

## Die zwölf Caesaren Suetons

### Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit

*Mannheimer Historische Forschungen 6, Mannheim 1995, S. 39-58*

Reinhard Stupperich

In vielen Schlössern Europas trifft man heute noch auf Gruppen von Porträtbüsten römischer Kaiser, nicht nur von echten antiken Stücken, die im Rahmen der Antikensammlungen des Adels ohnehin oft auftauchten, sondern auch von neuzeitlichen Arbeiten. Betrachtet man sie näher, zeigt sich oft, daß man ursprünglich offensichtlich die zwölf Caesaren, deren Leben Sueton beschrieben hat, als kanonischen Zyklus aufstellt hatte, gelegentlich aus stark restaurierten antiken Porträts zusammengesetzt und mit modernen Stücken ergänzt, meist aber auch als einheitlich neugeschaffene Serie.<sup>1</sup>

Primäre Funktion dieser Kaiser-Galerien war offensichtlich die Herrscher-Repräsentation, und zwar von Kaiser und König bis hinab zum kleinen Baron, wenn auch in leicht unterschiedlicher, wechselnder Funktion. Grundsätzlich kann man zu ihrer Verbreitung als Hypothese formulieren, daß sie überall in den Gebieten zur Anwendung kamen, wo als Voraussetzung zum einen der Rückbezug auf das römische Kaisertum politisch wirksam war und wo andererseits Kenntnis und Anerkennung der Caesaren-Viten des Sueton verbreitet war. In West- und Mitteleuropa war das seit der frühen Renaissance der Fall, besonders oft hat es solche Galerien wohl in Italien und Frankreich gegeben. Allerdings sind sie heute meist nicht mehr vollständig erhalten, gelegentlich auch aus verschiedenen Quellen, aus mehreren ursprünglichen Serien neu gemischt. So sieht man in der Villa Borghese in Rom zahlreiche Kaiserbüsten aus mehreren nicht ganz vollständigen Serien,<sup>2</sup> in Versailles sind in mehreren Staatsräumen Einzelstücke aus unterschiedlichen Serien aufgestellt.

Natürlich müssen es nicht immer nur die suetonischen Caesaren sein. Wie man in großen Palästen gern Galerien römischer Porträts und sonstiger Antiken zu repräsentativen Zwecken in festen architektonischen und programmatischen Rahmen präsentierte, so konnte man in gleicher Art auch neue Serien nach individuellen Auswahlkriterien zusammenstellen. Sind diese gestört, lassen sie sich

1 Folgende Arbeiten, die einige Beispiele nennen, werden hier nur mit dem Namen des Autors zitiert:

BÖRSCH-SUPAN, H., *Die Gemälde im Jagdschloß Grunewald* (Berlin 1964) 12 ff.

FALDI, I., *Galleria Borghese. Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Cat. dei musei e gallerie d'Italia 3 (Roma 1954);

HERES, G., *Kaiserserien in den Kunstkammern des Barock*, *WissZBerlin*, Gesw. R. 31, 1982, 209 f.;

KELLER, H., *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart* (Freiburg u.a. 1970) 189 ff.;

LADENDORF, H., *Antikenstudium und Antikenkopie*. Abh. sächs. Akad. Wiss. Leipzig 46,2 (Berlin 1958) 35. 98 f. Anm. 19-27;

LANKEIT, K., *Rokoko und Antike: "Teste di Cesari" in Porzellan*, in: F. KRINZINGER u.a. (Hrsg.), *Forschungen und Funde. Festschrift B. Neutsch*, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwiss. 21 (Innsbruck 1980) 273-278 Taf. 54.

PANOFSKY-SOERGEL, G., *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, *RömJbKunstgesch* 11, 1967/68, 109 ff.; 162;

SCHEICHER, E. u.a., *Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloß Ambras, Die Kunstkammer* (Innsbruck 1977).

WEGNER, M., *Bildnisreihen der Zwölf Caesaren Suetons*, in: H.-J. DREXHAGE - J. SÖNSKES (Hrsg.), *Migratio et Commutatio. Studien zur Alten Geschichte und deren Nachleben. Festschrift Th. Pekáry zum 60. Geburtstag* (St. Katharinen 1989) 280-285; 280-282 (mit provisorischer Liste).

Für wichtige Hinweise möchte ich besonders W. Hölscher, Aachen, an dieser Stelle sehr herzlich danken.

2 FALDI 16 f. Nr. 11 (Porphyrköpfe auf farbigen Marmorbüsten, aus mehreren Serien; der angebliche Scipio Africanus Abb. 11c dürfte anstatt der Büste auf Abb. 11i ursprünglich der Galba der hauptsächlich darin enthaltenen Serie gewesen sein, der angebliche Agrippa Abb. 11b war wohl der zugehörige Caesar): 49-51 Nr. 48 (vollständige Serie von Marmorköpfen auf Büsten in farbigem Marmor, wohl von Giovanni Battista della Porta).

allerdings kaum noch rekonstruieren. Sichere Beispiele und damit Kriterien für die Beurteilung der gestörten Serien bieten uns eher in festem Kontext angebrachte Serien, sei es nach Sueton, sei es nach einem individuellen ikonographischen Programm. Wie zu letzteren gehört auch zu den Porträtserien gelegentlich eine programmatische Ausgestaltung mit zusätzlichen Bildern oder Beischriften.

Die Habsburger besaßen in ihrer Schatzkammer eine Reihe von Kaiserporträtserien und von mit solchen geschmückten Objekten.<sup>3</sup> Ähnlich wäre es aber auch bei den Wettinern, den Wittelsbachern und anderen Fürstendynastien. Dahinter, daß die französischen Könige immer wieder Porträts der römischen Kaiser erwarben,<sup>4</sup> steht sicherlich auch ihre Ableitung vom Kaisertum der Karolinger und der entsprechende mit den Habsburgern konkurrierende Machtanspruch. Gerade in Deutschland dienten die Kaiserbilder aber nicht nur zur Darstellung des eigenen Machtwillens, des Anspruches auf die kaiserliche Würde oder zumindest der dynastischen Ableitung von Kaisern, sondern auch zur Dokumentation der Kaiserstreue der Fürsten<sup>5</sup> und anderen Reichsstände und damit meist zugleich der Demonstration tatsächlicher oder auch nur erwünschter Reichsunmittelbarkeit von Städten, Klöstern oder geistlichen Fürsten.<sup>6</sup> Gerade in solchen repräsentativ ausgemalten "Kaisersälen" wurde die Reihe gern deutlich mit mittelalterlichen deutschen Kaisern fortgesetzt.

\*\*\*

Die häufigsten und vor allem die auffälligsten Zyklen sind die in Büstenform. Denn da ansehnliche, repräsentativ aufstellbare antike Porträts besonders in Form rundplastischer Büsten erhalten waren, sind auch die meisten Serien in derselben Gattung geschaffen worden. Die Porträtbüste war sozusagen die Form des antiken Kaiserbildes schlechthin, zudem entsprachen ihrer Form auch die meisten der weit verbreiteten Münzbilder römischer Kaiser.

Einige Beispiele aus dem 16. Jh., die alle mit den verschiedenen Bildhauern namens "della Porta" verbunden sind, mögen hier genügen. Die Loggia von Brescia wurde schon zwischen 1493 und 1512 von Gaspare Mediolanensis und Antonio della Porta reich mit Kaiserbüsten ausgestattet.<sup>7</sup> Tomaso della Porta d.Ä. (um 1520-1567) stellte in der Mitte des 16. Jh. Serien der zwölf Caesaren in Büstenform her, darunter eine, die Papst Julius III. in seinem Privatzimmer aufstellte und besonders hoch einschätzte. Kardinal Alessandro Farnese bestellte bei ihm dann ebenfalls eine Serie von zwölf bekränzten Kaiserporträts.<sup>8</sup> Nach seinem Tod führte der Neffe und Schüler Giovanni Battista della

3 Pius V. versprach Maximilian II. 1566 eine Kaiserbüstenserien, die sich dann aber als modern herausstellte und daher stattdessen nach Spanien ging, s. M. WEGNER, *Antikenfälschungen der Renaissance*, in: DERS. (Hrsg.), *Bericht über den 6. internationalen Kongreß für Archäologie in Berlin 1939* (Berlin 1940) 143 ff.; 145; LADENDORF 99 Anm. 25. Im Kunstkammer-Inventar Kaiser Rudolfs II. von 1607 waren zwei Kaiserserien aus Silber verzeichnet, eine rundplastische und eine in Relief, s. die Edition des Inventars von R. BAUER - H. HAUPT, *JbKunsthistSlgWien* 72, 1976, 93 f. Nr. 1745. 1763.

4 Eine Serie von römischen Kaiserporträts für den König von Frankreich arbeitete schon Gian Cristoforo Romano (um 1465-1512), dem Wegner weitere Kaiserbilder in der Sammlung Grimani in Venedig zuschreiben möchte, s. M. WEGNER in: DERS. (Hrsg.), *Bericht über den 6. internationalen Kongreß für Archäologie in Berlin 1939* (Berlin 1940) 147.

5 HERES 209, der besonders auf die Augsburger Uhr Christians II. von Sachsen von 1602, die neben drei Kaiserserien Medaillonbilder von Kaiser Rudolf II. und Kurfürst Christian II. von Sachsen selbst zeigte, verweist.

6 Vgl. KELLER 189 ff. 193 f. Dazu gehörten etwa Städte wie Augsburg oder Lüneburg, Bischöfe wie der Bamberg usw. Wenn Hans Fugger 1568 die zwölf suctonischen Caesaren für die Halle seines neuen Hauses bestellt (E. TIETZE-CONRAT, *Die Bronzen der fürstlich Liechtensteinischen Kunstkammer*, *JbWienKunsthistInst* 11, 1917, 16 ff.; 66-71. 103), ist das zugleich auch eine Demonstration seines Verhältnisses zum Kaiserhaus.

7 H. BROCKHAUS (Hrsg.), *Pomponius Gauricus, De sculptura* (Leipzig 1886) 74; LADENDORF 98 Anm. 19.

8 R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità II* (Roma 1903) 164 f.; PANOVSKY-SOERGEL 162; letztere zitiert BERLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. II* (Milano 1881) 168 f., das ich nicht gesehen habe.

Porta (um 1542-1597) sie aus, der dafür sogar in den Ritterstand erhoben wurde.<sup>9</sup> Von demselben stammt offenbar eine etwas jüngere Büstenserie, die später von Papst Paul V. bzw. Kardinal Scipio Borghese erworben wurde und heute noch in der Villa Borghese in Ovalnischen vollständig aufgestellt ist.<sup>10</sup> Guglielmo della Porta (+1577) hatte Formen für eine große und eine kleinformatige Bronzestatuenserie der suetonischen Kaiser bereit, muß also des öfteren Serien hergestellt haben; sein Schüler Guglielmo Tedesco stellte eine solche Serie für Großherzog Cosimo de' Medici her.<sup>11</sup>

Es gab auch kleinformatige Kaiserserien in Büstenformen, sowohl aus Marmor, wie sich eine heute in der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol in Schloß Ambras befindet<sup>12</sup> oder eine im Nachlaß des Kardinals Innocenzo de' Monti 1577 aufgeführt ist,<sup>13</sup> als auch aus kostbaren Steinen, wie die für die Schatzkammer Augustus des Starken.<sup>14</sup>



Abb. 1 Augustus-Porträt von Andrea Mantegna an der Decke der Camera degli Sposi im Herzogspalast von Mantua, 1473. Nach: G. PACCAGNINI, *Mantegna, La Camera degli Sposi* (Milano 1968) Abb. S. 55

Aber die antiken Kaiser mußten durchaus nicht nur in Rundplastik, sie konnten auch in allen möglichen anderen Kunstgattungen dargestellt werden, so auch von einigen berühmten Malern der Renaissance und des Barock in Gemälde-Zyklen. Eines der frühesten Beispiele der Verwendung des antiken Kaiserporträts in der Wandmalerei stellen die Medaillons an der Decke der 1473 von Andrea Mantegna ausgemalten Camera degli Sposi im Herzogspalast von Mantua dar.<sup>15</sup> Die Umstilisierung

9 FALDI 49 f.; W. GRAMBERG, *Giovanni della Porta*, in: THIEME - BECKER XXVII, 280 f.

10 FALDI 49-51 Nr. 48.

11 G. GRONAU, *Über zwei Skizzenbücher des Guglielmo della Porta in der Düsseldorfer Kunstakademie*, *JbPreußKunstslg* 29, 1918, 171-200; 198; W. GRAMBERG, *Tomaso della Porta d.Ä.*, in: THIEME - BECKER XXVII, 284; PANOVSKY-SOERGEL 162.

12 SCHEICHER Nr. 418-428: bei dieser bis auf Domitian, also fast vollständig erhaltenen Serie der Caesaren in kleinformatigen Marmor-Büsten (Köpfe weißer, Büsten grauer Marmor) sind trotz starker Stilisierung doch die zugrundeliegenden Porträttypen mehr oder weniger zu erahnen, passen zumindest zu den Namen an den Ständern; ebd. Nr. 441-445: kleine Büsten von Vitellius und den drei Flaviern.

13 R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità III* (Roma 1907) 35; PANOVSKY-SOERGEL 162.

14 HERES 212 mit Abb. 50-52.

15 Auch wenn die Kaiser ab Vitellius aus Platzmangel fehlen, zeigt die Abfolge der ersten acht suetonischen Kaiser, daß die Konzeption sich nach Sueton richtet; s. G. PACCAGNINI, *Mantegna, La Camera degli Sposi* (Milano 1968) Abb. S. 51. 54. 55. 61; WEGNER 280. - Zu dem sternförmigen Stirnhaarmotiv vgl.

des Augustus-Stirnhaarmotivs (Abb.1) bei dieser Serie wirkt übrigens noch beim Augustus des Tizian nach. Tatsächlich war Tizians 1537 begonnener Gemäldezyklus der zwölf Caesaren Suetons für den damaligen Herzog Federigo Gonzaga von Mantua bestimmt. Nur eines davon hatte noch Giulio Romano beigetragen, ein beschädigtes wurde später von van Dyck ersetzt. Die Originalgemälde sind heute verloren, vermutlich 1734 in Madrid verbrannt. Aber sie sind durch wenigstens fünf Kopien-Serien überliefert; weit verbreitet wurden sie durch die hervorragenden Kupferstiche von Ägidius Sadeler (Abb.3) aus dem frühen 17. Jh., die bis ins 18. Jh. vielfach in Stichen kopiert und variiert worden ist.<sup>16</sup> Eine solche Gemäldekopien-Serie im Besitz des Erzherzogs Ferdinand auf Schloß Ambras bei Innsbruck<sup>17</sup> gibt die Caesaren des Tizian in Ausschnitten, die weitgehend auf die Gesichter beschränkt sind, wieder. Eine andere Kopien-Serie hing in der Münchner Residenz im Treppenhaus.<sup>18</sup> Jacobo da Strada, Antiquar Kaiser Rudolfs II., schenkte 1575 Kurfürst Christian von Sachsen eine Gemälde Serie der zwölf Caesaren, die heute verschollen ist.<sup>19</sup>

Im Anschluß an ein Vitellius-Porträt des Hendrik Goltzius, der schon 1617 verstorben war, schufen elf andere niederländische Künstler in den Jahren um 1620 für den niederländischen Statthalter Friedrich Heinrich von Nassau gemeinsam einen Zyklus von Gemälden der zwölf Caesaren, die auch in gleichartiger Weise römisch durchnummeriert sind. Den Anfang übernahm dabei dann Rubens, von dem auch anderweitig mehrere Porträts antiker Kaiser stammen,<sup>20</sup> mit dem Porträt Caesars (Abb.2). Durch Erbschaft gelangten sie an den Großen Kurfürsten in Berlin und befinden sich seit 1932 im Jagdschloß Grunewald.<sup>21</sup>

Aber auch andere kleinformatige Bildserien kommen vor, Reliefserien in Rundformat etwa, die an Münzbilder anklingen, in allen möglichen Stoffen von Gips bis Edelmetall. Auf kleinformatigen Bildträgern, insbesondere recht kostbaren Schmuckbehältern, sind dann oft alle zwölf vereint. So wurden die zwölf Caesaren auch auf Schatullen u.ä. gern in Serie festgehalten, meist in Medaillonform, so beispielsweise auf einem Schmuck-Kästchen der Sammlung Erzherzog Ferdinands auf Schloß Ambras.<sup>22</sup> Dort sitzen je sechs Abformungen von römischen Münzen der suetonischen

- 
- K. FITTSCHEN in: O. BREHM - S. KLIE (Hrsg.), *Theios Aner. Festschrift für M. Wegner zum 90. Geburtstag*, Antiquitas 3.R., 32 (Bonn 1992) 116 ff. mit Anm. 17 f. 28.
- 16 G. GRONAU, *Zur Geschichte der Caesarenbilder von Tizian*, *MiJb* 3, 1908, 31-34, KELLER 191; C. CAGLI - F. VALCANOVER, *L'opera completa di Tiziano* (Milano 1969) Nr. 182; das letzte Bild wurde von Giulio Romano ergänzt.
- 17 SCHEICHER Nr. 365.
- 18 KELLER 192 f.
- 19 HERES 209 f.: wahrscheinlich identisch mit angeblich von Nosseni geschenkter Serie ("Knie Stück auf Leinwand ... gar groß gemahlet")
- 20 *Rubens in der Grafik* (Kat. Göttingen 1977) 23-25 Nr. 3 Abb. 2 (Caesar, gestochen von B.A. Bolswert nach Zeichnung im Louvre); *Peter Paul Rubens 1577-1640, Katalog I* (Köln 1977) 268 Nr. K 64 (Nero, Rötzelzeichnung im königlichen Kupferstichkabinett Kopenhagen; der ebd. K 64, I abgebildete Florentiner Nero ist nicht für diesen, sondern für den Nero der Berliner Serie Vorbild gewesen, s. nächste Anm.); dagegen ist ein Nerokopf, gestochen 1638 von L. Vorstermans nach Rubens, als Brutus bezeichnet.
- 21 Von Rubens stammte in dieser Serie nur der Caesar. R. OLDENBOURG, *Die niederländischen Imperatorenbilder im Königlichen Schloß zu Berlin*, *JbPreußKunstslg* 38, 1917, 203-212; BÖRSCH-SUPAN 12-20 und Lit.; M. KÜHN in: *Berlin und die Antike* (Kat. Berlin 1979) 26 mit Abb. (Caesar); 40 Nr. 19; WEGNER 282. 376 Abb. 4 (Nero, von Abraham Jansens, der auch eine eigene Kaiserserie geschaffen hatte, s. BÖRSCH-SUPAN 16 Nr. 6; OLDENBURG a.O. 205 f. Abb. 2) Der Nero der Serie in Grunewald geht auf einen u.a. in Florenz und Paris vertretenen neuzeitlichen Typus zurück, s. G.A. MANSUELLI, *Galleria degli Uffizi, Le sculpture II* (Roma 1961) 68 Nr. 62; K. DE KERAUSON, *Cat. Louvre, Portraits Romains I* (Paris 1986) 240 Nr. 121 (Louvre Ma 1225).
- 22 SCHEICHER Nr. 10 Abb. 4. Auf der in der Vitrine und der Abbildung sichtbaren sind die sechs jüngeren jeweils linksläufig angeordnet, die älteren nach Katalogaufzählung aber richtig; demnach ist die Bezeichnung von Vorder- und Rückseite, rechter und linker Nebenseite im Katalog falsch: die Längsseiten sind gleichgeordnet, orientieren sich aber beide nicht zur Seite mit dem Medaillon Luigi d'Estes, wie dort



Caesaren in Gold auf den beiden Längsseiten, jeweils in zwei Reihen zu dreien. Kardinal Ferdinando de' Medici besaß sogar eine Kameenserie der zwölf, die in einem Ebenholzkästchen aufbewahrt wurde.<sup>23</sup> Sogar auf Majolika-Tellern von Deruta gab es anscheinend die Serie der zwölf Cäsaren, wie man aus einem Exemplar mit der sehr idealisierten Büste des Nero in der National Gallery in Washington erschließen kann.<sup>24</sup>

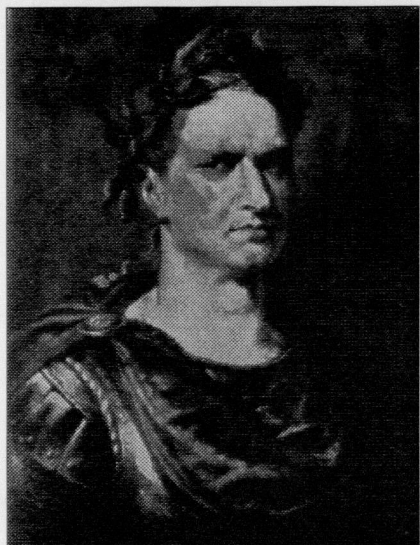


Abb. 2 Caesar-Porträt von Peter Paul Rubens, Berlin, Jagdschloß Grunewald. Nach: R. OLDENBOURG (s. Anm. 21) Taf. nach S. 206. – Abb. 3 Cäsar-Porträt von Agidius Sadeler nach Tizian.

Bei der Neuschaffung von Kaiserporträtsreihen wurden offenbar selten rundplastische antike Vorbilder direkt umgesetzt, zumal es ja keine antiken Sueton-Serien gab. Auch waren die Porträts der meisten frühen Kaiser noch nicht sicher identifiziert. Vor allem standen den meisten Künstlern keine Originale zur Reproduktion greifbar zur Verfügung. Wichtig für die Verbreitung der Serien waren vielmehr vor allem zweidimensionale Bilder, die man eventuell einfach wieder ins Dreidimensionale umsetzte. Dabei kann man in den meisten Fällen von den Skizzenbüchern der Italienreisenden absehen.

Als Hauptquelle solcher neuzeitlichen Kaiserporträts waren nämlich die seit langem bekannten und gesammelten römischen Münzbilder immer am leichtesten erreichbar und haben - wie angedeutet - vielfach auch noch als solche in den neuen Bildern ihre Spuren hinterlassen. Sie sind schon seit dem späteren Mittelalter in Handschriften abgebildet worden. Auf dieser Grundlage stehen auch die frühen der nach antiken Vorbildern neugeschaffenen Illustrationen zu den Kaiserviten Suetons in den Textausgaben. Ein gutes Beispiel sind die feinen Kaiserporträts zum Suetontext einer Handschrift des mittleren 14. Jh. in Fermo (Abb. 4), deren Vergleich mit Münzbildern fast den

angenommen, sondern auf die mit der Medaille auf Battista Sarracus. Die Aufsatzfigur ist Jupiter, trotz Schild, denn eine Replik in Bronze mit Blitz ist in derselben Sammlung erhalten: Nr. 118.

23 PANOFSKY-SOERGEL 162; das ebd. zitierte Werk M. MÜNTZ, *Les collections d'antiques formées par les Médicis au XVIe siècle* (Paris 1895) 63 f. habe ich nicht gesehen.

24 C.C. WILSON, *Renaissance Small Bronze Sculpture and Associated Decorative Arts at the National Gallery of Art* (Washington 1983) 124 Nr. 4 Abb. S. 125.

Münztypus des Vorbilds erkennen läßt.<sup>25</sup> Von den Münzbildern haben offensichtlich auch die bei den Suetonischen Caesaren geradezu kanonisch zugehörigen Lorbeerkränze schon früh ihren Ursprung genommen. Bei rundplastischen Kaiserbildnissen mit Lorbeerkranz handelt es sich in den meisten Fällen um neuzeitliche Arbeiten.<sup>26</sup> In einem Prozeß zwischen Auftraggeber und Bildhauer um eine Serie kleinformatiger Marmor-Kaiserporträts wurde 1579 vor dem Senat in Rom aufgrund der Ähnlichkeit mit antiken Münzbildern zugunsten des letzteren entschieden.<sup>27</sup> An Münzbildern orientieren sich auch die erwählten, offenbar besonders für adlige Kunstsammlungen gedachten Flachrelief-Porträtserien in Medaillon- oder auch Ovalrahmen, die schon mit dem späten 15. Jh. in Oberitalien einsetzen und bis ins 18. Jh., oft voneinander abhängig, weiter hergestellt werden.<sup>28</sup>



Abb. 4 Nero-Porträt Illustration zum Suetontext in einer Handschrift des mittleren 14. Jh. in Fermo.  
Nach: A. SCHMIDT (s. Anm. 24) 203 Abb. 57.

- 25 A. SCHMIDT, *Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento*, *MittKunsthInstFlorenz* 18, 1974, 191 ff. Abb. 47 ff.
- 26 z.B. der angebliche Domitian in Venedig, G. TRAVERSARI, *Museo Archeologico di Venezia: I ritratti* (Roma 1968) 50 f. Nr. 32 aus der Sammlung Grimani. Ausschließlich und typisch neuzeitlich ist der nur in einer Richtung umlaufende Lorbeerkranz anstelle seiner symmetrisch beiderseits zur Stirn aufsteigenden antiken Form.
- 27 PANOVSKY-SOERGEL 162, die A. BEROLLOTTI, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII* (Mantua 1884) 103 zitiert, das ich nicht gesehen habe.
- 28 Im Wrack der Girona, die 1588 mit der Armada bei Irland untergegangen war, fanden Taucher 1968/69 elf der goldgefaßten Renaissance-Kameen einer suetonischen Caesaren-Serie, vgl. R. Sténuit, *Treasures of the Armada* (1974) 249-251 Taf. 25. 30 Abb. 42, der darin wegen der Beschädigung an der Nase des Caligula absurderweise byzantinische Kaiser und daher den Besitz des an der Expedition beteiligten Manuel Palaiologos aus der letzten byzantinischen Kaiserdynastie sieht. Zu Teilen von zwei frühen oberitalienischen Bronzeplaketten-Serien der kaiserlichen Sammlungen in Wien s. *Natur und Antike in der Renaissance* (Kat. Frankfurt 1985) Nr. 35 (um 1480) und Nr. 36-46 (Mitte 16. Jh.), beide Gruppen im Kunsthistorischen Museum in Wien. Vgl. eine in weißem Marmorrelief auf dunklem Hintergrund gearbeitete Serie der 2. Hälfte des 16. Jh. aus Oberitalien, vollständig in Brescia im Museo Civico, vier Kaiser (Titus und Domitian nach rechts, Vespasian und Augustus? nach links) in Schloß Ambras, s. SCHEICHER Nr. 133-136. Vgl. noch die jüngeren Serien bis hin zu der aus Bein in den königlichen Sammlungen in Berlin, s. CH. THEUERKAUFF, *Skulpturen und Reliefs in der Kunstammer*, in: W. ARENHÖVEL (Hrsg.), *Berlin und die Antike* (Kat. Berlin 1979) 77ff. Nr. 118 ("deutsch 17./18. Jh.") mit Lit.



Abb. 5 Augustus-Porträt nach Jan van Straten. Kupferstich von Servaetius

Noch mobiler und leichter verfügbar als Münzen waren aber Abbildungen in der Druckgraphik, sei es nach Münzen selbst, sei es nach Gemälden, seltener nach rundplastischen - echten oder vermeintlichen - antiken Kaiserporträts. Insbesondere fanden aber natürlich auch die neugeschaffenen Gemälde-Zyklen einiger berühmter Maler ihrerseits durch Kupferstiche weitere Verbreitung.

Abgesehen von Münzbildern mag solche Druckgraphik zu Suetons Text für viele Künstler im Norden der einzige ikonographische Zugang zu den Kaiserporträts gewesen sein. So zeigen etwa die Kaiserporträts J.W. Gröningers von Haus Empel am Niederrhein (Abb.11)<sup>29</sup> als Beispiele der Zeit um 1700, daß sie auf Graphik und letztendlich auf Münzporträts zurückgehen.

Der repräsentative Typus des Kaisers zu Pferd, der insbesondere durch die römische Reiterstatue Mark Aurels vor Augen geblieben war, wurde von Johannes Stradanus (Jan van Straten) geschaffen und von Servaetius in Kupfer gestochen (Abb.5), versehen mit allerhand bedeutsamen Nebenszenen und Versen. Eng schließt an diesen Reitertypus, auch in Details von Panzer, Schwertscheide, Beinschienen, ein 1640 von Jan Pieterszoon Valkhof in Rotterdam geschaffenes Fliesentableau Caesars an, wohl eine Probe für eine große Wandverkleidung.<sup>30</sup>

Zur Aufstellung solcher Kaisererien in kleineren Wasserschlössern mögen in der Barockzeit die Vorbilder auf den Sitzen großer Herren wie z.B. diejenigen von Johann Moritz von Nassau-Siegen in Kleve (Abb.10 und 12), die ihrerseits wohl auf niederländische Vorbilder zurückgehen, inspiriert und gelegentlich vielleicht auch motivische Anregungen gegeben haben.

Erst nach und nach wurden auch antike rundplastische Porträts als Vorbilder dazugenommen, und zwar jeweils für einzelne Porträttypen. Dafür war ja geradezu archäologische Forschung nötig. Ein aufschlußreiches Beispiel ist, wie nach einem im äußerlichen Phänotypus passenden antiken Privatporträt der Sammlung Grimani, das 1523 aus Rom nach Venedig kam, im Kreis der Künstler um Tizian ein Typus für den rundplastisch nicht überlieferten Vitellius geschaffen wurde, der sich für lange Zeit weitgehend durchsetzen konnte.<sup>31</sup> Beim neuzeitlichen Porträttypus Neros ist der Einfluß des Münzbildes noch deutlich,<sup>32</sup> bei den neugeschaffenen Bildnissen von Galba und Otho ist er ebenfalls klar kenntlich.

Diese Entwicklung führte mit der Zeit dazu, daß jüngere Serien soweit bekannt weitgehend antiken Vorbildern folgten, was dann sogar leicht dazu führte, daß man sie mit Originalen verwechselte und neuzeitliche Porträttypen für antik hielt. Ausgeschlossen war diese Möglichkeit natürlich bei in der Antike nicht verwendeten Materialien; schon Kalkstein wurde in der Antike eher ausnahmsweise für Kaiserbilder verwendet, im Barock dagegen häufig. Aber selbst die stärksten Verfremdungen des antiken Vorbildes können noch zu Verwirrungen führen; so leiten einige unbeherrschbare Varusforscher noch heute aus drei disproportionierten Kaiserbüsten aus lokalem Stein, die von einer barocken Caesarengalerie im Bereich der Reichsabtei Höxter stammen, einen Beleg für das letzte Sommerlager des Jahres 9 n. Chr. an der Weser an der Stelle des Klosters ab.<sup>33</sup> Der

29 R. STUPPERICH, *Antiken in westfälischen Museen*, Boreas Beih. 3 (Münster 1984) 57.

30 A. BERENDSEN u.a., *Kulturgeschichte der Wand- und Bodenfliesen von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1964) 139 Abb. S. 141; G. KAUFMANN, *Bemalte Wandfliesen. Bunte Welt auf kleinen Platten. Kulturgeschichte, Technik und Dekoration der Fliesen in Mitteleuropa* (München 1973) 51 Abb. 221. Vielleicht geht die Figur selbst auf den Caesar des Stradanus zurück, während der Rahmen für die Fliesenwand zugefügt ist. Vermutlich kam der Auftrag für den geplanten aufwendigen Fliesentableau-Zyklus nie zustande.

31 s. TRAVERSARI a.O. 63 f. Nr. 43 Abb. 44a-d (1523 aus Rom). 105 Nr. 90 Abb. 90 (Bronzekopie, seit 1596 belegt); LANKERT 275 Taf. 55,8; H. Beck - P.C. Bol (Hrsg.), *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein. Kat. Frankfurt (1986) 222 f. Nr. 44* (Bronzekopie von Massimo Soldani Benzi in einer Serie von Römerporträts, unter denen aber nur noch Augustus zu den Caesaren Suetons gehört, kurz nach 1694 für den Fürsten von Liechtenstein geschaffen); vgl. etwa FALDI 17 Abb. 11m und n; 50 Abb. 48a; BÖRSCH-SUPAN a.O. 17 f. Nr. 9 (Gemälde von Hendrik Goltzius im Jagdschloß Grunewald in Berlin).

32 WEGNER 284 f. 376 Abb. 4.

33 H. FRENZ, *Keine Römer in Corvey!!! JbKrHöxter* 1991, 225-232 mit Abb. S. 226 f.; Zitate der Artikel von H. DOBBERTIN u.a. ebd. Anm. 3.

Bildhauer Carlo de Cesare montierte Ende des 17. Jh. für den sächsischen Kurfürsten Gipsabgüsse der suetonischen Caesaren nach Originalen in Rom auf eigene Büsten, die im 18. Jh. im Eingangsbereich des Dresdner Residenzschlosses aufgestellt waren; auch Caesarenserien aus Alabaster und anderen Steinen, Ton u.a. fanden sich in der sächsischen Kunstkammer.<sup>34</sup> Eindeutig war der Fall natürlich auch immer bei Stoffen wie z.B. Porzellan, in dem man in Sachsen Anfang des 18. Jh. einige Kaiserporträts schuf;<sup>35</sup> vermutlich war ursprünglich geplant, die ganze Sueton-Reihe in Serie gehen zu lassen.

\*\*\*

Die Kaiserserien konnten im Grund überall aufgestellt oder angebracht werden, wo antike Büsten, Statuen und Torsen aufgestellt wurden. Sie konnten also nicht nur im Inneren der Paläste stehen, sondern auch an der Außenseite oder schließlich ganz separat von der Architektur. Gegenüber der freien Aufstellung war gerade bei einem ikonographischen Programm, wie auch die Sueton-Serie eines darstellt, die Integration in ein leicht überschaubares gliederndes System der Architektur beliebt. Innen wie außen kam die Disposition in Wandnischen,<sup>36</sup> eventuell auch in mehreren Etagen übereinander, in Frage, an der Außenseite auch auf Dachrändern oder auf Zaunpfeilern. Für eine Zwölfzahl waren allerdings nicht immer genügend gleichwertige Stellen vorhanden. In Parks zwischen Büschen waren die Porträts leichter alle zwölf vollständig aufzustellen. Das paßte zur schnell traditionell gewordenen Aufstellung antiker Statuen und Torsen in den formal streng strukturierten Schloßgärten des Adels, teilt ihnen dabei aber zugleich auch etwas von der dazugehörigen Arkadien-Atmosphäre mit.

Für Relieffdarstellungen ergaben sich automatisch noch viel mehr Möglichkeiten der Einpassung in eine Wandgliederung oder Schaufassade. Auch Gemälde ließen sich leichter verteilen. Mantegna brachte seine Kaiser-Medaillons im Randbereich der Decke der Camera degli Sposi in Mantua an. Die Serie von Kopien nach Tizians Gemälde-Zyklus wurde in der Münchner Residenz am Treppenfuß als Auftakt zu einer Aufreihung deutscher Kaiser und wittelsbachischer Fürsten in deutlich dynastischer Funktion verwendet.<sup>37</sup>

\*\*\*

Gerade für die spätere Renaissance, insbesondere den Manierismus, und den anschließenden frühen Barock sind offenbar figurenreiche und bis ins Detail ausgeklügelte und durchkonstruierte, teilweise auch recht umfangreiche Bildprogramme typisch. Ich will mich hier aber auf einige wenige Beispiele von Serien nach Sueton und von individueller Zusammenstellung meist aus dem deutschen Sprachraum beschränken, die die funktionale Einbindung solcher Kaiserporträt-Serien andeuten können.

Innerhalb des großen ikonographischen Programms der Relieffassade des Ottheinrichsbaus im Heidelberger Schloß, den der namengebende Kurfürst in seiner kurzen Regierungszeit (1556-59) relativ schnell errichten ließ, finden sich in den Giebeln der Fensteraedikulen des untersten Geschosses, flankiert von je zwei Amoren, acht münzartige Medaillons mit teils offenbar fehlerhaften Umschriften.<sup>38</sup> In einer merkwürdigen Auswahl trifft man hier links auf vier römische Kaiser,

34 HERES 210.

35 Vgl. S. ASCHE, *Die Dresdner Bildhauer des frühen 18. Jahrhunderts als Meister der Böttgersteinzeuges und des Böttgerporzellans*, *Keramos* 49, 1970, 67 ff.; 74 ff. Abb. 13; mit Nachtrag; *Keramos* 51, 1971, 18 ff.; DERS., *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe* (Wiesbaden - Wien 1961) 163 f. Taf. 109,93-96. Vgl. HERES 209; LANKEIT 273 ff. Taf. 54.

36 z.B. an der Front des Schlosses von Cherverny zwischen den Fenstern des 1. Stocks, s. *Die Schlösser der Loire* (Stuttgart 1987) 28-31.

37 KELLER 192 f.

38 J. KOCH - F. SEITZ, *Das Heidelberger Schloß* (Darmstadt 1891); verschiedene Beiträge in den *Mitteilungen des Heidelberger Schloßvereins* 3, 1896 - 6, 1906; A. HAUPT, *Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses* (Frankfurt 1902); DERS., *Peter Fletner, der erste Meister des Ottheinrichsbau* (Leipzig 1904); B. KOSSMANN, *Der Ostpalast, sog. Otto Heinrichsbau zu Heidelberg*, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* 51 (Straßburg 1904); TH. ALT, *Die Entwicklungsgeschichte des Ottheinrichsbau* erörtert in Zusammenhang mit der Entwicklung der deutschen Renaissance

Vitellius, Antoninus Pius, Claudius und Nero, denen rechts offenbar vier Republikaner, Marius, Mark Anton, ein unverständlicher Pamphilus di Roma und Brutus gegenübergestellt sind.<sup>39</sup> Die Porträts der zweiten Gruppe sind offenbar an republikanisch-frühkaiserzeitlichen Münzbildern mit Darstellungen ganz anderer Personen orientiert. Das des "Pamphilus" (Abb.6) erinnert etwa an Caesar. Der Zusatz "di Roma" fällt aus dem Rahmen; man hat den Eindruck, daß der ausführende Bildhauer eine handschriftliche Vorlage zum Programm nicht ganz verstand und auch nicht rückfragen konnte. Der Vorschlag, den Namen zu "Numa Pompilius" zu korrigieren,<sup>40</sup> ist attraktiv, nur fällt der frühe mythische König etwas aus dem Rahmen spätrepublikanischer Politiker. Um einen Republikaner zu bekommen, der in dieses Programm paßt, könnte man aus dem Namen eher den des Pompeius konjizieren. Über den Gegensatz von Kaisern und Politikern der Republik hinausgehende Auswahlkriterien für die Medaillonporträts bleiben unklar, liegen jedenfalls kaum darin, daß ein Teil der Dargestellten wie der Auftraggeber selbst etwas wohlbeleibt ist. Ungewiß bleibt auch, ob der gebildete münzsammelnde Pfalzgraf das Bildprogramm mit dieser Medaillonserie selbst entworfen hat. Vielleicht gibt der vorn mit W geschriebene Name des in Germanien und sogar am Rhein zum Kaiser erhobenen<sup>41</sup> "Witellius" mit seinem Anklang an den Namen der Pfalzgrafen-Familie eher einen Hinweis auf einen dynastischen Hintergrund der Zusammenstellung.

Ein Vertrag aus dem Jahr 1558 belegt den Niederländer Alexander Colin (1526-1612) als ausführenden Künstler des Bauschmucks, erwähnt aber zugleich einen Vorgänger namens Anthoni, vermutlich Colins späterer Schwiegervater Anthoni de Vleeschouwer, mit dem er offensichtlich als Helfer aus Mecheln nach Heidelberg gekommen war.<sup>42</sup> Vermutlich darf man ihm u.a. die Medaillons des unteren Geschosses oder zumindest deren Entwurf zuschreiben, wobei die ursprüngliche programmatische Auswahl durchaus auf den Kurfürsten selbst zurückgehen mag. Haupt vermutete,<sup>43</sup> daß diese Medalliongiebel ursprünglich für die größere Anzahl von Fenstern des Piano Nobile vorgesehen waren und daß man sie bei der Anbringung an den acht Erdgeschossfenstern kürzte und die Abfolge durcheinanderbrachte, weil man nicht mehr genau wußte, was der inzwischen schwerkranke Kurfürst mit dieser Auswahl beabsichtigt hatte. Wenn Schrieder<sup>44</sup> sogar vermutet, daß die Fassade ursprünglich deutlich länger geplant war und von Ottheinrich kurz vor seinem Tode aus Zeitnot reduziert wurde, dann könnte eine derartige Annahme in gleicher Weise die Unvollständigkeit der Münzserie erklären.

---

(Heidelberg 1905); H. SCHRIEDER, *Zur Entstehungsgeschichte des Ott-Heinrichsbau* (Heidelberg 1912); C. NEUMANN, *Zur Geschichte und zum Charakter des Ottheinrichsbau*, *Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses* 7,2, 1936, I ff.; bes. 102; A. V. RETZENSTEIN, *Ottheinrich von der Pfalz* (Bremen - Berlin 1940) bes. 248; K. ROSSMANN, *Der Ottheinrichsbau des Heidelberger Schlosses und sein Bauherr* (Heidelberg 1949); K. BUDDE - A. MERTEN, *Die Architektur im deutschen Südwesten zwischen 1530 und 1634*, in: *Die Renaissance im deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg I* (Kat. Heidelberg 1986) 86-148; A. V. OECHELHÄUSER, *Das Heidelberger Schloß*, 8. Aufl. besorgt von J. GÖRICKE (Heidelberg 1987) 53-63 Taf. 17 und 32. - H. Prückner möchte ich dafür danken, daß er mir ausgezeichnete Detailaufnahmen der Medaillonbilder zur Verfügung stellte.

39 V. OECHELHÄUSER a.O. 56 mit nicht ganz korrekter Lesung; er zitiert, wenn auch etwas skeptisch, die These von HAUPT a.O. 44 f., die Medaillons samt Umschriften seien den Abbildungen bei J. HUTTICHIUS, *Imperatorum Romanorum libellus* (Straßburg 1525) entnommen, den Ottheinrich in zwei Ausgaben besaß. Dort waren die Münzbilder ähnlich gerahmt, dem Antoninus Pius fehlt auch das zweite N, allerdings fehlen Republikanermünzen. V. RETZENSTEIN a.O. 248 etwa vermutet die Vorlagen in Ottheinrichs Münzsammlung, H. DRESSLER, *Alexander Colin*. Diss. Freiburg (Karlsruhe 1973) 35 dagegen in den Münzkupferstichen des Enea Vico von 1557, was zeitlich sehr knapp und auch nicht gerade augenfällig ist.

40 So HAUPT a.O. 45 (liest "Pamphilus"); V. RETZENSTEIN a.O. 248.

41 Bei HUTTICHIUS a.O. ist er sogar als "German. Imp." bezeichnet, vgl. HAUPT, *Baugeschichte* a.O. 44.

42 Vgl. DRESSLER a.O. 20 ff., bes. 35 f. Abb. 46-52 (S. 22 vermutet sie den Entwurf durch den ersten Bildhauer Anthoni, S. 35 f. schreibt sie aber ebenso wie NEUMANN a.O. 102 aufgrund des Vergleichs der Amoren beiderseits der Medaillons Alexander Colin zu; s. auch V. OECHELHÄUSER a.O. 62.

43 HAUPT a.O. 45.

44 SCHRIEDER a.O. u.a. 33 f.





Abb.6 Medaillon-Porträt des "Pamphilus di Roma" in Fenesteraedikula an der Relieffassade des Ottheinrichsbau im Heidelberger Schloß (Photo: H. Prückner)



Abb.7 Caesar-Porträt, vom Wrangel-Schrank, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Nach: G. Jaszai, *Der Wrangel-Schrank* (Münster 1984) Abb. 47

Den Medaillons am Ottheinrichsbau vergleichbar in der zeittypischen Grundstruktur, in der Anbringung innerhalb einer Fassadenkomposition ist beispielsweise eine weitere Serie von acht Medaillons an einem fast gleichzeitigen Werk des Manierismus, das aber nicht zur großen Architektur, sondern sozusagen zur artifiziellen Kleinkunst gehört. Die kostbaren Einlegearbeiten von tief sinnig allegorischer Ikonographie von Ruhm und Vergänglichkeit, die den sog. Wrangel-Schrank aus dem Jahr 1566<sup>45</sup> rings überziehen, sind typisch für die Augsburger Kabinettschrankherstellung des Manierismus, lassen aber leider keinen eindeutigen Rückschluß auf den Auftraggeber zu. Die innere Fächerfront zeigt acht Szenen triumphaler Siege römischer Kaiser von Caesar (Abb. 7) bis Aurelian in zeitlicher Abfolge und darüber deren Münzporträts, von denen der Symmetrie wegen die der letzten rechts jeweils verdoppelt sind. Ausschlaggebend für die Auswahl der Kaiser sind hier somit deren exemplarische Schlachtenerfolge. Der ursprüngliche Empfänger des Schrankes, dessen Erben er später von den Schweden abgenommen wurde, ist also als siegreicher Feldherr apostrophiert, was auch das Programm der Einlegbilder passend ergänzt, und war vielleicht ein Angehöriger des Habsburger Hauses.

Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang auch eine von Kurfürst Christian II. von Sachsen 1602 erworbene turmartige große Uhr des Augsburger Uhrmacher Hans Schlottheim, die sechsfach von silbernen Medaillonporträts römischer, byzantinischer und deutscher Kaiser in sechs Ringen umgeben ist.<sup>46</sup>

45 L. MÖLLER, *Der Wrangelschrank und die verwandten süddeutschen Intarsienmöbel des 16. Jahrhunderts* (Berlin 1956) 9-64, Kat. Nr. 1; G. JASZAI, *Arte et Marte - durch Wissenschaft und Kriegskunst. Zur Ikonologie des Wrangel-Schranks*, in: *Stilleben in Europa* (Kat. Münster 1979) 129-138; G. JASZAI, *Der Wrangel-Schrank*. Bildhefte des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte 21 (Münster 1984) 10 Frontispiz. Farbtaf. VI. Abb. 33-54. Nahverwandte Augsburger Kabinettschränke s. MÖLLER a.O. Nr. 3, 5 und 8; V. HIMMELEIN, in: *Welt im Umbruch - Augsburg zwischen Renaissance und Barock II* (Kat. Augsburg 1980) 467-471, Nr. 856-858, der letztere nur kurz vor dem Wrangel-Schrank in der Werkstatt Lienhart Stromairs hergestellt. Stromair arbeitete Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre Schränke für Karl V. (ein Schrank von 1555 ist im Escorial erhalten), beschäftigte für die Reliefs andere Spezialisten, so 1563 einen niederländischen Bildhauer, vielleicht ja auch für die Intarsien, und starb 1567.

46 HERES 209 mit Lit. in Anm. 7.

Ein ungewöhnlicher Kaiserzyklus befindet sich schließlich im Antikenhof des Palazzo Mattei in Rom.<sup>47</sup> Die Pendants von acht antiken, aber durchgehend aus dem 2. Jh. n. Chr. stammenden und acht deutschen Kaisern, unter denen nach Karl d. Gr. und den Staufern Friedrich I. und II. die Habsburger das Übergewicht haben, werden ergänzt und miteinander verbunden durch die Einbeziehung eines Reliefzyklus spätantiker und frühbyzantinischer Kaiser des 7. und 8. Jh. n. Chr. An sie schließen die deutschen Kaiser mit Karl dem Großen direkt an. Als Vorlage dienten hier eindeutig Stiche von Hubert Goltzius, die ihrerseits teilweise auf Münzbildern, teils möglicherweise auf freier Phantasie beruhten. Die Ernennung von Scipione Gonzaga, Fürsten von Bozzolò, des Schwiegersohns des Marchese Asdrubale Mattei, zum Gesandten des Kaisers Ferdinand II. am Heiligen Stuhl im Jahr 1634 war, wie G. Panovsky-Soergel gezeigt hat,<sup>48</sup> Anlaß zur Einrichtung, zumal die beiden mit dem Kaiser durch dessen Frau Eleonora Gonzaga verwandt waren. Der Zyklus stellt also eine Hommage an das Habsburger Kaiserhaus und dadurch zugleich eine Untermauerung der eigenen Position des Besitzers dar.

\*\*\*

Die Ausgestaltung von Herrschergräbern als besondere Funktion von Kaiser- und Herrscherbildserien wurde bisher noch nicht im Zusammenhang mit der suetonischen Caesarenserie genannt. Da beim Bildprogramm eines solchen Grabmals immer ein ganz besonders direkter Bezug zur Person des darin bestatteten Herrschers vorgegeben ist, gelten dabei auch andere, konkretere Vorgaben für die Komposition von Porträtserien; sie setzen sich aus den direkten Vorfahren oder Vorgängern, aber auch aus legendären und fiktiven Vorläufern und Vorbildern zusammen. Daher kommen in solchem Zusammenhang einige Male auch römische Kaiser vor, was natürlich auch die Heranziehung der suetonischen Serie bedingen konnte.

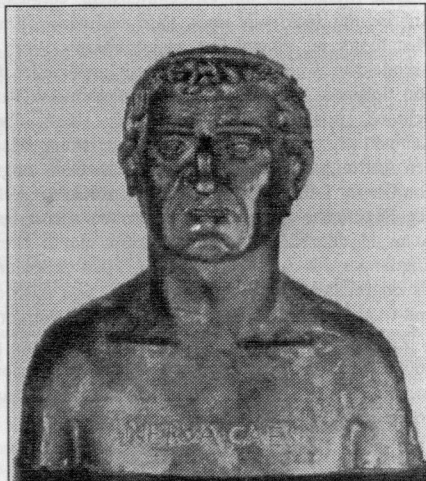


Abb.8 Bronzebüsten von Caesar und Nerva vom Maximiliansgrab in Innsbruck, Schloß Ambras. Nach: H.R. WEYRAUCH (s. Anm. 48) 207 Abb. 11-12

### Maximilians Grab in Innsbruck

Eine der interessantesten und umfangreichsten, aber in ihrer Entstehungsgeschichte, in Zusammensetzung und Bestand auch problematischsten Kaisergalerien stellen die Bronzebildwerke vom Grabmal des Kaisers Maximilian I. in der Hofkirche in Innsbruck dar. Der Komplex geht auf die

47 PANOVSKY-SOERTEL 109 ff.; 150 ff.

48 Ebd. 164.



eigenen Planungen und testamentarischen Anweisungen Maximilians zurück, wurde aber zum großen Teil erst im Laufe der nächsten Jahrzehnte nach wechselnden Konzepten und unter Beteiligung zahlreicher Bildhauer auf Anweisungen seines Enkels Kaiser Ferdinand I. und noch des Urenkels Maximilian II. errichtet.<sup>49</sup> Um den großen, mit Marmorreliefs der wichtigsten Lebensstationen und Taten des Kaisers verzierten Sarkophag, auf dem seine eigene Bronzestatue kniet, stehen überlebensgroße Bronzestatuen bedeutender Vorgänger und Vorfahren, einschließlich der sagenumwobenen Könige Artus und Theoderich. Auf der Brüstung der Empore standen bronzene Statuetten von habsburgischen Vorgängern, Heiligen usw., die ursprünglich auf die Anzahl von 100 geplant waren. Schließlich sollte dort offenbar auch eine Anzahl von 34 Bronzebüsten römischer Kaiser angebracht werden, von denen man 21 wieder identifiziert hat. Diese Büsten, die sich bis auf ein Stück im Bayerischen Nationalmuseum heute im Kabinett des Erzherzogs Ferdinand auf Schloß Ambras aufgestellt befinden, sind untereinander recht unterschiedlich. Man kann aber beobachten, daß sich eine einfachere Gruppe aus dem Ensemble abhebt, und dabei handelt es sich um die Folge der Kaiser von Caligula bis zu Domitian, also um drei Viertel der Caesaren des Sueton. Augustus und Tiberius, die doch in dieser großen Zahl sicherlich nicht fehlten, sind heute gar nicht mehr vorhanden, während Caesar (Abb. 8) in seiner Formgebung eher den übrigen Büsten angepaßt ist, die Kaiser von Trajan bis ins 3. Jh. n. Chr. darstellen. Bis auf diese eine mag also der suetonische Zyklus ursprünglich einmal vollständig und formal einheitlich gewesen sein. Die Einfachheit der groben Formen spricht auch dafür, daß es sich um erste Versuche eines in der antiken Porträtkonographie und ihrer Formensprache noch unerfahrenen Bildhauers handelte. Man möchte annehmen, daß diese zuerst in Auftrag gegeben worden waren und später durch weitere Aufträge an andere Bildhauer ergänzt wurden.<sup>50</sup>

Der zentrale Teil der Grablage, offenbar das ikonographische Konzept der Tumba, die sicher in der ursprünglichen Version Maximilians aus seinem vorletzten Lebensjahrzehnt vorgesehen war, wie Oettinger gezeigt hat, unterstand der Planung und Aufsicht des Humanisten Conrad Peutinger in Augsburg.<sup>51</sup> Auch die Serie römischer Kaiserbüsten wurde, soweit man aus den Quellenunterlagen weiß, seit 1509 in Augsburg unter seiner Anleitung hergestellt. Als Kriterium für die Konzeption der Büsten vermutet man auch hier wiederum Profilporträts der Kaiser in Münzbildern, mit denen Peutinger sich ja auskannte. Der Augsburger Bildhauer Jörg Muskat war urkundlich nachweisbar 1509/10 offenbar als erster mit der Herstellung der Kaiserbüsten beauftragt.<sup>52</sup> Ihm schrieb Weyrauch die gekonnteren Porträts der jüngeren Kaiser zu.<sup>53</sup> Denn ein Brief Peutingers weist darauf hin, daß die weiteren der insgesamt 32 Porträts der Serie erst nach 1517 in Augsburg entstanden, als dort offenbar kein anerkannter Meister zur Verfügung stand. Daher wären die primitiveren Büsten der frühen Kaiser den anonymen Handwerkern dieser späteren Arbeitsphase zuzuweisen. Allerdings widerspricht das der Wahrscheinlichkeitsregel einer Entwicklung vom Einfachen zum Detaillierteren und zu einer größeren Annäherung an das anvisierte Vorbild. Zudem handelt es sich bei der von Muskat zuerst angefertigten Serie gerade um zwölf Porträts, also die Anzahl der suetonischen Caesaren. Daher liegt es näher, in dieser Anzahl die suetonische Reihe zu sehen, die vermutlich ursprünglich von Maximilian oder von Peutinger als ausreichend angesehen wurde. Es ist kaum anzunehmen, daß man bei der ersten Auswahl außer Caesar nur jüngere Kaiser ausgesucht hätte. Erst bei der zahlenmäßigen Erweiterung des Programms wurden vielmehr weitere Bronzeporträts späterer Kaiser in gezielter Auswahl Peutingers bestellt. Von Jörg Muskat dürfte also die einfachere

49 V. OBERHAMMER, *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck* (Innsbruck - München - Wien 1935) bes. 20-22; 81; H.R. WEYRAUCH, *Studien zur süddeutschen Bronzeplastik IV: Augsburger Renaissance: Neptun und römische Kaiser*, *MüJb* 3-4, 1952-53, 199 ff., bes. 210; K. OETTINGER, *Die Grabmalkonzeption Kaiser Maximilians*, in: *Gedenkeft für Friedrich Winkler*, *ZKunstwiss* 19, 1965, 170 ff.; 172-184.

50 SCHEICHER Nr. 453-472: Bronzebüsten römischer Kaiser vom Grabmal Maximilians in der Hofkirche, dabei Nr. 456-462 die einfachere Serie von Gaius bis Domitian.

51 OBERHAMMER a.O. 22; WEYRAUCH a.O. 105.

52 OETTINGER a.O. 178.

53 WEYRAUCH a.O. 203 ff. Abb. 5-18.

Porträtserie stammen, die entsprechend der Sueton-Tradition und auch der zeitlichen Abfolge von Caesar bis Domitian reichte. Vielleicht war dabei der Caesar als erstes Stück bei der Herstellung der ursprünglichen Zwölferserie so mißraten, daß er später ersetzt werden mußte und die erhaltene Büste daher im Stil den späteren Kaisern entspricht.

Die Aufstellung auf einer Empore, wie sie später offenbar in der Innsbrucker Hofkirche zustandekam, kann so nicht ursprünglich von Maximilian geplant gewesen sein, denn für eine solche Ansicht sind sie ebensowenig wie die kleinen Habsburger-Statuetten angelegt; vielmehr waren sie vermutlich in Nischen am Aufbau oder Baldachin der Grabtumba geplant.<sup>54</sup> Das belegte Vorkommen von Kaiserporträts an Maximilians Ehrenpforte, wo sie in ebensolchen Nischen angebracht waren, geht der Zeitfolge der Erwähnung und demnach der Planung nach zu schließen wahrscheinlich auf diejenigen am Grabmal zurück. Auf dieses permanent in Bronze festgehaltene Trauergefolge paßt ohnehin die von Oberhammer für die Ehrenpfortenbilder vermutete Anregung durch die antiken Nachrichten vom Mitführen der Ahnenbilder bei den römischen Trauerzügen besser als für den Triumphzug durch den Ehrenbogen.<sup>55</sup> Den Triumphalgemälden entsprachen dann die Reliefs mit Szenen aus dem Leben Maximilians an der Tumba, die erst von Alexander Colin nach seiner Arbeit am Ottheinrichsbau in Heidelberg ausgeführt wurden.

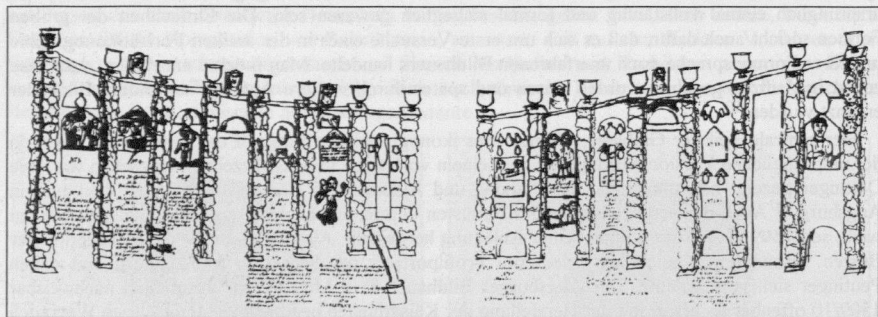


Abb. 9 Grabmal für Johann Moritz von Nassau in Kleve. Nach: H.P. HILGER (s. Anm. 55) 210 Abb. 6-7

### Das Grab des Johann Moritz von Nassau in Kleve

Vorbildcharakter bekam das Grabmal, das sich Johann Moritz von Nassau (1604-1679), regierender Fürst in Siegen und zugleich brandenburgischer Statthalter in Kleve, in einem seiner Parks außerhalb von Kleve errichten ließ,<sup>56</sup> obwohl es seine Funktion nur kurze Zeit erfüllte. Der Grund lag vor allem in der von der traditionellen kirchlichen Bestattung bewußt abweichenden Lage im antikisierenden "arkadischen" Kontext des Parks, die erst das 18. Jh. würdigen und erst das 19. Jh. wirklich akzeptieren konnte. Woher Johann Moritz die Anregung zu diesem "Heroon" bekommen hatte, ist noch unklar. Vor einem Sarkophag steht ein steinernes Halbbrund, in dem römische Reliefs

54 OETTINGER a.O. 178, der auf seine ausführliche Behandlung der Quellen, insbesondere einer Zeichnung mit der Übergabe eines Bronzebildnisses durch Jörg Muskat an den Kaiser im Beisein Peutingers mit dem Plan des Grabes, in seinem Buch "Die Bildhauer Maximilians an Innsbrucker Kaisergrabmal," Erlanger Beitr. zur Sprach- und Kunstwiss. 23 (Nürnberg 1966) vorverweist. Dort geht er auf die Kaiserbüsten nicht mehr weiter ein.

55 OBERHAMMER a.O. 19 f.; dazu korrigierend OETTINGER a.O. 179.

56 H.P. HILGER, *Das Grabmonument des Fürsten Johann Moritz in Bergendael bei Kleve*, in: *Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen 1604-1679* (Kat. Kleve 1979) 205-212; vgl. ebd. 205 f. zu den beiden Vorgänger-Konzeptionen, die Johann Moritz für sein Grabmal in einem Park entwickelt hatte; W. DIEDENHOFEN, *Johann Moritz und die Klever Antikensammlung*, ebd. 233 ff., 235 ff., beide mit älterer Lit.

und Gefäße aus der klevischen Altertümersammlung, so u.a. der berühmte Caelius-Stein, verbaut waren (Abb.9). Eine Reminiszenz der Tumba Maximilians im Mittelpunkt der Kaiserbüsten wäre denkbar, wenn sie hier auch nicht belegt ist. Aber vor allem sollte die Form der Exedra mit Bruchsteinmauerwerk und Antiken darin offenbar an ein Heroon erinnern, Ruhm und Vergänglichkeit zugleich zum Ausdruck bringen.<sup>57</sup> Das Grabmal stellt letztendlich eine der zahlreichen idyllischen Anlagen dar, die er in seinen verschiedenen Klever Parks anlegte und über die er z.T. mit dem Großen Kurfürsten korrespondierte; sicherlich greift es die damals virulente Vorstellung des "Memento Mori" in Form des Grabmals in Arkadien auf, wie sie Poussains Gemälde<sup>58</sup> in dieser Zeit besonders anschaulich vor Augen stellen, die sich aber auch in anderen zeitgenössischen Zeugnissen niederschlug.

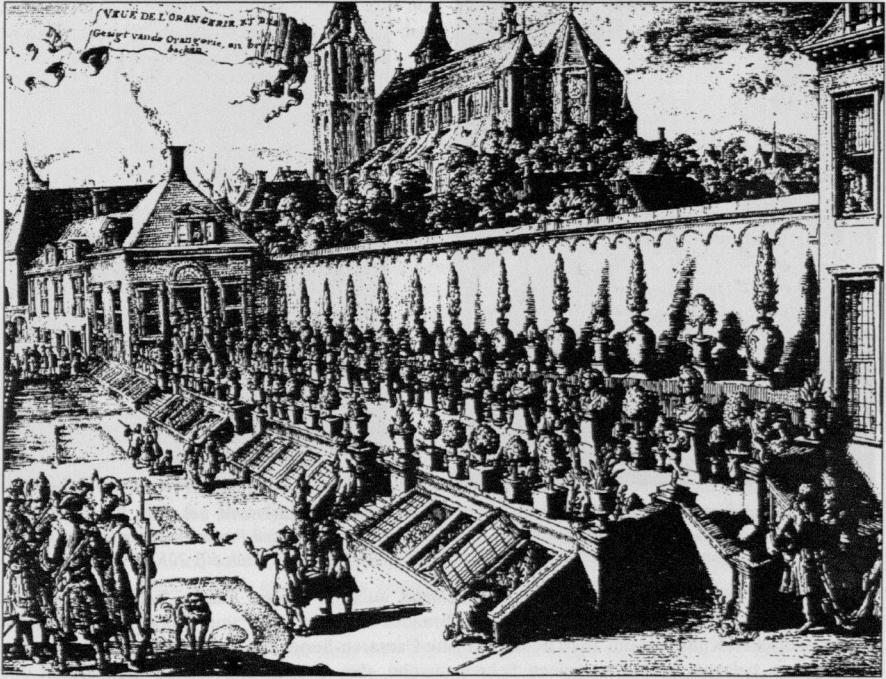


Abb. 10 Kaiserporträt-Galerie in der Orangerie des Lustgartens von Johann Moritz von Nassau in Kleve, Radierung von Romeyn de Hooghe. Nach: W. HALSEMA-KUBE (s. Anm. 60) 225 Abb. 15

Die gänzlich heidnische Sphäre des Grabmals war dem 17. Jh. doch noch zu stark, ein Jahr nach seinem Tode 1679 wurde Johann Moritz schon nach Siegen überführt und in einer - von ihm selbst ebenfalls eingerichteten - kirchlichen Familiengruft beigesetzt,<sup>59</sup> das Grabmal verfiel mit der Zeit, die

57 HILGER a.O. 210 f. Exedren in Bildern mit sog. Sakrallandschaften wurden damals offenbar als Heroa aufgefaßt.

58 Darauf weist in diesem Zusammenhang auch B. EVERS, *Mausoleen des 17.- 19. Jahrhunderts. Typologische Studien zum Grab- und Memorialbau* (Diss. Tübingen 1983) 79 f. mit Anm. 260, hin.

59 Vgl. A. LÜCK, *Johann Moritz Fürst zu Nassau Siegen als Landesherr in seinem eigenen Territorium, in: Soweit der Erdkreis reicht. Johann Moritz von Nassau-Siegen 1604-1679* (Kat. Kleve 1979) 76 ff. Abb.

Bildwerke sollten schon auf Anordnung Friedrichs I. von Preußen durch Kopien ersetzt werden, wurden aber erst 1777 entfernt und sind erst vor kurzem durch Abgüsse ersetzt worden. Allerdings nicht vollständig, denn auf Zeichnungen des 18. Jh. ragen auf dem Halbkreis zwischen Vasen noch Reste von Terrakottaplatten mit Gesichtern auf, die möglicherweise antike Götter darstellten, aber auch als zwölf römische Kaiser gedeutet werden.<sup>60</sup> Sie sind offenbar schnell vergangen, nicht rekonstruierbar und fehlen daher auch heute. Offensichtlich sollten sie dem Grabmal trotz seiner arkadischen Konzeption ein Element der herrscherlichen Autorität verleihen. Daß die zwölf suetonischen Caesaren damals bei den Nassauern und auch bei Johann Moritz selbst ohnehin eine Rolle spielten, läßt sich jedenfalls zeigen.

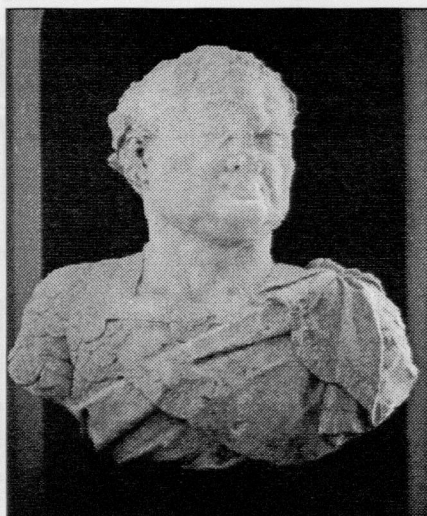


Abb.11 Vespasians-Porträt J.W. Gröningers von Haus Empel am Niederrhein, um 1700, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. - Abb.12 Vitellius-Porträt aus der Orangerie des Lustgartens in Kleve, Privatbesitz. Nach: W. HALSEMA-KUBE (s. Anm.60) 225 Abb. 15

Von den Niederlanden ging damals anscheinend auch in diesem Punkt, bedingt durch die dynastischen Verbindungen, ein Einfluß auf Brandenburg aus. Die von Rubens und anderen niederländischen Künstlern um 1620 herum gemalte Caesaren-Serie für Statthalter Friedrich Heinrich von Nassau gelangte später an seinen Schwiegersohn, den Großen Kurfürsten, nach Berlin und befand sich lange Zeit im Berliner Stadtschloß.

Auf einer von Romeyn de Hooghe stammenden Radierung der Orangerie des Lustgartens im Prinzenhof des brandenburgischen Statthalter Johann Moritz von Nassau-Siegen in Kleve (Abb.10) ist eine Kaiserporträt-Galerie zu sehen,<sup>61</sup> von der noch wenige Reste (Abb.12) erhalten sind.<sup>62</sup>

5-8, mit Verweis auf eine Testamentsänderung zugunsten Siegens als Bestattungsort kurz vor seinem Tode.

60 HILGER a.O. 206 Abb. 1; 210 Abb. 6-7 (spricht 210 von Götterbildern); DIEDENHOFEN a.O. 236 Abb. 5; DERS., *Das Grabmal des Johann Moritz von Nassau*, in: H.G. HORN (Hrsg.), *Die Römer in Nordrhein-Westfalen* (Stuttgart 1987) 347 (für Caesaren).

61 W. HALSEMA-KUBE in: *Soweit der Erdkreis reicht* (Kat. Kleve 1979) 213 ff.; bes. 224-227 m. Anm. 144-144; Abb. 15. Die an sich ungewöhnliche Ergänzung mit Kaiserinnen auch in Charlottenburg spricht für Eggers.

62 Ebd. Abb. 16. 17. 19 (Kleve, Privatbesitz).

Geschaffen wurden die Büsten vermutlich in den 60er oder zu Beginn der 70er Jahre des 17. Jh. von dem Amsterdamer Bildhauer Bartholomäus Eggers, der auch andere antikisierende Skulpturen für die Gärten von Johann Moritz schuf.

Vom Großen Kurfürsten, für den Eggers zur gleichen Zeit, vermutlich auf Empfehlung der Nassauer Verwandten, auch arbeitete, bekam er 1674 jedenfalls den Auftrag, auch für Schloß Oranienburg solche Kaiserbüsten zu schaffen, 1682 sogar noch Kaiserinnen dazu. Schon 1663 hatte Kaspar Günther eine Kaiserbüstenserie für den Großen Kurfürsten hergestellt. Im Park von Charlottenburg sind heute barocke Kaiserbüsten von 83-90 cm Höhe vorhanden (zu Anfang des 20. Jh. sollen noch weitere Büsten erhalten gewesen sein), für die man Zuweisungen an Günther wie auch an Eggers ausgesprochen hat.<sup>63</sup> Interessanter ist aber eine weitere Parallele von Kaiserporträts zwischen Oranien und Hohenzollern, die für die Frage der Terrakottaplatten am Grabmal von Johann Moritz in Kleve von Bedeutung sein mag, die Verwendung an einem mit ausdrücklichem Bezug auf dieses konzipierten Herrschergrab, dem Grabmal Friedrichs d. Gr. in Sanssouci.

### Das Grab Friedrichs II. in Sanssouci

In Berlin und Potsdam finden sich auch in den Bauten Friedrichs d. Gr. verschiedenste Arten von Porträts römischer Kaiser.<sup>64</sup> Eine der seltenen vollständigen Serien der suetonischen Caesaren steht, noch in richtiger Abfolge, in zwei Halbkreise verteilt an den beiden Enden der obersten Terrasse von Sanssouci. Bei den ersten sechs im östlichen Halbkreis<sup>65</sup> befindet sich die von Friedrich für sich vorgesehene Gruft, die aber gegen sein Testament 1786 nicht zu seiner Beisetzung benutzt wurde, sondern erst 1992, und auch da mit viel Pomp, den Friedrich sich ausdrücklich verboten hatte.<sup>66</sup>

Friedrich II. bezog sich bei der Besprechung seiner eigenen Beisetzung in seinen Testamenten von 1752 und wieder 1769 ausdrücklich darauf, daß Johann Moritz von Nassau-Siegen "in gleicher Weise in einem Wäldchen bei Kleve bestattet worden" sei.<sup>67</sup> Er hat diesen Ort 1763, aber vermutlich auch schon erheblich früher, vielleicht 1740, einmal besucht und muß davon sehr beeindruckt gewesen sein.<sup>68</sup> Auf seinen Besuch geht vermutlich auch die Restaurierung dieses Monumentes 1755 zurück. Direkt nach seinem Regierungsantritt, belegt im Anfang März 1741, hatte er noch vorgesehen, daß er "nach Römerart verbrannt und in einer Urne in Rheinsberg beigesetzt werde. Knobelsdorff soll mir ein Grabdenkmal errichten, wie das des Horaz im Tusculum."<sup>69</sup> Auch dieser Plan war offenbar bereits eine Aufnahme des arkadischen Grabes in Nachfolge von Johann Moritz, auch ist der (falsche) Bezug gerade auf Horaz sicher programmatisch zu verstehen. Schon 1744 muß Friedrich dann aber die Beisetzung auf der obersten Terrasse seines erst in den folgenden Jahren gebauten Sommerschlusses Sanssouci geplant haben, denn gleichzeitig als er damals Rheinsberg seinem Bruder Heinrich schenkte, begannen schon die Arbeiten am sechsfach terrassierten Weinberg von Sanssouci. Dazu schrieb er in seinem Testament von 1752: "Ich habe als Philosoph gelebt und

63 HALSEMA-KUBE a.O. 224-227 mit Anm. 143. Die Angaben zu beiden bei WEGNER 283 sind danach zu korrigieren. S. ASCHE, *Keramos* 51, 1971, 18 ff., der auf sein Buch "*Drei Bildhauerfamilien an der Elbe*" (Wissbach - Wien 1961) 163 f., verweist, nennt Jeremias Süßner in Dresden als Künstler der 24 Charlottenburger Kaiser- und Kaiserinnen-Büsten. In Dresden hatte schon Georg Heermanns u.a. 1679/83 eine Caesaren-Serie im Obergeschoß des Palais im Großen Garten geschaffen.

64 Vgl. etwa die auf Holz gemalten Porträtmedaillons im Ersten Gästezimmer der Neuen Kammern im Park von Sanssouci, s. A. SCHENDEL, *Die Neuen Kammern im Park Sanssouci* (Potsdam 1987) 66 ff. Abb. 58. 60. 62. 63, wobei der Otho nach dem Gemälde G. van Honthorst kopiert ist. Vermutlich hat Friedrich d. Gr. auch die Kaiser-Galerie von Eggers aus Oranienburg nach Charlottenburg bringen lassen, s. HALSEMA-KUBES a.O. 227.

65 s. H.-J. GIERSBERG, *Die Ruhestätte Friedrichs des Großen zu Sanssouci* (Berlin 1991) 41 Abb. 20.

66 Nur elf seiner Liebingshunde hat Friedrich direkt an dieser Stelle beigesetzt; GIERSBERG a.O. 36

67 G.B. VOLZ (Hrsg.), *Die Werke Friedrichs des Großen VII* (Berlin 1913) 287 ff.; GIERSBERG a.O. 47.

68 HILGER a.O. 212, der vorschlägt, daß Friedrichs erster Besuch des Grabmals in Bergendael mit seinem Treffen mit Voltaire in Moyland bei Kleve zusammenhängen könnte; GIERSBERG a.O. 41 folgt ihm.

69 VOLZ, *Werke Friedrichs des Großen VII*, 273 f. versteht hier sicher richtig das sog. Horatiergrab bei Albano (dazu s. B. CARDAUNS, in diesem Band); GIERSBERG a.O. 12 f.



will als solcher begraben werden. ... Man bringe mich beim Schein einer Laterne, und ohne daß mir jemand folgt, nach Sanssouci und bestatte mich dort ganz schlicht auf der Höhe der Terrasse, rechterhand, wenn man hinaufsteigt, in einer Gruft, die ich mir habe herrichten lassen."<sup>70</sup> Daß auch diese Gruft selbst schon 1744 erbaut wurde, wußte Nicolai vom zuständigen Architekten Diterichs.<sup>71</sup> Diese Herrichtung hat J.C. von Frisch 1802 in einem Gemälde (Abb.15) vorzustellen gesucht: Man sieht Friedrich II. und den Marquis d'Argens im Gespräch während des Baus dieser Gruft,<sup>72</sup> im Hintergrund das zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht erbaute Schloß, rechts die eindeutig erkennbare Caesar-Büste<sup>73</sup> der Kaisergalerie (Abb.13), die damals sicherlich auch noch nicht aufgestellt war.



Abb. 13 Caesar-Büste am Grab Friedrichs II. in Sanssouci (Photo: M. Zelle).

Abb. 14 Joachim Murat, Neapel, Capodimonte. Nach: H. KELLER (s. Anm. 80) Abb. 30 b

Ihre ursprüngliche Aufstellung deuten uns eine anonyme Zeichnung Friedrichs im Sessel auf der Terrasse von Sanssouci aus seinem Todesjahr und eine Zeichnung Adolph Menzels von etwa 1840 (Abb.16) an.<sup>74</sup> Die hermenschafartigen Sockel für die Caesarenbüsten wurden erst 1748 bestellt. In der Mitte direkt über der Gruft wurde 1749 die Statue der auf einem altar- oder grabmalartigen Sockel liegenden "Flora mit dem Zephir" von Francois Gaspard Adam, dem Leiter der Berliner Französischen Bildhauerateliers, aufgestellt, als Gegenstück zu einer "sterbenden Kleopatra" am Westende gegenüber. Sie nimmt jetzt sozusagen die Stelle des eigentlichen Grabdenkmals oder der Grabtumba ein.

Die Kaiserporträt-Serie hatte Friedrich selbst mit den über 300 antiken und modernen Skulpturen der 1724-32 in Rom zusammengetragenen Sammlung des Kardinals Polignac 1742 erworben.<sup>75</sup> Sicherlich hat er sie nicht für antik gehalten. Diese Serie dokumentiert im übrigen schon einen guten

70 GIERSBERG a.O. 39, nach VOLZ, Die Werke Friedrichs des Großen VII, 276-280.

71 D. KARG, *Die Entwicklungsgeschichte der Terrassenanlage und des Parterres vor dem Schloß Sanssouci* (Potsdam 1980) 10; GIERSBERG a.O. 19; zum Gruftgewölbe selbst ebd. 22 ff. Abb. 12-15.

72 GIERSBERG a.O., Umschlag und S. 8.

73 Zu Friedrichs Verhältnis zu Caesar vgl. M. KÖHN in: *Berlin und die Antike* (Kat. Berlin 1979) 33.

74 GIERSBERG a.O. 49 Abb. 25; 32 Abb. 16.

75 M. OESTERREICH, *Schreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen ...* (Berlin 1775, franz. 1774) 20.23.

Kenntnisstand der rundplastischen Porträts der frühen Kaiser. Trotzdem ist der seit früher Zeit für die suetonischen Caesaren vorgeprägte Typus des lorbeerbekränzten Kaiserbildes aber auch hier noch beibehalten.

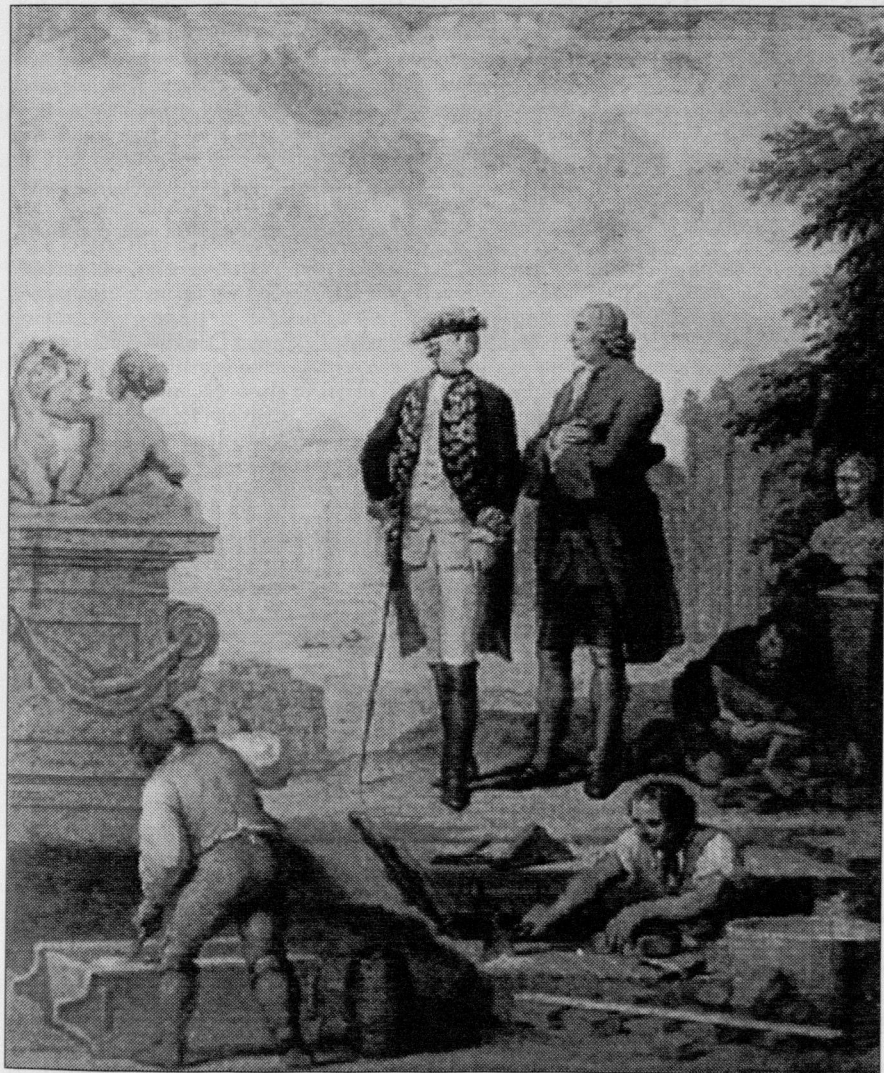


Abb. 15 Friedrich II. und der Marquis d'Argens während des Baus der Gruft auf der Terrasse von Sanssouci, Gemälde von J.C. von Frisch, 1802. Nach: GIERSBERG (s. Anm. 64) Umschlag und S. 8 Abb. 1

Auf die verschiedenen Pläne, ein Denkmal oder Mausoleum für Friedrich II. zu errichten,<sup>76</sup> ist hier nicht einzugehen, denn Kaiserporträts waren daran nicht mehr vorgesehen; zudem ignorierten auch sie - trotz philosophischer Bezugnahmen wie bei Schadow<sup>77</sup> - Friedrichs eigene Wünsche völlig. Noch weniger als Johann Moritz von Nassau konnte Friedrich II. seine "heidnische", "philosophische" Beisetzung gegen die traditionelle kirchliche Bestattung durchsetzen. Zwar hatte es vereinzelt schon im 17. Jh., also etwa gleichzeitig mit dem Grabmal des Johann Moritz von Nassau in Kleve, und vor allem im 18. Jh. beim Adel in England Beispiele von Bestattungen außerhalb einer Kirche in Schloßparks gegeben;<sup>78</sup> aber bei regierenden Fürsten in Deutschland kamen sie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jh. mit den Fürsten Franz I. von Anhalt-Dessau in Wörlitz und dem Grafen Wilhelm von Schaumburg-Lippe in Bückeburg auf<sup>79</sup> und setzte sich eigentlich erst mit dem 1810 für Königin Luise und Friedrich Wilhelm III. im Park von Charlottenburg errichteten Mausoleum durch.<sup>80</sup> Die Bezugnahme auf das Kaisertum, dazu gar noch über das Zitat der suetonischen Kaiserserie, war allerdings im 19. Jh. zur Untermauerung der eigenen Position nicht mehr opportun.

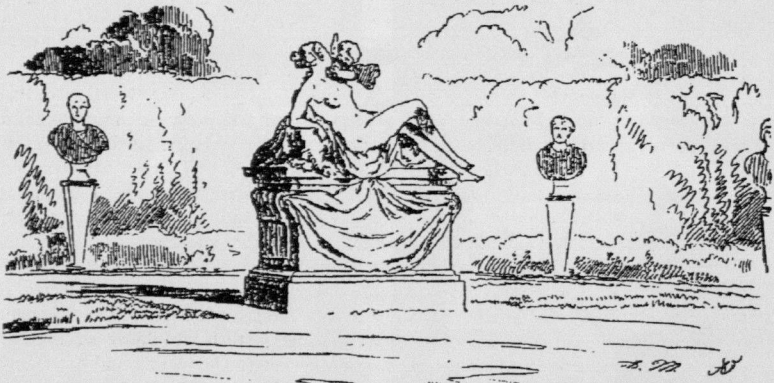


Abb. 16 Kaiserbüsten über der Gruft Friedrichs d. Gr. auf der Terrasse von in Sanssouci, Zeichnung von Adolph Menzel. Nach: GIERSBERG (s. Anm. 64) 32 Abb. 16

Der lorbeerbekränzte Grundtyp der Sueton-Caesaren übte dagegen anscheinend noch bis ins frühe 19. Jh. seinen prägenden Einfluß aus. Er scheint die allgemeine Vorstellung vom Aussehen eines römischen Kaiserporträts mehr geprägt zu haben als die inzwischen zur Genüge bekannten wirklichen antiken Kaiserbilder. So hat man den Eindruck, daß der neuzeitliche Porträttyp der Sueton-Kaiser selbst bei dem antikisch stilisierten Porträt des Joachim Murat in Neapel (Abb. 14),<sup>81</sup> das an Tizians Augustus erinnert, mehr Pate gestanden hat als echte antike Kaiserporträts.

76 Dazu s. B. EVERS, *Mausoleen des 17.-19. Jahrhunderts. Typologische Studien zum Grab- und Memorialbau* (Diss. Tübingen 1983) 106-109; 117-128.

77 EVERS a.O. 117 ff.

78 EVERS a.O. 79 ff. 90 ff.

79 EVERS a.O. 80 f. (zum Mausoleum für Lord Carlisle von Hawskmore im Park von Castle Howard); er übergeht das Grabmal von Johann Moritz in Kleve ebenso wie das von Friedrich II. in Sanssouci, da beide nicht von Architektur dominiert sind. K. ANDERMANN, *Kirche und Grablege. Zur sakralen Dimension der Residenzen*, in: DERS. (Hrsg.), *Residenzen - Aspekte hauptstädtischer Zentralität von der frühen Neuzeit bis zum Ende der Monarchie. Oberrheinische Studien* 10 (Sigmaringen 1992) 183; es schließen sich bald die Grafen von Waldeck und die Landgrafen von Hessen-Kassel an.

80 EVERS a.O. 129 ff.; ANDERMANN a.O. 176. 181. 1983. 187.

81 Neapel, Museo Capodimonte: KELLER 226 Abb. 30b, verweist darauf, daß dieser Stilisierung zuliebe selbst der Schnurrbart weggelassen ist.