

Imitatio Alexandri – Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt¹

Martin Kovacs

Die *imitatio Alexandri* in der römischen Geschichte erscheint als Phänomen auf den ersten Blick bereits gut erforscht. Insbesondere in der althistorischen Forschung bildete die Frage der Nachahmung des großen Makedonen unter den bekanntesten römischen Generälen der späten Republik und der frühen Kaiserzeit einen wichtigen Ausgangspunkt für die weitergehende Problematik, in welchem Verhältnis Persönlichkeiten wie Caesar, Pompejus oder auch Augustus zu dem großen Welteneroberer Alexander standen und wie dementsprechend diese vor dem Hintergrund seiner Leistungen zu beurteilen seien, zumal sie in zahlreichen literarischen Quellen auch als Nachahmer des großen Makedonen erscheinen.²

In diesem Sinne waren entsprechende Forschungsansätze insbesondere davon geprägt, ob überhaupt und grundsätzlich eine *imitatio Alexandri* bei der untersuchten Persönlichkeit festzustellen sei. Besonders einflussreich in diesem Zusammenhang war der Beitrag von P. Green, der die unterschiedlichen Ausprägungen der Bezugnahmen auf Alexander den Großen in die Kategorien *aemulatio*, *imitatio* und *comparatio* unterteilte.³

Im Falle des Pompejus zum Beispiel war die Frage nach einer *imitatio Alexandri* umstritten und die betreffende Diskussion vermag aufgrund dessen auch einen kleinen Hinweis auf die manchmal schwierig zu bewertenden literarischen Quellen zu geben.⁴ In der Analyse des archäologischen Materials liegt für die Beurteilung des Phänomens indes eine Chance, die meines Erachtens noch nicht

¹ Für Hinweise und Anregungen danke ich den Mitdiskutanden während der Tagung sowie meinen Kollegen am Freiburger Institut, M. Dorka Moreno, geb. Schwemmer und R. von den Hoff.

² Vgl. zuvor insbesondere D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Cäsar und Marcus Antonius (Collection Latomus; 94), Brüssel 1967; O. Weippert, Alexander-Imitatio und römische Politik in republikanischer Zeit, Augsburg 1972; G. Wirth, Alexander und Rom, in: E. Badian (Hrsg.), Alexandre le Grand: Image et réalité, Genf 1976, S. 181–221; C. Bohm, *Imitatio Alexandri* im Hellenismus: Untersuchungen zum politischen Nachwirken Alexanders des Großen in hoch- und späthellenistischen Monarchien, München 1989; A. Kühnen, Die *imitatio Alexandri* in der römischen Politik, Duisburg-Essen, Univ. Diss. 2005, <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Duisburg/Kuehnen2005.pdf>, 3. Februar 2015.

³ Er unterschied dabei die vom Akteur selbst betriebene Angleichung (*imitatio*), den bewussten Versuch, das große Vorbild zu übertreffen (*aemulatio*), sowie die von Dritten herangebrachten Vergleiche (*comparatio*), P. Green, Caesar and Alexander. *Aemulatio, imitatio, comparatio*, in: American Journal of Ancient History 3, 1978, S. 1–26.

⁴ Vgl. Kühnen, Die *imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 54.

ausreichend wahrgenommen wurde.⁵ Im Gegensatz zu literarischen Quellen bieten archäologische Hinterlassenschaften wie Bildnisse mitunter einen deutlich ‚direkteren‘, da geringer gefilterten und oftmals auch zeitlich primären Zugang für Fragen der semantischen Konzeption von Bildern und deren Aussagen.⁶

Grundsätzlich stellt sich bei Bildnissen durchaus die Frage, wie im Einzelnen die *imitatio Alexandri* konkret gemeint ist. Ging es in jedem Fall darum, sich als neuer Alexander zu präsentieren? Und wenn ja, was heißt das überhaupt? Oder sollten nur einzelne Eigenschaften des Makedonenkönigs auf den ‚Imitator‘ projiziert werden und auf welcher Ebene waren diese Beimessungen von Eigenschaften im Einzelfall bzw. im kulturhistorischen Kontext so plausibel, dass sie in der visuellen Repräsentation eingesetzt werden konnten? Und umgekehrt stellt sich die Frage, weshalb bei zahlreichen Persönlichkeiten in literarischen Quellen eine solche *imitatio* im Handeln und Auftreten nachweisbar ist, diese jedoch in der visuellen Repräsentation bzw. konkret in der Porträtstilisierung anscheinend keine Rolle spielte? Die von Green eingeführten Kategorien erweisen sich meines Erachtens gerade für die Analyse des archäologischen Materials als zu starr, da die unterschiedlichen Interdependenzen zwischen Auftraggeber, ‚Publikum‘⁷, etablierten Bildkonventionen, ihren multiplen Semantiken sowie damit verbundenen Erwartungshaltungen auf diese Weise kaum verständlich werden.⁸

1. Zur möglichen Bandbreite visueller Aneignungsstrategien im späten Hellenismus: Pompejus und Mithridates

In der Analyse des Materials wird schnell deutlich, dass eine *imitatio Alexandri* im Bildnis eben nicht gleich einer *imitatio Alexandri* ist. Und es wird ebenso schnell deutlich, dass die Frage nach dem Sinn und den Inhalten der *imitatio Alexandri* grundsätzlich und eng mit der Frage verknüpft ist, wie ganz allgemein Phänomene der Bildnisangleichung, der Aneignung und bewussten Adaption von Iko-

⁵ Der erste Entwurf in dieser Richtung stammt von M. Bieber, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago 1964; vgl. ferner N. Hannestad, *Imitatio Alexandri in Roman Art*, in: J. Carlsen [et al.] (Hrsg.), *Alexander the Great – Reality and Myth*, Rom 1993, S. 61–70.

⁶ Zum kulturhistorischen Potenzial der Analyse des antiken Porträts vgl. M. Bergmann, *Repräsentation*, in: A. H. Borbein [et al.] (Hrsg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin ²2009, S. 166–188.

⁷ Zum Publikumsbegriff vgl. T. Hölscher, *Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom* (Xenia. Konstanzer Althistorische Vorträge und Forschungen; 9), Konstanz 1984.

⁸ Die jüngste Studie in dieser Richtung von A. Trofimova, *Imitatio Alexandri in Hellenistic Art. Portraits of Alexander the Great and Mythological Images* (Studia Archaeologica; 187), Rom 2012 bleibt für die hier betreffenden Fragen vielfach inhaltlich und methodisch hinter dem aktuellen Forschungsstand zurück, vgl. M. Schwemmer, *Review: Imitatio Alexandri in Hellenistic Art*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1 (2013), S. 82–83, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/helden.heroes.heros.2013-01-11>, 3. Februar 2015.

nographien sowohl in der griechischen wie auch in der römischen Bildnisrepräsentation zu bewerten sind.⁹

Der Vergleich zwischen den Porträts des Pompejus Magnus, hier am Beispiel des berühmten Kopenhagener Kopfes¹⁰ (Abb. 1), und seines zeitgleich agierenden Rivalen Mithridates VI. von Pontos (Abb. 2) kann dieses Problem verdeutlichen.¹¹ Für beide Personen wird mit Recht eine *imitatio Alexandri* festgestellt, jedoch könnten die jeweiligen visuellen Ausprägungen nicht unterschiedlicher sein. Während Pompejus mit seinem stark individualisiert wirkenden Bildnis mit rundem Gesicht, kleinen runden Äuglein und klaren Alterszügen gekennzeichnet ist, scheint der König von Pontos mit dem Makedonen geradezu zu verschmelzen. Die langen wallenden Haare sowie das jugendliche Gesicht entsprechen dem Vorbild, während der pontische Herrscher auf einigen Prägungen auch gar mit

⁹ Vgl. allgemein zum Phänomen der Bildnisangleichung im griechischen Porträt R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994 sowie im römischen Porträt A.-K. Massner, *Bildnisangleichung. Untersuchungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Augustusporträts* (43 v. Chr. – 68 n. Chr.) (Das römische Herrscherbild; 4), Berlin 1982, S. 3; P. Zanker, *Herrscherbild und Zeitgesicht*, in: *Römisches Porträt. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 31, Heft 2/3, 1982, S. 307–312; M. Bergmann, *Zeittypen im Kaiserporträt?*, in: *Römisches Porträt. Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 31, Heft 2/3, 1982, S. 143–148; R. R. R. Smith, *Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A.D.*, in: *Journal of Roman Studies* 88, 1998, S. 56–93; K. Fittschen, *The Portraits of Roman Emperors and their Families. Controversial Positions and Unsolved Problems*, in: B. C. Ewald / C. F. Noreña (Hrsg.), *The Emperor and Rome. Space, Representation, and Ritual* (Yale Classical Studies; 35), Cambridge 2010, S. 221–246, hier S. 230; *Kurzfristige Moden und langfristige Trends im römischen Porträt*, in: *Archäologisches Institut der Universität Göttingen* (Hrsg.), *Virtuelles Antikenmuseum Göttingen*, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/d/05>, 3. Februar 2015; M. Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt* (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B; 40), Wiesbaden 2014, S. 41–44. Den Begriff ‚Adaption‘ verwende ich hier im Sinne einer Anpassung und bewussten Überführung (*adaptare* = anpassen, für etwas anderes passend herrichten) ikonographischer Merkmale und Formeln von einem als Bezugspunkt fungierenden Bild bzw. Bildnis in ein neues Porträt einer anderen historischen Figur, vgl. auch die Bemerkungen im einleitenden Beitrag dieses Bandes von R. von den Hoff, A. Schreurs-Morét, C. Posselt-Kuhli, H. W. Hubert und F. Heinzer.

¹⁰ Ausführlich zum Pompejusbildnis zuletzt K. Junker, *Die Bildnisse des Pompeius Magnus und die mimetische Option*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 113, 2007, S. 69–94; M. Trunk, *Studien zur Ikonographie des Pompeius Magnus – die numismatischen und glyptischen Quellen*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 123, 2008, S. 101–170.

¹¹ Vgl. allgemein R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988, S. 122. Der häufig von der Forschung für ein Bildnis des pontischen Herrschers gehaltene Kopf mit Löwenkalp im Louvre (vgl. ebd., S. 121–124 Taf. 51–52) wird hier bewusst ausgeklammert. Weder das Profil noch das verdeckte Haupthaar geben einen hinreichenden Beleg dafür, dass Mithridates VI. gemeint sein könnte. Die unter dem Löwenfell herauslugenden Haare suggerieren meines Erachtens sogar eher eine Kurzhaarfrisur, wodurch Mithridates VI. klar auszuschließen wäre.



Abb. 1
Pompejus Magnus, Kopen-
hagen, Ny Carlsberg Glyptotek,
Inv. Nr. IN 733



Abb. 2
Tetradrachme des Mithridates VI.,
London, British Museum BNK,
Inv. Nr. G. 397

aufgezogenem Löwenskalp auftritt (Abb. 3). Diese Konzeption der Münzbilder ähnelt den frühen ptolemäischen Prägungen, auf denen Alexander mit Elefantensexuvie und Ägis dargestellt wird (Abb. 4).¹² Interessant ist dabei, dass der pontische Herrscher damit nicht nur Alexander als Vorbild aufgreift, sondern auch Herakles. Dabei erweist sich eine Fortführung der alexanderzeitlichen makedoni-

¹² A. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Hellenistic Culture and Society; 11), Berkeley 1993, S. 231–243 Abb. 76–79; K. Dahmen, *The Legend of Alexander the Great on Greek and Roman Coins*, London 2007, S. 112–115 Taf. 4–5.

schen Prägungen, die auf dem Avers Herakles und auf der Rückseite die siegtragende Athena zeigen.¹³ Hier trägt der Kopf auf dem Avers die physiognomischen Züge des pontischen Herrschers, zusammen mit dem Löwenfell und einer Ägis.¹⁴ Die betreffenden Prägungen mit der Darstellung des Königs schreiben zudem den Namen Alexanders auf das Revers.

In Thrakien nahm Mithridates in den Jahren 88 bis 86 v. Chr. eine lokale Prägung auf, welche die Münzen des Lysimachos mit dem charakteristischen Revers und dem Alexanderkopf mit Ammonshörnern auf dem Avers wiederholten (Abb. 7),¹⁵ und platzierte darin sein eigenes Porträt (Abb. 8).¹⁶ Denn trotz aller Verschmelzung zwischen Vorbild und Nachahmer zeigt der pontische König durchaus individuelle Züge, wie die schmalen Augen, den leicht hängenden Hals und die Hakennase. Man könnte hier demnach tatsächlich davon sprechen, dass sich Mithridates in seiner Rolle als neuer Alexander zu präsentieren beabsichtigte, ohne jedoch völlig identisch mit ihm zu sein. Dies wird umso deutlicher, wenn man einen rundplastischen Kopf im Athener Nationalmuseum vom Westabhang der Akropolis¹⁷ heranzieht und die im Profil erkennbare unmittelbare physiognomische Nähe zu den Münzbildnissen berücksichtigt (Abb. 5. 6). Eine Angleichung erfolgt hier somit sehr weitreichend, bleibt jedoch durch die Differenzierung in der Physiognomie Metapher, die aussagt, dass Mithridates *wie* ein neuer Herakles oder Alexander wirken kann und wird, aber nicht *als* ein solcher.

¹³ Umfassend dazu M. J. Price, *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus. A British Museum Catalogue*, London 1991.

¹⁴ M. J. Price, *Mithradates VI Eupator, Dionysus, and the Coinages of the Black Sea*, in: *The Numismatic Chronicle* 8, 1968, S. 1–12, hier S. 7; Ders., *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus* (Anm. 13), S. 195 Nr. 1191. 1193 a–b Taf. 49.

¹⁵ F. de Callataÿ, *L'histoire des guerres mithridatiques vue par les monnaies* (Numismatica Lovaniensia; 18), Louvain-la-Neuve 1997, S. 140; zur Prägung des Lysimachos (297–281 v. Chr.) vgl. Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 318–323 Abb. 117.

¹⁶ N. J. Breitenstein / W. Schwabacher (Hrsg.), *Sylloge Nummorum Graecorum. The Royal Collection of Coins and Medals, Danish National Museum*, Bd. 6, Thrace, 1, *The Tauric Chersonese-Thrace (Mesembria)*, Kopenhagen 1942, Nr. 1094.

¹⁷ Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 3556. Der Kopf wird häufig als Darstellung eines späthellenistischen Herrschers angesehen, meist als ‚Ariarathes‘, vgl. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Anm. 11), S. 171–172 Nr. 85 Taf. 53, 1–2; zuletzt U.-W. Gans, *Attalidische Herrscherbildnisse. Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons* (Philippika. Marburger altertumskundliche Abhandlungen; 15), Wiesbaden 2006, S. 80–81 Nr. 25; C. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. 3, *Hellenistische Plastik*, Mainz 2007, S. 273–332, hier S. 278 Abb. 241. Für eine Identifizierung mit Mithridates VI. plädierte jüngst J. M. Hojte, *Portraits and Statues of Mithridates VI*, in: J. M. Hojte (Hrsg.), *Mithridates VI and the Pontic Kingdom* (Black Sea Studies; 9), Aarhus 2009, S. 145–162, hier S. 152.



Abb. 3
Tetradrachme des Mithridates VI., ca. 80–72 v. Chr., Odessos
(Privatbesitz)



Abb. 4
Tetradrachme des Ptolemaios I. mit dem Bildnis Alexanders des
Großen (Avers), ca. 316/315–301 v. Chr., London, British Museum,
Inv. Nr. 1987,0649.508



Abb. 5 und 6
Mithridates VI. (?), erste Hälfte des 1. Jhs. v. Chr., Athen, Archäolo-
gisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 3556



Abb. 7
Tetradrachme des Lysimachos mit dem Bildnis Alexanders des Großen, 297–281 v. Chr., Lampsakos, London, British Museum, Inv. Nr. 1919,0820.1



Abb. 8
Stater des Mithridates VI., 88–86 v. Chr., Istros (Privatbesitz)

Politisch und kulturell ist diese Repräsentationsstrategie indes nicht abwegig. Der pontische Herrscher repräsentiert sich als Träger eines mächtigen Königreiches, der wie vormals Alexander die gesamte griechische Welt anführt und gegen die hegemonialen Bestrebungen einer fremden Macht – nämlich die Römer – verteidigt,¹⁸ wodurch der Verweis auf Alexander sowohl retrospektiv als auch prospektiv gemeint ist. Der unbesiegbare Mithridates wird für alle Griechen die Freiheit wiederherstellen und letztlich wie Alexander das feindliche Imperium stürzen, das ebenso als barbarischer Erbfeind stilisiert wurde wie das Achämenidenreich.

Kehren wir zu Pompejus zurück. Weshalb erfolgte die Angleichung an das große Vorbild in seinem Fall lediglich in den aufgeworfenen Haaren, die mancher Forscher bereits für einen natürlichen Wirbel ohne einen programmatischen

¹⁸ Vgl. B. C. McGing, *The Foreign Policy of Mithridates VI Eupator, King of Pontos* (Mnemosyne, Supplement; 89), Leiden 1986.

Bezug zur Ikonographie Alexanders gehalten hat¹⁹ und damit für ein individuelles Merkmal, das nichts mit Alexander zu tun haben muss? Dabei zeigt sich, dass die Beachtung des kulturellen und politischen Kontextes der republikanischen Bildnisrepräsentation essenziell für das Verständnis des evidenten Alexanderzitats bei Pompejus ist. Die Referenz zur Alexanderikonographie ist nämlich einerseits evident, weil speziell das Motiv der aufgeworfenen Haare äußerst selten vorkommt,²⁰ und andererseits sind die Form und der Aufbau der Locken dem Schwarzenberg-Typus nicht unähnlich. Die asymmetrische Verschiebung der gegeneinandergestellten Locken scheint indes, wie K. Fittschen bemerkt hat, auf den Porträttypus des Alexander Dressel zu rekurrieren.²¹ Andererseits ist das Zitat evident, weil das ältere Porträt des Pompejus in Venedig²² (Abb. 9), das den Feldherrn jugendlicher, und damit eigentlich empfänglicher für die Ikonographie Alexanders präsentiert, das charakteristische aufgeworfene Stirnhaar noch nicht zeigt. Trotz dieses ikonographisch eindeutigen Alexanderzitats bleibt die ikonographische Angleichung nur ein Bestandteil, eine Vokabel der Bildnisrepräsen-

- ¹⁹ Vgl. E. S. Gruen, *Rome and the Myth of Alexander*, in: T. W. Hillard [et al.] (Hrsg.), *Ancient History in a Modern University*, Bd. 1, *The Ancient Near East, Greece and Rome*, Grand Rapids 1998, S. 178–191, hier S. 184; D. J. Martin, *Did Pompey Engage in imitatio Alexandri?*, in: C. Deroux (Hrsg.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bd. 9 (Collection Latomus; 244), Brüssel 1998, S. 23–51, hier S. 39. Vgl. dagegen bereits K. Fittschen, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung. Bemerkungen zu griechischen und römischen Porträts des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr.*, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1991, S. 253–270.
- ²⁰ Vgl. allerdings ein republikanisches Porträt eines älteren Mannes mit aufgeworfenen Haaren in Cagliari: S. Angiolillo, *Due ritratti al Museo Nazionale Archeologico di Cagliari*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 78, 1971, S. 119–124 Taf. 70–71. Es scheint mir allerdings möglich, dass die betreffende Formel zusammen mit einigen physiognomischen Details darauf hinweisen, dass es sich hier wiederum um eine partielle Angleichung an das späte Bildnis des Pompejus handeln könnte.
- ²¹ Zum Typus Schwarzenberg vgl. R. von den Hoff, *Neues im ‚Alexanderland‘: Ein frühhellenistisches Bildnis Alexanders des Großen*, in: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 17, 2014, S. 209–245, http://gfa.gbv.de/dr_gfa,017,2014,a,09.pdf, 3. Februar 2015; zu Pompejus vgl. Fittschen, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung* (Anm. 19), S. 263–264; zum Typus Dressel vgl. Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 425; C. Vorster, *Griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*, Bd. 2, *Klassische Plastik*, Mainz 2004, S. 383–428, hier S. 411 Abb. 283.
- ²² G. Traversari, *Museo Archeologico di Venezia. I Ritratti*, Rom 1968, S. 27–28 Nr. 10; L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986, S. 200–220 Abb. 57–58; W.-R. Megow, *Republikanische Bildnis-Typen*, Frankfurt am Main 2005, S. 63 Nr. a Taf. 26 a. 27 a–c. Die These von Junker, *Die Bildnisse des Pompeius Magnus* (Anm. 10), S. 76–81, der Typus Venedig sei entgegen der *communis opinio* chronologisch nach dem Kopenhagener Bildnis anzusetzen, erscheint mir nicht überzeugend. Die von Junker angeführten Einzelformen, die auf eine stilistische Nähe des Venezianer Kopfes zu Bildnissen des Augustus hinweisen sollen, sprechen meines Erachtens – wenn überhaupt – eher dafür, dass Ersterer als Kopie augusteischer Zeit zu verstehen ist (vgl. Giuliani, *Bildnis und Botschaft*, S. 67. 200). Das Urbild lässt sich damit jedoch nicht zuverlässig datieren. Auch die von Junker herangezogenen postum von Sextus Pompejus herausgegebenen Münzbildnisse, die den einstigen Konsul mit der Anastolē und stärkeren Alterszügen zeigen, widerlegen nicht die etablierte Chronologie.

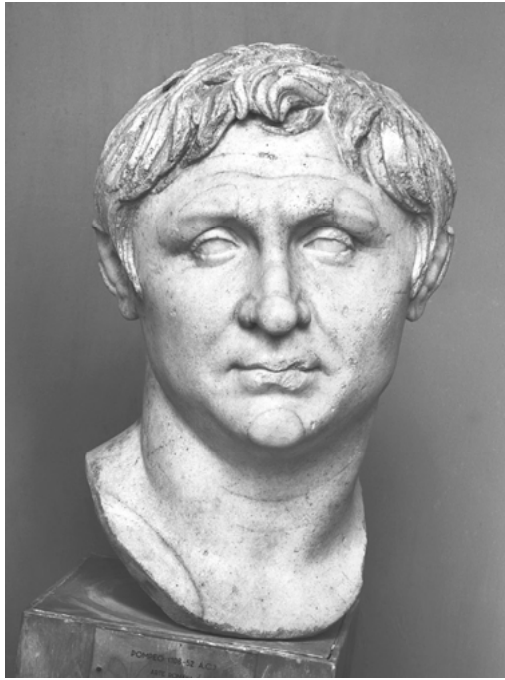


Abb. 9

Pompejus Magnus, Venedig, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 62

tation, denn insgesamt bleibt das Haupthaar kurz und auch die jugendliche Erscheinung wird zugunsten einer beinahe entwaffnend realistisch wirkenden Physiognomie vermieden.

Aus meiner Sicht reiht sich das Alexanderzitat ganz zwanglos in eine weit verbreitete Tendenz im republikanischen Porträt ein. Durch die Adaption hellenistischer Anstrengungs- und Leistungsformeln wie ein geöffneter Mund oder eine starke, dynamische Kopfwendung werden Inhalte und Botschaften der hellenistischen, monarchischen Repräsentation zitiert, die jedoch im politischen Kontext der Republik nicht konkret monarchisch konnotiert gewesen sein können, sondern Eigenschaften evozierten, die für Feldherrn und tüchtige Politiker essenziell gewesen sein mussten.²³ Dafür spricht auch das freilich ins Negative gekehrte Zeugnis dieser Aspekte bei Plutarch, der dezidiert von visuellen Formeln der Bildnisrepräsentation spricht:

²³ Vgl. beispielhaft die Bildnistypen des ‚Marius‘ und ‚Sulla‘ in der Münchener Glyptothek; Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus* (Anm. 17), S. 294 Abb. 276 a–d; Megow, *Republikanische Bildnis-Typen* (Anm. 22), S. 21–27 Typus I c Taf. 4. S. 29–33 Typus II Taf. 5. Grundlegend dazu P. Zanker, *Studien zu den Augustusporträts*, Bd. 1, *Der Actium-Typus* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse; 3, 85), Göttingen ²1978, S. 34–39.

„Die meisten Könige und Herrscher haben keinen Verstand und ahmen die schlechten Bildhauer nach, die glauben, ihre Statuen wirkten großartig und mächtig, wenn sie sie mit weit auseinandergestellten Beinen, mit angespannten Muskeln und mit aufgesperrtem Mund wiedergeben. Denn sie glauben auch, durch eine schroffe Stimme, grimmigen Blick, unfreundliches Betragen und ungesellige Lebensweise Gewicht und Würde ihrer Herrschaft zu repräsentieren.“²⁴

Bemerkenswert ist hierbei, dass physiognomische Topoi und Bildformeln als Garant für konkrete persönliche Eigenschaften und Tugenden verstanden werden, nur in einer polemischen Umkehrung, bei der klar sein musste, dass entsprechende Formeln ihrerseits üblicherweise für konkrete positive Eigenschaften gestanden haben. Die demgegenüber überdeutlich im Befund hervortretenden Altersbildnisse, die schon lange als typisch für das späte republikanische Porträt erkannt wurden, unterstreichen hingegen die Notwendigkeit von Altersreife zur Ausübung politischer Macht.²⁵ Auf diese Weise konvergieren zwei Repräsentationsebenen. Die Nähe zu Alexander bzw. die im Vergleich zum Vorbild äquivalenten Taten des Pompejus werden durch das visuelle Zitat in Erinnerung gerufen, während die ältliche, individualisierende Stilisierung der Erwartungshaltung der römischen Öffentlichkeit entgegenkommt. Diese beiden unterschiedlichen Ebenen wurden auch sicher nicht als einander widersprechende Aussagen wahrgenommen, die sich an unterschiedliche Bevölkerungsgruppen gewendet hätten, sondern lieferten dem Betrachter ein kohärentes, sich additiv ergänzendes Bild.²⁶

Aus diesem Vergleich zwischen Pompejus und Mithridates wird schnell deutlich, dass eine *imitatio Alexandri* nicht gleich einer *imitatio Alexandri* ist, und dass die Feststellung einer Angleichung bzw. *imitatio* noch keine hinreichende Erklärung bietet, weshalb eine spezifische Repräsentationsform gewählt wurde. Tatsächlich beginnt die kulturhistorische Analyse des Phänomens erst jetzt. Denn

²⁴ Plutarch, *Moralia* 780A, „Ἀλλὰ νοῦν ἔχοντες οἱ πολλοὶ τῶν βασιλέων καὶ ἀρχόντων μιμοῦνται τοὺς ἀτέχνους ἀνδριαντοποιοῦ, οἱ νομίζουσι μεγάλους καὶ ἀδρούς φαίνεσθαι τοὺς κολοσσοῦς, ἂν διαβεβηκότας σφόδρα καὶ διατεταμένους καὶ κεκνηνόντας πλάσωσι. Καὶ γὰρ οὗτοι βαρύτητι φωνῆς καὶ βλέμματος τραχύτητι καὶ δυσκολίᾳ τρόπων καὶ ἀμιξίᾳ διαίτης ὄγκον ἡγεμονίας καὶ σεμνότητα μιμεῖσθαι δοκοῦσιν, [...]“, Übersetzung: Eine antike Interpretation hellenistischer Herrscherstatuen, in: Archäologisches Institut der Universität Göttingen (Hrsg.), Virtuelles Antikenmuseum Göttingen, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/c/05/05>, 3. Februar 2015.

²⁵ Zur Debatte über die Interpretation des republikanischen Porträts vgl. ferner die Beiträge von P. Zanker, Grabreliefs römischer Freigelassener, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90, 1975, S. 267–315; Ders., Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten, in: P. Zanker (Hrsg.), *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 3, 97), Göttingen 1976, S. 581–605; R. R. R. Smith, *Greeks, Foreigners, and Roman Republican Portraits*, in: *Journal of Roman Studies* 71, 1981, S. 24–38.

²⁶ So gegen die bei Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (Anm. 22), S. 56–69 postulierte ‚Zwiespältigkeit‘ insbesondere Pitts, *Pathossteigerung und Pathosdämpfung* (Anm. 19), S. 263–267; V. M. Strocka, *Caesar, Pompeius, Sulla. Politikerporträts der späten Republik*, in: *Freiburger Universitätsblätter* 163, 2004, S. 60, „Sosehr die Köpfe römischer Politiker der Republik auch Pathosformeln verwenden, die Physiognomie ist keine Wahlparole, sondern eine anschauliche Einheit, die innere Spannungen nicht ausschließt.“

nun lässt sich die Frage stellen, weshalb Pompejus ausgerechnet die sogenannte Anastolé²⁷ als Alexanderzitat wählte, wenn dieses zwar eine prominente, aber sicher nicht die einzige Aussage seiner visuellen Repräsentation markierte. Offenbar beinhaltete die Anastolé als wichtiger Bestandteil der Alexanderikonographie eine Fülle von Konnotationen, welche in der Adaption des Pompejus entscheidende Eigenschaften des Makedonen symbolisierten, die wiederum auf Pompejus übertragen werden sollten. Damit wird keine Identität mit Alexander hergestellt, sondern Pompejus verkörpert dessen Qualität(en) in neuer Ausprägung. In seiner Sieghaftigkeit, in seiner Dynamik und in seinen Leistungen kommt er Alexander gleich oder übertrifft ihn womöglich sogar. Dass Alexander als Monarch ein gewaltiges Königreich geschaffen hatte, konnte in dieser ‚fragmentarischen‘ Adaptionsstrategie erfolgreich ausgeblendet werden, zumal dies im spätrepublikanischen Rom auch nicht opportun gewesen wäre.

2. *Angleichungen im Handeln und die Wertschätzung für Alexander den Großen in der frühen Kaiserzeit*

Wie selektiv die Bezugnahmen auf den großen Makedonen sein konnten, zeigen die strukturell bzw. visuell in ihren Bildnissen nicht an Alexander angeglichenen Persönlichkeiten wie Caesar und Augustus. Bei Caesar kommen die Leistungen als Feldherr denjenigen Alexanders gleich, aber auch als Caesar selbst den Vergleich suchte, indem er etwa das Ausgreifen nach Britannien strukturell mit der Eroberung Asiens durch Alexander gleichsetzt – der Gedanke des Vorstoßes in eine andere, jenseits der eigenen gelegenen Oikumene wurde von der althistorischen Forschung hervorgehoben –,²⁸ finden sich in der Ikonographie Caesars keinerlei Spuren einer alexanderhaften Stilisierung. Mit seinem kahlen Haupt, dem knochigen Schädel und dem milden Lächeln scheint er sich anderer visueller Traditionen zu bedienen. Vielleicht ging es Caesar mehr noch als Pompejus darum, traditionelle römisch-republikanische Erwartungen in seinem Bildnis zu erfüllen und gerade nicht die visuelle Nähe zum großen makedonischen Universalmonarchen zu suchen.²⁹ Wie stark die Angleichung auf der Ebene der Handlungen und Leistungen im Krieg bezogen waren, zeigt sich in der nur literarisch überlieferten Reiterstatue

²⁷ Als Terminus für die Frisur Alexanders ausschließlich überliefert bei Plutarch, Pompeius 2, 1.

²⁸ Vgl. ausführlich G. Dobesch, Caesar und der Hellenismus, in: R. Kinsky (Hrsg.), *Diorthoseis*. Beiträge zur Geschichte des Hellenismus und zum Nachleben Alexanders des Großen, München/Leipzig 2004, S. 108–252, hier S. 236–239; B. Dreyer, Arminius und der Untergang des Varus: Warum die Germanen keine Römer wurden, Stuttgart 2009, S. 212–219.

²⁹ Zur Deutung des Caesarporträts mit Verweis auf Tugenden wie *temperantia*, *mansuetudo*, *modestia* und *constantia* vgl. Giuliani, Bildnis und Botschaft (Anm. 22), S. 200–221 und zusammenfassend B. Borg, Das Gesicht der Aufsteiger: Römische Freigelassene und die Ideologie der Elite, in: M. Braun [et al.] (Hrsg.), *Moribus antiquis res stat Romana*. Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jh. v. Chr. (Beiträge zur Altertumskunde; 134), Leipzig 2000, S. 285–302, hier S. 296–297.

Caesars auf dem Forum Romanum, die nach Statius eine wiederverwendete Statue Alexanders des Lysipp gewesen sei.³⁰ Die Aussage ist auch hier deutlich: Caesar gleicht Alexander in seinen Fähigkeiten, den römischen Staat zu verteidigen und auch auszudehnen, weshalb für entsprechende Verdienste auch vergleichbare Ehrungen als angemessen empfunden werden konnten. Die Annäherung an Alexander bleibt somit eher auf einer vergleichenden, vielleicht auch poetischen Ebene.

Noch diffuser erscheint eine *imitatio Alexandri* bei Augustus. Während er aus Wertschätzung für den Makedonen dessen Grab in Alexandria besuchte und es auch mit dem Bildnis Alexanders siegelte, lassen sich sonst keinerlei Ambitionen feststellen, auch nur Teile der Alexanderikonographie zu adaptieren.³¹ Tatsächlich erweist sich der klassizistisch beruhigte Porträtentwurf im Typus Prima Porta als revolutionärer Gegenentwurf zu vorherigen römischen Traditionen und besitzt auch zur hellenistischen Herrscherikonographie keinerlei Verbindungen.³² Vielleicht müsste man hier tatsächlich konstatieren, dass Alexander abseits einer allgemeinen Wertschätzung für die Repräsentation und die Leistungen des Augustus keine Rolle spielte und mithin keine hinreichende Grundlage für eine *imitatio*, auch nicht im weiteren Sinne bzw. im Sinne einer Angleichung im Handeln oder in seinen Leistungen, gegeben ist.³³

Das Spiel mit Alexander als vorbildhafter Persönlichkeit zieht sich indes durch die gesamte Kaiserzeit. Caligula soll den Harnisch aus Alexanders Grab getragen,³⁴ Nero eine Reitergarde ausgehoben haben, die er „Phalanx Alexanders des

³⁰ Vgl. Statius, *Silvae* 1, 1, 84–88; J. Bergemann, Römische Reiterstatuen. Ehrendenkmäler im öffentlichen Bereich (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 11), Mainz 1990, S. 34. 160; M. Sehlmeier, Stadtrömische Ehrenstatuen der republikanischen Zeit. Historizität und Kontext von Symbolen nobilitären Standesbewusstseins (Historia Einzelschriften; 130), Stuttgart 1999, S. 232–234; zuletzt P. Zanker, The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar, in: M. Griffin (Hrsg.), *A Companion to Julius Caesar* (The Blackwell Companions to the Ancient World), Oxford 2009, S. 291–292.

³¹ Ausführlich zur Alexanderverehrung des Augustus vgl. D. Kienast, Augustus und Alexander, in: *Gymnasium* 76, 1969, S. 430–456; zum Besuch des Grabes Alexanders in Alexandria: Cassius Dio 51, 16, 3–5; zum Siegel mit dem Bildnis Alexanders: Plinius, *Naturalis historia* 37, 8. 10; Sueton, Augustus 50; Cassius Dio 51, 3, 5–6; zusammenfassend hierzu Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 128–134; vgl. dazu auch den Beitrag von D. Boschung in diesem Band.

³² Vgl. P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 103–107.

³³ Freilich könnten die beiden Kameen in London (Kameo Strozzi-Blacas) sowie in New York (Marlborough-Kameo), die Augustus mit nacktem Oberkörper, Lanze und Ägis darstellen und damit dem Alexandermodell zu folgen scheinen, hier berücksichtigt werden, vgl. R. Thomas, Hellenistische Wurzeln römischer Herrscherikonographie. Zur Alexanderangleichung des Augustus, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 110, 1996, S. 367–403. Allerdings findet sich diese Darstellungsweise nicht in anderen Medien und ist für Augustus auf die Kameen und ihren spezifischen Kontext beschränkt. Tatsächlich wird man eher annehmen dürfen, dass die entsprechenden Aussagen und Vergleiche hier von außen an Augustus herangetragen wurden.

³⁴ Sueton, *Caligula* 52; Cassius Dio 59, 17, 3; vgl. dazu Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 169.

Großen“ nannte.³⁵ Unabhängig vom Wahrheitsgehalt der jeweils berichtenden Quellen lässt sich festhalten, dass im Sinne antiker Überlieferung dem betreffenden Kaiser diese Form der Angleichung im Handeln und Auftreten zugetraut werden konnte. Denn sie entspricht strukturell den Möglichkeiten, die seit Pompejus und Caesar immer wieder Anwendung im römischen Kontext fanden: die selektive Zitierung alexanderhafter ikonographischer Elemente und/oder entsprechender Verhaltensweisen, um spezifische Aussagen über den ‚Imitierenden‘ treffen zu können und diese gleichzeitig in einen welthistorisch kompetitiven Zusammenhang zu stellen.³⁶

Es ist eine gleichsam panegyrische Technik, da Alexander als schwerlich zu übertreffender historischer Referenzpunkt fungieren konnte, dem man sich kaum mehr als anzunähern in der Lage war. Trotzdem ist es bezeichnend, wie wenig eine tatsächliche visuelle Nähe zu dem Makedonen gesucht wurde. Die Porträts des Caligula und des Nero verfolgen ihrerseits ganz andere Regeln der Repräsentation: hier der junge Imperator, der ikonographisch der julisch-claudischen Herrscherikonographie folgt, um seine dynastische Legitimation zu bekunden,³⁷ dort der kulturelle Revolutionär Nero, der mit feistem Gesicht und luxuriöser Brennscherenfrisur und seiner Zeit voraus hellenistische Formen und Elemente der Herrschaft und der griechischen Kultur in Rom zu etablieren suchte.³⁸ Die jeweiligen primären Inhalte der Bildnisstilisierungen boten hier keinen Platz für eine ikonographische *imitatio Alexandri*, und das zeigt auch, wie episodenhaft oder situativ bestimmte Formen der Angleichung an Alexander gesucht werden konnten. Denn auch hier stehen kaum überraschend die militärischen Fähigkeiten im Zentrum der *imitatio*. Der Alexanderharnisch evoziert eine Gleichrangigkeit des Trägers mit Alexanders militärischen Fähigkeiten, während die neue makedonische Phalanx des Nero prospektiv und beinahe theatralisch einen neuen Sieg über die Barbaren des Ostens ankündigt.

Man könnte an dieser Stelle etwa auch am Beispiel des berühmten Schlachtfrieses vom Trajansforum³⁹ oder der Reiterstatue Domitians bzw. Nervas aus

³⁵ Sueton, Nero 19, 2; vgl. Kühnen, Die *imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 176.

³⁶ Nach Green, Caesar and Alexander (Anm. 3) wäre damit die Kategorie der *aemulatio* gemeint. Allerdings stellt sich aus meiner Sicht die Frage, inwiefern Greens Kategorien für das Verständnis dieser Aneignungsstrategien sowohl allgemein als auch im Besonderen hilfreich sind, wenn diese quasi einander ausschließend und abgrenzend verwendet werden.

³⁷ Vgl. Massner, Bildnisangleichung (Anm. 9); R. von den Hoff, Caligula. Zur visuellen Repräsentation eines römischen Kaisers, in: Archäologischer Anzeiger, 2009, S. 239–263.

³⁸ Zur Bedeutung des Neroporträts vgl. M. Bergmann, Portraits of an Emperor – Nero, the Sun, and Roman *Otium*, in: E. Buckley / M. Dinter (Hrsg.), A Companion to the Neronian Age, Malden [u.a.] 2013, S. 332–362.

³⁹ G. M. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 3. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus trajanischer Zeit, in: Bonner Jahrbücher 185, 1985, S. 143–213, hier S. 173–182 Nr. 9 Abb. 15; A.-M. Leander-Touati, The Great Trajanic Frieze: The Study of a Monument and of the Mechanisms of Message Transmission in Roman Art (Acta Instituti Romani Regni Sueciae, Series in quarto; 45), Stockholm 1987.

Misenum⁴⁰ daran denken, dass hier in Parallelität zu ikonographischen Vorbildern aus dem Hellenismus, aber auch aus der späten Alexanderzeit punktuell eine *imitatio Alexandri* des dargestellten Kaisers evoziert werden konnte – unter Umständen in der Nachfolge der Reiterstatue Caesars auf dem Forum Iulium, von der offenbar allgemein bekannt war, dass sie als ursprüngliches Werk des Lysipp einst das Haupt Alexanders des Großen getragen hatte.⁴¹ Die im römischen Kontext in der Realität undenkbbare Konstellation, ein Kaiser stürze sich tatsächlich in die Schlacht, verweist den Betrachter auf jeweils berühmte ikonographische Vorbilder aus dem Hellenismus,⁴² wie etwa das Alexandermosaik, und könnte damit eine situative, partielle, aber wohl eher implizite und mittelbare *imitatio Alexandri* des Kaisers andeuten. Der poetisch-panegyrische Subtext könnte lauten: So wie Alexander sich siegreich in die Schlacht warf, ebenso siegreich und unbeugsam agiert im Krieg unser Kaiser. Dies ist insofern auch wahrscheinlich, als Alexander aus Sicht der Römer in der Tradition der hellenistischen Bilderwelt Garant und geeigneter Referenzpunkt für Unbesiegbarkheit, grenzenlose Dynamik und militärische Leistungsfähigkeit war.

3. *Die imitatio Alexandri im römischen Herrscherbild des 3. Jahrhunderts: Caracalla und Gallien als Fallbeispiele*

Das römische Herrscherbildnis des 3. Jahrhunderts ist bereits hinreichend erforscht. In einem Jahrhundert der außenpolitischen Bedrohungen und von diesen begleiteten innenpolitischen Wirren waren die amtierenden Kaiser mit zahlreichen Usurpationen konfrontiert. Häufige Kaiserwechsel gingen einher mit partiell stark divergierenden Repräsentationsstrategien, insbesondere während der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts.⁴³ Die etwa für das 3. Jahrhundert häufig als charakteristisch wahrgenommene sogenannte Soldatenkaiserikonographie⁴⁴ lässt sich indes bereits in spätantoninischer Zeit bei den Bildnissen des Claudius Pompeianus auf dem Clementiarelief des heute verlorenen Ehrenbogens für Mark Aurel und im 6. Bildnistypus des Commodus nachweisen.⁴⁵ Nach der eindeutig auf die Ikonographie

⁴⁰ Bergemann, Römische Reiterstatuen (Anm. 30), S. 82–86 Nr. P 31 Taf. 56–58.

⁴¹ Vgl. Anm. 30.

⁴² Vgl. zur Adaption hellenistischer Schlachtenbilder in der römischen Kaiserzeit T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse; 1987, 2), Heidelberg 1987, S. 29–32.

⁴³ Vgl. zusammenfassend M. Bergmann, Zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr., in: H. Beck / P. C. Bol (Hrsg.), Spätantike und frühes Christentum (Ausstellungskatalog Frankfurt), Frankfurt am Main 1983, S. 41–60.

⁴⁴ Zur Deutung als ‚Berufsfrisur‘ vgl. K. Fittschen, Siebenmal Maximinus Thrax, in: Archäologischer Anzeiger 3, 1977, S. 319–326; Bergmann, Zeittypen im Kaiserporträt? (Anm. 9), S. 146. M. Bergmann wertet das kurze Haupthaar auch als mögliches Bekenntnis zur stoischen Philosophie bzw. zu den damit verknüpften Tugenden.

⁴⁵ Vgl. G. M. Koepfel, Die historischen Reliefs der römischen Kaiserzeit, 4. Stadtrömische Denkmäler unbekannter Bauzugehörigkeit aus hadrianischer bis konstantinischer Zeit, in:

der Antoninen rekurrierenden Stilisierung des Septimius Severus⁴⁶ etablierte Caracalla die für die Folgezeit so charakteristische Ikonographie mit kurzem Haupthaar, Dreitagebart und angestrenzter Mimik. Das Bildnis Caracallas lässt demnach auf den ersten Blick kaum den Schluss zu, dass hier ikonographisch eine Angleichung an Alexander erfolgen sollte. Tatsächlich handelt es sich dezidiert um das Bildnis eines Soldatenkaisers. Indes verfügen wir aber über zahlreiche Schriftquellen, die dem im Nachhinein verachteten Herrscher eine besondere Beziehung zum großen Makedonen nachsagen. So habe er in Anknüpfung an Alexander in „Besessenheit vom Dämon des großen Alexanders“ eine persische Prinzessin heiraten wollen,⁴⁷ wie Nero eine makedonische Phalanx aufgestellt,⁴⁸ opferte in Anknüpfung an das Opfer Alexanders in Ilion am Grabe des Achill⁴⁹ und habe makedonische Kleidung getragen. Ferner ließ er Statuen Alexanders errichten, und sogar von Doppelhermen ist die Rede, die neben dem Kopf Alexanders noch den Kaiser selbst zeigten.⁵⁰ In einigen Inschriften lässt sich nachweisen, dass Caracalla zwischenzeitlich, wie etwa auch Pompejus, den Magnus-Titel führte.⁵¹ Handelt es sich hier ebenfalls um eine rein situative, selektive *imitatio*, während im Bildnis selbst keinerlei Elemente der Alexanderikonographie zu sehen sind?

Auffällig erscheint im Vorrat der Bildnisse des Kaisers im ersten Alleinherrscher-typus⁵² neben dessen intensiver Anstrengungsmimik die heftige Kopfwendung, die Dynamik und Leistungsfähigkeit evoziert (Abb. 10). Diese Wendung erinnert in überspitzter Form an die Konventionen hellenistischer Herrscherbilder und könnte

Bonner Jahrbücher 186, 1986, S. 1–90, hier S. 9. 47–50 Nr. 23; E. La Rocca (Hrsg.), *Rilievi storici capitolini. Il restauro dei pannelli di Adriano e di Marco Aurelio nel Palazzo dei Conservatori* (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1986, S. 39 Taf. 27–28; zum 6. Typus des Commodus vgl. K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1, *Kaiser- und Prinzenbildnisse* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 3), Mainz 1994, S. 87 Nr. 13–14; M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998, S. 250. 266 Taf. 48, 9.

⁴⁶ Zur Ikonographie des Septimius Severus insbesondere J. Raeder, *Herrscherbildnis und Münzpropaganda. Zur Deutung des „Serapistypus“ des Septimius Severus*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 107, 1992, S. 175–196; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 94–98. Allgemein zur Bildnisrepräsentation der Severan zuletzt F. Leitmeir, *Between Tradition and Innovation. The Visual Representation of Severan Emperors*, in: *American Journal of Ancient History* 6–8, 2007–2009 [2013], S. 465–492.

⁴⁷ Vgl. J. Vogt, *Zu Pausanias und Caracalla*, in: *Historia* 18, 1969, S. 299–308, hier S. 307.

⁴⁸ Cassius Dio 78, 7, 1–2.

⁴⁹ Vgl. Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 211.

⁵⁰ Herodian 4, 8, 2.

⁵¹ Vgl. die Nachweise bei Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 208 Anm. 41.

⁵² Vgl. Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 105–108; zur hier abgebildeten Büste in Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 6033 vgl. ebd., S. 106 Replik Nr. 9 Beil. 73.

durchaus als Element der Alexanderimitation verstanden werden. Die gesteigerte Bewegungsdynamik wird am Beispiel der Neapler Büste zusätzlich zur starken Kopfwendung auch durch die bemerkenswerte Straffung des Paludamentums unterstrichen. In der Kombination dieser ikonographischen Elemente bleibt diese Stilisierung im Vergleich mit der Repräsentation anderer Kaiser geradezu einmalig und verdeutlicht, dass es sich hierbei auch um eine besondere Aussage handeln muss. Überdies lassen sich Darstellungen des Kaisers nachweisen, die ihn nackt und mit Schwertband präsentieren. Diese Ikonographie ist heroisch konnotiert und betont die militärische Leistungsfähigkeit des Kaisers.⁵³ Entscheidend bleibt jedoch für die *imitatio Alexandri*, dass die Formel der starken Kopfwendung Facette und Episode bleibt. Es findet keine weitere visuelle Angleichung an Alexander den Großen statt – und auch die Kopfwendung selbst ist nicht zwingend und dezidiert auf Alexander bezogen, sie könnte auch unabhängig von Alexander etabliert gewesen und als heroisch erscheinende Dynamik formal zu verstehen sein, die auch einigen klassischen Statuen wie dem Diomedes des Kresilas zu eigen ist.⁵⁴ Das Porträt folgt sonst in der Stilisierung zeittypischen Konventionen, die im Gegensatz zu den Antoninen nun eher militärisch-rustikaler Natur waren. Dies verwundert nur auf den ersten Blick, zumal gerade Caracalla offenbar eng mit dem Militär verbunden und sogar über seinen Tod hinaus bei den Soldaten überaus beliebt war, wie dies die Episode um die Erhebung des Elagabal zeigen kann, bei der der Knabe – emporgehoben auf den Mauern eines Militärlagers – deshalb vom Heer als Kaiser akklamiert wurde, weil die Soldaten eine Ähnlichkeit mit dessen vermeintlichem Vater Caracalla erkannten.⁵⁵

Folglich gilt, was bereits am Beispiel der ältlich-realistischen, ja geradezu individuell erscheinenden Stilisierung des Pompejus deutlich wurde: Unterschiedliche Aussageebenen und Erwartungshaltungen waren bei der Konzeption einer Porträtstilisierung zu berücksichtigen, und in diesem Zusammenhang erwies sich eine weitgehende Aneignung der Ikonographie Alexanders als unvereinbar mit anderen Stilisierungsformen, die ihrerseits andere Botschaften transportieren sollten. Im Falle Caracallas ungewöhnlich bleibt jedoch der im 3. Typus sogar noch

⁵³ Zur Berliner Büste Sk 384 mit nacktem Oberkörper und Schwertband vgl. S. Mägele, 2254: Porträtbüste des Kaisers Caracalla (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2254>, 3. Februar 2015; zur Aussage des Büstentypus vgl. C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford 2005, S. 194–197.

⁵⁴ Vgl. F. Hildebrandt, *Diomedes – Tauglich für die römische Herrschaftsikonographie?*, in: T. Ganschow / M. Steinhart (Hrsg.), *Otium*. Festschrift für Volker Michael Strocka, Remshalden 2005, S. 149–154.

⁵⁵ Vgl. Herodian 5, 3, 12; zum ersten Bildnistypus des Elagabal und dessen Ähnlichkeit zum Caracallaporträt vgl. M. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* (Antiquitas; 3, 18), Bonn 1977, S. 26; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 115.

gesteigerte zornige Ausdruck (Abb. 11), der in dieser Form im römischen Porträt nur selten vorkommt,⁵⁶ aber vereinzelt auch im zeitgenössischen Privatporträt anzutreffen ist.⁵⁷ Könnte dies eventuell ein Hinweis auf den *furor Alexandri* sein, den unbändigen Zorn, der sowohl Alexander als auch Achill zu den gewaltigsten Taten befähigte?⁵⁸ Träfe dies zu, dann erfolgte eine Angleichung an Alexander oder Achill nicht auf der Ebene der Referenzierung ikonographischer Konventionen, sondern auf derjenigen der Beimessung von Eigenschaften, die erst erneut visualisiert werden mussten.

Noch wichtiger in diesem Zusammenhang erscheinen die bekannten Goldprägungen von Abukir bzw. Tarsos. In dieser Reihe von Goldmedaillons, die wahrscheinlich in Makedonien als Siegespreise als vollständige Serien ausgegeben wurden,⁵⁹ findet sich neben der Darstellung Alexanders (Abb. 12) und seiner Mutter Olympias⁶⁰ auch Caracalla selbst, mit dem Schild Alexanders und, einmalig für den späteren Bildnistypus (Abb. 13), bartlos! Dabei handelt es sich aber nicht, wie K. Dahmen vorgeschlagen hat, um das Knabenbildnis des Kaisers,⁶¹ sondern tatsächlich wird Caracalla hier typologisch in seinem dritten Bildnistypus repräsentiert.⁶²

⁵⁶ Vgl. allerdings das Bildnis eines offenbar aufgrund zweier weiterer Repliken berühmten Mannes auf einer zugehörigen Paludamentbüste antoninischer Zeit in Berlin, das interessanterweise ebenfalls die starke Kopfwendung und eine ‚zornige‘ Mimik aufweist, vgl. K. Fittschen, Eine Werkstatt attischer Porträtbildhauer im 2. Jh. n. Chr., in: C. Reusser (Hrsg.), Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Kolloquium zum sechzigsten Geburtstag von Prof. Dietrich Willers, Bern, 12.–13. Juni 1998 (Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern, Beihefte; 4), Bern 2001, S. 71–78, hier S. 75 Nr. 21 Anm. 40 Taf. 14, 2 sowie zuletzt H. R. Goette, 2250: Paludamentumbüste eines Mannes (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), Arachne, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2250>, 3. Februar 2015. Es erscheint damit nicht abwegig, dass auch hier der Kaiser vereinzelt und zunächst keineswegs dominierende Stilisierungsströmungen im Privatbildnis aufnahm.

⁵⁷ Vgl. etwa ein severisches Privatporträt im Vatikan, Musei Vaticani, Inv. Nr. 2285: W. Amelung, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, Bd. 1, Berlin 1903, S. 33 Nr. 21 Taf. 3; 19692: Porträtbüste eines Mannes (Musei Vaticani, Braccio Nuovo, Rom), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), Arachne, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/19692>, 3. Februar 2015.

⁵⁸ Curtius Rufus, *Historiae Alexandri Magni* 5, 34.

⁵⁹ Grundlegend H. Dressel, Fünf Goldmedaillons aus dem Funde von Abukir (Abhandlungen der Königlich-Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin; 1906, 2), Berlin 1906. Mit der älteren Literatur vgl. K. Dahmen, Alexander in Gold and Silver: Reassessing Third Century AD Medallions from Aboukir and Tarsos, in: *American Journal of Numismatics* 20, 2008, S. 493–546; B. Weissner / K. Dahmen, Goldene Alexander zum Geschenk, in: *Κερμάτια Φιλίας. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου. Νομισματική σφραγιστική*, Bd. 2, Athen 2009, S. 343–359.

⁶⁰ Vgl. Dressel, Fünf Goldmedaillons (Anm. 59), S. 10–11 D Taf. 2.

⁶¹ So Dahmen, Alexander the Great on Greek and Roman Coins (Anm. 12), S. 126 Anm. 6.

⁶² Vgl. Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 105–109.



Abb. 10 und 11

Caracalla, 1. Alleinherrschartypus, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr. 6033



Abb. 12

Alexander der Große, Goldmedaillon aus Abukir, erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., Dressel C, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objekt-nummer 18200016



Abb. 13

Caracalla, Goldmedaillon aus Abukir, erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., Dressel E, Berlin, Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, Objekt-nummer 18200021

Die intensive Anstrengungsmimik finden wir hingegen bei einem weiteren Medaillon aus Tarsos wieder, das offensichtlich Alexanders Vater Philipp II. darstellt und ebenso zu diesem Ensemble gehört (Abb. 14).⁶³ Die bemerkenswerte Mimik im Porträt Philipps ist für eine Bildniskonzeption des 4. Jhs. v. Chr. ungewöhnlich⁶⁴ und dürfte eher auf eine gezielte Modifizierung der Ikonographie Philipps im frühen 3. Jh. n. Chr. zurückgehen. Auch der zuletzt erneut von T. Hölscher als Bildnis des Vaters Alexanders angesprochene Bildnistypus des sogenannten Alkibiades entbehrt⁶⁵ (Abb. 15) ganz in Analogie zu Bildnissen von Männern mittleren Alters auf attischen Grabstelen des strengen Ausdrucks. Das Bildnis ist zudem mit der Hinzufügung des Diadems ebenso anachronistisch wie die Darstellung der Olympias mit Schleier und gleichfalls einem Diadem, die bildtypologisch den ptolemäischen Münzbildnissen der Königinnen entspricht.⁶⁶ Vergleicht man die Mimik Philipps mit derjenigen Caracallas auf den rundplastischen Bildnissen, so zeigt sich eine evidente Parallele. Während Alexander einerseits als Vorbild und der Kaiser auf diesem Medium ungewöhnlicherweise wie Alexander bartlos präsentiert wird, geht die Angleichung insofern weiter, als nun auch die Familie Alexanders selbst ‚spiegelbildartig‘ in diese Angleichungsstrategie mit eingewoben wird.

Dabei gilt es zu beachten, dass es sich um ein besonderes Medium handelt. Diese Bildträger waren kein reguläres Zahlungsmittel, sondern wurden offenbar als Siegespreise in geschlossenen Ensembles weitergegeben. Auf diese Weise fungierten sie wie Werke der sogenannten Hofkunst, vergleichbar den großformatigen Kameen und Gemmen, und ermöglichten die Formulierung spezieller Aussagen, die über eine öffentliche Erscheinung in einem engeren Kontext hinausgehen

⁶³ A. Savio, *Intorno ai medaglioni talismanici di Tarso e di Aboukir*, in: *Rivista Italiana di Numismatica e Scienze Affini* 96, 1994/1995, S. 73–103.

⁶⁴ Zum Porträt des 4. Jhs. v. Chr. vgl. zuletzt Vorster, *Griechische Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Anm. 21), S. 383–428. Eine Ausnahme markiert bestenfalls das Bildnis des Antisthenes, sofern man der meines Erachtens allerdings unzutreffenden Frühdatierung von N. Himmelmann folgen möchte. Vgl. zur Diskussion mit der älteren Literatur D. Piekarski, *Anonyme griechische Porträts des 4. Jhs. v. Chr. Chronologie und Typologie* (Internationale Archäologie; 82), Rahden 2004, S. 46–49.

⁶⁵ Vgl. zum Typus H. von Heintze, *Zum „Alkibiades“*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 68, 1961, S. 182–186; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 108–109, der mittlerweile in acht Repliken nachgewiesen werden kann; mit der älteren Literatur T. Hölscher, *Herrschaft und Lebensalter. Alexander der Große: Politisches Image und anthropologisches Modell* (Jacob-Burckhardt-Gespräche auf Castelen; 22), Basel 2009, S. 33 Anm. 35 Abb. 14. Möglicherweise stellt aufgrund der Ähnlichkeit zu dem Bildnis Philipps auf dem Medaillon von Abukir ein charakteristischer Kopftypus auf makedonischen Schalen hellenistischer Zeit den Vater Alexanders dar, ebenfalls mit Herrscherdiadem: D. Pandermalis, *Δίον. Η Ανακάλυψη*, Athen 1999, S. 83 sowie *Die Zeit Alexanders d. Gr.*, in: *Archäologisches Institut der Universität Göttingen* (Hrsg.), *Virtuelles Antikenmuseum Göttingen*, <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/c/04>, 3. Februar 2015.

⁶⁶ Vgl. H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (Archäologische Forschungen; 2), Berlin 1975, Taf. 70. 82; zum hellenistischen Herrscherdiadem vgl. A. Lichtenberger [et al.] (Hrsg.), *Das Diadem der hellenistischen Herrscher. Übernahme, Transformation oder Neuschöpfung eines Herrschaftszeichens?* (EUROS; 1), Bonn 2012.



Abb. 14
Philipp II., Goldmedaillon aus Tar-
sos, erste Hälfte des
3. Jhs. n. Chr., Thessaloniki, Ar-
chäologisches Museum

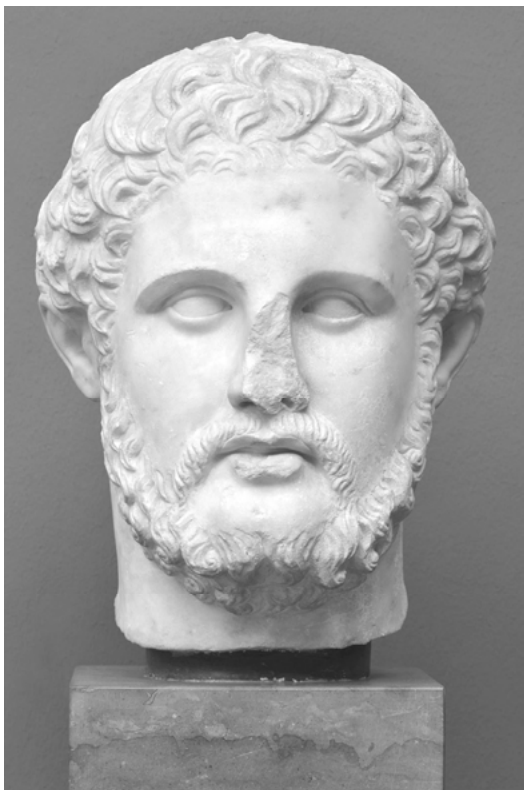


Abb. 15
Sog. Alkibiades / Philipp II. (?), römi-
sche Kopie (spätes 1. Jh. n. Chr.) nach
einem Original des mittleren 4. Jhs. v.
Chr., Kopenhagen, Ny Carlsberg
Glyptotek, Inv. Nr. IN 2263



Abb. 16
Siegelstein aus Jaspis mit dem Bildnis eines hellenistischen Herrschers mit Elefantensexuvie und Ägis (Antiochos I.), London, British Museum, Inv. Nr. 1866,0804.1



Abb. 17
Tetradrachme des Antiochos II. (261–246 v. Chr.) mit dem Bildnis Antiochos' I., Sardes (Privatbesitz)

konnten.⁶⁷ Dabei konnten nicht nur die Aussagen dem Kontext angepasst werden, sondern auch Bestandteile der Ikonographie. Als Beispiel dafür ließe sich unter vielen anderen eine Gemme aus schwarzem Jaspis mit der Darstellung eines hellenistischen Königs im British Museum in London heranziehen (Abb. 16).⁶⁸ Der Dargestellte, ich meine Antiochos I., trägt wie Alexander auf den ptolemäischen Prägungen eine Elefantensexuvie und die Anastolé. Auf den postumen Münzen seines Sohnes Antiochos II. hingegen wird Antiochos I. niemals mit der entsprechenden Frisur dargestellt (Abb. 17).⁶⁹ Das bedeutet, dass in spezifischeren medialen oder politischen Zusammenhängen wie hier eine Repräsentation oft deutlicher artikuliert werden konnte, die sonst eher unterschwellig als Konnotation bzw. nur subtil angedeutet einem Bildwerk innewohnte.

⁶⁷ Vgl. zuletzt R. von den Hoff, *Kaiserbildnisse als Kaisergeschichte(n). Prolegomena zu einem medialen Konzept römischer Herrscherporträts*, in: A. Winterling (Hrsg.), *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen römischen Kaisergeschichte*, 31 v. Chr. – 192 n. Chr. (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien; 75), München 2011, S. 15–43.

⁶⁸ London, British Museum, Inv. Nr. 1866,0804.1: H. B. Walters, *Catalogue of Engraved Gems and Cameos, Greek, Etruscan and Roman in the British Museum*, London 1926, Nr. 1188.

⁶⁹ Vgl. zum Münzbildnis Antiochos' I. R. Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst*, Bd. 1, *Herrscherbildnisse*, Mainz 1991, S. 19–22 Taf. 11–12 a. Diese Feststellung dürfte meines Erachtens Folgen für die Identifikation der auf den großen hellenistischen Prachtkameen dargestellten Persönlichkeiten wie dem sogenannten Ptolemäerkameo in Wien und dem Kameo Gonzaga in St. Petersburg haben, vgl. E. Zwiernlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben*, Berlin 2007, S. 59–65.

Zudem muss man hier die Rolle der Auftraggeber berücksichtigen. Während die offiziellen Bildnistypen, entgegen einiger Gegenstimmen jüngerer Zeit,⁷⁰ klar als vom Kaiser abgesegnete und in einigen Fällen auch sicher als von ihm programmatisch mitkonzipierte Entwürfe zur Repräsentation zu gelten haben, könnte die Darstellung des Kaisers auf den betreffenden Medaillons und die visuelle Zuspitzung auf die Familie Alexanders vielmehr auch als Reflektion einer im offiziellen Sinne nur wesentlich verhaltener geäußerten Beimessung spezifischer Verhaltensformen und Eigenschaften zu verstehen sein. In Analogie zu den besonderen Regeln der Bildsprache und der medialen Qualität römischer Kaiserkameen⁷¹ ginge es in diesem Zusammenhang eher um ein panegyrisches ‚Reden über den Kaiser‘, in dem in einem partiell nicht mehr rekonstruierbaren Ambiente spezifische Formeln und Formen der kaiserlichen Repräsentation aufgenommen, diskutiert und erneut in einem visuellen Diskurs verstärkt werden, ohne dass dies etwa zuvor direkt vom Kaiser selbst lanciert worden wäre.

Dafür sprechen beispielsweise auch regionale Prägungen etwa in Heliopolis oder Kaisereia, auf die D. Salzmann aufmerksam gemacht hat.⁷² Die charakteristische Münzserie, auf der Caracalla in einem etwas provinziell anmutenden Stil mit Alexanderschild, Schwertband und Lanze dargestellt ist, reflektiert keine sonst bekannte offizielle Wiedergabe, freilich mit Ausnahme der Medaillons von Abukir und Tarsos, sondern fällt sprichwörtlich aus dem Rahmen. Die Erklärung, der Kaiser habe sich im Vorfeld seiner militärischen Expeditionen in das Partherreich in den betreffenden Orten dort aufgehalten,⁷³ ist zwar nicht abwegig, führt aber im Sinne unserer Fragestellung nicht entscheidend weiter. Offenbar zeigt sich infolge der Rezeption spezifischer Formen alexanderhaften Verhaltens und Auftretens des Kaisers eine bewusste Adaption und Übersteigerung der ‚alexanderhaften‘ Repräsentation, die in den charakteristischen Münzbildern ihren Ausdruck findet. Diese von der betreffenden Polis verwendeten Bilder sind dabei weniger für die Repräsentation, als vielmehr für die Rezeption des alexanderhaften Auftretens des Kaisers bzw. des Diskurses darüber etwa in den betreffenden kaiserzeitlichen Poleis aufschlussreich. Besonders auffällig ist zudem, dass auch in

⁷⁰ Vgl. dazu – freilich überzeichnend – O. Dally, Das Bild des Kaisers in der Klassischen Archäologie – oder: Gab es einen Paradigmenwechsel nach 1968?, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 122, 2007, S. 223–257 und dagegen Fittschen, The Portraits of Roman Emperors and their Families (Anm. 9), S. 230–232.

⁷¹ M. Bergmann, Zur Bildsprache römischer Kaiserkameen, in: G. Platz-Horster (Hrsg.), Mythos und Macht. Erhabene Bilder in Edelstein, Berlin 2008, S. 13–21; von den Hoff, Caligula (Anm. 37), S. 255–258.

⁷² D. Salzmann, Alexanderschilde – Numismatische Zeugnisse für die Alexanderverehrung Caracallas, in: J. Bergemann (Hrsg.), Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde. Klaus Fittschen gewidmet, Leidorf 2001, S. 173–191; K. Dahmen, Alexanderschilde und Alexanders Schild(e), in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaften 11, 2008, S. 125–133, hier S. 126–127, http://gfa.gbv.de/dr_gfa,011,2008,a,08.pdf, 3. Februar 2015.

⁷³ Salzmann, Alexanderschilde (Anm. 72), S. 185.

anderen Städten im Osten des Römischen Reiches entsprechende Regionalprägungen nachweisbar sind, welche die alexanderhaften Elemente der Repräsentation des Kaisers gleichfalls aufnahmen und übersteigerten.⁷⁴

Dass es sich bei dieser alles andere als ‚offiziellen‘ Repräsentation jedoch um einen regelrechten eigenen Überlieferungsstrang des Diskurses über den Kaiser Caracalla handelt, zeigen stadtrömische Kontorniaten des 4. bzw. frühen 5. Jahrhunderts,⁷⁵ auf denen das hier beschriebene Bild ebenfalls wiederkehrt, allerdings noch ergänzt mit einem ebenfalls sehr charakteristischen Revers. Darauf ist Olympias zu sehen, der sich in Gestalt einer Schlange der Pharaos Nektanebos nähert und mit ihr der Legende nach Alexander zeugte.⁷⁶ Die Verknüpfung zwischen Caracalla und Alexander konnte demnach noch mindestens 150 Jahre nach dem Tod des eigentlich verfeimten Kaisers hergestellt werden, zu einer Zeit, für die man nicht davon ausgehen kann, dass darin eine spezifisch kaiserliche Repräsentation für die Verwendung des Bildes gesehen werden muss. Vielmehr spricht dies dafür, dass in einem komplexen Zusammenspiel zwischen intendierter kaiserlicher ‚Selbstdarstellung‘, ihrer Wahrnehmung und der erneut durch bürgerliche Statuen- und Bildstiftungen veränderten sowie in dieser Deutlichkeit auf Alexander zugespitzten Adaption des kaiserlichen Images eine Art visuelle Eigendynamik entstehen konnte, die sich in neu geschaffenen Bildern und Inhalten verstetigte.⁷⁷

Alexander scheint damit parallel zur Verfügbarkeit von mythologischen Figuren und Göttern für die Repräsentation von Privatpersonen während der Kaiserzeit⁷⁸ gleichermaßen als strukturell vergleichbarer Referenzpunkt für die Stilisierung der Kaiser fungiert zu haben. Man könnte fast annehmen, dass in den schwärmerischen bzw. mitunter poetischen Anknüpfungen der Kaiser an verschiedene Verhaltensformen des Makedonen und an mit ihm verknüpfte Attribute, Alexander zumindest punktuell von einer ‚historischen‘ zu einer gleichsam ‚mythologisch-heroischen‘ Figur transformiert wurde, die für die Artikulation spezifischer Erwartungshaltungen und konkreter Eigenschaften in unterschiedlichen Kontexten – nie

⁷⁴ Vgl. R. Ziegler, Caracalla, Alexander der Große und das Prestigedenken kilikischer Städte, in: G. Heedemann / E. Winter (Hrsg.), Neue Forschungen zur Religionsgeschichte Kleinasien. Elmar Schwertheim zum 60. Geburtstag gewidmet (Asia-Minor-Studien; 49), Bonn 2003, S. 115–131; Kühnen, Die *imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 206.

⁷⁵ Dahmen, Alexander the Great on Greek and Roman Coins (Anm. 12), S. 37–38 Taf. 28, 4.

⁷⁶ P. F. Mittag, Alte Köpfe in neuen Händen. Urheber und Funktion der Kontorniaten (Antiquitas; 3, 38), Bonn 1999, Taf. 3; Dahmen, Alexander in Gold and Silver (Anm. 59), S. 515. Zur Überlieferung der Vorstellung, der Pharaos Nektanebos und nicht Philipp II. sei der wahre Vater Alexanders gewesen, vgl. R. Merkelbach, Die Quellen des griechischen Alexanderromans (Zetemata; 9), München ²1977, S. 77–87.

⁷⁷ Vgl. bereits Salzmann, Alexanderschilder (Anm. 72), S. 184.

⁷⁸ Dazu insbesondere H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*: Vergöttlichte Privatpersonen in der Römischen Kaiserzeit, Mainz 1979; C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt (Archäologie und Geschichte; 1), Heidelberg 1988; P. Zanker / B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage, München 2004, S. 201–245; Hallett, The Roman Nude (Anm. 53), S. 199–204.

aber systematisch und ganzheitlich – nutzbar war. Die vielfältigen Überlieferungen des während der römischen Kaiserzeit überaus beliebten Alexanderromans mit all seinen phantastischen Ausschmückungen und Varianten könnte diese These untermauern.⁷⁹ Die Sonderrolle Alexanders in diesem Zusammenhang verdeutlicht auch der Vergleich mit anderen Personen der Geschichte. Eine vergleichbare Eigendynamik der historischen Überlieferung lässt sich etwa für Caesar und Augustus nicht zeigen.⁸⁰

Eine These könnte daher lauten, dass die Figur Alexander ebenso wie einschlägige mythologische Figuren und Götter mit ihren einzelnen Eigenschaften für die Repräsentation des Kaisers nutzbar war. Das Nebeneinander von theomorphen Erscheinungen des Kaisers und einer alexanderhaften Stilisierung lässt sich im Falle des Kaisers Gallien anschaulich beleuchten.⁸¹

Kaiser Gallien war zunächst Mitherrscher seines Vaters Valerian, der 260 in einem verlorenen Sassanidenfeldzug gefangen genommen wurde und fortan nicht mehr zurückkehren sollte.⁸² Das frühe Bildnis des Thronfolgers verfügt über keinerlei Bezüge zum Alexanderporträt, vielmehr wirkt es mit seinem Kurzhaarschnitt und dem gepflegten Bart im Rahmen der möglichen Stilisierungen im römischen Porträt in der Mitte des 3. Jahrhunderts beinahe konventionell⁸³ und alles andere als transgressiv (Abb. 18).

In dieser Situation der allergrößten politischen Krise im Jahre 260/61 und der sich abzeichnenden Teilung des Reiches – sowohl der Westen in Gestalt des sogenannten gallorömischen Sonderreiches als auch das palmyrenische Reich spalteten sich zunächst erfolgreich ab – wählte Gallien bald darauf einen neuen Bildnistypus, der ihn mit langen Haaren und einer Teilung über der Nasenwurzel zeigt,⁸⁴ und den eine exzellente Kopie im Museo Nazionale Romano in Rom

⁷⁹ Zuletzt ausführlich R. Stoneman, *Alexander the Great: A Life in Legend*, New Haven 2008.

⁸⁰ Zur im Gegensatz dazu ‚mythologischen‘ Geschichtsschreibung in Rom während der Republik und frühen Kaiserzeit vgl. T. Mavrogiannis, *Aeneas und Euander. Mythische Vergangenheit und Politik im Rom vom 6. Jh. v. Chr. bis zur Zeit des Augustus* (Studi di storia e di storiografica), Neapel 2003.

⁸¹ Zuletzt ausführlich zu Gallien M. Geiger, *Gallienus*, Frankfurt am Main 2013; umfassend zur gesamten Epoche K. P. Johne (Hrsg.), *Die Zeit der Soldatenkaiser: Krise und Transformation des Römischen Reiches im 3. Jahrhundert n. Chr. (235–284)*, Berlin 2008.

⁸² Vgl. W. Kuhoff, *Herrschaft und Reichskrise: Die Regierungszeit der römischen Kaiser Valerianus und Gallienus (253–268 n. Chr.)* (Kleine Hefte der Münzsammlung an der Ruhr-Universität Bochum; 4/5), Bochum 1979.

⁸³ Vgl. Bergmann, *Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr.* (Anm. 53), S. 47–59. Zum hier abgebildeten Porträt in Berlin, Sk 423 zuletzt S. Mägele, 2395: Porträtkopf des Gallienus (Antikensammlung, Staatliche Museen, Berlin), in: *Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln* (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/2395>, 3. Februar 2015.

⁸⁴ Zur Chronologie vgl. K. Fittschen, *Das Bildnis des Kaisers Gallien aus Milreu. Zum Problem der Bildnistypologie*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Madrid* 34, 1993, S. 210–227; Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 137–139.



Abb. 18
Gallien („Samtherrschertypus“), 253–260 n. Chr.,
Berlin, Antikensammlung, Staatliche Museen,
Inv. Nr. Sk 423, Gipsabguss Göttingen

widerspiegeln kann (Abb. 19. 20).⁸⁵ Stilistisch lässt sich ferner ein Bemühen erkennen, die Köpfe in stereometrische Einzelformen zu zerlegen und die Kopfumrisse beinahe kubisch zu gestalten. Der Bezug zur Alexanderikonographie wird jedoch einerseits durch die langen Haare, andererseits durch die dynamische Kopfwendung erreicht, die bei einigen Repliken des Porträts festzustellen ist.⁸⁶ Die langen Haare erinnern dabei insbesondere in der Anlage und in den S-förmig auf die Stirn gelegten Strähnen sowohl an einen hochhellenistischen Alexanderbildnis-

⁸⁵ Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 53), S. 51–52 Nr. 7 Taf. 13, 5–6; Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 137–138 Nr. 114 Replik 1.

⁸⁶ Für diese These vgl. die Zusammenstellung der Forschung bei Kühnen, *Die imitatio Alexandri* (Anm. 2), S. 231 Anm. 30; dagegen Salzmann, *Alexanderschilde* (Anm. 72), S. 175–176. Den Bezug zu Diomedes aufgrund der Kopfwendung stellen hingegen F. Hildebrandt, *Diomedes – Tauglich für die römische Herrschaftsikonographie?* (Anm. 54) und F. Leitmeir, *Brüche im Kaiserbildnis von Caracalla bis Severus Alexander*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 11–33, hier S. 16–17 Anm. 26 her.

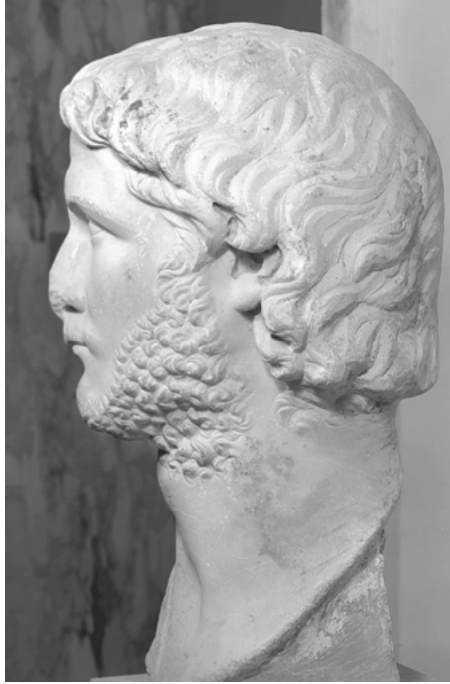
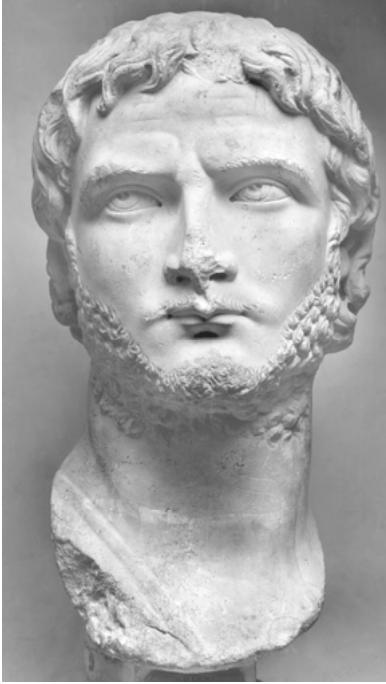


Abb. 19 und 20

Gallien im Alleinherrschertypus, 260/261–268 n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano, Museo delle Terme, Inv. Nr. 644

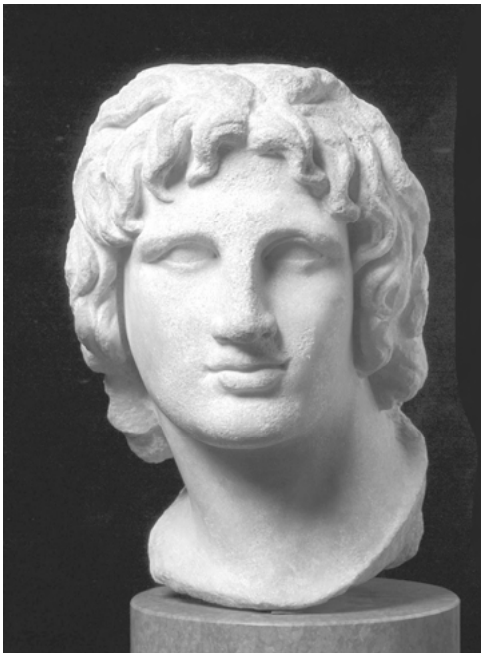


Abb. 21

Alexander der Große, Einsatzkopf des frühen 2. Jhs. v. Chr., Alexandria, London, British Museum, Inv. Nr. 1872,0515.1

typus, der in Gestalt eines hellenistischen Porträts aus Alexandria im British Museum in London erhalten ist (Abb. 21)⁸⁷ und der offenbar in Varianten während der Kaiserzeit ebenfalls bekannt war, als auch in den seitlichen langen und schlaufenartig gewellten Strähnen an den Typus Erbach/Akropolis, wie dies ein Vergleich des Kopfes von der Athener Akropolis (Abb. 22. 23) mit einer Replik des Galliensporträts in Privatbesitz zeigen kann (Abb. 24. 25).⁸⁸

Erneut kehrt als Formel der gewendete, nach oben gerichtete Kopf wieder und diesmal zeigt sich der Kaiser in dieser Pose auch auf zahlreichen Münzen, partiell mit göttlichen Attributen,⁸⁹ auf anderen Prägungen gar mit hellenistischem Herrscherdiadem und mit emporgerecktem Haupt (Abb. 26).⁹⁰ Die Form der Angleichung an das große Vorbild ging demnach relativ weit, wenn man berücksichtigt, dass insbesondere die langen Haare eine echte Innovation in der Kaiserikonographie darstellen. Die Intensität der Alexanderangleichung könnte hier dem Umstand geschuldet gewesen sein, dass die Machtposition des Kaisers in einer absoluten Ausnahmesituation gefährdet war. Diese vergleichsweise weitgehende Adaption der Ikonographie Alexanders steht in unmittelbarer Parallelität zur theomorphen Gestalt des Gallien, die auf einigen Münzen zu sehen ist. Einerseits erscheint der Kaiser dort mit Merkmalen der Frisur und der Strahlenkrone des Sol, allerdings mit seinen eigenen distinktiven Gesichtszügen mit schmalem Mund und herabhängender Nasenspitze.⁹¹ Auf anderen Prägungen wird er gar in Angleichung an Ceres/Demeter (mit Ährenkranz) und Minerva (mit Ägis, korinthischem Helm und langen Haaren) zur Galliena Augusta stilisiert.⁹² In diesem Zusammenhang von einer ‚Identifikation‘ oder ‚Gleichsetzung‘ mit der dargestellten Göttin zu

⁸⁷ London, British Museum, Inv. Nr. BM 1857: Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 424 Abb. 124. Vgl. einen Kopf spätantoinischer Zeit in Houghton Hall: F. Poulsen, *Greek and Roman Portraits in English Country Houses*, Oxford ²1968, S. 12 Abb. 9; sowie einen weiteren aus dem Pariser Kunsthandel: P. Arndt / F. Bruckmann (Hrsg.), *Griechische und römische Porträts*, 93. Lieferung, München 1914, Taf. 924–925; 218940: Portrait Alexanders des Großen (Lutetia, Paris), in: Deutsches Archäologisches Institut / Archäologisches Institut der Universität zu Köln (Hrsg.), *Arachne*, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/218940>, 3. Februar 2015.

⁸⁸ Vgl. A. Mlasowsky, *Imagines Imperii: Griechische und römische Bildnisse einer norddeutschen Sammlung*, Mainz 2006, S. 84–93 Nr. 17 Taf. 24–25; zum Typus Erbach/Akropolis vgl. K. Fittschen, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloss Erbach* (Archäologische Forschungen; 3), Berlin 1977, S. 21–26 Nr. 7 Taf. 8; Stewart, *Faces of Power* (Anm. 12), S. 106–107. 421 Taf. 1, Abb. 5–6. 9.

⁸⁹ L. De Blois, *The Policy of the Emperor Gallienus*, Leiden 1976, S. 148–151.

⁹⁰ R. Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (Das römische Herrscherbild; 2), Berlin 1940, S. 113 Taf. 15, 45; Bergmann, *Strahlen der Herrscher* (Anm. 45), S. 114 Taf. 19, 5.

⁹¹ Delbrück, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus* (Anm. 90), Taf. 17, 74; Bergmann, *Strahlen der Herrscher* (Anm. 45), S. 122. 180–181.

⁹² Zuerst ausführlich, aber mit problematischer Deutung A. Alföldi, *Das Problem des „verweiblichten“ Kaisers Gallienus*, in: *Zeitschrift für Numismatik* 38, 1928, S. 156–203; ferner De Blois, *Policy of the Emperor Gallienus* (Anm. 89), S. 151–155.



Abb. 22 und 23

Alexander der Große, Typus ‚Erbach/Akropolis‘, späthellenistische Kopie des 1. Jhs. v. Chr. nach einem Original der Jahre um 340/330 v. Chr., Athen, Akropolismuseum, Inv. Nr. 1331

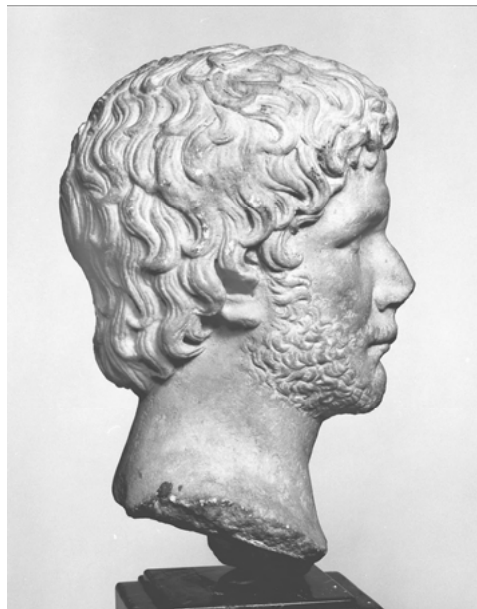


Abb. 24 und 25

Gallienus im Alleinherrschertypus, 260/261–268 n. Chr. (norddeutsche Privatsammlung)



Abb. 26
Silbermedaillon des Gallien mit empor-
gerektem Haupt und hellenistischem
Herrscherdiadem, 260 n. Chr., Mailand (?)

sprechen,⁹³ geht indes zu weit. Weder wird auf die charakteristische Physiognomie des Kaisers noch auf seinen – freilich verweiblichten – Namen verzichtet, so dass allenfalls von einer (starken) Metapher gesprochen werden kann. Der Kaiser ist nicht Gott/Göttin, sondern er *verkörpert* und *vereinnahmt* in gesteigerter Intensität die göttlichen Eigenschaften, die prospektiv das Reich bewahren sollen. Nichtsdestoweniger bleibt der Kaiser in Form seiner – freilich verjüngten – Physiognomie, seiner charakteristischen Stirnhaarformation und seines Bartes erkennbar.

Die bisherigen Erklärungen für das im Kontext möglicher Bildnisstilisierungen des mittleren 3. Jahrhunderts ungewöhnlich lange Haar Galliens blieben eher summarischer Natur. Während M. Bergmann für eine charismatische Deutung in

⁹³ So und nicht zielführend auch in der folgenden Argumentation A. Lichtenberger, Severus Pius Augustus. Studien zur sakralen Repräsentation und Rezeption der Herrschaft des Septimius Severus und seiner Familie (193–211 n. Chr.) (Impact of Empire; 14), Leiden 2011, S. 21–25, besonders S. 24. Insbesondere die These, Götterattribute und Angleichungen seien nicht als Darstellung *wie* ein Gott, sondern *als* Gott zu verstehen, weil der Kaiser im Panzer oder in der Toga nicht *wie* ein Feldherr oder ein Bürger, sondern *als* Feldherr und Bürger inszeniert werde, geht fehl, da einerseits die maßgeblichen ‚Attribute‘ wie Toga oder Panzer im Gegensatz zu göttlichen Attributen natürlich tatsächlich getragen wurden und andererseits in diesem Zusammenhang die diesen Bildsprachen zugrunde liegenden unterschiedlichen Formen der Rhetorik außer Acht gelassen werden. Charakteristisch sind dafür unter anderem auch Grabinschriften, wie bei dem Monument der Claudia Semne (vgl. Corpus Inscriptionum Latinarum (CIL) VI 15593; Inscriptiones Latinae Selectae (ILS) 8063c), wo es heißt, dass die Verstorbene „in formam deorum“, also *in Gestalt von Göttern* und nicht *als Göttin* dargestellt sei. Der Kaiser ist indes zwar *primus inter pares* oder auch erfolgreicher Feldherr, aber er *ist* nicht Gott, sondern verfügt nach Ausweis panegyrischer Texte über göttliche Eigenschaften, weshalb er auch kultisch verehrt werden kann, vgl. S. R. F. Price, Between Man and God: Sacrifice in the Roman Imperial Cult, in: Journal of Roman Studies 70, 1980, S. 28–43; zur Kritik an dieser Form der ‚Identifikation‘ bzw. der göttlichen Identität der Kaiser bereits S. J. Friesen, in: Journal of Roman Studies 91, 2001, S. 233; J. Scheid, in: Gnomon 75, 2003, S. 707–710; ausführlich M. Peppel, Gott oder Mensch? Kaiserverehrung und Herrscherkontrolle, in: H. Cancik / K. Hitzl (Hrsg.), Die Praxis der Kaiserverehrung in Rom und seinen Provinzen, Tübingen 2003, S. 69–95.

Anlehnung an das erst wesentlich später zu fassende Christusbild plädierte,⁹⁴ wurde vorgeschlagen, dass durch die längeren Haare eine besondere göttliche Qualität oder eine Anknüpfung an heroische Figuren vergegenwärtigt werde.⁹⁵ Die Stirnhaarformation mit den Zangen- und Gabelmotiven hat man vereinzelt auch als Zitat der Frisur des Augustus gedeutet.⁹⁶ Freilich passt dazu die allgemeine Länge des Haupthaars kaum, aber es scheint nicht abwegig, dass man in einer Art Verschmelzung unterschiedlicher Ikonographien Bezüge auf beide Herrscherfiguren herstellen wollte, wobei jedoch die Adaption von Teilen der Alexanderikonographie dominanter blieb. Diese mögliche Verschmelzung eigentlich völlig unterschiedlicher Herrscherpersönlichkeiten mit ihren diametral entgegengesetzten Herrschaftsauffassungen⁹⁷ – hier der makedonische Monarch, dort der Begründer der Prinzipatsordnung – lässt sich jedoch eher begreifen als ein Versuch, die unterschiedlichen Qualitäten und Eigenschaften der betroffenen Figuren der Geschichte zu vereinnahmen und in einer prospektiven, verheißungsvollen Weise in der Person des Gallien zu verdichten.

Das Bedürfnis nach einer radikalen Neuausrichtung der Repräsentation scheint diesen besonderen und zu diesem Zeitpunkt einmaligen historischen Umständen geschuldet zu sein, in der es nun möglich und sogar geboten schien, durch einen besonders auffälligen Rückbezug auf Alexander als Garant für die Wiederherstellung des Reiches und seiner Ordnung präsentiert werden zu können. Dabei war Alexander offenbar auch in seiner charismatischen äußeren Erscheinung ein besonders wichtiger Anknüpfungspunkt, denn ebenso zeigen Prägungen des Gallien, auf deren Revers das Bild des *Deus Augustus* prangt, mit der Legende im Dativ, dass auch der erste Princeps einen sehr wichtigen Bezug lieferte.⁹⁸ Dieser Versuch der Etablierung einer Herrscherlegitimation wirkt dementsprechend wie eine Flucht nach vorne. Mit der Aktivierung einer theomorphen Gestalt mit Götterattributen in gesteigerter und in dieser Form zuvor nur von Commodus betrie-

⁹⁴ M. Bergmann, Die Aussage abstrakter Formen am Porträt des Kaisers Gallien, in: Jahrbuch der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1980, S. 25–27, hier S. 27.

⁹⁵ Vgl. für eine heroische Deutung insbesondere Delbrück, Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Anm. 90), S. 20–21. 120–122 und die Diskussion bei De Blois, Policy of the Emperor Gallienus (Anm. 89), S. 172–173 („divine“).

⁹⁶ Fittschen / Zanker, Katalog der römischen Porträts (Anm. 45), S. 138. Als Zitat des Augustusbildnisses können auch die auf jedem Gallienporträt feststellbaren steilen, leicht kurvig und weit auf die Stirn hinauf geführten ansteigenden Nasenwurzelfalten angesehen werden.

⁹⁷ Nichtsdestoweniger war die von Augustus etablierte Prinzipatsordnung mit der Vorstellung, der Kaiser sei ‚Erster unter Gleichen‘ aufgrund der faktischen Allmacht des Kaisers im späten 3. Jahrhundert eher anachronistisch. Cassius Dio 53, 17, 1–3 verdeutlicht, dass es sich dabei eher um ein Nichteingeständnis der Römer über die wahre Natur der Herrschaft des Kaisers gehandelt hat. Vgl. zuvor bereits Appian, *Bella civilia* praefatio 6, 23; dazu K. Sion-Jenkis, Von der Republik zum Prinzipat: Ursachen für den Verfassungswechsel in Rom im historischen Denken der Antike (Palingenesia; 69), Stuttgart 2000, S. 41.

⁹⁸ Vgl. F. Gnecchi, *I Medaglion Romani*, Bd. 1, Mailand 1912, S. 6 Nr. 4 Taf. 2, 9; Alföldi, Das Problem des „verweiblichten“ Kaisers Gallienus (Anm. 92), S. 156–203; Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 49 Anm. 168.

bener Intensität⁹⁹ und der Wahl, auch visuell *wie* ein *neuer* Alexander zu wirken, zeigt sich die Radikalität des Bildnisentwurfs, insbesondere vor dem Hintergrund der nahen Vergangenheit, in der die Herrscher ausnahmslos mit kurzgeschorenem Haupthaar, Dreitagebart und Alterszügen inszeniert wurden. Die Figur Alexanders wurde damit in der Repräsentation Galliens zu einem Typus des Heroischen gesteigert.

Bemerkenswert bleibt vor diesem Hintergrund, dass das ikonographische Experiment des Gallien in seiner außergewöhnlichen Ausprägung Episode blieb. Die nachfolgenden Kaiser kehrten, von wenigen Ausnahmen abgesehen,¹⁰⁰ weitgehend zur etablierten Soldatenkaiserikonographie zurück. Erst mit dem Porträt Konstantins des Großen lässt sich zu Beginn des 4. Jahrhunderts ein neuer, ähnlich revolutionärer und programmatischer Porträtentwurf feststellen.¹⁰¹ Doch trotz dieser in ihrer Intensität beachtlichen Aneignung der Alexanderikonographie lassen sich bei Gallien immer noch ikonographische Elemente fassen, die eine Einpassung in den zeitgenössischen Rahmen erlaubten. Wie seine Vorgänger war auch Gallien bärtig, was einerseits verdeutlicht, wie präsent bestimmte Erwartungen des Publikums an die Stilisierung des Kaisers und damit die Dominanz und Persistenz etablierter Ikonographien waren, sowie andererseits, wie selbstverständlich eine Zerlegung der Gesamterscheinung in einzelne ikonographische Elemente möglich blieb, ohne die Kohärenz und innere Plausibilität des Gesamtentwurfs zu gefährden.

Die hier im Vergleich sehr weitgehende *imitatio* folgt allerdings trotz ihrer starken Ausprägung strukturell derjenigen der vorherigen Kaiser. Alexander als Figur ist Träger spezifischer heroischer Eigenschaften, die je nach Bedarf auf den Imitierenden übertragen werden konnten und die in einer Situation der großen

⁹⁹ Zu Commodus vgl. Bergmann, Strahlen der Herrscher (Anm. 45), S. 265–266. Vgl. allerdings Prägungen hadrianischer Zeit, die auf dem Revers den Gott Zeus-Ammon mit Bestandteilen der Bildnisikonographie Hadrians zeigen – mit Hakennase, kürzerem Bart als üblich und einer für Zeus-Ammon ganz ungewöhnlichen Frisur. Auf der Kalotte entspricht sie gar derjenigen Hadrians: Numismatica Ars Classica NAC AG, Auction 40, 16. Mai 2007, Nr. 716, <http://www.acsearch.info/search.html?id=372280>, 3. Februar 2015; zum Typus vgl. F. Gnechchi, I Medaglioni Romani, Bd. 3, Mailand 1912, S. 24 Nr. 136 Taf. 148, 2–3; G. Mazzini, Monete Imperiali Romane, Bd. 2, Da Nerva a Crispina, Mailand 1957, Nr. 278 d.

¹⁰⁰ Besonders auffällig ist das nur in Münzbildnissen erhaltene Porträt des Quintillus, des Bruders des Claudius Gothicus, der mit Lockenfrisur und vollem Bart an die Ikonographie der Antoninen erinnert, vgl. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 131 Münztaf. 2, 8.

¹⁰¹ Zur Semantik des Konstantinsporträts vgl. zuletzt Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte (Anm. 9), S. 47–57. Zuletzt hat J. Bardill, Constantine, Divine Emperor of the Christian Golden Age, Cambridge 2012, S. 13–18 versucht, die Einführung des Diadems unter Konstantin als gezielte *imitatio Alexandri* zu deuten. Dies führt allerdings zu weit, da insbesondere die charakteristische hellenistische Prägung mit emporgerecktem Kopf nur von kurzer Dauer war. Die auch sonst in konstantinischer Zeit häufig wiederkehrenden Zitate hellenistischer Münzbilder suggerieren meines Erachtens keine unmittelbare Bezugnahme auf Alexander, vgl. M. Radnóti-Alföldi, Die konstantinische Goldprägung. Untersuchungen zu ihrer Bedeutung für Kaiserpolitik und Hofkunst, Mainz 1963, S. 115–116 Taf. 18 Abb. 224–226.

politischen Krise umso stärker aufgerufen wurden, in der konventionelle zeitgenössische Stilisierungen sich nicht mehr bewähren konnten und daher noch weniger als zuvor als verpflichtend bzw. angemessen erschienen, um eine Antwort auf die drängenden Fragen der Zeit zu finden. Dass es aber schwierig ist, dieses neue Bild des Kaisers Gallien als Ausdruck einer distanzierten, spezifisch kaiserlich-monarchischen Repräsentationsform zu verstehen, zeigt der Befund, dass die alexanderhafte Stilisierung als Phänomen des Zeitgesichts im Rahmen der Angleichung an das Kaiserporträt zumindest partiell adaptierbar war.¹⁰² Die neue Ikonographie war demnach zwar in ihrer Aussage überhöhend, aber bemerkenswerterweise keineswegs exklusiv.

Schluss:

Die ‚Mythologisierung‘ der historischen Figur Alexander im Aneignungsdiskurs der römischen Kaiserzeit

Die hier gezeigten Fälle stehen exemplarisch für ein wichtiges Problemfeld im antiken Porträt. Wie sind im Bestand der antiken Bildnisse Strategien von Aneignungen und bewussten Adaptionen spezifischer ikonographischer Elemente zu erkennen und wie sind sie kulturgeschichtlich und in ihrer Semantik zu verorten? Das bislang gut erforschte Feld des sogenannten Zeitgesichts, das heißt die bewusste Übernahme der kaiserlichen Bildnisikonographie im Bereich der Privatporträts,¹⁰³ bildet dabei zwar einen wichtigen Referenzpunkt für diese Fragen, berührt allerdings noch unzureichend etwa die Zitierung griechischer Porträts im römischen Bildnis. Insbesondere im kaiserzeitlichen Griechenland lassen sich entsprechende Phänomene beobachten,¹⁰⁴ deren abschließende Deutung allerdings noch auf sich warten lässt. Dies hat einen guten Grund. Abseits der bloßen Feststellung, dass ein römisches Porträt ikonographische Elemente eines Porträts einer großen Persönlichkeit der griechischen Vergangenheit zitiert, besteht momentan noch eine begriffliche Schwierigkeit, die Art der Bezugnahme adäquat zu beschreiben. Denn

¹⁰² So lassen sich die langen Haare mit Mittelscheitel wiederfinden, vgl. ein Bildnis in Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 428: Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Anm. 55), S. 85 Taf. 25, 5–6. Ferner ist der Kopf auch physiognomisch dem späten Gallienbildnis mit den steilen, graphischen Nasenwurzelfalten, dem schmalen dünnlippigen Mund und dem breiten Gesicht sehr ähnlich.

¹⁰³ Vgl. Anm. 9.

¹⁰⁴ R. Krumeich, Vergegenwärtigung einer ‚großen‘ Vergangenheit. Zitate älterer Bildnisse und retrospektive Statuen berühmter Athener im Athen der römischen Kaiserzeit, in: K. Junker / A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst, Akten des Kolloquiums Berlin 17.–19. Februar 2005, Wiesbaden 2008, S. 159–175; T. Schröder, Im Angesichte Roms. Überlegungen zu kaiserzeitlichen männlichen Porträts aus Athen, Thessaloniki und Korinth, in: T. Stephanidou-Tiveriou [et al.] (Hrsg.), Κλασική παράδοση και νεότερικά στοιχεία στην πλαστική της ρωμαϊκής Ελλάδας. Πρακτικά Διεθνούς Συνεδρίου Θεσσαλονίκη, 7–9 Μαΐου 2009, Thessaloniki 2012, S. 497–511.

der Begriff liefert gleichzeitig auch den Zugang zur Deutung des Phänomens. Handelt es sich neben einer fraglos anzunehmenden ‚bewussten Aneignung‘ der Ikonographie lediglich um ein ‚Zitat‘, oder wird damit auch im weiteren Sinne sowohl für den antiken Auftraggeber als auch für den Betrachter ein Potenzial etwa zur zumindest partiellen ‚Identifikation‘ mit der betreffenden Persönlichkeit geschaffen?¹⁰⁵ Geradezu abzulehnen ist eine solche Identifikation bzw. auch nur eine Evokation konkreter alexanderhafter Eigenschaften bei einer Reihe von Privatporträts mit langen Haaren und Anastolé antoninischer bis severischer Zeit, für die K. Fittschen nachweisen konnte, dass es sich dabei nicht um Darstellungen von Barbaren handeln kann, sondern um offenbar überraschend präzise formale Bezugnahmen auf die Ikonographie Alexanders des Großen.¹⁰⁶

Der kulturelle und historische Zusammenhang lässt es indes unplausibel werden, dass diese jungen Männer sich weitgehend in ihren *Eigenschaften* als alexanderhaft stilisieren wollten, da sie weder als Herrscher noch als Feldherren auftreten konnten.¹⁰⁷ Oder ging es eher um die in diesem Bild sich besonders auszeichnende Jugendlichkeit? Oder evozierte man damit eine angeblich griechische Erscheinung mit Hinweis auf ‚heroische‘ Qualitäten der Dargestellten?¹⁰⁸

Ein Priesterbildnis flavischer Zeit in Aphrodisias mit Priesterkranz treibt dieses Problem auf die Spitze.¹⁰⁹ Der Kopf ähnelt dem Alexandertypus Erbach/Akropolis (Abb. 23. 24) deutlich, und doch kann nicht Alexander oder eine weitgehende *imitatio Alexandri* im Sinne der hier gezeigten Imitationsstrategien der römischen Feldherren und Kaiser gemeint sein. Für diese Fälle bleibt die Problematik weitgehend offen, aber es scheint sich hier im weitesten Sinne um ein Phänomen der

¹⁰⁵ Vgl. auch den einleitenden Beitrag dieses Bandes von R. von den Hoff, A. Schreurs-Morét, C. Posselt-Kuhli, H. W. Hubert und F. Heinzer.

¹⁰⁶ K. Fittschen, „Barbaren“-Köpfe: Zur Imitation Alexanders d. Gr. in der mittleren Kaiserzeit, in: S. Walker / A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the 10th British Museum Classical Colloquium (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. Supplement; 55)*, London 1989, S. 108–113.

¹⁰⁷ Es gibt meines Erachtens keine hinreichenden Gründe, die Büste des ‚Rhoimetalkes‘ im Athener Akropolismuseum zwingend mit dem pontischen Herrscher des 2. Jhs. n. Chr. in Verbindung zu bringen. Tatsächlich legt der ikonographische Kontext, in dem eine Vielzahl von Privatporträts aus der Region und aus derselben Zeit ähnliche Stilisierungen bevorzugten, eine andere Deutung nahe, vgl. Th. Schröder, *Porträtstilisierungen der lokalen Eliten in Athen*, in: S. Faust / F. Leitmeir (Hrsg.), *Repräsentationsformen in severischer Zeit*, Berlin 2011, S. 34–76, hier S. 50–51. Offenbar handelte es sich eher um einen Bürger Athens aus spätantoninischer oder frühseverischer Zeit.

¹⁰⁸ P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995, S. 234–235; B. Borg / C. Witschel, *Veränderungen im Repräsentationsverhalten der römischen Eliten während des 3. Jhs. n. Chr.*, in: G. Alföldy / S. Panciera (Hrsg.), *Inscriptliche Denkmäler als Medien der Selbstdarstellung in der römischen Welt (Heidelberger Althistorische Beiträge und Epigraphische Studien; 36)*, Stuttgart 2001, S. 47–120, hier S. 113 Anm. 358; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context (Image & Context; 2)*, Berlin 2008, S. 278.

¹⁰⁹ R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias (Aphrodisias; 2)*, Mainz 2006, S. 186–187 Nr. 59 Taf. 55.

,Mode‘¹¹⁰ bzw. um einen von der ursprünglichen Bedeutung und Intention der Ikonographie und der Form klar abgekoppelten Aneignungsprozess zu handeln. In diesem Prozess sind auch dynamische Neukodierungen von Aussagen möglich. Umso interessanter bleibt indes, dass klare Alexanderbezüge im Herrscherporträt visuell deutlich vager, aber inhaltlich umso konkreter wirken.

In einer möglichst genauen Verortung des einzelnen Phänomens im kulturgeschichtlichen Kontext kann man sich auf diese Weise zwar dem Einzelfall und seiner Bedeutung nähern, es besteht allerdings die Gefahr, dass die übergeordnete und zu ermittelnde Systematik des Phänomens der Aneignung dabei in den Hintergrund gerät. Im Zusammenspiel der hier angeschnittenen Beispiele scheint jedoch eines deutlich zu werden: In der römischen Kaiserzeit lässt sich ein weitgehend ‚zitathafter‘ Umgang mit der Ikonographie Alexanders des Großen feststellen. Die Anastolé des Pompejus ist ein bewusstes ikonographisches Mittel, welches die in der Historiographie der römischen Republik einerseits sich abzeichnende Rhetorik reflektiert, den großen Feldherren in seinen Leistungen Alexander gleichzusetzen, während andererseits dies auch als bewusstes Mittel des Pompejus deutlich wird, sich selbst in seinen Leistungen dem großen Makedonen als ebenbürtig zu präsentieren. Dabei erweist sich die kompetitive Komponente als entscheidend.¹¹¹ Die Taten Alexanders bildeten das Maß, an dem man sich zu messen hatte, wenn man als Heerführer Erfolge vorweisen wollte. Ebendiese Rhetorik lässt sich beispielsweise auch bei Caesar fassen. Dass sich bei zahlreichen historischen Persönlichkeiten, denen eine *imitatio Alexandri* nachgesagt wurde, allerdings – wie bei Caesar – keine ikonographischen Referenzen zum Bildnis des großen Makedonen abzeichnen, zeigt indes, wie vielschichtig die Genese einer Bildnisrepräsentation sein konnte. Sind solche Elemente nicht festzustellen, dann war zumindest vordergründig keine direkte Bezugnahme auf Alexander *im Bild* intendiert, da es wichtigere Bestandteile des politischen und sozialen Aussagenpaketes gab, die visuell verdeutlicht werden sollten. Das kahlköpfige Altmännerbildnis des Caesar im Typus Tusculum¹¹² wie auch der klassi-

¹¹⁰ Vgl. G. Lehnert, *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld 2013; zum Modebegriff als heuristischem Begriff in der Klassischen Archäologie vgl. P. Zanker, *Statuenrepräsentation und Mode*, in: S. Walker / A. Cameron (Hrsg.), *The Greek Renaissance in the Roman Empire. Papers from the 10th British Museum Classical Colloquium* (Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London, Supplement; 55), London 1989, S. 102–107.

¹¹¹ Vgl. dafür noch in konstantinischer Zeit das Zeugnis des Eusebius, *Vita Constantini* 1, 8, 1, der proklamiert, Konstantin habe den großen Makedonen in seinen Leistungen übertroffen. Dabei handelt sich jedoch auch um eine spätantike Technik in der Panegyrik, in der grundsätzlich große Figuren der Vergangenheit als Referenzpunkte herangezogen werden, um den Geehrten noch darüber zu stellen, vgl. dazu Kovacs, *Kaiser, Senatoren und Gelehrte* (Anm. 9), S. 245–246.

¹¹² Dass es sich dabei nicht notwendigerweise um ein Phänomen des unvermeidlichen Realismus des Bildnisses handelt, zeigen demgegenüber die kaiserzeitlichen Porträts des Caesar, die überwiegend eine vollere Stirnhaarfrisur in julisch-claudischer Art zeigen, vgl. ein Caesarporträt in Florenz: K. Fittschen, in: G. Capecchini [et al.] (Hrsg.), *Palazzo Pitti. La reggia*

zistische Porträtentwurf des Augustus¹¹³ zeigen dies und bieten keinen Anlass auch nur für eine partielle ikonographische *imitatio Alexandri*.¹¹⁴ Unterschiedliche Repräsentationsebenen und Stilisierungspräferenzen waren zwar in vielen Fällen trotz ihrer potenziell paradoxen Aussagemöglichkeiten miteinander vereinbar, in anderen Fällen hingegen bewirkte eine seinerzeit wahrgenommene inhaltliche Inkompatibilität unterschiedlicher ikonographischer Elemente eine vollständige Verdrängung einer spezifischen Komponente, die somit im Bild(nis) keinen Platz mehr finden konnte.

Der zitathafte, ja beinahe ‚baukastenartige‘ Umgang mit der Ikonographie Alexanders setzt sich im Verlauf der römischen Kaiserzeit fort. Er wird schließlich besonders auffällig in der charakteristischen, ungewöhnlich dynamischen Kopfwendung bei Büsten des Kaisers Caracalla, bleibt jedoch anscheinend Konnotation, während andere Elemente der kaiserlichen Ikonographie, speziell der ‚zornige‘ Blick und der allgemein militärische Habitus im Sinne des frühen 3. Jhs. n. Chr., dominieren. Dieser Umgang wird gleichzeitig zu einem attributiven, der strukturell einem weiteren Phänomen ähnelt, dem der Angleichung von Privatleuten an Götter und Heroen. Diese oft missverständlich als ‚Privatapotheose‘ beschriebenen theomorphen Darstellungen etwa auf römischen Sarkophagen werden insbesondere im 3. Jh. n. Chr. zunehmend beliebt und reflektieren einen selektiven Umgang mit Personen und Geschichten des Mythos, indem durch die Einbettung der jeweiligen Porträts in Szenen und Figuren spezifische Eigenschaften und signifikante Momente und Handlungsstränge des Mythos sinnbildhaft und paradigmatisch auf die Verstorbenen projiziert wurden.¹¹⁵ Für die Kaiser galt dies ebenso, die theomorphe Erscheinung war jedoch hier Bestandteil einer panegyrischen Sprache des Herrscherlobs. Göttliche und mythologische Figuren wurden genutzt, um mit ihren Attributen die Weltherrschaft und göttliche Fähigkeiten des Kaisers zu evozieren.¹¹⁶ Zu einer – durchaus umstrittenen – Projek-

rivelata (Ausstellungskatalog Florenz), Florenz 2003, S. 595 Nr. 48. Grundlegend zum Caesarporträt jetzt P. Zanker, *The Irritating Statues and Contradictory Portraits of Julius Caesar* (Anm. 30), S. 288–314; P. Zanker [et al.], *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 2, *Die männlichen Privatporträts* (Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur; 3), Berlin/New York 2010, S. 19–26.

¹¹³ Zanker, *Studien zu den Augustusporträts* (Anm. 23), S. 44–46; zuletzt R. von den Hoff [et al.], *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt*, München 2014, S. 131–133.

¹¹⁴ Die These von P. Zanker (Fittschen / Zanker, *Katalog der römischen Porträts* (Anm. 45), S. 2 Anm. 12), ein Kopf des Augustus in Perugia stelle mit leicht aufgeworfenen Haaren eine „Alexanderanspielung“ dar, ist meines Erachtens abzulehnen. Tatsächlich gibt es keine motivischen Referenzen zum Alexanderbild.

¹¹⁵ Vgl. dazu auch den Beitrag von C. Maderna in diesem Band. Zur paradigmatischen und exemplarischen Qualität der Mythenrezeption in der Kaiserzeit vgl. T. Hölscher, *Mythen als Exempel der Geschichte*, in: F. Graf (Hrsg.), *Mythos in mythenloser Gesellschaft. Das Paradigma Roms* (Colloquium Rauricum; 3), Leipzig 1993, S. 67–87.

¹¹⁶ Zuletzt in diesem Sinne R. von den Hoff, *Commodus als Hercules*, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 114–135. Für eine ‚Identifikation‘ mit

tionsfläche für die Verheißungen der Zukunft geriet die Figur Alexanders, dessen Wirken in der Kaiserzeit auch abseits der Historiographie¹¹⁷ Gegenstand romanhafter Erzählungen wurde.¹¹⁸ Insbesondere der Sieg Alexanders über den persischen Osten, gleichsam der Erbfeind der Griechen und ihrer Zivilisation, wurde bis in die Spätantike zum Paradigma, an dem die Kaiser mitunter gemessen wurden.¹¹⁹ Somit geriet Alexander zu einer beinahe fiktiven, aber zumindest stark distanzierten Figur, die für die Zeitgenossen geradezu Unmenschliches geleistet hatte. Auf diese Weise ist es dann auch nicht verwunderlich, dass in einer besonderen Situation der inneren wie äußeren Bedrohungen Kaiser Gallien diese attributiven Aneignungen auf die Spitze trieb. Er stellte sich nicht nur mit einer Vielzahl an göttlichen Attributen dar, sondern er glich insbesondere in Münzbildern auch seine Gestalt denjenigen der Götter an – und in seinem zweiten Bildnistypus auch partiell derjenigen Alexanders. Er verkörperte nicht nur die Eigenschaften der Götter, sondern in seinem Rückbezug auf Augustus rief er einerseits die Neukonstituierung des Römischen Reiches auf, andererseits ermöglichte seine Bezugnahme auf Alexander, die besondere Aura und das Charisma des großen Makedonen zu vereinnahmen, um damit seine Fähigkeit zu proklamieren, das Reich in seinem alten Glanz wiederherstellen zu können. Dies könnte auch erklären, wie vergleichsweise deutlich und im Bruch mit vorherigen Traditionen hier die Ikonographie Alexanders weitgehend übernommen wurde, zumal sie zuvor im römischen Kaiserporträt kaum eine Rolle gespielt hatte. Andere, als bedeutender empfundene Aussageebenen überlagerten mögliche Alexanderzitate im Bildnis und zeigen einerseits die Persistenz etablierter Stilisierungsformen und andererseits, wie in einer Situation krisenhafter Umbrüche neue, geradezu transgressive Repräsentationen möglich werden.

der entsprechenden Gottheit plädiert in jüngerer Zeit insbesondere Lichtenberger, Severus Pius Augustus (Anm. 93).

¹¹⁷ Vgl. insbesondere A. B. Bosworth, *From Arrian to Alexander. Studies in Historical Interpretation*, Oxford 1988; E. Baynham, *The Ancient Evidence for Alexander the Great*, in: J. Roisman (Hrsg.), *Brill's Companion to Alexander the Great*, Leiden [u.a.] 2003, S. 3–30.

¹¹⁸ Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans* (Anm. 76); J. A. Boyle, *The Alexander Romance in the East and West*, in: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester* 60, 1977/78, S. 13–27. Zwar lässt sich die Überlieferung des durch die Spätantike bis heute tradierten Alexanderromans zunächst nur bis auf das 4. Jh. n. Chr. zurückverfolgen, jedoch dürfte bereits lange davor eine Art legendarischer Diskurs über das Wirken und die Taten Alexanders des Großen existiert haben, vgl. W. J. Aerts, *Alexander the Great and Ancient Travel Stories*, in: Z. von Martels (Hrsg.), *Travel Fact and Travel Fiction: Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery and Observation in Travel Writing* (Brill's Studies in Intellectual History; 55), Leiden 1994, S. 30–38, hier S. 35–38, der eine Art ‚Proto-Alexanderroman‘ aus dem späten 2. bzw. frühen 3. Jh. n. Chr. wahrscheinlich machen kann.

¹¹⁹ Man denke etwa an die Vergleiche Kaiser Julians mit Alexander anlässlich des Beginns seines fatalen Feldzuges gegen das Sassanidenreich im Jahr 363 n. Chr., ohne dass hier tatsächlich eine *imitatio Alexandri* feststellbar wäre, vgl. R. Smith, *The Casting of Julian the Apostate 'in the Likeness' of Alexander the Great: A Topos in Antique Historiography and its Modern Echoes*, in: *Histos* 5, 2011, S. 44–106.

Man könnte demnach annehmen, dass die Figur Alexanders des Großen in der römischen Kaiserzeit zum Gegenstand des Mythos bzw. zu einer Figur von mythologischer Qualität transformiert wurde und folglich zu einem Heros auch im literarischen Sinn. In diesem Zusammenhang wären Strategien der *imitatio Alexandri* in der römischen Kaiserzeit als Bestandteile des übergeordneten Phänomens der Angleichung an Heroen und Götter zu bewerten und in der Folge als solche zu untersuchen.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1. 15 Martin Kovacs.
 Abb. 2. 4. 7. 16. 21 © Trustees of the British Museum.
 Abb. 3 Nach F. R. Künker GmbH & Co. KG, eLive Auction 23, 30. Oktober 2013, Nr. 4.
 Abb. 5 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Athen-Varia-0128, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/451640>.
 Abb. 6 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Athen-Varia-0129, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/451641>.
 Abb. 8 Nach Auctiones GmbH, eAuction Nr. 23, 23. Februar 2014, Nr. 24.
 Abb. 9 G. Fittschen-Badura (Fitt86-03-09), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/323432>.
 Abb. 10 G. Fittschen-Badura (Fitt68-58-05), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3794589>.
 Abb. 11 G. Fittschen-Badura (Fitt68-58-08), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/3794592>.
 Abb. 12. 13 Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin / Lutz-Jürgen Lübke.
 Abb. 14 Nach M. B. Hatzopoulos / L.D. Loukopoulos (Hrsg.), *Philip of Macedon*, London 1980, S. 169 Abb. 91.
 Abb. 17 Nach Freeman & Sear, Manhattan Sale II, 4. Januar 2011, Nr. 69.
 Abb. 18 © Archäologisches Institut Göttingen (S. Eckardt), Gipsabguss Göttingen A 1165.
 Abb. 19 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA-S4895-01, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/700136>.
 Abb. 20 G. Fittschen-Badura (Fitt69-46-12), <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/700257>.

- Abb. 22 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Akropolis-2368.
- Abb. 23 Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Athen, D-DAI-ATH-Akropolis-2369
- Abb. 24 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA10233-07, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1510102>.
- Abb. 25 Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA10233-11, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/1510105>.
- Abb. 26 Nach R. Delbrück, Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus (Das römische Herrscherbild; 2), Berlin 1940, Taf. 15, 45.