

Die Porträts des Pompeius Magnus und die mimetische Option

Pompeius hat, was die Interpretation seines Porträts angeht, einen weiten Weg zurückgelegt: von der selbstgewissen Demaskierung durch Ludwig Curtius über die quellenfundierte Decodierung durch Luca Giuliani bis zur nüchternen Degradierung zum «Typus Venedig-Kopenhagen» durch Wolf-R. Megow¹. Die Positionen, die in den zahlreichen Beiträgen jüngerer Zeit vertreten wurden, lassen erkennen, daß der Dissens nicht nur die Ergebnisse betrifft, sondern schon den allgemeinen Punkt, welche Fragen überhaupt fruchtbar verfolgt werden können. Im folgenden geht es deshalb darum, zunächst kurz den Bestand zu sichten, danach um einen Vorschlag zur Chronologie, an den sich Überlegungen zu den Möglichkeiten einer inhaltlichen Interpretation der Bildnisse des Pompeius anschließen.

Überlieferung und Bestand

Das römisch-republikanische Porträt gehört bekanntlich zu den problematischsten Feldern der antiken Kunstgeschichte. Nach Aussage der schriftlichen Quellen gab es spätestens ab der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts eine rege Praxis der Aufstellung von Ehrenstatuen im öffentlichen Raum². Auch fehlt es im archäologischen Bestand nicht an Bildnisköpfen und -statuen, die mit einiger Berechtigung zeitlich in die späte Republik gesetzt werden. Die Möglichkeiten, die beiden Stränge der Überlieferung zusammenzuführen, sind jedoch äußerst beschränkt³.

Mein Dank gilt Adolf H. Borbein und Brigitte Lowis für die kritische Lektüre des Manuskripts sowie Martin Bentz und Claus Grønne für die Bereitstellung von Abbildungsvorlagen. – Alle Zeitangaben beziehen sich, soweit nicht anders angegeben, auf die vorchristliche Ära.

¹ Zum Pompeius-Porträt (in chronologischer Folge): L. Curtius, *Die Antike* 7, 1931, 226–254, bes. 236–238; wiederabgedruckt in: H. v. Heintze (Hrsg.), *Römische Porträts* (Darmstadt 1974) 175–193, bes. 181–183; sowie in: Torso, *Verstreute und nachgelassene Schriften* (1957) 68–83, bes. 73–75; E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis*² (1971; ¹1949) 46–53; F. Johansen, *AnalRom* 8, 1977, 49–69; Smith, *Republican Portraits*; Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 25–100, 200–205; E. La Rocca, *BCom* 92, 1987/88, 265–292; P. Zanker, *JRS* 79, 1989, 182 f. (Rezension zu Giuliani, *Bildnis und Botschaft*); K. Fittschen, *AA* 1991, 253–270; M. Bentz, *RM* 99, 1992, 229–246; Trunk, *Pompeius*; ders., *Boreas* 17, 1994, 267–275; K. de Kersauson, *RLouvre* 1996, 39–44; M. Fuchs in: H. v. Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze* (1999) 131–135; V. M. Strocka, *Freiburger Universitätsblätter* 43, 2004, 49–75; Megow, *Bildnistypen* 63–73; K. Fittschen, *GGA* 258, 2006, 72–90 (Rezension zu Megow, *Bildnistypen*).

² Zu den schriftlichen Quellen über republikanische Ehrenstatuen s. T. Hölscher, *RM* 85, 1978, 324–344; G. Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom* (1983); M. Sehlmeier, *Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit* (1999); M. Papini, *Antichi volti della repubblica. La ritrattistica in Italia centrale fra IV e II secolo a. C.* (2004) 147–205.

³ So ist es in gewisser Weise auch symptomatisch, wenn W.-R. Megow seine kürzlich vorgelegte Studie «*Republikanische Bildnistypen*» nennt und sich in der Tat weitestgehend darauf beschränkt, die Überlieferung und Forschungsgeschichte zu einzelnen Porträtschöpfungen kritisch zu resümieren, nicht aber eine umfassende Entwicklungsgeschichte erarbeitet (Megow, *Bildnistypen*).

Die Gruppe der auf Delos gefundenen Bildnisse, die wohl durchweg in den Jahrzehnten um 100 entstanden und zu einem guten Teil von <namenlosen> Männern aus Italien in Auftrag gegeben worden sind⁴, stellen einen Lichtblick dar, gegen den sich das Dunkel der republikanischen Porträtgeschichte um so markanter absetzt. So existieren tatsächlich erst für Bildnisse aus den letzten Jahren der Republik ausreichend äußere Hinweise, um sie mit bestimmten herausragenden historischen Personen sicher zu verbinden. Für die ältere Zeit dagegen fehlen wertbare Münzbildnisse oder inschriftlich benannte Porträtköpfe⁵.

Um die Lücke zu schließen, sind in der älteren Forschung zwei Wege entwickelt worden, die man beide nur als äußerst optimistisch bezeichnen kann. Der eine besteht darin, mit einer Abfolge klar unterscheidbarer Stilphasen zu rechnen, so daß einzelne Köpfe, wenn nicht benannt, so doch einer bestimmten Zeitstufe zugewiesen werden können. Diese Position, wirkungsreich eingenommen von Bernhard Schweitzer für die rundplastischen Porträts und von Marie-Louise Vollenweider für die Porträts auf Gemmen⁶, hat in jüngerer Zeit zurecht massiv an Unterstützung verloren zugunsten der Überzeugung, daß auf stilistischer Grundlage bestenfalls eine grobe zeitliche Zuweisung anonymer Köpfe vorgenommen werden kann. Statt dessen ist damit zu rechnen, daß die Gestaltungsweise republikanischer Porträts in hohem Maß von den äußeren Umständen ihrer Aufstellung abhängt, daß, kurz gesagt, in vielen Fällen in erster Linie historisch argumentiert werden muß, mit der Funktion der Porträts, dem Status des Auftraggebers und ähnlichen Faktoren⁷. Der zweite Weg, das Dunkel der republikanischen Porträtgeschichte aufzuhellen, stellt eine Art konsequenter Fortführung des ersten dar: die Vergabe von Namen für Porträts, denen auf stilkritischer Grundlage – und dazu häufig mit Verweis auf die vage Ähnlichkeit mit Münzbildnissen – ein Platz in der Chronologie zugewiesen worden ist. Die zahllosen Identifizierungen von Politikerporträts des zweiten und ersten Jahrhunderts, die auf diesem Weg vorgenommen wurden und weiter werden, bleiben evident spekulativ. Das gilt etwa auch für die jüngst von Volker Michael Strocka wiederaufgenommene These, einen republikanisch anmutenden Bildnistypus mit Sulla zu identifizieren⁸. Man kann Strocka nur zustimmen, wenn er im Anschluß an eine Aufzählung der «seriöseren Fälle» sagt, keiner davon habe es «zu einer allgemeinen Anerkennung gebracht»⁹ – eine Einschätzung, die auch auf seinen eigenen Vorschlag auszudehnen ist. Aus eben diesem Grund führt an einem Verzicht auf eine <optimistische> Position auf diesem Feld kein Weg vorbei: wo die Erschließung des Gegenstandes, das heißt die Benennung von Porträts, schon ausgesprochen strittig ist, fehlt jede Basis für weiterführende Überlegungen und ist es ausgeschlossen, zu einer historischen Bewertung der

⁴ Zu den Porträts aus Delos s. u. Anm. 31.

⁵ O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (1941) 115–172; M. Bieber in: ANRW I 4 (1973) 871–898; G. Lahusen, *Die Bildnismünzen der römischen Republik* (1989).

⁶ B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik* (1948); M.-L. Vollenweider, *Die Porträtgemmen der römischen Republik* (1972/1974).

⁷ R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988) 128; A. Stewart, *Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age* (1979) 75 f.

⁸ V. M. Strocka, *RM* 110, 2003, 7–36.

⁹ Strocka a. O. (Anm. 8) 8 mit Anm. 10–14. – Hochproblematisch auch B. Andreae, *RM* 112, 2005/06, 121–161 zur Identifizierung eines Kopfes mit Maecenas; von der einführenden Interpretation, die sich anschließt, sagt Andreae selbst, sie sei «wissenschaftlich unverbindlich» (123).

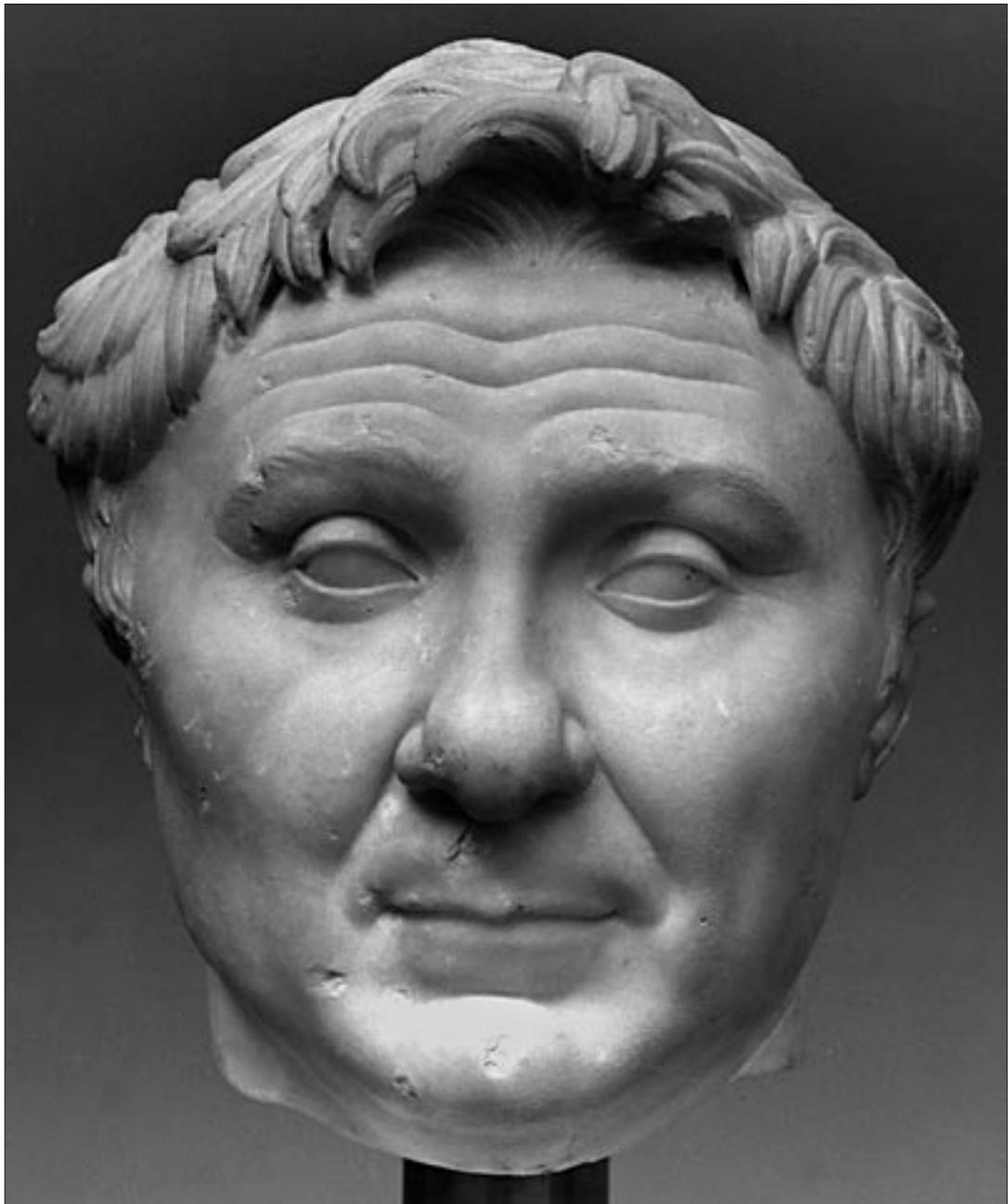


Abb. 1 Porträt des Pompeius. Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 733



Abb. 2 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 733

untersuchten Phänomene vorzudringen¹⁰. Im folgenden soll deshalb, was die beiden genannten Punkte angeht, eine konsequent kritische Haltung verfolgt werden. Eine Verkürzung der interpretatorischen Reichweite muß dies nicht bedeuten, im Gegenteil.

Nicht ohne Berechtigung haben die Porträts des Pompeius in der Forschung viel Aufmerksamkeit erhalten. Die Ausgangslage ist ebenso günstig wie herausfordernd: Es handelt sich um einen der frühesten republikanischen Politiker, dessen Bildnis sicher identifiziert werden kann¹¹, es liegen gleich zwei Fassungen vor, die sich charakteristisch voneinander unterscheiden, und es gibt in großem Umfang schriftliche Quellen über Leben und Wirken des 106 geborenen Politikers und Feldherrn. Er hat die bewegte Zeit der untergehenden Republik über einen langen Abschnitt erlebt

und als Führungsfigur mitgestaltet, bis er 48 in der Auseinandersetzung mit dem Widersacher seiner späten Jahre unterging. Das Verhältnis zu Caesar ist dann auch für die Interpretation der Bildnisse von einiger Bedeutung.

Der Kernbestand der Pompeius-Porträts ist seit der ersten Identifizierung nie in Zweifel gezogen worden und dies aus gutem Grund. Die Übereinstimmung zwischen einem Kopf in Kopenhagen¹² (Abb. 1–3) und bald nach dem Tod des Geehrten entstandenen Münzbildnissen (Abb. 10–12)¹³ ist so groß, daß daraus die Benennung mit Bestimmtheit abgeleitet werden

¹⁰ So verzichtet auch Strocka darauf, im Anschluß an die Begründung seines Identifizierungsvorschlags eine historische Interpretation des Porträttypus vorzunehmen.

¹¹ In denselben Zeithorizont gehören zwei Porträttypen, die mit guten Gründen, wenn auch nicht letzter Sicherheit Cicero und Crassus zugewiesen werden. Wegen der Unsicherheit der absoluten Datierung werden die beiden Bildnisschöpfungen für die hier vor allem interessierende Frage nach der Chronologie der Pompeius-Porträts im folgenden nicht herangezogen. Zum Porträt des Cicero s. P. Zanker in: E. Narducci (Hrsg.), *Cicerone. Prospettiva 2000, Atti del Primo Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino, 5. Mai 2000 (2001)* 16–34; Megow, *Bildnistypen* 109–124 («Typus XII: Florenz – Apsley House») Taf. 57–66. Zum Porträt des Crassus s. Megow, *Bildnistypen* 75–80 («Typus VII: Paris – Kopenhagen») Taf. 34 c–d; 35–38.

¹² V. Poulsen, *Les portraits romains I* (1962) 39–41 Nr. 1 Taf. 1. 2; F. Johansen, *AnalRom* 8, 1977, 55–61; F. Johansen, *Ny Carlsberg Glyptotek. Catalogue Roman Portraits I* (1994) 24 Nr. 1 mit Abb.; M. P. Kragelund – M. Moltesen – J. St. Østergaard, *The Licinian Tomb. Fact or Fiction* (2003) 81–84. 113 Nr. 24 Abb. 30. 31. 57; Megow, *Bildnistypen* 64 Nr. d Taf. 29 a–d und s. die Bibliographie in Anm. 1. Zum – insgesamt exzellenten – Erhaltungszustand des Kopfes und zu einer Überarbeitung, die nach der Auffindung wohl im Bereich hinter dem rechten Ohr erfolgt ist, s. Trunk, *Pompeius* 474–476.

¹³ Zu den Münzen mit Porträts des Pompeius s. Vessberg a. O. (Anm. 5) 134–137 Taf. 5, 3–6; Vollenweider a. O. (Anm. 6) Taf. 72. 73 (ausführlichste Zusammenstellung in gedruckter Form); A. Banti – L. Si-

kann. Zudem unterstützt der Fundkontext die Benennung¹⁴. Ein Kopf in Venedig¹⁵ (Abb. 4–6) wiederum weist, auch mit Blick auf die Gesamtüberlieferung der mutmaßlich republikanischen Porträts, mit dem Kopf in Kopenhagen so starke physiognomische Gemeinsamkeiten auf, daß dieselbe Person gemeint sein muß. Dritter und letzter gesicherter Punkt ist die Klassifizierung der beiden Köpfe als jeweils eigene Porträtschöpfungen – zu groß sind die Unterschiede in der Gesichts- und Haarbildung, um sie als zwei stark variierende Repliken ein und desselben Bildnisentwurfs ansehen zu können¹⁶.

Zu der Frage, inwieweit dieser schmale Kernbestand erweitert werden kann, ist in den letzten Jahren viel geschrieben worden. Unabhängig von großen Differenzen in manchen Einzelpunkten, läßt sich mehr Klarheit erlangen, wenn man fragt, was davon so weit gesichert ist, daß es als Basis für eine Interpretation im Rahmen der republikanischen Porträtgeschichte verwendet werden kann.

Der Kopf in Kopenhagen hat eine Replik in New Haven. Diese wurde zuletzt von Markus Trunk mit einem zentralen Argument, das zweifellos ein gewisses Gewicht besitzt, als Fälschung verdächtigt. Die Art der Fragmentierung des Kopfes könnte sich in der Tat dadurch erklären, daß die am Kopf Kopenhagen restaurierte Partie gezielt fortgelassen wurde¹⁷. Das Stück in New



Abb. 3 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek 733

monetti, *Corpus Nummorum Romanorum I. Da Cn. Pompeio a Marco Antonio* (1972) 15–21 Nr. 26–39; 237–247 Nr. 12–31; 257 f. Nr. 1–4; RRC Nr. 470. 477. 483. 511; E. La Rocca, *BCom* 92, 1987/88, 266 f. Abb. 1. 3 a. 6. 7; Trunk, *Pompeius* 479 f. mit Anm. 28 (weitere Lit.); 483 Abb. 9–11. Einen exzellenten Überblick über die Münzbildnisse des Pompeius gibt das Internetportal A. J. Gatlin, *CoinArchives.com Ancient Coins*, <<http://www.coinarchives.com/a>>.

¹⁴ Der Kopf gehörte sehr wahrscheinlich zu einer Galerie von Köpfen in einer Grabanlage der Familie der Crassi Frugi, die verwandtschaftlich mit Pompeius verbunden waren, vgl. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 56–59; D. Boschung, *JdI* 101, 1986, 257–297, bes. 274 f. 283 f.; Kragelund u. a. a. O. (Anm. 12) 81–84. 101–108.

¹⁵ G. Traversari, *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti* (1968) 27 f. Nr. 10 mit Abb.; F. Johansen, *AnalRom* 8, 1977, 61–63; Trunk, *Pompeius* 486 mit Anm. 61 Abb. 14; Megow, *Bildnistypen* 63 Nr. a Taf. 26 a. 27 a–c und s. die Bibliographie in Anm. 1. Der Kopf weist eine Reihe von Bestofungen und modernen Ergänzungen auf: Nase und Kinnspitze wurden ersetzt, desgleichen kleinere Partien der Lippen und Augenbrauen sowie zwei Locken über dem linken Ohr.

¹⁶ Etwas unbestimmt in diesem Punkt sind nur D. Hertel, *BJb* 188, 1988, 593 (Rezension zu Giuliani, *Bildnis und Botschaft*), und Megow, *Bildnistypen* 63–73, die beide zunächst von der Existenz möglicherweise nur eines Originals sprechen, um dann aber doch mit Bestimmtheit zwei, auch zeitlich voneinander getrennte Typen anzunehmen.

¹⁷ Trunk, *Pompeius* 473–478 Abb. 5. 6.

Haven hat zudem den Makel einer sehr unsicheren Provenienz, denn es kam «kurz nach dem 2. Weltkrieg in Rom – offenbar auf dem Kunstmarkt»¹⁸ zutage. Dasselbe gilt für einen inzwischen wieder verschollenen Kopf, den Trunk nun jedoch umgekehrt vom früher nachdrücklich vertretenen Fälschungsverdacht reinigen möchte¹⁹. Das Hin und Her der Meinungen zur bildhauerischen Ausführung ergibt für den einen wie den anderen Kopf ein klares Resultat: Da die Entscheidung über die Echtheit letztlich eine Frage des kennerschaftlichen Urteils bleibt, müssen beide Köpfe mit einem Fragezeichen versehen werden und in jedem Fall aus der Diskussion über die historische Bewertung des Pompeius-Porträts ausgeschlossen bleiben.

Anders liegt der Fall bei einer Reihe kleinformatiger Köpfe, die Martin Bentz 1994 in die Auseinandersetzung um das Pompeius-Porträt ein- oder wiedereingeführt hat²⁰. Es handelt sich zum einen um vier Terrakottaköpfchen, die nach Machart und Abmessungen (Höhe des Kopfes knapp 10 cm) so stark verwandt sind, daß sie aus derselben Form genommen sein könnten, sowie um ein etwa halb so großes Bronzeköpfchen. An der Echtheit der Stücke gibt es keinen begründeten Zweifel und auch der Aussage, daß sie Pompeius wiedergeben, ist sicher zuzustimmen. Aufgrund der format- und materialbedingten Vergrößerung der Formen gegenüber den Marmorköpfen besitzen sie nur einen sehr beschränkten Zeugniswert für die Erschließung der Pompeius-Ikonographie, stellen jedoch wertvolle Belege für die Verbreitung der Bildnisse und der darin zum Ausdruck kommenden Verehrung der Person dar. Bentz hält für die Terrakottaköpfchen, die Elemente sowohl des Typus Kopenhagen wie auch des Typus Venedig aufweisen, und auch für das Exemplar aus Bronze eine Entstehung noch zu Lebzeiten des Pompeius für wahrscheinlich oder zumindest denkbar²¹.

Neben den Porträttypen Kopenhagen und Venedig sowie ihren Reflexen in Gestalt der kleinformatigen Köpfe wurden bis in jüngste Zeit außer den bereits genannten noch weitere Köpfe mit Pompeius in Verbindung gebracht. Die Differenzen gegenüber den gesicherten Porträts sind meines Erachtens jedoch in allen Fällen so groß, daß eine Identifizierung mit dem republikanischen Politiker zur reinen Glaubenssache wird und eine erneute Besprechung der Stücke unangemessen wäre²².

Bleibt man bei den Aussagen, für die der archäologische Befund eine solide Grundlage bietet, ergibt sich folgendes einfache Resultat: Es sind zwei Schöpfungen von Pompeius-Porträts mit jeweils nur einer gesicherten Replik dokumentiert. Im Falle des Typus Kopenhagen ist eventuell eine zweite Replik erhalten, die jedoch weder statistisch noch für die Frage nach der Gestalt des Originals von großer Bedeutung ist. Die geringe Zahl von großformatigen Repliken hat, historisch betrachtet, nichts Ungewöhnliches. Etliche andere Porträttypen, die ihrem Stil nach wohl aus republikanischer Zeit stammen und vermutlich namhafte Vertreter der Nobilität

¹⁸ Trunk, Pompeius 477.

¹⁹ Trunk, Pompeius 478–483 Abb. 7. 8.

²⁰ M. Bentz, RM 99, 1992, 229–246.

²¹ M. Bentz, RM 99, 1992, 241 f.

²² Ich meine vor allem die Köpfe Rom, Museo Torlonia, Inv. 343 und 509 (Trunk, Pompeius 486 f. Abb. 12. 13; ders., Boreas 17, 1994, 267–275; Megow, Bildnistypen 65 Nr. f. g) sowie Paris, Louvre, Inv. Ma 999 (K. de Kersauson, RLouvre 1996, 39–44). Für weitere mit Pompeius in Verbindung gebrachte Köpfe s. M. Fuchs in: H. v. Steuben (Hrsg.), Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze (1999) 131–135; V. M. Strocka, Freiburger Universitätsblätter 43, 2004, 60–66.



Abb. 4 Porträt des Pompeius. Venedig, Museo Archeologico 62

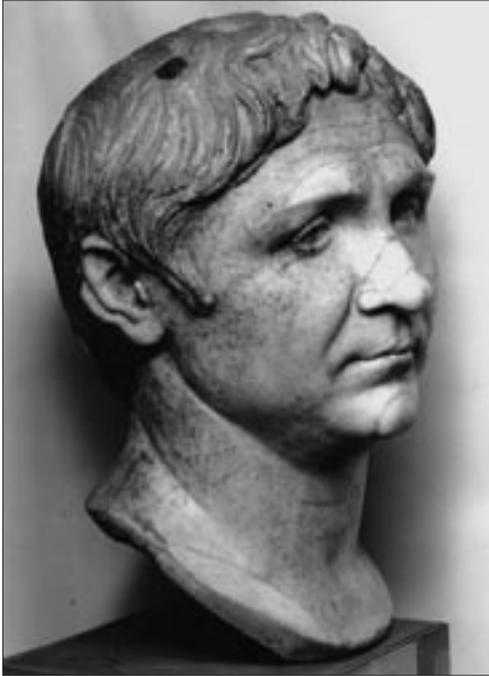


Abb. 5 Venedig, Museo Archeologico 62

wiedergeben, liegen ebenfalls nur in wenigen Ausführungen vor – die Mehrheit dieser Bildnisschöpfungen ist sogar nur in einem einzigen Exemplar überliefert²³. Für die serienhafte Aufstellung von Porträts bestanden erstmals unter Caesar und vor allem mit Augustus entsprechende politische Voraussetzungen.

Chronologie

Das relative zeitliche Verhältnis der beiden Porträttypen Kopenhagen und Venedig ist bisher kaum diskutiert worden. Dies dürfte einmal daran liegen, daß der Kopf in Kopenhagen eine überragende Anziehungskraft besitzt und dadurch den Kopf in Venedig zu einer Art Nebenüberlieferung zu degradieren scheint.

Vor allem aber gibt das Porträt in Venedig nach dem Eindruck der meisten Beobachter einen jüngeren Mann wieder, weswegen sich die Frage nach der relativen Chronologie im Grunde gar nicht stelle. Völliger Konsens besteht in

diesem Punkt jedoch nicht, und tatsächlich ist der Befund wohl nicht so eindeutig, wie er fast durchweg dargestellt wird²⁴. Bei etwas näherer Betrachtung erweisen sich die beiden Köpfe nicht einfach als zwei Fassungen desselben Gesichts, sondern als jeweils eigenständige künstlerische Formulierungen²⁵. So hat der Kopf in Venedig vollere und stärker geschwungene Lippen²⁶ und das Kinn ist pointierter gefaßt, was insbesondere im Profil sichtbar wird. Die stärkere Ausprägung der Nasolabialfalten beim Kopf in Kopenhagen könnte man als typisches Alterungsmerkmal werten, doch ist dabei auch die insgesamt größere Fülle des Inkarnats zu beachten.

Aber die Frage nach dem Alterseindruck, den die beiden Köpfe auf einen Betrachter heute machen, kann ohnehin bestenfalls für die Oberfläche etwas aussagen. Man geht sicher fehl, generell von einem antiken Porträt Korrektheit bei der Altersangabe zu erwarten. Es kann, wenn es seiner Funktion dient, in dieser Hinsicht authentisch sein, etwa bei griechischen Philosophen, die als altersweise Männer wiedergegeben werden, oder bei römischen Prinzen, deren Jugendlichkeit zu verschleiern kein Grund bestand. Viele Porträtgestaltungen weichen jedoch, was nicht weiter erläutert werden muß, mit größter Selbstverständlichkeit vom wahren Alter des Dargestellten ab, und zwar immer dann, wenn die damit verfolgte Aussageabsicht es

²³ Vgl. Megow, Bildnistypen passim.

²⁴ Dem bestimmten Urteil der meisten Autoren widersprechen K. Fittschen, AA 1991, 266 Anm. 79; GGA 258, 2006, 84, der die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis der beiden Bildnistypen ausdrücklich offen läßt, und K. de Kersauson, RLouvre 1996, 44 (s. dazu u. Anm. 41).

²⁵ Vgl. K. Fittschen, AA 1991, 266 f.: Der Kopf in Venedig «weicht vom Typus Kopenhagen in vielen Punkten ab, darunter einigen, die unveränderliche Merkmale betreffen (Stirn und Mundpartie ...)».

²⁶ Dieser Befund ist trotz der Ergänzungen des vorderen Teils der Lippen eindeutig.

erfordert. Nach einem Bild des siebzigjährigen Perikles sucht man ebenso vergeblich wie nach einem des greisen Augustus (vgl. u. die «grundsätzlichen Überlegungen zum antiken Individualporträt»).

Auch für Pompeius und andere herausragende Gestalten aus seinem Zeithorizont ist keineswegs per se eine getreue Altersangabe in den Porträts zu erwarten. Hohes Alter besonders herauszustellen, gehört zu den hervorstechenden Phänomenen im spätrepublikanischen Porträtschaffen. Giuliani bringt dies wie andere vor ihm mit der Wertschätzung für die besonders politik- und lebenserfahrenen Senes im damaligen Normensystem in Verbindung²⁷. In den rundplastischen Bildnissen tritt dieser Zug ebenso hervor wie auf den in den fünfziger Jahren einsetzenden Porträts auf Münzen²⁸. Das Typenhafte der Alterskennzeichnung schließt jedoch auch ein, daß es in einem gewissen Umfang gezielt eingesetzt und auch unterdrückt werden konnte, wenn es die Situation opportun erscheinen ließ. Im Falle des Pompeius ist gerade auch mit letzterem zu rechnen, ließ er doch die Alexanderstilisierung, zu der wesentlich die Jugendlichkeit gehört, nach Aussage der Quellen²⁹ zu einem seiner persönlichen Kennzeichen werden. So zeigt denn auch ein Blick auf die Münzen (Abb. 10–12) unmißverständlich an, daß die Bildnisse, was die Angabe der Alterszüge angeht, stark schwankend sind, ein Punkt, auf den noch einmal einzugehen sein wird.

Das relative Verhältnis der beiden Porträttypen kann also nicht nach dem Augenschein bestimmt werden, sondern nur stilgeschichtlich und insbesondere auch historisch, das heißt nach der Funktion, die sie unter den gegebenen Umständen erfüllten. Hier soll zunächst nur der erstgenannte Punkt zur Sprache kommen³⁰. Von einigen Unterschieden in der Gesichtsbildung war eben schon die Rede. Stilgeschichtlich auswertbar sind meines Erachtens vor allem zwei Eigenheiten: die Haargestaltung sowie die Form von Lippen und Untergesicht. Außer Betracht müssen dagegen zwei markante Details des Kopfes in Kopenhagen bleiben: Für die so auffallend knollige Nase fehlt am Kopf in Venedig die Vergleichsmöglichkeit, und die – fotografisch gerne schön herausmodellerte – Stirnkontraktion des Typus Kopenhagen und der prononcierte



Abb. 6 Venedig, Museo Archeologico 62

²⁷ Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 190–199; für Zusammenstellungen entsprechender Porträts s. ferner Schweitzer a. O. (Anm. 6) passim; Buschor a. O. (Anm. 1) Abb. 44. 53. 54. 56–59.

²⁸ Vgl. Lahusen a. O. (Anm. 5); ferner ders. in: W. Schlink (Hrsg.), *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst* (1997) 79: «Man weiß, daß manche gar nicht so alt waren, als sie die Münzen prägen ließen.»

²⁹ s. hierzu u. Anm. 46.

³⁰ Zur historischen Einordnung und Interpretation der Pompeius-Porträts s. u.

Brauenwulst des Typus Venedig stellen verschiedene Spielarten der Gestaltung dieser Gesichtsregion dar, die für eine relative Chronologie nicht zu verwerthen sind.

Was nun Haare und Mundpartie angeht, so scheint mir, um das Ergebnis vorweg zu nehmen, die Nähe des Kopfes in Venedig zu den frühen Porträts des Augustus eine Datierung nach dem Kopenhagener Kopf anzuzeigen. Charakteristisch für das Haar des letztgenannten Typus sind, abgesehen vom isolierten Alexanderzitat des starken Wirbels über der Stirn, die charakteristische Gliederung der Haarmasse in kräftigen, unsystematisch angeordneten Büscheln. Der Kopf bedient sich damit einer formalen Konvention, die seit dem späteren zweiten Jahrhundert besteht. Anzuführen sind hier etwa mehrere Köpfe aus Delos³¹, ferner das Porträt des Diodoros Paspasos³², aber auch «römische» Porträts wie der sogenannte Ennius³³ und der sogenannte Postumius Albinus³⁴. Für die Porträts aus De-



Abb. 7 Porträt des Caesar (Typus Tusculum-Aglié).
Turin, Museo di Antichità

los ergibt sich aus den äußeren Umständen eine Entstehung in den Jahrzehnten um 100, und die anderen Köpfe können auf der Grundlage stilkritischer Überlegungen mit einiger Zuversicht in denselben Zeithorizont gesetzt werden. Der Kopf Venedig dagegen hebt sich gestalterisch von dieser späthellenistischen Tradition entschieden ab. Sein Haar legt sich insgesamt als gleichmäßig dicke Schicht um den Schädel und bildet über der Stirn ebenso wie an den Seiten und am Hinterkopf lange Strähnen. Dies wird ebenfalls zu einer formalen Konvention, jedoch erst ab oder nach der Mitte des Jahrhunderts; man vergleiche das Caesar-Porträt vom Typus Tusculum-Aglié (Abb. 7) wie auch vom wohl erst unter Augustus entstandenen Typus Chiamonti³⁵, die Bildnisse des Augustus im Octavianstypus³⁶ (Abb. 8. 9) und zahlreiche mit die-

³¹ Zu den Köpfen aus Delos s. C. Michalowski, *Les portraits hellénistiques et romains, Délos XIII* (1932); Stewart a. O. (Anm. 7) 65–98 Taf. 18 a – 20 d; Smith a. O. (Anm. 7) 126 f. Taf. 72, 1; ders., *Hellenistic Sculpture. Handbook* (1991) 255–258 Abb. 315–318; A. Stähli, *AA* 1991, 245–252 Abb. 33–41; Papini a. O. (Anm. 2) 486–491.

³² G. Hübner in: M. N. Filgis – W. Radt, *Die Stadtgrabung I. Das Heroon, AvP XV 1* (1986) 127–145 Taf. 44. 45. 46, 1–3; R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture. Handbook* (1991) 257 Abb. 324.

³³ s. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 163–189 Abb. 40–42; Megow, *Bildnistypen* 35–47 («Typus Kopenhagen-Vatikan», mit der älteren Lit.).

³⁴ s. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 190–199 Abb. 54–56; Megow, *Bildnistypen* 29–33 («Typus Paris-Oslo», mit der älteren Lit.).

³⁵ F. D. Johansen in: *Ancient Portraits in the J. P. Getty Museum I* (1987) 17–40; *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskatalog Berlin* (1988) 305 Nr. 141; S. 314 Nr. 151 (M. R. Hofter); D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture* (1992) 44–46; Th. Schäfer in: R. M. Weiss – Th. Schäfer – M. Osanna



Porträts des Augustus: Abb. 8 Rom, Musei Capitolini, Stanza degli imperatori 2. –
Abb. 9 Florenz, Galleria degli Uffizi 1914.76

sen stilistisch zusammenhängende Privatporträts³⁷. Daß der Typus Venedig nahe an die Porträts des ersten Princeps heranzurücken ist, erweisen schließlich auch die Gabel-Zangen-Motive im Haarrand über der Stirn – ohne die Beschädigungen dieser Partie würde sich dieser Zug noch besser abzeichnen.

Der weiche Mund des Kopfes Venedig stellt die stärkste physiognomische Differenz zum angeblich älteren Kopf in Kopenhagen dar. Da also mindestens eine der beiden Formulierungen von den realen Gesichtszügen des Pompeius abwich, wird man dem Befund erneut nur gerecht, wenn man ihn als Gestaltungseigenheit einstuft. Ernst Buschor hat, ohne den Punkt näher zu behandeln, durch die bildliche Zusammenstellung des Pompeius Kopenhagen mit einigen Köpfen von Männern mit betonten Alterszügen den Weg bereits gewiesen³⁸. Das Pompeius-Porträt

(Hrsg.), *Caesar ist in der Stadt*. Die neu entdeckten Marmorbildnisse aus Pantelleria (2004) 20–23 mit einer etwas widersprüchlichen Einordnung eines ungewöhnlich gut erhaltenen Neufundes von der Insel Pantelleria. Schäfer rechnet den Kopf unter die «Kerngruppe» der Repliken des Typus Tusculum, bezeichnet ihn zugleich aber – sicher zutreffend – als «kaiserzeitliche Redaktion» des spätrepublikanischen Originals (22). Tatsächlich ist der Caesarkopf wohl ein instruktives Zeugnis dafür, wie wenig festgelegt die Gestaltung der Caesarbildnisse war, in scharfem Kontrast zur Praxis seit Augustus.

³⁶ P. Zanker, *Studien zu den Augustus-Porträts I. Der Actium-Typus* (1973; ²1978); D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (1993) 11–22.

³⁷ Zur Popularität der Strähnenfrisur in der Art des Pompeius Venedig «vor allem im späteren 1. Jahrhundert v. Chr.» verweise ich auf die von Chr. Kunze zusammengetragenen Belege: *JdI* 111, 1996, 206 (Zitat). 208; vgl. ferner: P. Zanker, *AA* 1981, 356–361 zu Strähnenfrisuren augusteischer Zeit.

³⁸ Buschor a. O. (Anm. 1) Abb. 53–60.



Porträts des Pompeius auf Münzen: Abb. 10 Gnaeus Pompeius, 46/45. London, British Museum. – Abb. 11 Sextus Pompeius, wohl 44/43. Vatikan. – Abb. 12 Sextus Pompeius, zwischen 42 und 36. Kunsthandel

Kopenhagen schließt sich hier, wenn auch nur punktuell, dem Gestaltungsmuster des sogenannten Greisenporträts an, zu dem neben der dünnen Mundspalte häufig auch die schön gewellten Stirnfalten gehören. Umgekehrt stellen die etwas volleren, fein geschwungenen Lippen, wie sie der Typus Venedig besitzt, ein Kennzeichen von Porträts seit der Mitte des ersten Jahrhunderts dar; anzuführen sind wieder die eben bereits genannten Beispiele. Besonders eng ist in diesem Punkt die Ähnlichkeit mit manchen Augustus-Bildnissen im Octavianstypus, etwa dem bekannten Kopf in den Kapitolinischen Museen³⁹ (Abb. 8). Auch die bisher nicht angesprochene starke Kopfwendung lässt sich, wie ein Blick auf den Augustuskopf aus La Alcudia⁴⁰ erweist, ohne Schwierigkeiten mit einer späten Datierung des Pompeiuskopfes vereinbaren.

Als Ergebnis dieser Überlegungen ist festzuhalten: Die bisher in der Forschung fast durchweg vom unmittelbaren Augenschein abgeleitete relative Chronologie der beiden Pompeius-Porträts wird vom stilistischen Befund nicht gestützt. Unter der methodischen Prämisse, daß die etablierte Vorstellung vom Wandel der Gestaltungsformen im Porträtschaffen des mittleren ersten Jahrhunderts das Richtige trifft, erweist sich der Typus Kopenhagen entgegen der fast einmütigen *Communis opinio*⁴¹ als die ältere, ganz in späthellenistisch-spätrepublikanischer Tradition stehende Schöpfung, der weniger individuelle Typus Venedig dagegen als das jüngere Werk, das schon nahe an die augusteische Zeit heranrückt.

³⁹ vgl. Boschung a. O. (Anm. 36) 118f. Nr. 23 Taf. 14. 28, 1.

⁴⁰ vgl. Boschung a. O. (Anm. 36) 110 Taf. 7. 8; P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 50–52 Abb. 33.

⁴¹ Deziert für eine Entstehung des Typus Venedig nach dem anderen Typus tritt meines Wissens nur K. de Kersauson, *RLouvre* 1996, 44 mit einer kurzen Bemerkung ein: Ersterer vertrete gegenüber dem Kopf in Kopenhagen «un pas franchi vers l'idéalisation et l'héroïsation de l'homme de l'état, soit que la copie soit tardive – nous avons pensé à l'époque d'Hadrien – soit que l'original lui-même ait été, par ce goût atticisant dont la copie fait preuve, une création orientale, mais que nous datons, pour des raisons aussi d'expression de la physiognomie, des environs de 50 av. J.-C.» – Vorbehalte gegenüber der traditionellen Chronologie bei K. Fittschen, *AA* 1991, 266 Anm. 79: «wegen der pathetischeren Kopfwendung mag es (das Porträt in Venedig, Anm. des Verf.) mit Giuliani tatsächlich die frühere Schöpfung sein.» Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 200 äußert sich in diesem Punkt allerdings ebenfalls recht vorsichtig: «Die Physiognomie ist hier eindeutig jugendlicher, und man wird daraus auch auf eine frühere Entstehungszeit schließen dürfen.» Indirekt für eine Datierung wohl erst nach der Jahrhundertwende spricht sich Chr. Kunze, *JdI* 111, 1996, 206. 208 aus.

⁴² Vgl. die o. Anm. 13 angegebene Lit.

Auch die Münzbildnisse des Pompeius können als – wenn auch schwache – Bestätigung für diese zeitliche Abfolge angeführt werden. Von Interesse ist hier vor allem ein Vergleich der Pompeius-Köpfe auf den Münzen, die sein älterer Sohn Gnaeus 46/45 prägen ließ (Abb. 10), mit jenen auf den Münzen des Sohnes Sextus, die in jedem Fall später und unter Umständen bis in das Jahr 36 geprägt wurden⁴² (Abb. 11. 12). Während die früheren Stücke durchgehend ein Gesicht mit markanten Zügen zeigen, findet sich auf den späteren Münzen – bei aller Unterschiedlichkeit der Stempel – daneben auch häufig ein jüngerer Pompeius mit ausgeglichener Gesichtsbildung⁴³. Dieser Vorgang hat eine Parallele in den Münzbildnissen Caesars. Die ausgeprägten individuellen Züge, wie sie für die Bildnisse auf den Münzen aus den Monaten vor seinem Tod so charakteristisch sind, bleiben kein fester Zug. Seit etwa 42 werden auch Münzporträts geschaffen, die einen verjüngten, physiognomisch weniger pointierten Kopf wiedergeben⁴⁴.

Was absolute Daten der rundplastischen Porträts angeht, sei mit der hier gebotenen Vorsicht nur folgendes gesagt. Der Kopf in Kopenhagen meint, auch wenn sich seine Alterszüge in gewissem Umfang durch die Anbindung an den Typus des Greisenporträts erklären, sicher einen Mann bereits fortgeschrittenen Alters; eine Datierung, grob gesprochen, in die Zeit um das Erste Triumvirat im Jahre 60 mag, ganz im Einklang mit der *Communis opinio*, das Richtige treffen. Der andere Typus ist dann am ehesten als Fassung aus den letzten Lebensjahren zu verstehen, ohne daß eine posthume Entstehung ausgeschlossen werden kann⁴⁵. Auf die Chronologie ist im Zusammenhang mit der Interpretation noch zurückzukommen.

Inhaltliche Interpretation: Geklärte und offene Punkte

Wenn sich die Überlegungen zur Interpretation römisch-republikanischer Porträts im folgenden auf die Bildnisse des Pompeius konzentrieren, ist dies methodisch durch die Tatsache legitimiert, daß es keine älteren Porträts gibt, die man zuverlässig einem prominenten politischen Akteur zuweisen kann. Die Eigenart der Überlieferung erzwingt somit in gewissem Umfang eine isolierende Betrachtungsweise. Gleichwohl lassen sich, von diesem Einzelbefund ausgehend, auch Aussagen zur republikanischen Porträtpraxis insgesamt entwickeln.

⁴³ Vgl. H. Zehnacker, *Moneta. Recherchers sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine (289–31 av. J.-C.)* (1973) 1013: «expression calme et prosaïque ... le nez plus petit que sur les émissions espagnoles ... le modelé du visage moins contrasté, et les cheveux, groupées en masse épaisse, ne font guère ressortir l'héroïque ἀναστολή.»

⁴⁴ Vgl. vor allem den Denar RRC Nr. 525/41; W. Trillmich in: *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Ausstellungskatalog Berlin (1988) 500 Nr. 302. Weniger aussagekräftig sind in unserem Zusammenhang die bekannten DIVOS IULIVS-Prägungen, auf denen das Caesar-Bildnis mit jenem des Octavian gekoppelt ist und aus durchsichtigen politischen Gründen eine formale Angleichung stattgefunden hat: RRC Nr. 535/1; Trillmich a. O. 500 Nr. 303; Zanker a. O. (Anm. 40) 45 Abb. 28 a. b; Kleiner a. O. (Anm. 35) 61 Abb. 37. 38.

⁴⁵ Die in der Sekundärliteratur häufig ausgesprochenen Zuweisungen der beiden Bildnistypen an bestimmte in den schriftlichen Quellen genannte Statuen, voran jene in der ‚Curia‘ des 55 fertiggestellten Pompeiustheaters, sind offenkundig reine Gedankenspielereien, denn niemand kann so präzise datieren, und Statuen des Pompeius scheinen überdies recht zahlreich gewesen zu sein. Sie blieben auch nach seiner Niederlage gegen Caesar im öffentlichen Raum in Rom präsent. Zu den Quellenzeugnissen im einzelnen s. E. La Rocca, *BCom* 92, 1987/88, 271 f.

Zunächst allerdings wird der Blickwinkel noch stärker eingeengt, und zwar auf das Pompeiusbildnis in Kopenhagen, das als die ausgeprägtere Schöpfung traditionell mehr Aufmerksamkeit erhält als die Fassung in Venedig. Grundlage für die Interpretation des Porträts sind zwei sehr unterschiedliche Eigenheiten seiner Gestaltung. Die erste ist das über der Stirn stark aufgeworfene Haar. Darin eine Angleichung an Alexander zu sehen, wird sowohl vom archäologischen Befund, also der Verwandtschaft mit den erhaltenen Alexanderporträts, als auch der literarischen Überlieferung unterstützt⁴⁶; Pompeius hat sich nach Aussage Plutarchs in der Stilisierung seines Äußeren an den «Bildnissen des Königs Alexander» orientiert. Das Alexanderhafte hebt als Wesenszug des Dargestellten den erfolgreichen Militär heraus, wie dies mit seiner Biographie auch mühelos zusammengeht. Soweit besteht in der Forschung Konsens.

Keine evidente Bedeutung hat dagegen die zweite hervortretende Eigenheit des Kopfes, seine feiste Erscheinung mit dem trapezförmigen Umriß des zudem sehr breiten Schädels, den kleinen Augen, der knolligen Nase, dem schmalen Mund und dem weichen Kinn. Was die Beurteilung dieses Befundes angeht, ist es inzwischen fast eine Konvention geworden, hier von der «Zwiespältigkeit» der Porträtkonzeption zu sprechen⁴⁷. Damit ist allerdings von der beschreibenden Erfassung des Porträts bereits ein weiter Schritt zur Interpretation, und zwar zu einer entschiedenen Bewertung getan. Angemessener erscheint es deshalb, zunächst nur zu konstatieren, daß die Alexanderangleichung nur einen Einzelzug betrifft, das Porträt als Ganzes sich aber nicht an die traditionelle Erscheinung des makedonischen Feldherrn anlehnt. Neutral gesprochen verbindet der Kopenhagener Kopf zwei unterschiedliche Eigenheiten, einerseits eine spezifische, die Orientierung an Alexander und seinem Ethos des jugendlichen Eroberers, und andererseits eine allgemeine, die Wiedergabe von anscheinend sehr individuellen Gesichtszügen, und zwar denen eines nach konventionellen Maßstäben nicht gerade schönen Mannes mittleren Alters⁴⁸.

Einige grundsätzliche Überlegungen zum antiken «Individualporträt»

In dem Punkt, daß das Porträt des Pompeius Elemente eines «realistischen» oder eines «Individualporträts» aufweist, wie es im späten Hellenismus und der späten Republik verbreitet war, besteht in der Forschung Konsens. Zugleich stellt die parallele Verwendung der zitierten Begriffe sowie die schwankende Bedeutung, die dem Gegenbegriff «Idealporträt» in der Literatur zum antiken Porträt insgesamt gegeben wird, ein Indiz für eine ausgeprägte definitorische Unbestimmtheit auf diesem Feld dar. Deshalb seien an dieser Stelle in stichwortartiger Kürze einige Erläuterungen zur begrifflichen Verständigung eingefügt. Dies rechtfertigt sich nicht nur durch die Anforderungen, dem hier zur Diskussion stehenden Befund durch eine Skizze der theoretischen Grundlagen gerecht zu werden, auch die Tatsache, daß die Ge-

⁴⁶ Plut. Pomp. 2, 1. Siehe hierzu ausführlich D. Michel, *Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius* (1967) 35–66; ferner Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 70 f. 200.

⁴⁷ Vgl. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 67 mit der Kapitelüberschrift «Erster Augenschein: Zwiespältigkeit des Pompeius-Porträts» und Trunk, *Pompeius mit dem Aufsatztitel «Pompeius Magnus. Zur Überlieferung und <Zwiespältigkeit> seines Porträts»*.

⁴⁸ Die ad hoc-Spekulation von P. Zanker, die kleinen, verkniffen wirkenden Augen hingen eventuell mit Kurzsichtigkeit des Pompeius zusammen (JRS 79, 1989, 182 [Rezension zu Giuliani, *Bildnis und Botschaft*]), spezifiziert nur seine Einschätzung, daß es sich um ein ausgeprägt individuelles Porträt handelt.

schichte des griechischen Individualporträts in seinen Anfängen ebenso wie im weiteren Verlauf auch nach langer Debatte noch sehr kontrovers beurteilt wird, zeigt einen Bedarf an. Ich verzichte im folgenden auf die Nennung von Gewährsleuten, da es im wesentlichen darum geht, häufig ausgesprochene Überlegungen in möglichst transparenter gedanklicher Gliederung zusammenzufassen.

Definition. Für das individuelle Porträt gibt es zwei Definitionskriterien: 1. Ein Porträt ist individuell, wenn es große Ähnlichkeit mit der dargestellten Person aufweist (mimetisch). 2. Ein Porträt ist individuell, wenn es in seiner Zeit eine individuelle künstlerische Schöpfung zur Wiedergabe eines bestimmten Individuums darstellt (formalistisch). Dies schließt auch retrospektive, also ohne Kenntnis des Aussehens des Dargestellten geschaffene Porträts ein. Die zweite Kategorie läßt sich von der ersten nicht abtrennen, weil in beiden Fällen dieselben gestalterischen Mittel eingesetzt werden (siehe unten) und eine Entscheidung über das Vorliegen von Ähnlichkeit nur selten möglich ist.

Da es um zwei verwandte, aber keineswegs identische Phänomene geht, ist es nicht möglich, diese mit nur einem Begriff angemessen zu bezeichnen. Das heißt, jede Bezeichnung stellt nur ein Verständigungsmittel dar, das erklärungsbedürftig ist: Der Begriff «realistisch» ist insofern nur eingeschränkt geeignet, als diese Bezeichnung strenggenommen nur für die erste Kategorie zutrifft. Der Begriff «individuell» oder «Individualporträt» stellt den umfassenderen Begriff dar, dessen Doppelbedeutung zwar leicht zu Mißverständnissen führt, jedoch den Gegenstand am angemessensten bezeichnet: er ist treffend für beide Spielarten des realistischen Porträts, die «(ähnliche) Wiedergabe eines Individuums» und die «realistisch wirkende Porträtschöpfung, die individuell für einen bestimmten Menschen geschaffen wurde». Die Bezeichnung «veristisch» trägt nichts zur begrifflichen Klärung bei.

Voraussetzungen und Anfänge. Die Voraussetzung für die Schaffung individueller Porträts war gegeben, als im frühen fünften Jahrhundert ein hoher Grad an Nachahmung zu den festen gestalterischen Optionen der griechischen Kunst geworden war. Aus diesem Grund ist von den beiden oben genannten Kategorien die mimetische die übergeordnete: Das Bestehen der mimetischen Option ist die Voraussetzung für jede Form von individuellem Porträt.

Gestalterische Mittel. Der Eindruck einer individuellen oder realistischen Gestaltung eines Porträts kann auf zweierlei Weise erreicht werden: erstens durch eine individuelle Physiognomie, was stets auf die eine oder andere Weise eine Abweichung von einem völlig regelmäßigen oder allgemeiner, dem «Normalgesicht» der jeweiligen Epoche bedeutet; zweitens durch Alterszüge, also die Entscheidung, nicht den erwachsenen, ausgereiften Menschen wiederzugeben, sondern einen, der nach den Maßstäben der Antike die Blüte seines Lebens überschritten hat. Alterszüge sind hier nur in zweiter Linie anzuführen, da sie, wie gerade das republikanische Porträt, aber auch das griechische Intellektuellenporträt zeigt, häufig Element einer konventionalisierten Darstellungsweise sind.

Abgrenzung gegenüber dem nicht-realistischen Porträt – (Gegen-)Begriffe. Eine oder sogar die wesentliche Schwierigkeit bei der Interpretation antiker Porträts ergibt sich aus der Tatsache, daß mit der Entstehung des Individualporträts diese Gestaltungsweise keineswegs zu einem festen Standard wurde. Statt dessen konnten die Künstler oder Auftraggeber seit der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts die mimetische Option nutzen, oder aber darauf verzichten.

Für nicht-individuelle Porträts wird vielfach der Begriff «ideal» verwendet, der jedoch irreführend ist, da jedes antike Porträt eine positive Aussage enthält und demnach ein Ideal verkörpert. Als Gegenbegriff eignet sich wohl am besten die Bezeichnung «typisiert», da der Verzicht auf individuelle Gestaltung immer bedeutet, das Porträt der konventionalisierten Darstellung eines bestimmten Personentypus wie Herrscher, Bürger, Intellektueller etc. anzunähern.

«Individuell» und «typisiert» sind als polare Begriffe zu verstehen, das heißt nicht im Sinne einer Ausschließung, sondern in der Weise, daß jeder Einzelbefund zwischen den beiden Polen angesiedelt ist. Eine – ohnehin nur theoretisch denkbare – perfekt realistische Übertragung eines menschlichen Kopfes in ein anderes Medium wäre kein Porträt, sondern das Resultat eines technisch-handwerklichen Vorgangs.

Historische <Entwicklung>. Die Frage, ob es für das individuelle Porträt einen historischen Prozeß gibt, den man als Entwicklung bezeichnen kann, ist je nach Perspektive zu bejahen oder zu verneinen. Zweifellos nimmt der gestalterische Aufwand, also das Repertoire der zur Schaffung individueller Porträts eingesetzten Darstellungsmittel, im Laufe der Zeit zu. Das Porträt des sogenannten Blinden Homer mit seiner authentischen Wiedergabe des erschlafften Gewebes um die Augen wäre in dieser Form im fünften Jahrhundert nicht denkbar gewesen. Der Versuch einer Kategorisierung der formalen Phänomene in der Wahrnehmung heutiger Betrachter ist für das Verständnis der antiken Befunde jedoch von geringerer Bedeutung als die Frage nach der Wirkung der Bildnisse auf die Betrachter im jeweiligen Zeithorizont. Das frühklassische Themistokles-Bildnis dürfte in seiner Zeit mehr schockiert haben als das Homer-Porträt im mittleren Hellenismus, als seine Betrachter bereits mit zahlreichen ähnlichen ästhetischen Erfahrungen aufgewachsen waren⁴⁹. Verschiedene «Stufen der Entwicklung» des realistischen Porträts definieren zu wollen, wird deshalb immer zu ausgesprochen subjektiven Resultaten führen, die keine fruchtbare Grundlage für die historische Interpretation darstellen.

Historische Interpretation. Der grundlegenden Unterscheidung von individuellem und typisiertem Porträt auf der Ebene der künstlerischen Gestaltung entspricht ein grundlegender Unterschied auf der Ebene von Wirkung und Aussage. Bildhaft gesprochen sagt jedes individuelle Porträt «Ich», das heißt es zielt darauf, die dargestellte Person als Individuum zu präsentieren, als jemand, der aus der Gemeinschaft herausragt, sei es als Inhaber besonderer Macht, z. B. als Herrscher, sei es als Inhaber von unverwechselbaren Eigenschaften, z. B. als Intellektueller. Das typisierte Porträt zielt auf das Gegenteil. Es gibt die dargestellte Person ausdrücklich als Angehörigen einer Gruppe aus. Zuverlässig interpretierbare Beispiele sind etwa das Porträt des «Norm(al)bürgers Perikles» oder die «Schulgesichter» der Epikureer⁵⁰.

An diesen Grundgegebenheiten muß sich jede Einzelinterpretation bewähren. Daß die antiken Bildnisse ihre besondere Wirkung aus der Kombination individueller und typisierter Züge

⁴⁹ Sog. Blinder Homer: G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks I* (1965) 50–53 Abb. 64–104; K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts* (1988) Taf. 140. – Themistokles: Richter a. O. 97–99 Abb. 405–408; Fittschen a. O. Taf. 9, 2; 10, 11, 1; 12, 1; *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog Berlin* (2002) 229 Nr. 124 (R. Krumeich).

⁵⁰ Perikles: Richter a. O. (Anm. 49) 102–104 Abb. 429–433, 435, 437–441; Fittschen a. O. (Anm. 49) Taf. 19, 20, 1; *Die griechische Klassik a. O.* (Anm. 49) 232 f. Nr. 127 (R. Krumeich). – Epikureer: Richter a. O. II (1965) 194–206 Abb. 1149–1324; H. Wrede, *AM* 97, 1982, 235–245.

bezogen, sei noch einmal ausdrücklich betont. Konkrete Aufgabe der Porträtinterpretation ist es somit, einerseits die typenhaften Elemente zu identifizieren und ihre Wertigkeit zu bestimmen, andererseits bei ausgeprägt individuellen Bildnissen zu klären, welchem konkreten Zweck die Absetzung von der Gemeinschaft dient.

Forschungsgeschichte: Zur Interpretation des Realismus im republikanischen Porträt

Die Grundfrage, die sich aus dem Gesagten für die Interpretation des Kopenhagener Pompeius-Porträts ergibt, lautet: Welche Funktion erfüllt die Schaffung eines individuellen Porträts für den spätrepublikanischen Politiker und Feldherrn? Was heißt es konkret, wenn das Bildnis dafür eingesetzt wird, das Individuum Pompeius von seinem Umfeld abzusetzen? Im folgenden sollen einige Thesen zu dieser Frage kritisch referiert werden – der Blick ist dabei nicht allein auf das Pompeius-Porträt gerichtet, sondern auch auf den weiteren Kontext der Bildnisse in der ausgehenden Republik insgesamt. Daran schließt sich der Versuch einer eigenen Interpretation, die auch die oben begründete relative Chronologie der beiden Porträtfassungen wiederaufgreift.

Die einzelnen Positionen, die in jüngerer Zeit als historische Erklärung für die Popularität des Individualporträts in der späten römischen Republik entwickelt worden sind, divergieren stark. Daß dies mitunter sogar für die Aussagen ein und desselben Autors gilt, kann man als Indiz dafür nehmen, wie sehr die Diskussion im Fluß ist.

Von Paul Zanker gibt es über einen längeren Zeitraum eine ganze Reihe von Stellungnahmen zu dieser Thematik⁵¹. 1976 publiziert er in den Akten des von ihm veranstalteten Kolloquiums «Hellenismus in Mittelitalien» einen Aufsatz, in dem er die These vertritt, der Realismus der spätrepublikanischen Porträts sei als Übernahme der Praxis des griechischen Individualporträts zu verstehen⁵². Wie jede der zahlreichen «Ursprungstheorien» zum römischen Porträt⁵³ bliebe auch diese unbefriedigend, wenn sie über das Szenario einer formalen Entwicklung hinaus nicht auch eine historische Erklärung bieten würde. Zanker führt in diesem Zusammenhang an, die Vertreter der römischen Nobilität hätten den Lebensstil der wohlhabenden Bürger in den eroberten griechischen Gebieten übernommen und im Zuge dieser Mentalitätsveränderung auch Formen der bildlichen Repräsentation adaptiert. «Die volle und bewußte Rezeption des (hellenistischen, Anm. des Verf.) Individualporträts setzt daher eine allgemeine Teilhabe an der Welterfahrung der hellenistischen Kultur voraus», und man «gab sich mehr als Angehöriger eines hellenistischen Weltbürgertums denn als Mitglied des weltbeherrschenden Senats»⁵⁴. Die Schwäche dieser Hellenisierungsthese, wie man sie der Einfachheit halber nennen kann, liegt darin, daß sie dem Individualporträt der republikanischen Nobiles eine spezifische eigene Bedeutung weitgehend abspricht. Die individuellen Gesichter wären dann nicht

⁵¹ P. Zanker in: ders. (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien* (1976) 581–605; ders., *AA* 1981, 349–361; ders. in: *Les bourgeoisies «municipales» italiennes aux IIe et Ier siècles av. J.-C.*, *Kolloquium Neapel*, 7.–10. Dez. 1981 (1983) 251–266; ders., *JRS* 79, 1989, 182 f. (Rezension zu Giuliani, *Bildnis und Botschaft*); ders., *AA* 1995, 473–481; ders. a. O. (Anm. 11).

⁵² P. Zanker in: ders. (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien* (1976) 581–605.

⁵³ Zusammenfassend zu diesem Punkt U. W. Hiesinger in: *ANRW* I 4 (1973) 814–818; J. D. Breckenridge in: *ANRW* I 4 (1973) 826–854, bes. 848 ff.; Smith, *Republican Portraits* 30–33.

⁵⁴ Zanker a. O. (Anm. 52) 587 f. 590.

um ihrer genuinen Wirkung willen geschaffen worden, sondern als äußeres Signal für das Bedürfnis, sich einer anderen Kultur anzupassen und sich den Anstrich griechischer Weltläufigkeit zu geben. Der komplexen politisch-gesellschaftlichen Situation, in der sich die Exponenten des entstehenden römischen Weltreichs befanden, wird diese Einengung auf einen einzigen Faktor aber schwerlich gerecht.

Zanker selbst hat seine Position in einem 1995 publizierten Aufsatz revidiert⁵⁵. Nicht in der Begegnung mit der griechischen Welt sieht er jetzt den entscheidenden Faktor, sondern in den innerrömischen Verhältnissen in Politik und Gesellschaft. Dort gilt seit der offenen Krise der Republik: «Nur die persönliche Leistung, der persönliche Erfolg zählte in der Konkurrenz bei den Aufsteigern ebenso wie bei den Politikern.» Und weiter: «Darüber hinaus aber wollten alle diese Aufsteiger ›ich‹ sagen, und dazu diente das individuelle Bildnis»⁵⁶. Zanker sieht also ganz in dem Sinne, wie es im vorigen Abschnitt skizziert wurde, einen engen Zusammenhang zwischen dem künstlerischen Phänomen «Individualporträt» und bestimmten, klar bezeichneten historischen Verhältnissen. Während die generelle Aussage – das Individualporträt setzt die eigene Person von den anderen ab – nicht zu bestreiten ist, erscheint es hingegen problematisch, die «Aufsteiger» – gemeint sind die Personen des Freigelassenen-Milieus – unterschiedslos neben die Angehörigen der Nobilität zu stellen. Die Liberti und ihre Angehörigen bezogen den Impuls für ihre bildliche Repräsentation aus der Befriedigung, die Eingliederung in eine soziale Gruppe, die der römischen Bürger, erreicht zu haben; für die Nobiles dagegen muß umgekehrt die Absetzung von den Mitgliedern ihrer eigenen politisch-sozialen Klasse ein bestimmender Aspekt des Handelns gewesen sein⁵⁷.

Die Position von R. Robert R. Smith, wie er sie 1981 formuliert, ist der – älteren – von Zanker fast diametral entgegengesetzt, in der formalen Bewertung des Befundes ebenso wie in der historischen⁵⁸. Smith sieht einen grundlegenden gestalterischen Unterschied zwischen griechisch-hellenistischen und römisch-republikanischen Porträts. Erstere seien ihrem Grundzug nach geschönt-ideal, letztere durch einen hart-gegenwärtigen Realismus gekennzeichnet, und vor allem seien sie eines: evident «unsympathetic». Diese fast schon etwas bizarr subjektive Bewertung kombiniert Smith mit der sicherlich zutreffenden Feststellung, die republikanischen Porträts seien größtenteils von griechischen Künstlern ausgeführt worden⁵⁹. Beide Punkte verbindet der Autor mit einem bestimmten Aspekt der historischen Gegebenheiten, und zwar der Verachtung, die viele Griechen den ›barbarischen‹ römischen Eroberern entgegengebracht hätten. Ein Distanzempfinden dürfe man gerade auch den in Rom wenig geachteten griechischen Künstlern unterstellen, eine Regung, der sie in den Porträts ihrer Auftraggeber Ausdruck gaben. Diese Argumentationslinie schwächt Smith jedoch wieder ab, indem er sagt, eine Rache der Entrechteten sei darin nicht zu sehen, denn der nüchterne bis häßliche Realismus habe zugleich den Wünschen der Auftraggeber entsprochen, die nicht griechische Idealisierung und Raffinesse, sondern römische Ehrlichkeit und *Simplicitas* schätzten⁶⁰. Die Betonung der Alterszüge erkläre sich zudem zwanglos aus der Tatsache, daß für manche

⁵⁵ P. Zanker, AA 1995, 473–481.

⁵⁶ Zanker a. O. 479.

⁵⁷ Zu den Grabreliefs aus dem Freigelassenmilieu grundlegend: P. Zanker, JdI 90, 1975, 267–315 (zur Frage der Porträthaftigkeit 311 f.); ferner: V. Kockel, Porträtreliefs stadtrömischer Grabbauten (1993) passim, bes. 62–76.

⁵⁸ Smith, *Republican Portraits*.

höheren Ämter das Erlangen eines bestimmten Alters und damit einer gereiften Erfahrung die Voraussetzung darstellte.

Auch Smith, dessen Arbeiten sich durch eine angenehme Skepsis gegenüber dem häufig allzu großen Optimismus der stilgeschichtlich orientierten Forschung zum republikanischen Porträt auszeichnen, hat seine Position später modifiziert. In der 1988 erschienenen Monographie «Hellenistic Royal Portraits», in der er auch auf die römische Gegenseite eingeht, bleibt er zwar bei seiner Position, der Realismus der republikanischen Porträts sei in erster Linie als Absetzung gegenüber der griechischen Gestaltungstradition zu sehen⁶¹. Was in der älteren Interpretation jedoch ein Nebenaspekt war, rückt nun in den Vordergrund: Die im östlichen Mittelmeerraum aktiven römischen Nobiles wollten sich von ihrem politisch-militärischen Gegenüber, den hellenistischen Herrschern, ihrem Selbstverständnis nach distanzieren und wählten deshalb auch andere Formen der Porträtrepräsentation. Sie wollten vom Gottmenschentum und damit auch seinem Niederschlag in den Herrscherbildnissen Abstand halten; die individuellen Bildnisse entsprachen dagegen dem genuin republikanischen Grundsatz, öffentliche Anerkennung allein aufgrund persönlicher Leistung zu erwerben.

Einen ganz eigenen Weg bei der Interpretation des Realismus republikanischer Porträts geht Jeremy Tanner in einem 2000 publizierten Aufsatz⁶². Weder sieht er mit Zanker eine Anpassung an die griechische Porträttradition, noch mit Smith eine Abgrenzung davon. Er folgt dem letzteren aber in der Anwendung psychologischer Kategorien, verbunden mit polemischer Kritik gegenüber häufig allzu kurzschlüssigen Verknüpfungen von künstlerischem Befund und historischem Kontext⁶³. So berechtigt sein Einwand ist, manche Porträtinterpretation laufe darauf hinaus, nur einfach etwas von dem zu wiederholen, was in den Quellen steht, so ungehemmt subjektiv und damit beliebig ist Tanners eigene These. Er stellt zunächst die emotionale Wirkung von Porträts heraus, ihren Charakter als «expressive-aesthetic action». Was den speziellen Fall der Porträts spätrepublikanischer Nobiles angeht, sieht Tanner den entscheidenden Punkt in deren Status als Patroni. Als solche tragen sie Verantwortung für das Wohl ihrer Clientes, die ihnen wiederum in großer Sympathie verbunden gewesen seien. Der Realismus der Porträts nun erlaube nicht nur ein zuverlässiges Wiedererkennen, sondern fördere auch die emotionale Verbindung der Abhängigen zu ihrem Wohltäter; sie empfänden «affect-laden fantasies of their patron as ideal patron»⁶⁴. Ob die Clientes, wenn sie auf den Bänken vor den Häusern der Reichen auf Einlaß warteten, dieser einführenden Interpretation zugestimmt hätten, darf bezweifelt werden.

Die Zusammenstellung der Interpretationsvorschläge soll nicht den Eindruck von Willkür entstehen lassen, sondern vor allem eines deutlich machen. Das methodische Problem besteht auf diesem Feld in erster Linie darin, daß die Datenbasis für die republikanischen Porträts – Datierungen und Benennungen – sehr schmal ist, zu dem komplexen historischen Kontext, in dem sie entstanden sind, dagegen eine große Fülle an Informationen vorliegt: das umfangreiche Quellenmaterial macht sozusagen vielfältige Interpretationsangebote. Diese Konstellation

⁵⁹ Smith, *Republican Portraits* 28; s. hierzu auch Schweitzer a. O. (Anm. 6) 11–13.

⁶⁰ Smith, *Republican Portraits* 37 f.

⁶¹ Smith a. O. (Anm. 7) 128–130.

⁶² J. Tanner, *JRS* 90, 2000, 18–50.

⁶³ Tanner a. O. 20: «ad hoc intuitive models of the relationship between art and society».

⁶⁴ Tanner a. O. 35 f. und passim (35 das Zitat).

fördert unweigerlich einen sehr selektiven Umgang mit der historischen Überlieferung. Tatsächlich stellt sich die jüngere Forschungsgeschichte im Kern so dar, daß der eine Autor diesen, der nächste einen anderen Aspekt der Zeitumstände in den Vordergrund rückt und als mehr oder minder ausschließliche Erklärung für das künstlerische Phänomen des republikanischen Individualporträts anführt. Die notwendige methodische Konsequenz aus dieser Situation – geringes Wissen über das republikanische Porträt, ungebremste Vielfalt widersprüchlicher Verwertungen des historischen Kontexts – muß aber eine gewisse Zurückhaltung bei der Interpretation sein. Die Grenzen der Aussagemöglichkeiten zu respektieren, ist denn in diesem Zusammenhang gelegentlich auch explizit gefordert worden⁶⁵. Geboten scheint mir deshalb eine Beschränkung auf den elementaren Punkt, wie er oben als Resultat der theoretischen Überlegungen festgehalten worden ist und auch in der Literatur zum republikanischen Porträt immer wieder ausgesprochen wurde, wenn auch ohne konsequente Vertiefung: jedes individuelle Porträt hebt die eigene Person heraus und dient dazu, diese Person von ihrer Umgebung abzusetzen, während das typisierte Porträt umgekehrt der Integration dient. Daraus ergibt sich auch eine begründete Fokussierung bei der Auswertung des historischen Kontexts für die Interpretation der Porträts, und nun insbesondere der Bildnisse des Pompeius, zu denen ich an dieser Stelle wieder zurückkehre.

Zur Interpretation der Porträts des Pompeius

Die jüngere Forschungsgeschichte zur Interpretation der Pompeius-Porträts stellt sich ebenso disparat dar wie jene zum republikanischen Porträt insgesamt. Während Smith im Einklang mit seiner generellen Deutungslinie im Kopenhagener Bildnis (Abb. 1–3) die Darstellung eines unsympathischen Mannes an der Grenze zur Karikatur sieht⁶⁶, läuft die bekannte Interpretation von Giuliani beinahe auf das Gegenteil hinaus⁶⁷. Das Porträt enthalte positive Botschaften gleich an zwei verschiedene Adressatengruppen: die individuelle Gestaltung des Kopfes, die häßliche Elemente nicht verschleiert, stehe für die beim einfachen Volk und den Soldaten geschätzte Leutseligkeit, die ruhige Mimik und der gesenkte Blick für Bescheidenheit und Verfassungstreue, Eigenschaften, die für Zustimmung bei der Senatsaristokratie werben. Daß diese Aspekte eines differenzierten Politikerelbstbildes alle in den pompeiusfreundlichen Schriften von Cicero zu finden sind, macht die Suggestivkraft von Giulianis Deutung aus und ist zugleich ihre fundamentale Schwäche. Der hermeneutische Sprung, der hier zum Ergebnis führt, ist beträchtlich. Daß Pompeius, um den in unserem Zusammenhang wesentlichen Punkt herauszugreifen, mit feistem Gesicht gezeigt wird, ist die eine Tatsache; daß Cicero ihn als volksnah schildert, eine zweite. Aber daß das feiste Gesicht von den Zeitgenossen als Zeichen von

⁶⁵ Sowohl Smith, *Republican Portraits* 28 als auch P. Zanker, *AA* 1995, 476 vertreten die Ansicht, daß es eine formale ›Entwicklung‹ des spätrepublikanischen Porträts nicht gegeben habe oder sie für uns jedenfalls nicht zu erkennen sei. Für Zurückhaltung plädiert implizit auch Megow, *Bildnistypen: die Monographie behandelt ausschließlich Erschließungsfragen und verzichtet auf eine historische Interpretation ihres Gegenstandes praktisch völlig*.

⁶⁶ Smith, *Republican Portraits* 35.

⁶⁷ Giuliani, *Bildnis und Botschaft* 56–100; inhaltlich wiederholt in den folgenden beiden Beiträgen: ders., *AuA* 36, 1990, 106–113; ders. in: M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (Hrsg.), *Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation* (2003) 12–21.

besonderer Umgänglichkeit verstanden wurde, ist völlig hypothetisch. Das Resultat der Porträtinterpretation fällt am Ende praktisch zusammen mit den rhetorischen Figuren des Cicero⁶⁸. Der Bildniskopf wird so gleichsam zu einer Replik der literarischen Charakterisierung des Mannes.

Die Interpretation des Pompeius-Porträts Kopenhagen muß meines Erachtens bei dem bleiben, was sich aus der ausgeprägt individuellen Gestaltung unmittelbar ergibt, auch wenn das Ergebnis dann zu weniger weitreichenden Aussagen führt, als bisher mitunter ausgesprochen. Mit anderen Worten: Auf der elementar-technischen Ebene der Wirkung sichert die individuell-realistische Wiedergabe die Wiedererkennbarkeit des Dargestellten. Was die Ebene der Bedeutungen angeht, zieht die Art der Gestaltung nach sich, daß sich Pompeius als individueller Akteur präsentiert und sich also von seiner Umgebung absetzt.

Vor dem Hintergrund der historischen Verhältnisse kann diese Aussage zwanglos konkretisiert werden. Die späte Republik, von den Gracchen bis zum Gegensatz zwischen Caesar und Pompeius und anschließend dem Kampf um das politische Erbe Caesars, ist bekanntlich von extremen innenpolitischen Konflikten geprägt. Politische Morde, erbitterte militärische Auseinandersetzungen und Proskriptionen gehörten zu den Instrumenten der Konkurrenz um die Macht. Es kommt deshalb auch nicht von ungefähr, wenn der Einsatz von Denkmälern und von visuellen Medien in der politischen Sphäre insgesamt eine neue Qualität erreicht. Die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts scheint in dieser Hinsicht eine bedeutende Dynamisierung gebracht zu haben. Für zwei Felder läßt sich diese Entwicklung hinreichend deutlich erkennen. Spätestens seit dem mittleren dritten Jahrhundert gab es in Rom eine entwickelte visuelle Kultur, um militärische Erfolge im öffentlichen Raum zu vergegenwärtigen. So wurde auf Triumphzügen erheblicher Aufwand getrieben, um etwa mittels plastischer Modelle eroberte Städte und Gebiete gleichsam vor Augen zu führen und damit die persönliche Leistung des siegreichen Feldherrn besonders wirkungsvoll zu feiern⁶⁹. Aber auch außerhalb der stark reglementierten Einrichtung des Triumphs bestanden Möglichkeiten zur Selbstdarstellung. So ist erstmals für das Jahr 263 die Schaffung einer *Tabula proelii* als permanentes Zeugnis eines kriegerischen Erfolges überliefert. An keinem geringeren Ort als der *Curia* hat M. Valerius Messala dieses Werk, so gut wie sicher ein großformatiges Gemälde, präsentiert⁷⁰.

Dauerhafte politische Denkmäler im eigentlichen Sinne, die also den Geehrten über die konventionelle Ehrenstatue hinaus durch szenische und allegorische Bilder näher charakterisieren, entstehen jedoch, wenn die Überlieferung nicht völlig täuscht, erst seit dem frühen ersten Jahrhundert. Die archäologische Überlieferung – sowohl mit dem sogenannten *Bocchus-Monument*, das vermutlich mit Sulla zu verbinden ist⁷¹, als auch mit der sogenannten *Domitius-*

⁶⁸ Zur Kritik an Giulianis Ansatz s. K. Fittschen, AA 1991, 253–270; P. Zanker, JRS 79, 1989, 182 f. (Rezension zu Giuliani, *Bildnis und Botschaft*); ders., AA 1995, 478; vgl. die im Kern berechtigte Kritik von J. Tanner an dem, was er als «the new contextual classical art history» bezeichnet (J. Tanner, JRS 110, 2000, 19).

⁶⁹ Umfassend behandelt von I. Østenberg, *Staging the World. Rome and the Other in the Triumphal Procession* (2003); s. ferner P. Holliday, *The Origins of Roman Historical Commemoration in the Visual Arts* (2002) 22–33; T. Itgenshorst, *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik* (2005).

⁷⁰ Plin. nat. 35, 22; T. Hölscher, RM 85, 1978, 344; Østenberg a. O. (Anm. 69) 189–193.

⁷¹ T. Hölscher in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), *Tainia. Festschrift für R. Hampe* (1980) 359–371; Chr. Reusser, *Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung* (1993) 121–137; Holliday a. O. (Anm. 69) 116–118.

Ara⁷² – wird in diesem Punkt von den literarischen Quellen nachdrücklich bestätigt. Um mit den Worten von Tonio Hölscher zu sprechen: «Catulus, Marius, Sulla und Pompeius haben einen wahren Denkmälerkrieg geführt und rivalisierende Siegesmonumente errichtet, die von den Gegnern, sobald die Machtverhältnisse sich änderten, zerstört und von den Anhängern wieder restauriert wurden»⁷³. Ein derart drastisches Vorgehen gegen Initiativen rein symbolischen Charakters wird nur dann verständlich, wenn diese «weichen», da ganz propagandistischen, Mittel innerhalb der politischen Auseinandersetzung in den Jahren seit etwa 100 etwas Neues darstellten und wenn sie von den Protagonisten auf der politischen Bühne zudem als sehr wirkungsvoll eingeschätzt wurden.

Näher an unseren Gegenstand heran führt ein zweiter Bereich des Einsatzes visueller Medien in der politischen Auseinandersetzung, die Münzbildnisse⁷⁴. Etwa ab dem Jahre 59 fangen die römischen Münzmeister damit an, Porträts verstorbener Angehöriger ihrer Familien als Motive für Münzen zu verwenden. Dabei geht es zweifellos nicht um interessenlose Ehrerbietung, sondern wesentlich um den politischen Nutzen für die Amtsinhaber: das Bild der verstorbenen Angehörigen verschafft einen Distinktionsgewinn, zumal wenn der Abstand zwischen Münzmeister und dargestellter Person nur wenige Jahrzehnte oder Jahre beträgt – auch die Münzporträts des Pompeius sind, von seinen Söhnen geprägt, in der Dekade nach seinem Tod entstanden. Da diese neue Art der Nutzung des Mediums Münze gerade in die fünfziger Jahre fällt, kann man kaum umhin, einen Zusammenhang mit den politischen Gegebenheiten anzunehmen. Es ist die Zeit der «paralisierten Republik»⁷⁵, als mit dem Ersten Triumvirat zwischen Caesar, Pompeius und Crassus die gemeinschaftlich verfassungsferne Politik der Principes, zugleich aber auch der Wettstreit um politischen Einfluß zwischen ihnen, eine neue Qualität erhält⁷⁶. Für rundplastische Porträts ist zweifellos eine noch stärkere Wirksamkeit anzunehmen, wie aus einer ganzen Reihe von Quellenzeugnissen hervorgeht⁷⁷. Danach waren Aufstellung oder Zerstörung eines Porträts spätestens seit Sulla ein verbreitetes Mittel, um öffentlich ein Bekenntnis zu einem Politiker abzulegen oder umgekehrt entschiedene Distanz zu signalisieren.

Diese knappe Skizze der politisch-gesellschaftlichen Sphäre und der Dynamik im Umgang mit den Bildmedien soll genügen, um dem ausgeprägt individuellen Porträt des Pompeius im Typus Kopenhagen seinen Standort zuzuweisen. Als absolutes Datum für den Kopf können, wie oben erläutert, die Jahre um 60 gelten. Das Porträt dient dann als besonders starkes Mittel, sich von den anderen Vertretern der republikanischen Führungsschicht abzusetzen und ist somit als Symptom der entschiedenen Konkurrenz unter den prominenten Gestalten des politischen Geschehens in der Zeit des ausgehenden Bürgerkriegs zu werten.

Diese – wie erläutert bewußt – zurückhaltende Aussage bekommt einen höheren Stellenwert, wenn man nach der Einordnung auch des anderen Pompeiusbildnisses fragt. Oben wurde auf der Grundlage stilkritischer Beobachtungen eine Datierung des Typus Venedig nach der Fassung Kopenhagen begründet. Um von der Biographie des Pompeius her mit einiger Be-

⁷² H. Kähler, *Seethiasos und Census. Die Reliefs aus dem Palazzo Santa Croce in Rom* (1966); Kleiner a. O. (Anm. 35) 49–51; Holliday a. O. (Anm. 69) 161–166.

⁷³ T. Hölscher in: *Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie* (1990) 82; ausführlicher dazu ders. a. O. (Anm. 71) 355–358; ferner ders., *RM* 111, 2004, 88–90.

⁷⁴ Vgl. die o. in Anm. 5 angegebene Literatur.

⁷⁵ E. Baltrusch, *Caesar und Pompeius* (2004) 59.

stimmtheit ein exaktes Datum zu nennen, fehlen dagegen die Grundlagen; der Kopf könnte noch in seinen letzten Lebensjahren, also um 50, entstanden sein oder auch erst nach Caesars Tod in der Octavianszeit⁷⁸.

An dieser Stelle wird nun ein anderer Aspekt der zur Einordnung durchgeführten Vergleiche bedeutsam. Daß der Kopf in Venedig gestalterische Gemeinsamkeiten mit den frühen Porträts des Augustus und den beiden Typen des Caesar-Porträts aufweist, hat wesentlich mit einer Reduktion seines individuellen Gepräges zu tun. Wenn anstelle des so auffällig dünnlippigen Mundes jetzt eine Form vorliegt, die ähnlich bei Porträts aus den Jahren kurz vor und nach Caesars Tod zu finden ist, wenn der zuvor ausgeprägte Gegensatz zwischen der vollen Fleischigkeit der Gesichtsfläche und den kleinen Augen stark gemildert ist, wenn die eigentümliche Dachform der Haare über Stirn und Schläfen einem gleichmäßig das Gesicht rahmenden Haarkranz weicht, dann läuft dies alles darauf hinaus, den Realismus des Porträts zu verringern und es statt dessen einer typisierten Gestaltung anzunähern.

Wie läßt sich dieser Befund mit den historischen Gegebenheiten verbinden? Tatsächlich stellt diese Frage wohl eine größere Herausforderung dar als die Interpretation des so vielbehandelten Kopenhagener Pompeius. Eine bündige Antwort zu geben, fehlen die Voraussetzungen, aber ein plausibles Szenario läßt sich wohl begründen. Zunächst ist das bemerkenswerte Faktum anzuführen, daß es zu der Differenz zwischen den beiden Pompeius-Porträts zwei zeitlich nahe, in der Forschung fast unstrittige Vergleichsbefunde gibt. Der ältere der beiden bekannten Typen des Caesar-Porträts («Tusculum-Aglie») ist nach allgemeiner Ansicht und aufgrund des Zeugnisses der seit 44 geprägten Münzbildnisse noch zu Lebzeiten entstanden und gibt dem Politiker eine relativ individuelle Erscheinung⁷⁹ – ein hageres Gesicht, eine nach oben ausladende statt ovale Schädelform und mit der Stirnglatze einen für Caesars tatsächliches Aussehen überlieferten Zug. Der andere, breiter überlieferte Typus («Chiaramonti-Camposanto») nivelliert mit dem vollen Haar und dem regelmäßigen Gesichtsumriß die physiognomischen Charakteristika und kann, da den Stilformen nach offenkundig ein Werk augusteischer Zeit, mit großer Zuversicht in die Zeit nach 30 gesetzt werden. Für die evidente Typisierung des späteren Porträts gibt es eine naheliegende historische Erklärung. Aus dem charismatischen, in der Konkurrenz der Principes stehenden Politiker der fünfziger und vierziger Jahre ist nach der Etablierung der Macht des Augustus der vergöttlichte Ahnherr der neuen Herrschaftsform und eine Legitimationsfigur für den Herrscher selbst geworden. Nicht mehr die Person steht im Vordergrund, sondern die Rolle, die der im Jahre 39 divinisierte, mit vielfältigen Ehren überhäufte Caesar im historischen Ablauf eingenommen hat, und die Funktion, die er für den amtierenden Princeps spielt⁸⁰.

Für die beiden hier relevanten Porträttypen des Augustus genügen wenige Stichworte. Der Octavianstypus, bald nach der Ermordung Caesars entstanden, gehört in die Phase des Kampfes

⁷⁶ Die Bedeutung des Einsatzes von Münzporträts darf jedoch auch nicht überschätzt werden. Lange nicht alle Münzmeister haben sich dieser Praxis angeschlossen, und für die mächtigeren unter den politischen Akteuren spielte sie keine Rolle, bis dann Caesar im Jahr 44 sein eigenes Porträt auf Münzen setzen ließ.

⁷⁷ Vgl. A. Gregory, JRA 7, 1994, 80–99, bes. 88 ff.

⁷⁸ Zu den Quellenzeugnissen für Statuen des Pompeius s. o. Anm. 45.

⁷⁹ Für Literatur zu den Porträts des Caesar vgl. o. Anm. 35.

⁸⁰ Vgl. D. Kienast, Chiron 31, 2001, 1–26.

um die Nachfolge Caesars als de facto-Alleinherrscher. Der ungleich weniger individuell gestaltete Primaportatypus, wohl 27 geschaffen, stellt für jeden sichtbar die Position des «Erhabenen» vor die Person des C. Octavius⁸¹. Mit tatsächlichem Machtverzicht hat dies bekanntlich nichts zu tun, im Gegenteil. Das im Verhältnis unpersönliche Porträt, das scheinbar nicht (mehr) «ich» sagt, gehört zu den zahllosen «medialen» Ausgleichsmaßnahmen in einem Staatsgefüge, in dem alle wichtigen politischen Entscheidungen in Wirklichkeit von der einen Person abhängen. Beide Befunde, die Porträts Caesars wie die des Augustus, stellen anschauliche Beispiele für die Praxis der Anwendung und des Verzichts auf die mimetische Option dar.

Was sich dort feststellen läßt, ist jedoch auf die Porträts des Pompeius nicht unmittelbar zu übertragen, da der historische Kontext ein anderer ist. Für die Jahre seit dem Ersten Triumvirat dürfte mit Blick auf die Interpretation der Porträts folgender Punkt von Bedeutung sein. Neben der Konkurrenz zwischen den politischen Führungsfiguren entwickelt sich als scheinbar gegensätzliches Moment auch ein Streben nach Ausgleich. Für die Zeitgenossen muß sich zunehmend ein Bewußtsein dafür ausgebildet haben, daß die politische Entwicklung auf eine Alleinherrschaft zulief. Daß, anders ausgedrückt, aus dem traditionellen und seit einiger Zeit mit großer Schärfe geführten Wettstreit um möglichst große Dignitas unter den Vertretern der Nobilität in diesen Jahren ein Kampf um die Führerschaft im Staat an sich geworden war. Spätestens mit dem berühmten Rubicon-Übertritt und mit der Ernennung Caesars zum Dictator auf zehn Jahre war diese Entwicklung manifest geworden. Zu den Bestrebungen in Richtung faktischer Alleinherrschaft gehört nun aber auch, nach außen hin in gewissem Umfang den gegenteiligen Eindruck zu erwecken und damit eine politische Balance zu schaffen. Einschlägig ist hier die *Clementia Caesaris*, das heißt die demonstrative Schonung der Gegner insbesondere beim Marsch auf Rom im Jahre 49. In der Forschung besteht Konsens, daß diese – keineswegs durchgängig gezeigte – Milde nicht einen persönlichen Charakterzug darstellte, sondern als Instrument der Herrschaftssicherung eingesetzt wurde. Caesar demonstrierte seine Überlegenheit nicht durch unumschränkte Ausübung von Gewalt, sondern indem er die Besiegten gewissermaßen reintegrierte⁸². Die Strategie bestand darin, zu dem offen verfassungswidrigen Verhalten durch die punktuelle Rücknahme der eigenen Person einen Ausgleich zu schaffen⁸³. Eben dieses Verfahren sollte Augustus etwa zwei Jahrzehnte später bekanntlich in umfassender und perfekter Weise anwenden.

⁸¹ K. Vierneisel – P. Zanker (Hrsg.), *Die Bildnisse des Augustus. Herrscherbild und Politik im kaiserlichen Rom*, Ausstellungskatalog München (1979) 50–55; Zanker a. O. (Anm. 40) 103–106; K. Fittschen in: G. Binder (Hrsg.), *Saeculum Augustum III. Kunst und Bildersprache* (1991) 174–180.

⁸² Zur *Clementia* als einem seinerzeit bereits bewährten, von Caesar jedoch mit besonderer Konsequenz eingesetzten Mittel populärer Politik s. etwa H. Gesche, *Caesar, Wege der Forschung* 51 (1976) 138–141; W. Dahlheim, *Julius Caesar. Die Ehre des Kriegers und die Not des Staates* (2005) 153–159.

⁸³ Siehe zu diesem Thema jetzt T. Hölscher, *RM* 111, 2004, 83–104. Hölscher analysiert die fortgesetzten Überschreitungen politischer Regeln und gesellschaftlicher Normen durch führende Politiker seit der Zeit des Marius. Wie der Autor selbst betont und der Begriff «*Habitus*» bereits andeutet, enthielt die endlose Reihe dieser «anstößigen» Provokationen jedoch offenbar auch ein konsensuales Element: Kraftvolle, grenzenüberschreitende Aktionen wurden geradezu erwartet (88. 98), gleichsam im Sinne eines «berechnenden Spiels» (96), in dem die Kontrahenten ungeschriebene Regeln beachteten und für das es auch «in der Oberschicht ein zumindest partielles Einverständnis» (101) gab.

⁸⁴ Vgl. o. Anm. 43.

Was für Caesar recht verlässlich nachgezeichnet werden kann, hat sehr wahrscheinlich die politische Atmosphäre bereits seit den frühen fünfziger Jahren gekennzeichnet und gilt also im Kern wohl auch für – den ohnehin stärker republikanisch auftretenden – Pompeius. Zur tatsächlichen Konkurrenz der Principes tritt als gewissermaßen rhetorisches Element die Demonstration eines Bemühens um Ausgleich hinzu. Das Porträt im Typus Venedig ist meines Erachtens am ehesten verständlich, wenn man es als Zeugnis dieser Tendenz wertet. Wie oben erwähnt, lassen auch die nach 46 geprägten Münzbildnisse des Pompeius mit ihrem nicht unerheblichen Gestaltungsspektrum diese Interpretation zu⁸⁴. Ob das Original des Kopfes in Venedig noch zu Lebzeiten entstanden ist oder erst posthum, muß dagegen offen bleiben. In jedem Fall darf man die Porträts des Pompeius als Beispiel dafür nehmen, daß die künstlerisch gestalteten Gesichter der Herrschenden nicht einfach jene Werte, die offiziell kommuniziert wurden – und also in unseren Quellen faßbar sind – visuell duplizieren, sondern ihre Bedeutung für den modernen Interpreten gerade auch darin besteht, Veränderungen des politischen und gesellschaftlichen Klimas anzuzeigen, zu denen die antiken Autoren keine direkten Belege liefern.

Priv.-Doz. Dr. Klaus Junker, Institut für Klassische Archäologie, Johannes Gutenberg-Universität, 55099 Mainz, Deutschland, kjunker@uni-mainz.de

Abkürzungen

Giuliani, Bildnis und Botschaft	L. Giuliani, Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik (1986).
Megow, Bildnistypen	W.-R. Megow, Republikanische Bildnistypen (2005).
Smith, Republican Portraits	R. R. R. Smith, Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits, JRS 71, 1981, 24–38.
Trunk, Pompeius	M. Trunk, Pompeius Magnus. Zur Überlieferung und zur «Zwiespältigkeit» seines Porträts, AA 1994, 473–487.

Abbildungsnachweis: Abb. 1–3 Museum (Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek). – Abb. 4–6 Fotos Museum (Venedig, Museo Archeologico). – Abb. 7 Inst. Neg. Rom 57.440. – Abb. 8 Inst. Neg. Rom 30.2. – Abb. 9 Inst. Neg. Rom 72.156. – Abb. 10 nach J. P. C. Kent, Die römische Münze (1973) Taf. 20, 77. – Abb. 11 nach M.-L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik (1972) Taf. 73, 7. – Abb. 12 nach M.-L. Vollenweider, Die Porträtgemmen der römischen Republik (1972) Taf. 72, 1.

Abstract: This contribution first addresses the chronology of the two portraits of Pompey. Based on stylistic considerations and contrary to the communis opinio, the Copenhagen type predates that in Venice. In addition to clarifying their chronology, a theoretical study of the phenomenon of what can be called the mimetic option in ancient portraiture provides the second prerequisite for determining the meaning of both types. Since the commencement of portraiture in the fifth century, two possibilities were available to patrons and artists: to either emphasise the individuality of the depicted person or, conversely, to use specific formulae to transmit to which group (social, political etc.) he or she belonged. Depending on the historical constellation, a particular message could be conveyed through the choice of one or other option. The very different use of the mimetic option for the portraits of Pompey is an expression of the dynamic change in the political situation at the end of the Republic.