lang, J.: Orsini, Fulvio. In: Kuhlmann, P. / Schneider, H. (Hrsg.): *Geschichte der Altertumswissenschaften*.

Männer zusammengestellt, doch fehlen die römischen Politiker und Kaiser; einzig Julius Caesar ist wegen seiner literarischen Verdienste aufgenommen und mit einem Münzbildnis gezeigt (91). Dafür sind griechische Staatsmänner, Dichter, Philosophen, Historiker und Redner; Grammatiker, Juristen und Mediziner besprochen. Während sie in der ersten Publikation in Gruppen nach ihren Betätigungsfeldern geordnet sind, erscheinen sie in der Neuauflage in alphabetischer Reihenfolge. Die Darstellungen geben unterschiedliche antike Denkmäler wieder: Statuen, Hermen (Abb. 165), Reliefs, Inschriften, Münzen, Buchmalerei, Gemmen. Anders als bei Andrea Fulvio sind die vorgezeigten Bildnisse daher formal nicht einheitlich. Auf der anderen Seite werden nur Denkmäler der Antike vorgestellt, die in den römischen Sammlungen zu besichtigen oder in gelehrten Publikationen beglaubigt waren. Dieses grundlegend geänderte Vorgehen ist das Ergebnis des ›Material turns‹ der Jahre um 1540, mit dem die antiken Überreste als historische Zeugnisse ausgewertet werden sollten.¹⁰

Die veränderten Erwartungen und Intentionen der Antiquare gegenüber antiken Porträts zeigen sich auch in der Beschriftung der von Alonso Chacón gesammelten Antikenzeichnungen, die in den Jahren zwischen 1567 und 1599 entstanden sind.¹¹ Gegenüber der Aufzählung bei Aldrovandi hat sich zum einen die Liste der Namen aus der römischen Geschichte ergänzt, denn hinzugekommen sind nicht nur Caligula und Vitellius mit seinem gleichnamigen Sohn, sondern auch Herrscher des späten 2. sowie des 3. und 4. Jahrhunderts,¹² ferner die Kaiserinnen Plotina und Helena. Von der früheren römischen Geschichte waren zusätzliche Porträts gefunden worden.¹³ Besonders fruchtbar war die Suche nach den Bildnissen von Dichtern und Gelehrten, sowohl für den römi-

Biographisches Lexikon. DNP Supplemente 6. Stuttgart/Weimar 2012, 909–912.– Voutiras E.: *Imagines virorum illustrium. Problemi di identificazione dei ritratti greci*, *Archeologia Classica* 60, 2009, 85–88.

10 Boschung 2017, 118–120. 127–130.

11 Christiane Vorster bereitet eine umfassende Untersuchung der Antikenzeichnungen vor, vgl. dazu Anm. 7.

12 Clodius Albinus, Pescennius Niger, Diadumenianus, Traianus Decius und Julianus Apostata.

13 Dido, Rhea Silvia, Horatius Cocles, Servilius Ahala, Attilius Regulus, Scipio Asiaticus, C. Coelius Caldus, Sulla, Porcia, Decimus Brutus, Lepidus.

schen Bereich¹⁴ wie für die griechische Ikonographie.¹⁵ Deutlich seltener werden griechische Könige und Feldherrn aufgeführt.¹⁶ Dabei zeigen die Illustrationen des Ursinus und die Zeichnungen in der Sammlung des Ciacconius zum Teil dieselben Skulpturen mit denselben Namen.

1.2 ARGUMENT UND INTUITION

Benennungen werden von Aldrovandi nur ausnahmsweise begründet, so dass in vielen Fällen unklar bleibt, wie sie zustande kamen. Für das Lysiasporträts und für ein Relief mit der Darstellung des Valerius Publicola erwähnt er die zugehörigen Inschriften. Auch bei der Sitzstatue des Aristides dürften die Buchstaben an der Plinthe Anlass für die Deutung gewesen sein, wenngleich sie nicht genannt werden.¹⁷ Ebenso wenig erwähnt Aldrovandi die Inschriften an den Panzerstatuen auf dem Kapitol, die eine Identifizierung als Bildnisse des Konstantin ermöglicht hatten.¹⁸ In diesen Fällen dürften die Namen von Gewährsleuten übernommen worden sein, die sie aus der Lektüre der Inschriften gewonnen hatten.

Fulvio Orsini bildet schon in der ersten Ausgabe von 1570 eine große Anzahl von Bildnissen ab, die durch eine zugehörige Inschrift eindeutig und überzeugend benannt werden: statuarische Darstellungen des Moschion (30) und des *grammaticus graecus* M. Mettius Epaphroditus (92), Köpfe des Euripides (26–27) und des Lysias (74–75; Abb. 166), Porträtmedaillons des Sophokles (24–25) und des Menander (32–33), Hermen des Miltiades (10–12), Sokrates (51), Theophrast (59), Zenon (65), Leodamas (76), Aischines (78–79), Herodot (86–87) und des Thukydides (88–89), Münzbildnisse von Homer (20–21), Pythagoras (62), Apollonios von Tyana (68), Varro (81), Sallust (90) und Caesar (91); zudem zwei

14 Varro, Horaz, Vergil, Ovid, Persius, Seneca, Plinius der Ältere.

15 Homer, Hesiod, Solon, Herodot, Sophokles, Euripides, Platon, Thukydides, Hippokrates, Theophrast, Isokrates, Leodamas, Menander, Zenon, Diogenes, Aristippos, Karneades, Archimedes, Poseidonios, Andromachos, Apollonios von Tyana.

16 Miltiades, Berenike, Lysimachos, Hieron, Mithridates.

17 Aldrovandi 239 (Valerius Publicola). 256 (Aristides). 288 (Lysias); zu Aristides vgl. Studniczka, F.: Das Bildnis des Aristoteles. In: Fittschen 1988, 149–152 mit Abb. 4–5.

18 Aldrovandi 268.– Vgl. Zanker, P. in Fittschen/Zanker I 1985, 144–147 Nr. 120–121 Taf. 149–150.

Gemmen, die Köpfe mit den Namen des Solon (49) bzw. des Platon (53) verbinden. Das Bildnis des Seneca (Abb. 167) wurde durch den Vergleich mit einem Kontorniaten bestimmt.

Manchmal lässt Aldrovandi erkennen, dass es die Verbindung mit literarisch überlieferten Nachrichten war, die einzelne Figuren benennbar machte. Frauenstatuen mit einer Wunde unter der Brust ließen sich als Darstellungen der Lucretia deuten, die sich zur Rettung ihrer Ehre selbst erdolcht und mit ihrem Selbstmord die Vertreibung der Könige bewirkt hatte.¹⁹ Zwei Statuen der Kleopatra im Belvederehof des Vatikans und in der Sammlung des Kardinals Rodolfo Pio da Carpi zeigten am Arm die Giftschlange, mit der sie sich den Tod gegeben hat, um der Gefangennahme durch Octavian zu entgehen.²⁰ Auch einzelne historisch bezeugte Merkmale konnten zur Benennung beitragen. So wird eine Büste des Cicero im Besitz des Giuliano Cesarini an einer Warze an der Nase erkannt, von der er seinen Namen habe (Kap. II.1.2).²¹ Die ehemaligen Aufstellungskontexte sollten ebenfalls für eine Identifizierung herangezogen werden: So führte die vermutete Zugehörigkeit zu der monumentalen Bronzestatue beim Kolosseum Aldrovandi zur Deutung eines Bronzekopfs als Bildnis des Commodus.²²

Vor allem für die Bildnisse der römischen Kaiser erwies sich der Vergleich mit den Münzbildnissen als hilfreich. So begründet Andrea Fulvio in seiner Schrift *De statu et simulacris* die Deutung der Reiterstatue auf dem Kapitol als Marcus Aurelius oder als Lucius Verus mit der Ähnlichkeit der Münzbilder.²³ Akzeptierte Benennungen boten die Möglichkeit zu weiteren Identifizierungen. So kann Aldrovandi einen bärtigen Kopf im Haus des Vincenzo Stampa als Bildnis des Marcus Aurelius auflisten, weil er dem Reiter der Bronzestatue auf dem Kapitol gleicht.²⁴

¹⁹ Aldrovandi 164.

²⁰ Aldrovandi 117–118.

²¹ Aldrovandi 221: »Cicerone, col cece nel naso presso gli occhi, onde fu egli così cognominato«. Vgl. Boschung 2017, 333–335.

²² Aldrovandi 268: »capo grosissimo di bronzo de l'Imp. Commodo, che troncando la testa ad un gran Colosso di Nerone, vi attaccò su questa sua.«

²³ Andrea Fulvio, *De statu et simulacris*. In: *Antiquitates Urbis*. Rom 1527, IV 79v.– Echinger-Maurach / Maurach, G.: Andrea Fulvio über die antike Skulptur in Rom: *De Capitolio monte, et eius priscis ornamentis; De statu et simulacris*. fontes 62. 2011, 12. 15–16 = <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1500/>

²⁴ Aldrovandi 172: »la testa col petto di M. Aurelio barbato, è simile à quella, che si vede à cavallo nel Campidoglio.«



166 wie Abb. 164, S. 75 mit drei Bildnissen des Lysias.



167 Orsini 1606 (wie Anm. 9) Taf. 131. Büste des »Seneca«.

Eine knappe Anleitung zur Benennung antiker Skulpturen findet sich drei Generationen später in Henry Peachams Handbuch für den englischen Edelmann von 1634.²⁵ Denn der *ingenuous Gentleman* musste auch in der Lage sein, antike Statuen zu bestimmen, um vor seinen Standesgenossen bestehen zu können. Zur Schulung entsprechender Fähigkeiten empfiehlt Peacham vier Verfahren. Das erste ist der Erwerb allgemeiner Kenntnis der Geschichte und der Dichtung (*»by generall learning in History and Poetry«*). Die Verknüpfung der Statuen mit den literarischen Texten erlaubt es, die Figuren an ihren Attributen zu erkennen, so etwa Jupiter am Blitz, Hercules an Löwenfell und Keule, Kleopatra an der Viper, Cicero an der Warze. Bei Statuen ohne Attributen und ohne Inschrift empfiehlt Peacham den Vergleich des Kopfprofils mit Münzen:²⁶ Alle Porträts einer Person seien sich ähnlich, so dass die Gesichtszüge der Skulpturen in den Münzbildnisse wiederzufinden seien. Als weitere

25 Peacham, H.: *The compleat Gentleman*. London 1634, 109–110.– Boschung 2017, 330. 333.

26 Peacham a. O. 123: »coynes are the very Antiquities themselves«; sie zeigen (124) »the faces and heads and in them the Characters of all these famous Emperors, Capitaines and illustrious men whose actions will be ever admired«.– Zu einigen Ergebnissen des Verfahrens: Boschung 2017, 328–332.

Möglichkeit wird das Studium eines Buch mit dem Titel *Icones statuarum quae hodie visuntur Romae* nahegelegt.²⁷ Wer sich mit diesem Werk vertraut gemachte habe, sei in der Lage, auch viele andere Statuen zu beurteilen, weil es zahlreiche ähnliche Darstellungen gibt. Und endlich hilft der Besuch von Sammlungen in Begleitung von Kennern, das Wissen über antike Skulpturen zu erweitern und zu vertiefen.

Es ist offensichtlich, dass Peacham Praktiken des Antikenstudiums empfiehlt, die bereits ein Jahrhundert zuvor in Rom für die Benennung der Bildnisse angewandt worden sind und die sich etwa in Aldrovandis Zusammenstellung spiegeln. Inzwischen waren sie über den Kreis der gelehrten Antiquare hinaus verbreitet und gehörten zum Allgemeinwissen, das von Personen von Rang erwartet werden konnte. Dabei ist unverkennbar, dass bei Peacham, dem Format eines Handbuch entsprechend, antiquarisches Wissen komprimiert und stark vereinfacht weitergegeben wird: Für das Studium der Statuen reicht ein einzelnes Buch aus und Skulpturen lassen sich mit Hilfe eines Katalogs von Attributen bestimmen. In diesen Katalog sind auch die Viper als Kennzeichen der Kleopatra und die Warze als Merkmal Ciceros aufgenommen, die schon in Aldrovandis Verzeichnis für Benennungen herangezogen werden.

Die Statue einer schlafenden Frau im Belvederehof des Vatikans erscheint auch in den 1638 gedruckten *Segmenta signorum et statuarum* des François Perrier als Darstellung der toten oder sterbenden Kleopatra: *Cleopatra ab Augusto in triumpho Romam allata*.²⁸ Joachim von Sandrart nennt sie 1675 »Cleopatra Königin in Egypten: in Vatikan; Diss Bild ward von Kais. Augusto im Triumph zu Rom eingefuhret« (Abb. 168).²⁹ Die Königin hatte nach der Eroberung Alexandrias und dem Tode des Marcus Antonius Selbstmord begangen, indem sie sich von einer Giftschlange in den Arm beißen ließ. Octavian hatte bei seinem spektakulären Triumphzug in Rom eine Darstellung der toten Kleopatra auf der Kline mitgeführt, wobei auch die Schlange, um den Arm geringelt, zu sehen war.³⁰

²⁷ Gemeint sein könnte Girolamo Franzini: *Icones statuarum antiquarum urbis Romae*. Rom 1599 oder Giov. Bat. de Cavalleriis: *Antiquarum statuarum urbis Romae*. Rom 1585.

²⁸ François Perrier: *Segmenta signorum et statuarum*. Rom 1638 Taf. 88.

²⁹ Joachim von Sandrart: *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Kunst*. Nürnberg 1675 I 2, 35.

³⁰ Plutarch, Marcus Antonius 84–86.– Cassius Dio 51,21,8: »τά τε γὰρ ἄλλα καὶ ἡ Κλεοπάτρα ἐπὶ κλίνης ἐν τῷ τοῦ θανάτου μιμήματι παρεκομίσθη.«



168 Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie I 2, 1675 Taf. dd: »Cleopatra Königin in Egypten«.

Grund für die Identifizierung der Statue war die kleine Schlange an ihrem Oberarm. Dabei handelt es sich freilich um ein Armband; und auch der Felsen, auf dem die Frau schläft, passt nicht sonderlich gut zur Darstellung der toten Kleopatra im Triumphzug Octavians, die nach Cassius Dio auf einer Kline lag. Sandrarts Abbildung überspielt diese Schwierigkeiten, indem sie das Armband als lebendige Schlange wiedergibt, die sich auf die Brust der Liegenden zubewegt, und den Felsen wie ein Liegebett und ein großes Kissen darstellt. Damit behält die Deutung trotz der Widersprüche zur historischen Überlieferung ihre Gültigkeit, selbst wenn dafür die Wiedergabe der Skulptur verfälscht werden muss.³¹

Die Benennung der Statue als Kleopatra beruhte auf antiken literarischen Berichten, ließ aber die Unstimmigkeiten unberücksichtigt. Auch das Beispiel einer Sitzstatue des Philosophen Chrysipp, heute im Louvre (Abb. 169),³² zeigt, dass die Interpretation der Statuen zwar Ausdruck eines geschichtlichen Interesses, aber nicht das Ergebnis eingehender

31 Wer die Widersprüche ernst nahm, deutete die Figur als Nymphe (wie Winkelmann) oder als Ariadne (wie Visconti, E. Q.: Museo Pio-Clementino II. 1784, 89–92 Taf. 44).

32 von den Hoff, R.: Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus. München 1994, 100 Kat.Nr. 1.– Kunze, Ch.: Zum Greifen nah. Stilphänomene in



169 Paris, Louvre Ma 80. Statue des Chrysiippos. Nach Vorbild um 250 v. Chr.; Kopf ergänzt. H. 1,20 m.



170 Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie 1679 II Taf. G. Statue des bettelnden ›Belisarius‹.

Studien der historischen Quellen war, sondern oft intuitiv erfolgte. Sie ist von Joachim Sandrart als Bildnis des byzantinischen Feldherrn Belisarios aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. gedeutet worden (Abb. 170): Belisarios sei fälschlich des Verrats beschuldigt worden, worauf Kaiser Justinian ihm die Augen ausstechen ließ.³³ Der einst reiche und hoch geehrte, nun aber verarmte Belisar war gezwungen zu betteln, wobei er (so Sandrart) den Passanten zurief: »Date obolum Bellisario, quem virtus extulit, invidia occaecavit. Das ist: Gebet dem armen Bellisario einen Heller/ welchen die Tugend erhaben/ und die Misgunst geblendet.«³⁴

der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation. München 2002, 243–246.– Zanker 2016, 33–35 Nr. 8.

33 Joachim von Sandrart: Teutsche Akademie. Nürnberg 1679. II Von der sculptura oder Bildhauerkunst 7 Taf. G; III Von der pittura oder Mahlerey-Kunst 63–64.– Zum Motiv Weschenfelder, K.: Belisar und sein Begleiter. Die Karriere eines Blinden in der Kunst vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 30, 2003, 245–268.

34 Sandrart a. O. Nürnberg 1679 II, 7.

Die Episode wird nicht von den Historikern der justinianischen Zeit wie etwa Prokop überliefert. Sie findet sich im 12. Jahrhundert bei Johannes Tzetzes, bei dem auch der von Sandrart zitierte Ausruf vorkommt.³⁵ Zu Beginn des 16. Jahrhunderts nimmt Petrus Crinitus die Blendung Belisars als Exemplum für die zerstörerische Macht des Neides in seine Sammlung auf;³⁶ am Ende des Jahrhunderts integriert Caesar Baronius das tragische Schicksal des Feldherrn in seine Kirchengeschichte und übersetzt die Verse des Tzetzes ins Lateinische.³⁷ Das 1607 erstmals aufgeführte Theaterstück *De Belisario duce christiano* des Jakob Bidermann brachte sowohl die Blendung des gestürzten Fürsten wie auch seine Bitte um Almosen auf die Bühne.³⁸ Als das Stück im Druck erschien, beglaubigte Bidermann die Erzählung durch einen Verweis auf Baronius und Tzetzes auf der Titelseite.³⁹ Auch in Italien, Spanien, Frankreich, England und in den Niederlanden ist das Thema im 17. Jahrhundert vielfach literarisch bearbeitet worden; es wurde in Theaterstücken verbreitet und war Thema der Malerei.⁴⁰ Wie beim vermeintlichen Schild des Scipio,⁴¹ so waren es auch hier zeitgenössische Sehweisen und Erwartungen, die zu der Deutung des antiken Artefakts als Darstellung eines historischen Ereignisses führten. Die antike Statue beglaubigte einen Vorgang des 6. Jahrhunderts n. Chr., der in der Realität nie stattgefunden hat, der aber die Vorstellungskraft der barocken Zeitgenossen beschäftigte. Sandrarts Deutung ging von der ungewöhnlichen Geste der offen ausgebreiteten rechten Hand aus, die er als Betteln verstand. Winkelmann, der die Belisar-Deutung ablehnte, sah sich an eine Nachricht

35 Tzetzes, *Chiliades* 3.25 (339–348); 344/345: »Βελισαρίω ὀβολὸν δότε τῷ στρατηλάτῃ / Ὅν τύχη μὲν ἐδόξασεν, ἀποτυφλοῖ δ' ὁ φθόνος.«

36 Petrus Crinitus: *Commentarii de honesta disciplina*. Florenz 1504 X caput 6.

37 Caesar Baronius: *Annales ecclesiastici VII*. Mainz 1601, 695–696: »Belisario date obulum Imperatori / quem fortuna quidem clarum fecit, excaecavit invidia.«

38 Jakob Bidermann: *Comico-tragoedia de Belisario duce christiano* 1666. In: Burger, H.: *Jakob Bidermanns ›Belisarius‹*. Edition und Versuch einer Deutung. Berlin 1966, 67, Z. 2017–2019; 5. Akt, 9. Szene: »Obulum date Imperatori Belisario; / Quem fortuna extulit clarum, sed reddidit / Invidia caecum. Date, date miserabili.«

39 Burger a. O. 7: (S. 7) »Vide Baronium annal. 7. An. Christi 561« und »Joan. Graecus auctor [= Johannes Tzetzes] apud Bar. supra citatum.«

40 Weschenfelder wie Anm. 33, 245–268.– Im 20. Jahrhundert etwa noch bei Jakob Schaffner, Konrad Pilater 1922 (Ausgabe Zürich 1982) 61.

41 Boschung 2017, 340–344.

bei Sueton (Aug. 91,2) erinnert: Augustus habe aufgrund eines Traums an einem bestimmten Tag im Jahr um Almosen gebettelt, indem er dem Volk die hohle Hand (*cavam manum*) hinhielt.⁴²

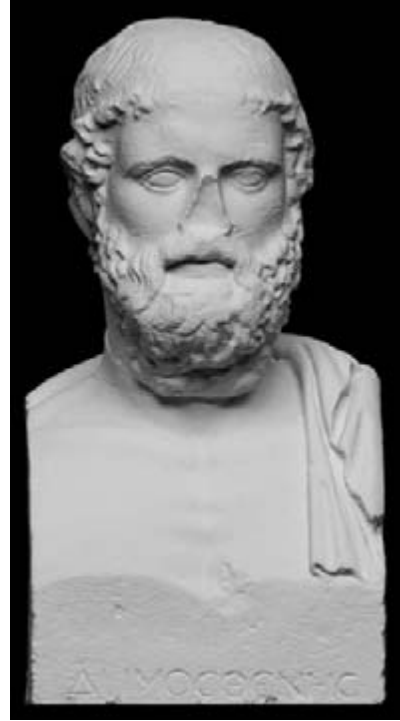
1.3 ZWEIFEL UND BESTÄTIGUNG: PEIRESC FRAGT, RUBENS ERKLÄRT

Eine Diskussion gelehrter Antiquare über die Deutung eines antiken Porträts wird im Briefwechsel zwischen Peter Paul Rubens und Nicolas-Claude Fabri de Peiresc von 1622 fassbar,⁴³ in dem es um eine Herme des Demosthenes in der Sammlung des Antwerpener Bürgermeisters Nicolaas Rockox geht (Abb. 171–172).⁴⁴ In den ersten Schreiben an Rubens bittet Peiresc um eine Abbildung und bedankt sich dann für den Erhalt. Im nächsten Brief drückt er seine Genugtuung aus, durch die Demosthenesherme eine Porträtgemme erklären zu können, die dieselbe Frisur zeigt. Er stellt die Frage nach der Echtheit der Inschrift und wundert sich, dass ein so bedeutendes Stück Rom verlassen konnte. Zugleich erinnert er an die von Fulvio Orsini bekannt gemachten Hermen, die z. T. moderne Inschriften erhalten hatten, wie er von einem Gewährsmann weiß. Später äußert Peiresc gegenüber Rubens seine Verwunderung über die Frisur des Demosthenes, bei der die Hälfte des Kopfes kahl ist. In einem Brief an M. de Maugis berichtet er von der Erklärung, die er inzwischen von Rubens erhalten hat: Demosthenes habe auf diese Weise absichtlich sein Aussehen verunstaltet, um sich zur Zurückgezogenheit zu zwingen und damit seine Studien zu fördern. In zwei Schreiben an Rubens bedankt sich Peiresc für den Hinweis auf eine Textstelle bei Plutarch, die die seltsame Frisur des Demosthenes erklärt und damit die Zweifel an der Benennung ausräumt. Und endlich berichtet er, Rubens wolle dem geplanten Gemmenbuch eine Abbildung der Demosthenesherme beifügen.

⁴² Winckelmann 1764, 428.– Zur Statue Zanker 1995, 98–102.

⁴³ Ruelens, Ch. / Rooses, M. (Hrsg.): *Correspondance de Rubens*. Antwerpen 1887–1909; Reprint 1974, II 388–396 Nr. CCLIV bes. 390; 434–438 Nr. CCLXIV; 455–458 Nr. CCLXIX; 460–465 Nr. CCLXXI; 466–473 Nr. CCLXXIII; III 4–5 Nr. CCLXXXVIII; 6–9 Nr. CCLXXIX; 12–15 Nr. CCLXXXI; 292–294 Nr. CCCLVII.

⁴⁴ Boschung, D.: *Die Sammlung antiker Skulpturen des Nicolaas Rockox in Antwerpen*, *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F. 56, 2005 bes. 7–8. 13 Abb. 6; 21 Abb. 12; 25–26 A.



171-172 Stockholm, Nationalmuseum Sk 65. Herme mit Namen des Demosthenes und Kopf des Anakreon; 172 Gipsabguss.

Das Plutarch-Zitat, das Peiresc für das Verständnis der Herme so wichtig fand, ist eine Nachricht in der Vita des Demosthenes: Der Redner habe sein Aussehen durch eine teilweise Scherung des Kopfhaars absichtlich verunstaltet und sich dadurch gezwungen, zu Hause zu bleiben und seine Rhetorikübungen durchzuführen, bis das Haar nachgewachsen war.⁴⁵

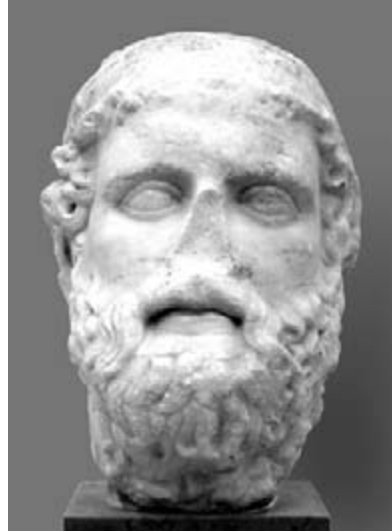
Ein Stich des Lucas Vorstermann, der den Sammler Nicolaas Rockox und seine Schätze einschließlich der Herme zeigt (Abb. 173), betont die unterschiedliche Haarangabe beider Schädelhälften, so dass der Eindruck entsteht, ein Teil sei tatsächlich ausrasiert worden.⁴⁶ Er gibt die Inschrift auf dem Hermenschaft als ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ an, wobei er die Form der griechischen Buchstaben verändert (»Σ« statt »C« und »E«

⁴⁵ Plutarch, Demosthenes 7.– Plutarch, Vitae decem oratorum. Moralia 844d–e.

⁴⁶ Boschung a. O. 12–14.



174 Druck des Jakob Faber nach einem Stich des Hans Witdoeck nach einer Zeichnung von Peter Paul Rubens.



175 Stockholm, NM Sk 65. Kopf des Anakreon, einst zur Ergänzung der Demosthenes-Herme benutzt.

ters zeigt.⁴⁷ Ein Druck von Jakob Faber, der einen Stich von Hans Witdoeck nach einer Zeichnung von Peter Paul Rubens kopiert (Abb. 174), lässt die Inschrift weg, nennt dafür aber den Dargestellten in der Legende *Demosthenes Demosthenis f. Atheniensis orator*.⁴⁸ Das Haar ist auf der einen Seite des Kopfes stark gelockt, die andere Seite der Kalotte ist kahl.

Die Herme befindet sich heute in Stockholm.⁴⁹ Sie besteht aus zwei ursprünglich nicht zusammengehörigen antiken Stücken: einer Herme und einem Kopf, der den Dichter Anakreon darstellt (Abb. 175).⁵⁰ Die Inschrift der Herme ist von den Archäologen seit dem späten 19. Jahrhun-

47 München, Alte Pinakothek; Bayerische Staatsgemäldesammlungen Inv.-Nr. 858. Boschung a. O. 14–17 mit Abb. 7a–b.

48 van der Meulen, M.: Rubens Copies after the Antique. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XXIII. London 1995, II 125–127 Nr. 112–112b Abb. 204–205.–Boschung a. O. 18.

49 Stockholm, Nationalmuseum Inv.-Nr. Sk 65. Boschung a. O. 25–26, A).

50 Zum Bildnistypus: Vorster 1993, 150–151 Nr. 65.– Shapiro, A.: Re-Fashioning Anacreon in Classical Athens. Morphomata Lectures Cologne 2. München 2012 bes. 8–15.– R. K(rumeich) in: Scholl 2016, 3–4 Nr. 1.

dert erneut als neuzeitliche Fälschung erklärt worden.⁵¹ In Wirklichkeit handelt es sich zweifellos um einen antiken Hermenschaft und auch die Inschrift ist unverdächtig. Die Drapierung des Mantel folgt zwar nicht genau, aber doch in großen Zügen den Vorgaben der frühhellenistischen Porträtstatue des Demosthenes.⁵² Es ist somit evident, dass die Herme tatsächlich ein antikes Bildnis des Demosthenes war, jedoch ohne den zugehörigen Kopf gefunden wurde.

An dem ebenfalls antiken, aber ursprünglich nicht zu der Herme gehörenden Kopf ist das Haar an der linken Seite bestoßen und wohl neuzeitlich mit dem Zahneisen übergangen; Reste der einzelnen Locken sind aber noch zu erkennen. Eine Rasur, bei der die Kopfhaut glatt oder allenfalls mit Stoppeln besetzt sein müsste, kann damit ursprünglich nicht gemeint gewesen sein; vielmehr ist der antike Zustand neuzeitlich verändert. Rubens, selber Besitzer einer umfangreichen Antikensammlung,⁵³ zweifelte auch auf die Nachfrage von Peiresc nicht an der Zusammengehörigkeit von Kopf und Herme, sondern nahm den ange-troffenen Erhaltungszustand für den antiken Befund. Die Restaurierung der Herme, die schon in Rom erfolgt sein muss, ließ offensichtlich die neuzeitlichen Ergänzungen und Überarbeitungen nicht erkennen.

Es ist unwahrscheinlich, dass Rubens seine Erklärung der Frisur ohne die Demosthenes-Inschrift der Herme gefunden hätte: Vielmehr führte die epigraphisch vorgegebene Benennung zur Lektüre der Demosthenes-Vita Plutarchs, die wiederum die Deutung bestätigte. Vorstermanns Stich verweist nicht nur auf den antiken Text, sondern scheint ihn mit dem Zusatz ἡμιξύρητος, *semitonsus*, der mit *cur* (»weil«) die Benennung begründen soll, auch zu zitieren. Das griechische Wort findet sich jedoch nicht bei Plutarch, sondern nur bei Diogenes Laertios (VI

51 Farnell, L. R.: Some Museums of Northern Europe, *Journal of Hellenic Studies* 9, 1888, 37.– Arndt, P.: La Glyptothèque Ny Carlsberg fondée par C. Jacobson. München 1896, 44 mit Anm. 1 (Herme und Inschrift modern).– Richter 1965, II 221 Nr. 8*.

52 von den Hoff, R.: Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen. In: Haake, M. / Mann, Ch. / von den Hoff, R. (Hrsg.): *Rollenbilder in der Athenischen Demokratie: Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System*. Wiesbaden 2009, 193–220 bes. 205–212.– Zanker 2016, 37–38 Nr. 9.– R. K(rumeich) in Scholl 2016, 35–38 Nr. 24–25.

53 Boschung, D.: Englische und niederländische Antikensammlungen im 17. Jahrhundert. In: Wrede, H. / Kunze, M.: *300 Jahre »Thesaurus Brandenburgicus«*. München 2006, 427–442 bes. 428–429. 431.

33), der es ein einziges Mal für Diogenes verwendet. Die auffällige Frisur wird auch für den Philosophen Peregrinus überliefert, von dem sein Zeitgenosse Lukian berichtet, er habe den Kopf zur Hälfte geschoren, um sich als kynischen Philosophen auszugeben.⁵⁴

Wer die Frisur des Kopfes als halbgeschoren auffasste, hätte ihn mit dem Verweis auf die antike Literatur auch als Diogenes oder Peregrinus deuten können, aber möglicherweise schien der gepflegte Bart für den Kyniker unpassend. Für die Ergänzung der Herme wählte der römische Bildhauer einen Kopf aus, den gelehrte Antiquare wegen seiner Frisur als Demosthenes benennen konnten. Die Verbindung mit dem Hermenschaft bekräftigte zum einen die Deutung des vermeintlich halbgeschorenen Kopfes; später bürgte der passende Kopf für die Echtheit der Inschrift. Die Haartracht wurde so zu einem anschaulichen Zeugnis für die Selbstdisziplin, die Willenskraft und das Erfolgsstreben des Demosthenes.

1.4 GELEHRTE DISKURSE: DIALEKTIK DES SUCHENS

Hatte im Falle der Demosthenes-Herme eine einzige Passage aus der antiken Literatur zur Erklärung genügt, so argumentierte Lorenz Beger differenzierter und dialektisch, um die Bildnisse in der Sammlung des Kurfürsten von Brandenburg zu deuten. Das zeigt etwa seine Besprechung einer Büste im 1701 erschienenen dritten Band des *Thesaurus Brandenburgicus*.⁵⁵ Die Bedeutung, die Beger der Skulptur und damit auch seiner eigenen Deutung zuschrieb, zeigt sich daran, dass sie prominent auf dem Frontispiz erscheint (Abb. 176–177).⁵⁶

Der Text, mit dem die großformatige Abbildung der Büste erläutert wird, ist als Dialog zwischen zwei Gelehrten gestaltet, von denen einer Dulodorus heißt (Begers Pseudonym), der andere Archaeophilus. Das

⁵⁴ Lukian, Peregrinus 17 »ξυρόμενος μὲν τῆς κεφαλῆς τὸ ἥμισυ«.

⁵⁵ Lorenz Beger: *Thesaurus Brandenburgicus* III. Berlin 1701, 331–333 mit Abb.– Vgl. Gröschel, S.-G.: Beger, Lorenz. In: Kuhlmann, P. / Schneider, H. (Hrsg.): *Geschichte der Altertumswissenschaften. Biographisches Lexikon. DNP Supplemente 6.* Stuttgart/Weimar 2012, 57–61.

⁵⁶ Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Skulpturensammlung Inv. Hm 91. Daehner, J. in Knoll, K. / Vorster, Ch. / Woelk, M. (Hrsg.): *Katalog der antiken Bildwerke II.* München 2011, 512–517 Nr. 113.– Daehner, J.: *Faustina Liebhaber. Vom Mythenbild zur historischen Fiktion.* In: *Boschung/Jäger* 2014, 295–320.

Gespräch über diese Skulptur wird von Dulodorus mit der Feststellung eröffnet, die *Italici*, die Antiquare in Italien, hätten die Büste als Gladiator und als den Liebhaber der Kaiserin Faustina minor gedeutet. Denn antike Autoren wie Julius Capitolinus und Xiphilinus würden berichten, die Frau des Kaisers Marcus Aurelius habe sich in einen Gladiator verliebt und mit ihm den Nachfolger Commodus gezeugt. Jedoch, so wendet Dulodorus ein, der Eindruck sei für einen Gladiator zu vornehm. Die männliche Stärke der Büste erinnere an eine Gruppe in der Villa Borghese, die von manchen als Coriolanus mit seiner Frau, von anderen als Faustina mit Gladiator erklärt werde.⁵⁷ Auch er würde Coriolanus vorziehen, sagt darauf Archaeophilus.

Dulodorus fährt fort, dass niemand den ehebrecherischen Gladiator mit einer Statue hätte ehren können: nicht Faustina; schon gar nicht Marc Aurel oder Commodus. Archaeophilus wiederum findet, dass Helm und Schwertriemen gut zu einem Gladiator passen würden, wobei er sich auf Justus Lipsius beruft. Dulodorus erwidert unter Anführung vieler antiker Autoren, auch Heroen und Soldaten seien so gerüstet gewesen. Aber, entgegnet Archaeophilus, an der Trajanssäule werde das Schwert rechts am Gürtel getragen.

Jetzt führt Dulodorus den von Jacques Spon publizierten Schild des Scipio Africanus an (Boschung 2017, 340–344), um zu zeigen, dass zu Scipios Zeit das Schwert am Balteus getragen wurde. Archaeophilus fragt nun, ob etwa auch die Büste Scipio darstellen solle. Er sieht ein, dass der jugendliche Kopf, das lange Haar und die Kopfneigung durchaus entsprechend sei. Dazu passt, wie im weiteren Wechselgespräch festgestellt wird, auch der Schmuck des Helmes: Der Löwe bedeutet *fortitudo*, der Hund *fides*; beide Tugenden werden von Scipio in besonderem Maße verkörpert und der Löwe stehe zudem für den Ehrennamen *Africanus*. Auch die Beschreibung, die Livius von dem jugendlichen Scipio gibt, entspricht der Erscheinung der Büste. Aber noch immer hat Archaeophilus Mühe, das zu glauben, denn die Publikation des Fulvio Orsini zeigt ein abweichendes Scipio-Bildnis (Boschung 2017, 334–338). Aber auch darauf hat Dulodorus eine Antwort: beide können Porträts des Scipio sein, die ihn in unterschiedlichen Lebensphasen darstellen.

Begers Methode, die Interpretation der Büste als Dialog zu gestalten, präsentiert dem Leser den Austausch und die Abwägung unterschied-

57 Die beiden Deutungen finden sich bei François Perrier: *Segmenta signorum et statuarum*. Rom 1638, Legende zu Taf. 21: »alii Faustina cum Gladiatore, alii Volumniam uxorem Gneo Martio Coriolano pro patra supplicanem putant«.



176 Lorenz Beger, Thesaurus Brandenburgicus III. 1701, Frontispiz.



177 wie Abb. 176; Abbildung S. 331: Büste des ›Scipio Africanus‹.

licher Meinungen und Argumente. Grundlegend ist die Kenntnis der antiken Texte, die teils wörtlich zitiert, teils paraphrasiert werden. Ebenso wichtig sind die durch Publikationen (d. h. durch Kupferstiche) vermittelten antiken Denkmäler als Vergleichsstücke: die Statuengruppe in der Villa Borghese, die Trajanssäule, der Schild des Scipio, der Scipio-Kopf. Sie können der Interpretation widersprechen oder sie durch Analogie bestätigen. Frühere Deutungen werden teils widerlegt (Gladiator), teils beiseite gelassen (Coriolanus). Ikonographische Elemente wie Frisur, Balteus und Helmschmuck werden ebenso herangezogen wie die Ergebnisse von neuzeitlichen Autoritäten wie Justus Lipsius, Jacques Spon, Jacob Gronovius, Fulvio Orsini oder Leonardo Agostino.

Obwohl die Diskussion angeblich vor den Antiken stattfindet, hat Beger in seinem Text nicht die Skulptur selbst, sondern den Kupferstich beschrieben.⁵⁸ Daher entgeht ihm, dass es sich nicht um eine Büste, sondern um ein Statuenfragment handelt und er sieht auch nicht, dass

58 Hoffstetter, E.: Lorenz Beger – Numismatik und Porträtkonographie im 17. Jahrhundert. In: Wrede / Kunze wie Anm. 53, 121–132 bes. 122.

auf der Rückseite und auf der linken Schulter der Arm und die Hand einer zweiten Person abgearbeitet worden sind, d. h. dass das Fragment zu einer Gruppe gehört haben muss, die dem angeführten Vergleichstück in der Villa Borghese entsprach. Es war aber vermutlich gerade diese Beobachtung, die den italienischen Antiquaren die Deutung als Gladiator und als Liebhaber der jüngeren Faustina nahegelegt hatte.

Im Falle der Scipio-Büste führt die Diskussion zwischen Dulodorus und Archaeophilus zu einem Ergebnis; bei anderen Skulpturen bleibt die Deutung in der Schwebe. So wird die von den Vorbesitzern behauptete Benennung zweier Bildnisse als L. Iunius Brutus und als Seneca wiederlegt, ohne dass eine neue Interpretation gefunden werden kann. Ein Cato-Porträt behält zwar seinen Namen, doch können sich Dulodorus und Archaeophilus nicht einigen, ob es Cato Censorius oder Cato Uticensis darstellt. Auch über die Datierung der Büste eines Manlius Torquatus kann keine Übereinstimmung erreicht werden; die Benennung ist aber durch den Torques um ihren Hals gesichert. Dagegen lässt sich Archaeophilus nach anfänglichen Zweifeln überzeugen, dass zwei Frauenköpfe tatsächlich Kleopatra darstellen. Eine Büste aus rotem Porphyrt mit einer Kopfbinde wird als Darstellung eines Ptolemaeus akzeptiert, doch lässt sich nicht klären, welcher von ihnen gemeint sein könnte.⁵⁹ In diesen Überlegungen spielen die Ergänzungen keine Rolle: Der Zustand, den die Kupferstiche wiedergeben, wird als originale Überlieferung akzeptiert, obwohl die Büsten ergänzt waren und einem Betrachter als neuzeitliche Zutaten hätten auffallen können.

Durch die Dialogstruktur der Texte hat der Leser an der Gewinnung der Ergebnisse teil; er kann die Argumente der beiden Sprecher nachprüfen und abwägen. Das gibt ihm die Möglichkeit, über die offenen Fragen selber nachdenken und vielleicht auch eigene Lösungen finden.⁶⁰

59 Beger a. O. 326–338.– Vgl. Knoll, K. / Vorster, Ch. / Woelk, M. (Hrsg.): Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke II München 2011, 656–658 Nr. 151 (›Ptolemaeus‹). III München 2013, Tafel 12 (›Ptolemaeus‹). 16,1 (›Kleopatra‹); S. 127–130 Nr. 21 (›Cato‹); 131–136 Nr. 22 (›Consul‹); 435–439 Nr. 101 (›caput incertum‹; ›L. Iunius Brutus‹).

60 Später nutzen etwa auch Joseph Spence und G. B. Piranesi diese Vermittlungsstrategie: Boschung 2017, 348–352.

2. WIRKMACHT DER NAMEN

2.1 BENENNUNG ALS DEUTUNG

Archäologische Funde erhalten ihre Bedeutung erst durch Interpretation, und ein Artefakt ist nur dann ein Porträt, wenn es als solches erkannt wird. Die Skulpturen, die im Verlauf der Jahrhunderte zu Tage kamen, waren häufig fragmentiert und beschädigt (Abb. 178). Als Artefakte konnten sie das Interesse von Sammlern und Antiquaren gewinnen (Abb. 179), die sie reinigen und ergänzen ließen, in ihren Galerien präsentierten und zum Gegenstand mehr oder weniger gelehrter Überlegungen machten. Auch bei Köpfen, die als antike Werke erkannt und sachgerecht behandelt (restauriert, ergänzt, gesockelt) worden waren, hing ihre Wertschätzung von der Deutung ab, in diesem Falle von einer Benennung.¹

So wie der junge Octavian nach Meinung seiner Gegner alles dem von Julius Caesar ererbten Namen verdankte (Cic. Phil. 13,24–25), so erhielten manche Skulpturen ihre Bedeutung durch ihre Benennung. Eine Büste aus der Sammlung des Domenico Grimani wäre nicht hundertfach kopiert worden, wenn sie nicht seit dem 16. Jahrhundert als Bildnis des Vitellius identifiziert worden, sondern anonym geblieben wäre (Boschung 2017, 328–329). War eine Statue oder eine Büste mit dem Namen einer berühmten Person verbunden, so erhielt sie damit auch deren Biographie und wurde zur Verkörperung von deren Eigenschaften. Nachdem Johannes Faber den Kopf eines bärtigen Mannes im Besitz des Kardinals Farnese mit Hilfe eines Kontorniaten als Bildnis des jüngeren Seneca benannt hatte (vgl. Abb. 167),² erschien dieser als

1 Vorster, Chr.: Und das Wort ward Stein. Sinnstiftung durch Ergänzung. In: Boschung, D. / Jäger, L. (Hrsg.): Wort und Stein. Differenz und Kohärenz kultureller Ausdrucksformen, im Druck.

2 Fulvius Ursinus: *Illustrium imagines, ex antiquis marmoribus, nomismatibus, et gemmis expressae*. Editio altera. Antwerpen 1606 Taf. 131.– Iohannes Faber:



178 Cordoba, Museo Julio Romero de Torres: Kopffragment.



179 Joannes Sambucus, Emblemata 1564, 191: *Antiquitatis studium*.

Manifestation der stoischen Philosophie. Der von Faber publizierte Text deutete das Bildnis biographisch: Seneca sei in seinem Greisenalter dargestellt, als Nero ihm den Selbstmord befohlen habe. Zugleich verwies der Kommentar auf die Schriften des Tacitus und des Cassius Dio, die ausführlich über sein Leben, seinen Tod und seine Taten berichten. In der Neuauflage der von Justus Lipsius herausgegebenen Schriften Senecas wird die von Orsini entdeckte ›Seneca‹-Büste im Kapitel über die ›Vita‹ des Philosophen abgebildet.³ Das Bildnis entspreche den Nachrichten, Seneca sei am Ende seines Lebens durch Krankheiten, angestrengte Studien und asketische Lebensweise erschöpft gewesen; es zeige ein Antlitz, das dem Geist des Philosophen würdig sei; »*praefert dignum illo animo vultum*«. Gian Pietro Bellori publizierte 1685 eine Abbildung der Herme auf dem Kapitol (Abb. 181) nach dem gleichen Bildnistypus. Der Text rühmt Seneca wegen seiner gefassten Todesbereitschaft als das Exemplum für die Seelenruhe der Weisheit (*constantia sapientiae*); sein Bildnis zeige ihn wie bei Tacitus beschrieben *parco victu atque variis*

In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca... commentarius. Antwerpen 1606, 74 zu Nr. 131.– Zur Verwendung der Texte von Fulvio Orsini durch Faber für den Kommentar der Neuausgabe der Imagines illustrium: Hülsen, Chr. in: Fittschen 1988, 124–131.– Der Kontorniat mit dem Bildnis Senecas, auf den sich Orsini und Faber beriefen, ist seit dem 17. Jahrhundert verschollen: Alföldi, A. / Alföldi, E.: Die Kontorniat-Medaillons. Berlin/New York 1990, 49–50. 56. 95.
3 Justus Lipsius / Johann Friedrich Gronovius: L. Annaei Senecae Opera, quae exstant I. Amsterdam 1672, Vita L. Annaei Senecae caput IX (unpaginiert).



180 Gronovius 1698 (wie Anm. 5) Taf. yyy: Herme des Lucius Annaeus ›Seneca‹.



181 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 514. Bildnis eines Dichters, nach Vorbild um 200 v. Chr. H. ergänzt 50 cm.

morborem generibus extenuatum, durch karge Nahrung und verschiedene Krankheiten geschwächt.⁴ Abbildung und Deutung übernimmt kurze Zeit später Jacobus Gronovius in den ikonographischen Teil seines *Thesaurus antiquitatum Graecarum* (Abb. 180).⁵ Nachdem Zweifel an der Benennung aufgekommen waren, unternahm Ennio Quirino Visconti ihre Verteidigung: Die Physiognomie des Bildnistypus entspreche den Vorstellungen, die Seneca selber und die Historiker von seiner Persönlichkeit geben. Der Kopf zeige die philosophisch begründete Nachlässigkeit der letzten Lebensjahre Senecas, als er sich vom Kaiserhof und seinen Bewunderern zurückzog und sich der Landwirtschaft widmete. Er trage die Frisur eines Mannes, der sich nie parfümiert habe, wie es Seneca (epistulae 108,16) von sich behauptet und entspreche einem alten Körper, der durch ungenügende Nahrung ausgezehrt sei, *senile corpus et parvo victu tenuatum*, wie bei Tacitus (ann. 15,63) beschrieben. Das Profil sei das eines mühsam atmenden, fast sterbenden Mannes.⁶

4 Io. Pietrus Bellorius: *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*. Rom 1685, I 15–16 Taf. 32.

5 Jacobus Gronovius: *Thesaurus Graecarum Antiquitatum III. Effigies virorum et mulierorum illustrium*. Leiden 1698 Taf. yyy.

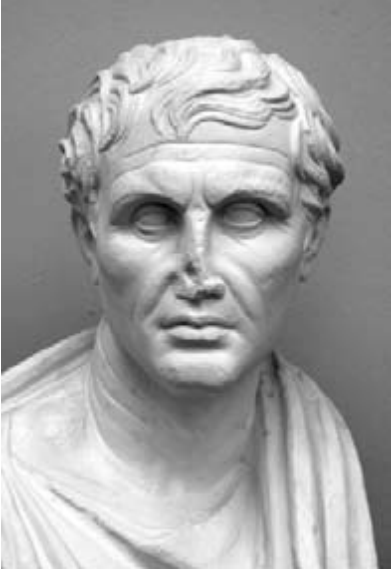
6 Visconti, E. Q.: *Iconographie romaine I*. Paris 1817, 419–422.

Der antike Kopf war freilich nicht geschaffen worden, um Seneca, sein Schicksal und seine stoische Philosophie darzustellen und zu überliefern. Vielmehr ist er das Bildnis eines bis heute nicht identifizierten Dichters aus hellenistischer Zeit (Abb. 181).⁷ Die »rückhaltlose Schilderung von Leidenschaft, Alter und Ungepflegtsein« (P. Zanker) sollte einen griechischen Intellektuellen, der Jahrhunderte vor Seneca gelebt hat, als besonders und unverwechselbar zeigen. Aber für die Deutung der Antiquare spielte es keine Rolle, dass das einzigartige Bildnis mit seiner individuellen Physiognomie, seiner auffälligen Frisur, seiner charakteristischen Kopfwendung sowie seinen biographisch bedingten Markierungen an Stirn, Wangen und Hals eine andere Person aus einer anderen Epoche mit ihren Eigenarten und Leistungen visualisierte: Nach dem Verlust des ursprünglichen Namens ließen sich seine Besonderheiten für Seneca in Anspruch nehmen. Die Benennung, die durch den Vergleich mit dem antiken Kontorniaten und durch die Autorität des Fulvio Orsini für die gelehrten Antiquare überzeugend war, ordnete das Bildnis in einen historischen Zusammenhang ein und machte es zu einem Zeugnis für die Willkür des moralisch verkommenen Gewaltherrschers Nero, für das Scheitern seines Erziehers und für die Seelengröße des zum Tode verurteilten Philosophen. Nachdem die Benennung allgemein akzeptiert war, bestätigte der Kopf mit seinen leidenden aber beherrschten Zügen die Größe des Philosophen und zeigte, dass die negative Schilderung bei Cassius Dio (etwa 61,10) auf grundlosen Verleumdungen beruhte. Freilich war Viscontis Verteidigung dieser Deutung zum Zeitpunkt ihres Erscheinens durch den Fund einer antiken Herme mit dem Namen *Seneca* und dem Kopf eines unbärtigen, kräftigen Mannes bereits widerlegt.⁸

Die Benennungen der frühen Neuzeit waren vielfach Projektionen von Wissen und Vorstellungen über historische Personen auf die vorgefundenen antiken Artefakte. Wer an Demosthenes seine Willensstärke und seine Selbstdisziplin charakteristisch und nachahmenswert fand, der konnte sie in der Frisur eines Marmorkopfs finden, der als Bildnis des Anakreon geschaffen worden war (Abb. 171. 175). Damit wurden auch die Gesichtszüge und die Barttracht, die im 5. Jahrhundert v. Chr. entworfen worden waren, um dem Dichter des Symposions und seinen einzigartigen Qualitäten auf der Akropolis von Athen eine lebensgroße

7 R. v(on) d(en) H(off) in: Scholl 2016, 41–43 Nr. 29.– Gasparri 2009, 17–20. 128–133 Nr. 3–5.– Zanker 1995, 145–149 (Hesiod?).

8 Lorenzo Re: *Seneca et Socrate, erme bicipite*. Rom 1816.– R. v(on) d(en) Hoff in: Scholl 2016, 28–29 Nr. 19.



182 Venedig, Seminario Patriarcale; Abguss FU Berlin Inv. 14/95. Menander; römische Kopie nach Vorbild des frühen 3. Jhs. v. Chr.



183 Rom, Palazzo Spada. Neuzeitliche Kopie nach dem antiken Porträt des Menander zur Ergänzung einer Pompeiusstatue.

dreidimensionale Präsenz zu geben, zu Eigenheiten des etwa sieben Generationen jüngeren Redners.

Wie im Falle des Seneca, so führte auch bei Pompeius der Vergleich mit Münzbildnissen zur überzeugenden Benennung eines antiken Kopf-typs (Boschung 2017, 336–339). Er war im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. in Athen als Porträt des Komödiendichters Menander geschaffen worden (Abb. 182). Seine im Dionysostheater aufgestellte Sitzstatue charakterisierte ihn durch Kleidung und Haltung als eleganten Genießer.⁹ Nach den Vorstellungen der römischen Kaiserzeit trat er mit Duftöl gesalbt und mit einem wallenden Gewand auf, mit weichlichem und schlaffem Gang, so dass er den Eindruck eines Weichlings machte, zugleich aber überaus schön war (Phaedrus V 1). Er galt als bedeutendster Dichter der Neuen Komödie, berühmt für seinen feinen Witz, die Anmut seiner Sprache und die Präzision seiner Charakterschilderungen. Man nahm

⁹ Fittschen, K.: Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen, 1. Die Statue des Menander, *AM* 106, 1991, 243–279.– Kunze, Ch.: Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation. München 2002, 246–249.

an, er sei wegen seiner üppigen Lebensweise und aus Überheblichkeit kränklich gewesen und stellte sich vor, sein Naturell sei auf Liebschaften ausgerichtet gewesen. Mit seiner Geliebten Glykera soll er einen ausführlichen Briefwechsel geführt haben und ihr zuliebe, aber auch aus Liebe zu seiner Heimatstadt Athen, ihren Institutionen und Festen habe er eine ehrenvolle Einladung an den ptolemäischen Königshof ausgeschlagen.¹⁰ Diese Vorstellungen waren auch von den zahlreich vorhandenen Kopien seines Porträts geprägt und fanden in ihnen ihre Bestätigung. Ein Zeitgenosse des Plutarch konnte in dem konzentriert und nachdenklich wirkenden Gesichtsausdruck zudem die Bestätigung finden, dass der Dichter für seine Komödien zuerst den Handlungsplan ersonnen, dann leicht und schnell die Verslein dazu gemacht habe (Plutarch, *Moralia* 347E).

Nach seiner Benennung als Pompeius stellte derselbe Kopf (Abb. 183), geschaffen für die Darstellung eines verweichlichten griechischen Komödiendichters, ohne jede Veränderung seiner Physiognomie oder seiner Frisur den dreifachen römischen Triumphator dar. Es fiel den neuzeitlichen Betrachtern nicht schwer, darin die von antiken Quellen bezeugten Züge des römischen Generals zu sehen: Die an Alexander angeglichene Frisur und die an Alexander erinnernden Augen, den Ausdruck von Ruhe, Würde und Anmut, also die »qualité que les anciens ont remarquée dans la physiognomie de Pompée«.¹¹

2.2 NAME SUCHT BILDNIS

Am Ort der ursprünglichen Aufstellung wurden antike Porträts durch erläuternde Inschriften bezeichnet. An den Hermen der Philosophen und Dichter waren die Namen der Dargestellten zu lesen, auf den Statuenbasen standen mehr oder weniger ausführliche Inschriften, die Namen, Ämter und Verdienste der geehrten Personen mitteilten. Wie die Münz-

¹⁰ Alkiphron, *Epistolae* IV 2,3 (Glykera an Bakchis: »ἔρωτικὸς γὰρ ἐστὶ δαιμονιώης«). IV 18 (Menander an Glykera).

¹¹ Visconti wie Anm. 6, 168–169 mit Anm. 1.– Einzelne neuzeitliche Kopien erhielten den Namen Cicero, Caesar oder Augustus, ohne dass die Gründe dafür ersichtlich wären: Fittschen, K.: *Caesar und Augustus. Zur Kaisergalerie im Augsburger Rathaus*. In: Cain, H.-U. / Gabelmann, H. / Salzmann, D. (Hrsg.): *Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann*. Mainz 1989, 507–510.

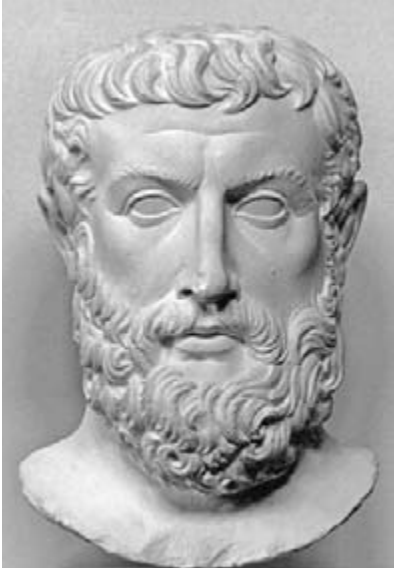
porträts, so waren auch statuarische Darstellungen der Kaiser durch die verzeichnete Titulatur präzise festgelegt.

Freilich war die scheinbare evidente Übereinstimmung von Bildnis und Text manchmal trügerisch. So wurde in Elea in der frühen Kaiserzeit eine Kopie des Metrodor-Porträts mit einer Herme verbunden, die den Namen des Parmenides trug (Abb. 184).¹² Aus der Nennung des Vaters Pyres geht eindeutig hervor, dass der berühmte Philosoph gemeint ist, denn die gleiche Filiation findet sich bei Diogenes Laertios (IX 21). Mit der Bezeichnung Οὐλιάδης stellt ihn die Hermeninschrift in die Reihe der Leiter der Ärzteschule von Velia; mit φυσικός charakterisiert sie ihn als vorsokratischen Philosophen. Parmenides galt als bedeutendster Denker der eleatischen Schule und sein Bildnis sollte auch im Haus der dortigen Ärzteschule stehen, als dieses in der frühen Kaiserzeit eine aufwendige Ausstattung mit Porträts erhielt. Aber für seine Darstellung gab es fast fünf Jahrhunderte nach seinem Tod offensichtlich keine authentische Fassung. Der Bildhauer, der dafür das Porträt Metrodors (Abb. 185) heranzog, hat nicht versucht, die Abhängigkeit zu kaschieren oder die Vorlage weiterzuentwickeln; vielmehr übernimmt er nicht nur die Anordnung des Stirnhaars, sondern auch die singuläre und charakteristische Gestaltung des Bartes mit dem nach oben gestrichenen Büschel an der rechten Seite der Kinnschuppe. Auch die Gesichtszüge sind exakt kopiert, wirken in der linearen Umsetzung aber härter als bei anderen Repliken. Die Brauen sind gegenüber der Vorlage belebt, indem die kleinen Härchen angegeben werden. Es lässt sich nicht klären, was zur Wahl des Metrodor-Porträts als Vorlage geführt hat, aber es entsprach offensichtlich den Vorstellungen der Eleaten der augusteischen Zeit von ihrem bedeutenden Vorläufer.

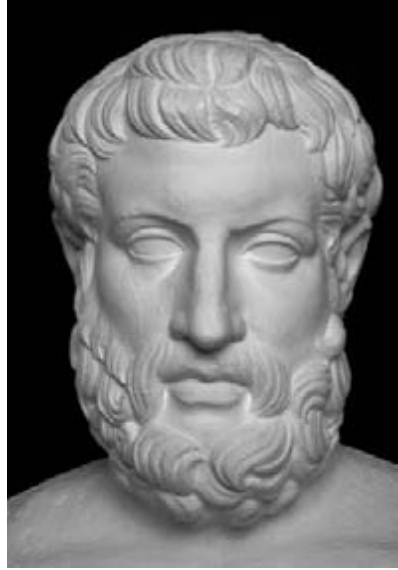
Diese Vorstellungen müssen besonders von dem großen Gedicht des Parmenides geprägt gewesen sein, das seine Lehre in Versform überlieferte. Dazu kamen die Erwähnungen in den Dialogen Platons, die Parmenides als schön und ehrwürdig beschreiben.¹³ Das Lehrgedicht zeigt, dass er Erkenntnis nicht wie Sokrates im kritischen Dialog, wie Antisthenes

12 Jucker, H.: Zur Bildnisherme des Parmenides, *Museum Helveticum* 25, 1968, 181–185.– Voutiras, E.: *Imagines virorum illustrium. Problemi di identificazione dei ritratti greci*, *Archeologia Classica* 60, 2009, 98–101; dort auch 96–97 zur Miltiadesherme in Ravenna und 101–104 zu den Hermen des Periander.– Lang, J.: *Parménide d'Élée. Iconographie*. In: Goulet, R.: *Dictionnaire des philosophes antiques V. de Paccius à Rutilius Rufus*. Paris 2011, 160–161.

13 Platon, *Parmenides* 127a.– *Theaitetos* 183e.



184 Elea, Antiquarium Inv. 43511; Abguss München, MfA Inv. 842. Porträtkopf einer Herme mit dem Namen des Parmenides.



185 Rom, Kapitolinische Museen Inv. 567; Abguss FU Berlin Inv. 89/9. Kopf einer Herme mit dem Namen des Metrodor.

im Kampf gegen Begierden, wie Aristoteles durch konsequente Sammlung und Sichtung älterer Lehren oder wie andere Philosophen durch angestrenktes Nachdenken gefunden hatte. Vielmehr geleiteten ihn nach göttlicher Fügung die Töchter des Helios in einem Viergespann und auf Wegen, die anderen Menschen verschlossen sind, zu der Göttin. Diese begrüßte ihn als jungen Mann und offenbarte ihm die Wahrheit, die sich von den Meinungen irrender Menschen abhebt.¹⁴

Aus dem verfügbaren Bestand von Porträts, auf den die frühkaiserzeitlichen Bildhauer zurückgreifen konnten, kam das Bildnis des Metrodor diesen Erwartungen offensichtlich am nächsten. Mit dem vollen Bart entspricht es den Vorstellungen von einem ehrwürdigen Philosophen, aber es zeigt weder die Spuren ständiger Anstrengungen des Nachdenkens noch Alterserscheinungen wie Haarverlust oder schlaffe Haut. Vielmehr hat der Weise seine Schönheit bewahrt; die Wangen der Vorlage sind für Parmenides gestrafft und wirken damit jünger. Das Bildnis des Metrodor mit seinen ernsten und konzentrierten Zügen war im 3. Jahr-

14 Gemelli Marciano, M. L. (Hrsg.): Die Vorsokratiker 2.³ Berlin 2013, 10–25.

hundert v. Chr. geschaffen worden, um einen Philosophen zu vergegenwärtigen, der aus Lampsakos nach Athen gekommen war, sich Epikur angeschlossen und in seinem Kreis große Anerkennung gefunden hatte.¹⁵ In Elea verkörperten dieselbe Physiognomie und dieselbe Haar- und Barttracht jenen Weisen, der auf wundersame Weise entrückt worden war und von der Göttin selbst die Wahrheit erlernt hatte.

Noch wichtiger waren die Namensbeischriften bei den Philosophenmosaiken der späten Kaiserzeit.¹⁶ Sie zeigen zum Teil Philosophen wie Periander, Pittakos oder Cheilon, von denen keine verbindlichen Bildnisfassungen bekannt sind. Sie sind, wie Ingeborg Scheibler beobachtet hat, nach dem Typus des frühchristlichen Heiligen Mannes gestaltet, und sie werden nur durch die Inschrift benennbar. Bei dem Mosaik in Köln sind selbst Sokrates und Sophokles nach fremden Porträttypen dargestellt: Sophokles nach der Vorlage des Euripides-Porträts, Sokrates nach dem Bildnis des Epikur. Einzig Diogenes war durch das Bild zu erkennen, jedoch nicht durch seine Physiognomie, sondern durch die Szene, die ihn in seinem Fass zeigt; die übrigen Dichter und Weisen ließen sich nur durch die Schrift identifizieren. Wenn Seneca (epistula 64,9–10) schreibt, dass er die *imagines* der großen Männer als *incitamenta animi*, als Ansporn für den Geist nutzt, so sind es die Namen, an denen er sich aufrichtet: *tantis nominibus semper adsurgo*. Es war nicht *figura*, die visuelle erfassbare Form, die vornehme Römer beim Anblick der Ahnenbilder, *imagines maiorum*, zu großen Taten anspornte, sondern die Erinnerung an ihre Taten (Sal. Jug. 4,5–6). Dazu aber bedurfte es der Namen, um die *imagines* und die *memoria rerum gestarum* unauflöslich zu verbinden.

Hätte sich Roberto Paribenis Vorschlag einer Benennung des ›Tivoli-Feldherrn‹ (Kap. III.4.1; (Abb. 85–86) als L. Munatius Plancus bestätigt,¹⁷ so würden sich Attribute und Physiognomie auf bestimmte historische Ereignisse der Jahre 54 bis 22 v. Chr. beziehen lassen: Die militärischen Erfolge in Gallien, Raetien und Syrien; die Gründung der Koloniestädte Lugdunum und Raurica; die Verwicklung in die Bürgerkriege; den Verrat an Marcus Antonius und die Unterstützung Octavians; endlich das Scheitern als Censor. Statuentypus, Panzerstütze und angestrengte

15 Dazu etwa Zanker 1995, 120 Abb. 67.– R. v(on) d(en) H(off) in: Scholl 2016, 38–39 Nr. 26.

16 Scheibler 1989a, 81 (Mosaik in Baalbek). 82–83 (Köln).– Bracker, J.: Auffindung und Bewahrung einer Antike um 1840. Das Kölner Philosophenmosaik, Wallraf-Richartz-Jahrbuch 28, 1966, 333–342.

17 Paribenì, R.: Tivoli, Notizie degli scavi di antichità 1925, 252–254.

Mimik könnten mit seinem aufwendigen Rundgrab in Gaeta samt dem kriegerischen Metopenschmuck¹⁸ verbunden und vor dem Hintergrund der historischen Berichte interpretiert werden. Die würdevolle Statue ließe sich etwa wirkungsvoll kontrastieren mit dem Bericht des Velleius Paterculus (II 83) über einen theatralischen Auftritt des Munatius bei einem Bankett der Kleopatra: Als Meergott Glaucus verkleidet habe er mit nacktem blau bemaltem Oberkörper, mit Schilf bekränzt und mit einem angehängten Fischschwanz auf den Knien getanzt. Aber Paribennis Vorschlag scheitert an der Datierung der Statue und eine Benennung ist bisher nicht gelungen. Auch ohne Namen bleibt die Statue eine wichtige Quelle für das Selbstverständnis und für die Selbstdarstellung der römischen Nobilität in den Jahrzehnten um 100 v. Chr.

2.3 IDENTITÄT DER NAMEN, AMBIVALENZ DER IDENTITÄT

Zwar waren die Namen individuell, häufig aber nicht singulär. Das gilt nicht nur für Sklaven und Freigelassene, bei denen Namen wie Elpis oder Epaphroditus überaus häufig vorkommen. Innerhalb der hellenistischen Herrscherdynastien, aber auch in den führenden römischen Familien konnten Namen von Generation zu Generation weitergegeben werden. Das machte es gelegentlich schon für antike Betrachter schwierig, die Dargestellten aus den Inschriften eindeutig zu identifizieren. So entging es den römischen *aenatores* (Blasmusikern), als sie die Statuen in ihrem Versammlungslokal neu arrangierten, dass ein Ti. Claudius Nero den späteren Kaiser Tiberius darstellte, so dass sie ihn nicht in die Kaisergruppe integrierten, sondern als Einzelfigur stehen ließen (Boschung 2017, 250–251). Die Inschrift, noch vor der Adoption durch Augustus geschrieben, gibt keinen eindeutigen Hinweis auf die Zugehörigkeit zum Kaiserhaus und offensichtlich wurde in claudischer Zeit auch das Bildnis nicht mehr erkannt.

Manchmal sind die Inschriften so knapp, dass sie unterschiedliche Identifizierungen zulassen. So könnte der Name ΞΕΝΟΦΩΝ an einer Herme entweder den Historiker und Sokratesschüler oder aber einen

18 Fellmann, R.: Das Grab des Lucius Munatius Plancus bei Gaeta. Basel 1957.– Schäfer, A.: Symbols of Power: The Tombs of Roman Rulers and Roman Victory Monuments. In: Boschung, D. / Schäfer, A. / Trier, M. (Hrsg.): *Erinnerte Macht. Antike Herrschergräber in transkultureller Perspektive*. Morphomata 50. Paderborn 2021, im Druck.

Strategen des 5. Jahrhundert meinen; ein ΠΛΑΤΩΝ kann der Philosoph oder aber der Dichter der Alten Komödie sein.¹⁹ Für die Klärung bedurfte es der Zusammenstellung und Auswertung der Repliken sowie der Rekonstruktion des Entwurfs (Kap. V.3.3) und dessen kunsthistorischer Einordnung, die in diesen Fällen eindeutige Ergebnisse geliefert haben.

Die Sitzstatue mit dem Namen eines ΠΟΣΕΙΔΙΠΠΙΟΣ, deren ursprüngliche Erscheinung Klaus Fittschen überzeugend rekonstruieren konnte, ist durch ihren Habitus und durch die Buchrolle in der rechten Hand als Literat charakterisiert.²⁰ Die Inschrift ließ sich als Signatur des Bildhauers verstehen; das machte den Weg frei, in der Statue eine berühmte historische Persönlichkeit zu sehen. So erhielt sie, als Gegenstück zu einer gleichzeitig gefundenen und als *Marius* identifizierten zweiten Sitzstatue, den Namen *Sulla*.²¹ Freilich entspricht die bloße Nennung des Namens nicht dem Formular antiker Bildhauersignaturen, so dass damit der Dargestellte gemeint sein muss.²² Eine andere Möglichkeit, die Poseidipp-Benennung zu vermeiden, bestand darin, die Echtheit oder jedenfalls die ursprüngliche Zugehörigkeit der Namensbeischrift zu bestreiten,²³ doch lassen sich dafür keine plausiblen Gründe anführen.

Da in der Inschrift weitere Angaben fehlen, könnte sie jeden Griechen mit dem Namen Poseidippos meinen. Bellori, der 1685 die Statue in sein Porträtbuch aufnahm, nennt zunächst den Dichter der Neuen Komödie aus Kassandreia, der bei Aulus Gellius zusammen mit Menander und anderen Komödiendichtern erwähnt wird; von diesem sei der Epigramm-Dichter Poseidippos (von Pella) zu unterscheiden. Die Formulierung lässt offen, welchen der Dichter Bellori nun in der Statue erkennen möchte, denn nach der Nennung der beiden fährt er ohne

19 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 300: Bernoulli, J. J.: Griechische Ikonographie II. München 1901, 22 mit Anm. 4 (Platon).– Alexandria, Musée gréco-romain: Adriani, A.: Un ritratto di Senofonte, *Archeologia Classica* 1, 1949, 39–45 bes. Anm. 6 [= Fittschen 1988, 272–278: Xenophon].

20 Fittschen, K.: Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 2. Die Statuen des Poseidippos und des Ps.-Menander, *AM* 107, 1992, 229–271 Taf. 61–91; zur Benennung 233–235. Zur Aufstellung: von Hesberg, H.: Bildnisstatuetten griechischer Dichter und Denker. In: Boschung/Queyrel 2021, 249–275 mit Abb. 2.

21 Fittschen a. O. Taf. 86,2–3.

22 Bernoulli wie Anm 19, 142.

23 So etwa Hafner, G.: Bildnisse römischer Dichter. Plautus und Terentius, *Antike Kunst* 10, 1967, 105–111.

weitere Festlegung fort: »Eius statua marmorea Romae extat...«.²⁴ Dagegen legt sich Jacobus Gronovius auf den Komödiendichter fest und E. Q. Visconti schließt aus der als sicher angenommenen Zuordnung, dass die mitgefundene zweite Sitzstatue Menander darstellen müsse.²⁵ Die Benennung als Menander hat sich nicht bestätigt;²⁶ die Identifizierung des Poseidippos mit dem Dichter der Neuen Komödie ist dagegen kaum bestritten worden. Gesichert ist sie freilich nicht: Poseidippos von Kassandrea war in Rom trotz der Erwähnung bei Aulus Gellius wenig bekannt und eine Statue in Delos zeigte ihn nach Ausweis der erhaltenen Basis stehend.²⁷ Matthew W. Dickie hat auf ein Gedicht des Poseidippos von Pella aufmerksam gemacht, in dem der Poet den Wunsch äußert, er möge auf der Agora seiner Heimatstadt mit einer Statue geehrt werden, die ihn – vielleicht ähnlich wie die erhaltene Marmorstatue – mit einem aufgerolltem Buch zeige.²⁸ Somit lässt sich nicht mit Sicherheit klären, ob die Statue den Komödiendichter Poseidippos von Kassandrea oder den etwa gleichzeitigen Epigramm-Dichter Poseidippos von Pella darstellen sollte. Vielleicht lag der Reiz der verknüpften Inschrift gerade in dieser Ambivalenz, bot sie doch die Möglichkeit zu gelehrten Gesprächen unter Kennern der griechischen Literatur.²⁹

In augusteischer Zeit wurden die Gesichtszüge und das Haar an Stirn und Schläfen verändert, um einen Zeitgenossen darzustellen und an den Füßen wurden die *calcei* eingearbeitet, die einen Römer von patrizischem Rang kennzeichnen. Die Inschrift aber blieb unverändert erhalten; vielleicht wurde sie mit Stuck abgedeckt oder auf andere Weise unkenntlich gemacht. So sichert sie über den Austausch der individu-

24 Io. Pietrus Bellorius: *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum et oratorum imagines*. Rom 1685, II 12 Taf. 61.

25 Jacobus Gronovius: *Thesaurus antiquitatum Graecarum* II. Leiden 1698, 100.– Visconti, E. Q.: *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto* III. Rom 1790, 16–20 Taf. 15. 16.

26 Fittschen a. O. 260–262.

27 Die Plinthe der Statue im Vatikan ist 1,46 m tief; die Basis in Delos 99 cm.

28 Dickie, M. W.: *Which Posidippus?*, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35, 1994, 373–383.– Hebert, B.: *Schriftquellen zur hellenistischen Kunst*. Horn-Graz 1989, 66 Q 147.

29 Die Abbildung als Bildnis des Poseidippos von Pella in Boschung 2017, 182 Abb. 77a–b war nicht das Ergebnis dieser Überlegungen, sondern ein Flüchtigkeitsfehler. Als Beispiel für die Ambivalenz der durch Namen vorgegebenen Deutungen ist er zweifellos lehrreich.

ellen Physiognomie hinweg die Identität des Dargestellten, freilich auf eine ambivalente Weise.

2.4 MECHANISMEN DER AKZEPTANZ

Die Benennungen der Antiquare visualisierten die Vorstellungen von den prominenten Persönlichkeiten der Antike, freilich mit unterschiedlicher Reichweite. Gerade Andrea Fulvius Buch erwies sich als durchaus wirkungsvoll. Das gilt auch für seine erfundenen Bildnisse, etwa die Darstellungen der Eltern des Augustus. So wiederholte Ioannes Huttichius in seinen Büchern über die römischen Kaiser 1525 und 1534 zahlreiche Abbildungen des Andrea Fulvio unverändert, darunter auch die vermeintlichen Münzbilder des C. Octavius und der Accia.³⁰ 1553 nahm sie Guillaume Rouillé in leicht modifizierter Weise in sein Porträtbuch auf: Die Köpfe sind gegeneinander gewandt, so dass die Accia-Darstellung gespiegelt wird (Abb. 186). Die Legenden sind verkürzt und dabei noch deutlicher auf Augustus bezogen: *C. Octavius pater Aug(usti)* und *Accia Octavi Aug(usti) mater*.³¹ Kurz danach druckte Iacobus Strada in seinen *Imagines* die Illustrationen in der bei Fulvio vorgefundenen Form erneut ab (Abb. 187).³² Offensichtlich war er im Glauben, es handle sich tatsächlich um antike Münzen, denn der Titel seines Buches verspricht »*verissimae imagines ex antiquis numismatis ... delineatae*«. Freilich verbesserte er die offensichtlich fehlerhafte Legende des C. Octavius, der nun *Imp(eratoris) Caes(aris) Aug(usti) p(ater)* genannt wird, was im Gegensatz zu Fulvius Version der antiken Titulatur des Augustus entspricht. Gleichzeitig nimmt Enea Vico in seinen *Augustarum imagines* Fulvius Darstellung als Vorlage für das Medaillon der *Actia Act(ii) Balbi et Iuliae s(ororis) divi Caes(aris) f(iliae) Oct(avii) m(ater)*.³³ In den aufgezählten

30 Ioannes Huttichius: *Imperatorum Romanorum Libellus una cum imaginibus, ad viviam effigiem expressis*. Strasburg 1525, 4.– *Imperatorum et Caesarum vitae, cum imaginibus ad vivam effigiem expressis*. 1534, 4.

31 Guillaume Rouillé: *Promptuarium iconum insigniorum*. Lyon 1553, 165.

32 Iacobus Strada: *Imagines Imperatorum*. In: *Epitome thesauri antiquitatum, hoc est Imp. orientalium et occidentalium Iconum, ex antiquis Numismatibus quam fidelissime deliniatarum*. Zürich 1557, 14.– Deutsche Fassung: *Kunstliche und eigentliche Bildnissen der Rhömischen Keyseren... wie die auff den alten pfennigen erfunden*. Zürich 1558, 40.

33 Vico, Aeneas: *Augustarum imagines*. Venedig 1558, 16.



186 Rouillé 1553 (wie Anm. 31) 165.
Octavius und Accia.

187 Strada 1557 (wie Anm. 32) 14:
Octavius und Accia.

Werken zur römischen Kaisergeschichte verändern sich also die Texte, die manchmal ausführlicher und manchmal knapper sind, während das Bild stabil bleibt. In der von Rouillé veränderten Form wird das von Andrea Fulvio erfundene Bildnis der Atia zur Zeit als Illustration der englischen (Abb. 188), französischen, griechischen, niederländischen, polnischen, portugiesischen, russischen, schwedischen, spanischen, türkischen und ungarischen Wikipedia-Artikel verwendet.³⁴

Auch rundplastische Köpfe der Atia wurden im 16. Jahrhundert nach dem von Andrea Fulvio erdachten Bildnis geschaffen, wie ein Beispiel im Antiquarium der Münchner Residenz zeigt (Tafel 13): Die Skulptur des 16. Jahrhunderts aus schwarzem Marmor ist nach der Abbildung in seinem Buch gearbeitet.³⁵ Sie wiederholt den Kopf mit den gealterten Gesichtszügen, Mittelscheitelfrisur, Diadem und Schleier. Gleichzeitig ist die Büste signifikant verändert: Die Brüste sind entblösst, während Andrea Fulvio die Mutter des Augustus dezent bekleidet darstellt. Auch das Aufstellungskonzept der Galerie geht auf Andrea Fulvio und Iacobus Strada zurück, denn die Kaiser sind in chronologischer Folge zusammen mit ihren Eltern, Frauen und Kindern dargestellt.

Manche Benennungen wurden in ganz Europa akzeptiert, andere hatten nur lokale Geltung.³⁶ Auch Begers Identifizierung des Scipio-Porträts hatte trotz der scharfsinnigen Argumentation und der aufwendigen prestigeträchtigen Publikation wenig Erfolg. Zwar wurde der Name beibehalten, als die Skulptur nach Dresden gelangte und dort erneut in einem anspruchsvollen Katalog abgebildet wurde; in der von Leplat besorgten Publikation wurde die Büste, nun als Herme ergänzt, unter

³⁴ Abfrage vom 6. April 2020.

³⁵ Frosien-Leinz, H. in Weski, E. / Frosin-Leinz, H.: Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der Skulpturen. München 1987, I 329–330 Nr. 201. II 230 mit Abb.

³⁶ Boschung 2017, 326–340.



188 Wikipedia-Eintrag *Atia (mother of Augustus)* (9. 7. 2019) mit Abbildung nach Rouillé.

dem Namen *Scipio l'Africain* als Gegenstück zu einem Kleopatrabildnis abgebildet.³⁷ Aber bereits Montfaucon bezeichnet die Benennung als gewagt, »hazardé« und übernimmt Begers Abbildung nur zur Illustration des »Ancien habit militaire romain«.³⁸ Giovanni Battista Casanova schlug 1771 eine Deutung als Achill oder Theseus vor und der 1808 von Wilhelm Gottlieb Becker herausgegebene Katalog der Dresdener Antiken bezeichnet die Scipio-Benennung als »die unstatthafteste«.³⁹ Der Grund für die Ablehnung von Begers gelehrter Deutung dürfte gewesen sein, dass das Bildnis des Scipio Africanus seit dem frühen 16. Jahrhundert in einem eindrücklichen Basaltkopf bereits gefunden war.

Kaum erfolgreicher war Rubens Entdeckung des Demosthenes in der Herme der Sammlung Rockox. Zwar reproduzierte sie Joachim von Sandrart nach dem Stich von H. Witdoeck in seiner Bildnisgalerie antiker Dichter und Denker.⁴⁰ Bereits in der Neuauflage des Porträtbuches von Fulvio Orsini war ein in Tarragona gefundener Tondo mit Bildnis und Inschrift des Demosthenes abgebildet, doch ließ der Kommentar offen, ob es sich um den berühmten Redner oder um den gleichnamigen

37 Raymond Leplat: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy du Pologne*. Leipzig 1733 Taf. 152.

38 Bernard de Montfaucon: *L'antiquité expliquée* IV. Paris 1719, 23 Taf. 6,4.

39 Giovanni Battista Casanova: *Abhandlung über verschiedene alte Denkmäler der Kunst*. Leipzig 1771, 43–45.– Becker, W. G.: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler* enthaltend II. Dresden 1808, 3–5 Taf. 35.

40 Joachim von Sandrart: *Teutsche Academie* II 1. Nürnberg 1675, 51–52 Taf. H.

Strategen des peloponnesischen Krieges handelt.⁴¹ Bellori und Gronovius bildeten den Tondo ebenfalls ab und identifizierten ihn eindeutig mit dem Rhetor.⁴² Nachdem 1753 in Herculaneum ein Büstchen mit der Aufschrift *Demosthenes* entdeckt worden war, galt die Ikonographie des Redners als geklärt – anders als von Rubens vorgeschlagen.⁴³ Die Herme in Stockholm spielte in diesem Zusammenhang keine Rolle mehr.

Hatten die Statuen und Büsten erst einmal eine akzeptierte Benennung erhalten, so dienten sie zur Illustration und zur Beglaubigung der literarischen Texte. So bietet der Museumskatalog des Antonio Maria Zanetti von 1740 für das Caligulabildnis im Statuario Pubblico in Venedig zwar eine anspruchsvolle Abbildung, aber keine Beschreibung (Abb. 189–190).⁴⁴ Vielmehr gibt die Büste Anlass, die antiken Texte zu paraphrasieren: der Inzest mit seinen Schwestern wird genannt, als Beweis für seinen lasterhaften Charakter. Es folgen die Beschreibungen seines Aussehens bei Sueton und dem älteren Seneca, wobei Zanetti meint, in den Gesichtszügen der Büste die in den antiken Texten beschriebene Heimtücke (»perfidia«) und Grausamkeit wiederfinden zu können. Tatsächlich hat sich der Zeichner bemüht, den finsternen Blick des Bösewichts zu betonen. Zanetti stützt sich für seine Charakterbeschreibung auf Jacques Spon,⁴⁵ der seine Einschätzung der Natur des Caligula allerdings nicht von dieser Büste, sondern aus den literarischen Texten und von einem antiken Münzbildnis gewonnen hatte. Daran schließt sich ein Bericht über die Ermordung und Verfemung des Kaisers an. Beglaubt wird die Schilderung durch Fußnoten mit Angabe der antiken Quellen: Tacitus, Sueton, Seneca, Flavius Josephus, Cassius Dio. Zwar wird die Qualität der Skulptur betont (»statua di mano di eccellentissimo artifice qui efficiata«); wichtig ist sie aber, weil sie die Beschreibung vom Aussehen und vom Charakter des Kaisers angeblich bestätigt.

⁴¹ Ursinus wie Anm 2 Taf. 55; Faber wie Anm. 2, 37–38.

⁴² Bellori wie Anm. 24, III. Rhetorum et oratorum 6 Taf. 79.– Gronovius wie Anm. 25, II 93; III. Leiden 1698, Frontispiz.

⁴³ Visconti wie Anm. 6, 254–258 Taf. 29. 29a.– Zur Bronzestatuette mit Namensaufschrift: Bronzi di Ercolano I. Neapel 1767, 51–55 Taf. 11. 12.– Lang 2012, 180 S De4.

⁴⁴ Antonio Maria Zanetti: Delle Statue greche e romane. Venedig 1740, 10 mit Tafel.

⁴⁵ Jacques Spon: Recherches curieuses d'antiquité. Lyon 1683, 353–396: De l'utilité des Medailles pour l'étude de la Physiognomie bes. 368.



189 Zanetti 1740 (wie Anm. 44). Tafel mit Büste des Caligula.

Wenn Zanetti eine Analyse der Büste und einen Vergleich zwischen literarischen Texten und archäologischem Denkmal unterlässt, so steht er mit seiner Vorgehensweise nicht allein. Auch in anderen Publikationen antiker Skulpturen liefern die antiken Autoren die autoritative Inter-



190 Zanetti 1740 (wie Anm. 44); Erläuterungen zur Büste des Caligula Abb. 189.

pretation, die nicht in Frage gestellt wird – auch nicht durch die antiken Bildwerke. So zitiert Giovanni Bottari im Katalog der Kapitolinischen Museen zu den abgebildeten Bildnissen, die er für Darstellungen des Caligula hält, die Beschreibung Suetons vom Aussehen des Kaisers und

vermutet, der Bildhauer habe die Schilderung des Biographen illustrieren wollen oder Sueton habe diese Büste vor Augen gehabt.⁴⁶ In Wirklichkeit widerspricht die Skulptur der literarischen Überlieferung in einem zentralen Punkt: Das Haar der als Caligula benannten Büste ist keineswegs spärlich und um den Scheitel ganz ausgefallen, wie Sueton (Cal. 50,1) angibt. Diese offensichtlichen Diskrepanzen werden ignoriert, obwohl sie entweder die Deutung der Büste oder die Zuverlässigkeit der literarischen Quellen grundsätzlich in Frage stellten.

Auch in den grundlegenden Werken E. Q. Viscontis zum griechischen und römischen Porträt bleibt die Biographie dominierend. Er berichtet zuerst über Taten, Schicksal und Charakter seiner Protagonisten, bevor er deren Bildnisse aufführt und abbildet, aus denen sich wiederum die Bestätigung der literarischen Nachrichten ergibt.⁴⁷

46 Johannes Bottarius: *Museum Capitolinum II*. Rom 1750, 13–14 Taf. 11. 12.

47 Visconti, E. Q.: *Iconographie grecque I–III*. Paris 1811.– Ders.: *Iconographie romaine I*. Paris 1817.

3. TYPOLOGIE: VIELFALT UND EINHEIT DES BESONDEREN

3.1 BILDNISTYPEN

Als in der Neuausgabe von Fulvio Orsinis *Illustrium Imagines* ein Bildnis des Seneca aus der Sammlung des Kardinals Farnese vorgelegt wurde (Kap. V.2.1), erwähnte der gleichzeitig veröffentlichte Kommentar weitere Darstellungen des Philosophen. Der Autor führt sie nicht einzeln auf, aber er muss sie aus eigener Anschauung gekannt haben, denn er gibt an, dass sie untereinander überaus ähnlich seien, so dass sie ihm auf denselben *archetypus* zurückzugehen schienen.¹ Zwei Jahrhunderte später machte E. Q. Visconti bei der Untersuchung der Demosthenes-Bildnisse eine ähnliche Feststellung: Die einzelnen Darstellungen waren untereinander so ähnlich, dass sie durch das Bronzestückchen aus Herculaneum mit der Namensinschrift sicher benannt werden konnten.² Visconti vermutete, dass alle auf die literarisch bezeugte Statue des Polyeyktos zurückgehen.³ Inzwischen hat die systematische Dokumentation antiker

1 Iohannes Faber: *In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca... commentarius*. Antwerpen 1606, 74 zu Nr 131: »caeterisque eius imaginibus, quae exstant, perquam similis, ut omnes ex uno eodem archetypo desumptae videntur«.

2 Visconti, E. Q.: *Iconographie grecque I*. Paris 1811, 254–258 Taf. 29. 30; dazu ders.: *Museo Pio-Clementino III*. Rom 1790, 15–16 Taf. 14; VI. Rom 1792, 53 Taf. 37. Visconti nennt neben dem Stüchchen aus Herculaneum u. a. die Hermen im Vatikan; Sala delle Muse Inv.-Nr. 289, im Kapitöl, Stanza dei Filosofi Inv.-Nr.: 535 und Louvre Ma 237; der nicht zugehörige Kopf der Sitzstatue Louvre Ma 79b sowie die Statue Kopenhagen Ny Carlsberg Glyptotek Inv.-Nr. 2782 (damals Sammlung des Duc de Dorset).

3 Dazu von den Hoff, R.: Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen. In: Haake, M. / Mann, Ch. / von den Hoff, R. (Hrsg.): *Rollenbilder in der Athenischen Demokratie*. Wiesbaden 2009, 193–220.

Skulpturen immer wieder mehr oder weniger umfangreiche Gruppen ergeben, die sich auf ein gemeinsames rundplastisches Vorbild zurückführen lassen. Das gilt sowohl für Idealplastik, wie auch für das antike Porträt: Neben individuellen Einzelstücken finden sich Serien formal übereinstimmender Bildnisse, die in vielen Fällen über weite geographische Räume verteilt entdeckt worden sind und die als *Bildnistypen* bezeichnet werden. Wenn sie sich benennen lassen, so handelt es sich dabei oft um berühmte griechische Intellektuelle oder um Angehörige des römischen Kaiserhauses. Die Häufigkeit von formgleichen Köpfen gilt geradezu als Indiz für die Bedeutung der Dargestellten in der Antike.

Dieser Befund ist das Ergebnis von zwei unterschiedlichen Vorgängen. Zum einen wurden für die kaiserlichen Porträts eigens Entwürfe geschaffen, die von vornherein für eine weiträumige Verbreitung bestimmt waren und den Bildhauerwerkstätten zugänglich gemacht wurden. Bei der zweiten Gruppe handelt es sich um Kopien nach den Statuen bedeutender Personen aus dem klassischen oder hellenistischen Griechenland und aus der Zeit der römischen Republik, die lange nach der Aufstellung der ursprünglichen Skulptur gearbeitet worden sind. Dabei konnte die Kopie die gesamte Statue wiedergeben oder nur den Kopf und manchmal Teile des Oberkörpers. Über die Auswahl der Vorbilder lässt sich in diesen Fällen nur spekulieren, denn jede Statue konnte als Vorlage für einen archäologischen Typus seriell kopiert werden. Wahrscheinlich wurden berühmte, etwa durch den Aufstellungsort prominente Standbilder bevorzugt, aber gewiss spielte auch die Erreichbarkeit eine Rolle. Denn die erste Aufgabe der Kopisten bestand darin, geeignete und zuverlässige Modelle zu besorgen. War ein Porträt einmal kopiert, so konnte die Nachbildung etwa durch Gipsabgüsse ihrerseits abgeformt werden und als Vorlage für weitere Exemplare dienen. Das im späten Hellenismus entwickelte und in der römischen Kaiserzeit perfektionierte Punktierverfahren hatte die handwerklichen Voraussetzungen zur Herstellung exakter Kopien geschaffen.⁴ Damit wurde auch für die dreidimensionalen Bildnisse möglich, was Varro mit den Illustrationen seiner Porträtbücher angestrebt hatte: »*ut praesentes esse ubique ceu di possent*; dass sie wie die Götter überall gegenwärtig sein könnten« (Plin. nat. 35,11). So wurde ein Nachteil der Ehrenstatuen überwunden, der zuvor etwa von Isokrates betont worden war: Dass die Standbilder, anders als Lobre-

⁴ Pfanner 1989 bes. 187–204.– Settis, S. / Anguissola, A. / Gasparotto, D. (Hrsg.): *Serial / portable classic. The greek canon and its mutations*. Mailand 2015.

den, den Geehrten zwangsläufig nur an einem einzigen Ort zu rühmen vermochten.⁵ Nun konnten etwa die Bildnisse des Sokrates oder des Menander, die für einen spezifischen Standort geschaffen worden waren und jahrhundertlang ausschließlich dort zu sehen gewesen waren, an jedem gewünschten Ort, in privaten Villen und öffentlichen Gebäuden, im ganzen römischen Reich gezeigt werden.

Es war Octavian, der die Möglichkeiten des handwerklichen Verfahrens für politische Zwecke erkannte und systematisch nutzte (Kap. III.5.1). Wie für die Mächtigen der späten Republik wurden auch für ihn spektakuläre Ehrenstatuen errichtet:⁶ die Reiterstatue auf den Rostra am Forum Romanum, die Ehrenstatue nach dem Sieg über Sextus Pompeius in der Pose des Kosmokrators, das mit Schiffsschnäbeln geschmückte und von seinem Standbild bekrönte Säulenmonument, die Kolossalstatue auf seinem Grabmal, die Darstellungen als Triumphator in der Quadriga auf den Ehrenbögen und im Zentrum des Augustusforums; gewiss auch viele andere, die durch Format, Material oder Habitus auffällig waren. Diese Denkmäler, mit denen die außerordentlichen Erfolge, Verdienste und Ehrungen des *divi filius* gewürdigt wurden, beherrschten unübersehbar den öffentlichen Raum der Stadt Rom. Zugleich wurden viele von ihnen auf den Münzen dargestellt und damit reichsweit gekannt gemacht.

Dazu schuf Octavian ein zweites, neues Element seiner Bildnispolitik: Für sein Porträt wurden dreidimensionale Vorlagen geschaffen und verbreitet, so dass sie nicht nur in Rom, sondern auch in den Städten Italiens und in den Provinzen von den lokalen Werkstätten kopiert werden konnten. Die dazu benötigten Kopiertechniken waren seit dem Hellenismus bekannt; auch von früheren Herrschern wie Ptolemaios VI. sind mehrere Bildnisse nach dem gleichen Entwurf gearbeitet worden.⁷ Aber nun wurde das Verfahren einer zentralisierten Bildnisverteilung nicht nur gelegentlich, sondern dauernd und konsequent angewandt. Damit war Sorge getragen, dass das Antlitz des Herrschers überall in ähnlicher Form und in der gewünschten Weise zu sehen war (Kap. III.5.1). Das Verfahren ist auch für Angehörige des Kaisers genutzt und von den

⁵ Isokrates 9,73–75: »τοὺς μὲν τύπους ἀναγκαῖον παρὰ τούτοις εἶναι μόνοις, παρ' οἷς ἂν σταθῶσι«.

⁶ Zanker 1987, 46–52.– Boschung 1993a, 96–103.

⁷ Azoulay, V. / von den Hoff, R. in Queyrel, F. / von den Hoff, R.: La vie des portraits grecs. Statues-portraits du V^e au I^{er} siècle av. J.-C. Usages et re-contextualisation. Paris 2017, 173–174 Abb. 48–49.– Zur Technik Pfanner 1989.

Nachfolgern des Augustus zumindest bis in das spätere 3. Jahrhundert n. Chr. beibehalten worden.

Nur in wenigen Fällen lässt sich mit Sicherheit feststellen, aus welchen Anlässen neue Fassungen des Kaiserporträt entstanden sind. So verlangte die Machtübernahme nach einer passenden Darstellung des Herrschers, aber in der Regel dürfte es ältere Porträts des neuen Kaisers gegeben haben, die auch weiterhin kopiert wurden. Bei Octavian waren es die Konflikte nach der Ermordung Caesars, die Beendigung der Bürgerkriege und endlich die Annahme des Augustus-Namens im Zusammenhang mit der Neuregelung des Staats, die jeweils angemessene Bildnisfassungen verlangten. Bei Nero und Marc Aurel machte das Heranwachsen vom kindlichen Prinzen zum Thronfolger eine Aktualisierung des Porträts nötig. In allen diesen Fällen wurde die Besonderheit des Herrschers durch eine veränderte Darstellung neu definiert. Die Schaffung eines neuen Bildnistypus konnte eine programmatische Neuausrichtung der Herrschaft signalisieren; aber manchmal ist unklar, ob unterschiedliche Fassungen des Kaiserporträts jeweils spezifische politische Botschaften vermitteln sollten.

Für die Untersuchung des Phänomens erwiesen sich die Bildnisse des Augustus selbst als besonders ergiebig, wie die bahnbrechende Studie von Otto Brendel gezeigt hat. Brendel hatte im Anschluss an eine Beobachtung von Johann Jacob Bernoulli erkannt, dass sich die Bildnisse des Augustus nach der Anordnung der Stirnlocken in mehrere Gruppen ordnen lassen, die er als »Typen« bezeichnete. Demnach müsse es einige offizielle Bildnisse gegeben haben, die von den Bildhauern kopiert werden konnten. Auch wenn Brendels Ansatz zunächst grundsätzlich bestritten, manchmal auch missverstanden worden ist, so hat er sich seither überzeugend bewährt, nicht zuletzt durch zahlreiche Neufunde.⁸ Seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts liegt ein besonderes Augenmerk der archäologischen Porträtforschung auf der Zusammenstellung und der Analyse von Bildnistypen.⁹ Sie hat auch gezeigt, dass die jeweiligen Modelle nicht nur die Anordnung der Stirnlocken vorgaben, sondern auch Physiognomie, Mimik und Kopfwendung.

⁸ Brendel, O.: *Ikonographie des Kaisers Augustus*. Nürnberg 1931 bes. 11–15.– Zur weiteren Forschungsgeschichte Boschung 1993a, 1–4.

⁹ Stilbildend Fittschen, K.: *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach*. Berlin 1977.– Fittschen/Zanker I 1985; III 1983.– Zum Vorgehen etwa Boschung 1993a, 4–10.

3.2 TYPOLOGIE, EINE METHODE DER BESONDERUNG

Der Begriff *Typus* wird in den verschiedenen Wissenschaften und selbst innerhalb der Archäologie unterschiedlich verwendet. In der Forschung zur römischen Keramik ist mit »Typus« in der Regel eine distinkte Gefäßform gemeint;¹⁰ bei Fibeln erfolgt die Zuordnung oft aufgrund konstruktiver Merkmale. Oscar Montelius hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine »typologische Methode« vorgestellt, mit der sich die Entwicklung und Ausdifferenzierung großer Gattungen archäologischer Funde wie etwa der Fibeln oder Beile untersuchen lassen.¹¹ Objekte gleicher Funktion können von einer gemeinsamen Grundform ausgehend Elemente ausbilden, durch die sie unterscheidbar werden. So entsteht die Ausgangsform der Fibel aus der zusammengebogenen Nadel. Innerhalb dieser Materialgattung kann zur Fixierung der Spitze entweder eine Spiralscheibe oder ein rinnenförmiger Nadelhalter dienen. Diese Differenz scheidet zwei Gruppen, die sich weiter aufgliedern lassen: Bei der ersten Variante kann die Spirale vergrößert oder durch eine Platte ersetzt sein; bei der zweiten kann der Nadelhalter verlängert werden oder in einen Aufsatz auslaufen. Auch der gebogene Teil der Fibel wird unterschiedlich gestaltet. So hat Johannes Sundwall die älteren italischen Fibeln vor allem aufgrund der Form des Bogens auf neun Typen (A–I) verteilt, von denen die erste mittels sekundärer und tertiärer Merkmale in Untertypen aufgefächert ist.¹² Montelius hat die Formveränderungen, die hier zu beobachten sind, als konsequente Entwicklung verstanden und durch die Kombination mit datierten Fundkontexten chronologisch ausgewertet. Dabei ging er von einem naturgesetzlichen Prozess aus: »Die Entwicklung kann langsam oder schnell verlaufen, immer ist aber der Mensch bei seinem Schaffen von neuen Formen genöthigt demselben Gesetz der

10 Renfrew, C. / Bahn, P.: Basiswissen Archäologie. Theorien, Methoden, Praxis. Mainz 2009, 100: »Verschiedene Töpfe mit denselben Attributen bilden einen Gefäß-Typ, die Typologie gruppiert Artefakte nach solchen Typen«. Zum Verfahren s. etwa Dragendorff, H. / Watzinger, C.: Arretinische Reliefkeramik. Reutlingen 1948, 23–27.– Allgemein dazu etwa Bernbeck, R.: Theorien in der Archäologie. Tübingen/Basel 1997, 206–213.

11 Montelius, O.: Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa I. Die Methode. Stockholm 1903; auch separat erscheinen mit gleicher Paginierung: Die Typologische Methode. Stockholm 1903.

12 Sundwall, J.: Die älteren italischen Fibeln. Berlin 1943.

Entwicklung zu gehorchen, welches für die übrige Natur gilt.«¹³ Dieser Vorstellung liegen letztlich biologische Entwicklungsmodelle zugrunde, wie sie im 19. Jahrhundert vor allem durch Charles Darwin eine große Verbreitung gefunden hatten.¹⁴ Der Typus wäre demnach die Grundform mehrerer oder vieler Objekte, die einer gesetzmäßig fortschreitenden und unumkehrbaren Ausdifferenzierung unterliegt. Er beschreibt sowohl die Gemeinsamkeiten der vielen Exemplare wie auch ihre schrittweise Aufteilung in kleinere Einheiten mit jeweils spezifischen Merkmalen und endlich in Einzelstücke.

Grundlage jeder typologischen Untersuchung ist der systematische Vergleich als Verfahren zur Feststellung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, durch die sich die einzelnen Artefakte einerseits in Gruppen zusammenschließen und andererseits aufteilen lassen.¹⁵ Dabei werden offensichtliche Differenzen benannt, nach denen eine systematische Gliederung des Materials vorgenommen und verfeinert werden kann. Die Gewichtung der Merkmale liegt im Ermessen dessen, der die Untersuchung vornimmt: Gemeinsamkeiten mögen als so bedeutend eingeschätzt werden, dass sie einen Typus konstituieren; Unterschiede können für belanglos gehalten werden oder für so gewichtig, dass sie eine typologische Abtrennung oder Unterteilung erfordern. Das Verfahren folgt einer ähnlichen Logik wie der Wissensbaum des Porphyrios, bei dem durch eine Abfolge grundsätzlicher Unterscheidungen das Individuelle ermittelt wird (Kap. I.3.2 Tafel 4). Ausführlich legte Platon sein Verfahren der *Dihairesis* (διαίρεσις, »Unterscheidung«) am Beispiel der Angelfischerei dar (Sophistes 218d–221b): Durch das schrittweise Aufzeigen von Unterschieden wird dargelegt, was diese Tätigkeit von anderen Kunstfertigkeiten, Erwerbsformen, Jagdarten und Fischereitechniken trennt, so dass zugleich ihre Besonderheiten hervortreten. Die so erprobte Methode lässt sich anschließend auch für die Bestimmung der Eigenheiten eines Sophisten anwenden.

Im Zusammenhang mit dem antiken Porträt wird der Begriff *Typus* in anderer Bedeutung als von Montelius benutzt.¹⁶ Auf diesem Gebiet bezeichnet er, dem griechischen Wort ὁ τύπος folgend, die durch eine

¹³ Montelius a. O. 20.

¹⁴ Vgl. etwa Wieland, W.: Entwicklung, Evolution. In: Brunner, O. / Conze, W. / Koselleck, R. (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe 2. Stuttgart 1975, 199–210.

¹⁵ Boschung 2017, 133–136.

¹⁶ Fittschen, K.: The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems. In: Ewald, Björn Ch. / Noreña, C. F.:

bestimmbare Vorlage geprägte Form, die sich in der Gesamtheit der Wiederholungen nach einem gemeinsamen Entwurf finden lässt. Das entspricht eher der Verwendung im Bereich der antiken Numismatik. Hier konstituiert die Verbindung von festgelegten Legenden und Bildmotiven der Vorder- und Rückseite einen Münztypus. Jene sind von verschiedenen Graveuren auf die Münzstempel übertragen worden, die stilistisch und qualitativ variieren können. Durch die wechselnde Koppelung der Vorder- und Rückseitenstempel, durch unterschiedliche Zentrierung, Stempelstellung und Abnutzung der Prägeformen sind die einzelnen Exemplare stets mehr oder weniger verschieden, auch wenn sie unmittelbar auf denselben Entwurf zurückgehen und größtmögliche Gleichförmigkeit angestrebt wurde.¹⁷ Freilich fällt die Abgrenzung der einzelnen Typen im Falle der rundplastischen Bildnisse schwerer. Denn zum einen fehlt die Legende, die bei den Münzen zur Konstituierung der Typen beiträgt; zugleich ist das Bildmotiv der Porträts oft weitgehend ähnlich, so dass im Grunde geringfügige formale Abweichungen die typologische Aufteilung begründen müssen. Zugleich sind die Unterschiede zwischen den einzelnen Exemplaren eines Typus aufgrund der anderen Herstellungstechnik erheblich größer.

Die typologische Betrachtung des antiken Porträts strebt nicht die umfassende und systematische Gliederung des gesamten Materials als Ausdruck einer gesetzmäßigen Entwicklung an, wie Montelius dies etwa für die Fibeln versucht hatte. So kann nicht von einer konsequenten Entwicklung ausgegangen werden, denn die Fallstudien haben gezeigt, dass es immer wieder bewusste Neukonzeptionen gab, die sich gezielt gegen die zeitgenössischen Erwartungen wandten, jedoch ihrerseits wieder stilbildend wurden. Sie waren nicht absehbar sondern willkürlich, auch wenn die Prozesse, die sie auslösten, manchmal ähnlich verliefen. Aber der Begriff des Bildnistypus bietet die Möglichkeit, das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen zu untersuchen, also die einzelnen erhaltenen Porträts in ihrer Abhängigkeit von der formalen Vorlage, aber auch in ihren Übereinstimmungen und Differenzen untereinander darzustellen.

The Emperor and Rome. Space, Representation and Ritual. Cambridge 2010, 221–246.

17 Dazu etwa von Kaenel, H.-M.: Münzprägung und Münzbildnis des Claudius. Berlin 1986, 7–32 (Bestimmung von 81 Münztypen). 46–152 (Stempelkatalog). 172–201 (Graveure).

3.3 REPLIKENREZENSION: DAS ALLGEMEINE AUS DEM BESONDEREN

Ein Bildnistypus, verstanden als Summe aller Darstellungen, die auf denselben dreidimensionalen Entwurf zurückgehen, ist eine Figuration des Besonderen (Kap. I.2–3): Die kopierte Vorlage ist geschaffen worden, um Eigenheiten eines Individuums durch einen gestalteten Körper sichtbar und im öffentlichen Raum erlebbar zu machen. Von manchen Personen gab es mehrere Bildnistypen: Diese geben zwar dieselbe als *besonders* erkannte Person wieder und teilen oft charakteristische Formen der Physiognomie und der Frisur, wie sich etwa an den Bildnistypen des Julius Caesar, des Augustus und des Tiberius ablesen läßt. Aber die aufeinander folgenden Fassungen gestalten die gemeinsamen Züge auf eine signifikant verschiedene Weise und lassen sich dadurch voneinander unterscheiden.

Auf der anderen Seite ist der ursprüngliche Entwurf die Grundform, auf die alle Kopien zurückgehen. Er vereinigt die allen Einzelstücken gemeinsamen formalen Elemente, die in den Repliken unvollständig, oft auch verändert wiederholt werden. Im Verhältnis zu den Kopien erscheint der Entwurf somit als das Allgemeine.

Nur in wenigen Fällen dürften die erhaltenen römischen Kaiserporträts direkt nach den dreidimensionalen Entwürfen kopiert worden sein. Das läßt sich für jene Stücke vermuten, die in kaiserlichen Residenzen gefunden worden sind, denn die Auftraggeber werden in diesen Fällen Zugang zu den autorisierten Vorlagen gehabt und zugleich auf eine exakte Ausführung zumindest der Physiognomie und des Stirnhaars geachtet haben. Im Falle des Augustusbildnisses aus der Villa der Livia in Prima porta (Abb. 101a–b) wird diese Annahme dadurch gestützt, dass sich der Kopf durch den Vergleich mit den anderen Kopien als die zuverlässigste Überlieferung erweist (Boschung 1993a, 45). Auch die beiden Neroporträts (vgl. Abb. 109) vom Palatin haben sich als gute Wiederholungen des jeweiligen Bildnistypus gezeigt.¹⁸ In den meisten Fällen aber dürften die Vorlagen indirekt vermittelt und von unterschiedlicher Qualität gewesen sein: Die als Modell für die Kopien verwendeten Abgüsse konnten fehlerhaft oder unvollständig sein und manchmal standen vielleicht keine dreidimensionalen Vorlagen zur Verfügung. Wenn nicht der originäre Entwurf, sondern ein lokal verfügbares Bildnis kopiert wurde, so

18 Stemmer, K.: *Damnatio Memoriae*. Das Berliner Nero-Porträt. Mainz 1996, 71–72 Abb. 22; 72–73 Abb. 23.

wurden damit auch bereits vorhandene Abweichungen mit übertragen. Die Besonderheiten einzelner Kopien können durch lokale Traditionen der Bildhauerwerkstätten begründet sein; häufig resultieren sie aus dem Bemühen, die Formen der Vorlage dem aktuellen Zeitstil anzupassen.

Wenn der Kommentar zu Orsinis *Illustrium imagines* mehrere Bildnisse Senecas wegen ihrer Ähnlichkeit untereinander auf denselben *archetypus* zurückführt, so verwendet er damit einen Begriff der Buchgeschichte, der dort die rekonstruierbare Vorlage für alle erhaltenen Abschriften eines Werkes bedeutet; als ἀρχέτυπον bezeichnet Cicero (Att. 16,3,1) das korrigierte Exemplar seines an Atticus geschickten Werks, das dort abgeschrieben werden sollte. Tatsächlich steht die Klassische Archäologie vielfach wie die Literaturwissenschaft vor der Aufgabe, aus einer Vielzahl von Kopien unterschiedlicher Qualität das zugrunde liegende Werk möglichst zuverlässig zurückzugewinnen. Das archäologische Vorgehen ist denn auch mit dem philologischen Stemma verglichen worden.¹⁹ So wie die Textkritik aus Bindefehlern, d. h. aus signifikanten Unterschieden einzelne Stränge der literarischen Überlieferung unterscheidet und spätere Abweichungen markiert, so kann die Archäologie die gemeinsamen Formelemente eines Bildnistypus bestimmen und von den intendierten oder unbeabsichtigten Veränderungen der Kopisten abgrenzen. Durch die Eliminierung der Besonderheiten der einzelnen Stücke lässt sich eine Vorstellung vom Allgemeinen des Entwurfs erreichen (Kap. I.2.3).

Freilich bestehen aufgrund der Quellenlage und der Überlieferungssituation erhebliche Unterschiede. So ist die Übertragung dreidimensionaler Formen der Porträts, auch wenn dafür spezielle mechanische Verfahren entwickelt worden sind, wesentlich komplizierter als eine Abschrift. Dabei wurden Elemente, die zweidimensional umgesetzt werden konnten, in vielen Fällen recht genau übernommen. Das gilt bei den Porträts der frühen Kaiserzeit insbesondere für die Anordnung der Locken und für die Profillinie der Gesichter, die sich leicht als graphisches Schema erfassen ließen. Dagegen sind dreidimensional angelegte Bestandteile eines Entwurfes sehr viel schwieriger einzubeziehen. Sie sind häufig ungenauer kopiert worden, weil für ihre exakte Übertragung mit mechanischen Mitteln ein erheblich größerer Aufwand erforderlich war. In

¹⁹ Marvin, M.: *The Language of the Muses. The Dialogue between Roman and Greek Sculpture*. Los Angeles 2008, 142–167.

diesem Bereich finden sich daher größere Varianten und oft eigentliche Neuinterpretationen.

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen dreidimensionalen Form hat die Archäologie die Methode der Replikenrezension entwickelt: Sie sammelt zunächst alle Skulpturen, die signifikante Gemeinsamkeiten der Formdetails aufweisen und damit auf eine gemeinsame Vorlage zurückzuführen sind. In einem zweiten Schritt werden sie systematisch untereinander verglichen, um Übereinstimmungen und Unterschiede herauszuarbeiten. Damit lassen sich zum einen die Formen der gemeinsamen Vorlage, auf der anderen Seite die durch Zeitstil und handwerkliche Fertigkeit der Kopisten bewirkten Eigenheiten der einzelnen Exemplare fassen. Durch dieses Vorgehen erweisen sich einige Kopien als getreuer Überlieferung, andere als stärker abweichend. Freilich sind die Ergebnisse nicht in allen Fällen in gleicher Weise klar. Das hängt wieder mit der unterschiedlichen Überlieferung zusammen, denn von manchen Porträts sind Dutzende von Kopien überliefert, von anderen aber nur wenige und nicht immer sind die Übereinstimmungen so weitgehend, dass von dem gemeinsamen Vorbild eine detaillierte Vorstellung zu gewinnen ist. Der Quellenwert einzelner Kopien mag durch neuzeitliche Reinigung und Restaurierung, Ergänzung oder Zweifel an einer antiken Entstehung umstritten sein, was die Einschätzung der Rekonstruktion beeinflusst. Einmal gewonnene Resultate können durch die Auffindung neuer oder eine bessere Vorlage schon bekannter Kopien zweifelhaft werden. So erfordert die Arbeit an der Replikenrezensionen einen großen Aufwand der Dokumentation und ausführliche Argumentation, wenn sie verlässliche Resultate erbringen soll. Für die hier genannten Fallbeispiele (Kap. III.1–6) haben sorgfältige Studien eine solide Basis gelegt.

Auch wenn die Bildnisse einiger griechischer Dichter und Philosophen oder römischer Kaiser in großer Zahl erhalten sind, so besitzt doch jede Wiederholung eines Bildnistypus ihre eigene Bedeutung. Zwar mag es überaus ähnliche Stücke geben, doch sind sie nie in allen Details formidentisch, sondern weisen aufgrund der handwerklichen Herstellung stets singuläre Eigenheiten auf. Dabei wird auch deutlich, dass sich die Kopisten nicht in allen Bereichen mit der gleichen Sorgfalt an ihren Vorlagen orientierten. So finden sich unter den zahlreichen Bildnissen des Augustus keine zwei Köpfe, deren Ohren im Detail übereinstimmen – obwohl die Ohren zu den unveränderlichen Merkmalen einer Person zählen. Porträts nach dem gleichen Typus unterscheiden sich durch Format und Material ebenso wie durch die Qualität der Ausführung.

Dazu kommen die unterschiedlichen Bedingungen der Überlieferung und der Erhaltung, der Reinigung und der Restaurierung.

Für die Rekonstruktion des Entwurfs sind zunächst alle Kopien wichtig. Auch bei Bildnistypen mit zahlreichen Wiederholungen kann ein einziges Stück das Gesamtbild verändern oder entscheidend ergänzen. Wie fragil die Überlieferung selbst im Falle eines häufig porträtierter Kaisers sein kann, zeigen exemplarisch die Bildnisse des Augustus: Die früheste Bildnisfassung Octavians ist nur gerade in zwei Vertretern erhalten (Kap. III.5.2). Ein Kopf in Wien, der ihnen physiognomisch nahesteht, sich zugleich aber durch die Anordnung der Haare stark unterscheidet, hat keine Repliken: In diesem Falle lässt sich nicht entscheiden, ob es sich um ein typologisch ungebundenes Bildnis des jungen Octavian, einen weiteren Bildnistypus, oder um das angeglichene Porträt eines Zeitgenossen handelt;²⁰ schon ein einzelner Neufund könnte die Frage klären. Auf der anderen Seite ist vor einigen Jahren zu einer vermeintlich isolierten Variante des Primaporta-Typus eine genaue Replik gefunden worden, die einen neuen Replikenstrang der eigentlich gut untersuchten Hauptfassung des Augustusporträts nachgewiesen hat.²¹

Wie bei der Idealplastik, so hat sich die Archäologie auch für die Porträtforschung zunächst einseitig auf die Frage nach den verlorenen Entwürfen konzentriert: Aus den erhaltenen Kopien sollten die »Original«, also die Vorlagen rekonstruiert werden, um Datierung, kunsthistorische Bedeutung, Auftraggeber, Standort und Intention der Entstehung zu klären. Im Falle des Kaiserporträts hoffte man, aus den sogenannten »Urbildern«, den Entwürfen der Bildnistypen, Aufschluss über das Selbstverständnis und damit ein politisches Programm der Herrscher gewinnen zu können. Aber der Antagonismus zwischen »Original« und »Kopie«, der die ältere Forschung stark beschäftigt hatte, hat sich in den letzten Jahrzehnten immer deutlicher als problematisches Modell erwiesen, das der Vielfalt kultureller Phänomene nicht gerecht werden kann.

²⁰ Boschung 1993a, 196 Nr. ?219 Taf. 207.

²¹ Boschung 1993a, 178 Nr. 169 Taf. 129. Der Kopf befand sich nach einer Zeichnung im Album des Ciacconius im späteren 16. Jahrhundert in der Sammlung der Severo de Severis in Rom: Vorster, Ch.: Aufstellung, Deutung und Ergänzung antiker Skulpturen in Sammlungen des 16. Jahrhunderts. In: Vorster, Ch. u. a. (Hrsg.): Die Antikenalben des Alphonsus Ciacconius in Braunschweig, Rom und Pesaro. Braunschweig 2018, 145 Abb. 3.– Zur neu gefundenen Replik aus Pozzuoli: Valeri, C.: Marmora Phlegraea. Sculture del Rione Terra di Pozzuoli. Rom 2005, 140–146 V.3 Abb. 144–145. 148–149. 210.

Bereits die Untersuchung von Paul Zanker über *Klassizistische Jünglingsstatuen* eröffnete eine Gegenperspektive, indem sie nach den Anliegen und Intentionen fragte, die zur Herstellung der Kopien geführt hatte.²² Die Bedeutung der einzelnen Exemplare eines Bildnistypus liegt also nicht nur in ihrer Rolle als mehr oder weniger zuverlässige Quellen für den Formenbestand des Entwurfs. Kopien, die sich im Verlauf der Vergleiche gegenüber der Vorlage als stärker verändert erweisen, machen Besonderheiten lokaler Werkstätten deutlich, lassen lokale Rezeptionsvorgänge erkennen oder zeigen signifikante Phasen der Verbreitung an.²³ Sie sind wichtige Quellen für die Geschichte ihrer Standorte und für die Anliegen der lokalen Eliten ebenso wie für die Reichweite politischer und kultureller Entwicklungen des Imperiums. Gerade jene Wiederholungen, die für die Rekonstruktion des ursprünglichen Entwurfs wegen ihrer Eigenheiten unwichtig erscheinen, erweisen sich für die Untersuchung solcher Fragen als besonders aufschlussreich.

²² Zanker, P.: *Klassizistische Statuen*. Mainz 1974 bes. XV–XX.

²³ Vgl. etwa Scheibler 2004, 179–258.– Zanker, P.: *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps*. München 1983.

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ANTIKE AUTOREN

Anth. Gr.	Anthologia Graeca
App. civ.	Appian, bella civilia
Mithr.	Mithridatius
Aristoph. Nub.	Aristophanes, Nubes
Aristot. Ath. pol	Aristoteles, Athenaion politeia
metaph.	metaphysica
Cic. Att.	Cicero, An Atticus
Catil.	in Catilinam
fam.	epistulae ad familiares
fat.	de fato
fin.	de finibus bonorum et malorum
leg.	de legibus
Phil.	Philippicae
Tusc.	Tusculanae disputationes
Diog. Laert.	Diogenes Laertios
Dion. Hal. ant.	Dionysios von Halikarnass, antiquitates
Nep. Att.	Cornelius Nepos, Atticus
Gell.	A. Gellius, noctes Atticae
Hom. Il.	Homer, Ilias
Od.	Odyssee
Ov. met.	Ovid, Metamorphosen
Plat. apol.	Platon, apologia
Charm.	Charmides
ep.	epistulae
symp.	symposium
Tht.	Theaitetos
Plin. nat.	Plinius maior naturalis historia
Sal. hist.	Sallustius, historiae
Iug.	de bello Iugurthino
Suet. Aug.	Suetonius, divus Augustus

Cal.	Caligula
Iul.	divus Iulius
Tib.	Tiberius
Vesp.	divus Vespasianus
Tac. ann.	Tacitus, Annalen
Val. Max.	Valerius Maximus, <i>facta et dicta memorabilia</i>
Xen. mem.	Xenophon, <i>memorabilia</i>
symp.	symposium

LEXIKA, REIHEN, ZEITSCHRIFTEN

- AA** Archäologischer Anzeiger
AM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
ASR Die antiken Sarkophagreliefs
CIL Corpus Inscriptionum Latinarum
DNO Kansteiner, S. / Hallof, K. / Lehmann, L. / Seidensticker, B. / Stemmer, K. (Hrsg.): *Der Neue Overbeck*. Berlin/Boston 2014
DNP Cancik, H. / Schneider, H. (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Enzyklopädie der Antike 1–16. Stuttgart/Weimar 1996–2002
JdI Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I–VIII. Zürich/München 1981–1997
MAR *Monumenta Artis Romanae*. Herausgegeben vom Forschungsarchiv für antike Plastik am Archäologischen Institut der Universität zu Köln
RE Wissowa, G. u. a. (Hrsg.): *Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Neue Bearbeitung 1893–1980
RM Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
ZAKMIRA Schriften des Lehr- und Forschungszentrum für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums (ZaKMiRa) der Universität zu Köln

MONOGRAPHIEN UND EINZELSCHRIFTEN

- Bernoulli 1882. 1886. 1891. 1894** Bernoulli, J.J.: *Römische Ikonographie* I. Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluss der Kaiser und ihrer Angehörigen. Stuttgart 1882.– II. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen 1. Das julisch-claudische Kaiserhaus. Berlin/Stuttgart 1886.– 2. Von Galba bis Commodus. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1891.– 3. Von Pertinax bis Theodosius. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1894

- Blamberger/Boschung 2011** Blamberger, G. / Boschung, D. (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität. Morphomata 1.* München
- Bol 1990** Bol, P. C. (Hrsg.): *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik.* Frankfurt a. M.
- Bol I 2002. II 2004. III 2007. IV 2010** Bol, P. C. (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Mainz. I Frühgriechische Plastik. 2002; II Klassische Plastik. 2004; III Hellenistische Plastik. 2007; IV Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians. 2010*
- Boschung 1987** Boschung, D.: *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms.* Bern
- Boschung 1993a** Boschung, D.: *Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild I 2.* Berlin
- Boschung 1993b** Boschung, D.: *Die Bildnistypen der julisch-claudischen Kaiserfamilie. Ein kritischer Forschungsbericht, Journal of Roman Archaeology 6, 1993, 39–79*
- Boschung 2002** Boschung, D.: *Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses. MAR 32.* Mainz
- Boschung 2006** Boschung, D.: *Die Tetrarchie als Botschaft der Bildmedien. Zur Visualisierung eines Herrschaftssystems. In: Boschung/Eck 2006, 349–380*
- Boschung 2015** Boschung, D.: *Unheimliche Statuen und ihre Bändigung. In: Boschung/Vorster 2015, 281–305*
- Boschung 2017** Boschung, D.: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36.* Paderborn
- Boschung/Eck 2006** Boschung, D. / Eck, W. (Hrsg.): *Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation. ZAKMIRA 3.* Wiesbaden
- Boschung/Fögen 2019** Boschung, D. / Fögen, Th.: *Caligula: Selbstdarstellung und Fremdwahrnehmung eines römischen Kaisers. In: Blamberger, G. / Boschung, D.: Competing Perspectives. Figures of Image Control. Morphomata 42.* Paderborn 2019, 73–136
- Boschung/Hammerstaedt 2015** Boschung, D. / Hammerstaedt, J. (Hrsg.): *Das Charisma des Herrschers. Morphomata 29.* Paderborn
- Boschung/Jäger 2014** Boschung, D. / Jäger, L. (Hrsg.): *Formkonstanz und Bedeutungswandel. Morphomata 19.* München
- Boschung/Queyrel 2017** Boschung, D. / Queyrel, F. (Hrsg.): *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt. Morphomata 34.* Paderborn
- Boschung/Queyrel 2019** Boschung, D. / Queyrel, F. (Hrsg.): *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse. Morphomata 40.* Paderborn
- Boschung/Queyrel 2020** Boschung, D. / Queyrel, F. (Hrsg.): *Porträt und soziale Distinktion / Portrait et distinction sociale. Morphomata 48.* Paderborn
- Boschung/Queyrel 2021** Boschung, D. / Queyrel, F. (Hrsg.): *Formate und Funktionen des Porträts – Formats et fonctions du portrait. Morphomata 45.* Paderborn

- Boschung/Shapiro/Wascheck 2015** Boschung, D. / Shapiro, A. / Wascheck, F. (Hrsg.): *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*. Morphomata 23. Paderborn
- Boschung/Vorster 2015** Boschung, D. / Vorster, Ch. (Hrsg.): *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*. Morphomata 24. München
- Crawford 1974** Crawford, M. H.: *Roman Republican Coinage*. Cambridge
- Fehr 1979** Fehr, B.: *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr.* Bad Bramstedt
- Fittschen 1988** Fittschen, K.: *Griechische Porträts*. Darmstadt
- Fittschen/Zanker I 1985. II 2010. III 1983. IV 2014** Fittschen, K. / Zanker, P.: *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und in den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. I Kaiser- und Prinzenbildnisse. Mainz 1985; II Die männlichen Privatporträts. Berlin 2010; III Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts. Mainz 1983; IV Kinderbildnisse... Bildnisse an Reliefdenkmälern. Berlin/Boston 2014*
- Gasparri 2009** Gasparri, C. (Hrsg.): *Le sculture Farnese II. I ritratti*. Neapel
- Giuliani 1998** Giuliani, L.: *Das älteste Sokrates-Bildnis. Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker*. In: Köstler, A. / Seidl, E. (Hrsg.): *Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln 1998, 15–40
- Greub 2020** Greub, Th. (Hrsg.): *Revisionen des Porträts. Jenseits von Mimesis und Repräsentation*. Morphomata 46. Paderborn
- Greub/Roussel 2018** Greub, Th. / Roussel, M. (Hrsg.): *Figurationen des Porträts*. Morphomata 35. Paderborn
- Himmelman 1989** Himmelman, N.: *Herrscher und Athlet*. Ausstellungskat. Bonn
- Hölscher 2009** Hölscher, T.: *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell*. Basel
- Hölscher 2018** Hölscher, T.: *Visual Power in Ancient Greece and Rome*. Oakland
- Keesling 2017** Keesling, C. M.: *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories*. Cambridge
- Knauß/Gliwitzky 2017** Knauß, F. S. / Gliwitzky, Ch. (Hrsg.): *Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt*. München
- Kovacs 2014** Kovacs, M.: *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt*. Wiesbaden
- Lang 2012** Lang, J.: *Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt*. Wiesbaden
- Pfanner 1989** Pfanner, M.: *Über das Herstellen von Porträts. Ein Beitrag zu Rationalisierungsmaßnahmen und Produktionsmechanismen von Massenware im späten Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, *JdI* 104, 1989, 157–257
- Richter 1965** Richter, G. M. A.: *The Portraits of the Greeks I–III*. London
- Ritti 1977** Ritti, T.: *Immagini onomastiche sui monumenti sepolcrali di età imperiale*. *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie di Scienze morali, storiche e filologiche* 21, 1977, 257–396

- Scheibler 1989a** Scheibler, I.: Sokrates in der griechischen Bildniskunst. Ausstellungskat. München
- Scheibler 1989b** Scheibler, I.: Zum ältesten Bildnis des Sokrates, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40, 1989, 7–33
- Scheibler 2004** Scheibler, I.: Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts in der Kaiserzeit, *JdI* 119, 2004, 179–258
- Scholl 2016** Scholl, A. (Hrsg.): Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin I. Griechische und römische Bildnisse. Berlin
- Varner 2004** Varner, E. R.: *Mutilation and Transformation. Damnatio memoriae and Roman Imperial Portraiture.* Leiden/Boston
- Vierneisel-Schlörb 1979** Vierneisel-Schlörb, B.: Glyptothek München. Katalog der Skulpturen II. Klassische Skulpturen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. München
- Vorster 1993** Vorster, Ch.: Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano. Katalog der Skulpturen II. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 1. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. *MAR* 22. Mainz
- Winckelmann 1764. 1776** Winckelmann, J. J.: *Geschichte der Kunst des Altertums.* 1. Auflage Dresden 1764; 2. Auflage Wien 1776
- Zanker 1987** Zanker, P.: *Augustus und die Macht der Bilder.* München
- Zanker 1995** Zanker, P.: *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst.* München
- Zanker 2016** Zanker, P.: *Roman Portraits. Sculptures in Stone and Bronze in the Collection of the Metropolitan Museum of Art.* New Haven / London
- Zwierlein-Diehl 2007** Zwierlein-Diehl, E.: *Antike Gemmen und ihr Nachleben.* Berlin/New York

REGISTER

STICHWORTVERZEICHNIS

- a-mimetische Porträts **16**
Abstammung **72. 74. 77. 89. 117**
Achämeniden **236**
acta triumphorum des Pompeius **71**
Actium, Schlacht **97. 194**
Adler **266**
Adoption **41. 74. 78. 90. 91. 93. 202-203. 214**
aenatores **312**
Alabaster **45**
Alexandria **83. 97. 153. 194. 290**
Alterszüge **42. 43-44. 123. 126. 169-170. 171. 212**
Amazonen **245-246. 249**
Ambivalenz **10. 159. 224. 312-315**
Ammonit **18** Abb. 1
Ammonshörner **163**
Amphipolis **139**
Anastolē **162-164. 176. 178-179. 182**
anatomische Vorgaben **29**
ἀνδριὰς/*statua* **21**
Angleichung **42. 181. 202. 205. 206. 210. 215. 226. 227-235. 308**
Ankara **90-91** Abb. 33
Antikenalben des A. Chacón **283** Anm. 7
Antikerezeption **14**
Antiquare
— Agostino, Leonardo **301**
— Aldrovandi, Ulisse **282-288**
— Baronius, Caesar **293**
— Beger, Lorenz **299-302. 317**
— Bellori, Gian Pietro **304. 314. 318**
— Bidermann, Jakob **293**
— Bottari, Giovanni **321**
— Casanova, Giovanni Battista **317**
— Chacón, Alonso (Ciacconius) **286**
— Crinitius, Petrus **293**
— Faber, Johannes **285. 303**
— Fabri de Peiresc, Nicolas-Claude **294. 298**
— Fulvio, Andrea **279-283** Abb. 160-163; **286. 288. 315-316**
— Gronovius, Jacob **301. 305. 314. 318**
— Huttichius, Ioannes **315**
— Leplat, Raymond **317**
— Lipsius, Justus **300. 301. 304**
— de Maugis, M. **294**
— Montfaucon, Bernard de **317**
— Orsini, Fulvio **284-289** Abb. 164-167; **294. 300. 301. 304. 306. 318. 323. 331**
— Peachum Henry **289-290**
— Perrier, François **290. 300** Anm. 57
— Rouillé, Guillaume **315-316** Abb. 186
— Rubens, Peter Paul **294. 296-298**
— von Sandrart, Joachim **290-293** Abb. 168. 170; **318**
— Spon, Jacques **300. 301. 318**
— Strada, Iacobus **315-316** Abb. 187
— Vico, Enea **316**
— Zanetti, Antonio Maria **318-321** Abb. 189-190

- apex* **59. 61** Abb. 17
 Apokalypse **63-64**
 Apollonia/Galatien **91**
 Apollonia/Illyrien **222**
arbor Porphyriana **55** Taf. 4
archetypus **323. 331**
 Architektenhäuser **16**
 Artefakt **9. 24. 26. 39-40. 44. 48. 306. 328**
 Ataranten **74**
 Athen **63. 114. 145. 234. 307. 308**
 — Akademie **42. 54. 137. 139. 148. 151-152. 154. 158**
 — — Sokratesstatue des Butes **42. 137-158**
 — — Statue des Platon **153**
 — Akropolis
 — — Athena Parthenos **245-248**
 Abb. 138-140
 — — Statue des Anakreon **307**
 — — Statue des Marsyas **149**
 — Agora
 — — Statue des Chabrias **26**
 — — Statuen der Tyrannenmörder **22-23**
 — Dionysostheater, Menanderstatue **49** Anm. 24; **307**
 — Pompeion: Sokratesstatue **153**
 Athleten **26. 128. 162**
 Athos, Projekt einer Alexanderstatue **47**
 ἄτομον s. Individuum
 Attika **271**
 Attribute **28. 59. 79. 85. 115. 118. 132. 134. 169. 185. 218. 226. 236. 256. 289**
auctoritas **244**
augurium augustum **93-94**
Augustus-Namen **93-96. 99-100** Abb. 41; **197. 204. 218. 237-238**
 Autobiographie **89**
 Balsamarium **249-256** Abb. 141-142. 144-145
 Barbaren **24. 110. 113**
 Bartknoten **129-130**
 Begleitfiguren **10. 109-114**
 Béziers **188. 191**
 Bildhauerwerkstatt **34. 37. 44. 80. 187. 196. 260. 266. 324. 331**
 Bildnistypen **13. 48. 116. 157. 176. 187. 188. 191-200. 201-217. 243. 251. 307. 323-326. 329-334**
 Biographie **22. 26. 51. 74. 115. 118. 127. 229. 248. 251. 282. 285. 321**
 Biographische Bildsequenzen **11. 109. 114-118**
 bossierte Porträts **33-36** Abb. 10-11; **274-275**
 Brecht, Bertold **57**
 Bronzeguss **44. 144. 148**
 Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) **13**
 Büste **28. 249. 258. 261. 266. 273. 301**
 Büstengewicht **251** Abb. 142
 Caesar-Namen **238**
calcei **315**
calcei patricii **59. 61** Abb. 17
 Capricorn **101-102** Abb. 44-45; **185**
 Charisma **15. 74. 183**
 Chios **121**
 Chlamys **177. 246**
clementia **99. 112. 114**
clipeus virtutis **99-101** Abb. 41-42
commoetaculum **59. 61** Abb. 17
concordia **112**
continentia **114**
corona navalis **235**
 Daimon **244**
 Daimonion des Sokrates **140**
damnatio memoriae **78. 212**
 Delion **139-140**
 Delos **85. 121. 167. 271. 314**
 Delphi, Apollonheiligtum:
 — Alexanderstatue **25**
 — Statue Homers **127**
 — Statuengruppe mit Philopoimen und Machanidas **25**

- Orakel **57. 127**
Denklabor **14**
Devianz **52**
dextrarum iunctio **110-111. 261-264**
Abb. 150
Diadem **82. 163. 218. 236**
Diadumenos-Statue **85-87** Abb. 32
Dichter **122. 125-130. 145. 215. 243. 286. 315**
Dihairesis **328**
Distanzierung **205. 211. 214. 215. 216-217**
Distinktionsmerkmale **59**
Dividuum **57-58**
Divinisierung Caesars **41-42. 92-93**
›divinités funéraires‹ **32-33** Abb. 8-9
divinus adulescens **190**
Doppelporträt **25**
Dresden, Staatliche Kunstsamm-
lungen **15**
- Edelstein **18. 43. 47. 218**
effigies **10. 21-24. 37. 39**
Eichenkranz **99-101** Abb. 41. 43;
103-104 Abb. 48
εἰκών/*imago* **21**
Einsiedeln, Bibliothek Werner
Oechslin **16**
Elea **309**
Elefantenquadriga **71**
Elfenbein **46. 59. 245**
equites singulares **34-37. 258-260**
Abb. 146-149; **270**
Ernährung **116-117**
Eroten **270**
Erziehung **116-117**
Esch **253**
Eule **63**
Exemplarisches **52**
Exemplum **52-53. 55. 95** Anm. 20;
221-227
- Familienemblem **73. 236-237**
Feldherr **110. 113-114. 144. 166. 227. 230. 308**
- feminalia* **199**
fides **300**
Figuration **10. 39-49. 89. 92. 330**
flamines maiores **59. 61** Abb. 17
Flötenspieler **266**
Format **47-48. 70. 254**
fortitudo **300**
Freigelassene **77. 82. 85. 87. 91. 224. 227. 230. 233-234. 312**
Fremdwahrnehmung **15**
Fritz Thyssen Stiftung **17**
Fuciner See **226**
Füllhorn **101-102** Abb. 44; **185-186**
Abb. 94-95
- Gaeta, Grab des L. Munatius Plancus
312
galerus **59. 61** Abb. 17
Geier **95**
Gemmen **68** Abb. 18-19; **68. 161**
Genealogie **22**
Germania inferior **232**
Gladiator **26. 36-38** Abb. 12; **300. 301**
Glaspaste **73** Abb. 22; **236**
Globus **186** Abb. 95
Gold **46. 143. 245**
Gorgoneion **169. 246**
Grabaltar **35. 80-87** Abb. 25-28; **234-235**
Abb. 128-130; **260-271** Abb. 150.
152-158
Grabrelief **263** Abb. 151
Grabstatue **32-33**
Grabstele **84** Abb. 30; **228-230**
Abb. 120; **258-260** Abb. 146-149
Grabstele, anthropomorph **29-32**
Abb. 5-7
Graburne **31**
Greisenbildnis **151. 229**
- Handschrift **69**
Helm
— attisch **248**
— korinthisch **145. 166. 248**
Herculaneum **318. 323**

- Herme **28. 128. 159-160** Abb. 81a-b; **286. 294-299. 306. 309. 313**
 Heroen **22. 25. 59. 115. 128. 130. 159. 166. 200. 221**
 Herrschergrab **16**
 Hesperiden **225**
 Hetäre **240-241. 244**
 Hierarchie **217**
 Hinrichtung **225**
 Hochzeitsszene **108-111. 113**
 Horoskop **101-102. 185. 201**
 Hybris **150. 225**

 idealtypische Figuren **10**
 Ikonographie **43. 59. 70. 83. 85. 127. 134-135. 150. 154. 166. 318**
imagines maiorum **311**
imitatio **225-226**
Imperator-Namen **93. 193. 237-238**
 Individualität **16. 24**
 Individuum **10. 26. 52-55. 57-58. 74. 105. 137. 148. 256. 272**
infula **28**
 Insignien **62. 99. 235-236**
 Intellekt **9. 40**
 Interdisziplinarität **17. 18**
 Ios (Insel) **127**
 Isis **266**
institutita **99**

 Jäger **106**
 Jahreszeiten **40**
 Jugendlichkeit **24. 36. 42. 98. 114. 132-134. 159. 164. 166. 181. 190-191. 197. 227. 253**

 Kameenschneider **44**
 Karyatai **69**
 Karyatiden **69**
 Kastengrabsteine **227. 271. 272. 274**
 Katakombenmalerei **275**
 Käte Hamburger Kolleg **13**
 Kausía **62**
 Keldenich **251. 254**

 Kertsch **30**
 kleinformatige Porträts **176-177. 259. 261. 264**
 Kleophrades-Maler **129**
 Köln, Römisch-Germanisches Museum **14. 16**
 Komödie **40. 54. 56-57. 144. 152. 314**
 Könige
 – von Alba Longa **60**
 – hellenistische **48. 181. 218. 236. 257**
 – römische **94. 236**
 Konkretisierung **9. 49**
 Kontinuität **195. 203. 205. 214. 215. 216. 218. 237**
 Kontorniat **134. 303. 306**
 Korinth **234**
 Kornähren **185**
 Körpersprache **27**
 Krabben **142. 144. 149-150** Abb. 76-77
 Kranz **270**
 Kyrene **32-33. 38. 273**

laena **59. 61** Abb. 17
 Larenaltar **100-101** Abb. 42-43
 Lavinium **224**
 Legitimierung **41. 204. 215**
 Leitdifferenzen, soziale **58**
lex curiata **93**
lex de imperio Vespasiani **211**
 Libationsröhre **31**
 Lictor **45-46. 108. 266**
 Lorbeer **80-82. 99-101** Abb. 41-43; **103-104** Abb. 47
 Löwe **72. 164. 300**
 Löwin **115**
 Loyalität **12. 37. 41. 177. 181. 223. 224. 230. 233. 237. 273**
 Lucus Feroniae **191**

 Magie **67**
 Mahl **258-260** Abb. 146-149; **261. 264**
maiestas **244**
 Mänaden **36**
 Mantinea, Schlacht **25. 62**

- Maske **140. 150**
 Materialien **45**
 Mérida **274**
 Metamorphose **81**
 Mimik **106. 126. 130. 175. 231. 233-234**
 Modefrisuren **12. 111. 207. 210. 263**
 Mommsengesellschaft **17**
 Monarchie **94. 236**
 Monument **9**
 Morphom **9. 13. 40**
 Morphomata **13-18** Abb. 2
 Mosaik mit Philosophenporträts **311**
 Münzbildnis **42. 44. 47. 171. 175-176. 178. 182. 185. 187. 192. 217. 281-282. 289. 307**
 Muse **121. 124. 242-243** Abb. 134
 Mutina, Schlacht **223**
 Muttermal **62-63**
 Mythos, mythologisch **21. 68. 80-81. 133. 145. 197. 222. 224. 249**

 Najaden **143**
 Name **73-87**
 Namenssystem **75-78**
 Narben **62. 170-171**
 Naulochos, Schlacht **223**
 Nebris **255**
 Neukonzeption **193. 196-199. 206. 207. 237**
 Nietzsche, Friedrich **57**
 Nimbus **218**
 Nola, Sterbezimmer des Augustus **102**
 Normenverletzung **52**
 Numismatik **329**

 Obelisk **103**
 Olympia, Zeusheiligtum
 — Mikythos-Votiv **126**
 — Weihung der Achaier **130**
 Opfer **110. 113**
 Orakel **97. 115**
orbiculi **118** Taf. 7
 Ornat **217**
 Ostrakismos **52**

 Palladionraub **131-133** Abb. 67
 Pallium **108**
 Palmyra **273-274**
 Paludamentum **106-107** Abb. 49. 55;
 177. 223
 Papposilen **36**
parens patriae **190**
 Paris
 — École du Louvre **17**
 — École Pratique des Hautes Études
 15. 16
patronus **261**
 perfidia **318**
 Pergamon, Siegesmonument der
 Attaliden **23** Abb. 4
 Perlen **43. 46. 218. 236. 270**
 Perusia **194**
petasos **199**
 Pfau **266**
 Philippi, Schlacht **96. 223**
 Philosophen **42. 53. 54. 56. 69. 108. 137. 139. 148. 152. 215. 242-244. 257. 286. 304. 311**
 Physiognomie **12. 30. 37. 42. 48. 87. 105. 115. 128. 132. 150. 157. 171. 187. 197. 202. 212. 216. 230. 231. 308. 315**
 Physiognomiker **141-142. 148. 152. 158**
pietas **26. 99. 109. 112. 190. 226**
 Pilos **134. 135**
 Polychromie **44**
 Pompeji **30. 37**
 Porphyry **45. 302**
 Porträtmalerei **44**
 Potidaia **139-140**
 Präzedenzfall **152. 225**
 Prilly **232**
 Primaporta, Villa der Livia **196. 330**
princeps **196. 197**
 prophetischer Traum **89. 100-101**
 Punktierverfahren **44. 186-187. 324**
 Purpur **59. 60-61. 226**

 Quadriga **68**

- Rennpferde **269**
 Replikenrezension **49. 330-334**
 Rhodos **271**
 Ringsteine **67. 69. 96-98** Abb. 37-38;
157. 185-186 Abb. 94-95
 Rom
 — *ad duos lauros* **260**
 — Ara Pacis **61** Abb. 17; **196. 269**
 — Atrium Vestae: Vestalinnen **28**
 — Augustusforum
 — Aeneasgruppe **26**
 — Quadriga des Augustus **325**
 — *statua triumphalis* des Nerva **213**
 — Augustusmausoleum **96** Anm. 25;
102-104. 325
 — Caesarforum: Pferdestatue **27-28**
 — Concordia-Heiligtum **227. 268**
 — divus Iulius-Tempel **92** Abb. 35
 — Forum Romanum, rostra
 — Statue des Camillus **62**
 — Reiterstatue des Pompeius **179**
 Anm. 17
 — Reiterstatue des Octavian **187.**
189-190. 325; vgl. **92** Abb. 34
 — Geburtshaus des Augustus **102**
 — Gründung **26. 60. 62. 94. 225**
 — Janus-Tempel **194**
 — Kapitol
 — Bocchusmonument **70**
 — Reiterstatue **285. 288**
 — Romulus und Titus Tatius **62**
 — Marcus Aurelius-Säule **116**
 — Palatin **213. 330**
 — Pompeiustheater: Statue des Pompeius **179** Anm. 17
 — Porta Triumphalis **71**
 — Spes-Tempel **83**
 — Trajanssäule **116. 118. 300. 301**
 — Vatikan, Belvederehof, ›Kleopatra‹
288. 290
 — Vesta-Tempel **90**
 — Via Appia: Grab der Claudia
 Semne **108**
 Sabinerinnen **95** Anm. 20; **225**
sacerdos divi Augusti **270**
 Samaina **63**
 Sammlungen
 — Antwerpen, Nikolas Rockox **294-**
299. 318
 — Rom
 — Antonio Gabriele **285**
 — Bindo Altoviti **285**
 — Borghese **300. 301**
 — Cesarini, Giuliano **288**
 — Cesi **285**
 — da Carpi, Rodolfo Pio **288**
 — Farnese **157. 303**
 — Giacomelli **285**
 — Stampa, Vincenzo **288**
 — Venedig
 — Domenico Grimani **303**
 — Statuario Pubblico **318**
 Samos **63**
 Sarkophag **33-36** Abb. 10-11; **79**
 Abb. 24; **108-114** Abb. 57-62; **118. 242**
 Abb. 134; **274-275**
 Satyrn **36. 129. 141. 142. 148. 250. 256**
 Schild des Scipio **293. 300-301**
 Schlange **100. 288. 290-291**
 Seeräuber **182**
 Seeschlacht **226**
 Selbstbeschreibung **40. 149-150**
 Selbstdarstellung **15. 41. 72. 175. 215**
sella curulis **185-186** Abb. 94
 serielle Porträts **16. 257-275**
severitas **114**
Sextilis **237**
sidus Iulium **90. 93. 185**
 Siegel **10. 67-73. 89. 96-99**
 Siegesnamen **77. 238**
 Signet **130. 197-198. 205**
 Silber **46**
 Silen **141-143. 148. 149. 150. 239. 241-244**
simulacrum **21**
 Sistrum **266**
 Situla **266**

- Sklaven **62-63. 74. 78. 85. 91. 157. 250. 312**
 Smyrna **127. 272**
 sokratisches Schema **243**
 somatische Besonderheiten **27. 49. 148. 259. 266**
 soziale Distinktion **16**
 Sparta **234**
 Sperlonga, Homerische Gruppen **132-134** Abb. 68-70
 Sphinx **96-97**
 Spoleto **188. 191**
statua triumphalis **213**
 Statuengruppe **22-23. 28. 25-26. 27-28. 37. 70. 208**
 Stemma **331**
 Stigmatisierung **63-64**
 Stirnrunzeln als Heuchelei **182-183**
stola **59-60** Abb. 16
 ›Strategie Pastoret‹ **145-146** Abb. 73
 Stupsnase **141. 142. 143. 148-149. 150. 153. 154. 157. 239. 243**
subucula **199**
 Syrakus **63**
- Tarragona **265. 308**
 Tegea **244. 249**
 Tempelwärter **268** Abb. 156
 Testament **90**
 Tetrarchie **13. 43. 217-218. 234**
 Thessaloniki **234**
thorax laneus **199**
 Thronfolge **83. 202**
tibialia **199**
 Tibur, Hercules-Heiligtum **167**
 Titulatur **237**
 ›Tivoli-Feldherr‹ **167-171** Abb. 85-86;
172-175. 190. 312
 Toga **27. 59-60** Abb. 15; **106-107** Abb. 50.
54; 108. 110. 199. 227. 261. 264. 268. 269-270
 Tondo **318**
 Triumph **46. 70-72. 170. 177. 178. 181. 194. 290-291. 308**
- Troizen **114**
 Trojanischer Krieg **22. 127**
 Tropaion **70-71** Abb. 21
 Tusculum **174**
 Typologie **327-329**
- Universität zu Köln
 – Graduiertenschule a.r.t.e.s. **17**
 – Zentrum für die antiken Kulturen des Mittelmeerraums **13**
 – Zentrum für Mittelalterstudien **13**
 – Zentrum für Moderneforschung **13**
 – Zentrum Sprachenvielfalt und Mehrsprachigkeit **13**
- Vasenmalerei
 – apulisch **165** Abb. 84
 – attisch **122. 126**
- Veleia, Basilika, Kaiserstatuen **27-28. 37**
- Vergleich **51. 69. 225. 328**
- Vestalinnen **28**
vexillum **110. 235**
viator **233**
virtus **99. 112. 190**
vittae **28**
- Volksversammlung **54. 77**
- Weihrauch **45-46. 250**
 Weltherrschaft **27. 100. 102**
 Winckelmann, Johann Joachim **85. 291**
 Anm. 31; **293**
 Wirkmacht **9. 222.**
- Xanten **231**
- Zeitlosigkeit **197. 212. 218**
 Zimt **45-46**
 Zirkuspartei **269**
 Zweite Sophistik **109**
 Zwerg **266**

ANTIKE SCHRIFTQUELLEN

Academicorum Index Herculaneensis

137

Aelian

*varia historia*II 9 **63** Anm. 39II 13 **57** Anm. 22

Alkiphron

*epistulae*IV 2,3 **308** Anm. 10IV 18 **308** Anm. 10

Ampelius

liber memorialis 8,10 **245. 248**

Anthologia Graeca

9,146 **85**11,184 **225**Apokalypse VII 2–8 **64**

Appian

*bella civilia*3,13 [47] **222** Anm. 23,14,1 [49] **93** Anm. 133,94,1 [388] **95** Anm. 213,94,1 [389] **93** Anm. 13*Mithridatius* 117 [577] **178**

Apuleius

florida VII 5–7 **161** Anm. 5*de mundo* 32 **245**

Aristophanes

Aves 1282 **56** Anm. 19*Nubes*103 **56** Anm. 19143–152 **56** Anm. 18363 **56** Anm. 19; **143** Anm. 19836–837 **56** Anm. 191020–1021 **56** Anm. 20; **143**

Aristoteles

Athenaion politeia 28,3 **54** Anm. 11*metaphysica*VII 5b **153** Anm. 36VII 6h. 8b. 8c. **53**VII 10b **153** Anm. 36VII 10f. 11g. **53**VII 11i **53. 153** Anm. 36VII 13c **53**

Augustinus

de civitate dei III 5. 6. 13 **95** Anm. 20

Augustus

de vita sua **89–90***res gestae* **90–91** Abb. 33; **103–104**13 **194**34 **94** Anm. 16

Bakchylides

Dithyramben 18,19–30 **114**

Boethius

*commentarium in Porphyrium*93. 98A **53** Anm. 695–96 **54** Anm. 9114A **54** Anm. 9

Cassius Dio

38,12,7 **173**38,14,3 **173**42,5,5 **181**42,18,2 **70**43,43,2 **60**43,43,3 **72**43,44,2–3 **75. 93. 238**43,45,2 **46** Anm. 1645,1,1 **91** Anm. 445,1,3–5 **101**45,5,3–4 **93** Anm. 1346,41,4 **191**46,46,2–3 **95** Anm. 21

47,10,4 **63**
 47,11,1–2 **26**
 47,31,5 **93** Anm. 12
 47,41,2 **96**
 48,44,4 **90**
 48,48,5 **62**
 51,3,6 **96** Anm. 24; **97**
 51,3,7 **72**
 51,21,8 **290** Anm. 30
 53,16,7–8 **94**
 53,17,4–5 **238**
 55,6,6 **237** Anm. 36
 56,25,5 **101**
 57,13,5 **226**

Cicero

pro Archia poeta 24 **181** Anm. 22
epistulae ad Atticum
 9,5,3 **223** Anm. 4
 14,10,3 **92** Anm. 8
 14,11,2 **92** Anm. 8
 14,12,2 **92** Anm. 8
 14,20,5 **92** Anm. 8
 14,21,3 **92** Anm. 8
 15,3,3 **92** Anm. 8
 15,15,2 **92** Anm. 10
 16,3,1 **331**
 16,9,1 **92** Anm. 10
 16,11,6 **92** Anm. 10
in Catilinam 3,5; 1,7; 2,2 **69**
epistulae ad familiares 11,20,1 **223**
 Anm. 5
de fato 10 **141** Anm. 12
de finibus bonorum et malorum 5,1,3 **69**
de legibus 1.9 [26–27] **29**
Philippicae
 3,3. 8 **190**
 3,21 **91**
 3,34 **190**
 4,3 **190**
 5,23. 43–51 **190**
 5,46 **92**
 7,10 **190**
 12,9 **190**

13,19 **190**
 13,24–25 **91** Anm. 7; **303**
 13,25. 46 **92** Anm. 10; **190**
 13,28 **59**
 13,46 **190**
 14,25 **190**
Tusculanae disputationes
 I 34 **245. 248**
 IV 80 **142. 148**

CIL VI 20990 **80** Anm. 39

Cornelius Nepos

Atticus 18,3–6 **280**
Chabrias 1,3 **26**

Curtius Rufus

historiae Alexandri VI 6,6 **72** Anm. 14

David von Armenien

In Porphyrii isagoge 98,3–25 **53** Anm. 6.
 8; **54** Anm. 9

Digesten

11,4,1,8a **62** Anm. 35
 50,17,147 **51**

Diogenes Laertios

II 24 **56**
 II 37 **57**
 III 25 **153** Anm. 35
 V 81 **154** Anm. 39
 VI 33 **298–299**
 IX 21 **309**

Dion Chrysostomos XII 5. 6 **245**

Dionysios von Halikarnass

antiquitates
 II 56,3 **95** Anm. 20
 II 65,3–4 **95**
 V 8,2; 8,3 **69** Anm. 5
 VI 26,2 **170** Anm. 6
 VI 94,2 **77** Anm. 31

VII 62,3 **170** Anm. 6

VIII 49,6 **224**

Duris von Samos fr. 71 **63** Anm. 39

Ennius

annales 468–469 **94** Anm. 18

Eratosthenes fr. 1 **22** Anm. 24

Florus

epitoma de Tito Livio 2,34,66 **94**

Anm. 16–17; **95** Anm. 22

A. Gellius,

noctes Atticae 10,18,7 **224**

Genesis (1. Mose) 37 **118**

Herodot

2,53 **127**

2,145 **22**

4,184,1 **73**

7,151 **22**

Hieronymus

epistulae 29,6 **39**

Homer

Ilias

VII 161–184 **130**

IX 524–604 **221**

XIV 112 **132**

XVIII 96 **223**

XVIII 98–99 **222** Anm. 3

XXI **224** Anm. 6

XXIV 599–620 **222**

Odyssee

VIII 63–64 **121. 124**

VIII 552–554 **73**

XIII 27–28 **121**

Homerische Hymnen III 172 **121**

IG XIV 1572 **82**

IKöln ² Nr. 423 **75** Anm. 25

incertus auctor

de praenominibus **75–76**

Iohannes Cassinanus

Conlationes 13,5,3 **141** Anm. 13

Isokrates

orationes 9,73–75 **325** Anm. 5

Iustinus

epitoma historiarum 15,4,2–9 **63**

Lukian

Peregrinus

17 **299**

33. 36 **225**

Macrobius

Saturnalia 1,12,35 **237** Anm. 36

Martialis

8,30 **225**

10,25 **225**

Ovidius

fasti

I 599–600 **238**

I 607–616 **94** Anm. 16

I 592 **95**

I 609–610 **95** Anm. 22

II 133–145 **95**

VI 637–649 **227**

metamorphoses I 452–567 **80–82**

tristia 3,1,47–48 **99** Anm. 32

Pausanias

V 25,8–10 **130**

V 26,2–5 **126**

X 24,2 **127**

- Phaedrus
fabulae V 1 **308**
- Philostratos
vitae sophistarum 2,1,23 **74**
- Photios **63** Anm. 39
- Platon
apologia
 18b–e **57**
 21a **57**
 28b–e **222**
 28e **140** Anm. 7
Charmides 153a–d **140**
epistulae 7,324d–325a **56**
Laches 181a–b **140**
Menon 80a **143** Anm. 20
Parmenides 127a **310** Anm. 13
Sophistes 218d–221b **328**
symposium
 179e–180a **222**
 201e–203a **243**
 210d–212a **240**
 219e **140**
 219f–221b **140** Anm. 7
 220c–d **56. 140**
 221b **143** Anm. 19
 221c–d **143**
 215a–c. e; 216d–e **143**
Theaitetos
 143e **142**
 183e **310** Anm. 13
- Plinius maior
naturalis historia
 5,45 **74**
 7,98 **71**
 7,125 **161**
 7,148 **224**
 8,2,4 **71**
 18,10 **78**
 34,22–23 **62**
 34,63 **163**
- 35,11 **280. 324**
 35,9–10 **22. 121**
 35,15 **30**
 37,4 **161** Anm. 5
 37,8 **98**
 37,9 **69** Anm. 7
 37,10 **97**
 37,14 **46** Anm. 15; **178**
 37,60 **18**
- Plinius minor
epistulae X 74,3 **68**
- Plotin
Enneades V 9,12 [46] **53**
- Plutarch
moralia
 204e **78**
 347e **308**
 844d–e **295** Anm. 45
 856c **142** Anm. 14
vitae parallelae
 — *Aemilius Paulus* 31,2–5 **170**
 — *Alexander*
 1,3 **29**
 2,4–5 **72**
 4,1 **161. 166**
 4,1–2 **159** Anm. 2
 4,2 **45** Anm. 11; **166**
 74,4 **25**
 — *Antonius*
 33,2 **101**
 54,6 **93** Anm. 12
 84–86 **290** Anm. 30
 — *Artoxerxes*
 1–2 **74**
 18 **69**
 — *Brutus*
 9 **236** Anm. 33
 29,7 **92** Anm. 8
 — *Caesar* 4,4 **175**
 — *Cato maior* 1 **45** Anm. 11
 — *Cato minor*

- 8,2 **60** Anm. 33
 40. 50 **62** Anm. 34
 — *Cicero*
 1 **78**
 40,2 **57** Anm. 24
 — *Demetrius*
 1 **51**
 1,4 **78**
 51 **68**
 — *Demosthenes*
 7 **295** Anm. 45
 31 **27** Anm. 20
 — *Eumenes* 6 **62**
 — *Gaius Marcius*
 11 **77** Anm. 31
 14,1 **170** Anm. 6
 — *Galba* 3 **73**
 — *Marcellus* 10,5 **170** Anm. 6
 — *Marius*
 1 **77** Anm. 31
 9,2 **171**
 10,5 **69** Anm. 7
 27 **95**
 — *Nikias*
 8,3 **54** Anm. 11
 29 **63**
 — *Perikles*
 26 **63** Anm. 39
 3,4 **245** Anm. 13; **248**
 — *Philopoimen* 10,1–8 **25**
 — *Pompeius*
 2,1 **182**
 2,2 **181**
 13 **77**
 14,3 **181** Anm. 24
 14,6 **71. 181** Anm. 23
 25 **95**
 80,5 **72**
 — *Pyrrhus*
 3 **51**
 11 **62**
 — *Sertorius* 18 **77**
 — *Sulla*
 2 **40. 45** Anm. 11
 3,4 **69** Anm. 7
 6,1–2 **70** Anm. 8
 34 **75** Anm. 26; **77** Anm. 31
 38 **46** Anm. 13
 — *Theseus* 29 **22**
 — *Tiberius Gracchus*
 2 **54** Anm. 11
 19 **236** Anm. 33
 — *Timoleon* 31 **68**
 — *Titus Flaminius* 9,6 **180** Anm. 21
- Polybios 11,18,1 **62**
- Porphyrios
Isagoge
 2,18–3,1; 5,10–12; 5,19 **53** Anm. 4
 4,21–25; 3,4; 6,10 **53** Anm. 5
 2,17 **53** Anm. 6. 9
 7,19–27 **53** Anm. 7; **58** Anm. 28
- Quintilian
Institutio oratoria X 3,13 **183**
- Sallustius
de bello Iugurthino
 4,5–6 **311**
 85 **171**
historiae
 I fr. 88 **170**
 I fr. 555 **95**
- Seneca minor
epistulae
 64,9–10 **311**
 108,16 **305**
- Servius
Aeneiskommentar X 800–801 **170**
- Strabon 7,3,12 **74**
- Suetonius
de vita Caesarum
 — *Augustus*

- 2,3 **91**
 7,1 **91** Anm. 5
 7,2 **94**
 9–15 **224**
 10 **224**
 12 **223** Anm. 5
 16 **224**
 17,5 **93** Anm. 12
 31,2 **237** Anm. 36
 50 **96** Anm. 24; **98** Anm. 29
 73 **28**
 79–80 **28. 199–200**
 80 **63**
 82,1 **199**
 89,2 **224**
 91,2 **294**
 94 **100**
 94,4 **97** Anm. 26
 94,5 **63**
 95 **95** Anm. 21
 99,1 **200**
 101,1. 4 **90**
 — *Caligula*
 3,1 **28**
 9 **75**
 25,1 **95** Anm. 20; **225**
 50,1 **321**
 — *Claudius*
 1,3 **238**
 21,6 **226**
 — *Galba* 13,4 **43**
 — *Iulius*
 51 **42**
 52,1–3 **93** Anm. 12
 61 **27**
 79 **236** Anm. 33
 — *Nero* 51 **206. 212**
 — *Tiberius*
 2,2 **236** Anm. 33
 17,2 **238**
 26,2 **237**
 26,3 **75** Anm. 27
 68 **28**
 — *Vespasianus* 7,3 **244**
- Suidas s.v. Sokrates **142** Anm. 16
- Synesius
Calviti encomium p. 81 **142** Anm. 15
- Tacitus
annales
 3,56 **227** Anm. 14
 12,56 **226**
 15,63 **306**
 15,72,1 **213**
- Tatian
oratio ad Graecos 31 **123** Anm. 9
- Thukydides III 104 **121**
- Valerius Maximus
facta et dicta memorabilia
 III 5,1 **69**
 IV 3,1–3 ext. 1–3 **114**
 VIII 14,4 **69** Anm. 7
 IX 15,1 **74**
- Varro
de lingua latina 6,78 **39**
Heptomades vel de imaginibus libri XV
279
res rusticae 3,1,2 **94** Anm. 18
- Velleius Paterculus
historiae Romanae II 83 **312**
- Xenophon
memorabilia
 I 2,12–28 **54**
 III 10,1–8 **29**
symposium
 II 12 **148**
 IV 19 **142**
 V 3–7 **143**

ANTIKE PERSONENNAMEN

- Accia s. Atia
- Achilleus **22-24** Abb. 3; **116-118**
Abb. 63; **133** Abb. 70; **135. 221-224. 226. 317** Taf. 6
- Aelian **56**
- P. Aelius Hadrianus Afer **284**
- L. Aelius Verus **284**
- L. Aemilius Paullus **170**
- Aeneas **26. 226**
- Agamemnon **130. 132**
— als Bezeichnung für Pompeius **181**
- Agrippa **201-202. 223. 229-232** Abb. 125;
235. 281. 284
- Agrippina maior **208-209** Abb. 112; **281. 284.** Taf. 10a–b
- Agrippina minor **60** Abb. 16; **209**
Abb. 113; **284** Taf. 10a–b
- C. Aiadius **76** Abb. 23
- Aias von Lokroi **132**
- Aias von Salamis **132**
- P. Aiedius Amphio **229**
- Aischines **287**
- Aleos **115**
- Alexander der Große **11. 22. 24. 25. 27**
Anm. 20; **40. 47. 72. 97-98** Abb. 39;
134-135. 159-166 Abb. 81a–b. 82a–b.
83a–b. 84; **175. 177. 178. 180. 182. 223. 236. 280. 284** Taf. 9a–b
- Alexander als Bezeichnung für Pompeius **181**
- Alexander Severus **284**
- Alkaios **122. 126**
- Alkibiades **53-54. 139-140. 143. 149. 285**
- Amatius **74**
- Ampelius **248**
- Anakreon **49. 122. 246. 295** Abb. 171–172;
297 Abb. 175; **306-307**
- Anchises **26**
- Andromachos **287** Anm. 15
- Antinoos **250-256** Abb. 143; **283**
- Antiochos III. **180**
- Antisthenes **140. 310**
- Antonia minor **208** Abb. 111; **269-270**
Abb. 159; **281. 284**
- Antoninus Pius **215-217. 283. 285**
- C. Antonius **93** Anm. 13
- L. Antonius **192**
- M. Antonius **91. 93** Anm. 13; **102. 189-193. 281. 284. 290. 312**
- Aphrodite/Venus **72. 96. 108. 226. 237. 241**
- Apollo **63. 80-82. 85. 97. 100. 150. 159. 224**
- Apollodotos II. Megas Soter **180**
Anm. 21
- Apollonios von Tyana **287**
- Archimedes **287** Anm. 15
- Ares/Mars **59**
- Ariadne **36. 291** Anm. 31
- Aristeides **52. 285. 287**
- Aristippos **287** Anm. 15
- Aristophanes **40. 56-57**
- Aristoteles **52-54. 156. 310**
- Aristoxenos von Tarent **141. 152. 156**
- Arsikas **74**
- Artemis/Diana **81-82**
- Artoxerxes **74**
- Ascanius **26**
- Asinius **59**
- Aspasia **240**
- Athena/Minerva **149. 250**
- Atia **63. 97. 100. 222-223. 282-283**
Abb. 163; **315-317** Abb. 186–188
Taf. 13
- Attilius Regulus **286** Anm. 13
- Auge **115**
- Augustus **10. 12. 27-28. 41-42. 62-63. 72. 74. 81. 83. 89-104** Abb. 40. 41. 44. 45;
185-200 Abb. 94–103; **211. 222-227. 237. 238. 281. 283. 290-291. 294. 312. 325-326. 330. 332-333**
- Aurelia **281**
- T. Aurelius Probus **258** Abb. 146
- Aventinus **284**
- L. Avillius Dionysius **268-269** Abb. 157

- Belisarios **292-293** Abb. 170
 Berenike **287** Anm. 16
 Bocchus **69-71** Abb. 20
 Boethius **53-54. 157**
 Brutus, L. Iunius **284. 302**
 Brutus, M. Iunius **91. 281. 284**; vgl. **285**
 Butes **137. 140. 144. 147. 148. 150. 153**
- Caesar, C. Iulius **22. 41-42** Abb. 13-14;
 46. 59. 72. 75. 89-93. 98. 171. 174-175
 Abb. 89; **185. 222-223. 226. 229.**
 236-237. 238. 272. 280-281 Abb. 161;
 283. 285. 286. 287. 330
- C. Caesar, *Augusti filius* **201-203**
 Abb. 104; **229. 238**
- L. Caesar, Vater Caesars **281**
- L. Caesar, *Augusti filius* **201-203**
 Abb. 105; **229. 238**
- Caesia Daphne **80**
 Caesonia **284**
- Caligula **42. 43. 75. 95** Anm. 20; **204-206.**
 210. 225. 237. 238. 264. 283. 286. 318-321
 Abb. 189-190
- Calpurnia **281**
- L. Calpurnius Daphnus **266-267**
 Abb. 154
- L. Calpurnius Piso **27**
- Camillus, M. Furius **62**
- Caracalla **216-217** Abb. 119; **283** Taf. 11
- Cassius **281. 284**
- Cassius Dio **304. 306. 320**
- Catilina **68**
- Cato Uticensis **60-62. 281. 284**; vgl. **285.**
 302
- Chabrias **26**
- Chamates **74**
- Cheilon **311**
- Chiron **116. 151**
- Chrysipp **49. 291** Abb. 169
- Cicero, M. Tullius **26. 37. 57. 68-69. 78.**
 89. 100. 113. 173 Abb. 88; **175. 176. 180.**
 181. 189-191. 229. 272. 281. 284. 288.
 289. 290
- Claudia Helice **269**
- Claudia Prepontis **261-264**
- Claudia Semne **108**
- Claudius **83. 204-208. 210. 211. 214. 226.**
 235. 238. 270 Anm. 20; Taf. 10a-b
- Ti. Claudius Acutus **268** Abb. 156
- Ti. Claudius Dionysius **261-263**
 Abb. 150-151
- Claudius Gothicus **284**
- M. Claudius Marcellus **280. 285**
- Clodius **281**
- Clodius Albinus **286** Anm. 12
- C. Coelius Caldus **286** Anm. 13
- M. Coelius Dionysius **266**
- Collatinus **224**
- Commodus **215-216. 288. 300**
- Concordia **111. 113**
- Coriolanus, C. Marcius **77. 224. 300. 301**
- Cornelia, Frau Caesars **281**
- Cornelia, Frau des Pompeius **284**
- P. Cornelius Lentulus **69**
- Cornelius Nepos **26**
- Cossutia **281**
- Crassus, M. Licinius **171-173**
 Abb. 87a-b; **175. 176. 179** Abb. 91; **181.**
 229-230 Abb. 122
- Daidalos **245. 248-249**
- Dareios III. **72. 165**
- David von Armenien **26. 28. 53-54. 157**
- Decebalus **116**
- Deinokrates **47**
- Demetrios von Phaleron **154**
- Demodokos **121. 125-126**
- Demosthenes **27** Anm. 20; **49. 285.**
 294-299 Abb. 171-172; **306. 318. 323**
- Diadumenianus **286** Anm. 12
- Dido **286** Anm. 13
- Diogenes **287** Anm. 15; **299. 311**
- Diokletian **217**
- Diomedes **22. 131-135** Abb. 67-68
- Dionysos/Bacchus **36. 250. 255-256**
- Dioskuren **159**
- Dioskurides **98-99**
- Diotima **240. 243-244**

- divus Iulius* s. Caesar
 Domitian **83** Abb. 29; **211-214** Abb. 115;
238. 281
 Drusus maior **90. 238. 284. 285**
 Drusus minor **27. 281**
- Elagabal **284**
 Elpis **82-85** Abb. 27
 Elpis/Spes **83. 108**
 Ennius **94**
 Epikur **68-69** Abb. 18-19; **311**
 Eratosthenes **22**
 Eros/Amor **239. 241. 244. 250**
 Eudia **30-31** Abb. 5
 Eukratides d. Große **180** Anm. 21
 Euripides **287. 311**
 Eurypylos **132**
- Faustina maior **283**
 Faustina minor **283. 300**
 Faustus Cornelius Sulla **70-71**
 Abb. 20-21; **75**
 Flavia Horea **80**
 Flavius Iosephus **320**
 Fortuna **108**
 Fulvia **192. 281**
 C. Fundilius Doctus **60** Abb. 15
- Galba **43-44. 72-73**
 Germanicus **27-28. 42. 83. 204-205. 238.**
281. 284. Taf. 10a-b
 Geta **283** Taf. 11
 Glaucus **312**
 Glykera **308**
 Gordian III. **284**
- Hadrian **214-216** Abb. 118; **256. 281. 283.**
284
 Hannibal **285**
 Hasdrubal **285**
 Hateria Superba **269-270** Abb. 158a-b
 Hektor **130. 222**
 Helena (Mutter Konstantins) **286**
 Helios **159. 310**
- Hellanikos **127**
 Hephaistos **134**
 Herakles/Hercules **22. 115. 118. 225. 289**
 Hermes/Mercur **250**
 Herodes Atticus **74**
 Herodot **279. 287**
 Herophilus **74**
 Hersilia **284**
 Hesiod **126. 287** Anm. 15
 Hieron **287** Anm. 16
 Hippokrates **287** Anm. 15
 Hippostratos Megas Soter **180**
 Anm. 21
 A. Hirtius **223**
 Homer **11. 24. 40. 42. 121-130** Abb. 64.
 65; **287**
 Honos **112**
 Horatius Cocles **286** Anm. 13
 Horaz **287** Anm. 14
 Hymenaeus **111**
- Ianus **280**
 Idomeneus **130. 132**
 Ioseph **118** Taf. 7
 Isokrates **287** Anm. 15; **324**
 Iugurtha **69-71** Abb. 20
 Iulia (Tante Caesars) **281**
 Iulia (Schwester Caesars) **281**
 Iulia (Tochter Caesars) **281. 284**
 Iulia (Tochter des Augustus) **284**
 Iulia Domna Taf. 11
 Iulia Mammaea **284**
 Iulia Saturnina **235** Abb. 129
 Iulia Titi **284**
 Iulianus Apostata **286** Anm. 12
 Iulius Capitolinus **300**
 C. Iulius Hyginus **224**
 Iunia Procula **267**
 D. Iunius Brutus Albinus **286** Anm. 13
 Iustinian **218** Taf. 12
- Kallias **53-54**
 Karneades **287** Anm. 15
 Kassander **25.**

- Kimon **52**
 Klearchos **69**
 Kleon **53-54**
 Kleopatra VII. **93. 103. 193. 281. 284. 288. 289-291** Abb. 168; **302. 312. 317**
 Konon **145**
 Konstantin der Große **217-218. 234. 236. 284. 287**
 Koriskos **53-54**
 Krateros **62**
- Laberia Daphne **80-82** Abb. 25-26; **267**
 M. Laberius Daphnus **80-81**
 Laches **140**
 Leodamas **287**
 Leon von Salamis **56**
 Lepidus, M. Aemilius **191. 192. 286**
 Anm. 13
 Livia **90. 207-208** Abb. 110; **210. 237. 263. 284**
 Livia Orestilla **95** Anm. 20
 Livius **279. 300**
 Lucilla **284**
 Lucius Verus **215. 284. 285. 288**
 Lucretia **288**
 Lucullus, L. Licinius **98**
 Luqman **157**
 Q. Lutatius Catulus, cos. 242
 v. Chr. **73. 236**
 Q. Lutatius Catulus, cos. 102
 v. Chr. **89**
 Q. Lutatius Catulus, cos. 78
 v. Chr. **100**
 Lykomedes **117**
 Lysias **156. 285. 287. 289** Abb. 166
 Lysimachos **163. 287** Anm. 16
 Lysipp **153. 154. 161. 162. 166**
- Machanidas **25. 62**
 Maconiana Severiana **35-36** Abb. 11
 Macrinus **284**
 Manlius Torquatus **302**
 Marcellus **201**
- Marcus Aurelius **116. 215-217. 283. 285. 288. 300. 326** Taf. 3
 C. Marius **69. 95. 170-171. 280. 284. 285**
 Anm. 8; **313**
 Marsyas **143. 148. 149-152** Abb. 79; **224**
 Maximinus Thrax **284**
 Meleager **221**
 Melesigenes **127**
 Menander **49. 287. 307-308** Abb. 182-183; **314. 325**
 Meniskos **225**
 Menodotos **30**
 Merioneus **132**
 Metrodor **309-311** Abb. 185
 M. Mettius Epaphroditus **287**
 Mikythos von Rhegion **126**
 Milon von Kroton **284-285**
 Miltiades **287. 309** Anm. 12
 Mithridates VI. von Pontos **70. 167**
 Anm. 4; **287** Anm. 16
 Mithridates Ponticus **43-44**
 Moschion **287**
 Mucius Scaevola **226. 284**
 L. Munatius Plancus **94. 312**
 Musa **30-31** Abb. 6
 Myron **149**
 Myroponus **266-267** Abb. 155
- Nemesis **85**
 Nero **43. 47-48. 72. 130. 163. 205-207**
 Abb. 108-109; **210. 211. 226. 238. 244. 270** Anm. 20; **304. 306. 326. 330**
 Nerva **212-215** Abb. 116; **281**
 Nestor **130. 132**
 P. Nigidius **101**
 Nikolaos von Damaskus **89**
 Niobe **222**
 Numa Pompilius **284**
- Octavia **284**
 Octavian s. Augustus
 C. Octavius **91. 282-283** Abb. 162; **315-316** Abb. 186-187

- Ti. Octavius Diadumenus **85-87**
 Abb. 31
- Odysseus **130. 132-135** Abb. 69
- Olympias **134** Anm. 30
- Onatas von Aegina **130**
- Otacilia **284**
- Otho **237**
- Ovid **287** Anm. 14
- Pan **36**
- Parmenides **309-311** Abb. 184
- Patroklos **222**
- Penthesilea **22. 23** Abb. 3; **26. 134**
- Peregrinus **225. 299**
- Periander **309** Anm. 12; **311**
- Perikles **145-146** Abb. 72; **245-248**
 Abb. 139
- Persius **287** Anm. 14
- Pescennius Niger **286** Anm. 12
- Phaidon **141**
- Phaidros **222**
- Phidias **245-249** Abb. 139
- Philipp II. von Makedonien **72. 284**
- Philippus Arabs **284**
- Philippus Caesar **284**
- Philochoros **137**
- Philopoimen **25. 62**
- Phoinix **221**
- Pindar **128-130** Abb. 66
- Pittakos **311**
- Platon **53-54. 137. 139. 141-143. 148. 150. 152. 153. 156. 287** Anm. 15; **288. 310. 313. 328**
- Plaudilla Augusta **281**
- Plinius d. Ältere **287** Anm. 14
- Plinius d. Jüngere **68**
- Plotin **53-54**
- Plotina **286**
- Plutarch **22. 37. 69. 75. 248. 279. 308**
- Cn. Pollius Fortunatus **233. 235**
 Abb. 130
- Polyeuktos **323**
- Polyklet **85-87**
- Polyphem **29**
- Pompeia **281**
- Cn. Pompeius **77. 175**
- Sex. Pompeius **62. 77. 175-176. 192. 235**
- Cn. Pompeius Magnus **11. 46. 71-72. 77. 95. 98. 171. 175-183** Abb. 90a-b. 92. 93a-b; **190. 272. 281. 284. 307-308**
- Pomponia Maritima **79** Abb. 24
- T. Pomponius Atticus **280. 331**
- C. Popilius Laenas **26**
- Poppaea **284**
- Porcia **286** Anm. 13
- Porphyrios **53-55. 157. 328**
- Poseidipp **313-314**
- Poseidon/Neptunus **62. 79**
- Poseidonios **287** Anm. 15
- Priamos **221**
- Prokop **293**
- Ptolemaios **302**
- Ptolemaios VI. **325**
- Ptolemaios XV. Kaiser **93. 281**
- Pyres **309**
- Pyrgoteles **97. 161**
- Pyrrhos **51. 62. 284**
- Pythagoras **284. 287**
- Quirinus **59**
- Rhea Silvia **95** Anm. 20; **286** Anm. 13
- Romulus **22. 62. 94-95. 115. 225. 284. 285**
- Sabina **284**
- Sallust **287**
- Sappho **122**
- Saturninus **258** Abb. 147
- Q. Scaevola **75** Anm. 24
- L. Scipio **69**
- Scipio Africanus **69. 170. 284. 300-301**
 Abb. 177; **317**
- Scipio Asiaticus **98. 286** Anm. 13
- Scipio Nasica **284**
- Seleukos I. **63**
- Seneca d. Ältere **318. 320**

- Seneca d. Jüngere **287** Anm. 14; **288-289** Abb. 167; **302. 303-307** Abb. 180; **323. 331**
 Septimius Severus **215-216. 281. 285**
 Taf. 11
 Sertorius **71. 170**
 M. Servilius **170**
 Servilius Ahala **286** Anm. 13
 Servius Galba **170**
 Simonides von Keos **127**
 Sokrates **10. 11. 26. 28. 29. 40. 42. 52-57. 137-158** Abb. 71. 78. 80; **222. 239-244** Abb. 133; **284** Abb. 165; **285. 287. 310. 311. 325** Taf. 8
 Solon **287** Anm. 15; **288**
 Sophokles **145. 147** Abb. 74; **287. 311**
 Sophroniskos **55**
 Q. Sossius Albus **36-37** Abb. 12
 Spartacus **71** vgl. **91**
 Spes **84-85** Abb. 30
 Spes Augusta **83-84** Abb. 28
 Spintharos **142**
 Sueton **279. 318. 320. 321**
 Sulla Felix, L. Cornelius **46. 69-70. 75. 77. 89. 95. 180. 181. 286** Anm. 13; **313**
 C. Sulpicius Clytus **233. 235** Abb. 129

 Tacitus **304. 320**
 Telemachos **135**
 Telephos **115. 118**
 Teuthras **115**
 Theagenes von Rhegion **123**
 Themistokles **52**
 Theogenes **101**
 Theophrast **287**
 Theseus **22. 114-115. 118. 317**
 Thetis **116-117. 222-223**
 Thoas **132**

 Thrason Megas **180** Anm. 21
 Thukydides **121. 279. 287**
 Tiberius **27-28. 203-204** Abb. 106-107; **210. 211. 213. 215. 226. 237-238. 282. 312-313. 330**
 Timoleon **68**
 Titus, Kaiser **211-212. 226**
 Titus Tadius **62. 95** Anm. 20
 Traianus **68. 116. 213-214** Abb. 117; **231-233. 238. 281**
 Traianus Decius **286** Anm. 12
 M. Tullius Cicero, Sohn Ciceros **284**
 L. Tullius Diotimus **233-234** Abb. 128

 Ulpianus **62**

 Valerius Antias **75** Anm. 24
 Valerius Maximus **69. 224**
 Valerius Pöblicola **284. 287**
 Varro, M. Terentius **75** Anm. 24; **279-280. 287. 324**
 Vergil **287** Anm. 14
 Vespasian **44. 210-212** Abb. 114; **215. 226. 237. 244-245. 249**
 Victoria **101** Abb. 42; **110. 114. 270**
 Virtus **110. 112. 114**
 Vitellius **238. 283. 286. 303**
 Vitellius, Sohn des Kaisers **286**

 Xanthippos **246**
 Xenophon **37. 141. 142. 148. 313**
 Xiphilinus **300**

 Zenon **287**
 Zeus/Iupiter **59. 100-101. 289**
 Zopyros **141-143. 152**
 Zoroaster **285**

MUSEEN UND STANDORTE

- Alcúdia, Privatbesitz: Octavian **193**
Abb. 99a–b
- Alexandria, Musée gréco-romain:
Xenophon **313** Anm. 19
- Ankara, Tempel für Roma und
Augustus: *res gestae* **90–91** Abb. 33
- Aquileia, Museo Archeologico: Grab-
stele des Q. Sossius Albus **36–37**
Abb. 12
- Athen, Archäologisches National-
museum
— Inv. 126: Eleusinisches Weihrelief
126 Anm. 11
— Inv. 128: Statue der Athena
Parthenos **246–247** Abb. 140
— Inv. 1826: Statue des Diadumenos
86 Abb. 32
— Inv. 3344: Relief aus Sunion **126**
Anm. 11
— Inv. X 15161: Götterstatue vom Kap
Artemision **130**
- Augst, Römermuseum Inv. 62.1 **116–**
117 Abb. 63 Taf. 6
- Avenches, Römermuseum Inv. 39/134:
Marcus Aurelius **46** Taf. 3
- Basel, Antikenmuseum und
Sammlung Ludwig BS298/Lu251:
Achilleus **133** Abb. 70
- Basel, Skulpturenhalle: Achill-
Penthesilea-Gruppe; Rekonstruk-
tion **23** Abb. 3
- Berlin, Ägyptisches Museum ÄM
11411: Mumienporträt **44** Taf. 1
- Berlin, Antikensammlung
— Inv. 30741: Rachepuppe **67** Taf. 5
— Inv. 31329: Tondo mit Septimius
Severus und Familie **216** Taf. 11
— Inv. FG 1090: Glasgemme,
Alexander **98** Abb. 39
— Sk 296: Porträt eines Griechen **147**
Abb. 75
— Sk 300: Platon **313** Anm. 19
— Sk 391: Sokrates **29** Anm. 24
— Sk 840: Grabrelief des P. Aiedius
Amphio **232** Abb. 125
— Sk 1872: Tiberius **203** Abb. 106
— Glaspaste **73** Abb. 22
— Telephosfries **115**
- Berlin, Freie Universität, Abguss-
sammlung
— V 296 Inv. 92/9: Abguss; Strategie
146 Abb. 73
— VII 540 Inv. 14/95: Abguss;
Menander **307** Abb. 182
— VII 730 Inv. 89/9: Abguss;
Metrodor **310** Abb. 312
— VII 3470 Inv. 2/50: Abguss; Homer
125 Abb. 65
— VII 3977 Inv. 45/04: Abguss;
Caesar **41** Abb. 13
— VIII 65 Inv. 21/84: Abguss; Nerva
213 Abb. 116
— VIII 460 Inv. 91/23: Abguss; Grab-
relief des P. Aiedius Amphio **232**
Abb. 125
— VIII 188a Inv. SH 353: Abguss; L.
Caesar **202** Abb. 105
- Bern, Historisches Museum Inv.
16.164: Bronzekopf **232** Anm. 25
- Bloomington, Indiana University Art
Museum Inv. 64.70.42: Gemme,
Epikur **68** Abb. 18
- Bonn, Akademisches Kunstmuseum
— Inv. 544: Abguss, Diomedes **131**
Abb. 67
— Inv. 1753: Abguss, Perikles **146**
Abb. 72
— Inv. 2238: Abguss, Gemma Claudia
Taf. 10b
— Inv. 2248: Abguss, Alexander **163**
Abb. 83a–b
- Bonn, Rheinisches Landesmuseum:
Büstengewicht **251** Abb. 142

- Boston, Museum of Fine Arts Inv.
99.344: Augustus **199** Abb. 103
- Brescia, Museo civico: Porträt-
medaillon **45** Taf. 2
- Cagliari, Museo Archeologico Nazio-
nale Inv. 35.533: Nero **207** Abb. 108
- Capena, Antiquario Inv. 959: Octavian
192 Abb. 98a–b
- Cordoba, Museo Julio Romero de
Torres: Augustuskopf **304** Abb. 178
- Dresden, Staatliche Kunstsammlun-
gen, Skulpturensammlung
– Hm 91: Ares, ›Scipio‹ **299–302**
Abb. 177
– Hm 119/263: ›Kleopatra‹ **302**
Anm. 59
– Hm 288: ›Ptolemaios‹ **302** Anm. 59
– Hm 329: ›Consul‹ **302** Anm. 59
– Hm 330: ›Cato‹ **302** Anm. 59
– Hm 359: Grabaltar **265** Abb. 152
– Hm 406: ›L. Iunius Brutus‹ **302**
Anm. 59
- Elea, Antiquarium Inv. 43511:
Parmenides **309–310** Abb. 184
- Ephesos, Mithridates-Tor: Inschrift
96 Abb. 36
- Eichenzell, Schloss Fasanerie ARP 12:
Gaius Caesar **202** Abb. 105
- Erbach
– Inv. 642: Alexander **162** Abb. 82a–b
– Antonia minor **208** Abb. 111
- Florenz, Museo Archeologico:
Gemme, Sphinx **97** Abb. 37
- Florenz, Uffizien
– Inv. 942: Grabaltar der Hateria
Superba **269–270** Abb. 158a–b
– Inv. 972: Larenaltar **100–101**
Anm. 34 Abb. 43
– Inv. 982: Grabaltar des Myroponus
266–267 Abb. 155
- Inv. 990: Grabaltar der Elpis **82–84**
Abb. 27a–c
- Kertsch, Museum
– Grabstele der Eudia: **30–31** Anm. 27
Abb. 5
– Grabstele der Musa: **30–31** Anm. 28
Abb. 6
- Köln, Archäologisches Institut: Sarko-
phagfragment **34** Abb. 10
- Köln, Römisch-Germanisches
Museum
– Inv. 37,18: Grabstele des C. Aiacius
76 Abb. 23
– Inv. 1994,1: Livia **208** Abb. 110
- Kopenhagen, Nationalmuseum Inv.
3425: Vespasian **212** Abb. 114
- Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek
– Inv. 707: Statue des C. Fundilius
Doctus **60** Abb. 15
– Inv. 733: Kopf des Pompeius **180**
Abb. 93a–b
– Inv. 755: Kopf der Agrippina minor
209 Abb. 113
– Inv. 772: Kopf des Nerva **213**
Abb. 116
– Inv. 864: Grabaltar der Julia Satur-
nina **233. 235** Abb. 129
– Inv. 1936: Männerporträt **229. 232**
Abb. 126
– Inv. 1750: Kopf des Tiberius **203**
Abb. 107
– Inv. 2782: Demosthenes **323**
Anm. 2
- Kyrene, Museum: Grabskulpturen **32–**
33 Abb. 8. 9
- London, British Museum
– Inv. 302: Parthenosschild **247**
Abb. 138–139
– Inv. 549: Herme des Perikles **146**
Abb. 72
– Inv. 1925-11-18-1: Statuette des
Sokrates **148** Taf. 8

- Luxemburg, Nationalmuseum: Glaspaste **73** Abb. 22
- Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 83.AA.275: Sarkophag der Macconiana Severiana **35-36** Abb. 11
- Mantua, Palazzo Ducale Inv. 186: Feldherrensarkophag **109-114** Abb. 62
- Mérida, Theaterperistyl, Togati **28**
- München, Antikensammlungen
 – Inv. 2416: attisch rotfiguriger Kalathos **126** Anm. 12
 – Büstengefäß **250-251** Abb. 141
- München, Antiquarium der Residenz
 – Inv. 182: ›Atia‹ **316** Taf. 13
 – Inv. 197: Männerporträt **231** Abb. 123
- München, Glyptothek
 – Gl. 273: Homer **124** Abb. 64
 – Gl. 304: Diomedes **131** Abb. 67
 – Gl 320: Männerporträt **229** Anm. 21
 – Gl 382: Mantelbüste **106** Abb. 49
 – Gl. 383: Togabüste **106** Abb. 50
 – Gl. 559: Alexander **163** Abb. 83a–b
- München, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke
 – Inv. 842: Abguss; Parmenides **310** Abb. 184
 – Inv. DFG 112: Abguss; Caesar **41** Abb. 14
 – Inv. Th 120: Abguss; Sokrates **138** Abb. 71; **151** Abb. 78
- Neapel, Archäologisches Nationalmuseum
 – Inv. 5467: Demosthenes **323**
 – Inv. 6033: Caracalla **216** Abb. 119
 – Inv. 6129: Sokrates **138** Abb. 71; **151** Abb. 78
 – Inv. 6413: Sophokles **147** Abb. 74
 – Inv. 6415: Sokrates **29** Anm. 24
 – Inv. 6603: Sarkophag **108-111** Abb. 57–61
- Inv. 10020: Alexandermosaik **164**
 – Bronzerelief aus Pompeji **239-20** Anm. 131. 132
- New Haven, Yale University Art Gallery Inv. 1988.40.1: Pompeius **178** Anm. 16
- Nijmegen, Museum Het Valkhof Inv. 7.1955.9: Männerporträt **231-234** Abb. 127
- Paris, Cabinet de Médailles 234: Kameo, Augustus **98** Abb. 40
- Paris, Musée du Louvre
 – Br 370: Statuette Alexanders **166** Taf. 9a–b
 – Ma 59: Sokrates **241** Abb. 133
 – Ma 79b: Sitzstatue **323** Anm. 2
 – Ma 80: Sitzstatue des Chrysipp **291-294** Abb. 169
 – Ma 237: Demosthenes **323** Anm. 2
 – Ma 436: Alexander **160** Abb. 81a–b
 – Ma 475: Musensarkophag **242** Abb. 134
 – Ma 1220: Crassus **172** Abb. 87a–b; **179** Abb. 91
 – Ma 1271: Agrippina maior **209** Abb. 112
 – Ma 1280: Octavian **195** Abb. 100a–b
- Petworth House: Statue der Agrippina minor **60** Abb. 16
- Pompeji, Herculaner Tor: Basaltstele **32** Abb. 7a–b
- Privatbesitz
 – Gemme, Sphinx **97** Abb. 38
 – Gemmen, Kopf im sokratischen Schema **244** Abb. 135–137
- Providence, Rhode Island School of Design Inv. 25.099: Gemme, Epikur **68** Abb. 19
- Ravenna, S. Vitale: Mosaikporträt des Justinian **218** Taf. 12
- Reggio di Calabria, Museo Archeologico: Chiron **151** Anm. 33.

- Rom, Antiquario Comunale: Grabaltar des Cn. Pollius Fortunatus **233. 235** Abb. 130
- Rom, Casino Borghese 634: Statue der Spes **84** Anm. 47
- Rom, Kapitolinische Museen
- Inv. 294: Büste des Antinoos **252** Abb. 143
 - Inv. 438: Trajan **213** Abb. 117
 - Inv. 443: Hadrian **216** Abb. 118
 - Inv. 514: Dichter **305** Abb. 181
 - Inv. 535: Demosthenes **323** Anm. 2
 - Inv. 567: Metrodor **310** Abb. 185
 - Inv. 585: Pindar **129** Abb. 66
 - Inv. 589: Cicero **173** Abb. 88a–b
 - Inv. 1156: Domitian **212** Abb. 115
 - Inv. 1862: Stratege **146** Abb. 73
 - Inv. 1905: Grabaltar des L. Avillius Dionysius **268** Abb. 270
 - Inv. 2142: Grabrelief von der Via Stabilia **228–230** Abb. 120. 121
 - Inv. 2282: Grabrelief **231** Abb. 124
 - Inv. NCE 1686: Grabrelief der Spes **84** Abb. 30
- Rom, Museo Barraco: Dichterrelief **129–130**
- Rom, Museo Torlonia
- 343: Porträt des Pompeius ? **179**
 - 509: Porträt des Pompeius ? **179**
- Rom, Nekropole unter St. Peter: Sarkophag der Pomponia Maritima **79** Abb. 24
- Rom, Palazzo Massimo: Grabaltar des L. Calpurnius Daphnus **267** Abb. 154
- Rom, Palazzo Spada: ›Pompeius‹ **307** Abb. 183
- Rom, Thermenmuseum
- Inv. 618: Nero **207** Abb. 109
 - Inv. 1236: Sokrates **155** Abb. 80
 - Inv. 8608: Großes Galliermonument **23** Abb. 4
 - Inv. 106513: ›Tivoli-Feldherr‹ **168–169** Abb. 85. 86a–b
- Rom, Vatikanische Museen
- Inv. 289: Demosthenes **323** Anm. 2
 - Inv. 713: Caesar **41** Abb. 14
 - Inv. 714: Lucius Caesar **202** Abb. 105
 - Inv. 1115: Larenaltar **100–101** Anm. 34 Abb. 42
 - Inv. 1142: Grabaltar des Ti. Octavius Diadumenus **85–87** Abb. 31
 - Inv. 2290: Augustus **196. 198** Abb. 101a–b
 - Inv. 7024: Grabstele des Saturninus **258** Abb. 147
 - Inv. 7025: Grabstele des T. Aurelius Probus **258** Abb. 146
 - Inv. 9830: Grabrelief des Ti. Claudius Dionysius **261–264** Abb. 151
 - Inv. 9836: Grabaltar des Ti. Claudius Dionysius **261–264** Abb. 150
 - Inv. 9974: Marsyas **151** Abb. 79
 - Inv. 34161: Grabstele **259** Abb. 148
 - Inv. 34162: Grabstele **259** Abb. 149
- Rom, Villa Borghese
- Inv. VB 180: Grabaltar des L. Tullius Diotimus **233–234** Abb. 128
 - Inv. VB 310: Grabaltar des Ti. Claudius Acutus **268** Abb. 156
- Rom, Villa Doria Pamphilj: Porträtstatuen **106–108** Abb. 51–56
- Sperlonga, Museo Archeologico
- Diomedes **132** Abb. 68a–b
 - Odysseus **133** Abb. 69
- Schussenried, Kloster: Deckengemälde mit *arbor Porphyriana* **55** Taf. 4
- Schwerin, Staatliches Museum Inv. 1900: Homer **125** Abb. 65
- s'Hertogenbosch, Noordbrabants Museum 09909: Büstengefäß **253** Abb. 144
- Spoletto, Archäologisches Museum: Octavian **188** Abb. 96a–b

- Stockholm, Nationalmuseum Sk 65:
Herme des Demosthenes und Kopf
des Anakreon **294-299** Abb. 171.
172. 175.
- Tarragona, Museu Nacional Arqueo-
lògic Inv. 12248: Frauenporträt **265**
- Torre Annunziata, Villa der Poppaea
Inv. 71517: Krabbe **150** Abb. 77
- Toulouse, Musée St. Raymond Inv.
30007: Kopf des Octavian **189**
Abb. 97a-b
- Trier, Stadtmuseum Simeonsstift Inv.
VII 52: Orbiculus **118** Taf. 7
- Turin, Antikenmuseum Inv. 2098:
Caesar **41** Abb. 13; **174** Abb. 89a-b
- Urbino, Palazzo Ducale: Grabaltar der
Laberia Daphne **80-82** Abb. 25. 26
- Venedig, Archäologisches Museum
— Inv. 20: ›Vitellius Grimani‹ **303**
- Inv. 62: Pompeius **177** Abb. 90a-b;
179 Abb. 92
- Inv. 142: Caligula **318-331** Abb. 189.
190
- Venedig, Seminario Patriarcale:
Menander **307** Abb. 182
- verschollen
- apulisches Gefäß mit Alexander-
darstellung **165** Abb. 84
- Volterra, Museum: Augustus **199**
Abb. 102
- Washington, Dumbarton Oaks
Collection: Büstengefäß **253-254**
Abb. 145
- Wien, Kunsthistorisches Museum
— Inv. I 110: Octavian? **333**
- Inv. IXa 63: Gemma Claudia **209**
Taf. 10a-b
- Inv. IXa 79: Gemma Augustea **102**
Abb. 45

ABBILDUNGSNACHWEIS

*Aquileia, Museo Archeologico Nazionale
die Aquileia*

Abb. 12 Grabstele des Q. Sossius Albus,
© Museo Archaeologico

Augst, Römermuseum

Taf. 6 Inv. 62.1, Foto 912

*Berlin, Abgusssammlung der Freien
Universität*

Abb. 65 AAPN3.246 (FU Berlin)

Abb. 73 AAPP62 (FU Berlin)

Abb. 99a AAPP292 (FU Berlin)

Abb. 105 AAPP1383 (FU Berlin)

Abb. 116 AAPP335 (FU Berlin)

Abb. 125 AAPP501a (FU Berlin)

Abb. 182 AAPP182 (FU Berlin)

Abb. 185 AAPP201A (FU Berlin)

*Berlin, Staatliche Museen, Preussischer
Kulturbesitz (CC-BY-NC-SA)*

— *Ägyptisches Museum*

Taf. 1 Inv. ÄM 11411. Foto: S. Steiß

— *Antikensammlung*

Abb. 39 FG 1090. Foto: I. Luckert

Abb. 94 FG 5172. Foto: J. Laurentius

Taf. 5a-b Inv. 30741. Foto: N.N.

Taf. 11 Inv. 31329. Foto: J. Laurentius

— *Münzkabinett*

Abb. 20 Id.-Nr. 18201845, Foto:

D. Sonnenwald

Abb. 21 Id.-Nr. 18201847, Foto:

D. Sonnenwald

Abb. 28 Id.-Nr. 18218631, Foto:
D. Sonnenwald
Abb. 29 Id.-Nr. 18232929, Foto:
D. Sonnenwald
Abb. 159 Id.-Nr. 18202636 Foto:
L.-J. Lübke

*Deutsches Archäologisches Institut
DAI Athen*

Abb. 32 D-DAI-ATH-NM-5321
Abb. 140 D-DAI-ATH-NM-5168

DAI Rom

Abb. 4 D-DAI-ROM-56.333, Foto:
R. Sansaini
Abb. 7a D-DAI-ROM-2012.3215, Foto:
H. Behrens
Abb. 7b D-DAI-ROM-2012.3214, Foto:
H. Behrens
Abb. 8 D-DAI-ROM-58.2225, Foto:
F. X. Bartl
Abb. 31 D-DAI-ROM-72.597, Foto:
G. Singer
Abb. 51 D-DAI-ROM-8158, Foto:
C. Faraglia
Abb. 52 D-DAI-ROM-8162A, Foto:
C. Faraglia
Abb. 53 D-DAI-ROM-8153A, Foto:
C. Faraglia
Abb. 54 D-DAI-ROM-8161A, Foto:
C. Faraglia
Abb. 56 D-DAI-ROM-8146A, Foto:
C. Faraglia
Abb. 68a D-DAI-ROM-65.89, Foto:
J. Felbermeyer
Abb. 68b D-DAI-ROM-65.87, Foto:
J. Felbermeyer
Abb. 69 D-DAI-ROM-65.92, Foto:
J. Felbermeyer
Abb. 74 D-DAI-ROM-56.513, Foto:
R. Sansaini
Abb. 80 D-DAI-ROM-54.770, Foto:
R. Sansaini

Abb. 85 D-DAI-ROM-32.412, Foto:
C. Faraglia
Abb. 86a D-DAI-ROM-29.651, Foto:
C. Faraglia
Abb. 86b D-DAI-ROM-32.416, Foto:
C. Faraglia
Abb. 89a D-DAI-ROM-74.1566, Foto:
H. Koppermann
Abb. 89b D-DAI-ROM-74.1565, Foto:
H. Koppermann
Abb. 96a D-DAI-ROM-82.1187
Abb. 96b D-DAI-ROM-82.1184
Abb. 98a D-DAI-ROM-62.576, Foto:
J. Felbermeyer
Abb. 98b D-DAI-ROM-62.574, Foto:
J. Felbermeyer
Abb. 104 D-DAI-ROM-37.1385, Foto:
C. Faraglia
Abb. 109 D-DAI-ROM-62.536, Foto:
H. Koppermann
Abb. 124 D-DAI-ROM-35.2040, Foto:
C. Faraglia
Abb. 128 D-DAI-ROM-69.2645, Foto:
H. Hutzl
Abb. 132 D-DAI-ROM-60.2512, Foto:
H. Koppermann
Abb. 154 D-DAI-ROM-4655, Foto:
Gummerus
Abb. 158a D-DAI-ROM-2005.0359
Abb. 158b D-DAI-ROM-2005.0360
Abb. 183 D-DAI-ROM-2006.1621, Foto:
H. Behrens

Florenz, Galleria degli Uffizi

Abb. 155 Foto: Egisto Sani ©

Florenz, Museo Archeologico

Abb. 37 AKG18729 – © akg-images /
Erich Lessing

Köln, Forschungsarchiv für Antike Plastik

Abb. 9 [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7582166](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7582166)

Abb. 10 FA-S10483-01

- Abb. 11** FA1078-08
Abb. 15 FA18-02
Abb. 16 FA1606-00
Abb. 17 Mal432-0, Foto: B. Malter
Abb. 18 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4806222>
Abb. 19 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4672142>
Abb. 23 FA-S19631-03
Abb. 24 DB-IMG_3333, Foto: D. Boschung
Abb. 27a GFU-561517
Abb. 27b GFU-561514
Abb. 27c GFU-561518
Abb. 30 Mal166a-11, Foto: B. Malter
Abb. 33 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7124615>
Abb. 38 FA-S12417
Abb. 42 FA2322-04
Abb. 57 FittG48, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 58 Fitt68-57-7, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 59 Fitt68-55-11, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 60 Fitt68-56-7, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 61 Fitt68-56-8, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 62 FA-S-PHG-MANT-141-7166, Foto: Ph. Gross
Abb. 63 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2095227>
Abb. 64 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3561575>
Abb. 66 Mal810-03, Foto: B. Malter
Abb. 67 FA-S-GEN-9238-03, Foto: G. Geng
Abb. 70 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2039724>
Abb. 82 FA-S7827-01
Abb. 77 FA-S-PHG-18621-15, Foto: Ph. Gross
Abb. 78 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/675558>
Abb. 79 FA1792-06
Abb. 81a FA-S5343-07
Abb. 81b <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1414973>
Abb. 82a Fitt74-13-05, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 82b Fitt72-11-03, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 83a FA-S8036-01
Abb. 83b FA-S8036-03
Abb. 87a <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7367947>
Abb. 87b <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7368273>
Abb. 88a Mal71-01, Foto: B. Malter
Abb. 88b Mal935-01, Foto: B. Malter
Abb. 90a Fitt86-03-10, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 90b Fitt86-03-09, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 91 <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7368274>
Abb. 92 Fitt86-03-11, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 93a Fitt84-26-01, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 93b Fitt84-25-12, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 97a Fitt68-88-08, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 97b Fitt68-88-09, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 99b FA-S7972-03
Abb. 100a Fitt71-38-01, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 100b Fitt71-38-02, Foto: G. Fittschen-Badura
Abb. 101a <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8416103>
Abb. 101b <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8416104>

- Abb. 102** Fitt67-50-07, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 103** FittKB76-23-07, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 106** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/3333135](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3333135)
- Abb. 107** Fitt72-26-06, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 108** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7125155](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7125155)
- Abb. 110** FA-S17353-04
- Abb. 111** Fitt72-01-08, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 112** Fitt71-36-11, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 113** FA3164-12
- Abb. 114** Fitt72-52-09, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 115** Mal1475-05, Foto: B. Malter
- Abb. 117** FittCap71-11-10, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 118** FittCap73-52-09, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 119** Fitt68-58-05, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 120** Mal2387-00B, Foto: B. Malter
- Abb. 121** FittCap71-22-02, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 122** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7367947](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7367947)
- Abb. 123** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7752122](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7752122)
- Abb. 126** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/6680684](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6680684)
- Abb. 127** FittKB68-98-11, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 129** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/8657067](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8657067)
- Abb. 130** FittCapRepro-04-132-135,
Foto: G. Fittschen-Badura
- Abb. 131** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7122774](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7122774)
- Abb. 133** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/676679](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/676679)
- Abb. 135** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/4430974](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4430974)
- Abb. 136** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/2089264](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2089264)
- Abb. 137** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/4551831](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4551831)
- Abb. 138** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7578825](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7578825)
- Abb. 139** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/7578812](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/7578812)
- Abb. 143** FittCap69-39-09, Foto:
G. Fittschen-Badura
- Abb. 146** FA6026-08
- Abb. 147** FA6026-06
- Abb. 148** FA4218-04
- Abb. 149** FA-S4181-01
- Abb. 150** FA1778-08
- Abb. 151** FA1778-03
- Abb. 156** DB-82-12-32, Foto:
D. Boschung
- Abb. 157** Mal146-05, Foto: B. Malter
- Abb. 169** Kähler L4.06, Foto: H. Kähler
- Abb. 178** FA-S10004-6
- Abb. 181** Mal68.11, Foto: B. Malter
- Abb. 184** FA-S5277-01
- Taf. 3** [http://arachne.uni-koeln.de/
item/marbilder/4485294](http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4485294)
- Taf. 10b** FA-S-GEN-9104-01, Foto:
G. Geng
- Köln, Internationales Kolleg Morphomata*
Abb. 2 Entwurf: Kathrin Roussel 2008
- London, British Museum*
Abb. 174 AN00213109_001_1 | British
Museum (CC-BY-NC-SA 4.0)
Taf. 8 1925,1118.1 | British Museum
(CC-BY-NC-SA 4.0)
- München, Antiquarium*
Taf. 13 P I 182
- München, Glyptothek*
Abb. 49 GL. 382

Abb. 50 GL. 383

München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke

Abb. 14 MFA-GLOE-DFG112

Abb. 45 MFA-GLOE-666 (Ausschnitt)

Abb. 71 MFA-GLOE-Th120

Paris, Cabinet des Médailles

Abb. 40 © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons (CC-BY-2.5)

Stockholm, Nationalmuseum

Abb. 175 SK0065-Fo-2007-04-04, Foto: Hans Thorwid (CC-BY-SA 4.0)

Trier, Stadtmuseum Simeonstift

Taf. 7 Inv. VII.52, Stadtmuseum Simeonstift, Trier (CC-BY-NC-SA)

Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung

Taf. 10a www.khm.at/de/object/1fb2629a25/

Gemeinfrei

Abb. 36 Ephesos, Mithridates-Tor, Foto: José Luiz Bernardes Ribeiro (CC-BY-SA 3.0)

Abb. 172 Gipsabguss von Stockholm, Nationalmuseum Sk 65 (CC0)

Abb. 173 Lucas Vorsterman the Elder / Wikimedia, CC0

Abb. 188 [https://en.wikipedia.org/wiki/Atia_\(mother_of_Augustus\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Atia_(mother_of_Augustus))

Taf. 2 Brescia, Museo civico / Wikimedia, Public Domain

Taf. 4 Kloster Schussenried / Wikimedia, Public Domain

Taf. 12 Ravenna, San Vitale, Foto: Petar Milošević (CC-BY-SA 4.0)

Reproduktionen nach folgenden Vorlagen

Abb. 1 Conrad Gessner, De rerum fossilium, lapidum et gemmarum. Zürich 1565, 159

Abb. 3 D. Grassinger in: Gedenkschrift für A. Linfert. Mainz 1999, Taf. 93,2

Abb. 5 G. Kieseritzky, C. Watzinger: Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin 1909, Taf. 56 Nr. 757

Abb. 6 G. Kieseritzky, C. Watzinger: Griechische Grabreliefs aus Südrussland. Berlin 1909, Taf. 56 Nr. 762

Abb. 22 J. Krier, in: Archaeologia Luxemburgensis 4, 2017–2018, 101 Abb. 3

Abb. 24 A. Rumpf: Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs. ASR V 1. Berlin 1939, 134.

Abb. 26 R. Fabretti: Inscriptionum antiquarum explicatio, 1702, 186

Abb. 34 M. H. Crawford: Roman Republican Coinage. Cambridge 1974, Nr. 490/1

Abb. 35 M. H. Crawford: Roman Republican Coinage. Cambridge 1974, Nr. 540/2

Abb. 43 D. Boschung in: G. Koch, Grabeskunst der Römischen Kaiserzeit (1993) Taf. 12,4

Abb. 46 H. von Hesberg, S. Panciera: Das Mausoleum des Augustus. München 1994

Abb. 47 H. von Hesberg, S. Panciera: Das Mausoleum des Augustus. München 1994, Taf. 6e

Abb. 48 H. von Hesberg, S. Panciera: Das Mausoleum des Augustus. München 1994, Taf. 5b

Abb. 55 Antike Plastik 1. Berlin 1962, Taf. 16

Abb. 84 W. Hamilton: Collection of engravings from ancient vases ... now in the possession of Sir W.m Hamilton II. Neapel 1795, 14–17 Taf. 2

- Abb. 95** Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Berlin 1988, 466 Abb. 245
- Abb. 134** G. Lippold, Griechische Porträtstatuen. München 1912, 54 Abb. 6
- Abb. 141** J. Sieveking (Hrsg.): Die Bronzen der Slg. Loeb. 1913, Taf. 31
- Abb. 142** H. Menzel: Die römischen Bronzen aus Deutschland III Bonn. 1986, Taf. 112 Nr. 238
- Abb. 144** A. N. Z.-J. Jitta, W. J. T. Peters, W. A. van Es: Roman Bronze Statuettes from the Netherlands II. 1969, 34 Abb. 1
- Abb. 145** van den Hurk, in Berichten van de Rijksdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek 23, 1973, Taf. 17,1
- Abb. 152** K. Knoll, Ch. Vorster: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Katalog der antiken Bildwerke IV. München 2018, Abb. 35,4.
- Abb. 153** J. J. Boissard, Antiquitatum Romanarum IV. 1598, Taf. 55
- Abb. 160** Andrea Fulvio, Illustrium Imagines, 1517
- Abb. 161** Andrea Fulvio, Illustrium Imagines, 1517, XVI
- Abb. 162** Andrea Fulvio, Illustrium Imagines, 1517, XXI v
- Abb. 163** Andrea Fulvio, Illustrium Imagines, 1517, XXII r
- Abb. 164** Fulvio Orsini, Imagines et elogia virum illustrium, 1570. Titelseite
- Abb. 165** Fulvio Orsini, Imagines et elogia virum illustrium, 1570. S. 51
- Abb. 166** Fulvio Orsini, Imagines et elogia virum illustrium, 1570. S. 75
- Abb. 167** Iohannes Faber: In imagines illustrium ex Fulvii Ursini bibliotheca... commentarius. Antwerpen 1606, Taf. 131
- Abb. 168** Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie I 2, 1675 Taf. dd
- Abb. 170** Joachim von Sandrart, Teutsche Akademie II, 1679 Taf. G
- Abb. 171** P. Arndt, W. Amelung: Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulptur 1870, Nr. 4985
- Abb. 176** Lorenz Berger, Thesaurus Brandenburgicus III. 1701, Frontispiz
- Abb. 177** Lorenz Berger, Thesaurus Brandenburgicus III. 1701, S. 331
- Abb. 179** Johannes Sambucus, Emblemata, 1564, 191: Antiquitates studium
- Abb. 180** Jacobus Gronovius: Thesaurus Graecarum Antiquitatum III. Effigies virorum et mulierum illustrium. Leiden 1698, Taf. yyy
- Abb. 186** G. Rouillé: Promptuarium iconum insigniorum. Lyon 1553, 165
- Abb. 187** Iacobus Strada: Imagines Imperatorum. Zürich 1557, 84
- Abb. 189** A. M. Zanetti: Delle Statue greche e romane. Venedig 1740, 29
- Abb. 190** A. M. Zanetti: Delle Statue greche e romane. Venedig 1740, 30
- Taf. 9a-b** N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Mailand 1989, 229 Nr. 16a-b
- Mit freundlicher Genehmigung von www.coinhirsch.de*
- Abb. 76** Tetradrachme von Akragas
- Mit freundlicher Genehmigung von www.wildwinds.de*
- Abb. 44** http://wildwinds.com/coins/ric/augustus/RIC_125.jpg
- Montage unter Verwendung verschiedener Vorlagen*
- Abb. 41** Montage: D. Boschung

Bislang in der Morphomata-Reihe erschienen:

- 1 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Hrsg.), *Morphomata. Kulturelle Figuren: Genese, Dynamik, Medialität*, 2011. ISBN 978-3-7705-5148-4.
- 2 Martin Roussel (Hrsg.), *Kreativität des Findens. Figuren des Zitats*, 2012. ISBN 978-3-7705-5305-1.
- 3 Jan Broch, Jörn Lang (Hrsg.), *Literatur der Archäologie. Materialität und Rhetorik im 18. und 19. Jahrhundert*, 2012. ISBN 978-3-7705-5347-1.
- 4 Dietrich Boschung, Corina Wessels-Mevissen (Eds.), *Figurations of Time in Asia*, 2012. ISBN 978-3-7705-5447-8.
- 5 Dietrich Boschung, Thierry Greub, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Geographische Kenntnisse und ihre konkreten Ausformungen*, 2012. ISBN 978-3-7705-5448-5.
- 6 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Diagrammatik der Architektur*, 2013. ISBN 978-3-7705-5520-8.
- 7 Thierry Greub (Hrsg.), *Das Bild der Jahreszeiten im Wandel der Kulturen und Zeiten*, 2013. ISBN 978-3-7705-5527-7.
- 8 Guo Yi, Sasa Josifovic, Asuman Lätzer-Lasar (Eds.), *Metaphysical Foundation of Knowledge and Ethics in Chinese and European Philosophy*, 2014. ISBN 978-3-7705-5537-6.
- 9 Wilhelm Voßkamp, Günter Blamberger, Martin Roussel (Hrsg.), *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*, 2013, ISBN 978-3-7705-5554-3.
- 10 Dietrich Boschung, Sebastian Dohe (Hrsg.), *Meisterwerk als Autorität. Zur Wirkmacht kultureller Figuren*, 2013. ISBN 978-3-7705-5528-4.
- 11 Stefan Niklas, Martin Roussel (Hrsg.), *Formen der Artikulation. Philosophische Beiträge zu einem kulturwissenschaftlichen Grundbegriff*, 2013. ISBN 978-3-7705-5608-3.
- 12 Ryōsuke Ōhashi, Martin Roussel (Hrsg.), *Buchstaben der Welt – Welt der Buchstaben*, 2014. ISBN 978-3-7705-5609-0.
- 13 Thierry Greub (Hrsg.), *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*, 2014. ISBN 978-3-7705-5610-6.
- 14 Günter Blamberger, Sebastian Goth (Hrsg.), *Ökonomie des Opfers. Literatur im Zeichen des Suizids*, 2014. ISBN 978-3-7705-5611-3.
- 15 Sabine Meine, Günter Blamberger, Björn Moll, Klaus Bergdolt (Hrsg.), *Auf schwankendem Grund. Schwindel, Dekadenz und Tod im Venedig der Moderne*, 2014. ISBN 978-3-7705-5612-0.
- 16 Larissa Förster (Ed.), *Transforming Knowledge Orders: Museums, Collections and Exhibitions*, 2014. ISBN 978-3-7705-5613-7.

- 17 Sonja A.J. Neef, Henry Sussman, Dietrich Boschung (Eds.), *Astroculture. Figurations of Cosmology in Media and Arts*, 2014. ISBN 978-3-7705-5617-5.
- 18 Günter Blumberger, Sidonie Kellerer, Tanja Klemm, Jan Söffner (Hrsg.), *Sind alle Denker traurig? Fallstudien zum melancholischen Grund des Schöpferischen in Asien und Europa*, 2015. ISBN 978-3-7705-5724-0.
- 19 Dietrich Boschung, Ludwig Jäger (Hrsg.), *Formkonstanz und Bedeutungswandel*, 2014. ISBN 978-3-7705-5710-3.
- 20 Dietrich Boschung, Jan N. Bremmer (Hrsg.) *The Materiality of Magic*, 2015. ISBN 978-3-7705-5725-7.
- 21 Georgi Kapriev, Martin Roussel, Ivan Tchalakov (Eds.), *Le Sujet de l'Acteur: An Anthropological Outlook on Actor-Network Theory*, 2014. ISBN 978-3-7705-5726-4.
- 22 Dietrich Boschung, Alfred Schäfer (Hrsg.), *Römische Götterbilder der mittleren und späten Kaiserzeit*, 2015. ISBN 978-3-7705-5727-1.
- 23 Dietrich Boschung, Alan Shapiro, Frank Wascheck (Eds.), *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, 2015. ISBN 978-3-7705-5808-7.
- 24 Dietrich Boschung, Christiane Vorster (Hg.), *Leibhafte Kunst. Statuen und kulturelle Identität*, 2015. ISBN 978-3-7705-5809-4.
- 25 Eva-Maria Hochkirchen, Gerardo Scheige, Jan Söffner (Hrsg.) *Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog*, 2015. ISBN 978-3-7705-5810-0.
- 26 Dietrich Boschung, Marcel Danner, Christine Radtke (Hrsg.) *Politische Fragmentierung und kulturelle Kohärenz in der Spätantike*, 2015. ISBN 978-3-7705-5811-7.
- 27 Ingo Breuer, Sebastian Goth, Björn Moll, Martin Roussel (Hrsg.) *Die Sieben Todsünden*, 2015. ISBN 978-3-7705-5816-2.
- 28 Larissa Förster, Eva Youkhana (Hrsg.) *Grafficity. Visual practices and contestations in the urban space*, 2015. ISBN 978-3-7705-5909-1.
- 29 Dietrich Boschung, Jürgen Hammerstaedt (Hrsg.), *Das Charisma des Herrschers*, 2015. ISBN 978-3-7705-5910-7.
- 30 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Archäologie als Kunst. Archäologische Objekte und Verfahren in der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2015. ISBN 978-3-7705-5950-3.
- 31 Dietrich Boschung, Patric Kreuz, Tobias Kienlin (Eds.), *Biography of Objects. Aspekte eines kulturhistorischen Konzepts*, 2015. ISBN 978-3-7705-5953-4.
- 32 Dietrich Boschung, Alexandra Busch, Miguel John Versluys (Eds.), *Reinventing 'The invention of tradition'? Indigenous Pasts and the Roman Present*, 2015. ISBN 978-3-7705-5929-5.

- 33 Michael Squire, Johannes Wienand (Hrsg.), *Morphogrammata / The lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine*, 2017. ISBN 978-3-7705-6127-8
- 34 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Bilder der Macht. Das griechische Porträt und seine Verwendung in der antiken Welt*, 2017. ISBN 978-3-7705-6126-1.
- 35 Thierry Greub, Martin Roussel (Hrsg.), *Figurationen des Porträts*, 2018. ISBN 978-3-7705-6223-7.
- 36 Dietrich Boschung (Hrsg.), *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien*, 2017. ISBN 978-3-7705-6282-4.
- 37 Thierry Greub (Ed.), *Cy Twombly: Image, Text, Paratext*, 2018. ISBN 978-3-7705-6283-1.
- 38 Dietrich Boschung, Julian Jachmann (Hrsg.), *Selbstentwurf. Das Architektenhaus von der Renaissance bis zur Gegenwart*, 2018. ISBN 978-3-7705-6281-7.
- 39 Michael Squire, Paul Kottman (Eds.), *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*, 2018. ISBN 978-3-7705-6285-5.
- 40 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse*, 2019. ISBN 978-3-7705-6422-4.
- 41 Dietrich Boschung; Alfred Schäfer (Hrsg.), *Monumenta Illustrata. Raumwissen und antiquarische Gelehrsamkeit*, 2019. ISBN 978-3-7705-6427-9.
- 42 Günter Blamberger, Dietrich Boschung (Eds.), *Competing Perspectives. Figures of Image Control*, 2019. ISBN 978-3-7705-6490-3.
- 43 Anja Bettenworth, Dietrich Boschung, Marco Formisano (Eds.), *For Example. Martyrdom and Imitation in Early Christian Texts and Art*, 2020. ISBN 978-3-7705-6526-9.
- 44 Dietrich Boschung, *Art and Efficacy. Case Studies from Classical Archaeology*, 2020. ISBN 978-3-7705-6562-7.
- 45 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Formats et fonctions du portrait – Formate und Funktionen des Porträts*, 2021. ISBN 978-3-7705-7057-7.
- 46 Thierry Greub (Hrsg.), *Revisionen des Porträts: Jenseits von Mimesis und Repräsentation*, 2020. ISBN 978-3-7705-6561-0.
- 47 Günter Blamberger, Rüdiger Görner, Adrian Robanus (Eds.), *Biography – A Play? Poetologische Experimente mit einer Gattung ohne Poetik*, 2020. ISBN 978-3-7705-6535-1.
- 48 Dietrich Boschung, François Queyrel (Hrsg.), *Porträt und soziale Distinktion – Portrait et distinction social*, 2020. ISBN 978-3-7705-6611-2

TAFELN



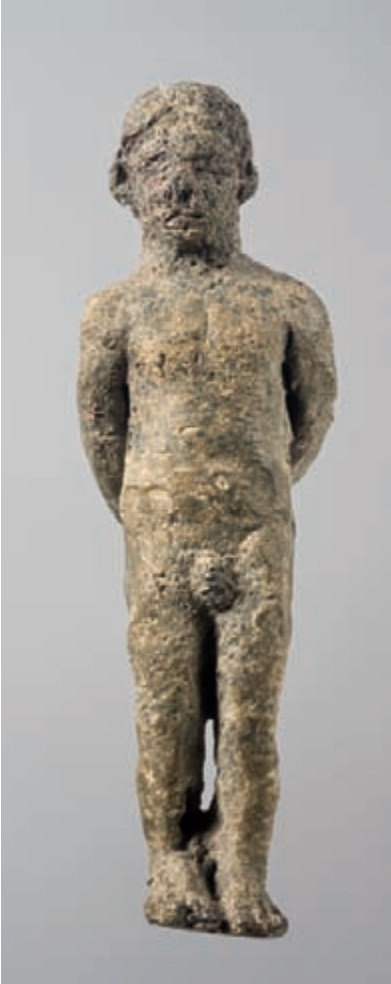
1 Berlin, Ägyptisches Museum. Porträt einer Frau aus Hawara (Ägypten).
2. Viertel des 1. Jhs. n. Chr. H. 42 cm.



2 Brescia, Museo civico. Porträtmedaillon einer Frau mit zwei Kindern. Erstes Viertel des 3. Jhs. n. Chr. Durchmesser 6 cm.



3 Avenches, Römermuseum Inv. 39/134. Goldbüste des Marcus Aurelius aus Avenches. H. 33,5 cm.



5a-b Berlin, Antikensammlung Inv. 30741. Rachepuppe mit gefesselten Händen; um 400 v. Chr. H. 9,5 cm.



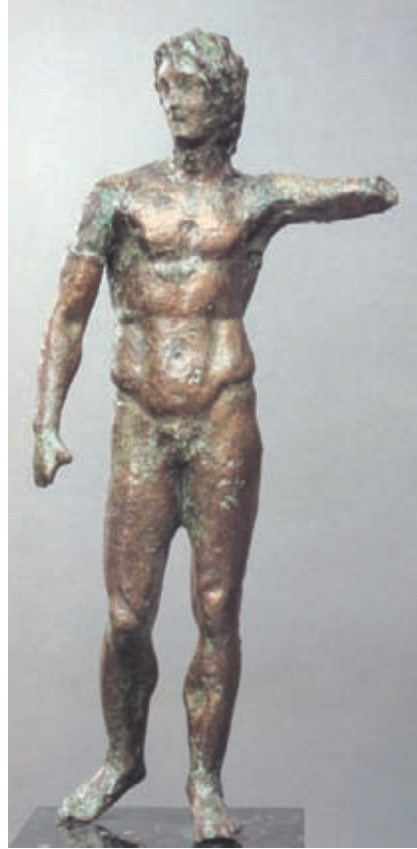
6 Augst, Römermuseum Inv. 62.1. Silberplatte des 4. Jhs. n. Chr. mit Szenen aus dem Leben des Achilles. Durchmesser 53 cm.



7 Trier, Stadtmuseum Simeonsstift Inv. VII.52. Stickerei mit Szenen aus dem Leben Josephs. 7.-8. Jh. n. Chr. H. 29,5 cm.



8 London, British Museum Inv. 1925-11-18-1. Marmor-Statuette des Sokrates.
H. 27,5 cm.



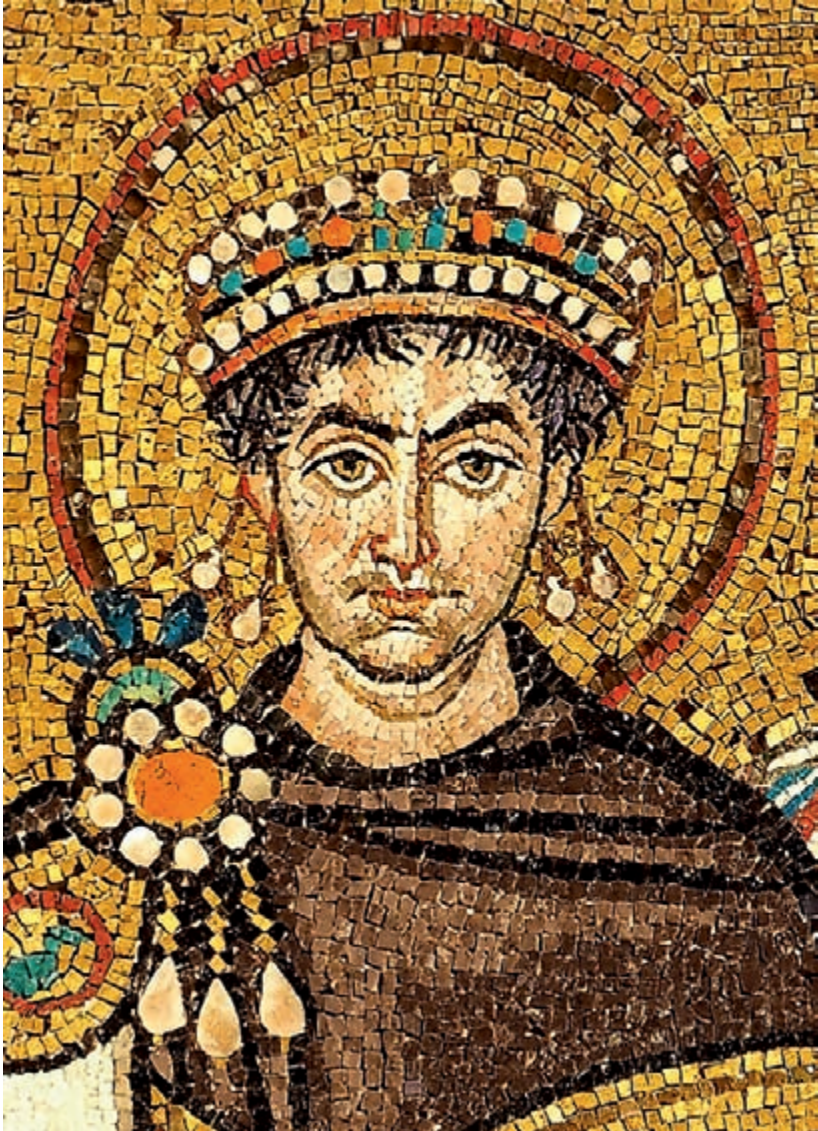
9a-b Paris, Louvre Br 370. Bronzestatuette Alexanders d. Gr. H. 16,5 cm.



10a-b Wien, Kunsthistorisches Museum Inv. IXa 63. ›Gemma Claudia‹ mit Kaiser Claudius und der Agrippina minor (links) sowie Germanicus und Agrippina maior (rechts). H. 12 cm. **b** Abguss Bonn Inv. 2238.



11 Berlin, Antikensammlung Inv. 31329. Gemälde auf Holz; Kaiserfamilie mit Septimius Severus, Julia Domna und Caracalla. Das Bildnis des Geta wurde nach seinem Tod getilgt. H. 30,5 cm.



12 Ravenna, S. Vitale. Darstellung des Kaisers Justinian, 546–548 n. Chr.



13 München, Antiquarium der Residenz Inv. P I 182. Büste der Atia; 16. Jahrhundert. H. 80,5 cm.

Die *Morphomata*-Reihe wird herausgegeben von Günter Blamberger und Dietrich Boschung.

Das **Internationale Kolleg Morphomata**: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen wird vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Initiative ›Freiraum für die Geisteswissenschaften‹ als eines der *Käte Hamburger Kollegs* gefördert. Jährlich bis zu 10 Fellows aus aller Welt forschen gemeinsam mit Kölner Wissenschaftlern zu Fragen kulturellen Wandels. Im Dialog mit internationalen Wissenschaftlern gibt das Kolleg geisteswissenschaftlicher Forschung einen neuen Ort – ein Denklabor, in dem unterschiedliche disziplinäre und kulturelle Perspektiven verhandelt werden.

www.morphomata.uni-koeln.de

Dietrich Boschung ist Professor für Klassische Archäologie an der Universität zu Köln und Direktor des Internationalen Kollegs Morphomata. Zuletzt erschienen: *Werke und Wirkmacht. Morphomatische Reflexionen zu archäologischen Fallstudien. Morphomata 36.* Paderborn 2017; (Hg., zus. mit François Queyrel) *Portrait und soziale Distinktion / Portrait et distinction sociale. Morphomata 48.* Paderborn 2020.

INTERNATIONALES
KOLLEG
GENESE DYNAMIK UND MEDIALITÄT
NEUROLOGIE
KULTURELLER FIGURALEN
MORPHOMATA

WILHELM FINK

ISBN 978-3-7705-6619-8



9 783770 566198