

Inhalt

Einleitung	2
Apotheosen des XV. Buchs	
Das Finale des <i>carmen perpetuum</i>	4
Caesars Verstirnung	6
Der Ausblick auf die Apotheose des Augustus	9
Ovids eigene Apotheose	10
Der Prinzipat als schicksalsbestimmter Zielpunkt der Weltgeschichte	12
Fortleben und Rezeption der Thematik	
Römischer Kaiserkult	14
Senecas „Apocolocyntosis“	16
Dantes Göttliche Komödie	18
Neuzeitliche Malerei	20
Bumidis „Apotheose Washingtons“ im US Capitol	20
Verwendungsmöglichkeiten im Unterricht	27
Literaturverzeichnis	33
Abbildungsverzeichnis	34

Einleitung

Die Apotheose Caesars stellt ohne Zweifel die historisch wirkungsmächtigste Verwandlung der *Metamorphoseon libri XV* dar: Seine Vergöttlichung zu Lebzeiten, vor allem durch Angleichung an den mit der Gottheit Quirinus gleichgesetzten und damit vergöttlichten Romulus, und an den Götterkönig Jupiter,¹ konnte seine Position nicht so weit festigen, dass sie seine Ermordung verhindert hätte, und blieb damit auch ohne größere Folgen bzw. Rezeptionen. Nach seiner Ermordung wurde er zuerst nur am Ort seiner Verbrennung verehrt, dann jedoch noch im selben Jahr mit einem zur Zeit der ihm gewidmeten *ludi Victoriae Caesaris* erscheinenden Kometen identifiziert und offiziell, natürlich unter dem Einfluss seines Erben, vom Senat zum Gott erklärt.² Im Gegensatz zu späteren vergöttlichten Kaisern blieb seine Verehrung als Stern, das *sidus Iulium*, üblich.

Diese bald nach seinem Tod allgemein verbreitete Version seiner Apotheose liegt auch der Darstellung bei Ovid zugrunde. Auch wenn der Brauch der Vergöttlichung von Herrschern bereits auf den griechischen Hellenismus zurückgeht, der sich seinerseits auf Mythen der unter die Götter aufgenommenen Sterblichen Herakles und Dionysos beruft, kann doch die Apotheose Caesars, die den Präzedenzfall des gesamten folgenden Kaiserkultes darstellt, als eigentlicher Ausgangspunkt einer Tradition gelten, die in immer wieder veränderter Form bis in die frühe Neuzeit wirkt. Dies lässt es sinnvoll erscheinen, bei einer Behandlung einer der frühesten und ausführlichsten literarischen Darstellungen des Themas Apotheose auch die Rezeption in der Folgezeit genauer zu betrachten. Im Gegensatz zu den Rezeptionen der meisten anderen Verwandlungssagen handelt es sich jedoch bei den Apotheosen der späteren Zeit beinahe nie um direkte Illustrationen der Ovidpassage, die fast nur in bebilderten Textausgaben zu finden sind,³ sondern um Adaptionen an die jeweilige veränderte historische Situation. So werden, ausgehend von den römischen Kaisern, immer wieder lebende oder kürzlich verstorbene Persönlichkeiten mit einer tatsächlich kultischen oder allegorischen Vergöttlichung geehrt.

Eine systematische Erfassung der unzähligen Anwendungen dieses Prinzips im Laufe von zwei Jahrtausenden europäischer Geschichte in einer einzigen Untersuchung erscheint völlig unmöglich, eine Auswahl einzelner Beispiele kann jedoch einen kurzen Einblick in das Spektrum der Möglichkeiten geben. An eine Behandlung der Apotheosen des fünfzehnten Metamorphosenbuchs, d.h. der geschilderten Caesars und der angekündigten des Augustus

¹ Dobesch 1966, S. 9-44

² Graf 1999, S. 144

³ S. z. B. die Illustrationen einer 1717 in Amsterdam erschienenen Ausgabe bei v. Albrecht 2000.

und Ovids, schließt sich daher eine chronologisch geordnete Sammlung von Beispielen aus der Rezeptionsgeschichte:⁴ Auf die Reliefdarstellung der Apotheose des Antoninus Pius und der Faustina als Beispiel für die Bedeutung der Kaiserapotheose im römischen Prinzipat⁵ folgt als satirische Umarbeitung und Persiflage des Brauchs Senecas Darstellung des Todes des Claudius in der *Apocolocyntosis*, Dantes Göttliche Komödie arbeitet die Vorstellung vom Fortleben bedeutender Personen in ein zwar humanistisch geprägtes, aber doch klar christliches Bild um. Ein kurzer Überblick fasst schließlich exemplarisch die Möglichkeiten der Bearbeitung in der Malerei der Neuzeit zusammen, bevor in besonderer Ausführlichkeit eines der jüngsten und komplexesten Beispiele, das Kuppelfresko mit der Apotheose Washingtons im U.S. Capitol, analysiert wird. Der letzte Abschnitt befasst sich schließlich mit den Möglichkeiten zur Verwendung dieser Rezeptionsbeispiele im Lektüreunterricht.

⁴ Im hier vorgegebenen Rahmen können weder der Ovidtext, noch die Rezeptionsbeispiele erschöpfend diskutiert werden; insbesondere die Intertextualität und die Frage nach ironischen Untertönen einerseits und der kulturelle Kontext andererseits ließen sich genauer betrachten, und mehrere Beispiele für nachantike Herrscherapotheosen werden nur kurz angesprochen. Auch der Entwurf eines kommentierten Schultextes der *Metamorphose*, der Voraussetzung für eine Behandlung der Thematik im Unterricht wäre, kann hier nicht geleistet werden.

⁵ Das ausgewählte Relief stammt zwar aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr., da es jedoch eine Tradition exemplifiziert, die sich bereits in julisch-claudischer Zeit herausbildete und auf die sich die folgende Apotheosedarstellung direkt bezieht, wird es an den Anfang der Sammlung gestellt.

Die Apotheosen XV. Buchs

Das Finale des *carmen perpetuum*

Nachdem im dreizehnten und vierzehnten Buch des Werks mit der Fahrt des Aeneas die Schauplätze der Verwandlungen vom griechischen Kulturraum nach Italien gewechselt haben, spielen sich beinahe alle Metamorphosen des fünfzehnten im Mittel- und Südteil der Halbinsel ab. Auf die Apotheose des Romulus und seiner Frau, mit denen das vorletzte Buch endete (V. 805-881), folgt nun zu Beginn des letzten die Geschichte seines Nachfolgers Numa, der zwar selbst nicht verwandelt wird, aber mehrere Metamorphosen verknüpft: Seine Wissbegierde führt ihn vor seinem Amtsantritt nach Kroton (V. 1-8), wo er von der Gründung der Stadt durch den Griechen Myskelos erfährt, bei dessen Prozess wegen unerlaubter Koloniegründung der Initiator der Gründung, Herakles, den Angeklagten durch Verwandlung der Stimmsteine freisprach (V. 9-59).

In Kroton wird Numa auch in die Lehre der Pythagoreer eingeweiht (V. 60-478): Ausführlich beklagt sein Lehrer Pythagoras das Verbrechen des Fleischverzehrs (V. 75-142) und erklärt die Frevelhaftigkeit dieser Unsitte dann mit der Wanderung der unsterblichen Seele, die nach dem Tod auch in den Körper eines Tieres eingehen kann (V. 153-175); aufgrund dieses Vorgangs, der auch als Metamorphose bezeichnet werden kann, wird die Tötung eines Tieres zum Mord. Im Anschluss weitet der Philosoph seine Verwandlungslehre auf den gesamten Kosmos aus, der von ständigen Mutationen geprägt ist - Grundelemente verwandeln sich ebenso wie Zeiten, Menschen und Natur (V. 176-417).

Auch die Macht von Städten und Völkern schließt er in diese ständigen Veränderungen ein: So, wie Troja einst eine reiche, prachtvolle Stadt war, heute aber nur noch Ruinen davon zeugen, prophezeit er dem zu seiner Zeit noch unbedeutenden Rom unter Berufung auf den trojanischen Seher Helenos eine glänzende Zukunft als Hauptstadt der ganzen Welt (V. 418-445) und seinem größten Herrscher einen Sitz im Himmel (V. 446-449); er verweist damit direkt auf die folgenden Apotheosen der *Caesares* voraus. Unklar bleibt dabei, wen Ovid mit diesem *de sanguine natus Iuli* meint, der Rom endgültig zur *domina rerum* machen wird (V. 447), da Caesar zwar seine Abstammung direkt auf Askanios zurückführen konnte, der von ihm adoptierte Augustus dies jedoch auch für sich beanspruchen konnte, und Caesar zwar das Reich um Gallien erweitert, Augustus es aber schließlich geeint und in Frieden gefestigt hatte, weshalb ihn Ovid in V. 852-860 ausdrücklich als noch bedeutender als seinen Vater

bezeichnet. Dass man diese Weissagung auf beide, den bereits vergöttlichten Caesar und Augustus, dem dies in Aussicht gestellt wird, beziehen kann, dürfte vom Dichter durchaus intendiert sein.

Schließlich wiederholt Pythagoras noch einmal seinen Appell zum Verzicht auf Fleischverzehr (V. 453-478) und entlässt Numa, der nach Rom zurückkehrt, die Herrschaft übernimmt und den Staat bis zu seinem Tod weise leitet (V. 479-487).

Nun schließt sich die Verwandlung seiner Frau, der Nymphe Egeria, an, in die diejenige des Hippolytus eingebunden ist. Da sie untröstlich um den Tod ihres Mannes trauert (V.487-491), versucht die Gottheit Virbius, ihren Schmerz durch den Bericht des eigenen Unglücks zu lindern (V. 491-546): Er wurde als Hippolytos, Sohn des Theseus, von seiner Stiefmutter unschuldig des versuchten Ehebruchs bezichtigt, vom Vater verflucht und daraufhin von Poseidon in einem Wagenunfall grausam getötet. Durch die Heilmittel des Asklepios wird er jedoch wiederbelebt und von seiner Schutzgöttin Diana in ihren Hain nach Latium entrückt, wo er nun als geringere römische Gottheit unter dem Namen Virbius lebt. Da seine Erzählung Egeria jedoch nicht trösten kann, wird die Trauernde schließlich von Diana aus Mitleid in eine Quelle verwandelt (V. 547-551).

An diese Verwandlung schließt Ovid relativ unverbunden einige kurze römische Sagen, die Entstehung des Tages, der die Etrusker die Weissagung lehrte, aus der Erde (V. 553-559), die Verwandlung der Lanze des Romulus in einen Baum (V. 560-564) und die Verwandlung des republikanischen Feldherrn Cipus, dessen plötzlich gesprossene Hörner seine drohende Alleinherrschaft über Rom ankündigen und der deswegen freiwillig die Stadt verlässt (V. 565-621).

Jetzt erreicht das Epos historische Zeiten, und der Dichter unterbricht mit einem Musenanruf sein *perpetuum carmen* (V. 622-625). Mit ihrer Hilfe berichtet er von der großen Pest in Rom und der Gesandtschaft, die auf den Rat der Pythia hin Asklepios in Gestalt einer gewaltigen Schlange nach Rom brachte und so seinen Kult auf der Tiberinsel einführte (V. 626-744). Die anschließende Vergöttlichung Caesars nach seiner Ermordung (V. 745-851) wird im Folgenden eingehender behandelt werden, ebenfalls die auf ein kurzes Enkomion (V. 852-860) folgende Apotheose des Augustus (V. 861-870) und die Sphragis des Dichters, in der Ovid am Ende seines Werks seine eigene Unsterblichkeit prophezeit (V. 871-879).

Caesars Verstirnung

Die Gründe der Apotheose (745-761)

Caesars Metamorphose schließt sich an die vorhergehende Ankunft des Asklepios in Rom an, indem dem *advena* Aesculap der indigene neue Gott Caesar entgegengesetzt wird (V. 745-746). Nun werden gleich die Gründe für seine Apotheose genannt, da ein römisches Publikum um die Zeitenwende natürlich keine weiteren Informationen zur Person des Verwandelten, wie diese bei griechischen Helden üblich sind, benötigt. In zweieinhalb Versen werden seine Erfolge *Marte togaque*, also in eben den Bereichen, in denen sich ein Römer bewähren muss, metonymisch zusammengefasst, die ihm zumindest der offiziellen Version nach seine Verstirnung einbrachten (*In sidus vertere novum stellamque comantem*, V. 749), bevor dann nach dieser Ankündigung einer Metamorphose⁶ plötzlich, betont am Anfang des nächsten Verses, der „wahre Grund“ verraten wird: seine *progenies*. Diese Feststellung wirkt auch in ihrer Kürze besonders überraschend, denn schon ab der Penthemimeres des Verses bekräftigt der Dichter wieder die relative Unbedeutendheit der sonst so hoch gelobten *acta Caesaris*, bevor er in V. 751 wieder als eigentliche Leistung des Staatsmanns seine Vaterschaft nennt. Augustus` Name wird dabei jedoch immer noch nicht genannt, da bei dessen überragender Bedeutung jedem Leser ein Pronomen (*huius*, bezeichnenderweise am Versende) zur unmissverständlichen Identifikation dieses „Heilands“ genügt; gerade der Verzicht auf eine namentliche Nennung hebt so die Bedeutung des Herrschers noch einmal stärker hervor. Dasselbe Schema der Gegenüberstellung von Caesars persönlichen Erfolgen und seiner „Leistung“ als Vater des Augustus wird auch in den folgenden Versen noch einmal angewandt (V. 752-759): Ausführlich zählt Ovid nun seine militärischen Erfolge in der ganzen Welt auf, also die zur „Bezwingung“ (*domuisse*, V. 752) gesteigerte Expedition nach Britannien in Europa, die Siege über Ägypten (*Perque ... flumina Nili victrices egisse rates*, V. 753-754) und Numidien (*Numidasque rebelles Cinyphiumque Iubam*, V. 754-755) im Bürgerkrieg in Afrika und die Eroberung von Pontus (*Pontum populo adiecisse Quirini*, V. 756) in Asien.⁷ Auch seine Triumphe, Beweise und Anerkennung seiner Leistungen, werden erwähnt; dass er jedoch nicht einmal alle tatsächlich abhielt, beziehungsweise noch mehr verdient hätte, als er feierte (*multos meruisse, aliquos egisse triumphos*, V. 757), demonstriert

⁶ Bömer 1986, 455

⁷ Caesars Erfolge über römische Heere werden wie üblich ausgespart, da sich diese Siege im Bürgerkrieg mit der Tötung römischer Bürger nicht zur Verherrlichung eines Feldherren, der die Feinde Roms bekämpfen und die Macht des Staates fördern sollte, eignen; sie fehlen deshalb auch beispielsweise in der Aeneis in der Jupiterprophezeiung (V. 286-290), und auf dem Schild des Aeneas führt Antonius nur barbarische Truppen an (Aen. 685-688).

seine Bescheidenheit.⁸ Diese Leistungen werden jedoch nur in Form einer stark ironischen rhetorischen Frage (*scilicet*, V. 752) über sein wahres Verdienst gesetzt, die „Zeugung eines solchen Mannes“ (*tantum genuisse virum*, V. 758). Auch wenn nach römischem Verständnis ein Adoptivsohn tatsächlich völlig in die Familie des Adoptivvaters aufgenommen wurde und dieser ohne Bedenken als *pater* des Adoptierten galt, wirkt die Gleichsetzung mit einer biologischen Vaterschaft, die hier mit *gignere* ausgedrückt wird, doch stark übertrieben. Auffällig erscheint ebenfalls, dass hier den zeilenlangen Ausführungen über Caesars Erfolge, abgesehen von der sehr allgemeinen Feststellung, die Götter hätten durch seine Herrschaft die Menschen „überreich“ gesegnet (*favistis abunde*, V. 759), die mit der Apostrophe an die *superi* schon einem Dankgebet gleicht und die Bewegtheit des Dichters zeigt, keine von Augustus` Leistungen, die ein solches Lob der Vaterschaft Caesars begründen könnten, gegenübergestellt wird, sondern diese nur recht subtil angedeutet werden.⁹ Da dem zeitgenössischen Leser/Hörer die immer wieder aufgezählten und von der Öffentlichkeit diskutierten Leistungen des Augustus aber sicher präsent waren, kann Ovid mit ihrer Aufzählung problemlos bis zu dem ihnen chronologisch eher zustehenden Zeitpunkt seines *carmen perpetuum*, also der Jupiterrede, warten. Und auch wenn in mythologischer Hinsicht die Motivation der Belohnung Caesars mit der Unsterblichkeit somit zwar vorerst eher zweifelhaft erscheint, trifft Ovid aus politischer Sicht mit der wiederholten Betonung der *progenies* als Ursache und mit der folgenden Erklärung, Caesars Vergöttlichung diene vor allem der Erhöhung seines Adoptivsohns, der wiederum ausdrücklich als leiblicher Sohn hingestellt wird (*Ne foret hic igitur mortali semine cretus*, V. 760),¹⁰ die historische Realität recht genau¹¹.

Reaktionen der Götter (761-842)

Als Venus, deren persönliches Interesse am Geschick der Julier schon in der Verwendung ihres Kulnamens *genetrix* anklingt,¹² vom bevorstehenden Unglück ihres Nachkommen erfährt, klagt sie den anderen Göttern ihr Leid und erinnert an all die Schwierigkeiten, die ihre Familie im Lauf der Zeit erleiden musste. Dabei erwähnt sie alle Leiden und Aufgaben des Aeneas, angefangen von den Kämpfen um Troja (V. 769-770) über die Irrfahrt und seinen Abstieg in die Unterwelt (V. 771-772) bis zu seinen Kämpfen mit Turnus (V. 773-774). Sie

⁸ Bescheidenheit wird ihm auch in V. 851 zugeschrieben, wo er neidlos die Taten seines Sohnes anerkennt.

⁹ Bömer 1986, 456 sieht schon in dem Tatenkatalog Caesars vor allem eine Folie für Augustus.

¹⁰ Bömer 1986, 459

¹¹ Vgl. Bömer 1986, 453-454; in V. 819 spricht Jupiter die aktive Rolle des Augustus direkt an, der, entsprechend zu Venus im Himmel, im irdischen Bereich die Vergöttlichung betreibt. Ähnlich formuliert Ovid auch in den *fasti: ille (caelestem fecit) patrem* (II, 144)

¹² Bömer 1986, 459

betont, wie der Dichter (V. 762-763: *triste parari Pontifici letum*) immer wieder die Frevelhaftigkeit des geplanten Mordes an einem Priester und die damit sogar verbundene Bedrohung der römischen *pignora* (*insidiae, quanta ... cum fraude*, V. 766; *sceleratos ... enses*, V. 776; *neve Caede sacerdotis flammam extinguite Vestae*, V. 777-778). Ihre Rede zeigt, gemeinsam mit der später darauf antwortenden Trostrede Jupiters, deutliche Parallelen zum Dialog der beiden Götter in Aen. I, 229-253, wo Venus sich ähnlich über das Schicksal ihres Sohnes Aeneas beklagt und ebenfalls von Jupiter durch die Prophezeiung einer glücklicheren Zukunft beruhigt werden muss.

Da jedoch die Götter an das *Fatum* gebunden sind, das vorerst Caesars Tod verlangt (V. 780-781), können sie Venus nicht helfen und nur ihre Trauer durch zahlreiche, detailliert geschilderte schlechte Vorzeichen zeigen (V. 782-798). Als das wieder als besonders frevelhaft verurteilte Verbrechen in der Kurie, einem heiligen Bereich (*templum*, V. 801), kurz bevorsteht (V. 799-802) und die Bedrohlichkeit der Situation durch die anschauliche Schilderung von *stricti gladii* statt verborgener Dolche¹³ auf die Spitze getrieben wird, beschließt Venus also in ihrer Verzweiflung, ihren Nachkommen, dessen verwandtschaftliche Beziehung durch die Antonomasie *Aeneades* noch einmal in Erinnerung gerufen wird, selbst zu retten (V. 803-806), wird aber von Jupiter davon abgehalten: Die *fata* seien unveränderbar (V. *insuperabile fatum*, V. 807), zur Verdeutlichung beschreibt der Gott das unzerstörbare *tabularium* der Parzen ausführlich (V. 807-814). Doch dürfe Venus, in Zusammenarbeit mit dem Sohn des Ermordeten, diesen zum Gott machen (V. 818-819). Daraufhin prophezeit er in einem Exkurs die Leistungen des Augustus, der schließlich selbst zu den Göttern aufsteigen werde (V. 819-839). Inzwischen gibt er ihr den Auftrag, Caesars Seele nach dem Mord in Empfang zu nehmen und in einen Stern zu verwandeln (V. 840-841), damit dieser von nun an auf Rom und seine göttergewollte Weltherrschaft, ausgedrückt durch die Nennung des politischen und des religiösen Zentrums der Stadt und des Reichs (*Capitolia nostra forumque*, V. 841), wachsam und fürsorglich herabblicken könne (*prospectet*, V. 842). Somit ist die Verwandlung des Staatsmanns und Feldherrn in eine Schutzgottheit des Staates beschlossen.

¹³ Bömer 1986, 469

Die Apotheose (843-851)

Sehr anschaulich und konkret schildert Ovid nun die eigentliche Verwandlung: Auf der Stelle (*Vix ea fatus erat*, V. 843) begibt sich Venus zur Kurie, da schon vor der Rede des Jupiter in Vers 800 der Mord vorbereitet wurde und ihr nicht mehr viel Zeit bleibt. Unsichtbar (*nullique cernenda*, V. 844) kümmert sich die *genetrix* liebevoll (*alma Venus*, V. 844) um die Seele „ihres“ Caesar (*suique Caesaris*, V. 844-845), der offenbar gerade von den Dolchen der Verschwörer getroffen wurde; die Tat selbst wird zwar weder beschrieben noch überhaupt ein weiteres Mal erwähnt, doch nur sie erklärt, warum sich Venus so beeilen muss, bevor sich Caesars Seele „in Luft auflöst“ (*in aera solvi*, V. 845) und Caesar so unwiederbringlich tot ist;¹⁴ ihr schnelles Handeln spiegelt sich auch in der Struktur des Textes wider, der ihre Aktionen unterbrechungslos innerhalb eines sechs Verse langen Satzes aneinanderreicht. Schützend geborgen (*sinu*, V. 848) bringt sie die Seele in den Himmel hinauf, wo sie sie, als sie Feuer fängt, freilässt (V. 846-848). Caesars Seele fliegt nun als Komet in den Bereich „über dem Mond“ (*luna volat altius*, V. 848), in die Region der Sterne. Wie von Jupiter vorhergesagt, sieht der neue Stern von oben herab und beobachtet vor allem als liebender Vater seinen Sohn, dessen Erfolg, der seinen eigenen übersteigt, er künftig neidlos anerkennt (V. 850-851). Dadurch schließt sich der Ring zum Beginn der Metamorphose, an dem die Vaterschaft Caesars als eigentlicher Grund seiner Apotheose angegeben wurde; Ovid kann nun zu einem Lob des Sohnes übergehen und schließlich zu seiner bereits zu Lebzeiten feststehenden Vergöttlichung überleiten.

Der Ausblick auf die Apotheose des Augustus

Augustus` Leistungen, die schließlich der Grund für seine Vergöttlichung sein werden, verkündet Jupiter bereits vor Caesars Ermordung in V. 819-839 der besorgten Venus, sie erscheinen also schon hier als göttlicher Plan. Er beginnt mit der die Pflichten der *pietas* erfüllenden Rache des Octavian für seinen ermordeten Vater, bei der er ausdrücklich die Götter auf seiner Seite hat, und seinen Siegen über Antonius (V. 820-828). Auch wenn hier vor allem die außerhalb Italiens liegenden Kriegsschauplätze genannt werden (*Pharsalia*, V. 823; *Emathique ... Philippi*, V. 824; *Siculis ... undis*, V. 825), schwingt gerade bei Formulierungen wie *maefient caede* (V. 824) die schreckliche Erfahrung des Bürgerkriegs, in dem Römer Römer töteten, mit; legitimiert wird all das jedoch durch die zugesicherte Unterstützung seiner gerechten Rache durch die Götter (V. 821). Der Sieg über Antonius

¹⁴ Hill 2000, 231 erkennt in dieser Auflösung der Seele eine epikureische Vorstellung.

schließlich wird zum Sieg über eine auswärtige Bedrohung, da seine *coniunx Aegyptia* (V. 826) als eigentlich treibende Kraft mit der Unterwerfung Roms durch Ägypten droht; dem heiligen, ehrwürdigen römischen Kapitol wird dabei das sittenlose, für seinen Luxus berüchtigte Canopus¹⁵ gegenübergestellt, das die römische Tugend gefährdet (V. 828). Dann wird kurz zusammengefasst, dass die ganze Welt, also alles, was der Oceanus umschließt, Augustus gehorchen werde (V. 829-831); von einer Aufzählung aller Völker sieht Jupiter jedoch ab. Stattdessen ergänzt er seine nichtmilitärischen Verdienste, vor allem den lange ersehnten Frieden mit den von ihm geretteten römischen Sitten (V. 832-834), und rühmt seine vorausschauende Sicherung der Nachfolge (V. 834-837)¹⁶, die ein Wiederaufflammen der endlich beendeten Bürgerkriege verhindern soll; damit spricht Jupiter/Ovid die zentralen Hoffnungen der augusteischen Zeit und die Basis der Legitimation des Kaisers an. Schließlich verspricht der Göttervater Augustus ein außergewöhnliches Alter (*Pylios aequaverit annos*, V. 838), bevor auch er als Gott zu den Sternen aufsteigen werde (*cognataque sidera tanget*, V. 839).

Diese Prophezeiung greift der Dichter nach Caesars Verwandlung in V. 861-870 wieder auf, als er die wichtigsten römischen Staatsgötter, also Gottheiten, denen das Wohl der Stadt besonders am Herzen liegt, und die persönlichen Schutzgötter des Princeps (*Aeneae comites*, V. 861; *dique indigetes genitorque Quirine*, V. 862; *Gradive*, V. 863; *Vestaque*, V. 864; *Phoebe*, V. 865; schließlich, am Höhepunkt der Klimax¹⁷, *Iuppiter*, V. 866) anfleht, die Segensherrschaft des Augustus möglichst lang auszudehnen (V. 867-870). Dabei lässt der Dichter jedoch die Überzeugung erkennen, Augustus werde selbst, wenn er die Erde verlassen hat, als Gott für sein Volk sorgen und dessen Gebete erhören (*Accedat caelo faveatque precantibus absens*, V. 870).

Ovids eigene „Apotheose“

Mit der Apotheose der zwei Staatsmänner hat Ovid die Gegenwart, genaugenommen sogar bereits die nahe Zukunft erreicht, und damit das Ziel, das er sich selbst im Proöm gesetzt hatte. Doch er nimmt die in I, 4 genannten *mea tempora* noch wörtlicher, und beendet sein Werk mit der Erwartung seiner eigenen Metamorphose (XV, 871-879). Enge Bezüge zu

¹⁵ Vgl. Iuv. VI, 84 und XV, 44-46

¹⁶ Verschwiegen werden dabei die immer wiederkehrenden Schwierigkeiten bei der Wahl des Nachfolgers und die vorzeitigen Tode mehrerer Kandidaten; vgl. Hill 2000, 230

¹⁷ Bömer 1986, 866

Horaz` Ende des dritten Odenbuches sind unübersehbar, nicht nur thematisch bestehen mehrere Parallelen, sondern schon das *exegi* zu Beginn (V. 871) verweist auf die Vorlage. Zuerst blickt Ovid auf sein jetzt endlich beendetes Riesenwerk zurück, das von keiner Macht der Welt zerstört werden kann: Feuer und Eisen, im Krieg die gebräuchlichsten und wirksamsten Mittel der Zerstörung, und selbst der Zorn des Göttervaters, dessen Macht im Laufe des *carmen* mehrfach demonstriert wurde, können ihm nichts anhaben, sogar die alles bezwingende und verschlingende Zeit (*edax ... vetustas*) ist machtlos gegenüber seinem literarischen Kunstwerk (V. 871-872). In den folgenden beiden Versen wendet sich Ovids Blick jedoch, im Gegensatz zur Unverwundbarkeit seines Werkes, zu seiner eigenen Vergänglichkeit, und er sieht ein, dass sein *incertum aevum* jederzeit enden könnte; doch zugleich stellt er fest, dass sein Tod „nur über diesen Körper“ Macht habe (*nil nisi corporis huius Ius habet*, V. 873-874). Als Synthese dieser beiden Gegensätze folgt die Erkenntnis, dass die *pars melior* (V. 875) des Dichters wie die des Horaz nach dem Tod des Körpers mit seinem Werk unsterblich werden würde. Diese Unsterblichkeit, die nicht wie bei den *divi Caesares* im Fortleben von Seele und Bewusstsein in der neuen Gestalt von Sternen bzw. Göttern besteht, erklärt er in den folgenden Versen genauer: Sein Name ist unsterblich (V. 876), solange Ovid im ganzen römischen Reich gelesen wird; da er sich selbst metonymisch mit seinem Werk gleichsetzt, wird das Fortleben des Epos zu seinem eigenen. Zwar knüpft er damit, ebenfalls wie Horaz, formal sein Fortleben, bzw. das Fortleben seines Ruhms, „durch alle Jahrhunderte“ (*perque omnia saecula fama [...vivam]*, V. 878) an das Fortbestehen der römischen Herrschaft, doch steht diese für ihn als Römer und Augusteer sowieso außer Zweifel. Der Einschub *si quid habent veri vatum praesagia* im letzten Vers dürfte weniger als ernstgemeinte Bedenken des Dichters zu verstehen sein, sondern hauptsächlich dazu dienen, das letzte und wichtigste Element des letzten Satzes, das Prädikat, zu retardieren und so dem *vivam* schließlich die herausragendste Position des ganzen Epos zu sichern. Mit der Unsterblichkeit des Dichters erhält damit das monumentale Werk einen krönenden, triumphalen Abschluss.

In diesem finalen Triumph gelingt es Ovid sogar, die vorher so überschwänglich gepriesenen *Caesares* zu überflügeln. Während Iulius Caesar (V. 848-850) und Augustus (V. 839) zu den Sternen aufsteigen, erklärt Ovid selbstsicher „*super alta ... Astra ferar*“ (V. 875-876).

Der Prinzipat als schicksalsbestimmter Zielpunkt der Weltgeschichte

Bei der Auswahl von Ovids Verwandlungssagen fällt auf, dass sich die Apotheosen erst am Ende des Werks, in seinem römischen Teil, stark häufen: Im vierzehnten Buch werden Aeneas (581-608), Romulus (805-828) und Hersilia in Götter verwandelt, im fünfzehnten folgen Hippolytus, Caesar, Augustus und schließlich Ovid. Mit Ausnahme des Hippolytus waren all diese Götter Römer, und auch der Grieche lebt nach seiner Verwandlung als italische Gottheit unter lateinischem Namen weiter. Gerade bei der Apotheose historischer Personen wird dabei bewusst römisches Material bevorzugt; tatsächlich war die Apotheose von Herrschern keinesfalls eine rein römische Erfindung, im hellenistischen Osten war dieser Brauch schon lange üblich. Indem also nach mythischen Zeiten als Einzige römische Politiker in Götter verwandelt werden, macht Ovid aus einem weitverbreiteten Brauch eine exklusive Ehrung für große Römer, die somit weit alle ungenannten Monarchen der restlichen Welt überragen. Der Herrschaftsanspruch der Stadt, die die mit Abstand fähigsten, den Göttern liebsten Männer hervorbringt, wird so untermauert, und auch Augustus' Position ist durch seine Sonderrolle legitimiert.

Das zweite immer wiederkehrende Thema des fünfzehnten Buches ist das der Prophezeiung. Abgesehen davon, dass die gesamte Darlegung der pythagoreischen Lehre prophetischen Charakter hat,¹⁸ ist in ihr eine ausführliche Vorhersage der Macht Roms und der Göttlichkeit seiner Herrscher enthalten. Weitere Mythen behandeln ebenfalls immer wieder Vorhersagen und Vorzeichen, stets mit direktem Bezug auf Rom: Tages lehrt die Etrusker - und damit auch die Römer - die Zukunft vorauszusagen, Cypus wird durch das Vorzeichen seiner Hörner und eine Orakelbefragung vor der drohenden Alleinherrschaft über Rom gewarnt, Asklepios auf Rat der Pythia nach Rom geholt und Caesars Tod wird von unzähligen Vorzeichen angekündigt. Außerdem wird das Thema „*fatum*“ ausführlich im Gespräch zwischen Jupiter und Venus erörtert, und schließlich verkündet der Gott noch einmal Details über Augustus' Segensherrschaft. Zuletzt wird selbst der Dichter noch zum Seher: Er sagt die Apotheose des Augustus und am Ende seine eigene voraus.

Schicksal, *fata*, Götterpläne und Vorhersagen sind also im fünfzehnten Buch, das Roms Mythologie und Geschichte und schließlich die anbrechende Herrschaft des Augustus behandelt, beinahe omnipräsent. Wie durch das exklusive Recht der Römer auf Apotheose zeigt sich hier also wieder, dass Roms Schicksal direkt im Zentrum göttlicher Vorsehung

¹⁸ S. z. B. V. 62-64: *Isque licet caeli regione remotos Mente deos adiit et, quae natura negabat Visibus humanis, oculis ea pectoris hausit.*

steht, und dass Augustus auserwählt wurde, den Plan des Jupiter vollends zu erfüllen. Panegyrik ist also nicht nur auf einzelne Abschnitte zur Verherrlichung des Kaisers beschränkt, sondern zieht sich als roter Faden durch die gesamte Grundstruktur des Buches. Es scheint daher übertrieben, von einem subtilen Konterkarrieren eines oberflächlichen, platten Herrscherlobes zu sprechen. Natürlich spielt der Dichter mit den Regeln der Gattung, wenn er ans Ende, nach den eigentlichen Höhepunkt, an dem die Weltgeschichte im Prinzipat des Augustus gipfelt, seine eigene „Verunsterblichung“ setzt und damit den zuvor so hoch gepriesenen Herrscher übertrifft, wie auch sonst immer wieder ein ironischer Umgang mit der Panegyrik zu erkennen ist. Da jedoch das Herrscherlob nicht nur unmotiviert, gleichsam als ungeliebtes Pflichtprogramm, dem Gedicht aufgepflanzt wurde, sondern die Idee der *aurea aetas* unter Augustus eng in das Gesamtkonzept eingebunden ist und die Struktur des letzten Buches, wenn nicht sogar des ganzen Werkes, entscheidend prägt, dient Ovids Sphragis weniger dazu, das Lob als nur erzwungen zu entlarven, sondern eher dazu, das immense Selbstbewusstsein des Dichters auszudrücken: Selbst der perfekte Herrscher, dessen Macht von den Göttern selbst legitimiert und lange als Ziel der gesamten Weltgeschichte geplant wurde, wird schließlich vom Ruhm eines Dichters von Ovids Fähigkeiten übertroffen.¹⁹

¹⁹ Ähnlich z.B. Bömer 1986, 453-454. 490-491, der auf die weite Verbreitung ähnlicher Huldigungen in der augusteischen Literatur verweist, und Holzberg 1997, 153-155, der in der teilweise nicht allzu begeistert klingenden Panegyrik einen Akt politischen Verantwortungsbewusstseins sieht, der die Position des allgemeinen Hoffnungsträgers stärken soll.

Fortleben und Rezeption der Thematik

Römischer Kaiserkult

Nach der offiziellen Vergöttlichung des Augustus nach seinem Tod hatte sich die Erhebung verstorbener Herrscher zu Göttern, die für Caesar als Ersten aus dem hellenistischen Osten übernommen worden war, fest in Rom etabliert. Bei diesem Ritual, das von Senat und Nachfolger initiiert und geleitet wurde, demonstrierte das ganze Volk in tiefer Trauer seine Loyalität gegenüber dem alten und neuen Kaiser und seine Zugehörigkeit zum römischen Reich, der Nachfolger konnte durch die Vergöttlichung des meist tatsächlich oder durch Adoption verwandten Verstorbenen seine eigene, in dieser Übergangszeit noch nicht gefestigte, Position legitimieren.²⁰ Außerdem konnte er sich zu einer Tradition tugendhafter Herrschaft bekennen, die dem Vorgänger einen Platz im Himmel erworben hatte und in den Begräbnisfeierlichkeiten immer wieder präsentiert wurde.²¹

Diese Erhöhung „guter“ Kaiser spiegelt sich auch in verschiedenen Gattungen antiker Kunst, wie beispielsweise auf dem spätclaudischen *Grand Camée de France* in Paris, auf dem Tiberius im Jupiterschema unter dem vom Himmel herabblickenden Augustus über besiegten Barbaren thront.²² Besser für eine Behandlung im Unterricht eignet sich jedoch das weniger mit historischen Personen überladene Apotheoserelief vom Sockel der Ehrensäule des Antoninus Pius (Abb. 1). Das Postament dieses nach dem Tod des Kaisers auf dem Marsfeld errichteten Monuments, das gleichzeitig als Kenotaph diente, trägt an seiner Nordseite die Widmungsinschrift DIVO ANTONINO AUG PIO ANTONINUS AUGUSTUS ET VERUS AUGUSTUS FILII²³ und weist sich damit als Werk der beiden Nachfolger aus, die so ihre *pietas* demonstrierten.

Die Südseite dagegen, die dem *ustrinum* des Kaisers zugewandt war, zeigt die Apotheose des Antoninus Pius und seiner Frau Faustina Maior. Während das Ehepaar in der oberen Reliefhälfte zum Himmel aufsteigt, geben zwei Personifikationen in der unteren Hälfte den Ort des Geschehens an: Rechts sitzt, bekleidet mit einer Tunika, die in üblicher Ikonographie eine Brust entblößt lässt, Stiefeln und einem Mantel die an der römischen Wölfin mit den Zwillingen auf ihrem Schild erkennbare Roma; wie üblich wird ihr wehrhafter Charakter durch die Waffen unter ihr, ihr umgegürtetes Schwert und ihren attischen Helm verdeutlicht.

²⁰ Graf 1999, 143

²¹ Zanker 2004, 27-38

²² Megow 1987, 80-81. 130-134. 202-207

²³ CIL VI, 1, 1876, Nr. 1004

Links von ihr lagert eine nur mit einem Mantel um die Hüften bekleidete jugendliche Männergestalt, deren rechter Ellbogen auf einen Felsen gestützt ist. Die linke Hand ist um einen neben dem Jüngling stehenden Obelisk gelegt; dieser Obelisk, der Zeiger des auch von der Säule aus sichtbaren *horologium Augusti*, identifiziert die Personifikation als den *Campus Martius* und konkretisiert die Ortsangabe weiter.

Beide Figuren wenden sich der Apotheose in der oberen Bildmitte zu, Roma reagiert sogar mit einer ausladenden Geste ihrer Rechten darauf: Ein bis auf einen hinter seinem Rücken flatternden Mantel nackter Jüngling mit langem Haar steigt mit weit ausgebreiteten Schwingen nach rechts oben zum Himmel auf; verstärkt wird diese Bewegungsrichtung noch durch seine wie der Körper leicht schräggestellten Flügel. Hinter seinen Schultern und Flügeln sind die Oberkörper des auf seinem Rücken sitzenden verstorbenen Herrscherpaars zu erkennen, Antoninus in Flugrichtung gewandt, Faustina ihm leicht zugewandt. Antoninus ist in eine Toga gekleidet, Faustina hat einen Schleier über den Kopf gezogen, und beide tragen Szepter, wobei das des Kaisers auf seinem Knauf von einem kleinen Adler geziert ist. Diese Attribute erinnern keinesfalls zufällig an das göttliche Herrscherpaar Jupiter und Juno,²⁴ als deren Äquivalent auf Erden der Kaiser und seine Gemahlin schon zu Lebzeiten gelten. Auffällig ist jedoch die gemeinsame Apotheose der beiden, da Faustina bereits 141 n. Chr., also zwanzig Jahre vor dem Kaiser, verstorben war. Im Relief werden also die Wiedervereinigung des Ehepaares in alter Treue und Eintracht und ihre gemeinsame Aufnahme unter die Götter verkündet.²⁵ Überhaupt hat die gesamte Anordnung der Figuren stark symbolischen Charakter, da hier nicht ein Ritt zweier Personen auf einer geflügelten dritten in möglichst realistischer Weise dargestellt wird, sondern gewissermaßen Büsten über einer frontal und plakativ präsentierten Personifikation gezeigt werden.²⁶ Zwei Adler flankieren schließlich die Verstorbenen und begleiten sie auf ihrem Flug; sie zeigen das Wirken Jupiters, der sich ihrer üblicherweise zur Entrückung von Menschen bedient²⁷ und so als direkt um die Vergöttlichung seines Stellvertreters besorgt erscheint.

Nur die Identität des Geflügelten, der die Verstorbenen trägt, ist umstritten. Am ehesten dürfte es sich dabei um Aion handeln, den Gott der Ewigkeit und Garanten der ewigen römischen Herrschaft, der Antoninus und Faustina zu den unsterblichen Göttern erhebt; erkennbar ist diese ursprünglich aus dem Orient und Griechenland übernommene Gottheit an ihren Flügeln

²⁴ Deubner 1912, 15-16

²⁵ Kleiner 1992, 287-288

²⁶ Oppermann 1985, 148

²⁷ Vgl. den Mythos von Ganymed oder das Apotheoserelief im Durchgang des Titusbogens.

und dem mit Mond, Sternen und Zodiak verzierten Globus in ihrer Hand, Zeichen ihrer unbegrenzten, global-kosmischen Macht.²⁸

Senecas „Apocolocyntosis“

Schon zur Zeit der julisch-claudischen Dynastie war der Brauch, verstorbene Kaiser zu divinisieren, so selbstverständlich geworden, dass die Apotheose die einzige Alternative zur *damnatio memoriae* wurde. So musste auch ein Kaiser, der ungeliebt und unrespektiert war wie der geh- und sprachbehinderte Claudius, dessen Verhältnis zum Senat ständig gespannt war und der einige der Mitglieder hinrichten ließ, nach seinem Tod offiziell zum Gott erklärt werden. Dieser Gegensatz von öffentlicher Anerkennung und privatem Hass der Führungsschicht führte zu Senecas Parodie der kaiserlichen Apotheose, der Apocolocyntosis. Hier wird Claudius nicht von den Göttern zu sich gerufen, sondern unternimmt auf eigene Faust den lächerlichen Versuch, trotz seiner offensichtlichen - und von Seneca weit übersteigerten - Defizite Zugang zum Olymp zu erhalten.

Von der von Ovid geschilderten Apotheose Caesars unterscheidet sich die Beschreibung von Claudius` Tod gravierend (apocol. 3,1 - 3,3)²⁹: Nachdem Seneca seinen „Gewährsmann“ vorgestellt und den Zeitpunkt des Ereignisses angegeben hat (1,1-2,4), beschreibt er, wie Claudius versucht, seine Seele auszuhauchen, aber keinen Ausgang für sie finden kann (*nec invenire exitum poterat*, 3,1); der Kaiser, den er schon zu Beginn als Idioten hingestellt hat (*fatuum*, 1,1), ist selbst zum Sterben zu dumm. Außerdem verweist die Stelle auf den in 4,3 endlich gelungenen Exitus des Kaisers, als die Seele schließlich den Körper verlässt - wenn auch nicht, wie der antiken Vorstellung nach üblich, durch den Mund (*cum maiorem sonitum emisit illa parte, qua facilius loquebatur*). Wie in Ovids Apotheose schreiten nun die Götter ein, allerdings nur, weil sie Mitleid mit seiner Unfähigkeit haben; außerdem tut ihm Merkur nicht deshalb diesen Gefallen, weil Claudius irgendwelche großen Taten vollbracht hat, sondern weil er *semper ingenio eius delectatus esset*, also weil dieser schelmische Gott oft über diese Unfähigkeit, ironisch als *ingenium* bezeichnet, lachen konnte; dass die Not des Claudius gerade Mercurus Hilfe nötig machte, erklärt sich aus dessen Aufgabe als

²⁸ Als Alternativen wurden unter anderem Aeternitas, Ascensus und Saeculum Aureum vorgeschlagen; s. LIMC I, 1981, s.v. Aion

²⁹ Der Text (s. Anhang) orientiert sich an Lund 1994; für die Verwendung im Unterricht bietet sich eine Reduzierung auf die wesentlichen Passagen dieses zentralen Bereichs an, da die Anspielungen auf Claudius` Astrologen in 3,2 und das Geleit von zwei Mitverstorbenen für die Schilderung seines Todes nicht nötig sind, kaum Bezüge zu den Metamorphosen herstellen lassen und teilweise umfangreichere Erklärungen zum Verständnis benötigen würden. Denkbar wäre jedoch, das eigentliche Dahinscheiden des Kaisers nach dem Nero-Enkomion in 4. in seiner drastischen und respektlosen Schilderung noch miteinzubeziehen.

Seelengeleiter.³⁰ Er bittet also die als „grausam“ beschuldigten Parzen (*femina crudelissima*), dem geschilderten Leiden des Kaisers (*torqueri; cruciatus*) endlich ein Ende zu machen, wobei er, während er zuerst von den augenblicklichen Qualen zu sprechen scheint, dann plötzlich klarstellt, dass er mit diesem Todeskampf das ganze erbärmliche Leben des Prinzeps meint (*annus sexagesimus et quartus est, ex quo cum anima luctatur*). Schließlich bittet er die Parzen, auch an das Wohl des Staates zu denken - wie bei Ovids Augustushuldigung erscheint dieses hier als eng mit dem des Kaisers verbunden. Doch während Ovid die Götter anfleht, den Staat möglichst lange von der Präsenz des guten Herrschers profitieren zu lassen, gibt Merkur zu bedenken, dass der Tod des Claudius nicht nur diesem, sondern auch dem Staat Erlösung bringen werde (*quid huic et rei publicae invides?*). Nach diesen und ähnlichen Vorwürfen (3,2), die der Parze Härte und Böswilligkeit unterstellen und nebenbei wieder Spitzen gegen Claudius enthalten, befiehlt er ihr schließlich, Claudius' Leben zu beenden (*fac quod faciendum est: dede neci*, 3,2). Das Vergilzitat³¹, das Seneca hierzu anführt, stellte ursprünglich einen Rat an den Imker dar: Beim Konflikt zwischen zwei „Bienenführern“ solle einer der beiden getötet werden; welcher zu töten sei, entscheide man nach dem Aussehen der Tiere, der zu beseitigende wird als *horridus* (V. 93) und *turpis* (V. 96) beschrieben. Die Parallele zum verspotteten, missgestalteten Kaiser, der immer wieder als hässliches Monster bezeichnet wird, und der den Thron für den im Folgenden gepriesenen schönen Nero (4,1, V. 3-32; *[Apollini] similis vultu similisque decore*, V. 22) freimachen soll, ist deutlich.

Die mit *mehercules* (3,3) ungewöhnlich männlich schwörende Klotho³² rechtfertigt sich nun, sie habe nur abwarten wollen, bis Claudius endlich allen Reichsbewohnern das römische Bürgerrecht verliehen habe, und erläutert dies noch in einem Einschub, in dem sie die größten „Barbarenvölker“ des Reichs auflistet (*constituerat enim omnes Graecos, Gallos, Hispanos, Britannos togatos videre*); die Steigerung von den aus römischer Sicht noch sehr zivilisierten Griechen über die schon länger romanisierten Spanier und Gallier bis zu den gerade eben erst unterworfenen, noch wilden Briten, die alle nun die Toga als Kennzeichen des römischen Bürgers tragen sollen, unterstreicht die Absurdität dieses Vorhabens. Auch wenn hinter dieser Aussage als wahrer Kern die relativ großzügige Verleihung des Bürgerrechts an Provinziale durch Claudius steckt, übertreibt die Satire bei diesem einzigen und scharf kritisierenden Rückblick auf die Taten des Verstorbenen wieder gewaltig, wenn behauptet wird, es seien nur noch *pauculi* übrig, deren Einbürgerung ebenfalls schon geplant sei. Der Gegensatz von Unterwerfung fremder Völker durch die beiden ersten *Caesares* bei Ovid und

³⁰ Lund 1994, 69

³¹ georg. IV, 90

³² Lund 1994, 70

ungerechtfertigter Verleihung des Bürgerrechts an die ganze Welt bei Seneca könnte somit nicht größer sein. Nur das Eingreifen Merkurs verhindert also diesen Plan und garantiert das Fortbestehen von Nichtrömern, da sich die Parze nach seinem Befehl richtet (*quoniam placet aliquos peregrinos in semen relinqui ... fiat!*) und den Faden des Claudius abreißt.

Dantes Göttliche Komödie

Dantes Rezeption zahlreicher antiker Autoren in seiner *Commedia* ist beinahe im gesamten Werk offensichtlich. Während der Bezug auf sein großes Vorbild Vergil jedoch schon im Gesamtthema, einer „Nekyia“, und in der tatsächlichen Führung Dantes durch den Dichter in Hölle und Läuterungsberg erkennbar ist, sind Einflüsse Ovids verstreuter und versteckter. Dass allerdings auch dieser eines seiner antiken Vorbilder darstellte, deutet Dante schon im ersten Höllenkreis an, wo dieser ihn gemeinsam mit Homer, Horaz und Lucan freundlich begrüßt (inf. IV, 79-102). Hier spricht nicht nur Dante seine Bewunderung ihrer Kunst offen aus, sondern selbst die göttliche Gerechtigkeit belohnte sie für ihr Leben und Wirken, indem sie ihnen ihren Platz im Limbus, dem angenehmsten Ort, der für Heiden zugänglich ist und der zwar Teil der Hölle ist, den Seelen hier jedoch ein schmerzloses Beisammensein ermöglicht.

Daher lässt sich nicht nur in der Gesamtstruktur der *Commedia*, ebenfalls einem aus Einzelepisoden zusammengesetzten *perpetuum carmen*, der Einfluss Ovids feststellen,³³ sondern auch im Werk verteilt finden sich immer wieder ovidische, vor allem an die Metamorphosen erinnernde Motive. So dienen die Metamorphosen als reiche Fundgrube für antike Frevler und Verbrecher, und Dante begegnet auf seiner Unterweltsreise Jason, der hier in alle Ewigkeit für seinen Betrug büßt (inf. XVIII, 86-96), und Figuren wie Niobe, Prokne und Midas dienen auf dem Läuterungsberg als Beispiele der Todsünden (purg. XII, 37-39; XVII, 19-24; XX, 106-108). Im siebten Graben des achten Höllenkreises, wo die Diebe sich in ewigem Zyklus in Schlangen und wieder zurück verwandeln, tritt Dante sogar in Wettstreit mit dem Metamorphosendichter und versucht, ihn auf dessen eigenem Gebiet zu übertreffen (inf. XXV, 97-102), und die ovidische Apotheose des Glaucus (XIII, 942-948) dient als Gleichnis für Dantes eigenen Aufstieg zum Paradies (par. I, 67-72).³⁴

Neben dieser Passage ist Dantes Begegnung mit den großen Persönlichkeiten der Antike am Eingang der Hölle am besten mit den Apotheosen des XV. Buches vergleichbar; beobachtet

³³ Dimmick 2002, 277

³⁴ v. Albrecht 2000, 345-353

werden kann dabei weniger die direkte Verarbeitung des Ovidtextes, als die Umarbeitung der Thematik eines Lebens nach dem Tod und einer postumen Belohnung für die Taten im Leben, bzw. die Transformation des Motivs in eine christliche Vorstellungswelt.

Nachdem Dante von Vergil auf seinen nächtlichen Irrwegen zu seiner Jenseitsreise abgeholt wurde, führt dieser ihn durch die Vorhölle direkt zum Acheron, wo er von Charon zur eigentlichen Hölle übergesetzt wird. Hier erklärt Vergil den Zweck des ersten Kreises: da Heiden, und damit automatisch alle, die vor Christus lebten, natürlich das Paradies verwehrt wird, und auch der Läuterungsberg, der ja nur der Vorbereitung auf dieses dient, verschlossen ist, müssen sie in der Hölle bleiben; für alle jedoch, die aufgrund ihres tugendhaften Lebens keine Qualen verdienten, wurde der erste Höllenkreis eingerichtet; ihr einziges Leid ist, dass ihnen die Glückseligkeit des Paradieses vorenthalten ist, „nichts andres drückt uns, Als dass wir hoffnungslos in Sehnsucht leben“ (inf. IV, 41-42), wie Vergil erklärt. Auch der Gesichtsausdruck der hier Anwesenden spiegelt „Nicht froh, nicht traurig“ dieses Schicksal wider (inf. IV, 84). Zuerst begegnet Dante nun den vier römischen Dichtern, deren hohe Wertschätzung nicht nur inhaltlich dadurch ausgedrückt wird, dass nur die Größten sich im Limbus aufhalten dürfen, wie an dem kurze Zeit später folgenden Seelenkatalog erkennbar wird, und dadurch, dass Dante sich ihnen ganz wörtlich anschließt und sich damit symbolisch zu Nachfolge und Verarbeitung ihrer Dichtung bekennt; auch formal werden die Dichter nämlich deutlich herausgehoben, da sie nach dem Führer Vergil und Charon, der gewissermaßen zum Personal der Hölle gehört, die ersten sind, mit denen Dante in Dialog tritt. Damit wird die lange Reihe der Seelengespräche, die letztlich das Grundgerüst der *Commedia* darstellen, Vergil eingerechnet, durch Dantes fünf literarische Vorbilder eingeleitet, die später noch durch Statius ergänzt werden (purg. XXI), und Dante bekennt sich gleich zu Beginn ausdrücklich zu seiner Folge der antiken Dichtungstradition.

Unter den großen Geistern der Antike - und des Islam - sieht der Erzähler schließlich, neben zahlreichen anderen teils historischen, teils mythischen Figuren wie Elektra, Hektor, Latinus und mehreren *exempla* der römischen Frühzeit, auch den von Ovid vergöttlichten Caesar (inf. IV, 122-123). Die Erhebung unter Götter und Sterne kann in einem christlichen Epos natürlich nicht übernommen werden; dennoch erscheint Caesar in der göttlichen Komödie als durchweg positive Persönlichkeit, Waffen und Blick lassen den entschlossenen, überlegenen Militär erkennen, und seine Position im Jenseits könnte, abgesehen von einer Sonderregelung, wie sie seinem ebenfalls ungetauften Gegner Cato zuteil wird (purg. I-II), nicht besser sein. Hier scheint sich Dante also eher an dem von Ovid und Caesar selbst vermittelten Bild des

Feldherrn zu orientieren, als an der zutiefst negativen Charakterisierung seines fünften Vorbilds Lukan.

Neuzeitliche Malerei

Apotheosen nach Art der römischen Antike waren mit dem christlichen Glauben des Mittelalters nicht vereinbar, weshalb die Gattung in der Spätantike ein Ende fand. Erst mit der Renaissance wurde ein Wiederaufgreifen der antiken Thematik in metaphorischem Sinne möglich. Insbesondere die absolute Machtposition französischer Monarchen bot Gelegenheit, die Überlegenheit eines Herrschers mit antiker Bildsprache zu feiern. So wurde die erste Apotheose der Neuzeit, noch nach antikem Brauch postum, Heinrich IV. gewidmet, der in der linken Hälfte des 1621-25 von Rubens gemalten Werkes zu den im Himmel auf Wolken ruhenden Göttern emporgetragen wird (Abb. 2). Weitere Beispiele reichen über Ludwig XIV, der, begleitet von wehrhaften Engeln, auf einem weißen Pferd über allerlei bedrohliche Allegorien dahinsprengt (Charles Le Brun, 1677; Abb. 3), bis zu Napoleon, der in heroischer Nacktheit, mit kosmokratischen Attributen ausgestattet und von Fama bekrönt, auf einer goldenen Quadriga von Victoria in den Himmel geführt wird, während Paris trauernd zurückbleibt (Jean Auguste Dominique Ingres, 1853; Abb. 4).³⁵

Bumidis „Apotheose Washingtons“ im US Capitol

Eine der größten und komplexesten Apotheosen malte schließlich der italienischstämmige Künstler Constantino Brumidi für das US Capitol in Washington, D.C.: Als sich 1850 die Zahl der amerikanischen Bundesstaaten gegenüber 1826, als der erste Capitol-Bau errichtet worden war, verdoppelt hatte, zwangen die immer gravierenderen Platzprobleme den Kongress zum Beginn eines Neubaus. An das in neoklassizistischem Stil errichtete alte Capitol wurden zwei ausgedehnte Flügel angefügt, die die Fläche des Gebäudes in etwa verdreifachten, außerdem wurde über der zentralen Rotunde eine gewaltige Kuppel errichtet, die formal von der des Pariser Panthéons inspiriert war. Die Ausführung der Malereien im Innenraum, die sich über große Bereiche der Wände und Decken von Korridoren und Sitzungssälen erstreckten, wurde dem vor Kurzem aus Rom eingewanderten Maler

³⁵ Sommer 1937, 846-849

Constantino Brumidi übertragen.³⁶ Brumidi, der in Italien einen stark an Antike, Renaissance und Klassizismus orientierten Stil entwickelt hatte, verband diese Systeme mit zahlreichen Motiven und Symbolen seiner neuen Heimat und verzierte den Bau so beispielsweise mit pompejanischen Wandgestaltungen, in die *Stars-and-Stripes*-Schilder eingefügt sind, Ranken, in denen sich amerikanische Fauna tummelt, Allegorien typisch nordamerikanischer Werte und Gemälden, die Ereignisse der amerikanischen Geschichte darstellen.³⁷

Das aufwändigste Gemälde des ganzen Baus war jedoch das gewaltige zentrale Kuppelfresko (Abb. 5): Zwischen die beiden übereinandergesetzten Kuppeln wurde eine weitere eingehängt, auf der Brumidi auf ca. 420 m² seine Apotheose Washingtons ausführen konnte, sodass man durch den *oculus* der über das französische auf das römische Pantheon zurückgehenden unteren Kuppel den weiter darüber gespannten Himmel des Gemäldes erkennen kann und damit die Illusion einer nicht nur an die Decke gemalten, sondern sich tatsächlich darüber abspielenden Szene erzeugt wird (Abb. 6). Da die Kuppel als aufwändigster Teil des Baus zuletzt fertiggestellt wurde, konnte Brumidi erst 1865 mit der Arbeit an der Kuppel beginnen. Dass sie damit genau in die Zeit des amerikanischen Bürgerkriegs fiel, ist an mehreren Stellen des Gemäldes erkennbar.³⁸

Die Figuren des Bildes sind in zwei ringförmigen, konzentrischen Registern angeordnet. Die Figuren des äußeren Rings stehen auf dem den Rand der Kuppel säumenden Erdboden, während die des höherliegenden, inneren Rings auf Wolken im Himmel sitzen. Durch die kreisförmige Anordnung trägt Brumidi Position und Form seines Gemäldes Rechnung, da zum einen die räumliche Anordnung der Register auf die Form der Kuppel eingeht und zum anderen das Bild, dem ein klares Oben und Unten fehlen, von jeder Seite der Rotunde gleich gut betrachtet werden kann.³⁹

Auf der Erde befinden sich sechs Personengruppen, die wichtige Elemente des amerikanischen Bundesstaats und seiner Gesellschaft verkörpern; zentral ist jeweils eine der antiken Mythologie entnommene Gottheit, kombiniert wird diese antikisierende Symbolik jedoch immer wieder mit modernster Technik des 19. Jh. In der Darstellung der Landwirtschaft sitzt somit die mit Ähren bekränzte und ein tropisches Füllhorn tragende Ceres nicht, wie es auf den ersten Blick erscheint, auf einem von Pferden gezogenen Heuwagen, sondern auf einer McCormick-Erntemaschine (Abb. 7). Die mit Personifikationen wie Ceres und ihren Begleiterinnen, der Blumen pflückenden Flora und Pomona mit

³⁶ Allen 1998, 35-36

³⁷ Wolanin 1998, passim

³⁸ Wolanin 1998a, 125-129

³⁹ O'Connor 1998, 142-143

Fruchtkorb, ihre Knechte und Attribute wie ein überreich mit exotischen Früchten gefülltes Horn ausgedrückte Fruchtbarkeit des Landes - America mit *liberty cap* führt die Zügel der Pferde - wird also durch einen Hinweis auf die technische Fortschrittlichkeit als Unterstützung der günstigen klimatischen Verhältnisse ergänzt.

Rechts schließt sich die Allegorie der Mechanik bzw. Industrie an (Abb. 8): Umgeben von mehreren leichtbekleideten Metallarbeitern posiert in der Mitte ein bärtiger Vulcan mit auf einen Amboss gestütztem Hammer und Pilos. Im Hintergrund ist der Schornstein einer Dampfmaschine als Hinweis auf den industriellen Fortschritt Amerikas zu erkennen, die Position der am unteren Rand liegenden Kanonen unter dem triumphierenden Fuß des Gottes kann als Hinweis auf die friedlichen Intentionen der nationalen Industrie gedeutet werden;⁴⁰ betrachtet man jedoch die wichtige Rolle, die die Demonstration militärischer Stärke an anderen Stellen des Bildes spielt, scheinen die Kanonen und die neben ihnen aufgetürmten Kugeln eher auf die Bedeutung der Rüstungsindustrie und die Leistungsfähigkeit der Nation auf diesem Sektor hinzuweisen.

Weitere Arbeiter, die eine schwere Kiste transportieren, leiten zur nächsten Gruppe über: ein jugendlicher Merkur, ausgestattet mit Mantel, *caduceus*, Flügelschuhen und -hut und vermutlich einem Schwert, von dem nur der Gurt zu sehen ist, überreicht einen Beutel an die porträtierten Finanziere der amerikanischen Revolution, die gerade mit Verträgen oder ähnlichen Schriftstücken beschäftigt sind, und symbolisiert den Reichtum des Staates (Abb. 9). Zwei nach rechts gestikulierende Matrosen und ein vor ihnen liegender Anker verweisen bereits auf die nächste Szene, die Seefahrt, die natürlich auch inhaltlich in besonders engem Bezug zum Handel steht. Hier fährt Neptun mit einem Dreizack in der Hand und einem Schilfkranz auf dem ergrauten Haupt in einem Muschelwagen über die Wogen (Abb. 10). Die beiden weißen Zugpferde werden von einem jungen Mann geführt; im Gegensatz zu den Pferden, deren Hinterleib ansatzweise erkennbar ist und die daher sicher keine der bei antiken Meeresthiasoi beliebten Mischwesen sein können, lässt sich das bei ihrem Führer und einem weiteren Begleiter nicht entscheiden. Mit auf dem Bild ist auch, gemeinsam mit zwei Amoretten, von denen eine auf einem Delphin reitet, Venus. Zusammen mit einigen Nebenfiguren hilft sie bei der Verlegung des ersten transatlantischen Tiefseekabels, ebenfalls einer wichtigen technischen Neuerung der Entstehungszeit des Gemäldes; ebenso verweist das links im Hintergrund erkennbare Panzerschiff auf die Fortschrittlichkeit der Union, in diesem Fall auf die Überlegenheit der Kriegsmarine.

⁴⁰ O'Connor 1998, 148

In besonderer Dichte müssen solche Modernismen natürlich in der Verkörperung der Wissenschaft im rechts folgenden Bereich dargestellt werden (Abb. 11). So wendet sich Minerva, in langem weißem Gewand, rotem Mantel und ehernem Helm, den amerikanischen Erfindern Franklin, Morse und Fulton und den Erfindungen Generator und Druckerpresse zu, deren Bedienung sie mit ausgestreckter Hand anleitet, während hinter ihr ein Lehrer seine Schüler in Mathematik unterrichtet und so das Wissen nicht nur weiterentwickelt, sondern auch verbreitet wird.

Zwischen Wissenschaft und Landwirtschaft schließlich, deutlich von diesen abgesetzt, in stark unterschiedlicher Figurenkonstellation, überwölbt von einem Regenbogen, an herausgehobener Stelle unter dem thronenden Washington und damit in der einzigen bevorzugten Orientierung des radialsymmetrischen Bildes, malte Brumidi den Krieg (Abb. 12). Doch statt ihn durch eine antike Kriegsgottheit, wie die freilich bereits verwendete Athene, den römischen Mars oder die auch an anderer Stelle im Capitol dargestellte Bellona, zu personifizieren, wählte Brumidi eine aus antiken Versatzstücken neu konstruierte Figur: Die *Freedom* trägt Züge wehrhafter weiblicher Gottheiten wie Minerva, Virtus und Roma. In ihrem langen Gewand, Feldherrnmantel, Harnisch, Helm, Schild und Schwert drücken sich Eigenschaften wie Tapferkeit und Stärke aus, ihre Nähe zu Roma und der Adler des Jupiter, schon in Rom Zeichen der Herrschaft, auf dem Helm machen sie gewissermaßen zur Staatsgöttin der USA; Sterne am Helm und Streifen auf dem Schild verdeutlichen diese Rolle noch. Ihr zur Seite schwebt außerdem ein Adler als Symbol der Macht der Göttin und des Staates, auch er verweist mit seinem weißen Kopfgefieder, das ihn als das amerikanische Wappentier, den Seeadler ausweist, wieder direkt auf das Land. Die Pfeile in seinen Klauen symbolisieren wie im Wappen die Wehrhaftigkeit der USA. Die von der Göttin unterworfenen Gestalten, die hilflos zu ihren Füßen hingestürzt sind, stellen eine ungewöhnliche Mischung aus Abstracta und konkreten Personen dar: Wilde, ungepflegte Männer über einer Kanone stehen für den Krieg, ein Herrscher mit mittelalterlicher Plattenrüstung, Szepter und Hermelinmantel für die Tyrannei; die Personifikationen der Zwietracht, die mit Fackeln die Gemeinschaft und den Bund der einzelnen Staaten zu sabotieren drohen, tragen die Gesichtszüge der konföderierten Führer Jefferson Davis und Alexander H. Stevens und enthalten damit einen klaren Zeitbezug.⁴¹ Deutlich wird so der amerikanische Staat als starke, wehrhafte Militärmacht charakterisiert, die jedoch ihre - stets erfolgreichen - Kriege nur zur Verteidigung der Freiheit und zum Schutz des Staates führt. Obwohl die personifizierten Bedrohungen dabei die historischen Konflikte der jungen Nation

⁴¹ Wolanin 1998a, 127-129; O'Connor 1998, 148

mit England und den eigenen Südstaaten aufgreifen, stellt die Gruppe dennoch Prinzipien dar, die auch in den folgenden Jahrhunderten in der amerikanischen Politik propagiert wurden.

Über der siegreichen *Freedom* thront im Himmel auf Wolken der amerikanische *pater patriae*, der Oberkommandierende des Unabhängigkeitskrieges und erste Präsident der Vereinigten Staaten George Washington. Er steht zwar nicht im geometrischen Zentrum des Gemäldes, doch wird seine Bedeutung nicht nur durch den Titel „*Apotheosis of Washington*“ und durch die Lage über seinem Kenotaph unter der Erde markiert, sondern auch durch die Komposition der Figuren selbst. Erstens sitzt er über der besonders hervorgehobenen *Freedom* auf dem Scheitel des Regenbogens, zweitens sticht er als uniformierter einziger Mann im inneren Zirkel der Personifikationen hervor, drittens wird er von zwei mit besonderen Attributen ausgerüsteten weiblichen Figuren flankiert, viertens ist sein Segment des inneren Registers so stark abgeflacht, dass er und seine Begleiterinnen auf ebenem Untergrund sitzen, fünftens befindet er sich genau gegenüber des von mehreren Personifikationen aufgespannten Spruchbands und sechstens ist er als einziger völlig frontal dem Betrachter zugewandt, den er direkt aus der Kuppel heraus fixiert.

Der thronende Landesvater trägt wie der antike Göttervater und in dessen Nachfolge oft der römische Kaiser einen Hüftmantel, der Oberkörper ist jedoch nicht, wie beispielsweise noch bei der Washington-Statue von Greenough (Abb. 13), in idealisierter Nacktheit dargestellt, sondern mit einer lila-goldenen Uniformjacke bekleidet, die auf seine Rolle als General anspielt. Seine linke Hand ist erhoben und statt des für Jupiter üblichen Szepters auf ein Schwert, ebenfalls Symbol militärischer Macht, aber auch, erinnernd an *Justitia*, staatlicher Gewalt, gestützt, seine Rechte weist in einer autoritären Geste, die zu seinem ernsten, strengen Gesichtsausdruck passt, auf das von der rechts neben ihm sitzenden Frauenfigur geöffnete Buch. Diese als *Liberty* bezeichnete⁴² und damit der *Freedom* nahestehende Personifikation, die an ihrer roten Mütze erkennbar ist, trägt in der einen Hand eine *fascis* als Zeichen ihrer bedeutenden Rolle im Staat; ihr Buch dürfte daher die Verfassung darstellen, an deren Ausarbeitung Washington maßgeblich beteiligt war. Damit sind die beiden großen Leistungen des Generals und Präsidenten im Bild dargestellt. Der Ruhm, den ihm sein Erfolg bescherte, ist zu seiner Linken personifiziert, die hier sitzende Frauengestalt vereint in sich die Ikonographien von *Victoria* und *Fama*, da sie neben Flügeln, Kranz und Palmzweig auch eine Tuba trägt; sie soll jedoch nicht nur den persönlichen Ruhm des Vergöttlichten, sondern gleichzeitig auch den des ganzen Staates verbreiten und steht nicht nur für Washingtons Erfolge, sondern auch für die der ganzen Nation.

⁴² O'Connor 1998, 148

Den Rest des inneren Runds bilden in lange, antikisierende Gewänder gehüllte Frauengestalten, die sich vor Ausgelassenheit kaum auf ihren Plätzen halten können, teilweise sogar fröhlich tanzen. Wie römische Personifikationen von Landschaften oder Provinzen verkörpern die dreizehn Damen die Gründungsstaaten der amerikanischen Union, sind jedoch, abgesehen von den mit Baumwollkränzen geschmückten südlichen Staaten⁴³, ikonographisch nicht besonders unterschieden; alle tragen den ihren Bundesstaat in der Flagge repräsentierenden Stern über ihrem Haupt. Ihre Fröhlichkeit zeigt das Glück des Landes und seiner Bewohner, die Eintracht der einander an den Händen haltenden, gemeinsam tanzenden, scherzenden und den Wahlspruch „*e pluribus unum*“ aufspannenden Mädchen ist unübersehbar. Der momentanen traurigen Realität des Bürgerkriegs wird also eine optimistische Vision von Frieden und Heiterkeit entgegengesetzt. In diese Glücksstimmung passt auch das goldene Licht des Himmels über ihnen, der durch den von den Wolken gebildeten, „zweiten“ *oculus* zu erkennen ist. Dieses strahlende Licht dürfte, wie in kirchlichen Deckengemälden, als Hinweis auf Gott zu verstehen sein, der somit die höchste Position des Bildes einnimmt und von oben über Amerika wacht; auch die nicht erwartungsgemäß runde, sondern eher dreieckige Form des inneren *oculus* könnte als direkter Bezug auf das von einem Dreieck umgebene „Auge der Vorsehung“, ein auch auf den Banknoten und dem Siegel der Vereinigten Staaten verwendetes Symbol für die Segnung des neuen Staates, gelesen werden.

Damit ist die Kuppel mit der *Apotheosis of Washington* weit mehr als nur ein Ehrenmonument für den Nationalhelden und Gründungsvater des Staates. Unter ihm wird ein Panorama des gesamten Volkes ausgebreitet, das die Leistungen aller Zweige der Gesellschaft, und nicht zuletzt die Fortschrittlichkeit der jungen Nation feiert; eine bedeutende Rolle spielt auch die militärische Macht des durch einen Befreiungskampf entstandenen Staates und seine Bereitschaft, diese Freiheit mit Waffen zu verteidigen. Die Staatenpersonifikationen um Washington beschwören schließlich, ähnlich wie die durch antike Gottheiten und Personifikationen der Bevölkerung dargestellten Gesellschaftsteile im unteren Bereich, einträchtiges Aufblühen der USA unter dem Segen des christlichen Gottes; der symbolisch „vergöttlichte“ Präsident stellt ein Bekenntnis zu den von ihm maßgeblich geprägten Grundprinzipien des amerikanischen Staates dar, besonders ausdrücklich personifiziert in der zur obersten Staatsgöttin *Liberty* zu seiner Rechten bzw. der eng verwandten, tatkräftigen *Freedom* unter ihm. Gemeinsam mit dem obersten Prinzip der *Liberty* und der dem Staat Sieg und Ruhm verheißenden *Victoria/Fama* wacht der Geist Washingtons so über sein

⁴³ Wolanin 1998a, 127

Vermächtnis, entsprechend der auf Caesar bezogenen Prophezeiung Ovids: *semper Capitolia nostra ab excelsa prospectet aede.*

Apotheosen im Unterricht

In Ermangelung einer Schulausgabe des Ovidtextes müssen Überlegungen zur Verwendung der behandelten „Rezeptionen“ leider vorerst rein theoretisch bleiben. Dennoch böten sich, für den Fall, dass die Apotheose Caesars in entsprechender Form zur Verfügung stände, zahlreiche Verwendungsmöglichkeiten; abhängig von der für die Apotheose eingeplanten Zeit wäre nicht nur zu entscheiden, ob die Lektüre der Caesar-Metamorphose durch Originallektüre von einzelnen Passagen des Augustuslobs und/oder der Sphragis ergänzt werden soll, oder ob diese nur in Übersetzung oder einer zweisprachigen Darbietung behandelt werden soll, sondern auch, in welchem Maße und in welcher Form die späteren Behandlungen des Themas in den Unterricht einbezogen werden sollen. Möglichkeiten reichen hier von der wenige Minuten dauernden Präsentation eines einzelnen Bildes zu Stundenbeginn bis zu einem sich über zwei bis drei Stunden erstreckenden, größeren Projekt. Der Vorteil eines derartigen Projektes wäre, dass sich die Schüler mit ganz verschiedenen Aspekten einer lang andauernden, in der Antike verwurzelten Tradition beschäftigen könnten. Dabei kann bewiesen werden, dass die Beschäftigung mit einer „toten“ Sprache und ihrer Kultur keineswegs seit ihrem „Lebensende“ irrelevant ist, sondern dass sie die gesamte europäische Literatur und Kunst entscheidend prägten und damit die Lateinlektüre das Verständnis bis weit in die Neuzeit fortlaufender Phänomene und ihrer Auswirkungen auf die heutige Zeit ermöglicht bzw. erleichtert. In ihren Interessen entsprechenden Gruppen könnten sich die Schüler mit verschiedenen Texten und Bildern im Vergleich mit und im Gegensatz zum gelesenen Ovidtext und als selbständigen Zeugnissen der jeweils eigenen Zeit auseinandersetzen; geleitet wird diese Arbeit am besten durch einige zu Beginn gestellte Fragen oder Arbeitsaufträge, und am Ende des Projektes können dann, in Form von Referaten, Plakaten oder Ähnlichem, die Ergebnisse dem Rest der Klasse vorgestellt werden. Das Relief der Antoninussäule beispielsweise verbietet schon durch die nicht ganz einfachen Identitäten der abgebildeten Figuren eine zügige Behandlung; für die kurze Eröffnung einer Stunde wäre daher das viel stärker auf die Kernaussage reduzierte kleine Apotheoserelief des Titusbogens, das nur den Kaiser auf dem Rücken eines Adlers zeigt, besser geeignet. Da beim Antoninusrelief zwei der Figuren, Aion und der *Campus Martius*, keineswegs zum Standardprogramm antiker Kunst gehören, auch bei Roma nicht sicher davon ausgegangen werden kann, dass die Ikonographie einem oder mehreren Schülern bekannt ist, wäre bei einer kurzen Behandlung im Unterrichtsgespräch sehr viel Lehrerinformation zum Verständnis nötig. Eher bietet sich daher eine Erarbeitung durch die Schüler selbst, am besten eben eine

kleinere Gruppe, an, denen die Möglichkeit zur Recherche gegeben wird. Dabei können die Namen von Aion und *Campus Martius* schon zu Beginn angegeben werden, um den Schülern den Einstieg zu erleichtern, und unter Umständen könnte auch ein Hinweis auf das *Horologium Augusti* hilfreich sein;⁴⁴ die Identität der lange nicht so seltenen Figur der Roma ließe sich beispielweise anhand eines Bildbandes zur römischen Kunst oder einer Liste römischer Götter herausfinden, und wenn das Relief als die Darstellung der Apotheose des Antoninus Pius und seiner Frau Faustina vorgestellt wurde, lassen sich auch die beiden Verstorbenen leicht erkennen. Ist so die Identität der fünf Personen geklärt, lässt sich das Bild recht gut interpretieren; dabei sollte dies bei Schülern, die noch wenig Erfahrung mit der Deutung von Bildern haben, durch einige einfache Hilfen gestützt werden, also beispielsweise durch den Hinweis, dass jedes Element des Bildes, wenn möglich, erklärt werden sollte, und dass sowohl die Frage, *warum* das Element ins Bild aufgenommen wurde, als auch, *wie* es dargestellt wurde, und *warum* es *so* dargestellt wurde, beantwortet werden sollte. Ergänzungen zu den Ergebnissen der Gruppe können dann bei der Präsentation der Interpretation angefügt werden.

Die Apocolocyntosis, die aus Zeitgründen wohl besser nur in Übersetzung behandelt wird, und bei der es dabei besonders wichtig ist, eine gelungene Übersetzung zu finden, kann sehr gut in einen direkten Vergleich mit der Caesar- und Augustusapotheose gesetzt werden, unabhängig davon, ob dies in Form eines Arbeitsauftrags an eine Gruppe oder im Gespräch mit der ganzen Klasse geschieht. Unbedingt notwendig ist es jedoch, *vor* der Lektüre genauer auf den Kaiser einzugehen, da nur so der Witz des Textes vermittelbar ist - ein im Nachhinein erklärter Witz kann nie lustig sein. Weil Seneca in seinem Text ganz ähnliche Aspekte behandelt wie Ovid, innerhalb dieser Kategorien seine Darstellung der Verwandlung die des Ovid aber ins Gegenteil verkehrt, lassen sich klare Gegensatzpaare erarbeiten, die sich auch gut schriftlich, beispielsweise in einem Tafelbild, in Tabellenform festhalten lassen:

- Sowohl Caesar, als auch Claudius erhalten bei ihrem Tod die Hilfe von Göttern. Während es jedoch bei Caesar Venus ist, die Mitleid mit ihrem Nachkommen hat und sich liebevoll um ihn kümmert, hilft Claudius Merkur, und sein Mitleid wird nicht durch den frühzeitigen, gewaltsamen Tod geweckt, sondern durch das erbärmliche Dahinsiechen des Kaisers. Der Grund dafür, dass sich der Psychopompos persönlich um Claudius kümmert, ist nicht wie bei Venus Liebe, sondern dass sich Merkur, neben seiner Rolle als Seelengeleiter in der antiken Mythologie auch eine schelmische Gottheit, immer über dessen Tölpelhaftigkeit - Senecas Ironie in *ingenium* ist unübersehbar - amüsierte. Das Ziel der beiden Götter ist ebenso

⁴⁴ Möglicherweise kann hier auch auf bereits vorhandenes Wissen zurückgegriffen werden: Das Unterrichtswerk „Latein mit Felix“ widmet der Anlage beispielsweise ein ganzes Kapitel (Kap. 64).

unterschiedlich: Venus will ihren Caesar vor dem Tod retten, indem sie ihn unsterblich macht; Merkur will seinen Kandidaten nur von seinem elenden Leben erlösen, an Unsterblichkeit denkt er dabei keineswegs. Claudius muss sich alleine und uneingeladen auf den Weg zum Himmel machen.

- Das Wohl des Herrschers ist mit dem Wohl des Staates verknüpft. Ovid bittet die Götter darum, Augustus möglichst lang leben zu lassen; die Götter, die er dazu anfleht, sind nicht nur persönliche Schutzgötter des Herrschers, sondern auch und vor allem römische Staatsgötter, die also offenbar ebenfalls ein Interesse am Leben des Monarchen haben. Auch bei Seneca sind diese beiden Gedanken verknüpft, wenn die Parze sich vorwerfen lassen muss, sie gönne weder Claudius, noch dem Staat den Tod des Kaisers. Erlösung des Kaisers von seinem traurigen Dahinvegetieren bedeutet also gleichzeitig Erlösung des Staates von seiner Herrschaft; nicht langes Leben wie bei Augustus, sondern ein möglichst früher Tod ist in diesem Fall für den Staat positiv.

- Die Leistungen eines sterbenden Staatsmanns werden rekapituliert. Caesars weltweite militärische Siege werden aufgezählt, und Jupiter sagt Augustus` Leistungen voraus. Auch Claudius` Taten werden im Gespräch zwischen Klotho und Merkur thematisiert. Doch im Gegensatz zu Caesar, der sich durch Unterwerfungen auf drei Kontinenten auszeichnete, bleibt Claudius als der in Erinnerung, der das römische Bürgerrecht inflationär an die Unterworfenen verschleuderte.

Abgesehen von einem solchen Vergleich, der sich auch auf ein früher bei der Lektüre erstelltes Schema zurückbeziehen kann, ließe sich der Tod des Claudius auch gut von einer kleineren Gruppe schauspielerisch darstellen. Vor allem nach Vorbereitung durch einige Informationen über römische Trauerzeremonien und Bestattungsbräuche, die den Themenbereich beispielsweise in Form eines Kurzreferats sinnvoll ergänzen könnten, ließen sich der Dialog der beiden Gottheiten und das anschließende würdelose Ableben des Kaisers mit einfachen Mitteln einprägsam in Szene setzen. Die Umarbeitung und Ausgestaltung des Seneca-Textes zu einer spielbaren Szene mit Auswahl passender Requisiten und Konzeption des „Bühnenbildes“ erfordert dabei auch eine recht intensive Auseinandersetzung mit dem Thema.

Die Limbusszene der göttlichen Komödie, die weniger Dialog und Handlung und mehr Schilderungen und Aufzählungen enthält, kann dagegen weniger einfach szenisch umgesetzt werden und würde dazu eine weitergehende Umgestaltung des Textes, beispielsweise durch das Erstellen von Dialogen mit den Verstorbenen, erfordern; einfacher wäre es, nach der Lektüre der Übersetzung, die durch ein kurzes Lehrer- oder Schülerreferat zur *Commedia* im

Allgemeinen eingeleitet werden sollte, die Unterschiede des dargestellten postmortalen Weiterlebens zum gelesenen Ovid zu erarbeiten. Auch das könnte in Gruppenarbeit geschehen, lässt sich jedoch auch gut im allgemeinen Unterrichtsgespräch durchführen. Da die Unterschiede recht deutlich sind, muss für diese Besprechung nicht allzu viel Zeit verwendet werden. Bei einer etwas tiefer gehenden Behandlung kann die Interpretation auch auf den Aussagewert der Szene für Dantes Selbst-, Geschichts- und Bildungsverständnis ausgeweitet werden.

Für ähnlich kurze Einschübe eignen sich auch einige der einfacheren Gemälde: Beispielsweise könnten die Apotheosen von Heinrich IV. oder Napoleon in einer der späteren Stunden der Ovidlektüre als Vergleichsbeispiel zur Eröffnung einer Stunde präsentiert werden. Nach einer kurzen Orientierung, die vor allem beim ersten Gemälde nötig ist, und die durch eine kurze Beschreibung der Bilder durch einen Schüler erleichtert werden kann, kann die Darstellung interpretiert werden. Dabei ist es bei Heinrichs Apotheose nicht nötig, jedes Element bis ins Detail zu klären; werden die rechte Hälfte als Trauerszene am Hof des Verstorbenen erkannt, dieser und die Aktion der ihn emportragenden Personen identifiziert und die über ihm in goldenem Schein auf Wolken thronenden Figuren als Götter gedeutet, so genügt dies zum Erfassen der grundlegenden Bildinhalte. Viel einfacher ist es bei der sehr plakativen, viel deutlicher komponierten Napoleonapotheose, wo sich jedes der parataktisch aneinandergesetzten Hauptelemente - Napoleon in heroischer Nacktheit in der Triumphalquadriga zum Himmel auffahrend, goldene Himmelsarchitektur auf Wolken vor ihm, der immer wiederkehrende Adler des Zeus über ihm, die trauernde Frauenfigur hinter ihm, sein verwaister Thron unter ihm und, schwieriger zu erkennen, stürzende gigantenartige Feinde der staatlichen Ordnung rechts unten - von der Klasse erkannt und gedeutet werden kann; bei Bedarf kann dies auch durch einzelne Angaben oder gezielte Fragen des Lehrers unterstützt werden. Je mehr vergleichbare Darstellungen die Schüler bereits gesehen haben, umso schneller geht aufgrund der immer wieder verwendeten Motive natürlich die Deutung eines neuen Bildes. Da neben dem Zeusadler die Figur der Nike/Viktoria in Apotheosedarstellungen immer wieder auftaucht und als Personifikation der Leistungen des Geehrten, auf denen die gesamte Apotheose basiert, eine zentrale Rolle spielt - in den beiden besprochenen Gemälden tut sie das sogar wörtlich in der Bildmitte -, sollten Ikonographie und Bedeutung dieser Göttin, die doch nicht zu den bekanntesten des antiken Pantheons gehört, unbedingt zu irgendeinem Zeitpunkt der Behandlung des Themenkomplexes Apotheose mit der Klasse besprochen werden, am Besten vor der Beschäftigung mit einem der Gemälde, in der sie auftritt, sodass die Schüler das neue Wissen gleich anwenden können.

Auch bei der Apotheose Washingtons lässt sich diese Information wieder verwenden. Die monumentalen Ausmaße und die große Zahl an Figurengruppen verbietet bei diesem Werk allerdings die Einbeziehung in ein sich mit mehreren Texten und Bildern befassendes Gruppenarbeitsprojekts; das Kuppelfresko ergäbe vielmehr mit seinen gut trennbaren Einzelgruppen bereits ein eigenes Projekt, das sich dann allerdings, nach einigen vorbereitenden Informationen zum historischen Kontext, innerhalb einer Stunde abwickeln ließe. Hierbei würden sich einzelne Schülergruppen mit je einer Szene, also beispielsweise der Landwirtschaft oder der Seefahrt, beschäftigen und diese deuten und dem Rest der Klasse erklären. Eine Sonderstellung nimmt natürlich der innere Ring ein, der nicht nur besonders viele Figuren beinhaltet, sondern auch viel mehr und viel abstraktere Gedanken enthält. Damit kann seine Besprechung im Plenum zwar auch durch die Arbeit einer Gruppe vorbereitet werden, erfordert aber in jedem Fall eine stärkere Lenkung durch den Lehrer. Überhaupt enthält das Bild zahlreiche Motive, die nicht ohne tiefere Kenntnis der antiken Darstellungsprinzipien und des zeitlichen Hintergrundes erklärbar sind, sodass eine engere Zusammenarbeit zwischen Schülern und Lehrer nötig ist: einzelne Figuren, wie beispielsweise Vulcanus, erkennen wohl nur einige Schüler, und auch diese unter Umständen nur auf gezieltes Fragen oder Hinweise auf den Vergleich mit einfacher verständlichen Gruppen hin, ein Panzerschiff erkennt wohl maximal einer, der es zufällig im Fernsehen gesehen hat. Einige Informationen müssen schließlich, wenn sie nicht einfach übergangen werden sollen, vom Lehrer vermittelt werden, so beispielsweise technische Neuerungen des neunzehnten Jahrhunderts oder die Bedeutung der dreizehn Frauengestalten um Washington. Vieles kann jedoch erleichtert werden, wenn vorher im Unterricht bereits ein oder mehrere andere Bilder behandelt wurden: Viktorien mit Attributen der Fama, geographische Personifikationen, ein heroisches Erscheinungsbild des Verstorbenen, wilde Gestalten, die Chaos und Bedrohung symbolisieren und daher niedergeworfen werden, Adler des Jupiter und Wolken als Aufenthaltsort der Götter finden sich auch in anderen Darstellungen, und die Kenntnis der Bedeutung der Ausrüstung Romas kann beispielsweise beim Verständnis der *Freedom* helfen. Alles in Allem erscheint es also sinnvoll, eine Behandlung dieses Werkes ans Ende der Beschäftigung mit der Apotheose zu setzen.

Auf der Basis der gemeinsam erarbeiteten Benennungen der Figuren kann dann die Aussage der Gemäldes untersucht werden; am unterhaltsamsten geschieht dies schrittweise mit der Erklärung einzelner Bildabschnitte, sodass jeder Bereich, der untersucht wird, auch gleich so weit wie möglich gedeutet wird und sich dadurch Beschreibung, Benennung und Interpretation abwechseln. Wie bei der obigen Behandlung empfiehlt es sich, von außen nach

innen vorzugehen. Ist die Aussageintention des Gemäldes schließlich erfasst, lässt sich ein Bezug der dort formulierten Werte und Prinzipien auf die heutigen USA in Form einer Diskussion über Auftreten und Selbstverständnis der Weltmacht natürlich nicht vermeiden. Damit zeigt sich an diesem großen Bogen, der sich, von Caesars Tod ausgehend, bis zur Malerei des neunzehnten Jahrhunderts spannt, wie die Beschäftigung mit einer antiken Kultur letztlich Aufschlüsse über einflussreiche Denkstrukturen der jüngeren Vergangenheit und ihre Auswirkungen auf die heutige Zeit ermöglicht.

Der letzte Schritt nach der Beschäftigung mit mehreren verschiedenen Apotheosen, sei es in Form eines übergreifenden Projektes oder einzeln in den Unterricht eingestreuten Beispielen, wäre schließlich die kreative Anwendung und Umgestaltung der beobachteten Darstellungsmittel. So könnten die Schüler schließlich aufgefordert werden, eine selbst konzipierte Apotheose zu erstellen; dabei könnten sie in der Vergöttlichung einer beliebigen Person in ernsthafter oder senecanisch-ironischer Form Elemente unterschiedlicher Vorbilder und eigene Ideen zu einer schriftlichen oder bildlichen Ehrung kombinieren und das Gelernte aktiv anwenden. Ergebnisse dieser Arbeit können, gemeinsam mit den Ergebnissen früherer Aufgaben, am Ende in Form einer kleinen Ausstellung präsentiert werden.

Literatur

Textausgaben und Übersetzungen

- Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Übersetzt von Herrmann Gmelin, Anmerkungen von Rudolf Baehr, Nachwort von Manfred Hardt (Stuttgart 2006)
- Ovidius, Metamorphosen. Edited W. S. Anderson (Leipzig 1977)
- L. Annaeus Seneca, Apocolocyntosis Divi Claudii. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Allan A. Lund (Heidelberg 1994)

Abkürzungen

- v. Albrecht 2000 M. v. Albrecht, Das Buch der Verwandlungen. Ovid-Interpretationen (Düsseldorf/Zürich 2000)
- Allen 1998 W. C. Allen, The Capitol Extensions and New Dome, in: B. A. Wolanin (Hrsg.), Constantino Brumidi: Artist of the Capitol (Washington 1998) 35-47
- Bömer 1986 F. Bömer, P. Ovidius Naso, Metamorphosen. Kommentar (Heidelberg 1986)
- Deubner 1912 L. Deubner, Die Apotheose des Antoninus Pius, in: RM 27 (1912) 1-20
- Dimmick 2002 J. Dimmick, Ovid in the Middle Ages: authority and poetry, in: Ph. Hardie (Hrsg.), The Cambridge Companion to Ovid (Cambridge 2002) 264-287
- Dobesch 1966 G. Dobesch, Caesars Apotheose zu Lebzeiten und sein Ringen um den Königstitel. Untersuchungen über Caesars Alleinherrschaft (Wien 1966)
- Graf 1999 DNP VI (1999) 143-145 s. v. Kaiserkult (F. Graf)
- Hill 2000 D. E. Hill, Ovid. Metamorphoses XIII-XV and Indexes to Metamorphoses I-XV (Warminster 2000)
- Holzberg 1997 N. Holzberg, Ovid. Dichter und Werk (München 1997)
- Kleiner 1992 D. E. E. Kleiner, Roman Sculpture (Yale 1992)
- Le Glay 1981 LIMC I (1981) 399-411 s.v. Aion (M. Le Glay)

- Lund 1994 A. Lund (Hrsg.), L. Annaeus Seneca, Apocolocyntosis Divi Claudii. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Allan A. Lund (Heidelberg 1994)
- Megow 1987 W.-R. Megow, Kameen von Augustus bis Alexander Severus (Berlin 1987)
- O`Connor 1998 F. V. O`Connor, Symbolism in the Rotunda, in: B. A. Wolanin (Hrsg.), Constantino Brumidi: Artist of the Capitol (Washington 1998) 141-155
- Oppermann 1985 M. Oppermann, Römische Kaiserreliefs (Leipzig 1985)
- Sommer 1937 O. Schmitt, Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart 1937) 844-852 s. v. Apotheose (C. Sommer)
- Wolanin 1998 B. A. Wolanin (Hrsg.), Constantino Brumidi: Artist of the Capitol (Washington 1998)
- Wolanin 1998a B. A. Wolanin, Painting *The Apotheosis of Washington*, in: B. A. Wolanin (Hrsg.), Constantino Brumidi: Artist of the Capitol (Washington 1998), 125-139
- Zanker 2004 P. Zanker, Die Apotheose der römischen Kaiser (München 2004)

Abbildungen

- Abb. 1 nach LIMC, Aion 19
- Abb. 2-4 nach www.meisterwerke-online.de
- Abb. 5-13 nach Wolanin 1998, Abb. 9-1, 10-6, 9-17, 9-18, 9-19, 9-20, 9-21, 9-16, 9-5