

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

Gegenbilder im römischen Kaiserporträt: Die neuen Gesichter Neros und Vespasians

Römische Kaiserporträts gehören zu den am besten erforschten Bildern der römischen Kaiserzeit. Ein Grund dafür liegt in einem weitreichenden Perspektivenwechsel der letzten 30 Jahre, der die Auseinandersetzung mit diesen Bildern immer stärker unter historische Diskurse gestellt hat. Gerade in der deutschsprachigen Forschung wurden neue methodische, ideologische und rezeptionsgeschichtliche Fragen entwickelt und intensiv diskutiert¹ – auch solche, die zu diesem Kolloquium geführt haben. Ich meine hier besonders Fragen nach dem Verhältnis von individueller Darstellung und überindividueller Aussage, von idealer Form und real(istisch)em Gesicht, von Physiognomie und Mimik, von ursprünglicher Konzeption und späterer Rezeption; sowie Fragen nach den öffentlichen Kontexten und gesellschaftlichen Funktionen der Kaiserporträts.² An diese Ansätze knüpfe ich mit meinen Überlegungen an.

Mein Interesse gilt den zwischen etwa 50 und 80 n. Chr. geschaffenen römischen Kaiserporträts, die in Hinblick auf die genannten Fragen bisher wenig beachtet wurden, für eine neue Auseinandersetzung mit diesen jedoch vielversprechend sind. Und zwar vor allem aus vier Gründen: 1.) Radikale Veränderungen und außergewöhnliche Neuerungen charakterisieren sowohl die Bildnisse Neros (Abb. 2–4, 6), der von 54 bis 68 n. Chr., als auch das Porträt Vespasians (Abb. 13–14), der von 69 bis 79 n. Chr. geherrscht hat. Zudem formulieren die Porträts von Nero und Vespasian pointierte visuelle Antithesen. – 2.) Nach dem Selbstmord von Nero am 9. Juni 68 n. Chr. und vor der Ausrufung von Vespasian zum neuen Kaiser am 1. Juli 69 n. Chr. regierten in kurzer Folge drei Kaiser, Galba, Otho und Vitellius. Alle drei kämpften um die politische Alleinherrschaft in Rom, profilierten sich mit unterschiedlichen Bildnisentwürfen, starben eines gewaltsamen Todes und verfielen, wie Nero, der vom römischen Senat beschlossenen *damnatio memoriae*.³ Diese spricht dafür, daß die Porträts von Nero, Galba, Otho und Vitellius allein auf ihre Regierungszeit beschränkt blieben, d. h. sehr genau datiert und damit historisch eindeutig zugeordnet sind. – 3.) Nero, Galba, Otho und Vitellius sind in der antiken Literatur zumeist negativ beurteilt, ihre Porträts aber als positive Bilder formuliert. Die Porträts dieser

Kaiser liefern damit ein methodisches Musterbeispiel für die komplexen Wechselbeziehungen zwischen ursprünglicher Konzeption, zeitgenössischer Rezeption

¹ Ich danke: Martin Büchsel und Peter Schmidt für die Einladung zu dem Kolloquium, den Teilnehmern für die anregende Atmosphäre und vertiefende Diskussion; Jane Fejfer, Luca Giuliani und Susanne Muth für die Lektüre des Textes – und vor allem ihre Kritik daran; den in den Abbildungsnachweisen genannten Institutionen für die Überlassung von Photos, außerdem Petra Cain, Sylvia Diebner, David King, Mette Moltzen und Sabine Vogt.

Zur Forschungsgeschichte: Jan Bažant, *Roman portraiture. A history of its history*, Prag 1995 (zu den letzten 30 Jahren: S. 132–141, 148–152 mit entsprechender Literatur). Dazu Luca Giuliani, Rezension Bažant, in: *Gnomon* 70 (1998), S. 153–156.

² Dazu wichtig (mit zunehmender Präsenz englischsprachiger Forscher): Paul Zanker, *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik in Rom* (Ausstellungskatalog der Glyptothek München), München 1978; Paul Zanker, *Prinzipat und Herrscherbild*, in: *Gymnasium* 86 (1979), S. 353–368; Paul Zanker, *Herrscherbild und Zeitgesicht*, in: *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens. Wissenschaftliche Konferenz 12.–15. Mai 1981, Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 2/3, 1982, S. 307–312; Luca Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt a. M. 1986; Petra Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit* (tuduv-Studien, Reihe Archäologie Bd. 2), München 1993; Elaine K. Gazda – Anne E. Haeckl, *Roman portraiture: reflections on the question on the context*, in: *Journal of Roman Archaeology* 6 (1993), S. 289–307; Andrew P. Gregory, 'Powerful images': responses to portraits and the political uses of images in Rome, in: *Journal of Roman Archaeology* 7 (1994), S. 80–99; Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998, S. 91–290; Jane Fejfer, *The Roman emperor portrait. Some problems in methodology*, in: *Ostraka. Rivista di antichità* 5 (1998), S. 45–56; Robert R. R. Smith, *Cultural choice and political identity in honorific portrait statues in the Greek east in the second century A.D.*, in: *The Journal of Roman Studies* 88 (1998), S. 56–93; Klaus Fittschen, *Prinzenbildnisse antoninischer Zeit*, Mainz 1999; Jeremy Tanner, *Portraits, power, and patronage in the Late Roman Republic*, in: *The Journal of Roman Studies* 90 (2000), S. 18–50.

³ *Der Neue Pauly* 3, Stuttgart – Weimar 1997, Sp. 299–300 s.v. *Damnatio memoriae* (Alexander Mlasowsky); Peter Stewart, *The destruction of statues in Late Antiquity*, in: Richard Miles (Hg.), *Constructing identities in Late Antiquity*, London – New York 1999, S. 160–169; Sorcha Carey, *In Memoriam*

und späterer (Um-)Interpretation.⁴ – 4.) Die genannten Kaiserporträts lassen sich auch im Kontext nicht-kaiserlicher Bildnisse gewinnbringend diskutieren. Vor allem deswegen, weil die unterschiedlichen Formulierungsmöglichkeiten im gleichzeitigen männlichen ‘Privatporträt’, d. h. den öffentlichen Bildnissen gewöhnlich nicht identifizierter Römer bzw. solchen, die nicht den Kaiser zeigen, in dieser Zeit gut erforscht sind.⁵ Damit läßt sich ein weiterer wichtiger Wirkungszusammenhang beurteilen: das (ikonographische) Verhältnis von Kaiser- und Privatporträt.

Die genannten Punkten machen klar: Die Bildnisse der Zeit zwischen 50 und 80 n. Chr. sind ein methodischer und historischer Glücksfall, um zentrale ikonographische, ideologische und rezeptionsgeschichtliche Aspekte des römischen Kaiserporträts zu überdenken. Bei der Diskussion dieser Bilder werde ich in drei Schritten vorgehen. Ich beginne mit einigen allgemeinen Bemerkungen zur Definition, Funktion und Interpretation römischer Porträts, die von dem Problem des in diesem Kolloquium vielfach diskutierten Begriffs der ‘Ähnlichkeit’ ausgehen.⁶ Danach werde ich mich mit der Physiognomie der Kaiserbildnisse von Nero bis Vespasian auseinandersetzen. Dabei geht es mir vor allem um Fragen nach dem Verhältnis von wirklichkeitsnaher Darstellung und gesellschaftsbezogener Aussage, von Kaiser- und Privatporträt. Ferner um die politische Semantik der Gegenbildfunktionen des Vespasianporträts gerade in Hinblick auf die Bildnisse Neros, und um die historische Bewertung grundsätzlich neuer Möglichkeiten in der Formulierung des römischen Herrscherbilds. Daran knüpfen am Schluß allgemeine Überlegungen zur Konzeption römischer Kaiserbilder an.

DIE INTERPRETIERTE PERSON

Mitten in meine Diskussion führt ein Distichon des Dichters Leonidas von Alexandria, der im 1. Jh. n. Chr. in Rom gelebt und seine Gedichte vorwiegend an Mitglieder des römischen Kaiserhauses gerichtet hat – von Agrippina bis zu Poppaea, von Nero bis Vespasian.⁷ Ironisch bemerkt er über die Ähnlichkeit des Porträtbildes eines gewissen Menodotos:

„Diodoros läßt hier sein Bildnis von Menodotos sehen
Allen sehr ähnlich das Bild, nur – dem Menodotos nicht.“⁸

Pointiert hat Leonidas hier die – stets subjektive – Problematik von Ähnlichkeit im antiken Porträt auf’s Korn genommen, eines Begriffs, der zwischen verschiedenen Darstellungsoptionen und Wahrnehmungsebenen gleichsam hin- und herpendelt. Entsprechend kann Ähnlichkeit dabei sehr unterschiedlich begriffen werden: als Wiedergabe einer (eher) rea-

listischen Physiognomie, die der wiedergegebenen Person allerdings nicht zwangsläufig entsprechen muß; als Wiedergabe einer Person, die vorrangig unter dem Blickwinkel kollektiver Normen dargestellt ist – bis hin zur ihrer Stilisierung als ‘Zeitgesicht’; im Sinne von Wiedererkennbarkeit der dargestellten Person, die auf sehr unterschiedliche Weise etwa durch physiognomische, mimische, emotionale und kontextuelle Stimuli erreicht bzw. ausgelöst werden kann; schließlich im Horizont der weitgespannten, oftmals gegensätzlichen Konnotationen von Ähnlichkeit, die im persönlichen wie kulturellen Wahrnehmungshorizont des jeweiligen Betrachters verankert sind.⁹ In seiner sachlichen Unschärfe und subjektiven Bedingtheit ist Ähnlichkeit als analytischer *Begriff* ungeeignet, um Konzeption, Rezeption und Interpretation antiker Porträts im Kontext ikonographischer und historischer Fragestellungen zu diskutieren.¹⁰ Im Gegensatz zu Ähnlichkeit als historischem *Phänomen*, das neue Einblicke in den komplexen Haushalt von Wahrnehmungsstrukturen und Bewertungssystemen einer Gesellschaft erlaubt.

Gerade das Beispiel römischer Porträts zeigt, daß die Fragen nach Ähnlichkeit sowie die Schwierigkeiten im Umgang mit ihr bis heute eine zentrale Rolle

(*Perpetuam*) *Neronis. ‘Damnatio Memoriae’* and Nero’s Colossus, in: Apollo. The International Magazine of the Arts (July 2000), S. 20–31.

⁴ Zur (nach)antiken Be- bzw. Verurteilung von Galba, Otho und Vitellius unter der Perspektive der Tyrannentopik: Brigitte Richter, Vitellius. Ein Zerrbild der Geschichtsschreibung, Frankfurt a. M. 1992, S. 232–256.

⁵ Cain (wie Anm. 2). – Zur Problematik des Begriffs ‘Privatporträt’, der hier aus konventionellen Gründen beibehalten wird: Cain (wie Anm. 2), S. 2; Jane Fejfer, What is a private Roman portrait?, in: Hans von Steuben (Hg.), Antike Portraits. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze, Möhnesee – Wamel 1999, S. 137–148.

⁶ Z.B. oben die Einleitung von Martin Büchsel.

⁷ Der Neue Pauly 7, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 60 s.v. Leonides Nr. 4 (Maria G. Albiani).

⁸ Εἰκόνα Μηννοδότου γράφας Διόδωρος ἔθηκεν πλὴν τοῦ Μηννοδότου πᾶσιν ὁμοιότατην. Vgl. Hermann Beckby (Hg.), Anthologia Graeca. Buch IX–XI, München 1958, S. 651 (11, 213).

⁹ So herrscht bereits innerhalb der sozialen Kleinstgruppe einer Familie selten Einigkeit darüber, wer wem in der Familie in welchem Maße ‘ähnlich’ sieht – oder nicht. Zum Begriff ‘Zeitgesicht’ s. unten Anm. 37.

¹⁰ Zum Problem des ‘Begriffs’ der Ähnlichkeit weiterführend Oliver R. Scholz, Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung, Freiburg/München 1991, S. 43–63 (Hinweis Luca Giuliani); vgl. auch Rudolf Preimesberger – Hannah Baader – Nicola Suthor (Hgg.), Porträt, Berlin 1999, bes. S. 17–21, 127–133, 145–149. Kritik am Begriff ‘Porträtähnlichkeit’ bei Anne-Kathrein Massner, Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Augustusporträts (43 v. Chr. – 68 n. Chr.), Das römische Herrscherbild IV, Berlin 1981, S. 1–5.

bei der Interpretation dieser Porträts gespielt haben. Der suggestive Realismus von Bildnissen unbekannter Römer mit wirklichkeitsnaher Physiognomie, vornehmlich solchen aus der späten Republik, stand vor gut hundert Jahren für den Wiener Kunsthistoriker Franz Wickhoff außer Frage. Und das umso mehr, als er gerade durch diese Porträts ein zentrales Argument für seine bahnbrechende Neubewertung der römischen Kunst gewann, die er zum erstenmal der griechischen Kunst gleichrangig gegenüberstellte.¹¹ Diese Bildnisse, so schrieb er, „scheinen zu leben, und wir würden ihre Vorbilder, wenn sie uns auf der Straße begegneten, sogleich wiedererkennen.“¹² Angesprochen ist hier eine von diesen und anderen römischen Bildnissen ausgehende Faszination, die bis heute anhält. Besonders die extrem realistisch geschilderten – nicht gleichbedeutend mit: extrem bildnistreuen – Altmännergesichter der späten Republik haben zu widersprüchlichen Deutungen geführt, die nahezu alle Lesarten umfassen: vom deskriptiven Abbild bis hin zum interpretierenden Leitbild.¹³ Der zugespitzte physiognomische Realismus republikanischer Porträts, entstanden aus einer politisch sich immer stärker zuspitzenden Konkurrenzsituation der führenden Familien in Rom, ist unbestritten – auch im Sinne einer untereinander scharf ausformulierten physiognomischen Konkurrenz, die Wiedererkennbarkeit als eine Absicht dieser Porträts notwendig voraussetzt.¹⁴ Dennoch: selbst eine so nahsichtige Darstellung der Physiognomie erlaubt grundsätzlich weitere, darüber hinausgehende Deutungen. Die öffentliche Aufstellung und die öffentlichen Funktionen römischer Porträts legen es jedenfalls nahe, sie jenseits der Vorgaben von individualisierter Darstellungsweise und konkreter Wiedererkennbarkeit auch als ideologisch gemeinte Bilder zu verstehen. Als Bilder, die sich, abhängig von dem jeweiligen Bildnisentwurf und dem historischen Kontext, auf das kollektive Wertesystem ihrer Gesellschaft bezogen haben.¹⁵ Für das historisch und ideologisch anders verankerte römische Kaiserporträt ist das seit langem gesehen worden, was in diesem Zusammenhang ebenso bezeichnend ist wie es nachdenklich stimmt.¹⁶

Weiter erhellen kann die Frage nach der Wahrnehmung und Bewertung römischer Porträts in öffentlichen Kontexten der Redner Marcus Cornelius Fronto, der im 2. Jh. n. Chr. gelebt hat. Sein Zeugnis ist historisch u. a. deswegen so wichtig, weil er als Lehrer des späteren Kaisers Marc Aurel zu diesem in enger persönlicher Beziehung stand. Fronto berichtet seinem kaiserlichen Schüler aus Rom über Aufstellung und Wirkung der zahllosen Porträts des Prinzen: „Du weißt, daß in allen Wechselstuben, Verkaufsbuden, Geschäften, Vordächern, Eingängen und Fenstern immerfort und überall Eure Bildnisse öffentlich

ausgestellt sind; schlecht gemalt zwar die meisten und in grobem, ja nichtswürdigem Stil gemeißelt oder geschnitten. Dennoch ist mir nie ein so unähnliches (*dissimilis*) Bildnis von Dir auf den Straßen unter die Augen gekommen, daß es mich nicht dazu gebracht hätte, meine Lippen zu einem Kuß zu formen.“¹⁷ Der Bericht ist in vieler Hinsicht bemerkenswert. Er bezeugt zunächst die allgegenwärtige Präsenz der Bildnisse der kaiserlichen Familie – nicht nur des Kaisers – in der städtischen Öffentlichkeit Roms, eine unvorstellbare Darstellungsdichte, die sich auf nahezu alle Bildgattungen und Lebenskontexte erstreckte.¹⁸ Es war eine *Omnipräsenz*, die schon im 1. Jh. n. Chr. allein durch die schiere Masse öffentlicher Kaiserpor-

¹¹ Dazu Bažant (wie Anm. 1), S. 50–55, 67, 88–89.

¹² Wilhelm Ritter von Hartel – Franz Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Prag 1895, S. 16. Zum zeitgenössischen Seh- und Bewertungshorizont dieser Aussage vgl. Luca Giuliani, *Zur republikanischen Bildniskunst. Wege und Abwege der Interpretation antiker Porträts*, in: *Antike und Abendland* 36 (1990), S. 104–106.

¹³ Die kontroversen Standpunkte diskutiert Paul Zanker, *Individuum und Typus. Zur Bedeutung des realistischen Individualporträts der späten Republik*, in: Jan Bouzek – Iva Ondřejová (Hgg.), *Roman Portraits. Artistic and Literary* (Acts of the Third International Conference on the Roman Portraits in Prague 25 – 29 September 1989), Mainz 1997, S. 9–15 (erweiterte und in Einzelheiten veränderte Fassung desselben Aufsatzes in: *Archäologischer Anzeiger* 1995, S. 473–481), der besonders den Abbildcharakter römischer Porträts der späten Republik betont. Dazu ohne Kenntnis der Überlegungen von Paul Zanker: Tanner (wie Anm. 2), S. 19–22.

¹⁴ Zuletzt Giuliani (wie Anm. 12), S. 114–115.

¹⁵ Vgl. in Hinblick auf die verschiedenen Bildnisentwürfe der Nobilität und Freigelassenen der späten Republik (und frühen Kaiserzeit): Giuliani (wie Anm. 12), S. 109–115; Valentin Kockel, *Porträteliefs stadtrömischer Grabbauten. Ein Beitrag zur Geschichte und zum Verständnis des spätrepublikanisch-frühkaiserzeitlichen Privatporträts* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 14), Mainz 1993, S. 62–76; Tanner (wie Anm. 2) bes. S. 30–36.

¹⁶ Entscheidende Impulse für ein neues ideologisches und kulturhistorisches Verständnis des römischen Kaiserporträts gaben besonders die Arbeiten von Paul Zanker, z. B. *Studien zu den Augustus-Porträts 1. Der Actium-Typus* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse Nr. 85), Göttingen 1973; weitere Nachweise oben in Anm. 2.

¹⁷ Fronto, *epistulae ad M. Caesarem et invicem* IV 12 (V 131). Michel P. J. van den Hout (Hg.), *M. Cornelii Frontonis. Epistulae*, Leiden 1954, S. 67 (Nr. 6). – Zum Kuß als offiziellem Begrüßungsritual in Rom: *Der Neue Pauly* 6, Stuttgart – Weimar 1999, Sp. 940–941 s. v. Kuss (Gerhard Binder).

¹⁸ Dazu Zanker, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 12–39; Christian Witschel, *Statuen auf römischen Platzanlagen unter besonderer Berücksichtigung von Timgad (Algerien)*, in: Klaus Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlin 1995, S. 332–358; Clifford Ando, *Imperial Ideology and Provincial Loyalty in the Roman Empire*, Berkeley – Los Angeles – London 2000, S. 232–239. Eine systematische Arbeit über dieses zentrale Phänomen fehlt bis heute.

träts die Unausweichlichkeit der Kaisermacht in absoluter Konkurrenzlosigkeit dokumentierte. Die Bilderherrschaft imperialer Repräsentation und Tradition in den öffentlichen Räumen des Lebens war vollkommen.¹⁹ Darüber hinaus ist es Fronto wichtig festzuhalten, daß die öffentliche Wirkung römischer Kaiserbilder nicht oder zumindest nicht wesentlich auf Ähnlichkeit beruhten. Am wichtigsten aber ist Fronto die Aussage, daß er, der als einer der wenigen den Dargestellten persönlich kannte, auf jedes Porträt des Prinzen sofort mit emotionaler Spontanität und starker Loyalität reagierte. Und zwar auch auf solche Bildnisse des Prinzen, die ihm besonders unähnlich waren, was Fronto in seinem Bericht ausdrücklich hervorhebt.

Römische Kaiserporträts waren also nicht ausschließlich bzw. primär individuelle Abbilder. Sie waren vielmehr interpretierende Entwürfe, orientiert an kollektiven Vorstellungen und Leitbildern, und damit sowohl von als auch zur ideologischen Wirkung in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext bestimmt. Das gilt auch für das sogenannte Privatporträt. Aufschlußreich ist hier ein Brief, den Plinius der Jüngere im Jahr 100/01 n. Chr. an Vestricius Spurinna und seine Gattin Cottia geschrieben hat.²⁰ Plinius teilt den Eheleuten darin mit, daß er gerade einen Nachruf auf ihren kürzlich verstorbenen Sohn verfaßt hat, und fragt sie dann, was er nach ihrer Meinung noch ergänzen, ändern oder streichen solle. Er, Plinius, sei hier auf ihre Instruktionen ebenso angewiesen, „wie Ihr einen Bildhauer oder Maler, der ein Porträt Eures Sohnes anfertigen soll, anweisen würdet, was er darin herauszubringen (*exprimere*) und besser zu machen korrigieren (*emendare*) habe.“ Aber nicht nur das römische Porträt, sondern jedes Porträt, selbst das angeblich so authentische Dokument des Photoporträts (Abb. 15), ist zwangsläufig Interpretation der Person, die es wiedergibt, bedingt etwa durch Frisur, Bart(losigkeit), Mimik, Schminke, Haltung, Verfassung, Kleidung, Attribute, Licht, Hintergrund etc.²¹ Die hermeneutischen Konsequenzen aus dieser Einsicht für die Porträtforschung liegen auf der Hand. Die hier bis heute immer wieder gerne gestellte oder sich unterschwellig aufdrängende Frage nach der Ähnlichkeit bzw. dem tatsächlichem Aussehen des Dargestellten ist historisch weder vordringlich noch relevant – sie läßt sich ohnehin gar nicht beantworten.²² Historisch weiterführend ist vielmehr die Frage, *wie* die dargestellte Person im Bild interpretiert und von verschiedenen Zeitgenossen gesehen bzw. verstanden worden ist. Ein Musterbeispiel dafür ist die von Gianlorenzo Bernini gemeißelte Marmorbüste Ludwig XIV. in Versailles. Durch die minutiösen Tagbuchaufzeichnungen des höfischen Dolmetschers von Bernini, Paul Fréart, Sieur de Chantelou, ist es

das in seiner Entstehungsgeschichte vielleicht am besten dokumentierte Porträt der Neuzeit.²³ Bernini hatte den König vor der Arbeit an dem Bildnis selbst genau beobachtet, sowie Skizzen und Bozzetti in Ton von ihm angefertigt. Das Bildnis selbst hat er dann in dreizehn Sitzungen mit dem König innerhalb von etwa vierzig Tagen geschaffen. Zugunsten der Bildnisaussage, einer Angleichung an Alexander den Großen, nahm der Künstler jedoch bezeichnende Manipulationen an dem Porträt vor, um den König in Haltung, Ausdruck und Physiognomie an das antike Vorbild anzunähern – eine Botschaft, die gebildete zeitgenössische Betrachter spontan verstanden haben.

Wie wesentlich römische Porträts schon in ihrem Entwurf eine Interpretation der dargestellten Person waren, zeigen besonders nackte Porträtfiguren. Gerade sie belegen, daß bei der Konzeption römischer Porträts reale Gegebenheiten oftmals und grundsätzlich ausgeklammert wurden. Ich erinnere dazu nur an das Mittelbild eines Riefelsarkophags aus dem mittleren 3. Jh. n. Chr. in der Prätetextat-Katakomben in Rom (Abb. 1).²⁴ Hier identifiziert sich der offenbar bejahrte Sarkophaginhhaber über das Bild des jugendlichen Dionysos, den rechts ein Satyr stützt: Auf der knabenhaft-schwellen-

¹⁹ Michael Pfanner, Über das Herstellen von Porträts, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (1989), S. 178 rechnet allein für Augustus im römischen Reich mit der hypothetischen (m. E. aber durchaus nicht unrealistischen) Größenordnung von ca. 50 000 rundplastischen Porträts.

²⁰ Plinius, *epistulae* 3,10,6. Vgl. Adrian N. Sherwin-White, *The letters of Pliny: a historical and social commentary*, Oxford 1966, S. 238–239.

²¹ Dazu Tonio Hölscher, Formen der Kunst und Formen des Lebens, in: Tonio Hölscher – Rolf Lauter (Hgg.), *Formen der Kunst und Formen des Lebens. Ästhetische Betrachtungen als Dialog*, Ostfildern-Ruit 1995, S. 11–18. bes. 16–18; Götz Lahusen, Zur Konzeption römischer Bildnisse, in: Wilhelm Schlink (Hg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Porträtkunst* (Rombach Wissenschaft – Reihe Studoe 5), Freiburg 1997, S. 82–85, der jedoch stärker den dokumentarischen Charakter des Photoporträts betont.

²² Dagegen *beginnen* Heinz B. Wiggers – Max Wegner, *Caracalla, Geta, Plautilla. Macrinus bis Balbinus* (Das römische Herrscherbild III 1), Berlin 1971, S. 7 ihr Buch mit der programmatischen Feststellung: „Geschichtliche Persönlichkeiten nach ihrem Aussehen zu kennen, ist in weltgeschichtlicher Hinsicht gewiss wünschenswert.“ Ähnlich Otto P. Wenger, *Römische Kaiser Münzen*, Bern – Stuttgart 1975, S. 13: „Sein [des römischen Münzgraveurs] nüchterner Wirklichkeitssinn wollte nichts anderes schaffen als ein möglichst getreues Abbild des betreffenden Kaisers.“ Zitate vergleichbarer Ansichten ließen sich leicht vermehren.

²³ Paul Fréart de Chantelou, *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, Aix 1981; Andreas Prater, *Die vermittelte Person. Berninis Büste Ludwig des XIV. und andere Portraits des Barock*, in: Schlink (wie Anm. 21), S. 167–191 Abb. 4–5.

²⁴ Henning Wrede, *Consecratio in formam deorum. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1981,



Abb. 1: Mittelbild eines Riefelsarkophags (um 250 n. Chr.). Rom, Prætextat-Katakombe

den Gestalt des effeminierten Gottes sitzt das bärtige Porträt eines zerfurchten Mannes. Auf der Ebene der realen Wiedergabe der historischen Gestalt stehen die eingekerbten Alterszüge in krassem Widerspruch zu dem kindlich-weichen Körper. Auf der Ebene der – generell interpretierenden – Bildersprache aber lösen sich diese ‘Gegensätze’ auf, indem sie verschiedene inhaltliche Aspekte derselben Person bezeichnen und in der figürlichen Darstellung direkt aufeinander beziehen. Hier wird das Ausmaß der ideologischen Konzeption und Rezeption römischer Porträtstatuen noch einmal besonders offensichtlich. Ergänzend zu den Bildnis-köpfen traten nackte Körperbilder, hauptsächlich deswegen, um als zusätzliche Bedeutungsträger zu dienen: Sie waren unabhängig von der tatsächlichen Gestalt der porträtierten Person gewählt, unter gezielter semantischer Nutzung vorbildlicher Schemata vor allem jugendlicher oder voll ausgereifter Figuren.²⁵

NERO: EXTREMER LEBENS-LUXUS EROBERT DAS KAISERBILD

Nero kam mit 17 Jahren auf den Thron, regierte von 54 bis 68 n. Chr., verübte in auswegloser Lage Selbst-

S. 263 Nr. 181 Taf. 25,2; Jean Ch. Balty, *Porträt und Gesellschaft in der römischen Welt* (Trierer Winckelmannsprogramm 11, 1991), Mainz 1993, S. 15 Taf. 11,4.

²⁵ Dazu Caterina Maderna, *Juppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen*, Heidelberg 1988, S. 117–124; Tonio Hölscher, *Römische Bildsprache als semantisches System* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 2), Heidelberg 1987, S. 54–60; Lahusen, *Konzeption* (wie Anm. 21), S. 71–72; Tanner (wie Anm. 2), S. 20–22. – Zusätzliche Charakterisierungen waren dadurch nicht ausgeschlossen. So tritt z. B. bei der Statue des sog. Feldherrn von Tivoli (um 80–60 v. Chr.) Leibesfülle am Bauch deutlich hervor: Nikolaus Him-



Abb. 2: Porträt des Nero im 1. Bildnistypus (um 50 n. Chr.). Paris, Musée du Louvre

mord und verfiel der vom Senat beschlossenen *damnatio memoriae*.²⁶ Vier verschiedene Bildnistypen sind von ihm sicher greifbar. Sie zeigen innerhalb von weniger als 15 Jahren vier verschiedene Gesichter, mit denen Nero sich der römischen Öffentlichkeit präsentiert hat.²⁷

Die ersten zwei Bildnistypen Neros folgen weitgehend dem jugendlichen Dynastiegesicht iulisch-claudischer Prinzen, d. h. der von Augustus begründeten Herrscherfamilie, die mit Nero unterging: ein Kinderbildnis, vertreten durch die Kopfreplik einer Togastatue in Paris (Abb. 2),²⁸ das wohl um 50 n. Chr. in Umlauf kam, und ein wenige Jahre später entstandenes Jugendbildnis, das in bewußtem Alterskontrast zu dem Kinderbildnis entworfen und vielleicht aus Anlaß der Thronbesteigung im Jahre 54 n. Chr. verbreitet wurde.²⁹ Trotz der unterschiedlichen Altersangaben zeigen beide Kopftypen jeweils konventionell ausformulierte Gesichter. Stilistisch führen sie, wie die späteren Bildnisse Neros auch, die weiche, physiognomisch detaillierte und wirklichkeitsnahe Formensprache fort, die bereits die Porträts des vorangegangenen Kaiser Claudius (41–54 n. Chr.) in seinem wichtigsten Bildnistypus charakterisieren.³⁰ Neu im Kaiserporträt ist nur die

weit in die Stirn vorgekämmte Frisur, deren lange, (weitgehend) glatten Haarsträhnen in der Mitte bzw. leicht versetzt davon gescheitelt sind.

Der dritte Bildnistypus Neros zeigt gegenüber den beiden ersten eine radikale Neuformulierung, die

melmann, Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal (Ausstellungskatalog Akademisches Kunstmuseum Bonn), Mailand 1989, S. 218–224 Nr. 12 (bes. Abb. 12d).

²⁶ Dietmar Kienast, Römische Kaisertabelle. Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie, Darmstadt 1990, S. 96–98. – Ansätze eines weiterführenden historischen Verständnisses von Nero: Marianne Bergmann, Der Koloß Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel im Rom der frühen Kaiserzeit (Trierer Winkelmannsprogramme 13), Mainz 1994, S. 27–30; Jás Elsner – Jamie Masters (Hgg.), Reflections of Nero. Culture, history & representation, London 1994; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 133–230; Edward Champlin, God and man in the golden house, in: Maddalena Cima – Eugenio La Rocca (Hgg.), Horti Romani, Atti del Convegno Internazionale di Roma 4.–6. 5. 1995 (Bulletino della Commissione Archaeologica Comunale di Roma, Suppl. 6), Rom 1998, S. 333–344; Manfred Clauss, Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich, Stuttgart – Leipzig 1999, S. 98–111; Jürgen Malitz, Nero, München 1999; Carey (wie Anm. 3), S. 20–31.

²⁷ Ulrich W. Hiesinger, The Portraits of Nero, in: American Journal of Archaeology 79 (1975), S. 113–124; Marianne Bergmann – Paul Zanker, 'Damnatio Memoriae'. Umgearbeitete Nero- und Domitiansporträts, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 96 (1981), S. 321–332; Flemming Johansen, Portraetter af Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus, in: Meddelelser fra Ny Carlsberg Glyptotek 42 (1986), S. 29–59; Niels Hannestad, Nero, or the Potentialities of the Emperor, in: Nicola Bonacasa – Giovanni Rizza (Hgg.), Ritratto ufficiale e ritratto privato (Atti della II Conferenza Internazionale sul Ritratto Romano, Roma 26.–30. 9. 1984), Rom 1988, S. 325–329; Dietrich Boschung, Die Bildnistypen der iulisch-claudischen Kaiserfamilie: ein kritischer Forschungsbericht, in: Journal of Roman Archaeology 6 (1993), S. 76–77; Herrmann Born – Klaus Stemmer, damnatio memoriae. Das Berliner Nero-Porträt, Mainz 1996, S. 11–27, 50–101; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 147–149; Brigitte Freyer-Schauburg, Ein „skalpiertes“ Nero?, in: Cengiz Isik (Hg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Festschrift für Baki Ögün zum 75. Geburtstag (Asia Minor Studien 39), Bonn 2000, S. 267–277. – Zu spät- und nachantiken Nerobildnissen: Michaela Fuchs, Besser als sein Ruf: Neue Beobachtungen zum Nachleben des Kaisers Nero in Spätantike und Renaissance, in: Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie 20, 1997, S. 83–96.

²⁸ Hiesinger (wie Anm. 27), S. 114–118 Taf. 19 Abb. 25–27; Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 50–51, 70–71 Abb. 18–19; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2) 147–148 Taf. 27, 1.

²⁹ Hiesinger (wie Anm. 27), S. 114–118 bes. Taf. 17, 21, 23 Abb. 4–8, 33–34, 37–38; Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 321–323 Abb. 3a–d; Stefano Maggi, Il ritratto giovanile di Nerone. Un esempio a Mantova, in: Rivista di archeologia 10 (1986), S. 47–51 (zu weiteren möglichen Unterteilungen dieses Typus); Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 52–54, 71–72 Abb. 20–22; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148 Taf. 26, 2–3; 27, 2.

³⁰ Dazu Cain (wie Anm. 2), S. 30–38; Anne-Kathrein Massner, Zum Stilwandel im Kaiserporträt claudischer Zeit, in: Volker

nach dem Zeugnis der stadtrömischen Münzen im Jahr 59 n. Chr. erfolgte.³¹ Die qualitativste Replik dieses Typus befindet sich im Thermenmuseum in Rom (Abb. 3).³² Dargestellt ist nun ein stark aufgedunsenes Gesicht mit wulstig hängenden Orbitalen, Fettfalten um den Mund und dickem Kinn, das schräg zum Hals hin abfällt. Dieses neuartige Erscheinungsbild ist durch eine ebenso neuartige Frisur ergänzt – und durch flaumigen Bartwuchs häufiger zusätzlich charakterisiert.³³ Aus den in Wellen bzw. Stufen von alternierenden Sichellocken nach vorne gelegten Haaren setzt sich über Stirn und Schläfen eine Reihe besonders scharf formulierter Sichelstrahlen ab: nach links gelegt fallen sie tief in die Stirn – nur über der rechten Schläfe hat sich, gleichsam als letzter Rest der iulisch-claudischen Haarmode, ein kleines Gabelmotiv erhalten.³⁴ Es handelt sich hier um eine aufwendige Frisur, die in frühkaiserzeitlichen Quellen eigens erwähnt ist. Sueton berichtet, der Kaiser habe sein Haar immer in Stufen getragen, *coma semper in gradus formata*.³⁵ In Verbindung mit den beiden letzten Typen des Neroporträts kann das nur heißen, daß die Haare auf dem Vorderkopf in mehrere Wellen bzw. Stufen von Sichellocken gelegt waren, die sich allein mit der Brennschere herstellen lassen.³⁶ Mit dieser Frisur und seiner zugespitzten Physiognomie bricht der dritte Bildnistypus Neros mit den Darstellungskonventionen der iulisch-claudischen Kaiserikonographie, die das römische Herrscher Gesicht fast hundert Jahre lang dominiert und damit zugleich ein neues Zeitgesicht geschaffen hatte.³⁷ Die Unterschiede zum bisherigen iulisch-claudischen Dynastiegesicht sind denkbar krass: Anstelle von vorwiegend jugendlich und bis Claudius weitgehend alterslos stilisierten Formen tritt wirklickeitsnah wiedergegebene Verfettung; anstelle einer klassizistischen Gabel-Zangen-Gliederung der gewöhnlich kürzeren und höher ansetzenden Locken erscheint eine lange, tief in die Stirn reichende Frisur, bei der das Haar in kunstvoll gebrannte Sichel gelegt ist. Der ikonographische Bruch zwischen dem zweiten und dritten Bildnistypus von Nero ist so grundsätzlich, daß er sich wohl nur als Folge klarer Direktiven von Seiten des Kaiserhauses her verstehen läßt (s. u.).³⁸

Stadtrömische Münzen belegen, das im Jahre 64 n. Chr. ein vierter und letzter Bildnistypus des Nero in Umlauf gebracht wurde (Abb. 6).³⁹ Eine der wenigen und, neben dem neuen herausragenden Bronzekopf in Berlin, zugleich wichtigsten rundplastischen Repliken dieses Typus ist ein überlebensgroßer Marmorkopf in München (Abb. 4).⁴⁰ Dieser Bildnistypus steigert die Merkmale des dritten bis ins Extrem. Die Verfettung des Gesichts und die Stilisierung der Frisur sind hier bis zum Äußersten zuge-

spitzt, die Ondulierung der Sichellocken ist schärfer, ihr den Haarstufen folgender Richtungswechsel einheitlicher, ihre Frontreihe schmaler und ihr Stirnbogen gleichmäßiger.⁴¹ Der vierte Bildnistypus von Nero ist einer der radikalsten und außergewöhnlichsten Entwürfe im römischen Kaiserporträt überhaupt.

Im ikonographischen Kontext frühkaiserzeitlicher Porträts ist diese Einschätzung jedoch im einzelnen zu differenzieren. Die im Kaiserporträt so neuartige Frisur der mit der Brennschere frisierten Locken zeigen nämlich bereits Kinderporträts der claudischen Zeit, z. B. das um 50 n. Chr. geschaffene Bildnis der Claudia Octavia – die um 40 n. Chr. geborene Tochter des Kaisers Claudius, die Nero 53 n. Chr. zur Frau nahm.⁴² Eine gute Vorstellung ihrer Frisur gibt der Kopf einer Octaviastatue, die in Baiae gefunden

Michael Strocka (Hg.), Die Regierungszeit des Kaiser Claudius (41 – 54 n. Chr.). Umbruch oder Episode? (Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br. 16.–18. 2. 1991), Mainz 1994, S. 159–176.

³¹ Leonard von Matt – Hans Kühner, Die Caesaren. Eine Geschichte der römischen Herrscher in Bild und Wort, Würzburg 1964, Abb. 66 (ausgezeichnetes Exemplar); Hiesinger (wie Anm. 27), S. 119–120 Taf. 17–18 Abb. 9–14; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148 Taf. 26,4.

³² Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 322–326 Abb. 5; Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 55–56, 72–73 Abb. 23–24; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148 Taf. 28,1.

³³ Zu diesem Cain (wie Anm. 2), S. 102; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148–149.

³⁴ Zur Ikonographie der iulisch-claudischen Kaiserfamilie s. unten Anm. 37.

³⁵ Sueton, Nero 51.

³⁶ Dazu besonders Cain (wie Anm. 2), S. 58–59; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148–149.

³⁷ Zum Begriff 'Zeitgesicht' Harald Keller, Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3 (1939), S. 263–267; Bernhard Schweitzer, Die Bildniskunst der römischen Republik, Leipziger – Weimar 1948, S. 50–51; Zanker, Zeitgesicht (wie Anm. 2), S. 307–312. Überblick zur iulisch-claudischen Kaiserikonographie: Boschung, Bildnistypen (wie Anm. 27), S. 39–79; Charles Brian Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian period*, Cambridge 1997.

³⁸ Dazu auch Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 97–99.

³⁹ Hiesinger (wie Anm. 27), S. 120–121 Taf. 18–19 Abb. 15–24; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148, 174–177 Taf. 26,5; 34,1–4; 35,1.5.6. Vgl. auch Le regard de Rome. Portraits romains des musées de Mérida, Toulouse et Tarragona, Barcelona 1995, S. 131 Nr. 90 mit Abb.; Karsten Dahmen, Ein Löblid auf den schönen Kaiser. Zur möglichen Deutung der mit Nero-Münzen verzierten römischen Dossenspiegel, in: Archäologischer Anzeiger 1998, S. 319–345.

⁴⁰ Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 326–332 Abb. 9a; Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 57–61, 73, 92 (Replikenliste) Abb. 25–29; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 148 Taf. 28,2. – Zu dem außergewöhnlichen Kopf in Berlin: Born – Stemmer (wie Anm. 27) *passim*.

⁴¹ Gute Beschreibung bei Cain (wie Anm. 2), S. 60–61. Zur detaillierten Frisur des feuervergoldeten Bronzekopfs Neros in Berlin vgl. Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 95–97.

⁴² Kienast (wie Anm. 26), S. 98–99.



Abb. 3: Porträt des Nero im 3. Bildnistypus (59–68 n. Chr.). Rom, Museo Nazionale Romano

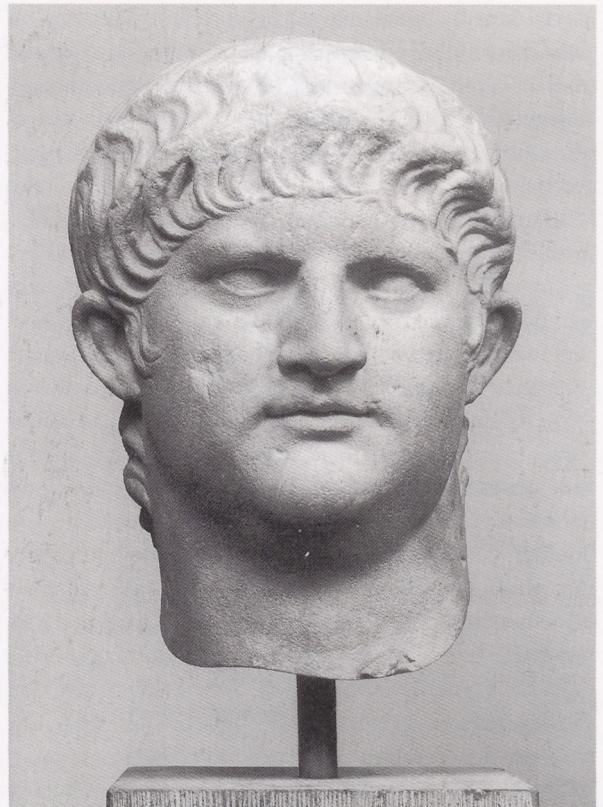


Abb. 4: Porträt des Nero im 4. Bildnistypus (64–68 n. Chr.). München, Glyptothek

wurde (Abb. 5).⁴³ Die Ähnlichkeit (nicht nur) zur Frisur der späteren Neroporträts ist in der Tat verblüffend; die an die vordere Sichellockenreihe nach hinten anschließenden Haarwellen der typischen Gradus-Frisur fehlen hier jedoch.

Im Zuge der neuen Bildnistypen von Nero setzte sich die Gradus-Frisur auch im Privatporträt breit durch. Das bezeugt etwa der Grabaltar des (Fisch?) Händlers Lucius Calpurnius Daphnus im Palazzo Massimo alle Colonne in Rom (Abb. 7).⁴⁴ Das untere Bildfeld des Grabaltars zeigt nicht allein den freigelassenen Grabherrn, sondern auch zwei seiner körbeschleppenden Sklaven mit der aufwendigen Brennscheren-Frisur. Die zeitgemäße, Neros letzten Frisurentypus geradezu 'wörtlich' zitierende Haartracht und die vollen Gesichter der drei ungleichen Figuren aus den unteren Gesellschaftsschichten Roms weisen darauf, wie komplex, aber auch wie eng kaiserlicher Habitus, zeitgenössische Mode, soziale Statusrepräsentation und politische Loyalität in öffentlichen Bildern aufeinander bezogen waren. Und wie stark gerade solche Bilder und Bildnisse mit dazu beigetragen haben müssen, daß sich politische Akzeptanz und ideologische Zustimmung der jeweiligen Kaiserherrschaft gegenüber öffentlich artikulieren und gesellschaftlich konsolidieren konnten.⁴⁵

Nicht nur das Porträt der Claudia Octavia (Abb. 5) belegt, daß die Brennscherenfrisur der Bildnisse

⁴³ Rita Amedick, Die Kinder des Kaisers Claudius. Zu den Porträts des Tiberius Claudius Britannicus und der Claudia Octavia, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 98 (1991), S. 378–380, 394 Taf. 98 (hier das Haarschema irrtümlich als Gradus-Frisur bezeichnet; zu dieser s. oben Anm. 36); Bernard Andreae, Zur Entstehung der Statuenausstattung im Nymphäum des Kaisers Claudius, in: Stročka (wie Anm. 30), S. 221–243 Abb. 12, 31 (zu dem in wichtigen Punkten noch weiter klärungsbedürftigen Aufstellungskontext); Rose (wie Anm. 37), S. 82–83 Nr. Cat. 4 Taf. 62–63; Bernard Andreae, Odysseus. Mythos und Erinnerung (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München), Mainz 1999, S. 236–239 Abb. 83.

⁴⁴ Bianca Maria Felletti Maj, La tradizione itlica nell'arte romana, Rom 1977, S. 322–323 Abb. 154a-b; Zanker, Zeitgesicht (wie Anm. 2), S. 310, 395 Abb. 208; Dietrich Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms (Acta Bernensia X), Bern 1987, S. 113 Nr. 953 Taf. 56; Diana E. E. Kleiner, Roman Imperial funerary altars with portraits (Archaeologica 62), Rom 1987, S. 121–123 Nr. 16 Taf. 11,1–2; Cain (wie Anm. 2), S. 61, 233 Nr. 107.

⁴⁵ Nach Corpus Inscriptionum Latinarum VI 927 = Hermann Dessau, Inscriptiones Latinae selectae I³, Berlin 1962, Nr. 236 errichtete ein kaiserlicher Sklave in Rom eine Aedikula mit Bildnissen von Nero und des Gottes Silvanus.



Abb. 5: Porträt der Claudia Octavia (um 50 n. Chr.). Baiae, Castello Aragonese, Museo dei Campi Flegrei



Abb. 6: Sesterz des Nero im 4. Bildnistypus (64–68 n. Chr.). Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.

Neros eine Haarmode aufgreift und verfeinert, die bereits vorher verbreitet war.⁴⁶ Und daß individuelle bzw. individuell anmutende Merkmale sich im historischen Kontext oftmals als überindividuelle Motive erklären. Werden diese, wie bei Nero, durch die Kaiserikonographie aktualisiert, so formulieren sie in den zeitgenössischen Diskursen über das persönliche Auftreten in der Öffentlichkeit einen neuen ideologischen Referenzpunkt. Petra Cain hat in ihrem 1993 erschienenen Buch über die Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit wahrscheinlich gemacht, daß langes Nackenhaar in Verbindung mit kunstvoll frisierten Locken und jugendlicher Schönheit in Rom vor allem luxuriösen Lebensstil verkörperte.⁴⁷ Langes gepflegtes Haar galt als Zeichen von Reichtum und Muße, von einem sorgenfreien und glücklichen Leben. In dieselbe Richtung weist auch die extreme Verfettung des Gesichts von Nero, die nicht etwa als negative, sondern als positive Aussage über seinen Lebens- und Herrschaftsstil zu verstehen ist. Das von äußerstem Wohlleben gezeichnete Fettgesicht des Kaisers verbildlicht das Ideal der *luxuria* in neuen, spektakulär zugespitzten Formen. Dargestellt ist ein Habitus, den Nero nach Aussage der ihn ablehnenden Quellen immer mehr jenseits der Grenzen menschlicher Erfahrung und Egozentrik ausgelebt hat.⁴⁸ In radikaler Abkehr vom Auftreten früherer Kaiser hat Nero, durchaus nicht unzeitgemäß,⁴⁹ die persönliche Selbstverwirklichung in Luxus, Dichtung, Gesang und griechischer Agonistik, begleitet von äußersten Exzessen und Provokationen, in den Mittelpunkt seiner Herrschaft gestellt. Und hat dieses von ihm gerade

auch in und mit der Öffentlichkeit so extrem gelebte kaiserliche 'Anderssein' in seinen Bildnissen seit 59 n. Chr. reichsweit propagiert. Die beiden letzten Bildnistypen des Nero brachten für die römische Kaiserikonographie beides, ein neues Spektrum wirklichkeitsnaher Formen und, eng damit verbunden, ein neues Niveau der ideologischen Aussage.

Neue Maßstäbe setzte Nero im Kaiserporträt aber nicht nur in ikonographischen, sondern auch in physischen Dimensionen. Er befahl, den berühmten Koloß, eine entweder etwa 30 oder 36 m hohe bronzene Bildnisstatue von ihm im Vestibül seiner neuen Kaiserresidenz, der *domus aurea*, aufstellen zu lassen;⁵⁰ zum Vergleich: die Freiheitsstatue in New York ist ca. 45 m hoch. Nach Plinius hatte er ferner verfügt,

⁴⁶ Beispiele der Gradus-Frisur aus vorneronischer Zeit: Cain (wie Anm. 2), S. 59–60.

⁴⁷ Cain (wie Anm. 2), S. 81–95.

⁴⁸ Elsner – Masters (wie Anm. 27), *passim*.

⁴⁹ Dazu Bergmann, Koloß (wie Anm. 26), S. 27–30.

⁵⁰ Eva M. Steinby (Hg.), *Lexicon topographicum urbis Romae I*, Rom 1993, S. 295–298 s.v. Colossus: Nero (Claudia Lega); Bergmann, Koloß (wie Anm. 26), S. 1–37; Bergmann, Strahlen (wie Anm. 2), S. 190–191 Abb. 3; Carey (wie Anm. 3), S. 20–31; Robert R.R. Smith, Nero and the Sun-god: divine accessories and political symbols in Roman imperial images, in: *Journal of Roman Archaeology* 13 (2000), S. 536–538; Serena Ensoli, I colossi di bronzo da Roma in età tardoantica: dal Colosso di Nerone al Colosso di Costantino, in: Serena Ensoli – Eugenio La Rocca (Hgg.), *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Ausstellungskatalog Palazzo delle Esposizioni a Roma, Rom 2000, S. 66–71.



Abb. 7: Grabaltar des Lucius Calpurnius Daphnus (um 60–70 n. Chr.). Rom, Palazzo Massimo alle Colonne

„daß von ihm ein kolossales Bild auf Leinwand von 120 Fuß Höhe (= 35,5 m) gemalt werde, was man bis zu dieser Zeit nicht gekannt hatte.“⁵¹ Die im kaiserlichen *hortus Maianis* gezeigte Riesenleinwand mit dem Bildnis Neros soll, von einem Blitz entzündet, nach ihrer Fertigstellung verbrannt sein. Aber nicht nur mit seinen bildlichen, sondern auch mit seinen räumlichen, architektonischen und materiellen Maßnahmen sprengte Nero die Formen bisheriger kaiserlicher Selbstdarstellung und öffnete ihr damit zugleich neue wegweisende Horizonte – aller späteren Kritik und Gegenreaktion zum Trotz. Er besetzte große Teile des alten Stadtkerns von Rom mit seiner neuen Kaiserresidenz, einer einzigartigen Landschaftsvilla, die das urbane Zentrum neu definierte.⁵² In dieser Umgebung verwirklichte er einen neuen höfischen Lebensstil, der alle Schichten der römischen Öffentlichkeit mit einbezog.⁵³ Aus der iulisch-claudischen Stadt der *aurea Roma* entstand der neronische Landschaftspark der *domus aurea*, eine traumhafte Villenwelt des Kaisers, erfüllt von märchenhaftem Luxus sowie einer alles an- und anbietenden Natur inmitten der mächtigsten Metropole der Welt.⁵⁴

⁵¹ Plinius, *naturalis historia* 35,51. Mary Beard, *Imaginary horti: or up the garden path*, in: Cima – La Rocca (wie Anm. 26), S. 31–32.

⁵² *Domus aurea*: Bergmann, Koloß (wie Anm. 26), S. 18–25; Eva M. Steinby (Hg.), *Lexicon topographicum urbis Romae II*, Rom 1995, S. 49–64 s. v. *Domus Aurea*; Bergmann, *Strahlen* (wie Anm. 2), S. 190–194; Champlin (wie Anm. 26), S. 333–343; Eric M. Moorman, „Vivere come un uomo“. L'uso dello spazio nella *domus aurea*, in: Cima – La Rocca (wie Anm. 26), S. 345–361; Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Rom 1999; Elisabetta Segala – Ida Sciortino, *Domus Aurea*, Rom 1999; Aloys Winterling, *Aula Caesaris. Studien zur Institutionalisierung des römischen Kaiserhofes in der Zeit von Augustus bis Commodus (31 v. Chr. – 192 n. Chr.)*, München – Wien 1999, S. 65–70. – *Aurèa Roma*: Rolf Michael Schneider, *Roma Aeterna – Aurea Roma. Der Himmelsglobus als Zeitzeichen und Machtsymbol*, in: Jan Assmann – Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hgg.), *Kult, Kalender und Geschichte. Semiotisierung von Zeit als kulturelle Konstruktion* (Special Issue of *Kodikas/Code. An International Journal of Semiotics* 20 Nr. 1/2), Tübingen 1997, S. 110–111.

⁵³ Dazu besonders Champlin (wie Anm. 26), S. 343–344; vgl. auch David C. A. Shotter, *Nero*, London 1997, S. 80 (Nero und Öffentlichkeit). Zu den komplexen Wechselbeziehungen zwischen *domus* und *res publica* jetzt Winterling (wie Anm. 52), S. 84–93.

⁵⁴ Sueton, *Nero* 39: *Roma domus fiet*; Tacitus, *annales* 15,37,1: *totaque urbe quasi domo uti*.

GEGEN-GESICHTER: GALBA, OTHO, VITELLIUS

Wie stark individuell wirkende Gesichter römischer Herrscherporträts von überindividuellen Formen und ideologischen Aussagen bestimmt gewesen sein können, zeigen die Bildnisse der Kaiser, die unmittelbar nach Neros Selbstmord am 9. Juni 68 n. Chr. um die politische Alleinherrschaft in Rom gekämpft haben.⁵⁵ Es handelt sich um die Bildnisse von Galba (Abb. 10), Otho (Abb. 11) und Vitellius (Abb. 12), die in Hinblick auf den letzten Porträttypus des Nero (Abb. 4, 6) verschiedenen ikonographischen Optionen folgen – auch, um sich damit gegeneinander zu profilieren: Galba setzt sich betont von Nero ab, Otho gleicht sich stark an ihn an, während Vitellius in seinen Bildnissen beide Möglichkeiten kombiniert. Da rundplastische Bildnisse bisher nur von Otho und Vitellius sicher identifiziert sind, konzentriere ich mich hier auf die Porträts der drei Kaiser auf stadtrömischen Münzen.

Galba, ein General aus der alten Patrizierfamilie der Sulpicii, wurde mit 71 Jahren zum Kaiser ausgerufen; er regierte vom 8.(?) Juni 68 bis zum 15. Januar 69 n. Chr.⁵⁶ Galba formulierte in seinem Kaiserporträt (Abb. 10)⁵⁷ eine klare Antithese zu den Bildnissen Neros (Abb. 4, 6), besonders durch den militärisch kurzen Haarschnitt, die gefurchte Stirn, die markanten Altersfalten und ein deutlich strafferer Gesicht.⁵⁸ Das Porträt Galbas ist das erste dezidierte Altersbildnis eines römischen Kaisers.⁵⁹ Auf den ermordeten Galba folgte der 36-jährige Otho, ehemals kaiserlicher Legat der Provinz Lusitania, der vom 15. Januar bis zum 16. April 69 n. Chr. auf dem Kaiserthron saß.⁶⁰ Im Gegensatz zu Galba lehnte Otho sein Porträt (Abb. 11)⁶¹ eng an die Bildnisse Neros (Abb. 4, 6) an, vor allem durch volle, feiste Gesichtformen und eine eigens aufgesetzte Gradus-Perücke, die er nach dem Zeugnis der Münzbilder über dem Vorderhaupt trug.⁶² Nach dem Selbstmord des Otho kam der 56-jährige Statthalter der Provinz Germania Inferior, Vitellius, an die Macht, der vom 2. Januar bis zum 20. Dezember 69 n. Chr. als Kaiser herrschte.⁶³ Sein Bildnis (Abb. 12)⁶⁴ ist besonders aufschlußreich. Einerseits unterscheidet es sich durch militärisch kurzen Haarschnitt und explizite Altersmerkmale wie Stirnfurchen, Tränensäcke und Mundfalten deutlich von den Bildnissen Neros (Abb. 4, 6). Andererseits greift es in seiner starken Verfettung (hängende Orbitale, aufgedunsene Wangen, extremes Doppelkinn, Specknacken) Formulierungsmöglichkeiten auf, die erst durch die Bildnisse Neros für die Ikonographie des römischen Kaiserporträts erschlossen waren.⁶⁵

son, Galba, Otho and Vitellius. *Careers and Controversies* (Spudasmata 52), Hildesheim – Zürich – New York 1993; Charles L. Murison, *Rebellion and reconstruction. Galba to Domitian. An historical commentary on Cassius Dio's Roman history* (American Philological Association, Philological monographs 37), Atlanta 1999.

- ⁵⁶ Kienast (wie Anm. 26), S. 102–103. Vgl. auch Patrick Kraglund, *Galba's pietas, Nero's victims and the mausoleum of Augustus*, in: *Historia* 47 (1998), S. 152–173.
- ⁵⁷ Dieses Exemplar: John P. C. Kent – Bernhard Overbeck – Armin U. Stylow, *Die römische Münze*, München 1973, S. 103 Nr. 211 Taf. 54. – Allgemein: Hans Jucker, *Ein Aureus und der Kopf des Kaisers Galba*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* 43–44 (1963–1964), S. 261–302; Carol H. V. Sutherland – Robert A. G. Carson (Hgg.), *The Roman Imperial Coinage I²*, London 1984, S. 216–257 Taf. 24–29.
- ⁵⁸ Zu den auf Galba bezogenen, in ihrer Identifizierung aber meist umstrittenen rundplastischen Bildnissen: Jucker, *Aureus* (wie Anm. 57), S. 261–302; Helga von Heintze, *Galba*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 75 (1968), S. 149–153 Taf. 48–50,1; 51,1; Ulrich Hausmann, *Römerbildnisse* (Württembergisches Landesmuseum Stuttgart), Stuttgart 1975, S. 34–36, 124 Nr. 9 Abb. 26–28; Emanuela Fabbriotti, *Galba, Rom* 1976; Hans Jucker, *Rezension Fabbriotti*, in: *Gnomon* 51 (1979), S. 481–484; Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 79, 102 Abb. 43.
- ⁵⁹ Zum Beginn erster, aber deutlich zurückhaltenderer Altersformulierungen im römischen Kaiserporträt unter Claudius s. oben Anm. 30.
- ⁶⁰ Kienast (wie Anm. 26), S. 105.
- ⁶¹ Dieses Exemplar: Kent – Overbeck – Stylow (wie Anm. 57), S. 103–104 Nr. 216 Taf. 57. – Allgemein: Sutherland – Carson (wie Anm. 57), S. 258–261 Taf. 29; David C. A. Shotter, *The coinage of Otho: a contribution to the history of his reign*, in: *Historia* 45 (1996), S. 382–385.
- ⁶² Ebenso das rundplastische Bildnis des Otho in Ostia: Jucker, *Aureus* (wie Anm. 57), S. 279 mit Anm. 92; Raissa Calza, *Scavi di Ostia V. I ritratti parte I. Ritratti greci e romani fino al 160 circa D.C.*, Rom 1964, S. 47 Nr. 65 Taf. 67 (irrtümlich für Domitian erklärt); Vagn Poulsen, *Rezension Calza*, in: *Gnomon* 38 (1966), S. 86; Hans Jucker, *Iulisch-claudische Kaiser- und Prinzenporträts als 'Palimpseste'*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 96 (1981), S. 299–300; Hanestad (wie Anm. 27), S. 327–328 Abb. 5–6; Cain (wie Anm. 2), S. 62; Detlev Kreikenbom, *Griechische und römische Kolossalporträts bis zum späten ersten Jahrhundert n. Chr.* (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 27. Ergänzungsheft), Berlin – New York 1992, S. 209–210 Nr. III 81 Taf. 17c–d.
- ⁶³ Kienast (wie Anm. 26), S. 106–107.
- ⁶⁴ Dieses Exemplar: Kent – Overbeck – Stylow (wie Anm. 57), S. 104 Nr. 223 Taf. 58. – Allgemein: Hans Jucker, *Vitellius*, in: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern* 41–42 (1961–1962), S. 331–357; Sutherland – Carson (wie Anm. 57), S. 262–277 Taf. 30–32.
- ⁶⁵ Ebenso das rundplastische Bildnis des Vitellius in Kopenhagen: Jucker, *Vitellius* (wie Anm. 64), S. 349–357 Abb. 39–41; Vagn Poulsen, *Les portraits romains II. De Vespasien à la basse-antiquité* (Publications de la Glyptothèque Ny Carlsberg 8), Kopenhagen 1974, S. 38 Nr. 1 Taf. 1–2; Born – Stemmer (wie Anm. 27), S. 79, 98 Abb. 44. – Weitere (z. T. umstrittene) Bildnisse des Vitellius bei: Jucker, *Vitellius* (wie Anm. 64), S. 334–355 Abb. 36–38 (Tunis); Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 346–347 Abb. 22a–c (Thessaloniki); Alkmini Stavridis, *Ein Porträt des Vitellius(?) im Nationalmuseum zu Athen*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 89 (1982), S. 457–458 Taf. 143–144.

⁵⁵ Egon Flaig, *Den Kaiser herausfordern: die Ursupation im römischen Reich*, Frankfurt 1992, S. 240–355; Charles L. Muri-

Die im- und explizite Auseinandersetzung mit den vorangegangenen Nero-Bildnissen ist den Porträts der drei Zwischenkaiser grundsätzlich gemein. Der enge Zusammenhang ihrer Porträts mit den Bildnissen Neros wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, daß weder Galba noch Otho und Vitellius auf eine andere ikonographische Option zurückgegriffen haben, die unbestritten als vorbildlich galt: auf die klassizistische Konzeption der alterslos charakterisierten Porträts des Augustus.⁶⁶ Da dieser erst mit 76 Jahren starb,⁶⁷ dürften Altersgründe allein dafür wohl kaum ausschlaggebend gewesen sein. Bei den Porträts der drei Zwischenkaiser erklären sich individualisierende Merkmale wie Haarschnitt, Physiognomie und Alterszüge wiederum nicht allein und zwangsläufig als Ausdruck individueller Wiedererkennbarkeit – was die Gradus-Perücke des Otho besonders deutlich unterstreicht (Abb. 11). Vielmehr erweisen sie sich auch, und vor allem, als ideologisierte Bildzeichen im Kontext einer politischen Auseinandersetzung mit konkurrierenden bzw. assimilierenden Bildniskonzepten, die jeweils unterschiedliche Vorstellungen von Kaiserherrschaft formulierten. Beide Phänomene, individuelle Wiedererkennbarkeit und überindividuelle Bildzeichen, greifen dabei zugleich eng ineinander, nicht als sich ausschließende Alternativen, sondern als sich gegenseitig bedingende und ergänzende, wenn auch unterschiedlich gewichtete Voraussetzungen in der Formulierung der öffentlichen Gesichter des römischen Kaisers – und seiner Untertanen.⁶⁸

VESPASIAN: EXTREMES ALTER WIRD KAISERLICHES PROGRAMM

Die radikalste Antithese zum letzten Nerobildnis formulierte das Kaiserbildnis Vespasians, das einen weiteren Einschnitt in der römischen Kaiserikonographie markiert.⁶⁹ Vespasian, 9 n. Chr. geboren, hatte vor seiner Thronbesteigung höchste politische und militärische Ämter bekleidet.⁷⁰ Nach dem Tod Neros konnte er sich im Kampf um die Alleinherrschaft in Rom schließlich dauerhaft behaupten: Im Dezember 69 n. Chr. wurde Vespasian vom römischen Senat als neuer Kaiser bestätigt, der er bis zu seinem Tod am 23. Juni 79 n. Chr. blieb. Ein differenziertes Bild vom Haupttypus seines Porträts überliefert die bekannte Kopfreplik in Kopenhagen (Abb. 14).⁷¹ Sie zeigt einen Kaiser mit vierschrötigem Gesicht, Halbglatze und extrem zugespitzten Alterszügen wie tief eingegrabenen Stirnfurchen, über die Augenlider hängenden Orbitalen, scharf eingekerbten Wangenfalten und eingefallenem zahnlosen Mund. Die Ausdruckswirkung ist weiter gesteigert durch einen Stil, der die Altersangaben einer besonders fleischig wiedergegebe-

nen Haut in starkem plastischen Relief abgewonnen hat.⁷² Es ist der gleiche Stil, der bereits bei den beiden letzten Bildnistypen Neros zur Darstellung des genauen Gegenteils benutzt wurde, nämlich äußerster Verfettung und einer grundsätzlich jugendlich charakterisierten Physiognomie. Ein krasserer Gegenbild zu den Porträts Neros hätte damit aber kaum formuliert werden können:⁷³ Vespasian zeigt im römischen Kaiserbildnis zum erstenmal Halbglatze, drastische Altersschilderung und eine rigoros zerfaltete Physiognomie. Es gibt kein zweites römisches Kaiserbild, das in so radikaler Weise Alterszüge zur Darstellung bringt wie das Porträt Vespasians. Wie bewußt dieses als Programm formuliert war, manifestiert sich nicht zuletzt darin, daß es noch einen zweiten, deutlich geschönten Porträtentwurf Vespasians gab, der vielleicht erst nach dem schonungslosen Entwurf des Haupttypus' entstand.⁷⁴ Eine ausgezeichnete Kopfreplik dieses gemäßigeren Porträtentwurfs befindet sich Sevilla (Abb. 13).⁷⁵ Er ist gegenüber dem Haupttypus in den Alterszügen entschieden gemildert und den Proportionen stark harmonisiert.⁷⁶

Der radikale Gegensatz zwischen Nero und Vespasian war auch noch auf einer weiteren, deutlich komplexeren Wahrnehmungsebene angelegt. Es dürfte den meisten Zeitgenossen kaum entgangen bzw. unbekannt gewesen sein, daß viele der zuvor abgeräumten Porträts des zum Staatsfeind erklärten Nero (bald) danach erneut öffentlich aufgestellt wurden: nachdem sie sich durch Umarbeitung in ihr genaues Gegenteil verwandelt hatten, extreme Altersbilder des neuen

⁶⁶ Dietrich Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (Das römische Herrscherbild I, 2), Berlin 1993; Robert R. R. Smith, *Typology and diversity in the portraits of Augustus*, in: *Journal of Roman Archaeology* 9 (1996), S. 30–47.

⁶⁷ Kienast (wie Anm. 26), S. 61–68.

⁶⁸ Vgl. dazu auch die guten Beobachtungen bei Cain (wie Anm. 2), S. 117–119.

⁶⁹ Georg Daltrop – Ulrich Hausmann – Max Wegner, *Die Flavier* (Das römische Herrscherbild II, 1), Berlin 1966, S. 9–17, 72–84 Taf. 1–9; Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 332–349; Barbara Levick, *Vespasian*, London – New York 2000, S. 208–209.

⁷⁰ Kienast (wie Anm. 26), S. 108–110.

⁷¹ Daltrop – Hausmann – Wegner (wie Anm. 69), S. 75 Taf. 3; Poulsen (wie Anm. 65), S. 40–41 Taf. 5–6; Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 333.

⁷² Zum Porträtstil der neronisch-frühflavischen Zeit: Cain (wie Anm. 2), S. 33–44.

⁷³ Zanker, *Prinzipat* (wie Anm. 2), S. 362–363 betont besonders den Kontrast zum Porträt des Augustus.

⁷⁴ Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 334–335.

⁷⁵ Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 335–336 Nr. 1 Abb. 13a-c (aus einem Neroporträt herausgearbeitet).

⁷⁶ Zum Typus auch Antonio Giuliano (Hg.), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture I 9, parte I*, Rom 1987, S. 184–187 Nr. R142 (Adele A. Amadio).

Kaisers und guten Staatsmannes Vespasian.⁷⁷ Dieser ist damit geradezu physisch aus dem Kaiser hervorgegangen, der vor ihm geherrscht hatte, dann politisch gestürzt und aus dem öffentlichen Gedächtnis verdammt worden war. Das neue positive Herrscherbild Vespasians wurde also in direktem Bezug zur negativen Erinnerung an Nero artikuliert, die anstößigen Züge der Vergangenheit in ein annehmbares Gesicht der Gegenwart umformuliert.⁷⁸ Das war die sicher radikalste – und für uns wohl befremdlichste Form, in der *damnatio memoriae* vor den Augen der römischen Öffentlichkeit vollzogen worden ist. An einem so grundsätzlich umformulierten Kaiserbild blieb, gleichsam als unvermeidbare 'andere' Seite, der Schatten des ausgelöschten Erstporträts auf immer haften.⁷⁹ Und mehr noch. Trotz oder gerade wegen der offiziellen Bemühungen, das Andenken an Nero gründlich zu tilgen, avancierte er schnell zu einem neuen – und zugleich notwendigen Referenzpunkt gesellschaftlicher Diskurse vor allem über die Formen der römischen Kaiserherrschaft und ihrer öffentlichen Selbstdarstellung. Die Folgen: die Intentionen der *damnatio memoriae* des Nero verkehrten sich in ihr Gegenteil. Über kaum einen anderen römischen Kaiser wurde nach seinem Tod so viel geredet und geschrieben wie über Nero, nicht nur in der Antike sondern auch danach.⁸⁰

Unter welchen Voraussetzungen konnte es zu einer so grundsätzlichen Neuformulierung im römischen Kaiserporträt kommen, wie sie das Hauptbildnis Vespasians (Abb. 14) zeigt? Ikonographisch knüpfte es an die Tradition der Altmännerbilder aus der Zeit der römischen Republik an, eine Art der Selbstdarstellung, die seit Augustus unterhalb der Ebene des Kaiserporträts, z. B. in der öffentlichen Repräsentation am Grab, weiter benutzt und aktualisiert wurde.⁸¹ Eine Übernahme der hier gewissermaßen vorformulierten Alterszüge in das römische Kaiserporträt war jedoch erst durch die gänzlich unkonventionellen Bildnistypen des Nero möglich gemacht, die ihrerseits die neuen wirklichkeitsnahen Stiltendenzen der claudischen Zeit fortsetzten und steigerten.⁸² Erst die entschiedene Neuformulierung des Kaiserporträts durch Nero öffnete den Weg für grundsätzlich neue Formen der Selbstdarstellung im römischen Kaiserbildnis, und zwar sowohl hinsichtlich der Entwürfe als auch der Gegenentwürfe. Diese Chancen wurden sogleich ergriffen – während die iulisch-claudische Kaiserikonographie, insbesondere die des Augustus, hier offensichtlich keine überzeugenden Alternativen bot. Bereits die Porträts von Galba (Abb. 10), Otho (Abb. 11) und Vitellius (Abb. 12) machten davon regen Gebrauch. Noch weiter ging Vespasian. Gerade er, der eigentliche Nachfolger des Nero und spätere Begründer einer neuen Herrscherdynastie, war es, der die

neuen Spielräume in der Kaiserikonographie für die Gestaltung seines eigenen Bildnisses am konsequentesten genutzt hat. Die kurz davor entstandenen Porträts des Galba (Abb. 10) und Vitellius (Abb. 12) gaben diese Richtung zwar bereits vor, waren hinsichtlich ihrer Alterscharakterisierung aber weniger explizit und extrem ausformuliert als das Hauptbildnis Vespasians.

Die radikale Umsetzung von Altersschilderung im Vespasiansporträt hat darüber hinaus Konsequenzen für die historische Interpretation, besonders in Hinblick auf das Verhältnis von individueller Darstellung und überindividueller Aussage. Auch wenn Vespasian so ausgesehen hat, wie ihn das Kopenhagener Bildnis zeigt (Abb. 14), so ändert das nichts an der Tatsache, daß unter den verschiedenen formalen Optionen, Alter darzustellen, hier ausgerechnet die gewählt wurde, die diesen Zustand besonders schonungslos formuliert. Der Gegensatz zu dem geschönten Typus (Abb. 13) hebt den betonten Charakter dieser Wahl zusätzlich hervor. Eine solche gleichermaßen selektive wie radikale Interpretation hat im Kontext der römischen Kaiserikonographie immer auch eine überindividuelle, d. h. vor allem gesellschaftlich-ideologische Funktion, in der sich für uns, neben der zumeist unbekanntem kontextuellen, eine der wichtigsten historischen Aussagen des Kaiserbildes manifestiert. Die

⁷⁷ Eine Liste der aus Neroporträts umgearbeiteten Bildnisse Vespasians bei Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 335–349 Nr. 1–4 (vielleicht auch die umgearbeiteten Köpfe Nr. 5–9). Dasselbe gilt für den aus einem Vitelliusporträt umgearbeiteten Vespasianskopf in Thessaloniki: Bergmann – Zanker (wie Anm. 27), S. 346–347 Nr. 10 Abb. 22a-c. – Selbst Münzbilder des Nero sind gezielt verstümmelt: Stemmer (wie Anm. 27), S. 91 Abb. 90–91; Carey (wie Anm. 3), S. 20–21 Abb. 1–2.

⁷⁸ Weitere Aspekte dieser *negative memory* diskutiert Carey (wie Anm. 3), S. 20–31.

⁷⁹ Zur ontologischen Realität solcher 'Schatten' aus der Perspektive der Naturwissenschaft: Hans Primas, Über dunkle Aspekte der Naturwissenschaft, in: Harald Altmannspacher – Hans Primas – Eva Wertenschlag-Birkhäuser (Hgg.), *Der Pauli-Jung-Dialog und seine Bedeutung für die moderne Wissenschaft*, Berlin – Heidelberg – New York 1995, S. 205–238.

⁸⁰ Christoph Schubert, *Studien zum Nerobild in der lateinischen Dichtung der Antike*, Stuttgart 1998.

⁸¹ Schweitzer (wie Anm. 37); Giuliani, Bildnis (wie Anm. 2); Klaus Fittschen, Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr., in: *Archäologischer Anzeiger* (1991), S. 253–270 (mit überzogener Gegenreaktion auf Giuliani, Bildnis [wie Anm. 2]); Balty (wie Anm. 24), S. 9–12; Kockel (wie Anm. 15) passim; Barbara Borg, Rezension Kockel, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 248 (1996), S. 70–91; Zanker, Individuum (wie Anm. 13), S. 9–15; Tanner (wie Anm. 2) passim.

⁸² Siehe oben S. 64 mit Anm. 30.

jeweilige Art der Altersschilderung im römischen Kaiserporträt ist jenseits aller Wiedererkennbarkeit vor allem öffentliche Stilisierung und damit ideologische Interpretation. Die Gegenbilder Neros und Vespasians eröffneten der Ikonographie des römischen Kaiserporträts damit aber nicht nur neue, sondern im Rahmen antiker Herrscherbildnisse geradezu einzigartige Gestaltungsspielräume.⁸³ Hierin übertraf das römische Kaiserporträt sogar das innovative Spektrum des hellenistischen Königsporträts.⁸⁴ Nur in Rom gab es Herrscherbilder, die den Kaiser in allen Alterstufen einschließlich der Alterslosigkeit zeigten, außerdem bärtig oder unbärtig sowie mit Frisurentypen und mimischen und physiognomischen Merkmalen (*fast*) jeder Art.

Nicht nur durch seine öffentlichen Bilder, sondern auch durch sein politisches Handeln hatte Vespasian sich als ideologisches Gegenbild Neros profiliert. Gegen das von Nero-feindlichen Tendenzen bestimmte Bild des egozentrischen Genußmenschen und bürgerfernen Staatsfeindes setzte Vespasian das Ideal des bürgernahen Princeps, der sein ganzes Leben dem Allgemeinwohl gewidmet hat.⁸⁵ Die wirklichkeitsnahen Alterszüge brachten nicht nur den andauernden Einsatz für das Gemeinwesen und die enorme staatspolitische Erfahrung Vespasians zum Ausdruck, sondern verliehen seiner Herrschaft auch ein hohes Maß an physiognomischer Anschaulichkeit, im Sinne eines 'bürgernahen' Gesichts. Dieses war seit der späten Republik ein traditionelles Element von Porträts römischer Aristokraten – und der an sie sich angleichenden römischen Bürger und Freigelassenen.⁸⁶ Realitätsbezogene Physiognomie und ideologische Interpretation kamen dabei zu neuer Deckung.

Besonders deutlich wird der politische Charakter der Herrschaftsauffassung von Vespasian an seiner weitgreifenden Baupolitik in Rom.⁸⁷ Neue Möglichkeiten in der kaiserlichen Architektur, die durch Nero eröffnet bzw. geschaffen waren, wurden unter Vespasian weiter erschlossen.⁸⁸ Nach seinem Antritt als Kaiser restituierte er die alte Aurea Roma, indem er das Areal der neronischen Domus Aurea der Stadt in demonstrativer Geste wieder zurückgab.⁸⁹ Der Symbolcharakter dieser Maßnahme manifestierte sich wohl am eindringlichsten in der Anlage des Kolosseums, des ersten steinernen Amphitheaters in Rom.⁹⁰ Vespasian ließ den prunkvollen Riesenbau, der die Bedürfnisse der römischen Öffentlichkeit nach kollektiver Unterhaltung, imperialer Inszenierung und sozialer Selbsterfahrung neu befriedigen – und lenken sollte, an genau der Stelle in Rom errichten, an der Nero einen künstlichen See hatte anlegen lassen – auch für das römische Volk, aber, im Gegensatz zu Vespasian, innerhalb *seiner* Kaiserresidenz. Kaum weniger spektakulär war die unter Vespasian

errichtete Anlage des Templum Pacis – mehr als zehnmal so groß wie die von Augustus errichtete Ara Pacis.⁹¹ Von Plinius gemeinsam mit der Basilica Paulli und dem Forum Divi Augusti als das schönste Bauwerk gepriesen, das die Welt je gesehen hat.⁹² Kühlende Wasserbecken, grüne Pflanzkübel und farbiger Marmor inszenierten einen ganz und gar neuen Erlebnisraum im Kontext der imperialen Platzarchitektur Roms, vielleicht auch als Reaktion auf das in wasserreicher Landschaft angelegte Goldene Haus, gleichermaßen als Ersatz und Gegensatz. In das öffentliche Ambiente des Templum Pacis waren zugleich viele der berühmten griechischen Originale überführt, die Nero zur exklusiven Ausschmückung der Domus Aurea aus Griechenland und Kleinasien nach Rom hatte verschleppen lassen.⁹³ Über diese und weitere dort ausgestellte Bildwerke schreibt der zeitgenössische jüdische Historiker Flavius Josephus,

⁸³ Entsprechend gibt es im römischen Privatporträt kaum wieder so viele unterschiedliche Gesichter wie in neronischer bis trajanischer Zeit, vgl. Cain (wie Anm. 2), S. 118–119.

⁸⁴ Helmut Kyrieleis, *Die Bildnisse der Ptolemäer* (Archäologische Forschungen 2), Berlin 1975; Robert R. R. Smith, *Hellenistic royal portraits*, Oxford 1988; Nikolaus Himmelmann, *Herrscher und Athlet. Die Bronzen vom Quirinal* (Ausstellungskatalog Akademisches Kunstmuseum Bonn), Mailand 1989; Robert Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst I. Herrscherbildnisse*, Mainz 1991.

⁸⁵ Zur ideologischen Konzeption und Rezeption der Politik Vespasians zuletzt Levick (wie Anm. 69) bes. S. 65–78, 124–151.

⁸⁶ Dazu Kockel (wie Anm. 15), S. 62–76.

⁸⁷ Überblick bei Levick (wie Anm. 69), S. 125–130.

⁸⁸ Zur Baupolitik Neros: John B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture*, New Haven - London 1994, S. 56–61; Jás Elsner, *Constructing decadence: the representation of Nero as imperial builder*, in: Elsner – Masters (wie Anm. 27), S. 112–127; Malitz (wie Anm. 26), S. 75–81.

⁸⁹ Dazu Champlin (wie Anm. 26), S. 343–344.

⁹⁰ Steinby (wie Anm. 50), S. 30–35 s.v. Amphitheatrum (Rosella Rea); Ada Gabucci (Hg.), *Il Colosseo*, Mailand 1999.

⁹¹ Eva M. Steinby (Hg.), *Lexicon topographicum urbis Romae IV*, Rom 1999, S. 67–70 s.v. Pax, templum (Mario Torelli); Silvana Rizzo, *Il progetto Fori Imperiali*, in: Serena Baiani – Massimiliano Ghilardi (Hgg.), *Cripta Balbi – Fori Imperiali. Archeologia urbana a Roma e interventi di restauro nell'anno del Grande Giubileo*, Rom 2000, S. 62–78 Abb. 53–57.

⁹² Plinius, *naturalis historia* 36, 102 [...] *pulcherrima operum, quae umquam vidit orbis*.

⁹³ Magrit Pape, *Griechische Kunstwerke aus Kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom. Von der Eroberung von Syrakus bis in augusteische Zeit*, Diss. Hamburg 1975, S. 80, 181–183; Helmut Kyrieleis, *Zur Vorgeschichte der Kaiserfora*, in: Paul Zanker (Hg.), *Hellenismus in Mittelitalien. Kolloquium in Göttingen 5. – 9. Juni 1974* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse 97 Bd. 2), Göttingen 1976, S. 434; Donald Strong, *Roman Museums*, in: Donald Strong, *Roman Museums: Selected Papers on Roman Art and Architecture*, London 1994, S. 15; Steinby (wie Anm. 91), S. 67–68.



Abb. 8: Porträt eines Römers (um 80 n. Chr.). Paris, Musée du Louvre

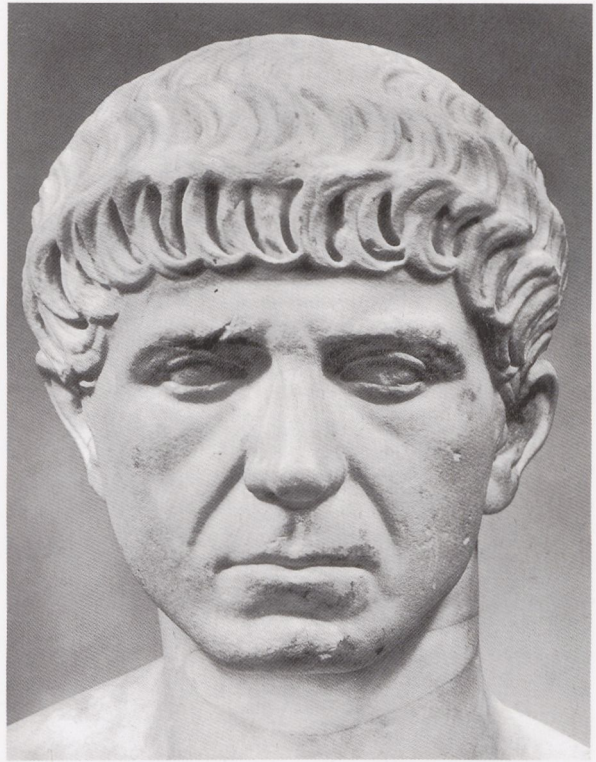


Abb. 9: Porträt eines Römers (um 80–100 n. Chr.). München, Glyptothek

es seien hier diejenigen Sehenswürdigkeiten vereinigt, derwegen man früher durch die ganze Oikumene gereist sei.⁹⁴

Die aufgeführten Maßnahmen zeigen, daß Vespasian überall klare Gegenpositionen zu Nero suchte. Im Gegensatz zum kaiserlichen Altersporträt Vespasians waren die Repräsentationsformen im gleichzeitigen männlichen Privatporträt jedoch so frei und vielfältig wie zu kaum einer anderen Zeit der römischen Kaiserherrschaft.⁹⁵ Hier blieb die erstmals in spätkaiserlicher Zeit nachweisbare und von Nero kaiserfähig gemachte langhaarige Gradus-Frisur bis in hadrianische Zeit hinein beliebt.⁹⁶ Interessant ist das Spektrum ihrer Rezeption. In neronischer Zeit ist eine ganze Reihe von Männerbildern so stark an Neroporträt angeglichen, das sie nur mit Mühe als Privatporträt erkennbar sind.⁹⁷ Die weitergehende Aktualisierung der Gradus-Frisur in flavischer Zeit können zwei Köpfe beispielhaft belegen. Ein Kopf in München (Abb. 9), entstanden zur Zeit Domitians (81–96 n. Chr.), verbindet die ursprünglich jugendlichen Gesichtern vorbehaltene Gradusfrisur mit deutlichen Altersmerkmalen.⁹⁸ Die gezielte Selektion und Kombination gerade dieser Elemente weist noch einmal darauf hin, wie stark römische Porträts von inhaltlichen Vorgaben bestimmt gewesen sind. Nicht weniger aufschlußreich ist ein wohl um 80 n. Chr. gemeißelter Kopf in Paris, der eine deutlich andere

Richtung der Stilisierung vertritt (Abb. 8).⁹⁹ Er belegt, daß noch lange nach dem Tod des zum Staatsfeind erklärten Nero Bildnisentwürfe realisiert wurden, die seinem letzten Porträttypus nahe standen. In den zeitgenössischen Diskursen um soziales Ansehen und standesgemäßen Lebensstil formulierten solche Bildnisse zweifellos positive Aussagen über die dargestellte Person und ihre gesellschaftliche Stellung. Und dies sicher mit neuer ideologischer Selbstverständlichkeit, nachdem die Porträts Neros aus der öffentlichen Wahrnehmung verschwunden waren. Offenbar ließ sich mithilfe der Gradus-Frisur im männlichen Privatporträt der nach-neronischen Zeit ein beliebtes ge-

⁹⁴ Flavius Josephus, *Bellum Iudicum* 7, 5, 7, 160.

⁹⁵ Cain (wie Anm. 2) *passim*.

⁹⁶ Cain (wie Anm. 2), S. 58–68, 80–95.

⁹⁷ Beispiele bei Cain (wie Anm. 2), S. 109–110. Vgl. auch das Mumienporträt eines Mannes mit Gradus-Frisur (und Bart) in Berlin: Barbara Borg, *Mumienporträts. Chronologie und kultureller Kontext*, Mainz 1996, S. 70, 85 Taf. 4.2; Barbara Borg, „Der zierlichste Anblick der Welt ...“ Ägyptische Mumienporträts, Mainz 1998, S. 38–39 Abb. 44.

⁹⁸ Cain (wie Anm. 2), S. 64–65, 173 Nr. 55 Taf. 37, 1–2.

⁹⁹ Cain (wie Anm. 2), S. 62–63, 194–195 Nr. 72 Taf. 23, 1–2; Kate de Kerkauson, *Catalogue des portraits romains II. De l'année de la guerre civile (68–69 après J.-C.) à la fin de l'Empire* (Musée du Louvre), Paris 1996, S. 24–25 Nr. 3 mit Abb.



Abb. 10: Sesterz des Galba (Juni 68 – Januar 69 n. Chr.).
Privatsammlung



Abb. 11: Aureus des Otho (Januar – April 69 n. Chr.). München,
Staatliche Münzsammlung

sellschaftliches Leitbild artikulieren, das grundsätzlich (auch) jenseits kaiserlicher Vorgaben funktionierte. Dennoch: damit war natürlich nicht ausgeschlossen, daß Privatporträts in 'Nero-naher' Ikonographie die Erinnerung an den Kaiser auch auf dieser Ebene weiterhin wach gehalten haben.

KONZEPTION UND REZEPTION

Schriftliche Hinweise auf den Entstehungs- und Verbreitungsprozeß römischer Kaiserporträts fehlen, zumindest vor der Zeit der Spätantike. Hier sind wir allein auf das Zeugnis der Bildnisse selbst angewiesen, vor allem in der Münzprägung und der Skulptur.¹⁰⁰ Die Bildnisse Neros und Vespasians werfen als äußerste Gegenbilder und extreme Entwürfe kaiserlicher Selbstdarstellung neues Licht auf die Entstehung kaiserlicher Bildnistypen. So außergewöhnliche Porträtkonzeptionen wie die von Nero und Vespasian sind ohne unmittelbare Beteiligung des Kaiserhauses jedenfalls kaum vorstellbar. Ihre Porträts sprechen vielmehr für eine gezielte Interaktion zwischen dem Hof und den Werkstätten, die mit der Bildnisproduktion beauftragt waren.¹⁰¹ Und zwar weniger im Sinne einer privilegierten, vom Kaiserhaus eigens unterhaltenen 'Hofwerkstatt',¹⁰² sondern eher einer Auftragsvergabe nach außen. Bestechend finde ich in diesem Zusammenhang die von Jane Fejfer geäußerte Vermutung, daß vielleicht mehrere Werkstätten in Konkurrenz zu-

einander mit der Formulierung neuer Bildnistypen beauftragt gewesen sind; und daß sie dabei, ähnlich wie bei einer Ausschreibung, bestimmte Vorgaben des Kaiserhauses zu erfüllen hatten, ohne in der Ausführung selbst (zu) stark gebunden gewesen zu sein.¹⁰³ Vordringliches Ziel dieser Bildnisentwürfe wird es gewesen sein, den Kaiser entsprechend der jeweiligen Vorgaben sowie mit Hilfe des verfügbaren stilistischen und ikonographischen Vokabulars ideo-

¹⁰⁰ Dazu Zanker, *Bildnisse* (wie Anm. 2), S. 56–57; Paul Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps* (Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Heft 90), München 1983, S. 7–9; Pfanner (wie Anm. 19), S. 192–222; Ando (wie Anm. 18), S. 228–232 (wichtig auch zur Spätantike).

¹⁰¹ Die *de consilii sententia* (Plinius, *naturalis historia* 36,37) erfolgte Konzeption der Laokoon-Gruppe scheidet als mögliches Modell einer Kommunikation zwischen Kaiserhaus und Werkstatt aus, da diese Formulierung sich hier nur auf die Zusammenarbeit der drei an der Gruppe beteiligten Künstler beziehen kann. Dazu mit schlagenden Argumenten Salvatore Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Rom 1999, S. 45–48.

¹⁰² Die Konzepte von 'Hofkünstler' und 'Hofwerkstatt' setzen historisch hochgradig komplexe Strukturen von 'Hofleben' voraus; vgl. Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1996. Zur Hofkultur römischer Kaiser vgl. Winterling (wie Anm. 52), S. 76–84.

¹⁰³ Fejfer (wie Anm. 2), S. 47. Vgl. dazu die anregende Modellskizze über den Porträtauftrag eines fiktiven Bestellers der neronischen bzw. flavischen Zeit bei Cain (wie Anm. 2) S. 116–119.



Abb. 12: Sesterz des Vitellius (April – Dezember 69 n. Chr.).
Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett

logisch möglichst 'überzeugend' zu interpretieren, nicht aber, ihn unter allen Umständen möglichst getreu zu porträtieren. Das bedeutet jedoch nicht, daß Wiedererkennbarkeit im Kaiserporträt keine Rolle gespielt hat und hinter der ideologischen Interpretation zurücktreten mußte. Im Gegenteil, beide Aspekte haben eng, wenn auch in unterschiedlicher Weise und auf verschiedenen Ebenen zusammengewirkt, abhängig etwa von dem kaiserlichen Auftraggeber, den Konzeptionsvorgaben, der ausführenden Werkstatt, den zeittypischen Stil- und Modetrends, den verschiedenen lokalen Bedingungen und Aufstellungskontexten, dem Publikum und der (späteren) Rezeption.

Wie stark und kontrovers das Phänomen des Porträts gerade die europäische Forschung und ein europäisches Publikum auf allen Ebenen gesellschaftlicher Diskurse beschäftigt hat – und weiter beschäftigt, zeigen nicht nur die Beiträge dieses Kolloquiums, sondern auch zwei zeitgenössische Porträts, die u. a. ein Licht auf die zeitgebundenen Perspektiven meiner eigenen Überlegungen werfen. Dies umso mehr, da ich an der Entstehung dieser Porträts als Fellow von Downing College Cambridge direkt beteiligt gewesen bin. Dargestellt ist hier jeweils dieselbe Person, und zwar zur selben Zeit und in vergleichbarer Pose (und zufällig im selben Alter wie Vespasian bei Antritt seiner Herrschaft als römischer Kaiser): David King, ehemaliger Master von Downing College Cambridge, einmal im Photo (Abb. 15), einmal im Ölbild (Abb. 16).¹⁰⁴ Beide Porträts sind im Frühjahr 1999 entstanden.

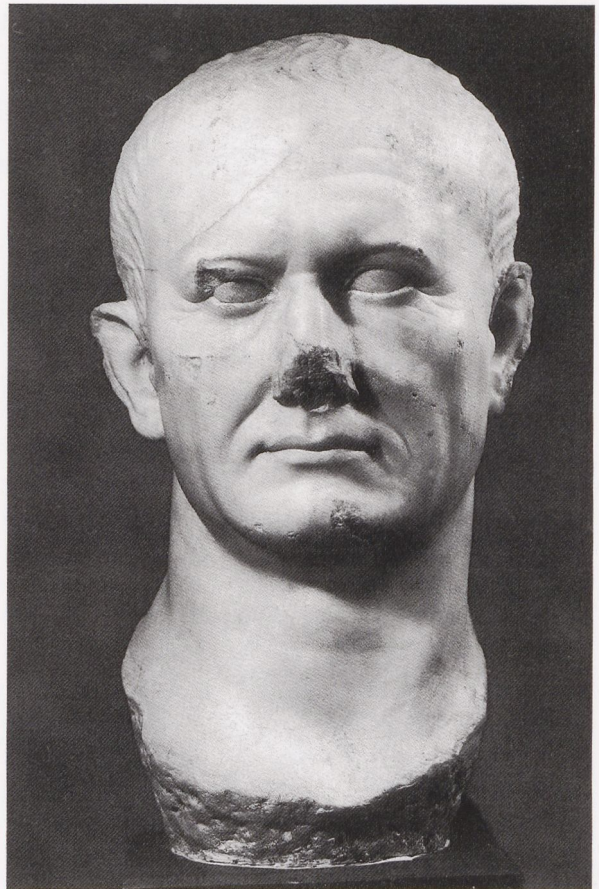


Abb. 13: Porträt des Vespasian im geschönten Typus (um 70–80 n. Chr.). Sevilla, Museo Arqueológico

Das Ölbild hat der bekannte englische Künstler Stephen Chambers während seiner Zeit als Downing College Art Fellow (1998/99) in Cambridge gemalt. Nicht als Einzelbild sondern zusammen mit einem maß- und motivgleichen, aber deutlich geschönten Gegenstück (auch darin 'vergleichbar' mit Vespasian), bei dem der Kopf nicht von schwarzen Linien durchkreuzt ist. Die künstlerische Bearbeitung der zwei Ölbilder erfolgte auch unter Zuhilfenahme der hier abgebildeten Photographie (Abb. 15).¹⁰⁵ Ölbilder wie diese provozier(t)en zwangsläufig verschiedene Fragen. Die der Fellows von Downing College kreis(t)en

¹⁰⁴ Downing College: Cinzia M. Sicca, *Committed to Classicism. The Building of Downing College Cambridge*, Cambridge 1987; *The Age of Wilkins. The Architecture of Improvement, Exhibition for the Master and the Fellows of Downing College Cambridge* (Fitzwilliam Museum), Cambridge 2000; Paul Millett (Hg.), *Downing Historical Essays* (im Druck). Internet-Information: www.dow.cam.ac.uk

¹⁰⁵ Ölbild: *David King II 1999*, Öl auf Leinwand (91,5 x 101 cm); ebenso *David King I*. Internet-Information zu Stephen Chambers: www.dow.cam.ac.uk/www_server/Fellows/S._Chambers.html.

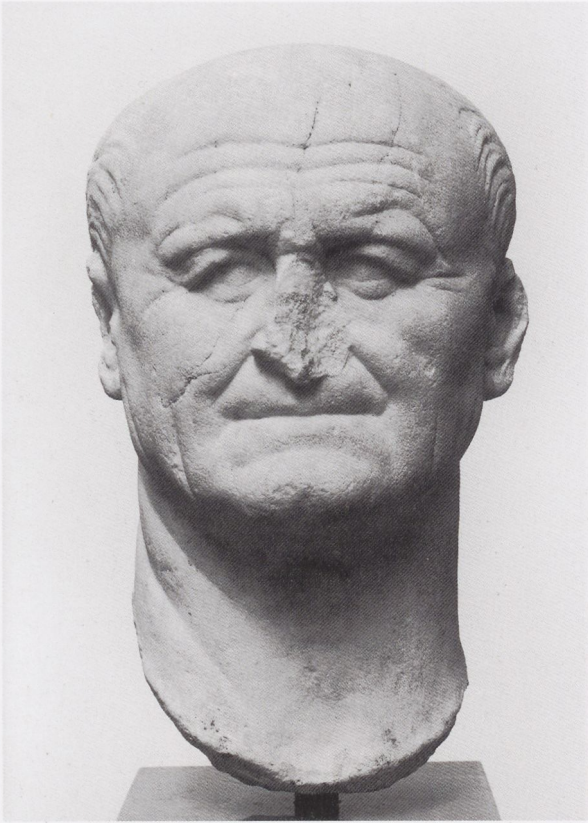


Abb. 14: *Porträt des Vespasian im altersbetonten Haupttypus (um 70–80 n. Chr.). Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek*



Abb. 15: *Photoporträt von David King als Master von Downing College Cambridge (1999)*

vornehmlich um die Wiedererkennbarkeit, den genauen Sinn der einzelnen Bildzeichen, die künstlerische Qualität, die Bedeutung(en) von zwei annähernd identischen Porträts und eine standesgemäße Wiedergabe ihres Masters – nicht zuletzt vor dem machtvollen Hintergrund einer in den Colleges seit Jahrhunderten gepflegten Tradition von Master-Porträts. Kunstwissenschaftliche Fragen, vermutlich aus der Distanz formuliert, würden sich dagegen wohl eher auf den Kontext der Porträtbilder und die Prozesse ihrer Konzeption, Realisation, und Rezeption konzentrieren. Welche Fragen man hier auch immer verfolgt – oder verwirft, eine hat sich mir dabei in neuer Eindringlichkeit gestellt: Sollten zeitgenössische Porträts, zur Wirkung in öffentlichen Räumen des Lebens gedacht, uns nicht immer wieder dazu auffordern, neue Fragen zu formulieren und die Porträts von Personen ferner wie erlebter Kulturen in der eigenen Gegenwart neu zu sehen und verstehen zu lernen?

Bildnachweis:

Abb. 1, 3, 7: Deutsches Archäologisches Institut Rom. Abb. 2, 8: Réunion des musées nationaux, Paris. Abb. 4, 9: München, Glyptothek (Aufnahme Koppermann). Abb. 5: Bildarchiv Foto Marburg. Abb. 6, 10, 11: Photoarchiv des Hirmer Verlags, München.



Abb. 16: *Ölporträt von David King als Master von Downing College Cambridge (1999)*

Abb. 13: Deutsches Archäologisches Institut Madrid. Abb. 14: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Abb. 15: David King, Cambridge. Abb. 16: Downing College Cambridge. Ektachrome Courtesy Angela Flowers Gallery London.