

Imitatio heroica – Zur Reichweite eines kulturellen Phänomens

*Ralf von den Hoff / Anna Schreurs-Morét / Christina Posselt-Kubli /
Hans W. Hubert / Felix Heinzer*

Der Titel dieses Sammelbandes mag zunächst Befremden auslösen: *Imitatio heroica* ist in den Literatur- und Geschichtswissenschaften ein selten, in den Bildwissenschaften sogar ein kaum je verwendeter Begriff. Der Untertitel kann da zunächst beruhigen: Mit ‚Heldenangleichung‘ ist etwas allgemein Bekanntes bezeichnet, nämlich die Angleichung von Darstellungen oder Praktiken historischer Personen an die Taten, Bilder und Vorstellungen heroischer Figuren. Mit dem Begriff ‚Bildnis‘ präzisieren wir die Form, um die es uns geht: Unter einem Bildnis verstehen wir dabei dasselbe wie unter einem Porträt, nämlich jedwede Darstellung einer historischen Person, die namentlich oder auf andere Weise erkennbar gemacht ist – ganz gleich ob man sich dazu einer Inschrift bedient oder ob man dies durch eine (wie immer auch nachweisbare) Individualität ihrer Physiognomie, Gestik oder Ikonographie oder sogar eine äußerliche Ähnlichkeit mit dem/der Dargestellten deutlich macht.¹ Warum aber *imitatio heroica*? Dies soll im Folgenden erläutert und zugleich die Reichweite des Phänomens und die sich daraus ergebenden Forschungsfragen grundsätzlich dargelegt werden, die dieser Sammelband behandelt.

1. Zur Begrifflichkeit

Der Begriff ‚*imitatio heroica*‘ ist ein im antiken Latein nicht bezeugter Neologismus. Er wird in den Literatur- und Geschichtswissenschaften verwendet, und zwar vor allem für die Beschreibung von Phänomenen des 19. und des 20. Jahrhunderts, bei denen es um die reale Praxis der Imitation ‚heldenhaften‘ Verhaltens geht: um Männer und Frauen also, die dem Heroischen zu einer ‚Wiedergeburt‘ verhelfen wollen oder sollen, indem sie heroisch handeln und damit behaupten, sich explizit an heldenhaften Vorbildern zu orientieren, wie beispielsweise im Rekurs auf den Langemarck-Mythos und die ihm folgenden Aufforderungen zum heroischen Handeln in Deutschland seit 1914.² Den Kulturwissenschaften indes fehlt ein um-

¹ E. Buschor, *Das Porträt*, München 1966, S. 7; K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988, S. 4; R. Brilliant, *Portraiture*, London 1991, S. 8; vgl. auch R. Preimersberger [et al.] (Hrsg.), *Porträt*, Berlin 1999, S. 17–21.

² M. Naumann, *Der Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Helden*, Königstein 1984, S. 41–42, S. 70, S. 76; S. Behrenbeck, *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945*, Vierow 1996; D. Borchmeyer, *Renaissance und Instrumentalisierung des Mythos Richard Wagner und die Folgen*, in: S. Friedländer / J. Rüsen (Hrsg.), *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein*

fassender Begriff, der solche Bezugnahmen – und dies auch in früheren Epochen und zudem nicht nur in der performativen Praxis, sondern auch in anderen Formen der Repräsentation – auf Modelle bezeichnet, die als heroisch, deren Aufnahme und Nachahmung vor allem auch in der visuellen Kultur als heroisierend angesehen werden.

In regem Umlauf hingegen ist gerade in den Bildwissenschaften eine Vielzahl von Begriffen, die diesem Phänomen zuzuordnende Einzelercheinungen bezeichnen. Der Terminus ‚theomorphes Bildnis‘, als dessen Pendant man den – im Bereich englischsprachiger Comics bereits gängigen – Begriff ‚heromorphes Bildnis‘ bilden könnte, beschreibt dabei die äußere Form der Darstellung einer bestimmten Person: ihr götter- oder heroengleich stilisiertes Äußeres, sei es durch Attribute, sei es durch signifikante andere Züge des Götter- bzw. Heroenbildes.³ Diese Begriffe benennen das Phänomen relativ neutral und deskriptiv. Andere Ansprachen – und dies sind die zumeist verwendeten – verweisen explizit bereits auf die je postulierte Semantik des Phänomens. Das ‚allegorische Bildnis‘ meint ein Porträt, das über Hinweise auf Person, Amt oder andere realhistorische Aspekte hinaus weitere, abstrakter formulierte Aussagen über den/die Dargestellte/n macht, wobei man sich aber nicht zwingend heroischer oder diviner Figuren bzw. Attribute bedient.⁴ Diese Darstellungsform wurde bereits seit dem 18. Jahrhundert als ‚*portrait historié*‘ bezeichnet.⁵ Mit diesem französischen Begriff hob man zudem die Erzählsituation hervor, in die ein Bildnis durch derlei figürliches oder attributives Beiwerk implizit gebracht wurde. Beide Begriffe gehen über eine Deskription insofern hinaus, als sie

Schloss Elmau-Symposium, München 2000, S. 59–91, hier S. 59; S. Satjukow, Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, Berlin 2002, S. 42; R. Schilling, „Kriegshelden“. Deutungsmuster heroischer Männlichkeit in Deutschland 1813–1945, Paderborn 2002, S. 101, S. 121; W. Telesko, Erlösemythen in Kunst und Politik zwischen christlicher Tradition und Moderne, Wien 2004, S. 148; M. van Marwyck, Gewalt und Anmut. Weiblicher Heroismus in der Literatur und Ästhetik um 1800, Bielefeld 2010, S. 265; F. Esposito, Mythische Moderne. Aviatik, Faschismus und die Sehnsucht nach Ordnung in Deutschland und Italien, München 2011, S. 206; A. Weinrich, Der Weltkrieg als Erzieher. Jugend zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus, Essen 2012, S. 197. Der Begriff ‚*heroic imitation*‘ ist im Englischen indes durchaus geläufig.

- ³ D. de Chapeaurouge, Theomorphe Porträts der Neuzeit, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Zeitgeschichte 42, 1968, S. 262–302; M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher, Mainz 1998, S. 18.
- ⁴ E. Wind, Studies in Allegorical Portraiture, in: Journal of the Warburg Institute 1, 1937/38, S. 138–162; Ders., Hume and the Heroic Portrait: Studies in Eighteenth-Century Imagery, Oxford 1986; B. Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts in Frankreich von seinen Anfängen bis zur Regierungszeit König Heinrichs II., Frankfurt am Main, Univ. Diss. 1974.
- ⁵ I. Kiss, Considérations sur le portrait historié, in: F. Elsig [et al.] (Hrsg.), Les genres picturaux, Genève 2010, S. 103–134, hier S. 103–104; F. Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Worms 1988, S. 1–2. Vgl. die Verwendung des Begriffs schon um 1700: K. Ahrens, Hyacinthe Rigauds Staatsporträt Ludwigs XIV. Typologische und ikonologische Untersuchung zur politischen Aussage des Bildnisses von 1701, Worms 1990, S. 15.

zwischen dem nicht näher definierten Bildnis der Person und seinen ‚allegorischen‘ bzw. narrativen Aussagen eine Trennlinie ziehen, die oft schwer auszumachen ist. Für die Darstellung historischer Personen mit heroischen oder divinen Attributen oder/und in ebensolchem Habitus wird auch der Begriff ‚Idealporträt‘ gebraucht.⁶ Dies postuliert eine prinzipielle Differenz zwischen Porträt und Ideal, suggeriert eine Idealisierung, was offenbar eine grundsätzliche Überhöhung meinen soll.⁷ Noch weiter in diese Richtung geht der Terminus ‚Bildnisapotheose‘, was eine durch divine bzw. heroische Züge erreichte Erhebung der/des Dargestellten in eine übermenschlich-göttliche Sphäre postuliert, die aber in der Repräsentation zunächst nur als visuelle angedeutet, nicht aber als tatsächlich religiöser Vorgang auch gemeint sein muss.⁸ Eine Erhebung zu den Göttern ist nicht zwingend dargestellt. Das ‚Identifikationsporträt‘ hingegen suggeriert zwar nicht Erhebung, ist aber auch nicht schlichte Deskription des Phänomens, indem eine Identifikation von dargestellter Person mit einem heroischen oder divinen Modell etwa durch Attribute oder Beifiguren postuliert wird. Diese Identifikation wird durch Tugend-, das heißt Qualitäts-, durch Namens- oder Ereignisanalogie aufgebaut.⁹ Doch ist dem Bild nicht anzusehen, ob Analogie oder Identifikation gemeint ist, was ja nicht dasselbe ist: Herkules zu werden, ist nicht dasselbe wie Züge mit Herkules gemeinsam zu haben, was Analogie meint. Der Terminus ‚Kostümbildnis‘ hebt im Gegensatz dazu nicht Identität, sondern Distanz zwischen Dargestelltem und Modell hervor, beschreibt die Repräsentation als ‚Verkleidung‘. Gleichsam in der Umkehrung dessen behauptet das ‚Kryptoporträt‘ oder ‚versteckte Porträt‘ – dessen Existenz bereits in der Antike postuliert wurde¹⁰ – schließlich die nicht zur Schau gestellte, sondern ‚versteckende‘ Negation der Referenz auf den Porträtierten, dem Züge (welcher Art auch immer) einer heroischen oder divinen Figur gegeben wurden, so dass die Erkennbarkeit als Porträt nicht selten der Assoziation des Betrachters überlassen wird,

⁶ Dies vor allem für die Antike als ‚statuarisches Idealporträt‘, wobei der Bezug auf das Medium Statue für das Phänomen selbst irrelevant ist, da es ebenso in gemalter Form oder in Büsten auftaucht, vgl. H. G. Niemeyer, Studien zur statuarischen Darstellung der römischen Kaiser, Berlin 1968, S. 11, S. 54–55; C. Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen. Untersuchungen zum römischen statuarischen Idealporträt, Heidelberg 1988, S. 15–16.

⁷ Vgl. zu einem differenzierteren Begriff des Ideals aber T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, Heidelberg 1971.

⁸ H. Wrede, *Consecratio in formam deorum*. Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1981, besonders S. 1–9; vgl. dazu Anm. 32.

⁹ F. Polleroß, Die Anfänge des Identifikationsporträts im höfischen und städtischen Bereich, in: Frühneuzeit-Info 4, 1993, S. 17–36, hier S. 17; Walbe, Studien zur Entwicklung des allegorischen Porträts (Anm. 4), S. 95; vgl. W. Telesko, Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jhs., Wien 2006, S. 80–83.

¹⁰ G. Ladner, Die Anfänge des Kryptoporträts, in: F. Deuchler [et al.] (Hrsg.), Von Angesicht zu Angesicht: Porträtstudien, Bern 1983, S. 78–97; Polleroß, Das sakrale Identifikationsporträt (Anm. 5), S. 6. Zur Antike: F. Preissshofen, Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos? *Ampelius* 8, 10, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 89, 1974, S. 50–69.

der Porträtcharakter nicht mehr sichtbar ist. Der Übergang zu allegorischen Bildern ohne Bildnischarakter ist dabei aufgelöst.

Alle Begriffe beschreiben durchaus richtig bestimmte Komponenten des Phänomens der Helden- und Götterangleichung, umfassen sie indes jeweils nicht in ihrer Gesamtheit. Der fehlenden Systematik und mangelnden Konsistenz gilt es zunächst Herr zu werden. Versucht man dies, so zeigt sich, dass es in allen genannten Fällen um eine Referenz geht, die visuell zwischen einer dargestellten historischen Person und einer heroischen, divinen oder sonst außeralltäglichen Modellfigur hergestellt wird. Die historische Person können wir dabei als Zielfigur der *imitatio*, das als vorbildhaft behauptete Modell als Ausgangsfigur oder Präfigurur bezeichnen.¹¹ Aussage, Botschaft und Wirkung dieser Referenz sind aber nicht in allen Fällen identisch. Deshalb erscheint es sinnvoll, einen gemeinsamen Oberbegriff zu finden, dessen Reichweite sämtliche Referenzformen und betroffenen Epochen umfasst und der nicht von der Interpretation der Referenz ausgeht. So lassen sich disziplinäre Grenzen überbrücken, ohne sogleich eine epochen- und medienübergreifende Semantik des Phänomens zu postulieren.

Dazu bietet das Konzept der *imitatio* eine geeignete Grundlage. Es bezeichnet eine geläufige Form der Referenzproduktion in der kulturellen Praxis seit der Antike, sei es in der Poetik oder Rhetorik, so beispielsweise als ‚*imitatio auctorum*‘ bzw. ‚*veterum*‘ (Nachahmung von altvorderen Autoren)¹² oder als ‚*imitatio naturae*‘ (im Verbund mit der Mimesistheorie der Kunst).¹³ In der Tugendlehre meint die ‚*imitatio morum*‘ das Prinzip moralischer Heraushebung durch die Nachahmung tugendhaften Verhaltens bestimmter vorbildlicher Modelle.¹⁴ Der Begriff wurde vor allem geprägt durch die neutestamentlich fundierte und in der christlichen Spätantike bereits entfaltete Vorstellung der *imitatio Christi*. Diese schließt an pagane (griechische) wie jüdische Konzepte der *imitatio Dei* an und transformiert sie zugleich signifikant, indem anstelle eines Verhältnisses von abbildhafter Angleichung an ein transzendentes Urbild die Perspektive existenzieller Nachahmung als Nachfolge einer gott-menschlichen Vorbildfigur gesetzt wird.¹⁵

¹¹ Zur Präfiguration im Sinne Hans Blumenbergs vgl. Abschnitt 2.

¹² N. Kaminski, *Imitatio*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 235–285. Vgl. auch U. Rombach (Hrsg.), „Imitatio“ als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit, Petersberg 2012.

¹³ Vgl. S.-A. Jørgensen, *Nachahmung der Natur*, in: J. Ritter / K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, S. 337–341; J. H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000.

¹⁴ D. de Rentii, *Imitatio morum*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 4, Tübingen 1998, Sp. 285–303.

¹⁵ Vgl. H. Crouzel, *L'imitation et la ‚suite‘ de Dieu et du Christ dans les premiers siècles chrétiens ainsi que leurs sources gréco-romaines et hébraïques*, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum* 21, 1978, S. 7–41; D. de Rentii, *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von ‚imitatio Christi‘ und ‚imitatio auctorum‘ im 12. bis 16. Jh. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie; 273)*, Tübingen 1996; H. Crouzel / C. Mühlenkamp, *Nachahmung (Gottes)*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 25, Stuttgart 2013, Sp. 525–565, zur christlichen Tradition besonders Sp. 541–563; sowie jetzt M. Taveirne,

Indem in allen diesen Fällen das Modell, an dem sich die Nachahmung orientiert, im Genitiv genannt wird, bringen sie eine unmittelbare Referenz auf dieses Modell zum Ausdruck: Sie fokussieren damit auf die Ausgangsfigur. Die Frage indes, auf welches Modell genau sich die *imitationes* beziehen, ist beispielsweise im Falle allegorischer Bildnisse oder Idealporträts offen, während im theo-(bzw. hero-)morphen Bildnis die Form der Referenz hervorgehoben, im Identifikationsporträt das Ergebnis des Referenzbezuges in den Vordergrund gerückt ist. Insgesamt aber geht es in jedem Fall um den Charakter der Referenz, ihr Ergebnis, wie beispielsweise eine auszeichnende Qualitätsbeschreibung, Heraushebung oder Divinisierung usw. Aus diesem Grund erscheint die Bezeichnung der *imitatio* selbst als *heroica*, das heißt als heroisierend, passend: Gemeint sind damit also sämtliche Formen der Repräsentation, und das heißt auch der nicht visuellen Darstellung und des performativen Auftretens historischer Personen oder deren Repräsentanten, die eine Referenz herstellen zu Vorstellungen von als heroisch angesehenen Figuren, indem sie diese selbst oder Teilaspekte dieser Ausgangsfiguren aufnehmen oder imitieren und auf die historische Person als Zielfigur applizieren. Ein analoger Begriff wäre ‚*imitatio divina*‘, der bereits in der Spätantike verwendet wurde.¹⁶ Für die Bezeichnung des Phänomens wird damit das Ergebnis der Heraushebung, nämlich ihr (wie immer gearteter) heroisierender Effekt, ins Zentrum gestellt, weniger die Ausgangsfigur, die imitiert wird, oder die Form der Referenz. Es geht uns um diese Heroisierungsvorgänge und ihre Folgen, welche die Semantik und Funktionen des Heroischen für die Zielfigur erst konstituieren.

Diese die Diskussion weitende Perspektivierung hat gleichwohl einen Nachteil: Sie ist analytisch von eher geringem Wert. Mit dem Begriff eröffnet sich keine Erklärung des Phänomens, im Gegenteil: Zunächst verschwimmt es wieder, da unser Terminus weder Formen noch Praktiken oder Semantiken der *imitationes* präzisiert, geschweige denn erklärt. Allerdings bezieht sich der umfassende Begriff der *imitatio heroica* eben nicht nur auf Bildwerke, sondern dort, wo er in der Forschung bereits Anwendung findet, auch auf die performative Praxis und auf die textliche Repräsentation; der Begriff hat also aufschließende und integrative Funktion. Und in Anbetracht einer deskriptiv derart großen Reichweite werden die eigentlichen Aufgaben umso klarer: Erst in der möglichst präzisen Differenzierung unterschiedlicher Formen und Praktiken der *imitatio heroica* wird man ihren Funktionen und Semantiken näher kommen. Der geweitete Blick im Verbund mit einer neuen Dif-

Das Martyrium als *imitatio Christi*. Die literarische Gestaltung der spätantiken Martyrerakten und -passionen nach der Passion Christi, in: Zeitschrift für Antikes Christentum 18, 2014, S. 167–203 mit weiteren Verweisen.

¹⁶ So in Ambrosius' Hexameron 6, 7, 43 (C. Schenkl (Hrsg.), Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Bd. 32, 1, Wien 1896, S. 234, <http://clt.brepolis.net/llta/pages/Toc.aspx?ctx=357613>, 11. September 2014); vgl. auch G. Siebigs, Kaiser Leo I. Das oströmische Reich in den ersten drei Jahren seiner Regierung (457–460 n. Chr.), Berlin 2010, S. 395, Anm. 119 (Hinweise P. Eich).

ferenzierung muss zu einer kritischen Neubewertung der bisher unsystematisch zur Beschreibung von Formen der *imitatio heroica* verwendeten Begriffe führen.

2. *Imitatio und Präfiguration*

Im Begriff der *imitatio heroica* steht die auszeichnende Funktion der Angleichung für die Zielfigur, auf die sie angewandt wird oder die sie für sich anwendet, im Vordergrund des Interesses. Das Phänomen hat aber noch eine andere Seite. Hans Blumenberg hat dies in „Arbeit am Mythos“ 1979 ausgeführt. Die „Selbstbeziehung“ einer historischen Person auf eine als ‚Held‘ bezeichnete Figur hält er für einen wichtigen Bestandteil bis in die Moderne lebendiger mythischer Denkformen. Als Beispiel dient ihm der Napoleonbezug Goethes. In ihm ist „Goethe selbst immer der Bezugspunkt, offen oder verdeckt, wenn er von Napoleon spricht“. ¹⁷ Napoleon wird zudem mit der antiken Figur des Prometheus, die dichterisch zugleich auch ein Geschöpf Goethes ist, überblendet. Entwürfe zur weiterführenden Verdeutlichung dieses Phänomens im Sinne einer politischen Instrumentalisierung des Mythos im Nationalsozialismus und durch Hitler hat Blumenberg damals nicht in sein Buch aufgenommen. Sie wurden postum erst 2014 unter dem Titel „Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos“ veröffentlicht. Damit war ein neuer Begriff für die Bezugnahme auf heroische Vorbilder eingeführt. Blumenberg legt dort dar, dass mit dem „Akt der Wiederholung eines Präfigurats“, so bezeichnet er das imitierte Vorbild, „die Erwartung der Herstellung eines [diesem] identischen Effekts verbunden ist“. ¹⁸ Vor allem aber macht er deutlich, dass die „Vorgabe [...] zur Präfiguration nicht geboren ist, sondern gemacht wird, [...] sobald das Erfüllende das Erfüllte erkennen lässt [...] [D]as Wiederholte [wird] erst durch Wiederholung [...] zum mythischen Programm“. ¹⁹ Die „Arbeit am Mythos“ liegt mithin bei der *imitatio heroica* – versteht man sie als Präfiguration – darin, dass das Präfigurat als Ausgangsfigur erst im Prozess der Präfiguration seine Bedeutung erhält. Es existiert nicht als feste und unfänglich unveränderliche Größe, sondern erfährt in seiner angeblichen Imitation selbst erst Gestaltung und Bedeutungszuschreibung. Auch die Ausgangsfigur wird durch jede Imitation transformiert. Sie wird als Präfigurat ja mehr behauptet als bewiesen. Im Blick Goethes auf Napoleon als Vorbild wird Napoleon eine neue Figur, im Blick Hitlers und Goebbels’ auf Friedrich den Großen wird die Vorstellung von diesem transformiert, wie Blumenberg darlegt. So stellt sich die imitierende Zielfigur als „Vollstrecker eines geschichtlichen Rechts“ dar. ²⁰ Die Präfiguration wird zu einem Instrument legitimierender Rhetorik. Sie erhält dabei geradezu magischen

¹⁷ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1979, S. 504–566 (Hinweis A. Aurnhammer).

¹⁸ H. Blumenberg, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*, Frankfurt am Main 2014, S. 9, S. 11.

¹⁹ Ebd., S. 11.

²⁰ Ebd., S. 15.

Charakter als angebliche Vollendung einer Vorsehung oder Wiedergängerschaft,²¹ die zugleich prospektiv als Verheißung für eine andernfalls als unsicher erachtete Zukunft gesetzt wird. Sie verleiht vor allem „einer Entscheidung, die von äußerster Kontingenz, also Unbegründbarkeit sein mag, Legitimität“,²² sie ist ein „singuläres Instrument der Rechtfertigung in schwach begründeten Handlungssituationen“, rückt Personen und Handlungen „in die Zone der Fraglosigkeit“, denn „was schon einmal getan worden ist, bedarf [...] nicht erneuter Überlegung“.²³ Indem die Präfiguration insofern als rhetorische Technik in Krisen Sicherheit zu schaffen vermag, indem sie Letztbegründungen zu liefern vorgibt, Argumenten und Kritik die Geltung verweigert, ähnelt sie sozialen Symbolisierungen, zu denen auch Heroisierungen zu rechnen sind, denn für das Heroische gilt Ähnliches.²⁴ Damit sind zugleich politisch-soziale Funktionen von Präfigurationen angesprochen.

Wir werden in den Überlegungen Blumenbergs mithin eine Bestätigung sehen können für eine eher weite begriffliche Fassung von Heldenangleichungen als *imitationes heroicae* und damit für die Übernahme einer der Rhetorik entnommenen Terminologie und Technik. Zugleich müssen wir aber im Anschluss an Blumenberg vor allem im Blick behalten, dass solche Imitationen immer Prozesse sind, in denen nicht nur der Zielfigur der Angleichung heroische Bedeutung zugeschrieben, sondern auch das heroische Modell selbst je neu figuriert wird, und dass sie konkrete politische Funktionen zu erfüllen haben, die es zu erklären gilt.

3. Jehan-Georges Viberts „Im Bild des Kaisers“: ein Problemaufriss

Bevor wir in drei Beispielfällen epochale und kulturelle Besonderheiten der *imitatio heroica* im Bild veranschaulichen, sollen anhand eines Gemäldes des späten 19. Jahrhunderts die grundsätzlichen Fragestellungen konkretisiert werden, die sich im Phänomen der Bildnisangleichung – in Bild und Performanz zugleich – eröffnen.

²¹ Ebd., S. 1, S. 17.

²² Ebd., S. 10.

²³ Ebd., S. 14, S. 15, S. 9.

²⁴ Vgl. dazu B. Langbein, Die instrumentelle und die symbolische Dimension der Institutionen bei Arnold Gehlen, in: G. Göhler (Hrsg.), *Institution – Macht – Repräsentation*. Wofür politische Institutionen stehen und wie sie wirken, Baden-Baden 1997, S. 143–176, hier S. 158, S. 161–163; H. G. Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung*. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, Stuttgart 2004, S. 163; sowie jetzt im Rahmen des Forschungskonzepts des SFB 948: R. von den Hoff [et al.], *Helden – Heroisierungen – Heroismen*. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948, in: *helden. heroes. héros*. E-Journal zu Kulturen des Heroischen 1.1, 2013, S. 7–14, hier S. 10, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/03/>, 25. August 2014; R. G. Asch, *Heros, Friedensstifter oder Märtyrer? Optionen und Grenzen heroischen Herrschertums in England, ca. 1603–1660*, in: M. Wrede (Hrsg.), *Die Inszenierung der heroischen Monarchie*. Frühneuzeitliches Königtum zwischen ritterlichem Erbe und militärischer Herausforderung (Historische Zeitschrift, Beihefte N.F.; 62), München 2014, S. 196–215, hier S. 200–202.

Der französische Salonmaler Jehan-Georges Vibert (1840–1902) schuf in den Jahren zwischen 1866 und 1899 – zumeist erst nach 1871 – in Paris eine größere Zahl von Ölgemälden, die sich kritisch und satirisch mit dem Habitus des französischen Klerus beschäftigten, oftmals in historisierendem Blick auf die Epoche des Ersten Kaiserreiches.²⁵ Zu diesen Bildern gehört auch das 1975 bei Sotheby's in New York versteigerte Gemälde „Im Bild des Kaisers“ (Abb. 1).²⁶ Es zeigt das Interieur eines Ankleidezimmers. Hinten links steht an der Wand ein Toilette-Tisch mit Parfumflakons. Vorne links liegen Dreispitz und Handschuhe griffbereit zum Aufbruch auf einem runden Tischchen. Im Bildhintergrund rechts hängt über einer Kommode mit einer Empirevase ein goldgerahmtes Brustbild Napoleons I. in Uniform und mit der typischen Haltung der rechten Hand im Rock. Die Hauptfigur des Bildes steht in der Mitte: Leicht nach links gewendet sieht man einen annähernd ausgefertigten Kleriker in Lackschuhen und purpurner Robe. Vor ihm steht an der linken Seitenwand des Zimmers eine Bronzebüste Napoleons I. in Generalsuniform, eine der in vielen Repliken verbreiteten Büsten des Kaisers. Der Kleriker hält einen Handspiegel in der linken und eine Haarbürste in der rechten Hand. Sein Blick ist fest auf die Napoleonbüste gerichtet. Mit der Haarbürste versucht er, sein Stirnhaar so zu frisieren, wie es die Kaiserbüste zeigt. Im Spiegel will er dies kontrollieren. Kompositorisch findet sich sein Kopf in der Mitte zwischen demjenigen der Büste links und demjenigen des Napoleongemäldes rechts und etwa auf derselben Höhe mit diesen. Auch so wird Nähe und Vergleichbarkeit zwischen Kleriker und Kaiser hergestellt. Indem der Kirchenmann im Dreiviertelprofil gegeben ist und damit genauso wie Napoleon in dem Gemälde, kann der Betrachter den Grad der Frisurähnlichkeit zudem unmittelbar prüfen. Gezeigt ist also ein Vorgang praktischer Bildnisangleichung, und zwar der Imitation einer bildlichen Repräsentation einer heroisch überhöhten Figur durch ein Mitglied des Klerus, kurz bevor sich dieses in die Öffentlichkeit begibt.²⁷

Was hier faktisch geschieht, ist so klar, wie die Zielsetzung des gezeigten Vorgangs offen ist. Welches Interesse verfolgt der Imitator Napoleons, welche Semantik ist mit seiner *imitatio heroica* verbunden – und welche Semantik gab der

²⁵ Zu J.-G. Vibert vgl. F. W. Morton, An Appreciation of Jehan Georges Vibert, in: *Brush and Pencil* 10, 1902, S. 321–329; E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Bd. 8, Paris 1955, S. 553–554; sowie als Selbstzeugnisse: J.-G. Vibert, *Autobiography*, in: *The Century Magazine* 1895, S. 78–81 und die dort 1896 folgenden Beiträge zu seinen Bildern.

²⁶ Öl auf Leinwand, 45 × 35 cm: 19th Century European Painting, Sotheby – Parke-Bernet Auction Catalogue, New York, 4 June 1975, Nr. 202; Brilliant, *Portraiture* (Anm. 1), S. 83–95, Abb. 33; J. Pollini, Rez. zu: D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus*, Berlin 1993, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 723–733, Abb. 14. Der gegenwärtige Aufbewahrungsort des Gemäldes ließ sich nicht ermitteln.

²⁷ Zu Heroisierungen Napoleons vgl. jetzt: B. Marquart, *Held und Nation. Französische Napoleon-Biografien zwischen Restauration und zweitem Kaiserreich*, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 1.1, 2013, S. 15–26, <http://www.sfb948.uni-freiburg.de/e-journal/ausgaben/012013/04/>, 25. August 2014.



Abb. 1
 Jehan-Georges Vibert, *Im Bild des Kaisers*, Öl auf Leinwand,
 Ende 19. Jahrhundert, Aufbewahrungsort unbekannt

Maler dem Gezeigten? Sicher ist: Der Priester ist im Aufbruch begriffen, möchte sich also öffentlich zeigen. Dies ist wohl der Grund für seine sorgfältige Nachahmung des verstorbenen Kaisers. Was er damit aber meint, auf diese Frage sind mehrere Antworten möglich:

(1) Der Kleriker möchte sich selbst als neuer Napoleon stilisieren. Er konkretisiert damit geläufige Techniken einer retrospektiven Legitimation, wie sie in anderen Formen beispielsweise Napoleon III. in Frankreich praktizierte.²⁸ Er verbindet mit der Frisurähnlichkeit den Anspruch auf Macht und Einfluss des Imitierten, auf ‚kaiserlichen‘ Status. Indes weist seine Tracht ihn nicht als Politiker oder Militär aus, als welcher Napoleon in den sichtbaren Bildnissen kenntlich gemacht ist. In

²⁸ B. Ménager, *Les Napoléon du peuple*, Paris 1988; P.-G. Kopp, *Die Bonapartes. Französische Cäsaren in Politik und Kunst*, München 2013 (Hinweise B. Marquart).

diesen Feldern wird es ihm also nicht um eine napoleongleiche Rolle gehen können. Er ist ja unzweideutig ein Kirchenmann. Die Imitation ist dann entweder völlig überzogen – ein Kleriker vermag Napoleon I. kaum zu erreichen oder sogar zu übertreffen – oder sie bezieht sich nicht auf den ganzen Napoleon und auch nicht auf dessen zweimal gezeigte Rolle als Soldat und Kaiser, sondern lediglich auf seinen hohen Rang, ist also selektiv: Der Kleriker (und mit ihm der Klerus) strebt nach Kaiser-vergleichbarer Macht, die hier aber eine seinem Wirkungsfeld gar nicht angemessene Macht ist. Der Bezugspunkt zu Napoleon ist dessen Status; die Frisur lässt etwas Heroisches auf den Imitator abstrahlen; man könnte von einer Qualitätsübertragung vom Vorbild auf den Imitator sprechen. Die Relation von Kirche zur Herrschaft ist das Thema des Bildes.

(2) Eine zweite Lesart sieht die Beziehung zwischen Imitator und Objekt der Imitation anders. Die Ähnlichkeit mit Napoleon soll eine enge Verbindung mit diesem zum Ausdruck bringen in dem Sinne, dass der Kleriker sich als Napoleonverehrer zeigen möchte. Die Positionierung gegenüber Napoleon Bonaparte war natürlich im zweiten Kaiserreich Napoleons III., in der Zeit, in der Vibert zunächst malte, hoch bedeutsam. Daran wird hier erinnert. Der Kleriker würde in diesem Sinne nach Parteinahme im politischen Konflikt streben. Der Bezugspunkt zu Napoleon ist dessen politische Ausrichtung; die *imitatio* ist ein Bekenntnis zum Heros des Kaiserreiches. Damit wäre das Verhältnis von Kirche zur Politik als solcher ein Thema des Bildes.

(3) Eine dritte Lesart der *imitatio* ist weit weniger unmittelbar. Der Kleriker möchte sich so frisieren, wie es eine aktuelle Mode ist. Der Second Empire bezog sich in vielen seiner Stilformen historistisch auf die Zeit der Herrschaft Napoleons. Deren Stil wurde imitiert, doch war dies nicht zwingend mit einer bestimmten politischen Haltung für jeden einzelnen Imitator verbunden. Der Kleriker will in seiner Eitelkeit schick erscheinen. Ob ihm klar ist, dass dieser Chic mit einer politischen Aussage verbunden werden kann oder soll, ist offen. Es geht mehr um die Form als um den Inhalt. Die Eitelkeit des Klerikers würde so thematisiert.

Im Kontext der ironisch-kritischen Perspektive des Malers Jehan-Georges Vibert wird man wohl gleichermaßen Hinweise auf die machtgierige Eitelkeit des Klerikers, auf die Rolle Napoleons I. in der französischen Politik und auf Fragen nach der Machtbalance zwischen Politik und Klerus im Frankreich des späteren 19. Jahrhunderts als wichtige Themen des Gemäldes anzusehen haben. Es ging Vibert ja nicht darum, das Problem einer Frisurimitation zu debattieren. Dem Gemälde liegen deshalb wohl alle drei skizzierten Perspektiven zugrunde.

Nehmen wir aber die gezeigte Praxis für unsere Fragen ernst – und lassen die Brechung zur Seite, welche die Repräsentation dieser Praxis in einem Gemälde gegenüber der Realität dieser Praxis bedeutet –, dann bleibt für solche *imitationes heroicae* jeweils zunächst zu klären, welcher Form sich die Bezugnahme auf das heroische Modell bedient, welcher visuellen oder sprachlichen Mittel: Frisur, Kleidung, Haltung, Physiognomie, Name, Ortsangaben usw. Sodann steht jeweils zur Debat-

te, ob die Relation zwischen Objekt und Subjekt unmittelbar oder mittelbar hergestellt wird: Bezieht sich die Imitation direkt auf das Vorbild oder auf etwas, das von diesem Objekt ausgeht oder ausging (beispielsweise eine Mode), aber nicht mehr definitiv seine Qualität darstellt? In diesem Zusammenhang stellt sich auch die Frage, ob überhaupt ein konkretes Objekt der Imitation existiert oder ob sich das imitierende Subjekt bestimmte Gegenstände, einen Habitus, eine Kleidung usw. aneignet, die nicht mit einer heroischen Figur, sondern mit dem Heroischen als solchem verbunden sind. Es ist für beide Fragen zudem zu prüfen, wie dies anhand eines Repräsentationsbildes überhaupt zu entscheiden ist, oder ob Offenheit in dieser Hinsicht grundlegender Teil solcher Imitationsrepräsentationen ist. Sodann kommt die Semantik des Phänomens ins Spiel: Auf welche Züge der imitierten Figur/Person bezieht sich die Imitatio als Qualitätszuschreibung: auf politischen Status, Beruf, soziale Rolle, äußere Wirkung, auf Qualitäten persönlicher oder struktureller Art? Wie viel davon und was überträgt die Imitation vom Objekt der Angleichung auf den Imitierenden? Und welcher Bezug zum Imitator wird dadurch hergestellt: Anhängerschaft, Identität, Nähe? Schließlich bleibt auch anhand von Viberts Gemälde zu fragen, welche Neufiktion das heroische Modell selbst, dort also Napoleon, durch Imitationen erfährt.

4. Heldenangleichungen im Bild: Herkules als Modell

Vor dem Hintergrund dieser Fragen können nun anhand dreier Beispiele der Herkulesangleichung aus drei unterschiedlichen Epochen und Kulturen konkrete Formen der Heldenangleichung im Bildnis unsere Fragestellungen und Problemlagen präzisieren. Sie werfen ein Licht auf die Bandbreite des Phänomens wie auch auf die Funktionen und Semantiken der *imitatio heroica*.

Qualitäten und heroische Aura: Commodus und Herkules

Das erste Beispiel führt uns in die römische Kaiserzeit, genauer in das Jahr 192 n. Chr. Es handelt sich um die bekannte Büste des Kaisers Commodus mit Attributen des Herkules in den Musei Capitolini in Rom (Abb. 2).²⁹ Sie besteht aus Marmor und ist mit Büstenfuß 1,33 m hoch. Ihr Fundort auf dem Esquilin in Rom – in der Antike Teil der kaiserlichen Gärten –, ihre herausragende Qualität und ihre komplexe Bildsprache lassen es zu, sie als höfisches Geschenk an

²⁹ Rom, Musei Capitolini, Inv. Nr. 1120, <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/16564>, 25. August 2014; K. Fittschen / P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 1, Mainz 1983, S. 85–90, Nr. 78; R. Hannah, The Emperor's Star, in: *American Journal of Archaeology* 90, 1986, S. 337–368; R. von den Hoff, Commodus als Hercules, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 115–135; R. Dubbini, Busto di Commodo come Ercole, in: E. La Rocca (Hrsg.), *Ritratti. Le tante facce del potere* (Ausstellungskatalog Rom), Rom 2011, S. 320.



Abb. 2
Büste des Commodus mit Attributen des
Herkules, Marmor, wohl 192 n. Chr., Rom,
Musei Capitolini, Inv. Nr. 1120

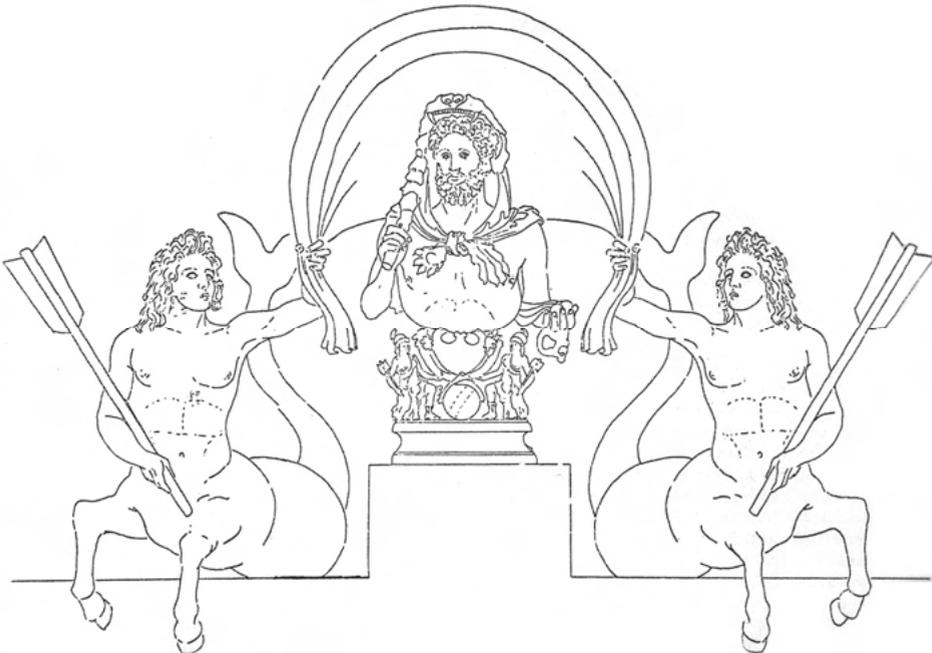


Abb. 3
Zeichnerische Rekonstruktion der Aufstellung der Büste des Commodus

den Kaiser zu verstehen, wie wir auch andere kennen.³⁰ Sie war im nur halb-öffentlichen höfischen Kontext aufgestellt. Als Commodus nach seiner Ermordung 192 der *damnatio memoriae* verfiel und seine Bildnisse entfernt werden mussten, hat man die Büste, die kurz vorher entstanden war, anscheinend versteckt oder deponiert. Verschüttet blieb sie bis zu ihrer Ausgrabung 1874 erhalten. Wir sehen Commodus vor uns, dessen Frisur Zug um Zug einem seiner offiziellen Bildnistypen folgt, die als göltiges offizielles Porträt des Kaisers verbreitet wurden. Mit Herkules hat der Kopf nichts zu tun. Gleichwohl sind Commodus Löwenfell, Keule und in der linken Hand die Äpfel der Hesperiden, die Herkules als letzte Tat aus dem Paradiesgarten raubte, beigegeben. Besonders reich ist der Fuß der Büste gestaltet. Er besteht aus einem Himmelsglobus mit Sternen und dem Zodiakus. Die sichtbaren Sternkreiszeichen markieren den Monat Oktober, also denjenigen, den Commodus im Jahre 192 in „Herkules“ umbenennen ließ. Ein Globus aber gehört nicht zu den kanonischen Attributen des Herkules; er bezeichnet Weltherrschaft und *aeternitas*. Den Globus rahmen zwei Füllhörner. Sie stehen für Fülle und Wohlstand, *abundantia* und *felicitas*, sind aber ebenfalls keine Attribute des Herkules. Zwischen den Füllhörnern sieht man einen geschwungenen Schild, der in Adlerköpfen ausläuft und mit einem Gorgonenhaupt auf einem Schuppenfell geschmückt ist. Die Schildform ist typisch für Amazonen, das mythische, kriegerische Frauenvolk, das Herkules besiegt hatte. Der Adler indes steht für Jupiter, das Schuppenfell mit dem Gorgonenhaupt ist die sogenannte Ägis, die Jupiter als Schutz seiner Tochter Minerva verlieh. Die Füllhörner werden von einer knienden Frau gehalten (eine zweite ist rechts symmetrisch zu ergänzen). Der Tracht nach sind Amazonen gemeint. Man fand zusammen mit der Büste zudem zwei formatgleiche Oberkörper von Tritonen, männlichen Meereswesen also. Ihre jeweils innen liegenden Arme waren erhoben; sie rahmten somit die Büste symmetrisch. Solche Figuren halten in vielen Reliefs der Zeit ein wehendes Gewand hinter der Büste einer Person. So muss dies auch hier ergänzt werden (Abb. 3). In der Reliefkunst verweist dies auf Glück (*felicitas*). Meereswesen und wehendes, in Marmor ausgeführtes Gewand inszenierten die Büste auch kompositorisch spektakulär – aber mit Herkules haben sie nichts zu tun.

Semantisch ist also klar, dass Commodus aufgrund seines gut erkennbaren offiziellen Porträttypus dargestellt, aber zugleich auf Herkules als Held und Sieger in verschiedenen Anspielungen ebenso verwiesen wird wie auf Jupiter, dessen Sohn Herkules ist. Doch geschieht dies in komplex verschränkter Form mit anderen Hinweisen auf bestimmte Qualitäten: auf Wohlstand, Fülle und Glück.

Commodus und Herkules sind nicht zufällig zusammengebracht. Commodus wurde tatsächlich ‚*Hercules Romanus*‘ genannt, er benannte einen Kalendermonat

³⁰ Vgl. A. Grüner, Gabe und Geschenk in der römischen Staatskunst, in: H. Klinkott [et al.] (Hrsg.), *Geschenke und Steuern, Zölle und Tribute. Antike Abgabenformen in Anspruch und Wirklichkeit*, Leiden 2007, S. 431–483; L. Giuliani, *Ein Geschenk für den Kaiser. Das Geheimnis des Großen Kameo*, München 2010.

nach dem Heros (implizit also nach sich selbst) und sah sich als *victor*, so wie Herkules die Amazonen besiegt hatte. Man sieht deshalb in der Büste in der Regel die Illustration dieses Zusammenhangs: Commodus sei als *Hercules Romanus* dargestellt.³¹ Aber was soll das genau heißen und wie wurde Commodus so heroisiert? Zu Lebzeiten war der Kaiser noch kein Gott, kein *divus*, auch wenn man ihn bereits kultisch verehrte. Jedenfalls aber handelt es sich nicht um eine vollständige Identifikation des Kaisers mit dem Heros, denn Commodus ist weiterhin er selbst und als solcher explizit erkennbar gemacht, wie das Bildnis zeigt. Zudem ‚ist‘ er im Bildnis weit mehr als nur Herkules, wie die herkulesfremden Attribute demonstrieren. Sieht man also Commodus hier als eine Verkörperung bestimmter Herkulesqualitäten zusammen mit anderen, ebenso außeralltäglichen Eigenschaften? Dies wäre eine Interpretation im Sinne von Tugend- und Namensanalogien, die angebliche Qualitäten des Commodus verdeutlichen und zwar in metaphorischer Form mit ‚Bildbegriffen‘ der Heroen- und Götterikonographie, ohne dass Commodus damit zum Gott oder Heros wird.³² Oder macht Commodus in der Büste den Heros Herkules gleichsam in der Realität des *Imperium Romanum* erfahrbar als ‚neuer Herkules‘ – und damit unter Umständen sogar als besserer Herkules in einer *aemulatio* des Modells?³³ Herkules erhalte so durch Commodus eine neue, herrscherliche Bedeutung. Man könnte auch fragen, wie überhaupt die seltsam inkonsistente Attributhäufung in diesem Bild zu verstehen ist. Durch sie erhält die Büste einen allegorischen, gar nicht mehr konkret auf die mythische Figur Herkules allein beziehbaren Charakter, eher eine heroische Aura als eine konkrete Heroensemantik, eine heroisierende *imitatio* eher als die *imitatio* eines Heros. Könnten die Attribute wie die Verse eines Lobgedichts, einer Panegyrik auf den Herrscher zu lesen sein, weniger also eine Heroisierung im emphatischen Sinne als ein Herrscherlob mit Hilfe heroischer Floskeln, ein poetisch aufgeladenes Tugendlob also?³⁴ Dafür spricht auch die Funktion der Büste als höfisches Geschenk. Formal und semantisch wirft sie also im Hinblick auf die *imitatio heroica* mehrere Fragen auf, beleuchtet aber auch die Spielarten des Phänomens in der Porträtkunst des antiken Rom.

³¹ Zu Commodus und Herkules: E. Meyer-Zwiffelhoffer, Ein Visionär auf dem Thron? Kaiser Commodus, *Hercules romanus*, in: *Klio* 88, 2006, S. 189–215; F. von Saldern, Studien zur Politik des Commodus, Rahden 2003; O. Hekster, Commodus. An Emperor at the Crossroads, Amsterdam 2002.

³² Eine solche Deutung im Sinne von Bergmann, Strahlen der Herrscher (Anm. 3), S. 38–39; ähnlich auch Maderna, Iuppiter, Diomedes und Merkur (Anm. 6), S. 122; C. H. Hallett, *The Roman Nude. Heroic Portrait Statuary 200 BC–AD 300* (Oxford Studies in Ancient Culture and Representation), Oxford 2005, passim; kritisch dazu M. Clauss, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, München 1999.

³³ Vgl. dazu Hallett, *Roman Nude* (Anm. 32), S. 238–240, S. 242–247. Zum Begriff der *aemulatio* in diesem Zusammenhang P. Green, *Caesar, Caesar and Alexander. Aemulatio, imitatio, comparatio*, in: *American Journal of Ancient History* 3, 1978, S. 1–26.

³⁴ Vgl. Hallett, *Roman Nude* (Anm. 32), S. 223–264.

Paragone: Albrecht Dürers „Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel“

Betrachten wir Albrecht Dürers im Jahre 1500 geschaffenes Gemälde „Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel“ (Farbabb. 1),³⁵ finden wir eine andere Form der Heldenangleichung im Bildnis. Das Gemälde (leider in schlechtem Erhaltungszustand, zudem beschnitten am oberen Rand)³⁶ zeigt den bis auf einen Löwenfellschurz nackten Helden im Profil: In gestraffter Haltung wendet Herkules dem Betrachter den Rücken zu und erlegt – im Rahmen seiner zwölf Aufgaben – die mit metallenen Federn gerüsteten Vögel, die im Sumpf von Stymphalos hausten und hier von links heranfliegen. Das Löwenfell, das lässig herabhängt und zwischen den Beinen erkennbar ist, die mächtige Keule am Boden, die kraftvolle Haltung des Bogenschützen, schließlich auch der ikonographische Zusammenhang – die Szene der Tötung mythologischer Mischwesen – ließen den damaligen Betrachter des Bildes den antiken Helden erkennen.

Fremd hingegen mussten jedem auch nur im Ansatz mit antiken Herkulesbildern vertrauten Zeitgenossen die langen, gelockten und wild nach hinten wehenden Haare erscheinen. Zudem wirkt das trotz der gedrehten Position gut erkennbare Gesicht höchst individuell und passt nur wenig zur antiken Vorstellung des Herkules.

Ganz offensichtlich verlieh Dürer hier dem antiken Helden die eigenen Gesichtszüge – ähnlich wie es in der Commodus-Büste mit dem Kaiser geschah.³⁷ Mit seinen Selbstporträts von 1498 (heute in Madrid) und von 1500 (heute in München) hatte er die Charakteristika seines Erscheinungsbildes – vor allem das lange, gelockte, mittelbraune Haar, aber auch die gebogene Nase – als eindeutige Identifikationsmerkmale eindrücklich festgelegt.

Doch bemühen wir uns, was die Angleichung an Herkules angeht, um eine präzisere Beschreibung: Dürer zeigt sich hier selbst in der Pose des Herkules, gleicht also sein Bildnis demjenigen des antiken Helden an. Denn die reich verzierte Bogentasche und die Architektur im Hintergrund lassen zweifellos auf das zeitgenössische Umfeld des Malers im frühen 16. Jahrhundert schließen. Welche Ziele nun könnte Dürer damit verfolgt haben, sich selbst in der Pose des antiken Helden zu zeigen?

Zunächst führt er im nackten Körper seine hervorragende Kenntnis der menschlichen Anatomie sowie sein Vermögen, den Körper anatomisch korrekt darzustellen.

³⁵ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. GM 166, Öl auf Leinwand, 84,5 × 107,5 cm: F. Anzelewsky, Albrecht Dürer – Das malerische Werk, Berlin 1991, S. 171–172; D. Hess / T. Eser (Hrsg.), Der frühe Dürer (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2012, S. 360; K. Knacker, Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel, in: J. Sander (Hrsg.), Dürer. Kunst – Künstler – Kontext (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main), München 2013, S. 318–319, Nr. 13, 4.

³⁶ Anzelewsky, Albrecht Dürer (Anm. 35), S. 171–172.

³⁷ D. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel, in: G. U. Großmann (Hrsg.), Faszination Meisterwerk (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2004, S. 143.

len, vor Augen. Damit erweist er sich auf dem Laufenden mit den zeitgleichen Strömungen in der italienischen Malerei, in der die Künstler die naturgetreue Wiedergabe des Menschen zu einem hohen Ideal erhoben hatten – dies stets mit Blick auf und im Abgleich mit den Vorbildern, die man in den antiken Statuen fand.³⁸ Wenn sich der Maler hier selbst in der Kampfpose zeigt, weist er wohl subversiv auf diesen Wettstreit hin, den er selbst – in seiner Malerei – mit den Vorbildern der Antike aufgenommen hat.

Verstehen muss man diese Form der Bildnisangleichung sicherlich vor dem Hintergrund der intellektuellen Humanistenkreise, in denen sich Dürer bewegte. Aus den Überlegungen, für welchen Auftraggeber dieses Gemälde geschaffen wurde,³⁹ kristallisiert sich die Meinung heraus, Dürer habe das Bild für einen der humanistischen Freunde geschaffen. So wird im Inventar von Willibald Pirckheimer ein Gemälde mit einer Herkulesdarstellung erwähnt, das mit dem hier besprochenen identisch sein könnte.⁴⁰

Aufgrund des mutmaßlich humanistischen Entstehungskontextes des Gemäldes hat die Forschung zu seiner Erklärung auf den antiken Autor Plinius d. Ä. zurückgegriffen. Dieser hat ein Gemälde des Malers Apelles folgendermaßen beschrieben: „Von der Hand des gleichen Künstlers [also Apelles] soll auch im Tempel der Diana ein Herkules in abgewandter Position sein, und zwar so, dass die Malerei, was außerordentlich schwierig ist, sein Gesicht naturgetreuer zeigt, als sie es bei diesem Darstellungsmodus eigentlich leisten kann“.⁴¹

Das Lob des Plinius gilt der speziellen Körperhaltung: einer Rückenansicht, die dennoch das Gesicht in sehr gut erkennbarer Form wiedergibt. Genau damit konkurriert offensichtlich Dürer in seinem Gemälde. Und ebenso scheint der folgende Satz des Plinius auf Apelles' (wie auf Dürers) Bild zuzutreffen: „Er malte den Heros überdies auch nackt und forderte mit diesem Gemälde die Natur selbst heraus.“⁴²

Herkules im Kampf mit dem Gesicht Dürers können wir hier also als *imitatio heroica* verstehen, durch die der Maler seinen heroischen Wettstreit mit den antiken Vorbildern und der Natur zum Ausdruck bringt. Könnte es im Beispiel der antiken Commodus-Büste darum gegangen sein, Commodus Qualitäten von Heroen und Göttern zuzuschreiben und die mythologische Figur des Herkules

³⁸ Der Rückenakt des Herkules in Ausfallstellung lässt vor allem druckgraphische Arbeiten von Antonio Pollaiuolo und Andrea Mantegna in Erinnerung rufen, vgl. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 37), S. 143; Knacker, Herkules im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 35), S. 318.

³⁹ Vgl. hierzu vor allem P. Strieder, Ein Traum von Göttern und Heroen. Andres Meinhardis Dialog über die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2005, S. 25–34, hier S. 30–32.

⁴⁰ Vgl. Hess, Herakles im Kampf gegen die stymphalischen Vögel (Anm. 37), S. 143.

⁴¹ Plinius, *Naturalis historia* 35, 95.

⁴² Es ist also wohl nicht, wie in vielen Übersetzungen angedeutet, ein weiteres Bild mit einem Heros gemeint. Unser Dank gilt Felix Heinzer für die Unterstützung bei der Relektüre der lateinischen Passage.

für die eigene Zeit begreifbar zu machen, so bedient sich im Beispiel dieses Gemäldes der Maler der Renaissance vor allem der Rollen und Eigenschaften des Herkules: Auch er ruft durch die Darstellung von dessen Figur Qualitäten auf, die – mit Blick auf die Porträtzüge des Malers – auch auf diesen übertragen werden. Er bewegt sich aber zugleich auf der Ebene des Paragone mit einem antiken Maler, der ein ähnliches Bild gemalt haben soll, strebt eine *aemulatio* an, die den antiken Künstler übertrifft. Auch hier ist die *imitatio* also vielgestaltig und komplex, weit mehr als selektive Identifikation mit dem dargestellten Heros. Nach humanistischer Auffassung gilt es im künstlerischen Wettstreit mit Natur und Antike Tugend zu beweisen und Neid abzuwehren: Beides könnte in diesem im mehrfachen Sinne ‚heroengleichen‘ Bildnis eines Malers verbildlicht sein, der selbst schon um 1500 als neuer Apelles gefeiert wurde.⁴³

Tugendhafte Herrschaft: Maximilian I. von Bayern und Herkules am Scheideweg

Das Vorbild Herkules blieb auch bei den neuzeitlichen Herrschern ein beliebtes Referenzmodell. Eine konkrete Situation und damit verbunden auch spezielle Tugenden konnten dabei mit der Szene des Herkules am Scheideweg angezeigt werden. Diese traditionelle Ikonographie verwendete auch Johann Sadeler d. Ä. in seinem Kupferstich von 1595 (Abb. 4):⁴⁴ Der junge Held steht zwischen Virtus und Voluptas an der durch das pythagoreische Y gekennzeichneten Weggabelung. Neben Virtus öffnet sich der raue Pfad der Tugend, der zum Parnass führt. Diesen erkennen wir gekennzeichnet durch Pegasus im Hintergrund. Auf der anderen Seite lockt Voluptas den Helden, dessen Körperhaltung noch keinen Entschluss für die eine oder andere Seite zeigt, auch wenn er zu Virtus blickt, die ihn am Arm packt. Der sinnenfrohe, aber lasterhafte Weg führt, so zeigt uns die Voraussicht im Hintergrund, zu Tod und Verderben. Das Motiv des Schiffbruchs zeigt dies an und setzt dem Schiff als bekannter Metapher des Lebens damit das Ende, das auch dem Lasterhaften droht. Über Herkules, der lässig seine große Keule geschultert hat und dessen Löwenfell lediglich seine Scham bedeckt, öffnet sich der Blick zum Olymp. Im Götterhimmel bittet Minerva Jupiter um Beistand für den richtigen Weg für dessen Sohn Herkules, der bereits entsprechend von Fama verkündet wird.

⁴³ Zu den Epigrammen des Konrad Celtis, der Dürer als „zweiten Phidias und zweiten Apelles“ herausstellt, vgl. A. Grebe, „Anderer Apelles“ und „haarig bärtiger Maler“. Dürer als Thema in der deutschen Literatur um 1500, in: D. Hess / T. Eser (Hrsg.), *Der frühe Dürer* (Ausstellungskatalog Nürnberg), Nürnberg 2012, S. 78–89.

⁴⁴ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 15-43: U. Thieme / F. Becker (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 300–301; ebd., Bd. 32, Leipzig 1938, S. 306–314; H. Glaser (Hrsg.), *Wittelsbach und Bayern*, Bd. 2, 1, München/Zürich 1980, S. 202–203, Nr. 13; A. Pigler, *Barockthemen*, Bd. 2, Budapest 1974, S. 125–127; D. de Hoop Scheffer / Karel G. Boon (Hrsg.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Bd. 21, Amsterdam 1980, Nr. 556; W. L. Strauss (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 70, 3, New York 2003, Nr. 7001.437.



Abb. 4
Johann Sadeler, Herkules am Scheideweg, Kupferstich, 1595, Berlin, Kupferstichkabinett

Das Entstehungsdatum 1595 sowie die Widmung und das auf der Fahne der Fa-
ma eingestickte bayerische Wappen lassen bereits einen deutlichen Bezug zu Ma-
ximilian I. von Bayern erkennen, der zu diesem Zeitpunkt zum Mitregenten ne-
ben seinem Vater Wilhelm V. ernannt wurde. Doch haben wir es hier lediglich



Abb. 5

Johann Sadeler, Prinz Maximilian von Bayern als Herkules am Scheideweg, Kupferstich, 1595

mit einer impliziten Verweisebene zu tun, der Eindruck der Szene bleibt der historischen Lebenswelt entrückt, die mythischen und allegorischen Figuren sind unter sich. Doch dabei blieb es nicht.

In einer zweiten Version von Sadelers Stich aus dem gleichen Jahr fand nämlich zusätzlich noch eine Bildnisangleichung von Herrscher und Herkules statt (Abb. 5).⁴⁵ Nun ist der Herkulesfigur der Porträtkopf Maximilians aufgesetzt, der an seiner Haartracht und dem Knebelbart eindeutig zu erkennen ist. Aus der impliziten Bezugnahme zur Idealgestalt wird die explizite attributive und szenische Angleichung. Obwohl es bereits in der rein allegorischen Komposition um Maximilian ging, der wie Herkules am Scheideweg einen tugendhaften Weg der Regentschaft einschlagen soll, ihm also ein Tugendvorbild für seine künftige Herrschaft empfohlen wird, verändert sich die Intensität der Zuordnung zu Maximilian durch den Porträtkopf für den Betrachter – die Aussage wird konkreter und direkter verständlich gemacht. Ähnlich den Anweisungen in Fürstenspiegeln kann zwar immer noch eine prospektive Wahl gemeint sein, doch die Aus-

⁴⁵ E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg; 18), Berlin 1930, S. 116–118, Abb. 57 a; Pigler, *Barockthemen* (Anm. 44), S. 125–127; Strauss, *The Illustrated Bartsch* (Anm. 44), Nr. 7001.432 S2.

sicht auf Erfüllung dieser Erwartung wird doch deutlich verstärkt. Maximilian identifiziert sich nun mit der tugendhaften Wahl des Herkules. Es ist nicht mehr allein die Inschrift, welche die Ebene der Allegorie in Beziehung zu Maximilian setzt (und in beiden Kupferstichen identisch ist)⁴⁶, die Darstellung selbst bekommt diesen konkreten Zeitbezug. Dieser legt mit der Herrschaftsübernahme des 22-jährigen Maximilian nahe, dass die Angleichung an Herkules als Tugendheld auf die Situation am Scheideweg reduziert wird, also selektiv auf das Vorbild Herkules in nur einer seiner Taten zurückgegriffen wird, nicht aber andere glorreiche Leistungen mit Maximilian verknüpft werden.

Die Wahl der Herkulesikonographie für Maximilian ist aus der bildlichen Tradition, ja sogar dem direkten Vorbild (der allegorischen Darstellung), als allegorisch plausible *imitatio heroica* zu bewerten. Außerdem hatten die bayerischen Wittelsbacher bereits 1521 in Johannes Turmaiers (Aventinus) Geschichte des bayerischen Herzogtums Herkules zum ersten Fürsten Bayerns erhoben (indem vom Stammvater Alemanus eine genealogische Verbindung zum antiken Helden hergestellt wurde). Maximilians Erziehung durch Jesuiten sah auch die Einbeziehung von moralischen Theaterstücken vor, die er spätestens im Alter von zehn Jahren besuchte. In der Lehrkomödie von der „Erziehung und dem Unterricht des Euphronius“ trat Maximilian sogar selbst als eben jener Euphronius auf und musste auf der Bühne die Wahl zwischen Studium und sinnlich-freudigem Leben treffen.⁴⁷

Neben dem Zeitphänomen, sich als Fürstengeschlecht auf Herkules zu beziehen, und der Mode antikisierender Darstellungen drückt die *imitatio heroica* in den Kupferstichen von Sadeler konkrete politische Ansprüche aus und liefert zugleich deren Legitimation. Dass ein Bildnis dabei – wie im Falle der Büste des römischen Kaisers Commodus – noch stärker wirkt und einem größeren Rezipientenkreis verständlich ist als eine rein textliche bzw. bildimplizite Bezugnahme, lässt sich gut nachvollziehen.

5. Definitionen, Problemstellungen und Leitfragen

Ziehen wir ein Résumé aus Begriffsklärung und Phänomenaufriss anhand des Vibert-Gemäldes sowie der drei Beispiele der Herkulesangleichung, dann ergeben sich für zukünftige Analysen der *imitatio heroica* neben der grundsätzlichen Notwendigkeit, die Formalia der jeweiligen *imitatio* zu beschreiben, folgende Grundlagen, Problemstellungen und Leitfragen:

⁴⁶ „VIRTUS Huc Jove nate gradum flectas, hac itur ad astra, / Honos principium, finis Olymus erit. / VOLUPTAS Huc o flos juvenum propera, per amaena rosarum / Atria te ducam, regna beata vides. / HERCULES Cui parebo miser: placet haec, placet illa, sed ambas / Qui sequar: haec coelum, cogitat illa stygem. / IUPITERI fer opem Pallas virtuti fractaque cedat / Altera, namq; stat hoc ordine agone salus.“

⁴⁷ H. Dotterweich, Der junge Maximilian. Biographie eines bayerischen Prinzen. Jugend und Erziehung des bayerischen Herzogs und späteren Kurfürsten Maximilian I. von 1573 bis 1593, München 1980, S. 74–75.

Definitivisch können wir festhalten, dass eine Referenzsetzung zwischen einer heroischen oder divinen Ausgangsfigur (Objekt, Modell, Präfigur), die imitiert wird, und einer Zielfigur, welche die Imitation praktiziert oder der sie zugeschrieben wird, als ‚*imitatio heroica*‘ bezeichnet werden kann, sei es im Sinn einer performativen Praxis, das heißt eines konkreten Handelns von Anwesenden, sei es repräsentativ, das heißt in Form medialer Darstellungen der Zielfigur. Mögliche Ausgangsfiguren sind Götter oder menschliche Figuren wie Heroen und andere mythologische Gestalten, insbesondere biblische oder auch andere religiöse oder fiktionale wie historische Figuren, denen außeralltägliche Qualitäten zugeschrieben und die so zu Vorbildern erhoben werden. Erkennbar sind solche Imitationen an bestimmten Formen der Referenzsetzung: Diese kann attributiv, wie durch Kleidung, Schmuck und sonstige Accessoires, physiognomisch, das heißt durch bestimmte körperliche Eigenschaften, namentlich, szenisch oder gestisch-typologisch, also in Form modelltypischer Handlungen, Gesten oder Bildtypen, oder kontextuell, das heißt durch ein modelltypisches Umfeld oder eine für das Modell charakteristische Figurenkonstellation, erfolgen. Diese Formen der *imitatio* können auch miteinander kombiniert werden, doch bleiben dabei Semantiken und Funktionen zunächst offen. Immer aber sind die Verbindungen zur Ausgangsfigur selektiv, meinen nicht die Gesamtheit aller Eigenschaften des Modells. Und immer bezieht sich die *imitatio heroica* auf eine zumeist rühmende Heraushebung der Zielfigur; sie kann natürlich in satirischer Absicht auch ins Gegenteil verkehrt werden. Jedenfalls aber erfahren im Prozess der Imitation auch die Ausgangsfiguren eine Neuformierung; Imitationen lassen sich insofern im Sinne Hans Blumenbergs als Prozesse der Präfiguration ansehen.

Begriffe wie ‚*theomorphes*‘ bzw. ‚*heromorphes Bildnis*‘, aber auch – in bestimmten Fällen – ‚*allegorisches Bildnis*‘ sind in der Lage, die formale Seite des Phänomens neutral und deskriptiv zu bezeichnen. Die in der Forschung darüber hinaus verwendete, relativ vielfältige Begrifflichkeit macht gleichwohl deutlich, dass es vor allem der weiteren Differenzierung unterschiedlicher Funktionen und Semantiken solcher Angleichungsvorgänge bedarf. Bisher werden dabei aber vielfach formale und semantische Aspekte unhinterfragt vermischt. Sie bedürfen indes einer eingehenden Analyse, die zunächst die oben genannten formalen Qualitäten der *imitatio* aufzeigt und erst anschließend ihre Semantik und sozialen und politischen Funktionen zu ermitteln sucht.

Folgende Problemstellungen und Leitfragen sind dabei auch im Blick auf *longue durée* und Transformationen der Praxis der *imitatio heroica* von Bedeutung und werden in Beiträgen dieses Sammelbandes behandelt:

Jenseits der konkreten formalen Bezüge zwischen Zielfigur und Ausgangsfigur ist es vor allem (aber nicht nur) in bildlichen Darstellungen jeweils fraglich, ob die Referenzsetzung unmittelbar, das heißt im direkten Bezug auf die Ausgangsfigur, oder mittelbar, das heißt vermittelt über andere Figuren, Handlungsmuster oder Bedeutungen beispielsweise als Modephänomene erreicht wird. Diese Übergänge

werden vor allem in Beiträgen zum heroisierenden Herrscherbild, wie von C. Posselet-Kuhli und M. Kovacs, beleuchtet, aber auch von F. Heinzer in der antik-heroisch erscheinenden Terminologie zur Beschreibung christlicher ‚Athleten‘ in ihrer neuen Semantik im frühen Christentum – und von K. Helm, indem es zugleich um die heroisierende Funktion des Antiken an sich geht. Auch die Frage nach heroischen Konnotationen bestimmter Handlungsmuster (und nicht Figuren) stellt sich, wie H. Franks anhand von Jagdszenen an Gräbern makedonischer Adelliger im späten 4. Jh. v. Chr. zeigen kann. Die Unterscheidung mittelbarer von unmittelbaren Bezugnahmen kann vielfach im Bild und Text unter Umständen gerade offen gelassen werden. Die *imitatio heroica* erweist schon darin ihr Potenzial als ambivalente, multiperspektivische Ausdrucksform. Dennoch ist es wichtig, wie explizit und heraushebend des Heroische jeweils überhaupt noch verstanden oder wie implizit es als ‚Floskel‘, Bildungsgut oder Mode bereits im kulturellen Haushalt verankert ist und so seinen heraushebenden Charakter unter Umständen zu verlieren droht. Dies zeigt sich beispielsweise auch in deheroisierenden Gleichsetzungen, wie S. Lethbridge an Karikaturen des 18. Jahrhunderts verdeutlicht. Über die *imitatio heroica* kann man sich so dem Phänomen der Veralltäglichsung heroischer Formeln und Handlungsmuster annähern.

Infrage steht zudem der Charakter der durch die *imitatio* deutlich gemachten heraushebenden Verbindung der Zielfigur mit heroischen Modellen: Im Sinne von Hans Blumenbergs Präfiguration ist die Behauptung des Helden als Vorläufer (Präfigurat), des Imitierenden als seines Wiedergängers von Bedeutung. Soll die Imitation aber tatsächlich Identität zwischen beiden oder nur mehr Anhängerschaft anzeigen, handlungsleitende Nachfolge oder sogar potenzielle Überbietung (*aemulatio*, *superatio*)?⁴⁸ Soll sie zum konkreten Vergleich (*comparatio*) Anlass geben, Tugend- oder Qualitätsanalogien anzeigen oder nur eine allgemeine Nähe zum Heroischen zum Ausdruck bringen bzw. dem bloßen heroischen Dekor der Zielfiguren dienen – oder ist gerade die mangelnde Präzision auch in dieser Hinsicht bedeutsam? Das Problem diskutieren fast alle Beiträge in diesem Band. In Karikaturen wird im 18. Jahrhundert mit den variablen Verbindungspotenzialen zwischen Ziel- und Ausgangsfiguren gespielt, wie S. Lethbridge aufzeigt. Wie lassen sich aber solche unterschiedlichen Verbindungsabsichten überhaupt unterscheiden? Es stellt sich auch die Frage nach dem grundsätzlich differenten Charakter der Verbindungen mit Heroen und vor allem Göttern bzw. Gott als Ausgangsfiguren im

⁴⁸ Vgl. Green, Caesar and Alexander. *Aemulatio, imitatio, comparatio* (Anm. 33), S. 1–26; B. Bauer, *Aemulatio*, in: G. Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, Tübingen 1992, Sp. 141–187; S. Döpp (Hrsg.), *Aemulatio*. Literarischer Wettstreit mit den Griechen in Zeugnissen des ersten bis fünften Jahrhunderts (Beihefte zum Göttinger Forum für Altertumswissenschaft; 7), Göttingen 2001; G. Pochat, *Imitatio* und *Superatio* in der bildenden Kunst, in: P. von Naredi-Rainer (Hrsg.), *Imitatio*. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse, Berlin 2001, S. 11–47; J.-D. Müller / U. Pfister [et al.] (Hrsg.), *Aemulatio*. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620), Berlin 2011.

Unterschied zwischen polytheistischen antiken und nachantiken monotheistischen bzw. christlich geprägten Kulturen.

Für jede *imitatio heroica* ist zu fragen, auf welcher Ebene sie ‚glaubwürdig‘ und plausibel ist. Kann man einen Kaiser als Herkules sehen, sieht man ihn als herkulesähnlich, oder ist das nur eine rhetorische Aussage, vielleicht gar eine prestigeträchtige Floskel? Und ist dies jeweils in der polytheistischen Antike nicht etwas anderes als in späterer Zeit? Weshalb können bestimmte Angleichungen zu bestimmten Zeiten oder im Hinblick auf bestimmte Personen oder Medien unglaubwürdig oder besonders beliebt werden? Dem kann man sich nur im Konnex mit der Frage nach dem intendierten Charakter der Verbindung zwischen Modell und Zielfigur annähern.

Auf der einen Seite ist jede *imitatio heroica* relativ stark determiniert im Hinblick auf die historische Zielfigur, indem sie deren konkreter Präsenz in Bild, Text oder Performanz bedarf. Auf der anderen Seite sind die heroischen Modelle nur an und durch diese Figur vermittelt anwesend. Durch die *imitatio heroica* erhält damit nicht nur die Heroisierung der Zielfigur, sondern auch die Präsenz des heroischen Modells eine besondere Eindringlichkeit, wird das Heroische gleichsam in der jeweiligen Gegenwart lebendig, wie es Blumenbergs Präfigurationskonzept aufzeigt. Diesseits ihrer konkreten Botschaften und Bedeutungen gelingt es, so kann man sagen, durch die *imitatio heroica*, dem Vergleich einer historischen Person mit einem heroischen Modell höchste Intensität, dem heroischen Modell aber hohe Präsenz in der jeweiligen Gegenwart zu verleihen. Die Frage, ob in bestimmten Medien oder Epochen jeweils stärker die Heroisierung der Zielfigur oder die ‚Präsentmachung‘ der Ausgangsfigur erreicht wird, Präfiguration oder *imitatio* im Vordergrund steht, ist offen. Oder liegt das Potenzial gerade darin, dass beides zugleich erreicht oder überblendet wird? Unter dieser Fragestellung kann C. Maderna für die Bilder griechischer Mythen auf Sarkophagen an römischen Gräbern den Projektionscharakter des heroischen Modells, aber auch seine ‚Romanisierung‘ im Bild deutlich machen.

Wir denken bei Imitationen in der Regel zuerst an Ähnlichkeitsrelationen und fragen, was die imitierende und die imitierte Figur *verbindet*. Zu sehr vernachlässigen wir dabei bisweilen, was beide *unterscheidet*. Indem die *imitatio heroica* immer selektiv arbeitet, schließt sie jeweils unvorteilhafte Qualitäten oder Praktiken der Ausgangsfigur von der Übertragung auf die Zielfigur aus, ohne dass dies begrifflich oder im Bild explizit gemacht wird: Keine Herkulesimitation meint auch die Tötung der eigenen Kinder, die Herkules im antiken Mythos zugeschrieben wird – eine völlige Identität der Figuren ist nicht beabsichtigt, wie schlaglichtartig die Bilder verstorbener Römer, die griechischen Heroen aufgesetzt sind, auf römischen Sarkophagen zeigen, oder die von M. Kovacs untersuchten Alexanderimitationen. Man wird also nicht nur nach Nähe- und Differenzgraden in der Verbindung zwischen Objekt und Subjekt der Imitation fragen, nach der Relation von Teilzitate zur Gesamtheit der dargestellten Figur, sondern auch nach den Krite-

rien zur ‚richtigen‘ Lesart der *imitatio* beispielsweise auf der Grundlage von sozialem Stand, Bildung oder Traditionskenntnis. Dies gilt vor allem für Imitationsphänomene im Rahmen der Antikerezeption, wie sie K. Helm bespricht, aber auch für eher elitäre Bildungstraditionen, wie sie beispielsweise in Dürers Heraklesbild oder in römischen Sarkophagreliefs zum Ausdruck kommen, die sich griechischer Heroen- und Göttermythen in der römischen Kaiserzeit auch als Teile eines Bildungskanons bedienen. Wie lange und inwieweit blieb dies immer ein Elite- und damit ein Distinktionsphänomen?

Die *imitatio heroica* ermöglicht in der Kombination von Referenzen auf unterschiedliche Ausgangsfiguren und in der Selektion ihrer Qualitäten eine relativ hohe Verdichtung heterogener, unter Umständen relativ unkonkreter allegorischer Aussagen. Die Zahl der Bedeutungen eines Bildes, das einen römischen Kaiser, einen Renaissancemaler oder einen deutschen Fürsten mit der Keule und dem Löwenfell zeigt, ist relativ groß, die Semantik – so sehr wir uns heute um Rekontextualisierung bemühen, um eine ‚primäre‘ Aussage dingfest zu machen – alles andere als eindeutig. Die Semantiken der *imitatio heroica* sind also *per se* unterterminiert und relativ offen. Möglicherweise liegt darin ein weiteres Potenzial dieser heraushebenden Repräsentationsform, das den Möglichkeiten des Heroischen selbst, des Helden als einer Kippfigur nahekommt. Dies zeigen auch die Darstellungen römischer Kaiser im Götter- oder Heroentypus, die D. Boschung in seinem Beitrag anspricht.

Um diese Semantiken zu verstehen, ist es vor allem notwendig, nach den Kontexten zu fragen, in denen Heldenangleichungen zur Verwendung kommen. Dies gilt sowohl in medialer wie in sozialer und politischer Hinsicht. Es gilt zudem im Blick auf die Adressaten und vor allem im Hinblick auf die Akteure der *imitatio*, denn Selbstheroisierungen und Fremdheroisierungen sind zu unterscheiden. Welche sozialen Gruppen bedienten sich ihrer zu welcher Zeit, wer wurde damit überhaupt erreicht? Dürer im Selbstbildnis ‚als‘ Herkules ist nicht dasselbe wie der römische Princeps ‚als‘ Herkules in einem Geschenk an den Kaiser selbst, und dies ist in einem höfischen Bildwerk etwas anderes als in einem Druckerzeugnis. In solcher Differenzierung erst lässt sich klären, welche Funktionen der *imitatio heroica* zukamen, ob sie auch sozialen oder politischen Abgrenzungs- oder Nivellierungsprozessen diene. So ist die besondere Attraktivität heroischer Muster in sozial gehobenen Schichten zumindest bis ins frühe 19. Jahrhundert auffällig. Auch lassen sich medial bedingte Phänomene feststellen, wie O. Bonfait in seinem Aufsatz zeigt, indem Königsbilder an bemalten Decken des 16. und 17. Jahrhunderts nach und nach die höchste Position einnehmen, die ursprünglich den Helden und Göttern vorbehalten war. Dass Heroenimitation aber auch politisch inopportun sein kann und welche Lösungen gefunden werden, um einen Herrscher gleichwohl ‚unheroisch‘ zu überhöhen, zeigt D. Boschung am Beispiel des ersten römischen Princeps Augustus.

In der *longue durée* ist zudem nach Konjunkturen und Transformationen nicht nur der Ziel-, sondern auch der Ausgangsfiguren der *imitatio heroica* zu fragen. Das langfristig genutzte Arsenal von (vielfach antiken) Figuren scheint hier relativ klein zu sein, und es stellt sich die Frage, warum (und wie) beispielsweise die Vieldeutigkeit gerade antiker Figuren in der Selektion ihrer je relevanten Qualitäten in Eindeutigkeiten überführt werden konnte, wie sich diese – auch in christlich geprägten Kontexten – verschieben, welche andere Rolle dann christliche Helden spielen können. Warum bleibt gerade Herkules, die in der Antike am stärksten zwischen Gott, Heros und Mensch changierende Figur, so langfristig und auch über religiöse und politische Revolutionen hinweg zumindest im europäischen Kontext so bedeutsam?⁴⁹

Mit diesen Bemerkungen und Fragen sind nicht nur Grundlagen und Zielrichtungen der hier in ihren Beiträgen vorgelegten Tagung des Sonderforschungsbereichs 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ aufgezeigt, sondern auch Aufgaben für die zukünftige Erforschung von Phänomenen der *imitatio heroica* in unterschiedlichen Epochen und Medien. Sie können als erste Schritte auf dem Weg zu einem systematischen Verständnis dieses langlebigen kulturellen und dabei vor allem visuellen und performativen Phänomens verstanden werden.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Nach R. Brilliant, *Portraiture*, London 1991, S. 84, Abb. 33.
 Abb. 2 Foto Musei Capitolini, Rom.
 Abb. 3 Nach K. Fittschen / P. Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*, Bd. 1, Mainz 1983, S. 88.
 Abb. 4 Foto Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin / Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders.
 Abb. 5 Nach E. Panofsky, *Herkules am Scheidewege* (Studien der Bibliothek Warburg; 18), Berlin 1930, S. 116–118, Abb. 57 a.
 Farbab. 1 Foto Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

⁴⁹ Vgl. R. Vollkommer, *Herakles. Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 7–29; R. Kray / S. Ottermann (Hrsg.), *Herakles / Herkules*, 2 Bde., Basel 1994; F. Polleroß, *From the „exemplum virtutis“ to the Apotheosis. Hercules as an Identification Figure in Portraiture. An Example of the Adoption of Classical Forms of Representation*, in: A. Ellenius (Hrsg.), *Iconography, Propaganda, and Legitimation*, Oxford 1998, S. 37–62, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1367/>, 25. August 2014.

