

Das Kaiserbildnis

Die Porträts römischer Kaiser und Kaiserinnen sind nicht realistische Abbilder lebender Personen, sondern stilisierte Leitbilder für die Öffentlichkeit: entworfen, angefertigt und aufgestellt im Verhandlungskontext kollektiver Wertbegriffe und gesellschaftlicher Ideologien. Die Kaiserporträts dienten dazu, spezifische ‚Bilder‘ des regierenden Herrschers in der Öffentlichkeit zu vermitteln. Kaiserporträts sind also erstrangige Zeugnisse politischer, sozialer und ideologischer Herrschaftsansprüche ihrer Zeit. Schriftliche Nachrichten über ihren Entstehungsprozess fehlen. Licht darauf wirft ein Brief, den Plinius der Jüngere 100/101 n. Chr. geschrieben hat. Darin fragt er ein Ehepaar, was er in seinem Nachruf auf ihren kürzlich verstorbenen Sohn ergänzen, ändern und streichen solle, so „wie Ihr einen Bildhauer oder Maler, der ein Porträt Eures Sohnes anfertigen soll, anweisen würdet, was er darin herauszubringen (*exprimere*) und zu verbessern (*emendare*) habe“ (Epistolae, 3, 10, 6).

Aus den erhaltenen Bildnissen können wir Folgendes rekonstruieren: Am Anfang haben entweder der Kaiser und seine Berater und/oder ambitionierte bzw. konkurrierende Werkstätten erste Entwürfe eines neuen Kaiserporträts vorgelegt. Von den Entwürfen wurde (wenigstens) einer offiziell akzeptiert und möglicherweise weiter verfeinert. Besaß der Prototyp eines zukünftigen Kaiserporträts seine endgültige Form, wurde er wohl in Gold oder Silber ausgeführt. Der Prototyp diente als Modell für Gipsabgüsse, die von Werkstätten im ganzen Reich beschafft bzw. vervielfältigt wurden. Rasch spielte sich eine Praxis ein, bei der wenige Kopftypen massenhaft kopiert und umgebildet wurden. Am genauesten ließ sich das Schema der Haarlocken über der Stirn wiedergeben. Es avancierte zum Leitmotiv. Die benannten Kaiserbildnisse der römischen Münze, das distinktive Schema der Stirnlocken und Charakteristika der Physiognomie halfen der Forschung, eine verlässliche Typologie und Chronologie für die zumeist kontextlosen und unbekannten Kaiserporträts zu entwickeln. Auf dieser Grundlage sind sie identifiziert und lassen sich historisch interpretieren.

Wie ist das Kaiserporträt historisch entstanden? Gaius Julius Caesar hatte testamentarisch verfügt, den späteren Augustus als seinen Nachfolger zu adoptieren. Nach der Ermordung Caesars am 15. März 44 v. Chr. nahm der Adoptivsohn das politische Vermächtnis seines Adoptivvaters an. In der darauffolgenden blutigen Bürgerkriegszeit um die Alleinherrschaft in Rom handelte er als der Sohn des vergöttlichten Caesar, profilierte sich als *Caesar Divi filius* und *Imperator Caesar Divi filius*. Hochfliegende politische Ambitionen lässt bereits sein erster Porträttypus erkennen. Demonstrativ übernahm und ak-

tualisierte er Formen hellenistischer Königsbildnisse. Mit dem Sieg in der Seeschlacht von Actium (31 v. Chr.) sicherte sich *Caesar Divi filius* die Alleinherrschaft in Rom. Im Januar 27 v. Chr. verlieh ihm der römische Senat umfassende politische Vollmachten, Insignien der Herrschaft (vgl. Kat.-Nr. I.1) und den Namenstitel *Imperator Caesar Divi filius Augustus*. Form, Struktur und Amtstitel der römischen Kaiserherrschaft waren damit begründet.

Wohl schon etwas früher, um oder bald nach 30 v. Chr., entstand der in über 150 Exemplaren erhaltene Haupttypus des Augustusporträts (vgl. Kat.-Nr. I.10, I.13 u. I.14). Unabhängig vom tatsächlichen Alter propagierte es jugendlich unterlegte Alterslosigkeit als neuen Standard für das Bild des Kaisers. Im 1. Jahrhundert n. Chr. wertete Quintilian (*Institutio oratoria* 5, 12, 20) vergleichbare Stilformen als *gravis* (würdevoll) und *sanctus* (erhaben). In seiner klassizistisch zurückgenommenen Konzeption setzte das neue Bildnis sich pointiert vom hellenistisch bewegten Porträt des *Caesar Divi filius* ab, das weiterhin in Umlauf blieb. An dem neuen Bildnis des Kaisers orientierten sich viele (vgl. Kat.-Nr. I.17, I.18 u. I.20). Rasch etablierte sich so ein auf den Kaiser verweisendes ‚Zeitgesicht‘ als allgegenwärtiger und vielstimmiger Ausdruck von Loyalität. Je nach Kaiser und Porträt bildeten sich danach weitere Zeitgesichter aus. Das war kein einseitiger, von oben her diktiert Prozess. Im Gegenteil, häufig griff das Kaiserporträt bereits vorhandene Stilisierungsformen im nicht-kaiserlichen Bildnis auf und verlieh ihnen imperialen Habitus. Das stärkte und band die Loyalität der politischen und ökonomischen Elite.

Die Bildnisse des Augustus setzten in vieler Hinsicht Maßstäbe. Seit Augustus verbreitete sich das Kaiserporträt in festen Typen und riesiger Zahl im ganzen Reich. Seit Augustus revolutionierten Kaiserporträt und Kaisername das Massenmedium der römischen Münze als das neue und bleibende Motiv der Vorderseite. Der Kaiser wurde durch sein Porträt omnipräsent, in jedem Material, in jeder Größe, in jeder Bildgattung, in jedem Lebensraum. Seit Augustus wurde das Kaiserporträt an seinen jeweiligen Wirkungskontext angepasst, in Hinblick auf lokale Bedürfnisse, lokale Stiltraditionen und lokale Werkstätten. Nur das Grundschema der Frontlocken blieb dabei resistent. Seriöse Schätzungen gehen allein für Augustus von etwa 50.000 rundplastischen Bildnissen aus (Pfanner 1989, S. 178–179). Seit Augustus ergriff das Kaiserporträt von allen Körpertypen Besitz, die für die öffentliche Selbstdarstellung zur Verfügung standen. Es zeigte ihn als Feldherr zu Pferd (vgl. Kat.-Nr. I.51 a–c) und im Panzer zu Fuß (vgl. Kat.-Nr. I. 37 u. I.48); als Bürger,

Magistrat, Priester (vgl. Kat.-Nr. I.14) und Triumphator in verschiedenen Formen der Toga (vgl. Kat.-Nr. I.56 a–b); im Habitus mythischer Heroen und olympischer Götter (vgl. Kat.-Nr. I.16, I.39 u. I.44). Im Bild wurde der Kaiser immer wieder als Musterbeispiel religiöser Pflichterfüllung, militärischer Sieghaftigkeit und bürgerlicher Zuwendung vorgeführt, in unterschiedlicher Gewichtung, je nach Ort und Zeit. Seit Augustus galt das Bildnis des Kaisers zugleich als vollgültige Vertretung seiner selbst. Es verlieh rechtlichen Handlungen kaiserliche Legitimation. Es bot Schutz vor rechtlicher Verfolgung. Ausländische Könige unterwarfen sich (vor) ihm. Eine neue staatstragende Funktion erhielt das Kaiserbildnis im Kaiserkult. Er konstituierte sich unter Augustus im ganzen Reich, ohne die Göttlichkeit des Kaisers durch eine kohärente Theologie festzulegen. Der Kaiser erhob Anspruch auf alle gesellschaftlichen Rollen-Bilder, war zugleich Bürger, Alleinherrscher und Gott.

Kaum weniger einflussreich und verbreitet waren die Bildnisse römischer Kaiserinnen. Jugendlich schöne Gesichter, aufwändige Frisuren, reizvoll gewandete Büsten und Körper haben in ständiger Neuformulierung Standards für die Rollenbilder der Frau in der Öffentlichkeit beschrieben, auch in ihrer intensiven Rezeption durch den Mann (vgl. Kat.-Nr. I.21–23, I.26 u. I.42). Die Kaiserinnen verkörperten dabei Wertvorstellungen und Verhaltensideale, die der Frau vorbehalten waren. Sie brachten die zukünftigen Kaiser zur Welt. Sie garantierten den Bestand kaiserlicher Familien und Dynastien. Sie gewannen durch ihre Bild-Präsenz in der Öffentlichkeit eigenes Profil und Prestige, gaben der Frau in der Selbstdarstellung der Geschlechter neues gesellschaftliches Gewicht. Im Bild trat die Kaiserin vor allem in Gemeinschaft mit dem Kaiser, seinen Söhnen und dynastischer Gruppen auf (vgl. Kat.-Nr. I.42). Hier war sie, wie der Kaiser, Bürgerin, Heroine und Göttin. Schöne (auch halbnackte) Körper und aphrodisische Motive unterstrichen erotische Attraktivität. Das Bild der Kaiserin ermöglichte neue Formen der Kommunikation, Loyalität und Emotionalität zwischen dem Kaiserhaus und dem nicht-kaiserlichen Publikum. In ihrem unterschiedlichen Habitus ergänzten sich das Bild des Kaisers und der Kaiserin gegenseitig. Seit Augustus entwickelte sich das Porträt beider zu einem Abbild von Herrschaftsmacht, das in seiner chronologischen Beständigkeit, physischen Präsenz und ideologischen Wirkkraft bis heute ohne Parallele ist. Die herausragende Bedeutung des Kaiserporträts spiegelte sich selbst in seiner Vernichtung (Varner 2004; Prusac 2011). Bei Aufständen gegen den Kaiser oder nach seiner Ermordung und öffentlichen Ächtung wurden seine Bildnisse durch den offiziellen Akt einer *damnatio memoriae* (Verdammung des Gedächtnisses) entweder zerschlagen oder in Porträts ‚guter‘ Kaiser umgearbeitet (z.B. Caligula, Nero, Domitian, Commodus, Geta, Caracalla, Elagabal). Verdammte Kaiser konnten in einer danach möglichen *restitutio memoriae* aber auch wieder

rehabilitiert werden (z.B. Caligula, Nero, Commodus). Formen des Erinnerns, Umdeutens, Zerstörens und Vergessens waren fest an das Kaiserporträt gebunden.

Kontinuität, Veränderung und Umbruch prägten seine Entwicklung. Tiberius (14–37 n. Chr.; vgl. Kat.-Nr. I.31) und Caligula (37–41 n. Chr.) folgten mit jeweils eigenen Akzenten dem klassizistischen Modell der jugendlich unterlegten Alterslosigkeit der Bildnisse des Augustus (vgl. Kat.-Nr. I.10 u. I.13). Claudius (41–54 n. Chr.) war der Erste, der konsequent gemäßigte Alterszüge und größere Wirklichkeitsnähe in das Kaiserporträt eintragen ließ (vgl. Kat.-Nr. I.19). Radikale Neuformulierungen unternahm Nero (54–68 n. Chr.). Seit 59 n. Chr. stellte er jugendlichen Habitus, üppige Fettleibigkeit und lange, gegenläufig mit der Brennschere frisierte Haarlockenreihen als Formen imperialer *luxuria* und persönlichen Lebensstils in den Mittelpunkt seiner Porträts (vgl. Kat.-Nr. I.34). Dabei griff er auf Luxusfrisuren nicht-kaiserlicher Bildnisse zurück. Die Folgen waren enorm. Fortan dominierte der kaiserlich geadelte Frisurenluxus das römische Männerbild, bis ins ausgehende 2. Jahrhundert n. Chr.! Es war Nero, der die bis dahin verbindlichen Formen kaiserlicher Selbstdarstellung sprengte, den Weg für neue Porträtentwürfe ebnete und den wohl folgenreichsten Umbruch im römischen Kaiserbildnis auslöste. Nach seinem Selbstmord entstanden in kurzer Folge extreme kaiserliche ‚Gegenbilder‘. Otho (15.1. bis 16.4. 69 n. Chr.) glich sich pointiert an Nero an. Galba (Juni 68 bis 15.1. 69 n. Chr.), Vitellius (2.1. bis 20.12. 69 n. Chr.) und Vespasian (Dezember 69 bis Juni 79 n. Chr.) setzten sich dagegen durch krasse Altersmerkmale von ihren Vorgängern ab – bis hin zum zahnlos eingefallenen Mund im Bildnis Vespasians. Damit war schonungslose Altersschilderung als neue Möglichkeit der Habitus-Stilisierung im Kaiserbildnis etabliert. Das Porträt Trajans (98–117 n. Chr.) widersetzte sich dem Trend zur Luxusfrisur, durch lange, einfach in die Stirn gekämmte Haarsträhnen, ausgeprägte Nasolabialfalten und einen schmallippig zusammengepressten Mund (vgl. Kat.-Nr. I.39). Mit Hadrian (117–138 n. Chr.) kam der Frisurenluxus im Kaiserbildnis endgültig zum Durchbruch. Typische Merkmale sind reiche, raffiniert frisierte (später filigran aufgebohrte) Haarlocken, stark geglättete (polierte) Hautflächen, der neu ins Kaiserporträt aufgenommene Vollbart (vgl. Kat.-Nr. I.40, I.41 u. I.54). Anders verhielten sich die 46 Kaiser und Gegenkaiser des 3. Jahrhunderts n. Chr., die mehrheitlich nicht mehr in Rom, sondern von römischen Truppen in Grenzregionen des Reiches ausgerufen wurden (sog. Soldatenkaiser). Sie profilierten sich bis zu Diocletian (284–305 n. Chr.) in ihren Bildnissen auf denkbar unterschiedliche Weise (vgl. Kat.-Nr. I.49). Gallien (253–268 n. Chr.) verwendete in seinem ersten Bildnistypus sogar Frisurenmotive des Augustus. Neue aufregende Gestaltungsmöglichkeiten wurden entdeckt: die Dominanz des Auges, die Steigerung des Ausdrucks, der Einsatz neuer Stilfor-

men für die Wiedergabe von Haar und Bart, eine vom organischen Befund sich lösende ‚abstrakte‘ Gliederung des Gesichtes und Modellierung der Haut. Diese Tendenzen gewannen im Zeitgesicht der Tetrarchen starke Konzentration und Verbindlichkeit (vgl. Kat.-Nr. II.2).

In der Summe ist das römische Kaiserporträt konkurrenzlos. Dazu hat vieles beigetragen: die singuläre Vorbildfunktion, die wechselseitigen Formen der Rezeption und die unausweichliche Präsenz sowie die faszinierende Vielseitigkeit der Materialien, Entwürfe, Formen und Ansprüche. Das hat im Herrscherbildnis der Nachantike tiefe Spuren hinterlassen, von der Spätantike über das Mittelalter bis in die Moderne.

Rolf Michael Schneider

Quellen

Plinius, *Epistolae*; Quintilian, *Institutio oratoria*.

Literatur

Ausst.-Kat. München 1978; Alexandridis 2004; Boschung 2007; Cain 1993; Ewald/Noreño 2010; Fejfer 2008; Fittschen/Zanker/Cain 2011; Højte 2005; Lahusen 2010; Massner 1982; von Matt/Kühner 1964 (bis heute die besten Abbildungen römischer Kaiser auf Münzen); Pekáry 1985; Pfanner 1989; Prusac 2011; HU Berlin 1982, bes. S. 123–410; Rose 1997; Schneider 2003; Smith 1996; Varner 2004; Zanker