



COMMODUS ALS HERCULES

RALF VON DEN HOFF

Hätte man am Ende des 19. Jahrhunderts einen Archäologen oder Kunsthistoriker gefragt, in welchem Bereich der antiken Kunst das Wirken der Römer als «meisterlich» zu bezeichnen sei, wäre die Antwort eindeutig ausgefallen: in der Porträtkunst, der Darstellung historischer Personen in Bildnissen. Erst die Römer verhalfen, so hätte die Begründung gelautet, dem Porträt im modernen Sinne einer geradezu photographischen Ähnlichkeit zum Durchbruch. «Es bleibt eine Tatsache», so Jacob Burckhardt 1855, «daß die römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge des Betreffenden aussprechen.» Der Realismus der Porträts galt als große eigenständige Leistung römischer Kunst, während den Griechen nichts ferner gelegen habe als «frappierende Porträtwirkung» (Franz Wickhoff). Besonders die Bildnisse sorgenvoll und erfahrungsgewöhnter erscheinender, alter Männer aus der Zeit Caesars im 1. Jahrhundert v. Chr. führte man als Belege für dieses Urteil an. Doch wissen wir heute, daß dieses Genre nur einen kleinen Ausschnitt der römischen Porträtkunst darstellt und daß auch diese Porträts nicht in erster Linie zufällige individuelle Gesichter zur Schau stellten. Als öffentliche Bildnisse dienten sie vielmehr – wie alle Porträts der Antike – dazu, ein positives, stilisiertes Image der Dargestellten zu vermitteln. In Rom hatten sie im 1. Jahrhundert v. Chr. den Ansprüchen einer auf dem Rat der «Alten», dem Senat, fußenden Gesellschaft konkurrierender Aristokraten zu genügen. Das schloß Realismen natürlich nicht aus. Doch wir wissen heute, daß die realitätsnahe Gestaltung menschlicher Gesichter ihre Ursprünge viel früher fand, spätestens in der hellenistischen Kunst Griechenlands. Von einer römischen Meisterleistung der «Entdeckung des Porträts» kann also nicht weiter die Rede sein.

In anderer Hinsicht indes gelten die Römer zu Recht als Meister des Porträts: Spätestens mit Augustus, dem ersten römischen Kaiser (27 v. Chr. – 14 n. Chr.), wurden rund um das Mittelmeer Porträtbüsten und -statuen zum wichtigsten Mittel der Repräsentation des Herrschers und zugleich zum entscheidenden visuellen Medium der Kommunikation zwischen

ihm und den Bürgern des Imperiums. Nach der heute gültigen Vorstellung ließ seit dieser Zeit der Kaiser, der *princeps*, in Rom ein auf seinen Kopf beschränktes Bildnismodell entwerfen, um seinen politischen Prinzipien Ausdruck zu verleihen. Immer dann kam es zu einer neuen Bildniskonzeption in Form eines neuen «Modells» (Porträttypus), wenn die kaiserlichen Interessen sich wandelten. In Abgüssen verbreitete man dieses Modell im Reich, und anhand dieser Abgüsse fertigte man dann Kopien an. Diese Kopien – versehen mit Statuenkörpern – waren es, die allerorten aufgestellt wurden. Die Bürger und Städte des Reiches – nicht der Kaiser selbst – veranlaßten dies. Ihr Interesse, Nähe zum Princeps zu demonstrieren, war der Anlaß für die Verbreitung der Kopien und nicht etwa herrscherlicher Befehl. Römische Kaiserporträts waren also eher Kommunikations- als Propagandamedien. Nur die Kopien der in Rom kreierten Bildnistypen des Kaisers sind uns erhalten. Wir besitzen also, wenn man so will, das Bild, das die Bürger des Reiches von ihren Herrschern akzeptierten. Allein von Augustus müssen zu seinen Lebzeiten mehr als 20 000 Bildnisse im ganzen römischen Reich existiert haben. Auch hier also kann man von Meisterhaftigkeit der Römer sprechen: Nie waren Porträtstatuen im Bild der Städte des Mittelmeerraumes dominanter als in der römischen Kaiserzeit. Porträts wurden zum Massenmedium und zur Massenware.

Wir bewegen uns bei der Betrachtung römischer Herrscherbildnisse also in einem doppelten Spannungsfeld: zwischen Selbstdarstellung des Princeps und Akzeptanz durch die Bürger sowie zwischen souveränem Einsatz visueller Medien mit politischer Absicht und angeblich mangelnder künstlerischer Qualität von Massenware. Zudem kennen wir das Bildnis der römischen Kaiser in erster Linie in Form von Porträts, die die Bürger errichteten, kaum aber in originären Zeugnissen, die unmittelbar auf den Herrscher selbst zurückgehen. Das Bildnis, dem wir uns im folgenden zuwenden wollen, kann hier Abhilfe schaffen und trifft in seiner Qualität und Botschaft zugleich ins Zentrum der genannten Spannungsfelder.

Während der Baumaßnahmen, die seit 1871 Roms Glanz als Hauptstadt der neuen italienischen Republik erhöhen sollten, fand man Ende Dezember 1874 auf dem Esquilin eines der spektakulärsten Bildnisse eines römischen Kaisers, das wir kennen: die heute im Konservatorenpalast auf dem Kapitol in Rom aufbewahrte Büste des Commodus mit dem Löwenfell und der Keule des Hercules (vorderer Vorsatz, Abb. 1–3, 5–6, 8). Sie ist aus weißem, italischen Marmor gearbeitet. Bei der Auffindung war sie kaum beschädigt; lediglich Randteile des Fells, einige Finger und einzelne filigrane Büstenapplikationen waren gebrochen

oder verloren. Selbst die gesondert gearbeitete Büstenbasis, anders als die Büste aus gelblichem Alabaster, existierte noch. Offenbar war das ganze Stück in der Antike sorgsam deponiert und nicht etwa achtlos weggeworfen, unkontrolliert verschüttet oder gar absichtlich zerstört worden. Dargestellt ist Commodus, der römische Kaiser, der zwischen 180 und 192 n. Chr. regierte. Als Sohn des Marc Aurel stand er – erstmals in Rom – bereits bei seiner Geburt 161 als Thronfolger fest. Aber er zählt auch zu den verrufenen römischen Herrschern: Im Urteil der Nachwelt gilt er als «verrückt». Die Büste scheint seinen «Caesarenwahn» unmittelbar zu bestätigen, präsentiert sich doch Commodus selbstherrlich als Hercules mit Fell und Keule. Im Löwenfell war er auch tatsächlich, wie wir aus anderen Zeugnissen wissen, mordend bei Gladiatorenspielen aufgetreten. Mit der idealen Vorstellung eines römischen Princeps vom Schläge eines Augustus hat dieser Commodus also augenscheinlich nichts gemein.

Was dennoch an der Büste seit ihrer Auffindung beeindruckte, war zum einen die immense Komplexität ihres Bildprogramms. Hans Jucker, einem der renommiertesten Kenner des römischen Porträts, galt dies als «höchste Steigerung der Bildnissymbolik an einem vollplastischen Porträt.» Zum anderen faszinierte die porzellanhafte, hochpolierte Oberfläche und die filigrane Steinmetzarbeit, die Oberflächenästhetik also. «Die Figur wird in der verfeinerten Marmortechnik erst wieder seit der Zeit Lorenzo Berninis erreicht», so urteilte 1939 der Archäologe Max Wegner, ja: «Klarheit und Durchsichtigkeit erinnern an eine Landschaft an einem glasklaren Spätsommernachmittag.» Um die Frage nach der Rolle, die der angeblich «wahnsinnige» Commodus in diesem Bildnis annahm, und um diese beiden Faszinosas soll es im folgenden gehen.

Insgesamt mißt die Commodus-Büste mit der Alabaster-Basis 1,33 m an Höhe, davon entfallen 88 cm auf Brust und Kopf. Das Bildnis erreicht damit in etwa Lebensgröße. Commodus ist, wie für ihn üblich, mit vollem, lockigem Haar und langem Bart dargestellt. Besonders seine kugeligen, von schweren Oberlidern überdeckten Augen zeichnen ihn physiognomisch aus. Beides war schon für die Porträts seines Vaters Marc Aurel charakteristisch. Es handelt sich also um visuelle Zeichen der Nähe des Herrschers zu seinem Vorgänger: Hinweise auf seine Legitimität. Selbst das Image des philosophisch gebildeten Mannes hat er durch den Marc Aurel entsprechenden Bart übernommen.

In den Details der Lockenbewegungen in Haar und Bart indes entspricht der Kopf anderen Bildnissen des Commodus in seinem 7. Bildnistypus: nicht nur physiognomisch, sondern bis in jedes Lockenmotiv. Das läßt sich nur dadurch erklären, daß den Bildhauern jeweils dasselbe Modell (oder ein entsprechender Abguß) vorlag, nach dem sie Punkt für

Punkt kopierten – entsprechend dem oben skizzierten Verbreitungsmodell der Kaiserbildnisse. Das diesen Kopien zugrundeliegende Original kann aber nicht die aufwendig gearbeitete Büste gewesen sein, um die es in diesem Beitrag geht. Ihr Löwenfell erlaubte es nämlich nicht, überhaupt Abgüsse zu nehmen, die für die Verbreitung unerlässlich waren. Ein solches Löwenfell kann schon aus diesem Grund dem originalen Modell nicht eigen gewesen sein. Der Kopf der prächtigen Büste erweist sich damit selbst als Kopie.

Dennoch bleibt das Bildnis ein Sonderfall. Sein Bildhauer hat nämlich, weit mehr als bei allen anderen Repliken, die Details effektiv bereichert, fast jede Locke noch filigraner ausgeführt. Durch Bildnisse des Commodus auf Münzen wissen wir, daß der 7. Bildnistypus nicht vor den späten achtziger Jahren des 2. Jahrhunderts n. Chr. entworfen wurde, daß er aber auch nicht der letzte Bildnistypus des Commodus war. An-



ABB. 2 Büste des Commodus,
Rom, Musei Capitolini Inv.
1120

dererseits entstand die Büste noch vor Commodus' Ermordung im Dezember 192. Nach der offiziellen Auslöschung der Erinnerung an ihn (*damnatio memoriae*) zu Beginn des Jahres 193 kann kein Porträt dieses Kaisers mehr gefertigt worden sein. Wir können also festhalten: Die Büste in Rom zeigt Commodus in seinen späten Regierungsjahren. Es handelt sich um eine Kopie seines 7. Porträttypus von außerordentlich hoher Qualität. Die so auffälligen Attribute aber sind ebenso wie die filigrane Detailgestaltung Zutaten des Kopisten und Teil der Aussage dieser speziellen Büste.

Aber worin besteht diese Aussage, die Botschaft der Büste? Commodus trägt das Löwenfell, das der mythische Held Hercules in seiner ersten aufsehenerregenden Tat dem unbezwingbaren Löwen von Nemea abgezogen hatte. Das geöffnete Maul ist von hinten über das Haupt gelegt: Der Kopf erscheint so im Rachen des Löwen, zwischen dessen bedrohlichen Eckzähnen. Die Vordertatzen des Löwenfells sind vor Commodus' Brust verknötet. Eine der beiden Hintertatzen liegt hinter seiner rechten Schulter (Abb. 2), die andere und der Schwanz des Löwen fallen über den vorgestreckten linken Arm. In der linken Hand trägt der Kaiser drei Äpfel: die Äpfel, die Herakles der Sage nach am westlichen Ende der Welt aus dem paradiesischen Garten der Hesperiden geholt hatte. Dies war seine letzte und zugleich besonderes Glück verheißende Tat. Die rechte Hand des Commodus hält die Holzkeule des Heros mit den üblichen Astlöchern. Doch ruht diese nicht, wie man meinen könnte, auf der Schulter, sondern ist in leichter Spannung seitlich gegen das Löwenfell gedrückt. Die insgesamt posierende Haltung mit der erhabenen Kopfwendung und den eine friedliche Atmosphäre andeutenden Äpfeln erhält so einen Zug von Energie und Anspannung. Ganz offensichtlich ist allein schon aufgrund der Attribute, daß die Büste eine Illustration des Beinamens *HERCULES ROMANUS* (römischer Hercules) darstellt, der Commodus seit 190 beigegeben wurde.

Die Büstenstütze ergänzt diese Aussagen auf anderen Ebenen (vorderer Vorsatz, Abb. 3): Unten in der Mitte liegt auf dem Alabasterfuß der kleine Himmelsglobus, die *sphaera*. Er ist übersät mit Sternen und wird gequert von einem breiten Streifen mit drei Tierkreiszeichen, dem *zodiacus*. Über dieser Weltkugel kreuzen sich zwei Füllhörner, von Früchten und Blättern überquellend – Zeichen von Wohlstand und Fülle. Sie werden gehalten von zwei knienden, weiblichen Figuren. Die rechte fehlt, doch entspricht ihr noch erhaltener Arm vollständig der linken. Im Analogieschluß können wir folgern, daß beide ein kurzes Gewand, das eine Brust frei läßt, und Stiefel mit Fellbesatz trugen: die typische Tracht der Amazonen, jener mythischen, kriegerischen Frauen,

die Hercules angeblich im fernen Osten besiegt hatte. In der Mitte zwischen den Füllhörnern und über dem Globus steht ein nach unten halbrund geformter Schild, der oben zwei Aussparungen aufweist. Demnach handelt es sich um den sogenannten Pelta-Schild, der zur typischen Bewaffnung eben jener mythischen Amazonen gehört. Hier aber scheint er mutiert zu sein. Seine äußeren Spitzen oben sind als Adlerköpfe gestaltet. Der Adler ist der Vogel des Jupiter, des höchsten olympischen Gottes, der mit den Amazonen natürlich nichts zu tun hat. In der Mitte auf dem Schild prangt ein schuppiges Achteck mit einem frontalen Gesicht (Abb. 3). Auch dies ist kein Amazonenattribut, sondern die Ägis, das Gewand, das wiederum Jupiter seiner Tochter Minerva übergeben hatte und dessen furchteinflößendes Medusenhaupt göttlichen Schutz gewährte. Die Büstenstütze erweitert so die Aussage der Büste um Hinweise auf Jupiter als höchsten Gott und Beherrscher der Welt. Jupiter hatte Hercules mit der Königstochter Alkmene gezeugt. Er gewährt hier



ABB. 3 Büste des Commodus,
Rom, Musci Capitolini Inv.
1120

also seinem eigenen Sohn Schutz und damit in der Übertragung auch Commodus. Münzen, die unter Commodus geprägt wurden, bestätigen diesen Anspruch. Hier findet sich Jupiter als Schutzherr des Kaisers, wie es auch die Büste zum Ausdruck bringt. Hier erscheinen Füllhörner mit der Beischrift: TEMPORUM FELICITAS (Glück der Zeiten). Auch dafür steht offenbar Commodus. Der Fuß, ergänzt die Büste zwar um Hinweise auf Hercules, nämlich auf seinen Sieg über die Amazonen, die beiden Amazonen sind indes zugleich losgelöst von diesem Mythos Bedeutungsträger: Sie demonstrieren die Übermacht des ihnen gegenüber riesig gestalteten Commodus. Kniefällig haben sich ihm die nicht-römischen Barbarinnen wie die Feinde an den Grenzen des Imperium Romanum unterworfen, und sie tragen ihn zugleich. Medaillons des Commodus aus dem Jahre 192 zeigen den Kaiser, der Büste ähnlich, über einem Pelta-Schild, hinter ihm vermutlich der Kopf einer Amazone. Münzen und Büste sind also Hinweise auf seinen Beinamen AMAZONIUS (Amazonenbezwiner). Schließlich überragt Commodus auch die Himmelskugel. Er ist damit der PACATOR ORBIS (Friedensbringer der Welt). Der Globus markiert in der Münzprägung überdies AETERNITAS, Ewigkeit der Herrschaft. Commodus' Herrschaft erstreckt sich also auf die unterwürfigen Barbaren und die gesamte Welt, der er herculesgleich das Glück garantiert.

Andere Details ergänzen dieses Bildprogramm. Auf dem Globus sieht man drei Sternzeichen: Stier, Steinbock und Skorpion (Abb. 3). Antike astronomische Kalender nennen als herausragendes Ereignis des Monats Oktober, daß zugleich mit dem Aufgang des Sternzeichens Stier im Osten, im Westen der Skorpion untergehe. Genau zu dieser Zeit stand der Steinbock, der lateinische *capricornus*, in der Mitte zwischen beiden. Die Abfolge entspricht der Anordnung auf dem Globus des Commodus – ein Hinweis auf den charakteristischen Sternenhimmel im Monat Oktober. Mit diesem Monat hatte es jedoch eine besondere Bewandnis: Wohl im August des Jahres 192 benannte Commodus sämtliche Monate des Jahres anhand seiner eigenen Beinamen neu. Der Oktober erhielt den Namen des Hercules, wie Commodus ja ebenfalls bezeichnet wurde. Hinzu kommt, daß der Capricorn, der Steinbock, das Sternzeichen des Augustus, des ersten römischen Princeps, war. Das bedeutet, daß selbst die Sternzeichen des kleinen Globus auf das Herculesprogramm der Büste bezogen sind. Sie muß überdies nach der Umbenennung der Monate, also nach August 192, geschaffen worden sein, vielleicht tatsächlich im Oktober 192. Und nicht nur auf Marc Aurel (durch Frisur und Bart), sondern auch auf den ersten römischen Princeps, auf Augustus, verweist die Büste – so revolutionär Commodus diesem gegenüber auch erscheint.

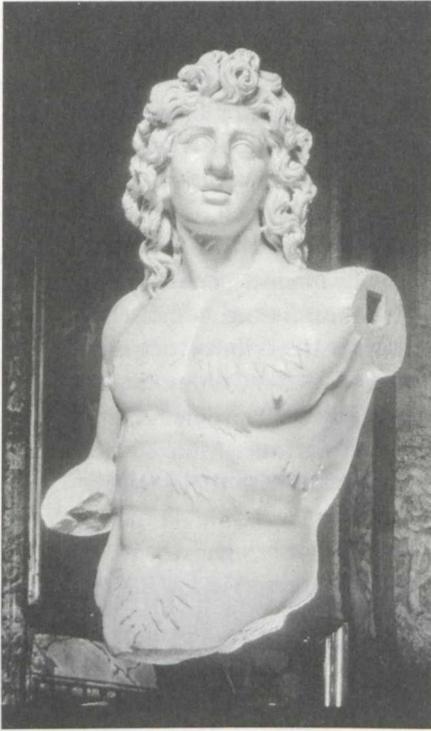


ABB. 4 Meereskentaure der Büste des Commodus, Rom, Musei Capitolini Inv. 1119

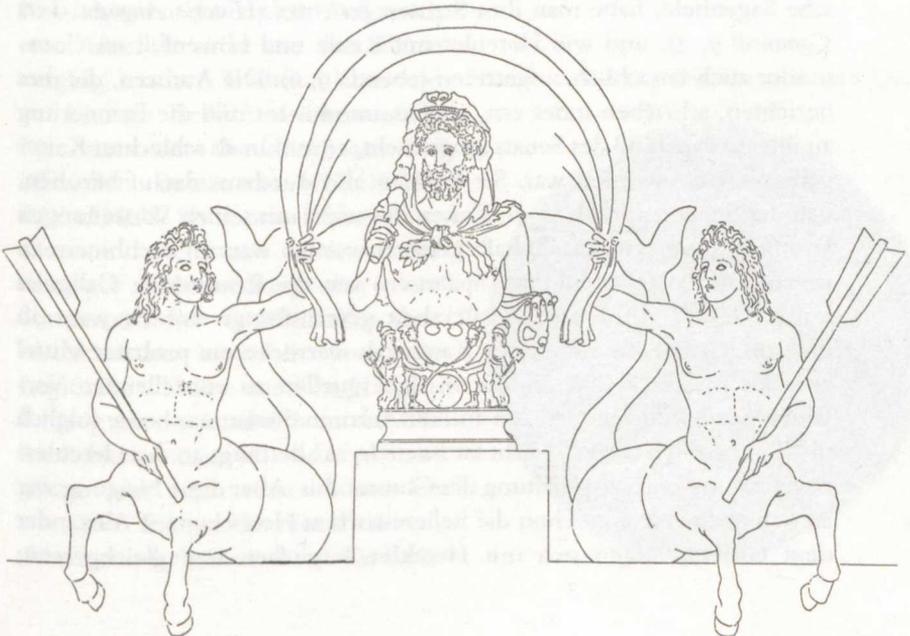
Mit der Büste zusammen wurden die Oberkörper samt Köpfen zweier langhaariger, bartloser männlicher Wesen gefunden, die jeweils insgesamt 96 cm messen (Abb. 4). Schwimmhäute an ihren Oberkörpern und in ihren Gesichtern weisen sie als Wasserwesen aus: Es handelt sich demnach um Tritone oder Meereskentauren – die Gefolgschaft Neptuns, die wir uns mit einem Fischeschwanz als Körperfortsetzung vorstellen müssen. Ihr Format bleibt nur wenig hinter dem des Commodus zurück. Ihre polierte Oberfläche stimmt weitgehend mit der Büste überein, und die Gestaltung ihres langes Haares entspricht der Ausarbeitung des Löwenfells an der Rückseite der Büste. Dies alles spricht dafür, daß sie zusammen mit dieser gefertigt und ursprünglich in einem Ensemble mit ihr aufgestellt waren.

Wie wir uns das genau vorzustellen haben, ist unklar. Die spiegelsymmetrische Haltung der Meereswesen mit ihrem jeweils zur Mitte hin erhobenen Arm und gleichfalls dorthin gewandtem Blick legt es nahe, daß sie die Büste rahmten. Da es dort aber keine Ansatzpunkte für Hände gibt, können sie das Bildnis nicht getragen haben, wie es solche Wesen auf römischen Sarkophagreliefs – dort aber immer beidhändig – tun. Somit werden sie mit jeweils einer Hand einen Gegenstand hinter oder über der Büste gehalten haben. Ein wehendes Gewand, die sogenannte *velificatio*, wäre eine Erklärungsmöglichkeit (Abb. 5). Doch ist dies beispielsweise bei Darstellungen der Venus auf römischen Mosaiken auch ein Zeichen der Entkleidung der nackten Göttin, was bei Commodus ausgeschlossen ist. Sollte die Commodusbüste dennoch so zu rekonstruieren sein, wofür die einhändige Geste der Meereswesen spricht, wäre es ein Motiv der visuellen Heraushebung des Dargestellten. Dies leuchtet um so mehr ein, wenn man sich das ganze Ensemble frei gearbeitet in Stein vorstellt: eine souveräne bildhauerische Leistung. Aber auch eine weniger spektakuläre Muschel wäre denkbar, wie sie auf den Sarkophagen

gen hinter den Porträtbüsten häufig vorkommt. Sie wäre thematisch immerhin mit den Meereswesen in Zusammenhang zu bringen. Man könnte schließlich sogar auch nur an einen Kranz denken, der über Commodus gehalten wird, doch bleiben letztlich alle Lösungen hypothetisch. Immerhin wissen wir, daß Meereswesen auf Mosaiken und Sarkophagen Glück und Sorglosigkeit kennzeichnen. Dies paßt hervorragend zu den Aussagen, die die Füllhörner und die Jupiter-Hinweise der Büste akzentuieren: Commodus ist FELIX, ein glücklicher und Glück verheißender Herrscher, dem Meereswesen als Begleiter wie einem Gott dienstbar sind. Er selbst genießt göttlichen Schutz – nicht nur den des Jupiter, sondern auch den des Neptun. Folglich beherrscht er nicht nur, wie Hercules, das Land, sondern auch das Meer, für das die Meereswesen stehen.

Noch in weiterer Hinsicht sind die beiden Meereskentauren wichtig. An ihnen haben sich nämlich Spuren von Vergoldung gefunden. Wenn aber bereits ihnen Gold zukam, dann um so mehr Commodus selbst. Wir wissen zwar nicht, ob die Skulpturen ganz mit Gold überzogen waren oder nur partiell, beispielsweise im Haar, das Commodus tatsächlich durch Goldstaub zu verfeinern pflegte (*Historia Augusta: Vita Commodi* 17, 3). Entweder man sah wie heute die feinste Politur der Skulpturen und das Gold beschränkte sich auf Haare und / oder Attribute. Oder aber die polierten Flächen von Körpern und Gesichtern dienten sämtlich der

ABB. 5 Büste des Commodus, Rom, Musei Capitolini Inv. 1120 (Rekonstruktion)



Aufnahme einer Vergoldung. Wie nicht anders zu erwarten, war aber auch das Material Gold bedeutungsgeladen: Der Wohlstand und das Glück, für die Commodus stand, waren Zeichen eines neuen, goldenen Zeitalters, eines SAECULUM AUREUM, das Commodus 190 tatsächlich ausgerufen hatte.

Die Commodusbüste repräsentiert in allen diesen Zügen mithin ein ungeheuer komplexes Programm. Sie lobt den Kaiser als FELIX, als glücklichen und Glück bringenden, friedlichen Weltenherrscher, dem sich die Barbaren dienstbar unterwerfen. Er steht unter dem Schutz der Götter, verheißt florierende FELICITAS im SAECULUM AUREUM. Als solcher erscheint er in der Rolle des AMAZONIUS und des HERCULES ROMANUS und beruft sich so darauf, daß er herculesgleiche Leistungen vollbracht hat und zu vollbringen in der Lage ist – ein unbesiegbarer Sieger, ein INVICTUS, wie Hercules. Schon in dieser Komplexität ist die Büste ein Meisterwerk des antiken Porträts. Sie steigert dessen Repräsentationsmöglichkeiten bis zum Extrem einer komplexen Massierung heterogener, rühmender Aussagen über den Herrscher.

Doch wie steht es mit dem Anspruch dieses Programms im Hinblick auf Commodus' sonstiges Image und seine angebliche Verrücktheit, wie mit dem Vergleich zu früheren römischen Kaisern? Über Commodus' Verbindung zu Hercules ist viel geschrieben worden. Schon in der Antike hat man sie zum Zeichen seines angeblichen Wahnsinns gemacht: Seine *mania* und *paranoia* seien so weit gegangen, so Herodian (1, 14, 8–9), daß er sich als Hercules anreden ließ. Ausstaffiert wie der griechische Sagenheld, habe man ihm Statuen errichtet (*Historia Augusta: Vita Commodi* 9, 2), und wie Hercules mit Keule und Löwenfell sei Commodus auch tatsächlich aufgetreten (ebenda 9, 6). Die Autoren, die dies berichten, schrieben indes erst, als Commodus tot und die Erinnerung an ihn auf Beschluß des Senats ausgelöscht, er mithin als schlechter Kaiser gebrandmarkt worden war. Sie können also durchaus darauf beruhen, daß der Senat natürlich einen Kaiser, der nicht mit seinen Vorstellungen konform gegangen und deshalb gestürzt worden war, im nachhinein als untauglich darstellen mußte. Spätestens seit die Ermordung Caligulas unter Verweis auf dessen Verrücktheit gerechtfertigt worden war, sah man in der Diffamierung eines Kaisers als «verrückt» ein probates Mittel zu diesem Zweck. Dies führte in den Quellen zu entstellenden Verfälschungen. Solchen Urteilen antiker Autoren dürfen wir heute folglich nicht unbesehen trauen. Nicht zu zweifeln ist allerdings an der Herculesbegeisterung und -angleichung des Commodus. Aber diese Neigung war an sich nichts Neues: Schon die hellenistischen Herrscher seit Alexander dem Großen hatten sich mit Herakles verglichen und gleichgesetzt;

römische Bürger erschienen in Statuen an ihren Gräbern mit der Tracht des Hercules. Selbst von Kaiser Trajan (98–117), dem niemand ‘Caesarenwahn’ vorwarf, kennen wir eine statuarische Darstellung in derselben Stilisierung. Immerhin aber waren die Ausmaße neu, in denen sich Commodus den Hercules-Vergleich zu eigen machte – und zwar auch in aller Öffentlichkeit, zu Lebzeiten in Rom selbst. Wieder liefern Münzbilder aus seiner Regierungszeit entsprechende Hinweise. Seit 189/90 wird die Nähe von Kaiser und Held hier mehrfach visualisiert. 192 tritt HERCULES ROMANUS AUGUSTUS auf Münzen auf. Auf ihrer Gegenseite erscheint Commodus’ Büste selbst mit dem Löwenfell, also in der Weise, wie ihn auch die Büste darstellt, wenn auch jetzt mit der Kurzhaarfrisur seines letzten Bildnistypus (Abb. 6). Der Herrscher hat also auch hier die Rolle des Heros angenommen. Die älteren Vorläufer zusammen mit dieser Entwicklung machen es wahrscheinlich, daß dies nicht alleine eine fixe Idee des Commodus (geschweige denn die eines Verrückten) war, sondern System hatte. In den sonst notorisch zu Ungunsten des Kaisers verfälschenden Quellen wird für das Jahr 190, also für die Zeit des Beginns dieser Stilisierung, davon berichtet, das Volk habe Commodus in seiner Geburtsstadt Lanuvium als HERCULES ROMANUS angerufen (*Historia Augusta: Vita Commodi* 8, 5–6). Sogar der Senat betitelte Commodus 192 als Gott und Hercules, was die Quellen später natürlich als Ironie bezeichnen mußten (ebenda 8, 9). Offenbar gab es also ein breites Interesse an solchen spektakulären Vergleichen, auf die der Kaiser aufbauen konnte, die er aber nicht selbst erfinden mußte. Neu also war das strikte Aufgreifen einer Idee, die nicht von ihm alleine ausging, sondern Tradition hatte und auf breitere Bedürfnisse antwortete. Neu war zudem die Übernahme des offiziellen Beinamens HERCULES ROMANUS für einen Kaiser. Dies alles – wie auch Commodus’ bezeugte Gleichsetzung mit dem Sonnengott Sol – verschaffte dem Herrscher eine neue, charismatische Legitimität. Daran war ihm gelegen. Er trug also systematisch in die Öffentlichkeit, was vorher bereits angelegt oder sogar erwartet worden war: das Image des autoritativen, charismatischen Herrschers. Egal wie

ABB. 6 Medaillon des Commodus, 192 n. Chr.



man dieses Vorgehen politisch bewertet: Mit «Wahnsinn» hat es gewiß wenig zu tun. In Anbetracht der älteren Vorläufer, der vielfältigen Zeugnisse zur Parallelisierung von Commodus und Hercules und eines solchen Herrschaftsanspruches verliert jedoch die Büste im Konservatorenpalast ihre Einzigartigkeit.

Zu ihrem Charakter als Meisterwerk indes gelangen wir wieder zurück über die Frage nach ihrer antiken Funktion und der spezifischen Art der Visualisierung ihrer Aussagen. Die programmatischen Botschaften der Büste sind in einer bestimmten Bildsprache in Szene gesetzt. Es wird nicht etwa breit über Commodus erzählt, ihm werden auch nicht Bilder seiner Taten beigegeben, vielmehr sind konkrete Taten gar nicht erwähnt. Stattdessen werden allgemein gehaltene Aussagen über ihn in Form einzelner Attribute gemacht, die um ihn herum gruppiert sind – und zwar durchweg in Gestalt mythologischer Figuren oder nicht real existierender Gegenstände, anders als es beispielsweise ein Eichenkranz oder ein Szepter wären. Eine solche parataktische – aneinanderreihende – Form der Aussage folgt im Prinzip der Sprache, die für römische Ehreninschriften auch auf Basen von Porträtstatuen gängig ist. Auch diese listen in der Titulatur Qualitäten und Leistungen auf – Herkunft, Ämter, Erfolge und Ehrentitel. Diese Übereinstimmung ist typisch für die Bildsprache römischer Repräsentationskunst: Bilder und Inschriften sprechen auf dieselbe Weise zu ihren Betrachtern. Verglichen mit der Büste des Commodus fällt aber auf, daß die in Inschriften bewährten Formeln bei dem Bildnis kaum Erwähnung finden, eigentlich nur in dem Hinweis auf Commodus' Vorgänger und Vater Marc Aurel durch Bart, Frisur und Physiognomie. Auch in Inschriften heißt Commodus offiziell «Sohn des göttlichen Marcus Aurelius». Aber weder ist Commodus als *pious*, als «fromm», gekennzeichnet, wie man es beispielsweise durch die Beigabe des Stabs der Auguren durchaus hätte tun können, und wie es in Inschriften ausdrücklich geschieht. Noch ist er als Bürger in der Toga oder als Imperator im Feldherrengewand dargestellt, noch wird auf seine realen Siege in Kriegen hingewiesen, wie dies auch bei ihm durch die Beinamen BRITANNICUS oder GERMANICUS in Inschriften geschehen war. Die Büste will augenscheinlich in anderer Form, und zwar als ein mythisch-überhöhendes Elogium über den Kaiser «sprechen». Auch dies indes ist nicht revolutionär: Schon im 1. Jahrhundert n. Chr. konnte man Kaiser mit den Attributen von Göttern zeigen, womit eine ähnliche metaphorische Überhöhung angestrebt wurde. Allerdings ist der Vergleich zu den Inschriften im Falle des Commodus in anderer Hinsicht interessant. In der Titulatur kommt es gerade unter seiner Herrschaft zu Neuerungen. So wird er erstmals als FELIX

bezeichnet, ähnlich wie es die Büste im Bild zeigt. Commodus übernahm eine Reihe vorher nur inoffiziell geläufiger Anreden in seine Titulatur, so auch INVICTUS und AMAZONIUS, beides ebenfalls Bestandteile seines bildlichen Lobes in der Büste. Inschriften des Jahres 192 nennen ihn PACATOR ORBIS, FELIX, INVICTUS, HERCULES und OMNIUM VIRTUTUM EXSUPERANTISSIMUS (in allen Tugenden äußerst herausragend). Cassius Dio berichtet von Anrufungen folgenden Inhalts (73, 20, 2–3): «Der Herr bist Du und der Erste, der Allerglücklichste. Du siegst und wirst siegen. Von Ewigkeit an, Amazonier, bist Du Sieger.» Die Anrede als «Goldener» ist ebenfalls bezeugt (73, 16, 1). Die Summe dieser neuartigen Lobpreisungen in Titulatur und Inschriften entspricht weitgehend dem, was die Büste präsentiert. Dabei muß man sich klar machen, daß viele der Anreden zwar von Commodus aufgegriffen wurden, sich aber auch in Form spontaner Anrufe artikulierten. Viel stand hier im Ermessen der Stifter oder Sprecher, die versuchten, dem Herrscher zu schmeicheln. Ähnliches hatten wir ja bei der ersten Anrufung des Commodus als Hercules in Lanuvium gesehen. Für die von der Büste repräsentierten Aussagen werden wir solches zunächst zumindest nicht ausschließen können.

Hinzu kommt, daß sich unter Commodus, wie dargelegt, viele der Einzelaussagen, die die Büste vermittelt, auch in anderen Bildgattungen finden. Gleiches gilt, wie wir ebenfalls schon gesehen haben, auch für die Zeit vor ihm, d. h. für frühere und keinesfalls als verrückt angesehene Kaiser und Privatpersonen: Augustus und Claudius erschienen in rundplastischen Bildnissen bereits wie Jupiter, Traian wie Hercules; Meereswesen waren als Glückzeichen überall bekannt; gleiches gilt für Füllhörner, letztere auch auf soldatischen Schwertscheidenbeschlägen des 1. Jahrhunderts n. Chr., dort sogar mit der *sphaera* kombiniert, ganz ähnlich wie auf der Basis der Commodusbüste. Selbst die Amazonen als dem Kaiser Unterlegene sind ikonographisch älter und erscheinen schon bei Claudius (41–54) auf den Reliefs eines Gebäudes im kleinasiatischen Aphrodisias; kniende Barbaren als Stützfiguren sind schon eine seit Augustus geläufige Formel für die Sieghaftigkeit Roms. Indes: In der Zusammenstellung *aller* dieser Züge im Rahmen eines *einzigsten, rundplastischen* Bildwerks ist dies alles ebenso neu wie das Auftauchen *aller* dieser Elemente *in Rom* selbst, wo die Büste sich fand, und nicht nur in Italien oder den Provinzen. Hier zeigen sich Parallelen zwischen dem Porträt im Konservatorenpalast und einer anderen Bildgattung herrscherlicher Repräsentation: den sogenannten Kameen (Abb. 7). Dabei handelt es sich um wertvolle, mehrschichtige, geschnittene und mit figürlichen Reliefs dekorierte Steine. Sie dienten als kostbare Geschenke, die vom Kaiser

verschenkt oder – wahrscheinlicher noch – ihm offeriert wurden, zumindest aber nur am Hof kursierten, wenn überhaupt, jedenfalls gewiß nicht in der Öffentlichkeit. Bisweilen finden sich auf Kameen vergleichbar spektakuläre, ansonsten aber in der Öffentlichkeit Roms mit diesen Bildformeln undenkbar Darstellungen. So sehen wir auf der sogenannten Gemma Augustea schon zu seinen Lebzeiten Augustus in der Pose des Jupiter. Das Außerordentliche des Bildes wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, daß die Angleichung des Kaisers an einen Gott in öffentlich errichteten Statuen in Rom zu dieser Zeit noch vermieden wurde. Unter den iulisch-claudischen Kaisern des 1. Jahrhunderts n. Chr. ist hier bereits eine Darstellung wie die auf der Gemma Claudia (Abb. 7) möglich. Der noch lebende Claudius, dessen Bildnis möglicherweise ursprünglich Caligula darstellte, mit seiner Frau Agrippina steht links dem Germanicus und dessen Frau gegenüber. Alle vier wachsen aus Wohlstand verheißenden Füllhörnern, die ja auch die Commodusbüste tragen.

ABB. 7 Gemma Claudia, Wien, Kunsthistorisches Museum IX a 63



Die Füllhörner sind umgeben von Beutewaffen, oben am Rand auch von mythischen Peltaschilden der Amazonen; ein Adler verweist auf Jupiter ebenso wie die Ägis mit Gorgonenhaupt, die Claudius trägt – auch dies der Büste vergleichbar. Entscheidend sind aber nicht die Einzelelemente, sondern die auffällige Massierung ganz heterogener, direkt nicht unmittelbar zusammenhängender Bildmotive, die ihre Ursprünge bereits in der herrscherlichen Bildsprache des Frühhellenismus hatten, und ihre Verbindung mit dem Kaiser. Die hoch symbolische Bildsprache der Büste wie der Kameen läßt beide als gleichsam steingewordene, mythisierende Panegyrik, als materialisierte Lobeshymnen auf den Herrscher erscheinen. Geschenke am kaiserlichen Hof, so können wir aufgrund der Funktion der Kameen schließen, scheinen ein zentraler Ort für solche überbordende, die üblichen Möglichkeiten von Porträtstatuen sprengende Lobessymbolik gewesen zu sein.

Aus dem Vergleich der Büste mit den Inschriften und Kameen ergibt sich zweierlei: Die Commodusbüste präsentiert nicht zwingend ein Bildprogramm, das der Kaiser selbst in propagandistischer Absicht in Auftrag gegeben haben muß, sondern sie kann ebenso gut ein an ihn gerichtetes Geschenk sein, ähnlich etwa einem Kameo, einer rühmenden Anrede, der Titulatur einer Inschrift oder einem literarischen Panegyricus. Jedenfalls versinnbildlicht sie Titel, die man Commodus – aus welchen Gründen auch immer – tatsächlich gegeben hatte. Überdies erscheint die Büste weder inhaltlich noch in ihrer Bildsprache als etwas Ungewöhnliches. Sie folgt alten Formeln der Herrscherpanegyrik und Techniken römischer Repräsentation. Nur in der übersteigerten, hypertrophen Massierung aller ihrer rühmenden «Vokabeln» in Rom selbst ist sie etwas Besonderes und gerade darin den höfischen Kameen verwandt. Man könnte die Büste deshalb als Umsetzung eines Kameos in die Rundplastik beschreiben.

Um zu verstehen, wie und wo dies möglich war, muß man sich vor Augen führen, in welchem Kontext die Büste in der Antike sichtbar war. Darüber liefert uns der Fundzusammenhang wichtige Informationen, was sonst nur selten der Fall ist. Die Skulptur wurde zusammen mit weiteren Marmorbildwerken gefunden, die offenbar gemeinsam deponiert worden waren und ebenfalls von außerordentlicher Qualität sind. Der unterirdische Gang, an dessen Ende sich der Kellerraum mit diesem Depot befand, war außerordentlich reich ausgestattet mit Säulen aus gelbem Marmor und farbigem Marmorboden. Er gehörte zu einem luxuriösen Gebäude, dessen Wände mit Goldbelag und Glasflußsteinen geschmückt waren. Wir befinden uns hier, auf dem Esquilin vor den Toren Roms, im Areal der *horti Lamiani*, eines Teils der kaiserlichen Gärten. Die dort

heute nurmehr verstreuten Reste antiker Bauten müssen einst zu villenähnlichen Gebäuden in diesem Landschaftsgarten gehört haben. Philon von Alexandria, der an einer Gesandtschaft zu Caligula beteiligt war, liefert uns einen Eindruck von der Atmosphäre in den *horti Lamiani*. Caligula hat sich damals mehrere Tage dort aufgehalten und angeordnet, daß die sonst verschlossenen Gebäude für ihn geöffnet wurden (Philo, *de legatione* 351). Der Kaiser ist gerade dabei, mit seiner Entourage durch die Gebäude zu wandeln, um über deren Ausgestaltung zu verfügen (ebenda 351; 358; 361; 364). Er trifft dabei Anordnungen: Hier sollen Fenster aus durchscheinendem Marmor eingebaut, dort Gemälde aufgehängt werden. Währenddessen widmet er sich kurzzeitig und wie nebenbei Gruppen von Gesandten, die ihm mit ihren Anliegen und in Erwartung der Erfüllung von Bitten durch die Anlage folgen – unter ihnen Philo. Seiner Schilderung zufolge also zeichnete luxuriöseste Gestaltung die Gebäude in den *horti* aus. Überall hingen Bilder; Skulpturen sind uns durch reiche Funde bezeugt. Der Öffentlichkeit war dieser Hofbereich nur eingeschränkt zugänglich – sicherlich geladenen Gästen, aber auch Gesandtschaften. So konnte man *en passant* ausgewählten Bürgern des Reiches und Fremden den Luxus des kaiserlichen Hofes präsentieren. Was hier sichtbar war, war sichtbar mit Zustimmung oder auf Befehl des Herrschers.

Die Büste des Commodus gehörte zu den aufwendigsten Bildwerken, die hier rund 150 Jahre nach Caligula aufgestellt waren. Damit aber war sie alles andere als ein öffentliches Bildnis des Kaisers für alle Bürger des Imperium Romanum, wie die meisten Bildnisse römischer Kaiser. Vielmehr diente sie – ähnlich den Kameen – als ein in erster Linie für den Hof und sein Umfeld gedachtes Bildwerk. Sie war Teil des höfischen Besitzes, der *res aulicae* – eine Inszenierung, die den Interessen des Kaisers außerordentlich nahe kam: Anders ist ihre Aufstellung auf kaiserlichem Terrain kaum denkbar. Vergleichbar ist ihr darin beispielsweise die bekannte Statue des Augustus aus Prima porta; auch sie stammt aus einer kaiserlichen Villa und war mithin ein höfisches Bildwerk. Daß auch die Augustusstatue ein einzigartiges Bildprogramm trägt, müßte man vor diesem Hintergrund neu bewerten. Mit den Porträts der Kaiser, welche Bürger des Reiches überall errichteten, haben beide Bildnisse insofern also zunächst wenig zu tun. Vielmehr repräsentieren sie, wie die Kameen, den höfischen Diskurs um die Rolle des Kaisers und um die kaiserliche Ideologie im Gegensatz zum öffentlichen Diskurs der Ehrenstatuen und Inschriften: Sie waren höfische Selbstvergewisserungen des kaiserlichen Status. Doch die angestrebte Wirkung selbst solcher Bildnisse zielte bisweilen in die Öffentlichkeit hinein. So ließ Nero (54–69) in den *horti Maiani* sein gemaltes, mehr als 30 m hohes und deshalb auch von

weitem in Rom sichtbares Bildnis aufstellen (Plinius *naturalis historia* 35, 51), während der vergleichbar hohe Bronzekoloß, der sein Bildnis tragen sollte – das übrigens später angeblich in ein Bildnis des Commodus umgewandelt wurde –, im Vestibül seines damaligen Palastes, der *domus aurea*, stand (ebenda 34, 45). Die Besonderheiten der nur in den Gärten sichtbaren Büste des Commodus rücken damit in neues Licht. Auch wenn es sich nur um eine Kopie wie viele andere Commodusbildnisse handelt, ist sie anders als diese ein originäres Zeugnis dafür, welche Vorstellungen über den Kaiser im Jahre 192 am Hof kursierten. Sollte die Büste tatsächlich ein Geschenk an Commodus gewesen sein, was am wahrscheinlichsten ist, so bezeugt sie die Akzeptanz seiner anspruchsvollen

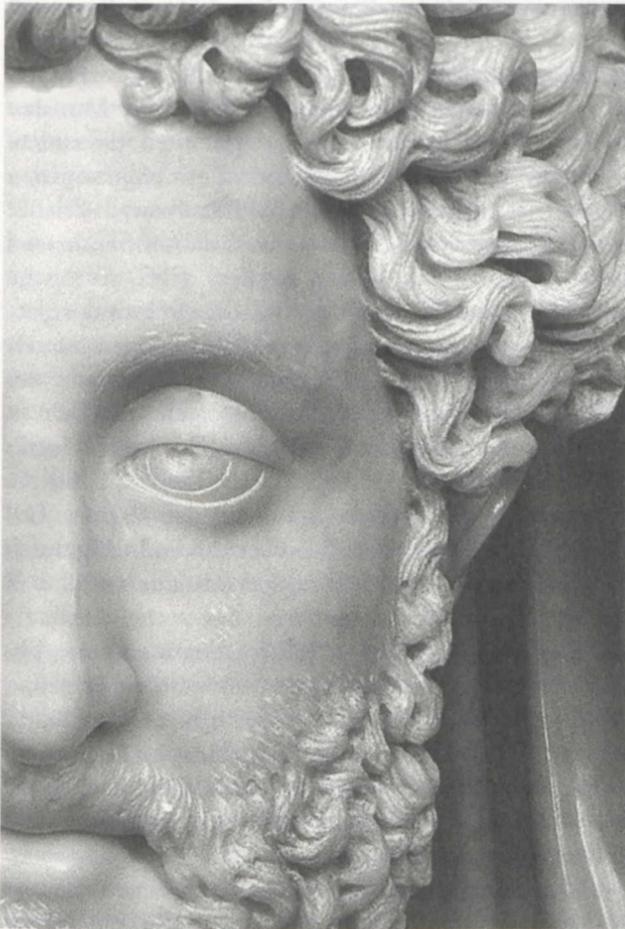


ABB. 8 Büste des
Commodus, Rom,
Musei Capitolini
Inv. 1120

Vorstellungen imperialen Charismas; sollte sie von ihm selbst gestiftet sein – in seinen *horti* immerhin nicht undenkbar –, so legt sie Zeugnis von seinem Selbstbild ab.

Die bildhauerische Qualität des Kopfes erscheint – wie übrigens auch die der Kameen – als zusätzliches Indiz dafür, daß der Auftraggeber des Bildnisses aus einem höfischen oder zumindest finanziell sehr potenten Umfeld kam. Wir hatten bereits festgestellt, daß der Kopf der Büste die am aufwendigsten und am reichsten gestaltete Replik des 7. Bildnistypus des Commodus ist. Die Beifiguren machen das Ensemble zudem zu einer spektakulären, ja beispiellosen skulpturalen Inszenierung (Abb. 5). Wir kennen tatsächlich keine andere antike Bildnisbüste, die in dieser Art und Weise mehrfigurig in Szene gesetzt ist. Commodus' Halbfigur schwebt gleichsam vor dem Hintergrund. Für den Betrachter ruht sie einzig auf den Füllhörnern und den kleinen Adlerköpfen. Kunstvoll kaschiert der Bildhauer die tragende Rückenstütze der ausgehöhlten Büste (Abb. 2) mit Hilfe des filigranen Fußes unter dem Oberkörper. Auch in motivischen Details beweist er seine Qualifikation: Von den Vordertatzen des Löwenfells vor der Brust ist eine von unten, die andere von oben sichtbar, eine mit ausgefahrenen, die andere mit eingezogenen Krallen. Der Bildhauer hat offenbar sehr genau differenziert – sicher weniger aus politischer Programmatik, denn aus Variationsfreude und perfektionistischer Wirkungsabsicht. Auch stechen zwei stilistische Eigenheiten hervor (Abb. 8): zum einen die hochgradige Politur der glatten Oberflächen, die bis in Details der Lippen reicht und einen porzellanhaften Glanz entstehen läßt, und zum anderen die Kontraste der Gestaltung. Die Politur von Haut und Löwenfell steht nämlich in Gegensatz zur Gestaltung der übrigen Oberflächen. Dort sind Details ganz scharf gezeichnet, wie die Iris oder die Lider der Augen; selbst die Augenbrauen erscheinen als feine Haare inmitten der Politur. Das Haupt- und Barthaar ist bis in feinste Details ziseliert und unruhig durch tiefe, mit dem Bohrer angelegte Linien verschattet. Besonders effektiv gegenüber der Politur gestaltet ist das knittrige, fast zerbrechlich erscheinende Gewand der Amazone (Abb. 3). So bestimmen extreme, geradezu barocke Gegensätze die Wirkung: Kontraste zwischen glatt und rau, zwischen hell und dunkel. Dabei ging es dem Künstler nicht darum, natürliche Haut oder andere Materialien, wie beispielsweise Bronze, zu imitieren; allenfalls könnte man an Elfenbein als Vorbild denken. In erster Linie sind die unterschiedlichen Eigenschaften des mal glatten, mal rauhen, hellen Marmors als eigene ästhetische Qualität herauspräpariert. Dies zu erreichen war überaus aufwendig. Neben dem Steinmetz, der das Porträt nach dem Abguß kopierte und ausarbeitete, mußte ein Hand-

werker mit dem Bohrer zu Werke gehen. Ein anderer brachte mit dem feinen Stichel die dünnen Ziselierungen ein, ein nächster erstellte die Politur. Dies geschah durch stundenlanges Reiben mit Stoffballen und Bleispänen. Zur Entstehungszeit der Büste gab es in den Marmorwerkstätten Spezialisten für solche Arbeiten. Nach einer Berechnung von Michael Pfanner, selbst Archäologe und Bildhauer, dürfte man für die vollständige Ausarbeitung der Commodusbüste an die zwei Monate benötigt haben – ein normales Porträt ähnlicher Größe wurde hingegen in etwa 10–15 Tagen vollendet. Die Büste ist also ein Beispiel für die tatsächlich meisterhafte, weil alle Möglichkeiten nutzende und alle Qualitäten des Werkstoffs herausstellende Bearbeitung von Marmor. Ihre höchste Qualität ist das Ergebnis höchsten Arbeitsaufwands. Auch darin ist sie den Kameen verwandt. «Von Material und Herstellungstechnik staunenswert», so nennt Herodian wörtlich die höfischen Besitztümer, die *res aulicae* des Commodus (I, 10, 5). Auf die Büste trifft genau dies zu.

Politur und differenzierte Unterscheidung von Oberflächen an Skulpturen waren bereits lange vor Commodus Zeichen kostspieliger Bildhauerarbeit. Interessanterweise legten griechische Bildhauer bis zum 4. Jahrhundert v. Chr. noch keinen Wert auf solche reine Material- und Oberflächenästhetik. Hochpolierte Skulpturen finden sich aber beispielsweise im hellenistischen Alexandria, im Umkreis des Hofes der Ptolemäer (330–30 v. Chr.). In Rom sind diejenigen Skulpturen gute Beispiele für derartige Interessen, die mit der Commodusbüste zusammen gefunden wurden, also ebenfalls in den kaiserlichen Gärten standen. Extravagante Ausarbeitung war also besonders bei höfischen Bildwerken beliebt. Auch wenn die Archäologen heute vielfach Mühe haben, antike Polituren von neuzeitlich durchgeführten zu unterscheiden, so lassen sich dennoch auch andernorts Beispiele für diese Art der Ausarbeitung finden, so auf Sarkophagen des späten 2. Jahrhunderts n. Chr. oder an Skulpturen derselben Zeit besonders aus Athen oder dem kleinasiatischen Aphrodisias. Wir wissen, daß in Aphrodisias besonders gut ausgebildete Bildhauerschulen arbeiteten, deren Produkte überall gefragt waren. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß die Mode, den Marmor materialgerecht zu polieren, aus den östlichen Teilen des römischen Reiches kam. Bildhauer aus Athen und Aphrodisias arbeiteten ja nachweislich schon lange auch im kaiserlichen Auftrag in Rom. Die extreme Kontrasthaftigkeit findet gerade in solchen Bildwerken Ausdruck, die in Rom selbst gefertigt wurden, und dies auch schon unmittelbar vor Commodus. In der Commodusbüste jedoch manifestiert sich dieser Geschmack in höchster Vollendung. Sie ist ein Beleg dafür, wie sehr man es im späteren 2. Jahrhundert n. Chr. schätzte, Oberflächen von Skulptur in ihrer eigenen, sinnlichen,

materialspezifischen Wirkung zu erfahren, und wie sehr man damals eine Ästhetik der Kontraste jener klassizistischen Klarheit und Härte vorzog, die viele Skulpturen noch in hadrianischer Zeit (117–138) ausgezeichnet hatten. Die Büste des Commodus steigerte also einen neuen, aber bereits geläufigen Zeitgeschmack ins Extrem – und sie läßt zugleich erkennen, wie sehr dieser Geschmack ein höfischer war.

Die Geschichte der Büste des Commodus kam mit der Ermordung des Dargestellten am 31. Dezember 192 nicht zu ihrem Abschluß. Was folgte, war alles andere als eine Geschichte des Scheiterns – weder der Büste noch des Herrscherbildes, das sie repräsentierte. Der Senat ordnete zwar die Zerstörung aller Bilder des Commodus an, doch schon drei Monate später versprach Didius Julianus, der als Kaiser nur kurzzeitig regierte, alle Ehrungen für Commodus wiederherzustellen. Zwei Jahre später zog Septimius Severus (193–211) seine Legitimation als Kaiser daraus, daß er Commodus zum Gott erklärte und sich selbst als Bruder des göttlichen Commodus bezeichnete. Er ließ sich, wie dann auch Caracalla (211–217), mit dem Löwenfell des Hercules darstellen: Das Image des Hercules-Princeps war nun eine gängige Möglichkeit herrscherlicher Repräsentation und gewiß kein Zeichen von «Wahnsinn». Und was geschah mit der Büste in der kaiserlichen Gartenvilla? Nach dem Beschluß des Senats, die Erinnerung an Commodus auszulöschen, hat man sie aller Wahrscheinlichkeit nach entfernt. Weshalb auch immer: Sie wurde nicht, wie viele andere Porträts des Commodus, brutal zerstört. Vielmehr deponierte man sie sorgsam in einem unscheinbaren Raum der Villa, wo auch andere, nicht mehr benötigte Bildwerke die Jahrhunderte überdauerten. Dies jedenfalls ist die plausibelste Erklärung für die Fundumstände. Ganz ausgeschlossen jedoch ist es nicht, daß die Büste sogar – unversehrt irgendwo in den Gärten stehend – die wenige Jahre währende Verurteilung des Commodus überstand und mit seiner Rehabilitierung neuen Wert für Septimius Severus erhielt. Erst viel später, bei anderen Renovierungen, mag man sie entfernt und im Keller liegen gelassen haben. Aber das ist reine Spekulation.

Erst 1874 fanden Archäologen die Büste wieder. Ihr fehlt also eine Rezeptionsgeschichte in Renaissance und Barock. Wäre sie schon in diesen Zeiten gefunden worden, so hätte sie ins Herz der Notwendigkeiten getroffen, die autoritäre Monarchen grundsätzlich empfinden. Dafür jedenfalls spricht die Tatsache, daß auch solche Herrscher und ihre Bildhauer Commodus-ähnliche Inszenierungen pflegten. Das beste Beispiel dafür ist Gianlorenzo Berninis 1665 konzipierte Marmorbüste Ludwigs XIV., die erhalten geblieben und deren Konzeption durch zeitgenössische Beschreibungen bekannt ist. Der Freiburger Kunsthistoriker

Andreas Prater schreibt dazu: «Die Büste war als Teil einer triumphalen Installation geplant, in welcher sie außerhalb der Reichweite des Betrachters auf einer bronzenen Weltkugel mit blau emaillierten Meeren und vergoldeten Landmassen stehen sollte. Auf diesem Globus, der sich über einer ebenfalls emaillierten Draperie mit den Emblemen des Krieges und der Virtus erheben sollte, wäre die Inschrift *picciola base* zu lesen gewesen, um auszudrücken, daß die ganze Welt nur eine kleine Basis für einen solch großen Monarchen sei.» Die Ähnlichkeiten dieses Programms zu demjenigen der Commodusbüste in Rom sind frappierend – wie gesagt, ohne daß dieses Bernini bekannt gewesen sein kann. Es ist geradezu verführerisch, den kleinen Globus unter Commodus' Büste in Berninis Sinn zu deuten. Insofern ist es berechtigt, den Bildhauer, der im Jahre 192 die Kaiserbüste schuf, mit Bernini zu vergleichen. Wie dieser im unmittelbaren Umfeld des Hofes tätig ist es ihm gelungen, die Möglichkeiten römischer Porträtkunst in extremer Weise zu steigern: zu einem panegyrischen «Kameo in Büstenform». Als höfisches Bildwerk, als Teil der *res aulicae*, ragt die Büste weit hervor unter den massenhaft produzierten Porträts römischer Kaiser. Sie ist weder ein Zeugnis für Commodus' angeblichen «Caesarenwahn» noch für den angeblichen römischen «Porträtrealismus». Vielmehr machen sie ihr hypertrophes, höfische Vorstellungen reflektierendes Bildprogramm, ihre handwerkliche Perfektion und ihre effekthafte Oberflächenästhetik zu einem Meisterwerk der antiken Porträtkunst.