

## Vom *kouros* zum *togatus*

Öffentliche Bildnisse griechischer Aristokraten, hellenistischer Herrscher  
und römischer Senatoren

von Peter Scholz

Der folgende Beitrag versteht sich als ein Versuch, die grundlegende Differenz in der Gestaltung öffentlicher Bildnisse, mit denen politische Autoritäten in der griechischen und römischen Kultur ausgezeichnet und geehrt wurden, herauszuarbeiten und auf die unterschiedliche Struktur der Gestaltungsprinzipien und damit auf die jeweils unterschiedlich ausgeprägte Grundhaltung hinzuweisen. Zu diesem Zweck wurden vier ausgewählte Bilder antiker Aristokraten, jeweils zwei Standbilder und zwei Reiterstatuen, aus vier Epochen des griechisch-römischen Altertums untersucht. Dabei bleibt die Analyse auf die Beantwortung der Frage beschränkt, welche Gestaltungsprinzipien den Bildern innewohnen und welche Auffassungen aristokratischer Repräsentation den beiden griechischen und den beiden römischen Statuen zugrunde liegen.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Die griechische Aristokratie entwickelte erst in der Auseinandersetzung mit der aufstrebenden Menge der Bürger (*demos*) Begriff und Vorstellung ihrer selbst: *Emilio Gabba*, *La concezione antica di aristocrazia*, in: *Rendiconti della Classe di Scienze morali, storiche e filologiche dell' Accademia dei Lincei* (= RAL) 6, 1995, 461–468. Zu den verschiedenen Formen griechischer Aristokratien: *Michael Stahl*, *Gesellschaft und Staat bei den Griechen. Archaische Zeit*. Paderborn 2003; *ders.*, *Aristokraten und Tyrannen im archaischen Athen. Untersuchungen zur Überlieferung, zur Sozialstruktur und zur Entstehung des Staates*. Stuttgart 1987; *Peter A. L. Greenhalgh*, *Aristocracy and its Advocates in Archaic Greece*, in: *Greece and Rome* 19, 1972, 190–207; *Michael T. W. Arnheim*, *Aristocracy in Greek Society*. London 1977; *Elke Stein-Hölkeskamp*, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*. Stuttgart 1989; *Nigel J. Nicholson*, *Aristocracy and Athletics in Archaic and Classical Greece*. Cambridge 2005. Zu den aristokratischen Familien im klassischen Athen und den oligarchischen Verfassungsumstürzen: *György Németh*, *Kritias und die Dreißig Tyrannen*. Stuttgart 2006; *Gustav A. Lehmann*, *Oligarchische Herrschaft im klassischen Athen*. Paderborn 1997. Zur verhältnismäßig gut dokumentierten athenischen Aristokratie in nachklassischer Zeit: *Paul McKendrick*, *The Athenian Aristocracy 399 to 31 B. C.* Cambridge, Mass. 1969. Zu den städtischen und höfischen Eliten in hellenistischer Zeit immer noch grundlegend: *Christian Habicht*, *Die herrschende Gesellschaft in den hellenistischen Monarchien*, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 45, 1958, 1–16. Speziell zur Hofgesellschaft: *Rolf Strootman*, *De vrienden van de vorst: het koninklijk hof in de Hellenistische rijken*, in: *Lampas* 38, 2005, 184–197; *Gabriel Herman*, *The*

An den griechischen Adelsbildern aus archaischer Zeit treten bereits besonders augenfällig die wichtigsten Prinzipien aristokratischer Selbstdarstellung hervor, nämlich die grundsätzlich öffentliche Präsentation und Prominenz des Aufstellungsortes, sodann die visuelle Mitteilung des sozialen wie auch ästhetischen Führungsanspruchs und schließlich der Hinweis auf die Überlegenheit der persönlichen physischen Kampfkraft und materiellen Mittel, auf die für jedermann sichtbare „Bestheit“ (*arete*) und damit auch auf die Nähe der Dargestellten zu den Göttern.

χρήματα, χρήματ' ἀνὴρ – „Vermögen, Vermögen ist der Mann“ – so lautet ein Halbvers, in dem die Adligen im 7. Jahrhundert Klage über neureiche Männer führten und damit zugleich den eigenen Macht- und Bedeutungsverlust eingestanden. Im selben Tenor äußerte sich bekanntlich Theognis, der Dichter aus Megara, der beharrlich an der alten Adelswelt festhielt und bitter die anwachsende nivellierende Bedeutung des Geldes für den öffentlichen Rang eines Mannes kommentierte (Theogn. 1,149f.: Χρήματα μὲν δαίμων καὶ παγκάκῳ ἀνδρὶ δίδωσιν, Κύρῳ δ' ἀρετῆς δ' ὀλίγοις ἀνδράσι μοῖρ' ἔπειται): „Vermögen läßt das Glück auch einem ganz minderwertigen Manne zuteil werden; an der *arete* haben nur wenige Männer Anteil“. *Arete*, im Deutschen etwa wiederzugeben als „Vortrefflichkeit“ oder „Vorzüglichkeit“, wird hier nicht als eine individuelle Bewährung, sondern als ein akkumulier-

---

,Friends' of the Early Hellenistic Rulers. Servants or Officials?, in: *Talanta* 12/13, 1980/81, 103–149. Speziell zur Führungsschicht in den griechischen Städten: *Philippe Gauthier*, *Les cités grecques et leurs bienfaiteurs* (IVe – Ier siècle av. J. C.). Contribution à l'histoire des institutions. Paris 1985; *Friedemann Quafß*, *Die Honoratiorenschicht in den Städten des griechischen Ostens*. Stuttgart 1993; vgl. auch *Ivana Savalli Lestrade*, *Remarques sur les élites dans les poleis hellénistiques*, in: *Mireille Cébeillac Gervasoni/L. Lamoine* (Eds.), *Les élites et leurs facettes. Les élites locales dans le monde hellénistique et romain*. Rom/Clermont Ferrand 2003, 51–64; *Vivi Andreou*, *Remarques sur l'histoire des classes dirigeantes de Milet*, in: *Leon Mooren* (Ed.), *Politics, Administration and Society in the Hellenistic and Roman World*. Löwen 2000, 1–13. Zur römischen Senatsaristokratie: *Jochen Bleicken*, *Die Nobilität der römischen Republik*, in: *Gymnasium* 88, 1981, 236–253 (= ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Stuttgart 1998, 466–483). Die neueren Diskussionen hat jüngst zusammengefasst: *Frank Goldmann*, *Nobilitas als Status und Gruppe. Überlegungen zum Nobilitätsbegriff der römischen Republik*, in: *Jörg Spielvogel* (Hrsg.), *Res publica reperta. Zur Verfassung und Gesellschaft der römischen Republik und des frühen Prinzipats*. Festschrift für Jochen Bleicken zum 75. Geburtstag. Stuttgart 2002, 45–66 (mit der wichtigsten Literatur). Zur Umgestaltung der Senatsaristokratie unter Augustus: *Ronald Syme*, *The Augustan Aristocracy*. Oxford 1986. Zur Struktur der städtischen Führungsschicht in der römischen Welt: *Mireille Cébeillac-Gervasoni* (Ed.), *Autocélébration des élites locales dans le monde romain: contextes, images, textes* (IIe s. av. J. C. – IIIe s. ap. J. C.). Clermont-Ferrand 2004; *dies.* (Ed.), *Les élites municipales de l'Italie péninsulaire de la mort de César à la mort de Domitien entre continuité et rupture: classes sociales dirigeantes et pouvoir central*. Rom 2000; *Mireille Cébeillac-Gervasoni*, *Les magistrats des cités italiennes de la seconde Guerre Punique à Auguste: le Latium et la Campanie*. Rom 1998.

tes Erbe der Väter, als ein fester Besitz eines seltenen Guts aufgefasst, über das andere nicht verfügen. Wer aufgestiegen war und zu den Vornehmen einer Stadt zählte, der war darauf aus, die eigene, frisch errungene privilegierte Stellung möglichst exklusiv zu halten und sich gegenüber den Gemeinen abzugrenzen, sich sozial und ideell von der „Menge“ abzusetzen, sich als „Edler“ (ἑσθλός) in physischer, moralischer und intellektueller Hinsicht den „Gemeinen“ (den κακοί) überlegen zu fühlen.<sup>2</sup> Seinen bildlichen Ausdruck fand diese Haltung seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. in den sogenannten archaischen *kouroi*, die den aristokratischen Führungsanspruch, Habitus und Ethos wiedergeben (Abb. 1).

1. Die *kouroi*, Statuen junger Männer, stellen eine Denkmälergattung dar, die seit etwa 650 v. Chr. als Grab- und Erinnerungsmal in der griechischen Welt allorts anzutreffen war und einer eng umrissenen Typologie folgte.<sup>3</sup> In zahlreichen Fällen wurden nicht nur die Kouroi-Statuen selbst, sondern auch die Basen derselben erhalten. Auf ihnen wurden Inschriften gesetzt, die zwar die Stifter namentlich benennen, ohne dass ihnen jedoch die genauere soziale Stellung zu entnehmen wäre, da diese den lokalen zeitgenössischen Betrachtern ja ohnehin bekannt war. Auch wenn sich daher nur in wenigen Fällen mit Bestimmtheit sagen lässt, dass die Stifter der Figuren aristokratischen Familien angehörten<sup>4</sup>, so wird gleichwohl in der plastischen Gattung der Kouroi-Statuen das aristokratische Werte- und Schönheitsideal sinnfällig, das einzelne Mitglieder anderer sozialer Gruppen bis hinunter zu reich gewordenen Kaufleuten und Handwerkern nachahmten.

Als Beispiel für die Repräsentation griechischer Aristokraten soll die Grabstatue des Kroisos dienen, die im Süden Attikas bei Anavyssos gefunden wurde und sich heute im Athener Nationalmuseum befindet.<sup>5</sup> Diese zwischen 530 und 520 v. Chr. entstandene, leicht überlebensgroße (1,94m) Marmorstatue stand ur-

---

<sup>2</sup> Vgl. *Elke Stein-Hölkeskamp*, Adel und Volk bei Theognis, in: Walter Eder/Karl-Joachim Hölkeskamp (Hrsg.), Volk und Verfassung im vorhellenistischen Griechenland. Stuttgart 1997, 21–35; *Karl-Wilhelm Welwei*, Adel und Demos in der frühen Polis, in: *Gymnasium* 88, 1981, 1–23.

<sup>3</sup> Einführende Literatur zur Gattung der Kouroi: *Werner Fuchs/Josef Floren*, Die griechische Plastik. Bd. 1: Die geometrische und archaische Plastik. München 1987; *Wolfram Martini*, Die archaische Plastik der Griechen. Darmstadt 1990; *Peter C. Bol* (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst. Bd. 1: Frühgriechische Plastik. Mainz 2002.

<sup>4</sup> Daß sich auch weniger herausgehobene Persönlichkeiten dieser traditionellen Form der aristokratischen Repräsentation bedienten, weist nach: *Ingeborg Scheibler*, Griechische Künftervotive der archaischen Zeit, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 30, 1979, 7–30.

<sup>5</sup> Gefunden in Anavyssos/Attika, heute im Athener Nationalmuseum, Inv.-Nr. 3851. Vgl. *Gisela M. A.*

sprünglich an einer Gräberstraße. Aufgestellt auf einer dreistufigen Basis bekrönte sie einen im Durchschnitt 28 Meter messenden, etwa 2 m hohen Grabhügel. Eine dreistufige, 0,75 m hohe Basis hob die Figur noch einmal zusätzlich aus der Umgebung heraus, so dass sie für jeden Benutzer der Straße schon von weitem sichtbar war. Die Inschrift auf der Basis, die mit einiger Wahrscheinlichkeit dem Kouros zuzuordnen ist und ihm den Namen gibt<sup>6</sup>, spricht den Betrachter unmittelbar an:

στέθι καὶ οἴκιον Κροῖσο  
παρὰ σῆμα θανόντος  
ὄν ποτ' ἐνὶ προμάχοις ὄλεσε  
θόρος Ἄρες.

„Bleib' stehen und klage bei seinem Grabmal um den toten Kroisos,  
den einst bei den Vorkämpfern vernichtete der wilde Ares.“

Das Epigramm thematisiert sofort die öffentliche Herausgehobenheit des Dargestellten, die sich bereits in der prominenten Lage des Aufstellungsortes mitteilt: Energisch verlangt es die Aufmerksamkeit eines jeden Vorübergehenden. Nicht nur die Familienmitglieder, sondern jedermann soll innehalten, das Grabmal betrachten und sich dabei nicht nur still erinnern, sondern aktiv das Schicksal des Kroisos beklagen. Die wiederholte Klage soll das Vergessen verhindern: denn nur im Ruhm lebt der Tote bei den nachfolgenden Generationen fort. Es bleibt dabei unklar, weshalb man um diesen Mann trauern soll. Eine soziale oder politische Leistung irgendeiner Art, die den Betrachter betreffen könnte, wird nicht genannt. Der Vorübergehende wird somit darauf verwiesen, aus der Betrachtung des Standbildes die eigentliche Leistung bzw. den Grund zur Klage zu erschließen: nämlich die Schönheit und Kraft des Mannes. Zwar wird in der Inschrift eine militärische Bewährungstat genannt, sie

Richter, Kouroi. *Archaic Greek Youths – A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*. 2. Aufl. London 1960, 118f. (Nr. 136) Abb. 395–398. 400f.

6 Zur Inschrift grundlegend: *G. Phillips Stevens/Eugene Vanderpool*, An Inscribed Kouros Base (with Supplementary Note by David M. Robinson), in: *Hesperia Supplement 8*, 1949 = *Commemorative Studies in Honor of Theodore Leslie Shear*, 361–364 mit Abb. 48; *Margrit Jacob-Felsch*, Die Entwicklung griechischer Statuenbasen und die Aufstellung der Statuen. *Waldsassen 1969*, 116f. (Nr. 13); *Christoph W. Clairmont*, Gravestone and Epigram. *Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*. Mainz 1970, 3.9. 16f. (Nr. 2) Taf. 2; vgl. *Richter*, Kouroi (wie Anm. 5), 115f. (mit weiterer Forschungsliteratur zu dieser Frage und der Datierung). Sie neigt dazu, den Tod des Kroisos in Zusammenhang mit der Schlacht von Pallene, etwa zwischen 541 und 537 v. Chr., zu datieren. Demnach wäre Kroisos unter Umständen als ein aus Ionien stammender Gefolgsmann des Lygdamis von Naxos zu identifizieren. Der letztgenannte unterstützte Peisistratos in diesem Kampf gegen die Athener mit einem Truppenkontingent: Hdt. 1,61.

spielt freilich bei der Darstellung keine Rolle. Der Einsatz im Kampf scheint individuell motiviert gewesen zu sein, da eigentümlicherweise nicht genau bezeichnet wird, ob es sich um Auseinandersetzungen zwischen Aristokraten oder um einen von der gesamten Bürgerschaft getragenen Kampf handelte, bei dem Kroisos zu Tode kam.<sup>7</sup>

Betrachten wir die Statue genauer, betrachten wir vor allem die gewählte Darstellungsform: Was repräsentiert die Statue eigentlich? Wie ist der Aristokrat dargestellt? Durch die Schrittstellung tritt der Verstorbene aktiv auf den Betrachter zu, frontal bietet er sich ihm dar, ganz aufrecht und unbekleidet. Der Körper, genauer gesagt, der durch langjähriges regelmäßiges Training geformte Körper ist sein ihn auszeichnender Schmuck – in stark betonter und vollkommener Körperlichkeit, mit kraftstrotzenden Oberschenkeln und kräftigem Brustkorb.<sup>8</sup> Eine eigentümliche Spannung zwischen Stehen oder Innehalten und Schreiten, zwischen Anspannung – achten Sie nur auf die Hände – und dem statuarischen Grundmotiv ist gewählt. Daraus ergibt sich eine vollkommen unnatürliche, geradezu paradoxe Haltung, da das Prinzip gesammelter Energie und Entschlossenheit mit dem Prinzip der Ruhe vereint ist. Es ist kein Innehalten in einer bloß zufälligen natürlichen Bewegung, sondern in gänzlich künstlicher Weise ist die gezähmte Kraft und Schönheit des durchgebildeten Körpers dargestellt.

Der Mann ist somit als ein physisches Ideal dargestellt, gewissermaßen wie ein Gott – man denke nur an viele Bildnisse des Apollon, die der Statue sehr ähneln. Die ästhetischen Möglichkeiten der plastischen Darstellung des menschlichen Körpers werden so weit wie möglich ausgeschöpft. Das ist so evident, dass die soziale und moralische Überlegenheit bzw. Autorität des Dargestellten gewissermaßen voraus-

---

7 Es lassen sich zahlreiche andere Belege für diese Vorstellung vom persönlichem heroischen Kriegsrühm durch den Einsatz im Kampf finden – ein weiteres Beispiel ist etwa das Grabmal des Arniádas in Korkyra. An dem Kalksteinpfeiler, der um 600 v. Chr. errichtet wurde (Sammlung der Griechischen Dialektinschriften 3189), kann man die Formelhaftigkeit bzw. die zeitlich und auch geographisch weite Verbreitung dieses Gedankens sehen: „Das Grabmal ist das des Arniadas; es vernichtete ihn der grimme Ares, als er im Kampf bei den Schiffen bei des Arathos Fluten sich sehr hervortat im Stöhnen bringenden Getümmel“. Allgemein zum Verhältnis von Hoplitensphalanx und aristokratischem Einzelkampf: *Uwe Walter*, Aristokraten und Hopliten im frühen Griechenland. Eine Interpretation der sogenannten ‚Chigi-Kanne‘, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 43, 1992, 41–51.

8 Zur Gestaltung des Körpers beim Bildnis des Kroisos-Kouros: *Ellen Schneider*, Untersuchungen zum Körperbild attischer Kuroi. *Möhneseesee* 1999, 80–90, 265–268.

gesetzt ist, ja gleichsam außer Frage steht: Ganz augenscheinlich zählt er zu den schönsten und „Besten“, eben zu den *aristoi*.<sup>9</sup>

Die Bildnisgattung der Kouroi versinnbildlicht somit den umfassenden Führungsanspruch der dargestellten Männer. Für alle sichtbar sind sie als Verstorbene herausgehoben – durch ihr selbstbewusstes Hervortreten, durch ihre Nacktheit und körperliche Schönheit und die damit verbundene Ähnlichkeit mit Götterbildern, die sie nur durch permanente Übungen in gymnasialer Muße, mithin nur durch Askese und Disziplin gewonnen haben können (Abb. 2). In der aufwendigen Lockenfrisur signalisieren sie dem Betrachter zusätzlich ihre Überlegenheit in materieller und ästhetischer Hinsicht, besser gesagt, ihre Exzellenz oder „Bestheit“ – eben ihre *arete*. Allerdings verweisen sie in ihrer gesamten Erscheinung nicht auf eine konkrete Tat oder Leistung oder auf ein konkretes Ereignis, vielmehr stellen sie sich selbst mit ihrer ganzen Person als sinnfälligen Beweis ihrer „Bestheit“ aus: In ihrer makellosen körperlichen Erscheinung bilden sie einen in sich abgeschlossenen, vollkommenen, wohlgeordneten Kosmos. Die Kouroi-Statuen inszenieren sich somit als Kunstwerke, die keine unmittelbaren historischen oder politischen Bezüge aufweisen, so wie sich dies auch bei anderen Skulpturen dieser Epoche beobachten lässt. Vielmehr demonstrieren sie einen bestimmten Lebensstil, eine aristokratische Kultur der Muße, des Genusses und der Schönheit.

Woran besteht das darin enthaltene Aristokratentum? Es liegt – zumindest vom Anspruch her – in der individuellen Selbstdisziplinierung zum Zweck der Vervollendung der äußeren Formen, in der Hingabe nicht an die Politik, sondern an ein ästhetisches Ideal der körperlichen Schönheit: Sie verkörpern überragende Schönheit und geordnete Kräfte und stellen diese in der Öffentlichkeit auch dar. Darin weisen sie sich aus als Männer von Reichtum, Muße, sportlicher Geschicklichkeit, körperlicher Kraft und Schnelligkeit, von Maß, Beherrschung und kultiviertem Äußeren. Sie lassen sich bewundern und ehren für ihre Erscheinung, dadurch fallen sie auf und erringen Ehren durch sportliche Siege. Durch die Wahl dieser Darstellungsform geben sie sich dabei als Mitglieder einer überregional verbreiteten Standes-

---

9 Vgl. Adrian Stähli, Begehrenswerte Körper. Die ersten Männerstatuen der griechischen Antike, in: Julika Funk/Cornelia Brück (Hrsg.), Körper-Konzepte. Tübingen 1999, 83–110, bes. 89–92. Er legt meines Erachtens überzeugend dar, dass die Aufstellung von Statuen, insbesondere die der Kouroi, die Weihung von Greifenkesseln, die im 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. bis dahin vorherrschende Form monumentaler Weihgeschenke, ablöste.

gruppe zu erkennen: Was ihnen darstellenswert erscheint, ist die praktische Teilhabe an diesem exklusiven aristokratischen Ideal – die praktische Betätigung und Geselligkeit mit Männern, die sich alle gleichermaßen darum bemühten, sich sowohl in den Taten als auch in der Selbstdarstellung als der „Allerbeste“ zu erweisen: auf der Ebene der Bilder suchte man die Standesgenossen durch besondere Größe, durch besonders kostbares Material oder durch eine besonders qualitätvolle bildhauerische Gestaltung zu übertreffen, auf der Ebene der Taten durch kriegerische Erfolge und Sammlung von Reichtümern und persönlichem Ruhm.

Dies begann sich freilich im Laufe des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu wandeln: So weist etwa der milesische Dichter Phokylides in einem Fragment nachdrücklich auf die machtpolitisch bedeutsam gewordene Rolle der Volksmenge und auf die damit verbundene Notwendigkeit, die städtische Öffentlichkeit durch Reden und sonstige Debattenbeiträge zu führen, hin: „Dies sagt Phokylides auch: Was hat der von adliger Herkunft, / dem es durch Rede und Rat nicht glückt, das Volk zu gewinnen?“<sup>10</sup> Auch wenn der ererbte familiäre Adel noch immer die dominierende Rolle für den Einfluss eines einzelnen Mannes oder einer Familie auf die Geschicke der Stadt haben mochte, so tritt doch deutlich hervor, dass vornehme Herkunft, militärische Verdienste der Familie und persönliche kriegerische Tüchtigkeit nicht länger hinreichend waren, um eine Führungsrolle in einer Stadt einzunehmen: Rhetorisches Talent und Geschick in der Wahrnehmung und Lenkung der Menge (bzw. der Mehrheit der Bürger) traten nunmehr in den Vordergrund, was die persönlichen Fertigkeiten und Fähigkeiten der Mitglieder der politischen Führungsschicht in den griechischen Städten betraf.

Trotz dieser starken Veränderung der sozialen und politischen Rahmenbedingungen wurde dieses aus der aristokratischen Kultur hervorgegangene Ideal der ab-

---

<sup>10</sup> Phokylides Fr. 3 Franyo/Snell: Καὶ τόδε Φοκυλίδεω· τί πλέον, γένος εὐγενές εἶναι, / οἷσ' οὔτ' ἐν μύθοισ' ἔπεται χάρις οὔτ' ἐνὶ βουλῇ; Damit waren freilich zu dieser Zeit noch keineswegs intellektuelle Fähigkeiten im Sinne theoretisch-methodischer Kenntnisse und Fertigkeiten gemeint. Die allgemeine Anerkennung und öffentliche Wertschätzung einer stark theoretisch bestimmten Lebensform setzte erst ab der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. ein. Seinen äußeren Ausdruck fand dies in städtischen Ehrungen, die Philosophen und Gelehrten seit ca. 200 v. Chr. aufgrund ihrer wissenschaftlichen Unterrichtung der städtischen Jugend erhielten. Erst seitdem fanden intellektuell-theoretische Fähigkeiten Berücksichtigung in uns in Grabinschriften und -denkmälern fassbaren öffentlichen Bürgerbildern: Peter Scholz, *Bios philosophikos. Soziale Bedingungen und institutionelle Voraussetzungen des Philosophierens in klassischer und hellenistischer Zeit*, in: Christof Rapp/Tim Wagner (Hrsg.), *Wissen und Bildung in der antiken Philosophie*. Berlin 2006, 37–58.

soluten „Bestheit“ von der athenischen Demokratie durchaus übernommen (Abb. 3): Der berühmte Doryphoros, der „Speerträger“ Polyklets, verlegt in seiner heroischen Nacktheit die aristokratische Ästhetik und das damit verbundene Schönheitsideal ins Mythisch-Abstrakte.<sup>11</sup> Derartige Statuen standen vor allem in den Gymnasien. Auf den öffentlichen Plätzen Athens und anderer Städte hingegen dominierten neuartige Darstellungsformen, dort waren überwiegend Bilder „vorbildlicher Bürger“ zu finden. Das postume Bildnis des Demosthenes mag stellvertretend für derartige „neuartige“ Bürgerbildnisse stehen (Abb. 4).<sup>12</sup>

2. Das zweite Beispiel der bildlichen Repräsentation griechischer Herrschaftsträger ist eine Bronzestatuette Alexanders des Großen, der an der Spitze der makedonischen Adligen stand und als König auch diese repräsentierte. Die kleine Plastik soll zugleich stellvertretend für die Reiterstatuen stehen, mit denen die Heiligtümer und griechischen Städte den hellenistischen Herrschern ihren Dank abstatteten und ihre Loyalität bezeugten. Spätestens seit der Annahme des Königstitels im Jahr 306 v. Chr. verbreitete sich diese Form der Ehrung auf den Marktplätzen und in den heiligen Bezirken. Der götterähnliche Rang der Herrscher wurde durch den erhöhten Blick der Reiter sowie durch die häufig noch erhöhte Aufstellung dieser Statuen auf Pfeilermonumenten zum Ausdruck gebracht. Entsprechend blieb die Gattung der Reiterstatue als höchste Form der Ehrbezeugung auf die Monarchen beschränkt.<sup>13</sup> Bedauerlicherweise haben sich von diesen imposanten Reiterstatuen der Nachfolger Alexanders nur geringe Reste erhalten, in der Regel nicht mehr als

---

11 Gefunden in der sog. Samnitischen Palästra in Pompeii, heute im Museo Nazionale Neapel, Inv.-Nr. 6011; *Hans von Steuben*, *Der Kanon des Polyklet. Doryphoros und Amazone*. Tübingen 1973, 11–55 mit Taf. 15–32; *Ernst Berger*, *Zum Kanon des Polyklet*, in: Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling (Hrsg.), *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Ausstellung im Liebieghaus Museum Alter Plastik Frankfurt am Main. Mainz 1990, 156–184; *Hans von Steuben*, *Der Doryphoros*, in: ebd. 185–198; vgl. auch *German Hafner*, *Polyklet. Doryphoros – Revision eines Kunsturteils*. Frankfurt am Main 1997. *Zur Rezeption des Doryphoros in der antiken Kunst: Warren G. Moon*, *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*. Madison, Wis./London 1995; *Paul Zanker*, *Klassizistische Statuen*. Mainz 1974, 7–11 mit Abb. 5,1.

12 Gefunden in Kampanien im 18. Jahrhundert, heute in der Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. 2782; *Gisela M. A. Richter*, *Portraits of the Greeks*. Vol. 2. London 1965, 219 Nr. 32 Abb. 1398–1402; *Ralf von den Hoff*, *Die Bildnisstatue des Demosthenes als öffentliche Ehrung eines Bürgers in Athen*, in: Christian Mann/Matthias Haake/Ralf von den Hoff (Hrsg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im sozialen und politischen System*. Wiesbaden 2010, 193–220. *Zur Bürgerideologie im 4. Jahrhundert v. Chr. und in der nachfolgenden Zeit: Peter Scholz*, *Der gute Bürger bei Lykurg*, in: ebd. 182–186.

13 *Heinrich B. Siedentopf*, *Das hellenistische Reiterdenkmal*. München 1968, 15.

die Basen, nur in wenigen Fällen mit Einlassungsspuren der Pferdehufe.<sup>14</sup> Die Statuette aus Herculanum vermag immerhin einen ungefähren Eindruck von diesen Reiterbildern zu vermitteln, die zwei Grundformen kennt. Während die eine den Herrscher in ruhigem Stand- oder Schrittmotiv präsentiert, zeigt die andere Form den Reiter auf einem auf den Hinterhufen stehenden Pferd. Das Standbild des reitenden Alexanders gehört dieser zweiten Gruppe an. Es war Teil einer Gruppe, die

<sup>14</sup> Allgemein zu den Standbildern hellenistischer Herrscher mit Sammlung und Diskussion der Quellenzeugnisse: *Brigitte Hintzen-Bohlen*, *Herrscherrepräsentation im Hellenismus*. Köln u. a. 1992; *Haritini Kotsidu*, *Time kai doxa*. Ehrungen für hellenistische Herrscher im griechischen Mutterland und in Kleinasien unter besonderer Berücksichtigung der archäologischen Denkmäler. Berlin 2000. Im letztgenannten Werk finden sich die folgenden Reiterstandbilder, zunächst die epigraphisch [E] und zugleich archäologisch [A] oder literarisch [L] bezeugten (in chronologischer Reihenfolge): in Athen: Reste einer vergoldeten Reiterstatue (Demetrios Poliorketes ?) im ruhigen Standmotiv auf der Agora, um die Wende vom 4. zum 3. Jahrhundert v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 296 mit Abb. 79–83); im Heiligtum von Oropos: Basis eines Reiterdenkmals, 250–200 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 315 [E + A]); in Epidauros: Philipp V. vor dem Epidoteion im Asklepieion, 217–215 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 57 [E + A]); in Olympia: Philipp II. und Alexander III., letztes Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 64 [L]); Seleukos I., nach 306 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 72 [L]); Areus von Sparta zu Pferd vor der Südfront des Zeustempels, nach 280 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 74 [L]); Dropion, König von Paionien in der Nähe des Zeustempels, 279/78 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 75 [E + A]); in Delphi: Nicht identifizierbarer Herrscher aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., vor der Westfront des Apollontempels (= *Kotsidu* Nr. 88 [E + A]); Reiterpostament eines nicht identifizierbaren Herrschers aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. an der Westecke der Polygonalmauer (= *Kotsidu* Nr. 89 [A1]); Attalos I. auf einem Pfeilermonument vor der Attalosterrasse, nach 220–210 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 91 [E + A]); Eumenes II. auf einem Pfeilermonument, am Altar der Chier, nach 197/96 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 93 [E + A]); Prusias II. von Bithynien auf einem hohen Postament, 182–179 v. Chr., die Standplatte mit zwei Hufeinbettungen (= *Kotsidu* Nr. 100 [E + A] mit Abb. 96, vgl. *Hintzen-Bohlen*, *Herrscherrepräsentation*, 169, 200f.); Perseus, nach 174 v. Chr., unterhalb der Ostfront des Apollontempels (= *Kotsidu* 318 [L + A]); Attalos II. Philadelphos im ruhigen Standmotiv vor der Halle der Athener, vor 160 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 96 [E + A] mit Abb. 94); zwei weitere Reiterdenkmäler im Umfeld des Apollontempels aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. (= *Kotsidu* 319 + 320 [A]); zwei nicht näher bestimmbare pergamenische Könige (Eumenes II. und Attalos II.?) aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., auf einem Pfeilermonument vor der Attalosterrasse (= *Kotsidu* Nr. 98 [A] mit Abb. 96); auf Delos: Reiterdenkmal im Dodekathon zwischen den Altären C und D und südlich des Altars D, vom Anfang des 3. Jahrhundert v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 327 + 328 [A]); in Pergamon: Reiterstandbild zu Ehren des Attalos II. Philadelphos, nach 189 v. Chr. = *Kotsidu* Nr. 218 [E + A]. Ausschließlich inschriftlich belegt sind zudem folgende Reiterstandbilder (in chronologischer Reihenfolge): in Athen: der karische Satrap Asandros, 314/13 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 41 [E]); Demetrios I. Poliorketes, 302 oder 294 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 11 [E]); Audoleon, König von Paionien, 284 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 40 [E]); nicht näher bestimmbarer Ptolemäer, um 150 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 297 [E]); im Heiligtum von Delphi: Eumenes II., 182/81 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 92 [E]); im Heiligtum von Didyma: Antiochos, Sohn des Seleukos I., 299 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 268 = *Schenkungen* Nr. 281 [E]); im Asklepieion auf Kos: Ptolemaios IV. Philopator, um 200 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 161 [E]); in Ilion: Antiochos III. der Große, 197 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 212 [E]); in Pergamon: Attalos III. Philometor, 138–133 v. Chr. (= *Kotsidu* Nr. 222 [E]).

25 makedonische Gefährten (*hetairoi*) umfasste.<sup>15</sup> Diese Figurengruppe des berühmten Bildhauers Lysipp stellte den makedonischen Herrscher inmitten seiner gleichfalls berittenen, getreuen Alters- und Kampfgenossen in der Schlacht am Granikos (334 v. Chr.) dar und war ursprünglich zur Erinnerung an die damals gefallenen Freunde des Königs im makedonischen Dion aufgestellt, also an dem Ort, an dem sich das Heer gesammelt hatte und zu dem großen Eroberungsfeldzug gegen Persien aufgebrochen war. Von dort war die Reitergruppe dann von Q. Caecilius Metellus nach Rom verschleppt und 147 v. Chr. in der *porticus Metelli* aufgestellt und später in die *porticus Octaviae* überführt worden.<sup>16</sup> Seitdem war die Gruppe für die Allgemeinheit in der *urbs* sichtbar und vor allem die Figur des berühmten Eroberers bekannt.<sup>17</sup> Wie die hellenistischen Herrscher zuvor fanden auch die römischen Aristokraten gewiss Gefallen an dieser eindrucksvollen Verkörperung absoluten Herrschertums. Die hellenistischen und römischen Bewunderer konzentrierten sich einseitig auf die Darstellung der Hauptfigur, indem sie diese aus ihrem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang lösten und sich Kopien des Alexanders zu Pferd als Einzelskulptur und in unterschiedlichen Formaten anfertigen ließen.<sup>18</sup> Ein Bei-

---

15 Barbara Schmidt-Dounas, *Geschenke erhalten die Freundschaft. Politik und Selbstdarstellung im Spiegel der Monumente*. Berlin 2000, 119 f. (mit weiterer Literatur); Klaus Bringmann/Walter Ameling, *Schenkungen hellenistischer Herrscher an griechische Städte und Heiligtümer*. Bd. 1: Zeugnisse und Kommentar. Berlin 1998, Schenkungen Nr. 112 mit Abb. I 69; *Siedentopf*, Reiterdenkmal (wie Anm. 13), 46 f. Schmidt-Dounas zweifelt mit guten Gründen daran, dass das Bild Alexanders des Großen tatsächlich ursprünglich zu dieser Gruppe der *turma Alexandri* gehörte. Sie vermutet, dass dessen Reiterstandbild erst später in Rom hinzugefügt wurde.

16 Vell. Pat. 1,11,3f.: „Hic est Metellus Macedonicus, qui porticus, quae fuerunt circumdatae duabus aedibus sine inscriptione positae, quae nunc Octaviae porticibus ambiuntur, fecerat, quique hanc turmam statuarum equestrium, quae frontem aedium spectant, hodieque maximum ornamentum eius loci, ex Macedonia detulit. Cuius turmae hanc causam referunt, Magnum Alexandrum impetrasse a Lysippo, singulari talium auctore operum, ut eorum equitum, qui ex ipsius turma apud Granicum flumen ceciderant, expressa similitudine figurarum faceret statuas et ipsius quoque iis interponeret.“

17 Die Darstellung des kämpfenden Alexanders zu Pferd greift dabei zwar Vorbilder der griechischen Skulptur des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. auf – s. etwa das Grabrelief des 394/93 v. Chr. bei Korinth gefallenen jungen athenischen Reiters Dexileos –, variiert aber diese durch den Einsatz des Schwertes (statt der Lanze). Zum Grabmonument des Dexileos: John Boardman, *Griechische Plastik. Die spätclassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen*. Mainz 1998, Abb. 120; Serena Ensoli, *L'Heroon di Dexileos nel Ceramico di Atene. Problematica architettonica e artistica attica degli inizi del IV secolo a. C.* (Memorie Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Ser. 8, Vol. 29/2.) Rom 1987, 156–329.

18 Vgl. die einschränkende Bemerkung von *Siedentopf*, Reiterdenkmal (wie Anm. 13), 71: „Das bewegte Standmotiv [...] ist bei rundplastischen Reiterbildnissen zuerst in der Alexanderzeit nachzuweisen und

spiel derartiger Kopien stellt die stark verkleinerte bronzene Reiterstatue aus Pompeii dar, die heute im Museo Nazionale in Neapel aufbewahrt ist und den besten Eindruck vom Aussehen der Reiterstatue des Makedonenkönigs vermittelt (Abb. 5)<sup>19</sup>:

Die Statuette zeigt Alexander auf einem sich aufbäumenden, auf den Hinterhufen stehenden Pferd.<sup>20</sup> Auf eine kritische Nahkampfsituation in der Schlacht wird angespielt, allerdings ist die Dramatik schon zurückgenommen, da das Pferd sich mit gemäßigter Kraft aufrichtet. Dargestellt ist eher ein angedeutetes Aufbäumen im Sinne einer Dressurübung: Es handelt sich mithin um eine elegante Selbstrepräsentation. Die Bewegung dient als Chiffre für den Kampf in der Schlacht, für die allgemeine Bewährtheit des Dargestellten im Kampf.

Das Gleiche gilt für die Bewegung des Kämpfers: Er ist zwar in Panzer und Waffenrock dargestellt und als König erkenntlich am Diadem, aber die zum tödlichen Hieb abholende Bewegung des rechten Arms bleibt ohne wirkliche Dynamik – er lässt keine wirkliche Anstrengung und Anspannung erkennen, belässt es bei der Darstellung weitgehend nur angedeuteter, nicht gänzlich ausgeübter Macht und Gewalt. Die Darstellung hebt so vor allem die göttergleiche, determinierte Sieghaftigkeit des Königs hervor (Abb. 6 und 7).<sup>21</sup> Wie bei den Kouroi-Statuen wird auch bei den Reiterstatuen hellenistischer Herrscher, wenn die vorgestellte Alexanderstatuette als repräsentatives Beispiel dienen kann und aus deren Analyse eine verallgemeinernde Schlussfolgerung zu ziehen erlaubt ist, kein bestimmtes Ereignis erinnert, kein eindeutiger historischer Bezug gesucht, sondern vielmehr die Sieghaftigkeit der Dargestellten herausgestellt. Ihr Aristokratentum – im Sinne einer auf

---

begegnet unter den Reiterdenkmälern in keiner Zeit so häufig wie im Hellenismus. Trotzdem können wir es nicht als das eigentliche Charakteristikum unserer Denkmalsgattung betrachten.“ Näher zur Untersuchung des bewegten Standmotivs: *Sidentopf*, Reiterdenkmal, 65–68.

<sup>19</sup> Museo Nazionale Napoli Inventarnr. 4996; *Marion Bieber*, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*. Chicago 1964, 35f., Abb. 19–21; *Paolo Moreno*, *Alessandro Magno. Immagini come storia*. Rom 2004, 151–161 mit Abb. 237, 240, 441.

<sup>20</sup> Vgl. zu Darstellungen von Pferden und Reitern: *Erika Simon*, *Pferde in Mythos und Kunst der Antike*. Mainz 2006, bes. Kap. 4 und 5.

<sup>21</sup> Vgl. hiermit die Haltung des hellenistischen Königs Pyrrhos von Epiros zu Pferd, der auf einem Me-topenrelief aus dem zwischen 275 und 250 v. Chr. entstandenen Grabnaiskos in der Via Umbria aus Tarent, einen am Boden liegenden Barbaren in Waffen besiegt (Museo Nazionale in Tarent) (= *Paolo Moreno*, *Scultura ellenistica I*. Rom 1994, 77 Abb. 88 und 105 Abb. 129; *ders.*, *Alessandro Magno* [wie Anm. 19], 153 Abb. 238). Zu diesem Grabmonument: *Brunilde Sismondo Ridgway*, *Hellenistic Sculpture*. Vol. I. Bristol 1990, 181–184 mit Abb. 27 (Rekonstruktion).

Dauer angelegten öffentlichen Herausgehobenheit – besteht in der individuellen Kampfkraft, die hier gleichsam göttlicher, weil jugendlich leichter Natur ist. Das wird zusätzlich betont durch den Gegensatz zwischen der dramatisch-pathetischen Bewegung des Pferdes und der überirdisch unbewegten, eigentümlich teilnahmslos wirkenden Miene des Reiters sowie durch die völlige Mühelosigkeit, mit der der Schwerthieb ausgeführt wird. In den hellenistischen Reiterstandbildern wird also ein Götternähe suggerierendes Schönheitsideal fortgeführt – die Könige treten in idealischen Posen auf, vor allem als siegende Krieger, die in keiner konkreten historischen oder zeitgenössischen Situation agieren: Sie sind vielmehr als machtbewusste Einzelne in überzeitlicher Sieghaftigkeit isoliert dargestellt. Während die berühmte Gruppe Lysipps Alexander offensichtlich als *primus inter pares* in einem konkreten Schlachtgeschehen darstellt, überhöhen die Darstellungen seiner Nachfolger weitaus stärker die Person der Herrscher: Als selbsternannte neue Könige präsentieren sie sich der Öffentlichkeit in den griechischen Städten und Heiligtümern in siegender oder sieghafter Pose – in Gestalt des kämpfenden oder triumphierenden Reiters – oder in heroischer Pose – als stehender „nackter“ gottähnlicher Heros, der sich mit dem rechten erhobenen Arm auf einem Speer abstützt.<sup>22</sup>

Von ganz anderer Art ist in der römischen Kultur die öffentliche Präsentation der persönlichen Herausgehobenheit: Der besseren Vergleichbarkeit wegen habe ich wiederum jeweils eine Statue und eine Reiterstatue ausgewählt.

3. Der Gattung der griechischen *kouroi* möchte ich diejenige der römischen Toga-Statuen entgegenstellen. Als Beispiel für *togati*, die in einem öffentlichen Kontext dargestellt werden, soll der sogenannte Arringatore dienen, eine im Trasimenischen See gefundene und heute in Florenz befindliche Bronzestatue des Aulus Metellus<sup>23</sup>, eines Mitglieds der umbrischen Munizipalaristokratie, der wahrscheinlich den *Senatoren* von Perugia (Perusia) angehörte.<sup>24</sup> Die 1,79 m hohe Statue wurde zwischen

---

22 Einige Beispiele etwa bei: R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture. A Handbook*. London 1991, 19–32 mit Abb. 1–20; Lucilla Burn, *Hellenistic Art. From Alexander the Great to Augustus*. Los Angeles/London 2004, 62–66.

23 Allgemein zu dieser Statue: Tobias Dohrn, *Der Arringatore in Florenz. Technische Beobachtungen*, in: *Archäologischer Anzeiger* 1965, 123–142; ders., *Der Arringatore. Bronzestatue im Museo Archeologico von Florenz*. Tübingen 1968; Götz Lahusen, *Römische Bildnisse aus Bronze*. München 2001, 26–30 (Nr. 5) mit Abb. 5, 1–13; Giovanni Colonna, *Il posto dell'Arringatore nell'arte etrusca di età ellenistica*, in: *Studi Etruschi* 56, 1989/90, 99–122.

24 Die in der Forschung heftig diskutierte Frage nach der Identität des Dargestellten, also ob es sich um einen römischen Senator, römischen Patrizier etruskischen Ursprungs handelte oder um einen Etrusker,

130 und 60 v. Chr. aufgestellt, vermutlich in einem Heiligtum für den etruskischen Gott Tece Sans (Abb. 8).<sup>25</sup>

Metellus trägt eine Tunica, über die eine *toga (exigua)* gelegt ist.<sup>26</sup> Dass es sich bei ihm um einen herausragenden Bürger handelt, ist bereits am selbstbewussten Auftreten zu erkennen: Was die dargestellte Szene betrifft, so ist geschickt der Moment gewählt, der einer öffentlichen Rede unmittelbar vorangeht. Mit souveräner Selbstverständlichkeit erhebt er seinen rechten Arm und hält die geöffnete Hand seinem Publikum entgegen, um sich Ruhe zu verschaffen. Metellus ist ganz unverkennbar als Herr des Geschehens dargestellt, als Mann, der mittels seiner Redekraft die Menge lenkt und führt, als eine unumstrittene Autoritätsperson, die sich ohne ersichtliche Mühe Gehör zu verschaffen weiß (Abb. 9 und 10).

Die selbstsichere Haltung gründet nicht auf körperlicher Makellosigkeit, Kraft und Stärke – er ist eher von gedrungener Statur, hat eine Anlage zur Belebtheit, ein deutlich von Falten geprägtes Gesicht, und auch die Stirnbogenfrisur weist auf ein

---

der zwar römischer Bürger war, aber als Mitglied der kommunalen Aristokratie zugleich seine etruskische Herkunft herausstreichen wollte, soll hier außer Acht bleiben, da die große Bedeutung der Statue für die Rekonstruktion der Entwicklung der etruskisch-römischen Plastik und der Geschichte der Toga-Statuen unbestritten bleibt: Tobias Dohrn, L'Arringatore nato etrusco, cittadino romano, in: Problemi di storia e archeologia dell'Umbria. Atti del I Convegno di studi umbri. Gubbio 26–31 maggio 1963. Perugia 1964, 197–211; Klaus Fittschen, Der 'Arringatore', ein römischer Bürger?, in: Rheinisches Museum 77, 1970, 177–184; Lahusen, Bildnisse (wie Anm. 23), 26f.

<sup>25</sup> Zur Datierung s. die prägnante Wiedergabe der Vorschläge bei: Lahusen, Bildnisse (wie Anm. 23), 28, der aufgrund der später ungebrauchlichen Anbringung der Inschrift am Saum der Toga keinen klaren Anhaltspunkt ausmachen kann, warum die Statue erst nach 89 v. Chr. entstanden sein soll. Die auf der Statue befindliche Inschrift (*alesi metelis ve vesia clensi/cen fleres tece sansl tenine/tuthines chisvlics*) wird als Dedikation an die genannte Gottheit verstanden: Massimo Pallottino, Nota sull'iscrizione dell'Arringatore, in: Bollettino d'arte 49, 1964, 115–116; Adriano Maggiani, Iscrizioni iguvine e usi grafici nell'Etruria settentrionale, in: Aldo L. Prosdocimi, La tavole iguvine I. Florenz 1984, 217–237. In der lateinischen Übersetzung lautet sie folgendermaßen: *Aulo Metellii Ve(tis) Vesiae filio / hoc simulacrum posuit Patris gratia / tutelae publicae* („Dem Aulus, dem Sohn des Vel Metellius und der Vesia, hat diese Statue des Vaters aus Dankbarkeit errichtet für die öffentliche Sicherheit und den Schutz [den er gewährleistete]“).

<sup>26</sup> Nach Livius (34,7) kam die *toga praetexta* den Magistraten der Municipien zu. Dazu passt die Nachricht, dass der *ordo decurionum* von Perugia sich ausdrücklich *senatores* nannte (App. Bell. Civ. 5,48). Auf der Basis dieser Belege vermuten Theodor Mommsen (Römisches Staatsrecht. Bd. 3/2. München 1887, 887) und Klaus Fittschen (Arringatore [wie Anm. 24], 183f.), dass im Arringatore ein städtischer *decurio* mit senatorischen Abzeichen dargestellt sei. Zur Diskussion um die römische Kleidung der Statue: German Hafner, Etruskische Togati, in: Antike Plastik 9, 1969, 23–47; Hans R. Goette, Mulleus – Embas – Calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 103, 1988, 449–464; ders., Studien zu römischen Togadarstellungen. Mainz 1989, 20–24.

vorangeschrittenes Alter, aber zugleich auf reiche Erfahrung und Einsicht, Besonnenheit und Klugheit.<sup>27</sup> Das Selbstbewusstsein gründet auch nicht auf überragenden intellektuellen und physischen Eigenschaften oder überwältigendem Reichtum, Luxus und Prunk – zumindest wird keines dieser Mittel körperlicher, sozialer oder politischer Überlegenheit durch entsprechende Bildchiffren deutlich herausgestellt. Doch wenn nicht in individueller Denk- oder Kampfkraft, worin besteht dann seine Herausgehobenheit? Sie besteht wohl vor allem in seiner besonderen öffentlichen Stellung, in dem deutlich formulierten Anspruch auf Führung einer Bürgerschaft, der er in seinem öffentlichen Auftritt vor einer imaginierten Öffentlichkeit und womöglich mit einer Rede über seine Leistungen und Vorhaben Rechenschaft ablegt (Abb. 11 und 12).

So sehr er mit der Menge der Bürger verbunden ist, zu denen er sprechen wird, so sehr hebt er sich von ihnen bei näherer Betrachtung ab – zum einen natürlich dadurch, dass er in dieser Darstellung einen präzise wiedergegebenen breiten Saum am unteren Rand der Toga trägt, der dem sogenannten *latus clavus* ähnelt, sowie die den Senatoren und hochrangigen munizipalen Magistraten<sup>28</sup> vorbehaltenen Schnür-

---

27 Dohrn, *Arringatore* (wie Anm. 23), 7, versteht die Haltung des ‚Arringatore‘ als „Verkörperung der Autorität, wenn er fast breitspurig vor uns hintritt, die Rechte gebieterisch erhebt und das aufgerichtete Haupt in diese Richtung wendet.“ Dohrn vergleicht dabei die Haltung des ‚Arringatore‘ mit der Statue des Augustus von Primaporta und wertet die der Ersteren stark ab: Der ‚Arringatore‘ wirke im direkten Vergleich sehr gezwungen und es fehle ihm an Natürlichkeit, die der Statue des Augustus scheinbar wie von selbst innewohne. Vgl. auch die allgemeinen Überlegungen von Stefan Ritter, *Alle Bilder führen nach Rom. Eine kurze Geschichte des Sehens*. Stuttgart 2008, 50: „Bei Staatsmännern [...] wurde gerade der ältere Politiker für geeignet gehalten, die Geschicke des Staates zu lenken. Die Altersmerkmale eines solchen Porträts dokumentieren durchweg schätzenswerte Eigenschaften: vollbrachte Leistungen, langjährige Bewährung und ein hohes, während einer langen Laufbahn erworbenes Prestige [...]. Dem Politiker [...] steht nur ein begrenztes Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung.“ Entsprechend ordnet er die Darstellung des ‚Arringatore‘ unter der Kategorie „amtliches Politikergesicht“ ein (53), in dem sich nach Möglichkeit Ernst und Verantwortungsbewusstsein widerspiegeln sollen.

28 S. das Beispiel der frühkaiserzeitlichen Panzerstatue des M. Holconius Rufus aus Pompeii (im Museo Nazionale Neapel Inv.-Nr. 6233), die *calcei* aufweist, ohne dass der Dargestellte nachweislich jemals dem römischen Senat angehört hätte. Als *duovir iure dicundo*, *duovir quinquennialis*, Priester des Augustus und Patron der *colonia* nahm er freilich in Pompeii eine herausragende, den Patriziern durchaus vergleichbare Stellung ein. Näheres hierzu: Paul Zanker, *Das Bildnis des M. Holconius Rufus*, in: *Archäologischer Anzeiger* 1981, 349–361. Allgemein zu den verschiedenen Aspekten der senatorischen Repräsentation: Peter Scholz, *Zur öffentlichen Repräsentation römischer Senatoren und Magistrate. Einige Überlegungen zur (verlorenen) materiellen Kultur der republikanischen Senatsaristokratie*, in: Tobias L. Kienlin (Hrsg.), *Die Dinge als Zeichen: Kulturelles Wissen und materielle Kultur*. (Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie, 127.) Bonn 2005, 409–431.

stiefel, die *calcei*, und schließlich einen kostbaren, vermutlich goldenen Skarabäenring. Zum anderen ist er als einer der ersten Bürger dadurch erkennbar, dass er hier im Bild mit größter Selbstverständlichkeit die Pose des führenden Bürgers einnimmt, indem er sich mit der erhobenen rechten Hand Ruhe verschafft (Geste des *silentium manufacere*).<sup>29</sup> Dass diese exklusive Stellung und innere Haltung nicht ohne Anstrengung und Konzentration, abstrakt gesagt, nicht ohne Selbstdisziplinierung erworben sind – trotz aller sonstigen Selbstverständlichkeit im Auftreten und in der Haltung –, ist im Gesicht und in der Haltung der linken Hand angezeigt: In beiden Partien findet die innere Anspannung einen äußeren Ausdruck. Die Stirn ist stark zusammengezogen, der Mund nur ganz leicht geöffnet; sein linker Arm, um den elegant die *toga* geschlungen ist, hängt nicht entspannt herunter, sondern ist eng an den Körper geführt.<sup>30</sup> Dabei drückt der Zeigefinger leicht auf den nach vorne gestreckten Daumen – so dass der Eindruck von Sammlung und Konzentration entsteht. Neben Strenge und Selbstbeherrschung verkörpert Metellus somit unverkennbar eine Person, deren Autorität und Legitimität unbestritten ist und der die aristokratische Haltung, öffentliche Führungsaufgaben zu übernehmen, gleich ob auf religiösem oder politischem Feld, in Fleisch und Blut übergegangen ist (Abb. 13).<sup>31</sup>

4. Zum Schluss dieses eher schlaglichtartigen Überblicks über die visuelle Reprä-

<sup>29</sup> Dohrn, Arringatore (wie Anm. 23), 10; Johannes Bergemann, Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich. Mainz 1990, 6–8 (bes. 7: „Eine Durchsicht griechischer und römischer Monumente zeigt, daß der Gestus der erhobenen rechten Hand bei Figuren vorkommt, die auf der Bildfläche erscheinen, um aktiv und entscheidend in die Handlung einzugreifen“). Die Deutung, in ihm einen der führenden Bürger der Stadt zu sehen, wird darin bestätigt, dass die Redegeste des erhobenen rechten Arms von der Augustusstatue von Prima porta (Museo Vaticano in Rom, Braccio Nuovo, Inv.-Nr. 2290) wiederholt wird: Heinz Kähler, Die Augustusstatue von Prima porta. Berlin 1959; Dieter Boschung, Die Bildnisse des Augustus. Das römische Herrscherbild. Bd. 1/2. Berlin 1993, 197 ff. (Nr. 171) Taf. 1,5; 69 f. 82, 1; 148, 1; 213. Die *adlocutio*-Geste der erhobenen Rechten verweist auf mehrere Fähigkeiten der dargestellten Persönlichkeit und darf nicht einseitig im Sinne einer einzigen ausschließlich religiösen oder politischen Funktion gedeutet werden: In ihr wird gleichermaßen auf die forensische *eloquentia* wie auch auf die bittflehende *pietas* des Mannes verwiesen.

<sup>30</sup> Dohrn, Arringatore (wie Anm. 23), 12 f., verweist darauf, dass zwar der Kopf des ‚Arringatore‘ eine große Nähe zur stadtrömischen Porträtkunst aufweist, jedoch, bezogen auf den Körper der Statue, auch durchaus etruskische Merkmale aufweist. Insgesamt lässt sie sich weitaus besser der römischen Kunstentwicklung zuweisen: Sybille Haynes, Kulturgeschichte der Etrusker. Mainz 2005, 469–473; ähnlich Friedhelm Prayon, Die Etrusker. Geschichte, Religion, Kunst. München 1996, 98.

<sup>31</sup> Die Theorie der ‚touching statue‘ (Peter Stewart, Statues in Roman Society. Representation and Response. New York 2003, 261–299), dass es den Zeitgenossen durch Betrachtung und Berührung möglich wurde, den Verstorbenen wiederzuerwecken, ins Leben zu rufen und so auch über den Tod hinaus ein „powerful

sensation griechischer und römischer Aristokraten und Herrscher soll eine in Herculaneum gefundene Reiterstatue zu Ehren des Marcus Nonius Balbus<sup>32</sup> betrachtet werden. Sie fungiert damit gewissermaßen als römisches Pendant zu der Reiterstatue Alexanders des Großen, welche den Stil der hellenistischen Herrscherdarstellung maßgeblich beeinflusste. Mit Reiterstatuen wurden nach Ausweis der Inschriften in der römischen Kultur Ritter und Militärs, vor allem aber Senatoren und Mitglieder der kaiserlichen Familie, jedoch bezeichnenderweise keine Freigelassenen und Augustalen geehrt. Sie blieben den Magistraten und Mitgliedern der politischen Gremien des Reiches und der Städte vorbehalten. In ihnen repräsentierte sich mithin die Führungsschicht, die stellvertretend für die gesamte Bürgerschaft öffentliche Herrschafts-, Beratungs- und Führungsaufgaben wahrnahm, entsprechend Leistungen und Verdienste zugunsten der Allgemeinheit vorzuweisen vermochte und angemessene öffentliche Ehrungen als Gegenleistung erwarten durfte.<sup>33</sup> Nonius Balbus ist ein Vertreter dieser römischen Oberschicht, der die römische Ämterlaufbahn (*cursus honorum*) durchlaufen und zugleich als lokaler Patron gewirkt hatte. Aus dem kampanischen Nuceria stammend war er als Volkstribun im Jahr 32 v. Chr. durch sein Veto zugunsten des Augustus hervorgetreten. Später war er Praetor und Prokonsul von Creta und Cyrene gewesen und vor allem reichster Bürger und größter Wohltäter Herculaneums, der nicht nur den Bau einer Basilika, sondern auch die Tore und die Ummauerung der Stadt finanzierte. Aufgrund dieser generösen Baustiftungen erhielt er nach seinem Tode heroische Ehren, darunter die heute im Nationalmuseum von Neapel aufbewahrte Reiterstatue, gestiftet von den Bürgern von Herculaneum und aufgestellt auf dem Forum der Stadt (Abb. 14 und 15).<sup>34</sup>

Schon die gewählte Haltung des Pferdes steht in denkbar schärfstem Kontrast zu dem dramatischen Bewegungsmotiv der Alexander-Statuette: Eine beeindruckende Wirkung beim Betrachter wird hier nicht durch dynamische Bewegung erreicht,

---

image“ (261 f.) zu besitzen, bleibt merkwürdig unbestimmt und letztlich historisch wertlos, da nicht hinreichend Bezug auf die aristokratische Lebensform genommen wird.

32 Leonhard Schumacher, Das Ehrendekret für M. Nonius Balbus aus Herculaneum (Année épigraphique 1947, 53), in: Chiron 6, 1976, 165–184, dem sich Bergemann, Reiterstatuen (wie Anm. 29), 88 f., anschließt. Die Statuen müssen demnach in die frühaugusteische Zeit datiert werden. Zu der Statue ausführlich: Bergemann, Reiterstatuen, 86–90 (Nr. P 32) (mit weiterer Forschungsliteratur).

33 Bergemann, Reiterstatuen (wie Anm. 29), 14.

34 CIL X 1433 f. = Année Epigraphique 1947, 53. Die Statue entstammt nicht der *porticus* vor der sog. Basilica von Herculaneum, wie Bergemann, Reiterstatuen (wie Anm. 29), 86 f., richtiggestellt hat.

sondern durch das gemessene und ruhige Voranschreiten des Pferdes. Dessen linkes Vorderbein ist angehoben, der Kopf beigezäumt und leicht nach links gewendet, das Maul geöffnet. Das Zaumzeug ist fest angearbeitet, die Riemenkreuzungen sind durch runde, unverzierte Scheiben hervorgehoben. Dabei sitzt der Reiter betont aufrecht auf dem Pferd: Er hat seinen Arm erhoben und fasst mit der Hand eine auf dem Boden abgestützte Lanze, wie es auch aus der Darstellung republikanischer Reiterstatuen auf Münzbildern bekannt ist. Eng am Hals des Pferdes hält der Reiter mit dem Mittel- und Zeigefinger seiner linken Hand die Zügel. Die zurückgenommene Bewegung des Pferdes und die Haltung des Reiters verweist auf den nicht dargestellten, aber gedachten Kontext, dem das Motiv entnommen ist: nämlich auf eine Prozession, in deren Mittelpunkt etwa bei Triumphzügen die städtischen Magistrate standen, die in langsamem Ritt die Bürgermenge zu beiden Seiten durchmaß. Ebenso wie beim Arringatore ist auch hier die Darstellungsform der politischen Praxis entnommen: dem festlichen Empfang eines herausragenden Bürgers.

Balbus ist in militärischer Aufmachung als älterer, erfahrener Mann dargestellt (Abb. 16). Die ursprüngliche Blickrichtung des Kopfes ist nicht mehr zu rekonstruieren, da der Hals modern und der Halsausschnitt gleichmäßig gerundet ist. Er trägt einen Muskelpanzer ohne Ledertaschen und Pteryges über der Tunika, die an den Seiten tief geschlitzt ist. Außerdem ist er mit einem doppelt um die Taille gelegten und vorne geknoteten Gürtel (*cingulum*) sowie einem Schwertgehänge ausgestattet. Schwert und Schwertscheide werden vom Mantel, dem *paludamentum*, verdeckt, der auf der linken Schulter mit einer Fibel gerafft, in einer Stoffschleife seitlich am Arm herunterfällt und Schulter und Rücken bedeckt. Unmissverständlich wird durch den Mantel die militärische Bewährung und Erfahrung des Dargestellten signalisiert. Balbus wird in diesem Bildnis als eine ruhige und besonnene, väterliche Autorität präsentiert, der inmitten des Volkes und durch die Übernahme vielfältiger Herrschaftsaufgaben zugleich weit über ihm steht. Indem er den Bürgern Schutz und Sicherheit gewährt, Frieden und Wohlstand verbürgt, nimmt er legitimerweise eine sichtbar herausgehobene Stellung ein. Der außerordentliche Rang wird dabei nicht nur durch das Reitmotiv deutlich angezeigt: Balbus trägt wie der Arringatore Senatorenschuhe mit vier Schuhriemen (*corrigiae*) sowie einen Ring an der linken Hand.

Die Reiterstatue des Nonius Balbus lehnt sich damit deutlich an bekannte republikanische Vorbilder an, wie etwa an eine Reiterstatue eines nicht mehr identifizierbaren Aemiliers, deren ungefähres Aussehen nur durch die Darstellung auf der Rück-

seite einer Denarprägung eines späteren Nachfahrens überliefert ist (Abb. 17).<sup>35</sup> Dar- gestellt ist der berühmte Vorfahr als bewaffneter Reiter mit einem Brustpanzer und kurzem Waffenrock, der in der Linken die Zügel hält und in der Rechten eine bis auf den Boden reichende Lanze. Das Pferd steht dabei auf einem großen Monument, das sich als eine durch drei breite Bögen gekennzeichnete Brücke, Wasserleitung oder Ehrenbogen deuten lässt. Es verharrt in der herrschaftlichen Pose des ruhigen Stand- motivs. Die Prägung hat vornehmlich die Funktion, an die Leistungen des berühmten Vorfahren zugunsten der *res publica* und die ihm dadurch zuteil gewordenen öffent- lichen Ehrungen durch den *populus Romanus* zu erinnern. Der so in der Tradition, in den glorreichen Taten der Vorfahren begründete Anspruch der *gens Aemilia*, zu den führenden Familien Roms zu zählen, wird mit der Prägung aktualisiert und öffent- lich propagiert: Die Quelle des „Adels“ bzw. des exklusiven Herrschafts- und Füh- rungsanspruchs der Aemilier ist begründet in der kriegerischen, politischen und mor- alischen „Vortrefflichkeit“ ihrer Mitglieder (*virtus*). Diese besteht nicht nur in mili- tärischen Bewährungsstaten, worauf der bewaffnete Reiter verweist, sondern zu- gleich auch in zivilen Verdiensten zugunsten der Allgemeinheit wie etwa im Bau oder der Renovierung einer Tiberbrücke.

Im Fall der Darstellung des Nonius Balbus ist die Frage nach der aristokratischen Haltung bzw. nach der „Vornehmheit“ ähnlich wie bei der Denardarstellung zu be- antworten: Sie besteht bei dieser Reiterstatue wesentlich in der persönlichen, mehr- fach und auf mehreren Feldern des öffentlichen Lebens unter Beweis gestellten „Tüchtigkeit“ im Sinne einer allgemeinen Vorzüglichkeit (*virtus*), die sowohl militä-

---

35 Prägung eines unbekanntenen Münzmeisters aus der *gens Aemilia* aus dem Jahr 114/113 v. Chr.: RRC 291; Bergemann, Reiterstatuen (wie Anm. 29), M 5 Tf. 89d; Markus Sehmeyer, Stadtrömische Ehrenstatuen der re- publikanischen Zeit. Stuttgart 1999, 182–184. Reiterstatuen waren in Rom lange Zeit eine große Seltenheit und sind nur aus Anlass außergewöhnlicher Siege seit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., so für die Konsuln C. Maenius und L. Furius Camillus (338 v. Chr.) sowie für Q. Marcius Tremulus (306 v. Chr., RRC 425,1) bezeugt; Sehmeyer, Ehrenstatuen, 48–50, 57–60. Erst seit 200 v. Chr. sind Reiterstatuen häufiger belegt, nicht zuletzt durch die Kenntnis und Rezeption der Reiterstatuen hellenistischer Herrscher in den griechischen Heiligtümern und Städten. M. Acilius Glabrio stellte 181 v. Chr. die erste vergoldete Reiterstatue zu Ehren seines Vaters beim Tempel der *Pietas* am *Forum Holitorium* auf (Sehmeyer, Ehrenstatuen, 148–151), da er im Fall einer Weihung in einem Heiligtum nur der Genehmigung durch den zuständigen Pries- ter bedurfte. Die erste Reiterstatue auf dem Forum wurde erst Ende des Jahres 82 v. Chr. bei den Rostren zu Ehren Sullas, vermutlich noch vor Annahme der Diktatur, aufgestellt. Diese Ehrung erfolgte erstmals ohne eindeutige Bezugnahme auf eine aktuelle militärische Leistung oder ein für die Öffentlichkeit relevantes historisches Ereignis und letztlich wohl auf eigene Veranlassung; Sehmeyer, Ehrenstatuen, 204–209.

rische als auch zivile, also gleichermaßen politische und soziale Leistungen zugunsten der Allgemeinheit umfasst. Balbus wird nicht als jugendlicher Heros oder Krieger in der Blüte seiner Kraft gezeigt, sondern als älterer Mann, der am Ende seines politischen Wirkens steht: als städtischer Magistrat und Patron, dessen langjähriges Wirken zugunsten der Heimatstadt die höchsten Ehrungen rechtfertigt. Kampfkraft und Sieghaftigkeit werden nur angedeutet, nicht betont. Vielmehr wird in erster Linie politischer Rang und Autorität (*auctoritas*) dargestellt, oder abstrakter ausgedrückt, legitime Herrschaft, bei der die persönliche Vorrangstellung dem Herrschaftsträger zur selbstverständlichen Haltung geworden ist.

Die auf das öffentliche Wohl bezogene, praktisch unter Beweis gestellte Tüchtigkeit und Vortrefflichkeit (*virtus*) war der Daseinsgrund der römischen Senatsaristokratie; entsprechend kultivierte sie ihn und verbreitete sich dieses Vornehmheitsideal in ganz Italien. Eben diese Haltung manifestiert sich auch in den öffentlichen Bildern der römischen Eliten. Dieser originär republikanische Habitus blieb bis in die Spätantike lebendig, wie beispielsweise noch die Diptychen der damaligen Konsuln ersehen lassen, die sie in einer öffentlich herausgehobenen Funktion als Ausrichter und Eröffner der Spiele zeigen: so etwa das beispielhaft ausgewählte Diptychon des Boethius (487 n. Chr.) bzw. Ancyus Manlius Severinus (480–524) (Abb. 18).<sup>36</sup>

Demgegenüber sind die griechischen Bilder von Herrschaftsträgern von deutlich anderen Gestaltungsprinzipien bestimmt: Sie erheben weder das politische Wirken noch die Prinzipien ihrer Herrschaftsausübung zum Thema der Darstellung. Vielmehr verzichteten die griechischen Aristokraten und Herrscher in ihren Bildnissen auf solch originär politische Aussagen, weil sie partikulare Eigeninteressen verfolg-

---

<sup>36</sup> Zu diesem neuen Medium der Selbstdarstellung der römischen Senatsaristokratie: Cecilia Olovsson, *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs*. (BAR International Series, 1376.) London 2005, bes. 179–217; Richard Delbrueck, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*. (Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, 2.) Berlin 1929, 103–106, Nr. N 7 Taf. 7; Wolfgang F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*. (Kataloge Vor- und Frühgeschichtlicher Altertümer, 7.) Mainz 1976, 32 Nr. 6 Taf. 3. Die vom Materialwert und von der künstlerischen Gestaltung her kostbaren Diptychen dienten als Einladungen zu den Feierlichkeiten anlässlich des Konsulatsantritts, die geraume Zeit vor dem Zeremoniell an prominente Persönlichkeiten verschickt wurden. Die Diptychen wie das des Boethius zeigen die jeweiligen neuen Konsuln in purpurnem, reich mit verschiedenen Mustern und figürlichen Darstellungen geschmückten Triumphalornat (*toga/vestis palmata*), auf der *sella curulis* sitzend, in der Linken ein elfenbeinernes Szepter (*scipio*) präsentierend, in der erhobenen Rechten eine *mappa* (*circensis*) haltend. Die öffentlichen Spiele wurden eröffnet, indem der vorsitzende Magistrat die *mappa* zu Boden warf: Olovsson, *Consular Image*, 28–30 (Nr. 6) mit Abb. 6.

ten, die eben nicht allgemein geteilt wurden und deshalb auch nicht propagierungswürdig waren. Das ist der Grund dafür, dass die griechischen Aristokraten und Monarchen sich darauf beschränkten, idealische Schönheit oder persönliche Sieghaftigkeit besonders stark herauszustellen. So wird in ihren Bildern in erster Linie soziale Überlegenheit inszeniert und soziale Distinktion hergestellt. Ihre Statuen zeichnet vor allem aus, dass sie den Betrachtern deutlich zu verstehen geben, was diesen fehlt, um dem Kreis der ‚Edlen‘ anzugehören. Im visuellen Verweis auf die Überlegenheit ihrer Mittel und Kräfte verlangten die griechischen Aristokraten und Herrscher somit nicht nach Beifall und Zustimmung, sondern nach Distanz und Unterordnung. Die historische Entwicklung hat freilich bekanntlich gezeigt, dass sich die dargestellte Überlegenheit und Kampfkraft nicht universalisieren ließ, die gezeigten Vorzüge waren nicht hinreichend, um sich dauerhaft Legitimität und politische Autorität zu verschaffen – so lebte allein der von Muße geprägte Lebensstil der Aristokraten in der griechischen Stadt- und Bürgerkultur fort.

## Resümee

Anhand von vier öffentlich aufgestellten Statuen wurden die zentralen Unterschiede in Repräsentation und Habitus der griechischen und römischen Führungsschicht analysiert. In den archaischen Kouroi-Statuen dokumentiert sich der soziale wie ästhetische Führungsanspruch der griechischen Aristokraten: Die aus Götterbildern entwickelten Bildnisse sind sinnfällige Beweise für die „Bestheit“ (*arete*) der Verstorbenen. In den hellenistischen Reiterstandbildern wird dieses aristokratische, Götternähe suggerierende Schönheitsideal fortgeführt. Die Könige treten in idealischen Posen auf, vor allem als siegende Krieger, die in keiner konkreten historischen oder zeitgenössischen Situation agieren: Sie sind als machtbewußte Einzelne in ihrer Sieghaftigkeit dargestellt.

Demgegenüber präsentieren sich die römischen Ritter und Senatoren – eine Toga-Statue und ein Reiterstandbild wurden hierzu beispielhaft vorgestellt – grundsätzlich als politische Autoritäten, die sich in ihren Bildnissen an Familie, Tradition und Bürgerschaft gebunden zeigen und nachdrücklich auf ihre bereits erbrachten Leistungen zugunsten der Allgemeinheit, auf ihre persönlichen *virtutes* und die daraus resultierenden öffentlichen Ehren (*honores*) verweisen.



Abb. 1: Marmorstatue des Kroisos, 530–520 v. Chr., gefunden in Anavyssos/Attika, heute im Athener Nationalmuseum, Inv.-Nr. 3851, Höhe 1,94 m.  
Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen: PE-Abzug, Photokarte Hirmer 63926, 94/ Nr. 5090,6.



Abb. 2: Kopf der Marmorstatue des Kroisos.  
Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen: PE-Abzug, Photokarte Hirmer 63927, 94/ Nr. 5090,7.



Abb. 3: Der sog. Doryphoros des Polyklet, um 440 v. Chr., Marmorkopie aus der sog. Samnitischen Palästra in Pompeii, 1. Jh. n. Chr., Museo Nazionale Neapel, Inv.-Nr. 6011, Höhe 2,00 m.

Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen: Albuminabzug, Photo: Alinari Nr. 34250.

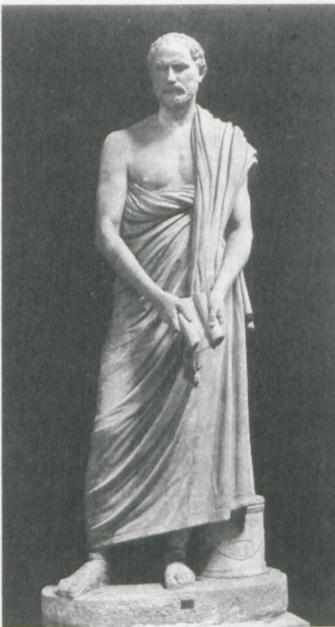


Abb. 4: Ehrenstatue des Demosthenes von der Athener Agora, 280 v. Chr., Marmorkopie, gefunden in Kampanien, Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen, Inv.-Nr. 2782, Höhe 2,02 m.

Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen: Albuminabzug, Anderson Nr. 1358.



---

Abb. 5: Bronzestatue Alexanders des Großen aus Herculaneum, 1. Jh. v. Chr., nach einem griechischen Original Lysipps von 336 v. Chr., Museo Archeologico Nazionale Neapel, Inv.-Nr. 4996, Höhe 0,5 m. Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen, Albuminabzug Nr. 5, 5618, Photo: Brogi.

---



---

Abb. 6: Bronzestatue Alexanders des Großen, Detailansicht (wie Abb. 5). Quelle: Photosammlung des Archäologischen Instituts der Universität Erlangen, Albuminabzug, Arndt Br. 480 und Arndt Br. 480, 788.

---



Abb. 7: Bronzestatuette Alexanders des Großen, Detailansicht (wie Abb. 5).

Universität Erlangen-Albanstraße, Postfach Nr. 34255



Abb. 8: Bronzestatue des sog. Arringatore, 90–80 v. Chr., gefunden am Trasimenischen See, Museo Nazionale Florenz. Höhe 1,79 m.

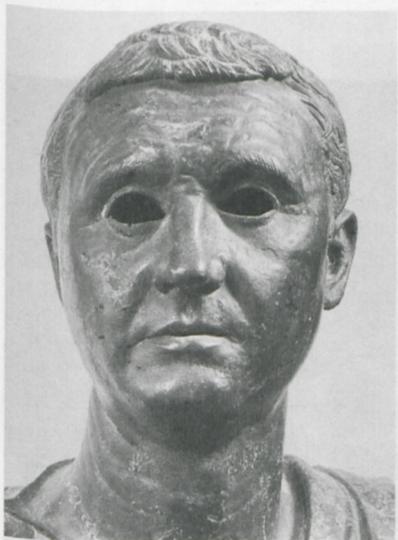
Quelle: *Tobias Dohrn*, Der Arringatore. Bronzestatue im Museo Archeologico von Florenz. Tübingen 1968.



---

Abb. 9: Bronzestatue des sog. Arringatore,  
Seitenansicht. Quelle: wie Abb. 8.

---



---

Abb. 10: Bronzestatue des sog. Arringatore, Gesicht.  
Quelle: wie Abb. 8.

---



---

Abb. 11: Bronzestatue des sog. Arringatore, Detailansicht („senatorischer“ Ring).

Quelle: wie Abb. 8. 6

---



---

Abb. 12: Bronzestatue des sog. Arringatore, Detailansicht („senatorische“ Stiefel).

Quelle: wie Abb. 8.

---



---

Abb. 13: Bronzestatue des sog. Arringatore,  
Seitenansicht. Quelle: wie Abb.8.

---



---

Abb. 14: Seitenansicht der Marmorstatue des  
M. Nonius Balbus aus Herculaneum, um 20 v. Chr.,  
aus der sog. Basilica, Marmor. Höhe 2,52 m.  
Quelle: K. Anger, Neg. D-DAI-ROM-87.851.

---



Abb. 15: Seitenansicht der Marmorstatue des M. Nonius Balbus (wie Abb. 14).  
Quelle: K. Anger, Neg. D-DAI-ROM-87,853.



Abb. 16: Detailansicht der Marmorstatue des M. Nonius Balbus (wie Abb. 14).  
Quelle: C. Rossa, Neg. D-DAI-ROM 76.1129.



Abb. 17: Reiterstatue eines Aemilius auf einem Monument, Denar, Prägung eines unbekanntenen Münzmeisters aus der *gens Aemilia* aus dem Jahr 114/13 v. Chr., RRC 291.

Quelle: <http://www.beastcoins.com/RomanRepublican/Z4917.jpg> (29.3.2012).



Abb. 18: Elfenbeindiptychon des Konsuls Boethius, 487 n. Chr., Brescia, Museo Romano, 35 x 12,6 cm.

Quelle: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:6061\\_-\\_Brescia\\_-\\_S.\\_Giulia\\_-\\_Dittico\\_di\\_Boezio\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall%27Orto,\\_25\\_Giu\\_2011.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:6061_-_Brescia_-_S._Giulia_-_Dittico_di_Boezio_-_Foto_Giovanni_Dall%27Orto,_25_Giu_2011.jpg) (29.3.2012).