

Poeta laureatus – Dichterkrönungen in der antiken Literatur und materiellen Kultur¹

Christoph Pieper und Natascha Sojc

Am 8. April 1341 ließ sich Francesco Petrarca auf dem römischen Kapitol zum Dichter krönen, nachdem er sich zunächst in Neapel bei König Robert von Anjou symbolisch einer mehrtägigen Prüfung unterzogen hatte. Der König, inzwischen zu alt (oder zu wenig interessiert) um selbst nach Rom zu reisen, verfasste für Petrarca ein Privileg, das bestätigte, dass die eigentliche Krönung zwar nicht durch ihn, aber mit seiner Zustimmung vollzogen werden könne. Im mittelalterlichen Senatspalast, der seit dem 12. Jahrhundert auf dem Kapitol stand, wurde Petrarca ein Lorbeerkranz auf den Kopf gesetzt: Er wurde ein *poeta laureatus*.²

Petrarcas Dichterkrönung war nicht die erste im 14. Jahrhundert – Albertino Mussato hatte sich im Jahr 1315 in Padua bereits zum Dichter krönen lassen (allerdings nicht mit Lorbeer, sondern mit Efeu). Bei ihm wies der Moment noch viel stärkere Züge einer mittelalterlichen Universitätszeremonie auf.³ Petrarca dagegen war darum bemüht, ein antikes Ritual aus dem kaiserzeitlichen Rom wiederzuerwecken, welches auf Traditionen der Dichterehrung aus der griechisch-römischen Kultur zurückging. Das dürfte einer der Gründe gewesen sein, warum seine Dichterkrönung ein solch ikonisches Ereignis für die Renaissance wurde und an der Wiege späterer Dichterkrönungen stand; ein zweiter war sicher, dass Petrarca ein Meister der Selbstinszenierung war, der in vielen seiner Werke auf dieses Ereignis rekurriert und es damit literarisch überhöht. Doch welches antike Ritual hatte Petrarca dabei vor Augen? ERNEST WILKENS formuliert prägnant: „[I]t is certain that that desire [to become a poet laureate, CP] ... drew strength from two sources: his acquaintance with the tradition of the Capitoline contests, and his association of the idea of the *Laurea* with the name *Laura*.“⁴ Der zweite Aspekt (die symbolische Kraft des Namens seiner im

¹ Der folgende Beitrag ist als gemeinsame Arbeit von Christoph Pieper (der die literarischen Quellen bearbeitet hat) und Natascha Sojc (die sich den archäologischen Zeugnissen gewidmet hat) entstanden. Für eine kritische Durchsicht des Textes danken wir Lisa Götz.

² Grundlegend zu den Ereignissen und Quellen ist noch stets ERNEST H. WILKENS, *The Coronation of Petrarch*, in: *Speculum* 18 (1943), S. 155-197; MICHELANGELO PICONE, *Il tema dell'incoronazione poetica in Dante, Petrarca, e Boccaccio*, in: *L'Alighieri* 25 (2005), S. 5-26, bespricht S. 14-20 vor allem das Thema in Petrarcas *Canzoniere*. Eine zugängliche Nacherzählung bietet KARLHEINZ STIERLE, *Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts*, München 2003, S. 354-374.

³ Siehe dazu u.a. WERNER SUERBAUM, *Poeta laureatus et triumphans. Die Dichterkrönung Petrarcas und sein Enniusbild*, in: *Poetica* 5 (1972), S. 293-328, hier S. 297.

⁴ WILKENS [Anm. 2], S. 159. Zur Symbolik des Lorbeers in Petrarcas Krönungsrede vgl. STIERLE [Anm. 2], S. 367f.: die Pflanze stehe für Wohlgeruch (= Ruhm) und Schatten (= Ruhe nach der Mühe des Dichtens), zudem verwelke sie nicht und könne auch vom Blitz nicht getroffen werden, sei heilig (vor allem in ihrer Eigenschaft als Lieblingsbaum des Apollo) und bringe wahre Träume (= stehe für die prophetische Kraft von Dichtern). Zur Symbolik des Laura-Namens und Petrarcas Zeugnis im *Secretum*, er sei mehr durch Lauras Namen als durch die Schönheit ihres Körpers fasziniert

Canzoniere verherrlichten Geliebten Laura) kann hier nicht behandelt werden. Der erste Aspekt ist jedoch von Bedeutung: Petrarca glaubte, die römisch-kaiserzeitliche Zeremonie der Dichterkrönung durch den Kaiser auf dem Kapitol wiederzubeleben.

Petrarcas Vorbild war der römische Dichter Publius Papinius Statius. In der Rede, die er anlässlich seiner Dichterkrönung aussprach, benennt Petrarca ihn als den letzten einer eindrucksvollen Reihe von Dichtern, denen die Ehre zuteilwurde, aufgrund ihrer Verdienste auf dem Kapitol die Lorbeerkrone aufgesetzt zu bekommen, um damit anzudeuten, dass sie den Höhepunkt ihres Könnens erreicht hätten: „Ich erinnere daran, dass so viele und so große Dichter diese höchste Meisterschaft erreicht haben und den verdienten Lorbeer davongetragen haben. ... Ich habe nicht gelesen, dass nach Pampineus Statius, dem berühmten Dichter, der zur Zeit des Domitian in Blüte stand, irgendeinem anderen diese Ehre zukam.“ (*[recolo] tot tantosque vates ad culmen preclari magisterii provectos emeritam lauream reportasse. ... Post Statium Pampineum, illustrem poetam, qui Domitiani temporibus floruit nullum legimus tali honore decoratum*).⁵ Schon oft wurde betont, dass Petrarca die antiken Quellen nicht richtig interpretiert habe und gleichzeitig von späteren Traditionen bezüglich Statius beeinflusst gewesen sei (die wir nicht mehr hinreichend kennen⁶); daneben spielten mittelalterliche Traditionen universitärer Krönungsrituale ebenfalls eine Rolle, wie im genannten Zitat vor allem das Wort *magisterium* aufzeigt, das eine Art Gelehrtentitel anzudeuten scheint.⁷ Statius selbst schreibt in seinen *Silven* unmissverständlich, dass er in Rom gerade *keinen* Dichterkranz gewonnen, sondern stattdessen bei den von Domitian veranstalteten, eher privaten Spielen von Alba einen Olivenkranz vom Kaiser erhalten habe (*Silvae* 5.3.225-232 und 3.28-33).⁸

Doch es wäre zu einfach, Petrarca schlichtes Unwissens zu bezichtigen. Um besser zu verstehen, wie er für seine Dichterkrönung auf die Antike zurückgriff, muss man zwei Traditionen betrachten: wirkliche Kränze, die Dichter bei Festivals erhielten, und symbolische Kränze, die sie

gewesen, vgl. GERHARD REGN, Allegorice pro laurea corona. Dante, Petrarca und die Konstitution postmittelalterlicher Dichtungsallegorese, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2000), S. 128-152, hier S. 142.

⁵ Petrarca, *Collatio laureationis* 6.1, zitiert nach: CARLO GODI, La *Collatio laureationis* del Petrarca nelle due redazioni, in: *Studi Petrarceschi* n.s. 5 (1988), S. 1-58. Auch in Dante, *Purgatorio* 21.88-90, spricht Statius von seiner Dichterkrönung – allerdings mit einem Myrtenkranz („dove mertai le tempie ornar di mirte“). Zu Statius und Petrarca vgl. DENNIS LOONEY, The Beginnings of Humanistic Oratory. Petrarch's Coronation Oration, in: *Petrarch. A Critical Guide to the Complete Works*, hg. von VICTORIA KIRKHAM und ARMANDO MAGGI, Chicago und London 2009, S. 131-140, hier S. 133.

⁶ Vgl. hierzu z. B. WILKENS [Anm. 2], S. 159-161, und SUERBAUM [Anm. 3], S. 304f.

⁷ Vgl. SUERBAUM [Anm. 3], S. 300 (zur dreitägigen Prüfung Petrarcs durch König Robert).

⁸ Die Frage, warum Statius als einer der besten Dichter seiner Generation nicht bei den Kapitولينischen Spielen siegreich war, hat ALEX HARDIE, Poetry and Politics at the Games of Domitian, in: *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, hg. von ANTHONY J. BOYLE und WILLIAM J. DOMINIK, Leiden 2003, S. 125-147, hier S. 144-147, dahingehend beantwortet, dass Domitian vielleicht gerade einen Sieger küren wollte, der nicht aus Rom kam, um so jeden Verdacht von „home bias“ auszuräumen.

sich selbst in ihrer Poesie zuschreiben, um sich als göttlich inspiriert zu präsentieren. Im Folgenden werden wir beide Kategorien nacheinander besprechen, wobei jeweils zunächst einige antike Gedichte behandelt werden, bevor im Anschluss archäologische Funde zur Sprache kommen.

Agônes und ludi – wirkliche Krönung in der Literatur

Die griechische Welt hatte im Laufe der Jahrhunderte eine große Zahl von Spielen und Festivals gestiftet (sogenannte *agônes*), weit mehr als die heute noch bekannten Großereignisse der altherwürdigen Olympischen oder Panathenäischen Spiele.⁹ Einem siegreichen Teilnehmer winkte unter anderem lebenslanger Ruhm in seiner Heimatstadt. Schon in der archaischen Lyrik finden wir Preislieder auf Sieger bei diesen Wettbewerben. Vor allem das überlieferte Werk Pindars ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung. Seine Oden sind hochstehenden Männern gewidmet – oft sind es Herrscher wie die *tyrannoi* Theron von Akragas oder Hieron I. von Syrakus, die im Wagenrennen oder anderen Disziplinen gewonnen hatten. Die Namen der Oden (Olympische, Isthmische, Pythische und Nemeische) verweisen dabei auf den Ort, an dem die Siege errungen wurden. Ein wichtiges Symbol für den Sieg war seit alters her der Siegerkranz, dessen nicht verwelkendes Grün für den unvergänglichen Ruhm des Siegers stand. Pindar verweist daher regelmäßig auf solche Kränze. Zugleich jedoch sieht er seine Dichtung selbst als einen solchen Kranz an – auch sie verewigt die Erinnerung an den Gefeierten und stellt ihn dadurch in ein zeitloses Kontinuum, in dem die Vorgänger (frühere Sieger oder Vorväter) und zukünftige Generationen im noch lebenden Sieger gleichsam zusammenkommen.¹⁰ Die Rolle, die Pindar sich selbst in diesem Prozess zuschreibt, zeigt sich gut in der ersten Olympischen Ode, in der er Hieron I. von Syrakus feiert (*Olympische Ode* 1.100-103): „Es kommt mir zu, ihn mit einem Reiterlied in äolischem Ton zu kränzen.“ (ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι / κεῖνον ἰππίῳ νόμῳ / Αἰοληΐδι μολπᾷ / χρῆ). Der Sänger ist hier zwar selbst kein *poeta laureatus*, aber da er in der Lage ist, musische Kränze auszuteilen, inszeniert er doch seine Zugehörigkeit zu einer Welt, die unmittelbar mit solchen

⁹ Unter den zahlreichen Publikationen zum Thema sind die folgenden rezentere Sammelbände besonders zu empfehlen: KATHLEEN COLEMAN und JOCELYNE NELIS-CLÉMENT (Hgg.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Vandœuvres und Geneva 2012, und PAUL CHRISTESEN und DONALD G. KYLE (Hgg.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Chichester und Malden, MA 2014.

¹⁰ Vgl. hierzu DEBORAH STEINER, *The Crown of Song. Metaphor in Pindar*, London 1986, S. 35f. Sie nennt als Beispiele das Ende der 14. Olympischen Ode, in der das Echo aufgefodert wird, in die Unterwelt zu gehen und dem verstorbenen Vater vom Sieg des Asopichos zu berichten.

Kränzen in Verbindung steht: Er fungiert als Bote zwischen Menschen und Göttern, unter deren Schutz die Spiele abgehalten wurden und in deren Namen die Sieger ihre Preise erhielten.

Im Laufe der späteren Jahrhunderte entwickelte sich ein gut organisierter internationaler *circuit* von Spielen in der griechischen Welt, der seit Alexander dem Großen weite Teile des Mittelmeergebiets umfasste. Die Veranstalter entwickelten einen panhellenischen Jahreskalender, der es verhindern sollte, dass Spiele zum gleichen Zeitpunkt stattfanden (keine kleine organisatorische Leistung in einer Zeit, in der es noch keine allgemeingültige Zeitrechnung gab!).¹¹ Somit wurde es den berühmtesten Teilnehmern möglich, von Stadt zu Stadt zu reisen und an vielen solchen *agônes* teilzunehmen – man könnte also durchaus von Profis sprechen. Bei solchen Spielen wurden Wettbewerbe nicht nur in sportlichen, sondern auch in musischen Disziplinen gehalten. PETER HERZ hat aus Siegerinschriften eine Liste von nicht weniger als 18 musischen „Sportarten“ aufgestellt, in denen Teilnehmer um Siegerpreise streiten konnten: Es gab Wettbewerbe für Rhapsoden, Kitharöden, komische und tragische Dichter, *aulos*-Spieler, Epen- und Satiredichter, panegyrische Rhetorik und Stehgreif-Lobgedichte.¹²

Während es in der griechischen Welt also eine tiefverwurzelte Tradition von *agônes* gab, entstand in Rom erst relativ spät etwas Vergleichbares.¹³ Zwar hatte es schon Spiele in der römischen Republik gegeben (*ludi Romani*, *Lupercalia* und andere), bei denen auch in Faustkämpfen und Wettrennen gegeneinander gestritten wurde, wobei auch schon früh Gladiatorenkämpfe bezeugt sind. Daneben wurden ebenso Theaterstücke aufgeführt: Der erste bezeugte literarische Text der lateinischen Literatur ist eine Tragödie von Livius Andronicus, die bei den *ludi Romani* des Jahres 240 v. Chr. gespielt wurde.¹⁴ Doch waren das noch keine mit griechischen *agônes* vergleichbaren Veranstaltungen. Erst in der Kaiserzeit scheint die griechische Tradition langsam in Rom Fuß gefasst zu haben. Im Jahr 30 v. Chr. veranlasste der Senat Spiele für die Gesundheit Octavians (erst drei Jahre später erhielt er den Ehrentitel Augustus), die alle vier Jahre abgehalten wurden. Daneben stiftete der Princeps selbst Spiele in Actium/Nikepolis (die Actia) und in Neapel (die Sebasta); zumindest bei diesen letzten gab es auch einen Dichterwettstreit.¹⁵ Die Sieger erhielten nicht nur

¹¹ Vgl. zur Infrastruktur und politischen Bedeutung der Spiele etwa ONNO VAN NIJF, *Athletics, Festivals and Greek Identity in the Roman East*, in: *Greek Athletics*, hg. von JASON KOENIG, Edinburgh 2010, S. 176-197.

¹² Vgl. PETER HERZ, *Die musische Agonistik und der Kunstbetrieb der Kaiserzeit*, in: *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum = Théâtre et société dans l'empire romain*, hg. von JÜRGEN BLÄNSDORF, Tübingen 1990, S. 175-190, hier S. 188.

¹³ Der folgende Abriss basiert auf MARIA LETIZIA CALDELLI, *L'agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo*, Rom 1993.

¹⁴ So berichtet Cicero im *Brutus* 72; vgl. dazu jüngst ausführlich DENIS FEENEY, *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*, Cambridge, MA und London 2016, S. 92-121.

¹⁵ Vgl. CALDELLI [Anm. 13], S. 21-34.

Kränze verschiedener Art als symbolische Preise, sondern auch Geldbeträge.¹⁶ Die durch Kaiser Nero gestifteten Neronia hatten zwar wegen des schmachvollen Endes des Kaisers keine lange Dauer, wurden aber zumindest zweimal in Rom abgehalten (60 und 64 n. Chr.). Doch der wichtigste römische *agôn* sollte der Kapitolinische werden, den Kaiser Domitian wohl im Jahr 86 n. Chr. ins Leben rief und der bis in die Spätantike ausgetragen wurde. MARIA LETIZIA CALDELLI hat gezeigt, dass dieser *agôn* viel mehr der griechischen Tradition verpflichtet war als alle anderen Spiele in Rom zuvor. Neben den sportlichen Wettkämpfen wurden demnach auch in verschiedenartigen musischen Wettbewerben Sieger gekürt; hierfür hatte der Kaiser extra ein großes Odeon auf dem Marsfeld errichten lassen mit Platz für vermutlich 20.000 Zuschauer.

Der Kaiser selbst war bei den Spielen anwesend und überreichte den Siegern ihre Preise – in jedem Fall die symbolischen Siegerkränze.¹⁷ Die Tatsache, dass später Petrarca seine Dichterkrönung durch den König von Neapel – in seiner Zeit einer der mächtigsten Herrscher in Italien – sanktionieren lassen und den Siegerkranz auf dem Kapitol aufgesetzt bekommen wollte, erklärt sich aus dieser antiken Tradition. Nicht erklärt wird durch sie jedoch die Materialauswahl: Petrarca bestand auf einem Lorbeerkranz, während bei den Kapitolinischen Spielen Eichenkränze als Ehrung dienten. Dies lag daran, dass die Eiche ein heiliger Baum des Jupiter war, unter dessen Schutz und zu dessen Ehre die Spiele ausgetragen wurden. Jupiter war der traditionell wichtigste Schutzgott Roms, sein Tempel auf dem Kapitol eines der wichtigsten und ältesten Heiligtümer der Stadt. In seiner Totenklage (*epicedium*) für seinen Vater in *Silven* 5.3 beschreibt etwa Domitians Zeitgenosse Statius, wie traurig er ist, dass sein Vater beim Sieg des Sohnes beim Dichterwettbewerb in Alba nicht mehr anwesend sein konnte, während ihm durch den Tod gleichzeitig erspart blieb, Statius' Niederlage bei den Kapitolinischen Spielen zu erleben. Die beiden Spiele werden in dem Gedicht durch die Art ihrer Kränze spezifiziert (*Silvae* 5.3.227-233):¹⁸ „Wie hätte der dardanische Acker von Alba dich kaum gefasst, wenn du durch mich einen Kranz nach Hause getragen hättest, ein Geschenk aus der Hand des Kaisers! Welche Kraft hätte dir jener Tag gegeben, und wie hätte er dir das Alter hinwegnehmen können! Denn dass mir der Eichenkranz nicht die Haare beschwert hat und sich nicht mit dem Lorbeerkranz verbunden hat; dass ich so die erhoffte Ehre nicht erreicht habe – wie

¹⁶ Vgl. zu den Preisen, die je nach Art des *agôn* verschieden waren, HENRI W. PLEKET, Games, Prices, Athletes and Ideology. Some Aspects of the History of Sport in the Greco-Roman World, in: *Stadion* 1 (1975), S. 49-89, hier S. 54-71.

¹⁷ Offizielle Geldpreise gab es bei den Kapitolinischen Spielen wohl nicht – allerdings konnten die Sieger ohne jeden Zweifel ihren Sieg später versilbern, etwa durch Ehrungen in ihren Heimatstädten oder weil sie im Falle von Dichtern dann auf höhere Belohnungen von ihren Mäzenen rechnen durften.

¹⁸ Vgl. Martial 4.54.1 zum Eichenkranz der Capitolia und 4.1.5 zum Olivenkranz der Spiele von Alba. Die Parallelen werden genannt in Statius, *Silvae* 5, hg./komm. von BRUCE GIBSON, Oxford 2006, S. 352f. *ad loc.*

leicht hättest du diese Missgunst des tarpeischen Vaters [d.h., Jupiters, aber auch Domitians] ertragen!“ (*qualem te Dardanus Albae / vix cepisset ager, si per me certa tulisses / Caesarea donata manu! quod subdere robur / illa dies, quantum potuit dempsisse senectae! / nam quod me mixta quercus non pressit oliva / et fugit speratus honos, quam dulce parentis / invida Tarpei caperes!*).

Hieraus lässt sich bereits ersehen, dass es in der Antike keine Regel gab, welche Blätter zum Winden der Siegerkränze verwendet wurden. Es gab Lorbeerkränze (etwa in Delphi, da der Lorbeer, wie weiter unten ausgeführt wird, die heilige Pflanze des Apollo war, dessen Heiligtum die dortigen Spiele schützte), daneben aber auch Kränze aus Olivenzweigen, Efeu, vielleicht auch (bei Neros Spielen) Rosenblättern.¹⁹ Um daher zu verstehen, warum Petrarca gerade den Lorbeerkranz für sich forderte, gilt es, zunächst die archäologischen Quellen eingehender zu betrachten und sich anschließend der Symbolik des Lorbeers zuzuwenden.

Agônes und ludi – wirkliche Krönung in den archäologischen Zeugnissen

Das berühmte Vergil-Frontispiz, das Simone Martini um 1340 für Petrarca anfertigte, zeigt den römischen Dichter im Schatten eines Baumes lagernd (Abb. 1).²⁰ Lorbeerbekrönt hält Vergil während der Niederschrift sinnend inne, das Schreibgerät in der erhobenen Rechten, den Blick unbestimmt in die Ferne gerichtet. Das Bild zeigt exemplarisch, wie man sich in der Zeit und im Umkreis Petrarcas einen *poeta laureatus*²¹ vorstellte. Zwei frische Lorbeerzweige sind vom Hinterkopf aus um Vergils Kopf geführt und treffen sich über der Stirn; im Nacken ist der Kranz mit einem dünnen Band befestigt.²² Aber wie sahen die Kränze siegreicher Dichter in der Antike tatsächlich aus?

Während es schon schwer ist, für die Repräsentation der siegreichen, gekrönten Dichter in der literarischen Überlieferung der griechisch-römischen Kultur über mehrere Jahrhunderte eine

¹⁹ So die These von MARGHERITA GUARDUCCI, Nuove osservazioni sulle lucernette delle Aeoli, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 93 (1986), S. 301-303.

²⁰ Siehe zu dieser Darstellung SARAH ROZALJA KYLE, *Simone Martini's "Vergil Frontispiece". A Study of Petrarchan Patronage*, Kingston 2002; MARY LOUISE LORD, Petrarch and Vergil's First Eclogue: The Codex Ambrosianus, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 86 (1982), S. 253-276; WALTER BERSCHIN, Glossierte Virgil-Handschriften dreier aetates Virgilianae, in: *The Role of the Book in Medieval Culture. Proceedings of the Oxford International Symposium, 26 September – 1 October 1982*, Bd. 1, hg. von PETER GANZ, Turnhout 1986, S. 116-121; JOEL BRINK, Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Program of the Virgil Frontispiece, in: *Mediaevalia* 3 (1977), S. 83-117.

²¹ Literatur zum Begriff siehe oben [Anm. 2].

²² DIETER MERTENS, Zu Sozialgeschichte und Funktion des *poeta laureatus* im Zeitalter Maximilian I., in: *Gelehrte im Reich. Zur Sozial- und Wirkungsgeschichte akademischer Eliten des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hg. von CHRISTOPH SCHWINGES, Berlin 1996, S. 327-348. Für diesen Literaturhinweis danke ich Johannes-Klaus Kipf.

Entwicklung klar nachzuzeichnen, bietet die materielle Kultur ein womöglich noch fragmentierteres Bild. Wie gezeigt werden kann, nahm man in der römischen Zeit bewusst griechische Traditionen auf und entwickelte diese weiter, indem kulturspezifische Akzente gesetzt wurden und Neues hinzukam. Die vegetabilen Kränze haben sich nicht erhalten, jedoch existieren Abbildungen von Siegespreisen, die die Gewinner für darstellungswürdig hielten. Die Charakteristika dieser Kränze sind häufig deutlich wiedergegeben.

Zunächst standen einzelne Pflanzenarten im Rahmen der 'heiligen Kranzspiele' für die einzelnen Spielstätten, wie etwa Olive, Sellerie, Pinie, Eiche und Lorbeer. Im Laufe der Zeit und bei Ausdifferenzierung eines *circuits* variierten die Spielstätten und somit auch die Pflanzen in ihren Unterarten und Flechtungen. Der spitzblättrige Lorbeer aus Tempe wurde in Delphi verwendet und wird als einfacher, beidseitig mit Blättern besetzter Zweig, der zu einem Kranzrund zusammengebogen ist, wiedergegeben. Vom Siegespreis aus Delphi war etwa der Lorbeer der Kapitolinischen Spiele sehr deutlich zu unterscheiden, denn für den römischen Siegerkranz wurden die Blätter in dichten Reihen parallel nebeneinander und überlappend angeordnet, vermutlich um einen Kern aus anderem Material. Außerdem wurde der Kapitolinische Kranz hinten durch ein verknotendes Stoffband, eine sogenannte Tanie, zusammengehalten. Dies lässt sich aus einem Grabrelief römischer Zeit aus Isthmia ablesen, das wohl für einen vielfachen Sieger geschaffen wurde. Mehrere verschiedene Blattkränze sind hier zum Ruhme des Bestatteten nebeneinander dargestellt und jeweils mit dem Namen der Spielstätte versehen. Darunter findet sich auch ein bei den Kapitolinischen Spielen gewonnener Lorbeerkranz (Abb. 2).²³

Siegerkränze, die in Gold und Silber Blattkränze imitieren, sind als Preise anderer Spiele bekannt; einige Grabbeigaben aus hellenistischer Zeit sind wohl als solche zu identifizieren. Kränze, wie diejenigen aus Agios Athanasios²⁴ und aus Amphipolis²⁵ oder wie das heute im J. Paul Getty Museum befindliche Exemplar,²⁶ bilden naturgetreu Lorbeer mit Blättern und Beeren nach (Abb. 3). In Maßen und Form sind diese Kränze dafür geeignet auf der Stirn getragen zu werden, denn die metallenen Zweige sind oftmals zweckmäßig in der Art eines Diadems konzipiert. Dies belegen die robusten Ringverbindungen des Getty-Exemplars ebenso wie die einstellbaren Rundschiene des

²³ Vgl. FLORIAN KNAUSS, Die „heiligen Kranzspiele“. Olympien, Pythien, Isthmien und Nemeen, in: *Lockender Lorbeer: Sport und Spiel in der Antike*, hg. von RAIMUND WÜNSCHE, München 2004, S. 44-55.

²⁴ Vgl. z. B. MARIA TSIMPIDOU-AVLONITI, The Grave Tumuli of Agios Athanasios, in: *Journal of Archaeology* 10 (1996/1997), S. 442, Abb. 8.

²⁵ Vgl. PANOS VALAVANIS und PANOS BALABANES, *Games and Sanctuaries in Ancient Greece. Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens*, Athen 2004, S. 371, Abb. 532.

²⁶ Vgl. JANET BURNETT GROSSMAN, *Athletes in Antiquity. Works from the Collection of the J. Paul Getty Museum*, Salt Lake City 2002, S. 7, Nr. 2.

Kranzes aus Amphipolis. Die Metallschlaufen an der hinteren Öffnung des Lorbeers aus Agios Athanasios dienten der Aufnahme eines Stoffbandes, das im Nacken verknötet werden konnte. Vor allem die funktionale Ausführung der Objekte deutet darauf hin, dass diese Kränze *nicht* nur zu einer Schmückung des Toten während der Aufbahrung und für die Reise ins Jenseits gearbeitet waren, wie häufig angenommen wird.²⁷

In römischer Zeit kam es zu einer Ausweitung des Spielewesens; als Spielgeber profilierten sich nicht nur die römischen Kaiser mit der Einrichtung überregionaler Spiele wie derjenigen in Rom und Neapel, sondern auch reiche Bürger kleinerer Städte mit Festen von vor allem lokaler Bedeutung. MICHAEL WÖRRLE hat ausgehend von einer Stifterinschrift hadrianischer Zeit aus Oinoanda die Einrichtung eines musischen Agons ausführlich beschrieben.²⁸ Iulius Demosthenes stiftete seiner Stadt ein mehrtägiges und in regelmäßiger Wiederkehr auszurichtendes Fest, dessen Parameter er inschriftlich festlegen ließ. Der Text nennt die Anzahl instrumentaler, theatraler sowie poetischer Wettbewerbe mit dem jeweiligen Budget, legt deren Abfolge fest und macht Angaben zu Preisen und Kränzen. Besonders durch letztere konnte wohl der spezielle Charakter der jeweiligen Stadt bzw. Veranstaltung unterstrichen werden, so dass es in römischer Zeit zur Entwicklung von hybriden Kränzen kam, die neben den schlichten Blattkränzen und deren Nachbildungen aus Edelmetall als Preise errungen werden konnten. Professionelle Kranzflechter (*coronariae*)²⁹ wanden aus Zweigen, Blättern sowie den Blüten verschiedenster Pflanzen und mit Hilfe weiterer Materialien wie Stoffbändern, Schmucksteinen und Metallteilen markante Kranzvariationen,³⁰ bei denen auch Lorbeerblätter weiterhin Verwendung fanden. In den Bodenmosaiken der Villa Romana del Casale von Piazza Armerina werden bekränzte Sieger verschiedener Wettstreite dargestellt, darunter auch der Gewinner eines lyrischen Wettbewerbs (Abb. 4):³¹ Die mit einer Schrifttafel ausgestattete Figur eines jungen Mannes hat deklamierend den Kopf erhoben; der Blick ist unbestimmt in die Ferne

²⁷ Im Gegensatz zu den aus dünnerem Goldblech gearbeiteten Totenkränzen, die nur für eine einmalige Benutzung bestimmt waren, da bei ihnen jegliche technischen Verbindungen fehlen. Für Kränze als Grabbeigaben siehe JOSEPH B. TRAPP, *The Owl's Ivy and the Poet's Bays. An Enquiry into Poetic Garlands*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21.3-4 (1958), S. 231f.

²⁸ MICHAEL WÖRRLE, *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien. Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*, *Vestigia* 39, München 1988.

²⁹ Vgl. GERMAINE GUILLAUME-COIRIER, *Images du Coronarius*, in: *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 107 (1995), S. 1093-1151.

³⁰ Diese Kränze werden von der archäologischen Forschung meist als Blüten- oder Preiskronen angesprochen. Vgl. JUTTA RUMSCHEID, *Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit*, in: *Istanbuler Forschungen* 43 (2000), S. 62-67.

³¹ Für das Folgende maßgeblich RUMSCHEID [Anm. 30], S. 62-67; 162-164. Vgl. *La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo di Costantino*, hg. von ANDREA CARANDINI, ANDREINA RICCI und MARIETTE DE VOS, Palermo 1982, S. 122-125.

oder auch nach innen gerichtet. Ein hybrider Kranz umrahmt hier als imposante Kreation die Stirn des Dichters. Ähnlich mächtig wirken die Kränze, die auf einem Zwischengoldglasboden des 4. Jhs. n. Chr. dargestellt sind (Abb. 5).³² Ein *aulos*-Spieler, der sich mit dem Palmwedel in seiner erhobenen Rechten stolz als Sieger zu erkennen gibt, hat neben sich seine Preise ausgestellt. Unter dem Palmwedel türmen sich fünf Hybridkränze, deren Prächtigkeit durch ein zentrales Medaillon zum Ausdruck gebracht wird. Besonders hervorgehoben sind die Kränze zu seiner Linken, die vor einer Herme mit Theatermasken präsentiert werden.³³ Wie die Beischrift *CAPITOLIA* zu erkennen gibt, stellt der untere Kranz den Preis der Kapitolinischen Spiele dar. Insgesamt scheint man bei der Gestaltung römischer und spätrömischer Siegerkränze eine massivere Form bevorzugt zu haben als in Griechenland.³⁴ Beispielsweise zeigt auch die Parodie einer Dichterbekränzung, die auf einem Paar silberner Trinkbecher aus Boscoreale zu erkennen ist, unter anderem einen hybriden Siegerkranz (Abb. 6).³⁵ Hierfür ließ der Toreut Skelette als berühmte Dichter und Philosophen mit deren typischen Attributen in einschlägigen Situationen posieren.³⁶ Das silberne Trinkgeschirr, in dessen Zusammenhang die Skelett-Becher gefunden wurden, bietet zudem weitere Hinweise zum Verständnis der römischen Dichterkränze, da auf weiteren Trinkbechern in Triumph- und Opferszenen Lorbeerkränze dargestellt sind. Wie BIRGIT BERGMANN gezeigt hat, ist auf dem sogenannten Tiberius-Becher des gleichen Silberschatzes in einer Triumphszene der mächtige Kranz des siegreichen Feldherrn (wohl Tiberius), der aus Lorbeer und Tänien gebildet ist, als *corona etrusca* zu identifizieren (Abb. 7). Währenddessen tragen die anderen Teilnehmer des Triumphzugs – ebenso wie die auf der anderen Seite des Becher gezeigten, vor dem Auszug in den Krieg Opfernden – einen schlichten, nur aus frischem Lorbeer gewundenen Blattkranz mit dünnem Band, die *corona*

³² CHARLES R. MOREY, *The Gold-Glass Collection of the Vatican Library, with Additional Catalogues of the Other Gold-Glass Collections*, Catalogo del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana IV, Vatikanstadt 1959, S. 7; RUMSCHEID [Anm. 30], S. 188f. Vgl. allgemein KATHERINE L. LUTRAAN, *Late Roman Gold-Glass. Images and Inscriptions*. McMasters University MA Thesis, Hamilton 2006.

³³ Evtl. sind diese Kränze als Reliefdarstellungen zu verstehen, s. RUMSCHEID [Anm. 30], S. 81-83.

³⁴ Auch in Anbetracht der Überlegungen, dass die detaillierte Darstellung eines Kranzes in Bildmedien zu einer massigen Wirkung führen kann oder dass diese Kränze im Bild stärker betont werden sollten, erscheint der Unterschied u.U. wohl doch auf die Realien zurückzuverweisen. Vgl. die entsprechenden Überlegungen auch bei BIRGIT BERGMANN, *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*, Berlin 2010, S. 209-212.

³⁵ Siehe bei FRANÇOIS BARATTE, *Le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale*, Paris 1986, S. 65-67.

³⁶ Siehe bei ANN L. KUTTNER, *Dynasty and Empire in the Age of Augustus. The Case of the Boscoreale Cups*, Jackson 1994, S. 10-12. Die Deutung von KATHERINE M. D. DUNBABIN, *Sic erimus cuncti... The skeleton in graeco-roman art*, in: *Jahrbuch des Deutschen Instituts* 101 (1986), S. 224-228, die die Szene als Bekränzung während des Symposiums sieht, scheint m. E. nachrangig, da sonst keine weiteren Anspielungen darauf gezeigt werden.

laurea (Abb. 8).³⁷ Insgesamt deuten die hier diskutierten antiken Bildbeispiele an, dass die in Wettbewerben römischer Zeit gewonnenen Kränze eher an die Dimensionen der *corona etrusca* angelehnt waren als an die der einfachen *corona laurea*.³⁸

Inwieweit waren aber in der Zeit Petrarcas die hier vorgestellten visuellen antiken Gestaltungs- und Darstellungsmodi von Dichterkränzen bekannt? Mit Gewissheit lässt sich nur sagen, dass Bildnisse römischer Kaiser vor allem auf antiken Münzen und Gemmen in Rom seit dem Mittelalter kursierten und als solche erkannt wurden.³⁹ Für bekränzte Dichterporträts ist dies aufgrund der fragmentarischen Überlieferung eher nicht anzunehmen. Es lässt sich daher vorschlagen, dass für die Idee von wirklichen antiken Dichterkränzen in Petrarcas Zeit der Lorbeerschmuck einer *corona laurea* römischer Kaiserporträts als Vorbild zur Verfügung stand. Blickt man nun nochmals auf den Lorbeer, mit dem Martini Vergil auf dem Frontispiz bekränzte, welches er für Petrarca anfertigte, so erweist sich dieser Kranz als im sehr allgemeinen Sinne eher einer antiken *corona laurea* aus Lorbeer und dünnem Band ähnlich als den hybriden Preiskränzen römischer Wettbewerbssieger (Abb. 1).⁴⁰ Da von Petrarcas Krönungskranz zeitgenössische Darstellungen fehlen,⁴¹ muss offen bleiben, ob man sich das tatsächliche Krönungsobjekt wie den Kranz im Bildnis Martinis vorzustellen hat oder wie diejenigen, die in späteren Bildnissen Petrarcas des 15. Jhs. dargestellt werden.⁴²

³⁷ Zum Unterschied in Darstellung und Bedeutung der *corona laurea* und der *corona etrusca* siehe BERGMANN [Anm. 34], S. 51-91 und bes. S. 95-97; S. 329-331; dies., Der Kranz des Augustus in den Musei Capitolini, Stanza degli Imperatori 6 (Inv. Nr. 495), in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 118 (2012), S. 280-290.

³⁸ Für die Abbildungen s. ANTOINE HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale*, Monuments et Mémoires, Fondation Piot, 5, Paris 1899.

³⁹ Siehe dazu auch die Einträge in der Census-Projekt Datenbank s.v. *laurel wreath* (<https://thecensusproject.org>).

⁴⁰ Aufgrund des engen künstlerischen Verhältnisses von Petrarca und Simone Martini könnte man dies vorschlagen, siehe die jüngst vorgelegte Studie von ALEXANDER LEE, The look(s) of Love: Petrarch, Simone Martini and the ambiguities of fourteenth-century portraiture, in: *Journal of Art Historiography* 17 (2017), S. 1-12 (<https://arthistoriography.wordpress.com/17-dec17/>). Mit der Frage nach den Kränzen von Petrarca und Bebel hat sich DIETER MERTENS intensiv auseinandergesetzt, s. DIETER MERTENS, Heinrich Bebel's Lorbeerkranz, in: *So lauert alles Objekt auf den Augenblick ... Tübinger Dinge*, hg. von EVAMARIE BLATTNER, Tübingen 2011, S. 34-39; DIETER MERTENS, Petrarca's „Privilegium laureationis“, in: *Litterae Medii Aevi. Festschrift für Johanne Antenrieth zu ihrem 65. Geburtstag*, hg. von MICHAEL BORGOLTE und HERRAD SPILLING, Siegmaringen 1988, S. 225-247. Zu den Lorbeerkränzen im späteren 16. Jh. vgl. ECKHARDT SCHÄFER, Paulus Melissus Schedius (1539-1602), Leben in Versen, in: *Humanismus im deutschen Südwesten*, hg. von PAUL G. SCHMIDT, Siegmaringen 1993, S. 239-263. Der hybride Kranz aus einem Band aus goldenem Draht und Lorbeerblättern im Lutherhaus Wittenberg gilt als originaler Dichterkranz des Friedrich Taubmann von 1593, s. ebd. 256-257 mit Abb. 3

⁴¹ Für eine Sammlung früher Darstellungen vgl. MERTENS [Anm. 40]. Allerdings sind die frühen Skizzen in Handschriften des 14. Jhs. (wie in Cod. I, 142 inf., fol. 34r. der Biblioteca Ambrosiana in Mailand, abgebildet ebenda) wenig aussagekräftig. Erst aus dem 15. Jh. sind mehrere Darstellungen des lorbeerbekränzten Petrarca erhalten, vgl. die folgende [Anm. 42].

⁴² Vgl. z. B. die Wanddekoration im Arbeitszimmer (*studiolo*) des Federico da Montefeltro (*Uomini illustri* Fresko, 1470er-Jahre, Justus van Gent und Pedro Berruguete zugeschrieben), s. LUCIANO CHELES, *The Studiolo of Urbino. An Iconographic Investigation*, Wiesbaden 1986, S. 17-20.

Dichter und Lorbeer – symbolische Krönung in der antiken Literatur

Auch in der lateinischen Poesie der Antike wird der Lorbeer nicht automatisch mit Dichtern assoziiert. Häufig finden sich Hinweise auf Efeukränze, die die Köpfe von Dichtern schmücken, so etwa in Vergils achter Ekloge. Vergil bietet seine Gedichte seinem Gönner Asinius Pollio an und windet sie ihm gleichsam als Dichterkrone um seine Schläfen (vergleiche hierzu die oben angeführte Pindarstelle), die jedoch bereits von einem anderen Kranz geziert werden – dem Lorbeerkranz der siegreichen Feldherren (Vergil, *Eklogen* 8.11-13): „Bei dir beginne ich, bei dir endet mein Lied: nimm die Gedichte an, die auf deinen Befehl begonnen wurden, und gestehe mir zu, dir dieses Efeu um deine Schläfen zwischen den Lorbeer, das Siegeszeichen, zu winden.“ (*a te principium, tibi desinet: accipe iussis / carmina coepta tuis, atque hanc sine tempora circum / inter victrices hederam tibi serpere laurus*). Sehr deutlich wird hier der Dichterkranz aus Efeu dem offensichtlich viel ehrenvolleren Kranz des Feldherrn gegenübergestellt. Lorbeerkränze als Auszeichnung und Symbol für triumphierende Generäle waren in der römischen Republik üblich. Als Cicero seine Niederschlagung der Catilinarischen Verschwörung in einem Epos feierte (von dem wir, unter dem Titel *De consulatu suo*, nur Fragmente kennen), formulierte er, dass der Lorbeerkranz, der den militärischen Sieg seines Mitkonsuls Antonius gegen die Catilinarier in Faesulae bezeichnet, der Wortgewalt seiner Reden weichen müsse, mit denen er Catilina und seine Anhänger bezwungen habe („Waffen sollen weichen vor der Toga, der Lorbeer möge vor der Zunge zurückweichen“, *cedant arma togae, concedat laurea linguae*).⁴³ Ebenso wie Vergil scheint er hier eine Antithese zwischen der Macht des Wortes und der Auszeichnung für militärische Anführer zu konstruieren. Der Lorbeer steht dem Feldherrn an, dessen öffentliches Ansehen in Rom traditionell besonders hoch war; dem Redner oder, wie in Vergils Fall, dem Dichter kommt andere Ehre zu.

Doch vielleicht ist gerade nicht Abgrenzung, sondern Annäherung das Ziel beider zitierter Texte. In Ciceros Fall ist die Sache eindeutig: er sieht sich als Feldherr in Zivilkleidung (*dux togatus*), der den Staat zwar mit anderen Mitteln, aber darum nicht weniger effektiv gerettet hat.⁴⁴ Als Belohnung erwartet er, dass seine Tat ähnliche öffentliche Anerkennung findet wie die Siege der Feldherren. Die Antithese dient also der Aufwertung der eigenen Position. Ähnliches könnte man

⁴³ So zumindest die Version, die uns Quintilian, *Institutio oratoria* 11.1.24 überliefert; alternativ ist für das letzte Wort auch *laudi* bezeugt („der Lorbeer möge vor der Ehre zurückweichen“), doch ändert das wenig an der Bedeutung des Verses.

⁴⁴ Zur Terminologie vgl. CLAUDE NICOLET, Consul togatus. Remarques sur le vocabulaire politique de Cicéron et de Tite-Live, in: *Revue des Études Latines* 38 (1960), S. 236-263.

sicher auch von Vergil sagen. In der genannten Ekloge (einem Gedicht, das noch vor Augustus' Sieg bei Actium entstand) wendet er sich an Pollio, der nicht nur ein berühmter Politiker und Feldherr, sondern auch Geschichtsschreiber war. Indem Vergil der Hoffnung Ausdruck verleiht, dass seine Dichterkrone gemeinsam mit Pollios Lorbeer dessen Haar zieren möge, so behauptet er damit auch, dass seine Gedichte neben den Leistungen des Pollio bestehen können und ähnliches Ansehen verdienen.⁴⁵ Der Lorbeerkranz wird beinahe wörtlich in die traditionelle Repräsentationskultur Roms eingeschrieben.

Mit diesen beiden Beispielen sind wir noch in der republikanischen bzw. (im Falle Vergils) in der präaugusteischen Phase der lateinischen Literatur. Wird in den genannten Fällen die angestrebte Erhöhung der eigenen Leistung durch die Antithese ‚Lorbeer vs. die Leistung des Wortes‘ erreicht, so versuchten Dichter in der Regierungszeit des Augustus (also den Jahren ab 27 v.Chr.) ihre eigene Bedeutung regelmäßig zu konstruieren, indem sie sich das Symbol des Lorbeers aneigneten. Dies ist möglich, weil der Gott Apollo, dem der Lorbeer geweiht war, eine faszinierende doppelte Natur hatte – er war Pfeilträger und als solcher martialischen Kontexten durchaus angemessen (man denke an den Beginn von Homers *Ilias*, wo die pestbringenden Pfeile Apollos eine Krise im griechischen Heer auslösen), aber als Leierträger auch Gott der musischen Künste. Ovids *Metamorphosen* sind ein relativ später Vertreter der augusteischen Literatur. Sie zeigen den Übergang der beiden Funktionen exemplarisch: Apollo tritt im ersten Buch nach seinem Sieg über den Python als stolzer Held auf, wird dann jedoch durch Amors Pfeilschuss bezwungen und verliebt sich in Daphne, die schließlich auf ihrer Flucht zum Lorbeerbaum mutiert. Ovid inszeniert hier die Vermengung von epischer und elegischer Welt: Amors Eingreifen erinnert an den Beginn von Ovids Erstlingswerk *Amores*, wo Amor ganz ähnlich den Dichter, der gerade ein Epos dichten möchte, mit einem Pfeilschuss verliebt und somit zum elegischen Dichter macht.⁴⁶ Gleichzeitig aber zeigt Ovid auch die enge Verflechtung der zwei symbolischen Bedeutungen des Lorbeers: als Sieger im (militärischen) Kampf käme er Apollo zu, aber erst als Verliebter, als Parallelfigur zu Ovid, dem elegischen Dichter der *Amores*,

⁴⁵ Vgl. MICHAEL J. PUTNAM, *Virgil's Pastoral Art. Studies in the Eclogues*, Princeton 1970, S. 258 („reconciliation between Pollio's world and the poet's“); anders Vergil, *Eclogues*, hg./komm. von ROBERT COLEMAN, Cambridge 1977, S. 230 *ad loc.* („Vergil's lines will contribute specifically poetic honour to the poet [Pollio, CP] rather than to the general“). Vgl. auch ANDREA CUCCHIARELLI, Ivy and Laurel. Divine Models in Virgil's Eclogues, in: *Harvard Studies in Classical Philology* 106 (2011), S. 155-178; er liest die vielfältigen Bacchus- und Apollobezüge der *Eklogen* als politische Symbole (wobei der Lorbeer für Apollo und Augustus, der Efeu für Bacchus und Mark Anton steht). Die *Eklogen* seien an einer „articulated integration“ (S. 173) interessiert, die die politischen Gegensätze der vom Bürgerkrieg entwurzelten römischen Gesellschaft aufhebe; diese rhetorische Strategie habe in der späteren augusteischen Kultur viele Nachfolger gefunden.

⁴⁶ Vgl. zu dieser oft behandelten poetologischen Lesart der Episode jüngst LAUREL FULKERSON, Pastoral Appropriation and Assimilation in Ovid's Apollo and Daphne Episode, in: *Trends in Classics* 4 (2012), S. 29-47, die neben epischen und elegischen auch bukolische Elemente (v. a. aus Vergils 10. Ekloge) in der Episode aufweist.

erreicht er ihn – der militärische Preis wird auf poetologischer Ebene zu einer musischen Auszeichnung.⁴⁷

Natürlich war Apollo als Gott des Lorbeers keine römische Erfindung; die griechische Welt kannte ihn ebenfalls gut.⁴⁸ Doch ist es nicht verwunderlich, dass wir gerade in der augusteischen Zeit vermehrt Verweise auf den Lorbeer finden. Augustus hatte Apollo zu seinem Schutzgott erkoren; er ließ verbreiten, dass Apollo ihn bei der Schlacht von Actium beschützt habe. Der mächtige Apollotempel auf dem Palatin, direkt neben dem Haus der Princeps, war sichtbares Zeichen dieser engen Verbindung. Auch der mit Apollo verbundene Lorbeer wurde durch den Herrscher als Zeichen seines Auserwähltseins verwendet. KARL GALINSKY hat unter Verweis auf Augustus' *Res gestae* daran erinnert, dass die Lorbeerkrone seit dem Jahr 27 v.Chr. zu einem Standardsymbol für den Princeps selbst geworden war: Die Zuerkennung des Ehrennamens Augustus erfolgte symbolisch unter anderem durch die Bekränzung seiner Haustür mit einer Lorbeerkrone.⁴⁹

In der augusteischen Poesie finden wir den Lorbeer zudem häufig in Kontexten, in denen das Dichter-Ich seine Rolle als göttlich inspirierter Prophet (*vates*) definiert. Properz etwa, der in seinem vierten Elegienbuch eine gewagte Kombination von klassischer Liebeselegie und römischer

⁴⁷ Viele haben die Geschichte als *aition* für die Lorbeerkränze bei den Pythischen Spielen gedeutet. ADRIAN S. HOLLIS, Ovid, *Metamorphoses* 1, 445 ff. Apollo, Daphne, and the Pythian Crown, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 112 (1996), S. 69-73 sieht die Passage zudem als Verweis auf Augustus' Lorbeerkranz, indirekt als Hinweis auf seine Stiftung der Spiele von Actium und somit als „veiled compliment to Augustus“ (S. 73).

⁴⁸ Der Atem der delphischen Pythia soll Lorbeergeruch verströmt haben, wie der hellenistische Dichter Lykophron im Proöm seiner *Alexandra* sagt, vgl. *Alexandra* 6 (δαφνηράγων ... ἐκ λαμπῶν, „aus lorbeerduftender Kehle“). Doch nicht nur sie konnte durch den Lorbeer inspiriert werden. Der spätantike Autor Fulgentius schreibt in seinem Kompendium der Mythologie, dass man Wahres träume, wenn man einen Lorbeerzweig neben seinem Kopf liegen habe (*Mitologiae* 1.14 ed. KARL HALM: „[die meisten Schriftsteller versprechen,] dass Schlafende wahre Träume sehen würden, wenn man ihnen Lorbeer neben den Kopf lege“, [plerique auctores promittant] *laurum si dormientibus ad caput posueris, vera somnia esse visuros*). Von hier war der Weg zur Dichtung nicht weit. Pausanias berichtet von einer Statue des Hesiod, die mit einer Leier in der Hand abgebildet sei, und empört sich darüber: „das ist keine angemessene Beigabe für Hesiod, weil seine eigenen Verse deutlich machen, dass er mit einem Lorbeerstab (ράβδος δάφνης) in der Hand gesungen hat“ (Pausanias 9.30.3). Pausanias verweist hier auf Hesiods *Theogonie* 30, wo die Musen dem Dichter zum Beweis seiner göttlichen Inspiration ein Lorbeerszepter überreichen. Noch in den sogenannten *scholia Bernensia* zu Vergils Eklogen findet sich allerdings auch Hesiods Krönung durch die Musen (*Scholia Bernensia ad Eclogam* 6.65, ed. HERMANN HAGEN, *Scholia Bernensia ad Vergili Bucolica atque Georgica*, Leipzig 1867). Die Passage ist faszinierend, da sie gerade keine Lorbeerkrone, sondern eine Hybridkrone anzudeuten scheint (siehe dazu oben im Text) und zudem das Symbol der Siegerkrone als Zeichen ewigen Ruhms im Bild des Verjüngens des Dichters einfängt: „Als der Dichter Hesiod aus Askra, weswegen er der Askräer genannt wird, sehr erfahren mit dem Schreibrohr war und schon alt wurde, bestieg er den Helikon, einen Berg in Aonien, und soll da von den Musen eine Krone mit Blumen und Blättern erhalten habe; als er sie auf sein Haupt setzte, wurde er wieder jung.“ (*Hesiodus poeta de Ascra, unde Ascraeus dictus est, calamis peritissimus, cum iam per aetatem senesceret, in Helicon montem Aoniae subiit ibique a Musis coronam cum floribus et frondibus dicitur accepisse, quae inductus caput iuuenis factus est*).

⁴⁹ KARL GALINSKY, *Augustan Culture. An Interpretative Introduction*, Princeton 1996, S. 354-355, mit Verweis auf *Monumentum Ancyranum* 34.2, wo der Senat Augustus Lorbeerkranz, Bürgerkrone und einen Tugendschild (*clupeus virtutis*) widmet: *quo pro merito meo senatus consulto Augustus appellatus sum et laureis postes aedium mearum vestiti publice coronaque civica super ianuam meam fixa est et clupeus aureus in curia Iulia positus*. Vgl. auch PAUL ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, München 1987, S. 98, zur sakralen Symbolik des Lorbeers durch die Verbindung mit Apollo: Der Kranz habe Augustus' Haus mit einer „sakrosankten Sphäre“ umgeben.

Nationalliteratur anstrebt, verweist auf den Lorbeer, wenn er sich anschickt, die Seeschlacht von Actium und damit den Gründungsmythos der augusteischen Zeit in nicht-epischen Versen zu besingen.⁵⁰ Er stellt das als innovatives Unterfangen heraus, das nur durch einen echten *vates* begonnen werden könne. Der Lorbeer zeigt ihm den Weg (Properz 4.6.10): „der reine Lorbeer macht dem Dichter den neuen Weg sanft“ (*pura novum vati laurea mollit iter*).⁵¹ Schon in einem früheren Elegienbuch hatte Properz seinen eigenen Triumphzug aufgrund seiner poetischen Exzellenz imaginiert, wobei er im Triumphwagen durch die Stadt paradiert wird, während seine Muse auf (lorbeer)bekränzten Pferden einherreitet. Der Triumph, ein wichtiges politisches Thema der augusteischen Literatur, wird damit (ebenso wie der zum Triumphator passende Lorbeer) für die Welt der Dichtung reklamiert.⁵²

Von einer solchen Vorstellung her ist der Schritt, dass sich Dichter auch Lorbeerkrone auf eigene Haupt setzen, nicht weit. Eins der prominentesten Beispiele hierfür finden wir bei Horaz, den Petrarca „gerade für seine Oden“ besonders bewunderte.⁵³ Die ersten sechs Oden des dritten Buches wurden schon durch spätantike Kommentatoren als programmatisch angesehen und werden heute unter dem Namen „Römeroden“ zusammengefasst. In der vierten findet sich eine idyllische Szene, in der das Baby Horaz im Freien ruht; wilde Tiere wie Bären und Schlangen können ihm nichts anhaben, da der Schutz der Musen ihn umgibt. Der besondere Status des Knäbleins, das als von den Göttern begeistert (*non sine dis animosus*) bezeichnet wird, zeigt sich sinnbildlich durch eine Decke aus heiligem Lorbeer und Myrte (Oden 3.4.17-20): „dass ich sicher vor schwarzen Schlangen und Bären schlief, dass ich durch heiligen Lorbeer und Myrte bedeckt war, ein von den Göttern

⁵⁰ Das Gedicht wurde lange als propagandistisches Machwerk abgetan, so noch durch GORDON WILLIAMS, *Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome*, in: *Journal of Roman Studies* 52 (1962), S. 28-46, hier S. 43: der Text sei „one of the most ridiculous poems in the Latin literature“. Heute wird das Gedicht dagegen wegen seines fast postmodernen Zugriffs auf augusteische Themen sehr geschätzt (vgl. Properz, *Elegies Book IV*, hg./komm. von GREGORY HUTCHINSON, Cambridge 2006, S. 155: „Postmodern’ play and resounding praise coexist“).

⁵¹ Später im Gedicht wird der Lorbeer noch einmal genannt, wenn Apollo, von dem Augustus glaubte, dass er seinen Sieg besonders begünstigt habe, selbst spricht und sich als Steuermann der Flotte des Octavian anbietet: *ego temporis auctor / ducam laurigeram Iulia rostra manu*. Die beiden Stellen zusammen zeigen, wie eng auch Properz militärische und poetische Exzellenz unter dem Schutz des Apollo miteinander verbindet. Das Gedicht (der strukturelle Mittelpunkt des vierten Buches) geht damit einen Schritt weiter als das programmatische erste Gedicht des vierten Buches, worin Properz sein neues Programm (aitiologische Elegie im Dienste Roms) ankündigt. Er will ein römischer Kallimachos werden: Anders als der alte Epiker Ennius, dessen Haar eine stachelige Krone geziert habe, will Properz von Bacchus eine (feinere) Efeukrone erhalten (4.1.61-62). Der apollinische Lorbeer des sechsten Gedichts darf durchaus als Anspruch gelesen werden, dass der Dichter mit der Wahl der Actium-Thematik eine höhere Stufe dichterischer Reife anstrebt. Allerdings wird die Ernsthaftigkeit des Anspruchs im Gedicht auf vielfache Weise ironisch in Frage gestellt.

⁵² Vgl. Properz 3.1.9-12 und dazu KARL GALINSKY, *The Triumph Theme in the Augustan Elegy*, in: *Wiener Studien* 82 (1969), S. 75-107, hier S. 88f.

⁵³ In der von Petrarca handgeschriebenen Liste seiner Lieblingsautoren erscheint *Horatius, presertim in odis* (vgl. dazu grundlegend BERTHOLD L. ULLMAN, *Petrarch’s Favorite Books*, in: Ders., *Studies in the Italian Renaissance*, Rom 1973, S. 117-132, hier S. 122f. [urspr. in: *Transaction of the American Philological Association* 54 (1923), S. 21-38]).

begeistertes Kind“ (*ut tuto ab atris corpore viperis / dormirem et ursis, ut premerer sacra / lauroque conlataque myrto, / non sine dis animosus infans*).

Am Ende des dritten Buches verwandelt sich diese Lorbeerdecke des Kindes zum Dichterkranz. Die letzte Ode 3.30, deren erster Vers (*Exegi monumentum aere perennius*) zu den berühmtesten lateinischen Dichterzitaten zählt, endet mit der Krönung des Dichter-Ichs, das von der Muse einen Lorbeerkranz aus Delphi erhält (Oden 3.30.14-16): „Nimm den Stolz, den du aufgrund deiner Verdienste erstrebst, und bekränze mir willig, Melpomene, das Haar mit Lorbeer aus Delphi“ (*Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam*). Heutige Kommentatoren betonen, dass die Verse symbolisch als Apotheose des Dichters zu verstehen seien: In ihr vermengten sich die Idee eines römischen Triumphs und das Bild des griechischen Musenzöglings zu einem machtvollen Symbol ewigen Dichterruhms.⁵⁴ Die Apollofigur verbindet dabei nicht nur das Militärische mit dem Musischen, sondern auch den Dichter Horaz und seinen Schutzherrn Augustus, in dessen Dienst er sich wenige Jahre nach Abschluss des dritten Odenbuches mit dem für sein Säkularfest verfassten *Carmen saeculare* und dem vierten Odenbuch viel expliziter stellen wird.⁵⁵ Es zeigt sich hier, wie eminent politisch es für augusteische Dichter sein konnte, sich den Lorbeer gerade dann anzueignen, wenn sie sich selbst in die Pose eines *vates* der neuen Zeit werfen wollten. Die Lorbeersymbolik verbindet Horaz aufs Engste mit dem Princeps und suggeriert damit die zentrale Rolle, die er und andere Dichter der Zeit ihrer eigenen Dichtung als wesentlichem Teil des kulturellen und politischen Diskurses der Zeit zumaßen.⁵⁶

Dichter und symbolische Bekrönung in der antiken materiellen Kultur

Die visuell darstellende Kunst der Antike zeigt bekrönte Dichter nicht in einem einheitlichen Schema. Schlichte Blattkränze aus Lorbeer oder aus Efeu auf den Häuptern von mythischen Dichtern und Sängern wie etwa Orpheus, Mousaios und Thamyras verweisen auf die religiösen

⁵⁴ MICHAEL C.J. PUTNAM, Horace c. 3.30. The Lyricist as Hero, in: *Ramus* 2 (1973), S. 1-19, hier S. 12. Vgl. zur Symbolik der Stelle auch ROBERT G.M. NISBET und NIALL RUDD, *A Commentary on Horace, Odes Book III*, Oxford 2004, S. 378 *ad loc.* Krönung ist zudem ein *closure*-Motiv (in Pind. *Pyth.* 9.124f. und *Isth.* 7.49ff.), vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. zu dieser Hinwendung des Horaz zum Propagandistischen die sehr pointierte Stellungnahme in Horaz, *Odes Book IV and Carmen Saeculare*, hg./komm. von RICHARD F. THOMAS, Cambridge 2011, S. 10-13.

⁵⁶ Im vierten Buch des Horaz findet sich das Lorbeermotiv ebenfalls, jedoch dann in einer poetologischen Passage, die das große Vorbild Pindar feiert, der „mit apollinischem Lorbeer beschenkt werden muss“ (*laurea donandus Apollinari, Oden* 4.2.9).

Sphären des Apollo oder des Dionysos.⁵⁷ Zudem zeigt die Bilderwelt der attisch-griechischen Vasenmalerei des späten 6. sowie 5. Jhs. v. Chr. die Sphären der beiden Götter häufig als nahezu austauschbar.⁵⁸ In Ergänzung zu bereits im literarischen Teil vorgebrachten Ausführungen zu Apollo kann ebenfalls darauf verwiesen werden, dass auch schon in den Mythen um die heilige Orakel- und Spielstätte Delphi Dionysos seinen Platz neben Apoll dort besaß und beide sogar bisweilen als verschiedene Aspekte eines Gottes angesehen werden konnten. Daher kann man annehmen, dass die Bereiche des Apoll und des Dionysos in den Bildern von Dichtung und Musik auch im Sinne einer gegenseitigen Verstärkung gleichzeitig evoziert werden sollten. In den Bildern bekränzter Dichter scheint in vielen Fällen zudem die Bekränzung an sich im Vordergrund zu stehen, denn die Blätter der Kränze sind oftmals in ihrer Gestaltung sehr allgemein gehalten. Warum aber wird der Dichter dieser frühen bildlichen Darstellungen bekränzt? Auffällig ist, dass die mythischen Siege Apollos über Marsyas sowie der Musen über die Sirenen *nicht* mit einem Kranz belohnt werden. Dagegen ist, wie ANNE QUEYREL in ihrer Analyse der attischen Musendarstellungen aufgezeigt hat, der *erfolgreiche* Dichter und nicht nur der siegreiche als Bekränzter dargestellt.⁵⁹ Die Musen verleihen Kränze an diejenigen, die durch sie erzogen wurden und es zur Meisterschaft in der Dicht- und Sangeskunst gebracht haben, wie etwa Mousaios.⁶⁰ Der Sohn des Orpheus, der je nach mythischer Erzählung bei seinem Vater, Apollo oder den Musen in die Lehre ging, bevor er ein berühmter Poet, Gelehrter und Sänger wurde,⁶¹ ist im Innenbild einer Schale als junger Mann dargestellt, der symbolisch zum Ende seiner Lehrzeit von einer Muse bekränzt wird. Auch Alkaios und Sappho, die in der rotfigurigen Vasenmalerei rund ein Jahrhundert nach ihrer tatsächlichen Lebenszeit dargestellt werden und daher in legendäre Ferne gerückt sind, wurden wohl ebenfalls aufgrund ihrer Meisterschaft bekränzt dargestellt (Abb. 9).⁶² Neben den Blattkränzen sieht man auch Stoffbänder und hybride, diademartige Kompositionen, die wohl mit Blüten und Metallteilen

⁵⁷ Dazu grundlegend MICHAEL BLECH, *Studien zum Kranz bei den Griechen*, Berlin 1982, S. 312-315; Trapp [Anm. 27], S. 231-234.

⁵⁸ Für eine Denkmälerliste mythischer und bekränzter Dichter s. BLECH [Anm. 57], S. 441.

⁵⁹ ANNE QUEYREL, Mousa, Mousai in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 6, Zürich 1992, S. 617-681, bes. S. 666-667, Nr. 97-98; SHERAMY D. BUNDRICK, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge 2005, S. 54-56; S. 100-102.

⁶⁰ ALIKI KAUFMANN-SAMARIS, Mousaios in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 6, Zürich 1992, S. 685-687.

⁶¹ GIORGIO COLLI, *La sapienza greca*, Bd. I, Mailand 1977, S. 43-45; 292-319; 425-430; *Poetae Epici Graeci. Pars II. Orphicorum et Orphicis similibus testimonia et fragmenta*. Fasc. 3. Musaeus. Linus. Epimenides, hg. von ALBERTO BERNABÉ, Berlin 2006, S. 1-55.

⁶² Siehe etwa bei FLORIAN KNAUSS und CHRISTIAN GLIWITZKY (Hgg.), *Charakterköpfe. Griechen und Römer im Porträt*, München 2017, S. 49-52, Abb. 2,18.

kunstvoll angereichert imaginiert wurden.⁶³ Erstaunlicherweise fehlen aus griechischer Zeit statuarische Beispiele bekränzter Dichter. Von Pindar, Menander und anderen existieren zwar heute noch lebensgroße Porträtköpfe, die, wie wir wissen, im Rahmen öffentlicher Ehrungen von den Bürgerschaften auf Plätzen oder auch im Theater aufgestellt wurden.⁶⁴ Jedoch war keines dieser überlieferten Bildnisse in der griechischen Zeit mit einem Kranz konzipiert, obwohl sich reale Kränze – wie Efeukränze als Preise der Dionysien und goldene Kränze als Auszeichnungen für Verdienste um die Bürgerschaft – durchaus im Besitz der Geehrten befanden, was auch allgemein bekannt war. Zudem sind Anbringungsspuren von Kränzen aus anderem Material an den betreffenden Figuren mehrheitlich nicht erhalten.⁶⁵ Wir haben hier also den Fall vor uns, dass wirkliche Bekränzungen keinen Eingang in den Bereich der symbolischen Ehrungen fanden. Nur in Ausnahmefällen, wie etwa beim Bildnis Homers, bei dem der Dichter ein Stoffband über der Stirn trägt,⁶⁶ oder auf privaten Monumenten, wurden Dichter bekränzt dargestellt.⁶⁷

Die Bilderwelt der römischen Zeit überliefert uns in ihrer synthetisierenden Rezeption der als vorbildlich aufgefassten griechischen Kunst eine festgefügte Verbindung zwischen Efeukranz und Dichter.⁶⁸ Bei den nun vor allem in privatem Auftrag gefertigten Bildnissen handelt es sich hauptsächlich um Skulpturen und Wandmalereien. Das Bild Menanders etwa begegnet an der Exedrawand eines Hauses in Pompeij ebenso efeubekränzt (Abb. 10) wie das eines lyrischen Dichters in einer privaten Bibliothek der gleichen römischen Stadt.⁶⁹ Marmorne Repliken der

⁶³ Für einen Kranz mit Blüten wohl für Sappho siehe OLGA TZACHOU-ALEXANDRI (Hgg.), *Mind and Body. Athletic Contests in Ancient Greece*. Ausstellungskatalog Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Athen 1989, S. 315, Abb. 201.

⁶⁴ CHRISTINA PASTAMATI-VON MOOCK, Menander und die Tragikergruppe. Neue Forschungen zu den Ehrenmonumenten im Dionysostheater von Athen, in: *Athener Mitteilungen* 122 (2007), S. 273-327; PAUL ZANKER, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995; KLAUS FITTSCHEN, Die Statue des Menander, in: *Athener Mitteilungen* 106 (1991), S. 243-279.

⁶⁵ Vgl. etwa den sogenannten Epheben Westmacott, das Relief eines den Siegeskranz abnehmenden Athleten, dessen heute verlorener Bronzekranz sich durch die verbliebenen Stifflöcher rekonstruieren lässt, siehe GERMAN HAFNER, *Zum Epheben Westmacott*, Heidelberg 1955. Zu Zenon, dessen Ehrung durch einen goldenen Kranz gut belegt ist und dessen Kopf stets unbekränzt dargestellt wird, siehe bei ZANKER [Anm. 64], S. 93-97.

⁶⁶ FLORIAN KNAUSS und CHRISTIAN GLIWITZKY [Anm. 62], S. 48.

⁶⁷ Beim sogenannten Grabrelief des Aristophanes in Lyme Park, Stockport, vom Ende des 4. Jhs. v. Chr., auf dem der sitzende Verstorbene eine Theatermaske in der Hand hält und mit Efeu bekränzt ist, könnte es sich um einen Gewinner eines Theater- *agón* (evtl. der Dionysien) handeln, siehe KARL SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1997, S. 122f.

⁶⁸ Siehe LUCA GIULIANI, *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt am Main 1986, S. 163-174; BERGMANN [Anm. 34], S. 517.

⁶⁹ Für die Arbeiterlaubnis im sogenannte Haus de Menander danke ich der Suprintendenza archeologica di Pompei, insbesondere dem Direktor Pietro Giovanni Guzzo. Für das Bild Menanders siehe FITTSCHEN [Anm. 64], S. 277f.; GIUSEPPINA CERULLI IRELLI, MASANORI AOYAG, STEFANO DE CARO und UMBERTO PAPPALARDO (Hgg.), *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart 1990, Taf. 33. Für das Haus (Pompeji VI 17,41) mit Privatbibliothek, in der der efeubekränzte, namentlich nicht bezeichnete Dichter die Ostwand zierte, siehe bei VOLKER M. STROCKA, Haus mit Privatbibliothek, in: *Römische Mitteilungen* 100 (1993), S. 321-351, Taf. 74, Abb. 2.

griechischen Dichter wurden in römischen Villen in Statuengalerien aufgestellt.⁷⁰ Zu bildlichen Ausstattungsprogrammen kombinierte man die Porträts je nach Themenfeld mit Köpfen anderer berühmter Männer der Antike, etwa Philosophen und Heerführer. Bemerkenswert ist, dass dabei manche der römischen Auftraggeber zur Hervorhebung des Dichter-Status in absichtsvoller Abweichung vom griechischen Vorbild die Dichter bekränzt darstellen ließen⁷¹. Dafür wurde über den Kopf entweder ein Stoffband oder aber ein Efeukranz gelegt. Eindrucksvolle Beispiele solcher bekränzt wie unbekränzt existierender Fassungen, ansonsten bis ins Detail gleicher Porträts, sind etwa der efeubekränzte Pindar⁷² oder auch der sogenannte Pseudo-Seneca.⁷³ Im Fall der Villa dei Papiri in Herculaneum, deren Statuenprogramm sich durch den antiken Vesuvausbruch nahezu vollständig erhalten hat, wünschte sich der Besitzer anscheinend die Köpfe mit Stoffbändern dekoriert⁷⁴. Es wäre sicher aufschlussreich, ausgehend von den heute über die Museen verstreuten efeubekränzten Dichterbildnissen eine einheitliche, heute verlorene Villen-Galerie zu rekonstruieren. Im Gegensatz dazu wurden Philosophenhäupter in römischer Zeit *nie* über das griechische Vorbild hinausgehend bekränzt, nach Ausweis der Sarkophage nicht einmal in der Anwesenheit der Museen.⁷⁵ Grab- und Ehrenstatuen römischer Dichter haben sich jedoch selten erhalten und sind meist ohne Namensbeischriften aufgefunden worden; ein einzelnes Exemplar zeigt einen lorbeerbekränzten Dichter⁷⁶.

Aber auch die gezielte gleichzeitige Darstellung von Efeu und Lorbeer ist in einigen seltenen Fällen in der römischen materiellen Kultur überliefert und begegnet in einer raffinierten Form visueller Inszenierung ebenfalls in Villen. In einigen haben sich nicht nur Bildnisse griechischer Dichter erhalten, sondern auch Statuengruppen der Museen.⁷⁷ Dabei setzten die römischen Auftraggeber bei der Wahl der Ausführung von Repliken der griechischen Vorbilder wiederum

⁷⁰ Siehe etwa als Beispiel die Statuen-Ausstattung der Villa dei Papiri in Herculaneum bei RICHARD NEUDECKER, *Die Skulpturen-Ausstattung römischer Villen in Italien*, Mainz 1988.

⁷¹ Vgl. etwa bei FITTSCHEN [Anm. 64], S. 248 die bekränzte Replik des Menander in Oxford. Die bekränzten Repliken gelten in der Forschung häufig als nicht darstellungswürdig, da sie nicht das griechische *Original* wiedergeben.

⁷² Siehe die vier Repliken des Pindar bei SCHEFOLD [Anm. 67], S. 262f.

⁷³ Für die Doppelherme in der Glyptothek Kopenhagen s. GIULIANI [Anm. 68], S. 163f. mit Anm. 1-3.

⁷⁴ Vgl. den Katalog bei NEUDECKER [Anm. 70]; vgl. CAROL C. MATTUSCH, *The Villa dei Papiri at Herculaneum. Life and Afterlife of a Sculpture Collection*, Los Angeles 2005.

⁷⁵ Dazu maßgeblich BJÖRN C. EWALD, Der Philosoph als Leitbild. Ikonographische Untersuchungen an römischen Sarkophagen, in: *Beihft der Römischen Mitteilungen* 34 (1999), S. 120-140. Interessanterweise sind die Museen auf den Museen-Philosophen- Sarkophagen nie bekränzt, stattdessen haben sie sich häufig eine Feder über der Stirn ins Haar gesteckt – eine Trophäe ihres Sieges über die Sirenen.

⁷⁶ Dazu ZANKER [Anm. 64], S. 201- 206. Für den Grabstein eines Dichters s. bei SCHEFOLD [Anm. 67], S. 166f.

⁷⁷ KARINA M. TÜRRE, *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit. Die sogenannten Thespiaden*, Berlin 1971.

eigene Akzente durch die Wahl der Steinsorten sowie der Kränze (Abb. 11).⁷⁸ In der Villa des Konsuls C. Bruttius Praesens d.Ä.,⁷⁹ in der sogenannten Villa des Cassius⁸⁰ und auch in der kaiserlichen Villa Hadriana⁸¹ sind die Statuengruppen fast vollständig überliefert. Einige der Musen, z.B. Thalia, wurden mit Efeu bekränzt, während etwa Terpsichore den Lorbeer über der Stirn trägt (Abb. 12).⁸² In dieser dreidimensionalen Kulisse, deren architektonische Fassung im Falle der Bruttier Villa überliefert ist,⁸³ konnte der aristokratische oder kaiserliche Hausherr inmitten dieser lebensgroßen Göttinnen die von ihm protegierten zeitgenössischen Dichter oder Sänger auftreten lassen. Ob diese sich bei ihrem Auftritt mit einem Lorbeer oder Efeu auf der Stirn oder mit beidem inszenierten, war wohl dem jeweiligen persönlichen Stil und Anspruch überlassen. Da den zur Musengruppe zugehörige Apollo stets ein mächtiger Lorbeerkranz zierte (Abb. 13), wird man annehmen dürfen, dass der Lorbeer als der erstrebenswertere Kranz galt.

Zusammenfassung

Diese Überblendung von politischer und poetologischer Motivik in der literarischen und visuellen Kultur der römischen Kaiserzeit dürfte auch Statius bekannt gewesen sein, auf den, wie anfänglich angedeutet wurde, Petrarca sich für seine Dichterkrönung besonders beruft. In seinen *Silvae* bezeichnet Statius den Lorbeer als Pflanze des Parnass und als Gabe des Apollo (*Silvae* 1.2.226-227). Wenn er an anderer Stelle ausdrücken möchte, dass er nicht fähig ist, das Lob des Domitian angemessen zu singen, so kleidet er diese klassische *recusatio* in die Formulierung, dass er „selbst dann nicht passende Worte finden könnte, wenn Homer und Vergil ihm gemeinsam eine duftende Lorbeerkrone auf das Haupt setzen würden“ (*non, si pariter mihi vertice laeto / nectat odoratas et Smyrna et Mantua lauros / digna loquar, Silvae* 4.2.8-10). Die für Petrarca wichtigste Stelle in Statius' Œuvre aber ist das Proöm zum Fragment gebliebenen Epos *Achilleis*. Statius widmet es Domitian, den er mit folgenden Worten preist: „den der doppelte Lorbeer von Dichtern und Anführern im Wettstreit

⁷⁸ FRIEDERIKE SINN, Kopf einer Muse (Thalia), in: *Staatliche Skulpturensammlung Dresden, Katalog der antiken Bildwerke II, 1. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit*, hg. von KORDELIA KNOLL, DIETRICH BOSCHUNG u.a., München 2011, S. 359-362.

⁷⁹ SINN [Anm. 78], S. 359-362; SERENA BRUSINI. *La decorazione scultorea della villa romana di Monte Calvo*, Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte Bd. 55, Rom 2001.

⁸⁰ TÜRRE [Anm. 77], S. 41-43.

⁸¹ Die Skulpturengruppe befindet sich heute im Prado, siehe bei TÜRRE [Anm. 77], S. 44. Auch für den kaiserlichen Palast auf dem Palatin ist eine Musengruppe anzunehmen, s. IRENE IACOPI, *Scavi sul colle Palatino. Testimonianze e documenti*, Rom 1997.

⁸² Auch wenn der Kopf der Terpsichore nicht zugehörig ist, so ist der Lorbeer auf einem anderen Replikenfragment in Kopenhagen überliefert, s. BRUSINI [Anm. 79], S. 118f.

⁸³ Siehe SINN [Anm. 78], S. 360.

schmückt“ (*cui geminae florent vatumque ducumque / certatim laurus*, *Achilleis* 15-16). Petrarca referiert an diese Verse in den Marginalglossen, die er in sein Exemplar von Vergil notiert, und zwar gerade dann, wenn er sich von einer Erklärung des antiken Vergilkommentators Servius abwendet. Vergils oben zitierten Vers *Eklagen* 8.13 (*inter victrices hederam tibi serpere laurus*) hatte Servius (aus heutiger Sicht korrekt) dahingehend erläutert, dass „siegreiche Feldherren mit Lorbeer, Dichter aber mit Efeu bekränzt wurden“ (*nam victores imperatores lauro, hedera coronantur poetae*). Petrarca zitiert Servius’ Kommentar, fügt dann jedoch die folgende Bemerkung hinzu: „Kaiser und Sieger erhalten Lorbeer, Dichter Efeu – aber auch Lorbeer“ (*Laurus cesarum atque victorum est, hedera poetarum, sed et laurus*); als Beweis werden Statius’ Verse aus der *Achilleis* genannt.⁸⁴

Selbst wenn Petrarcas Kommentar philologisch gesehen nicht ganz richtig ist, so ist die Bemerkung kulturgeschichtlich doch zutreffend: Auch wenn ausgehend von der materiellen Kultur kein eindeutiges Fazit gezogen werden kann und sich besonders in der römischen Kultur eine große Vielfalt aufzeigt, so war doch der Kranz eindeutig mit dem rühmenden Bildnis des Dichters verbunden. Tatsächlich wird der Lorbeer in augusteischer Zeit durch viele Dichter mit ihrem eigenen Tun assoziiert. Die Grenzen zwischen politischem Herrscher (Petrarcas *Caesar*) und Dichter werden dadurch im Symbol des Lorbeers durchlässig, ihre Rollen aufeinander bezogen; wie gezeigt, waren die Siegespreise der Kapitolinischen Spiele aus Lorbeer und wurden prominent – massigen Kronen gleich – auf Monumenten dargestellt. Dichter, so das zugrunde liegende Argument, haben einen essentiellen Anteil an der Legitimierung der neuen Zeit. Wenn durch diesen Prozess der Herrscher unsterblich wird, so gilt das auch für den Dichter. Beiden steht daher die Lorbeerkrone an, das alte Symbol des Siegers, der die Zeitlichkeit durch seinen Sieg überwunden hat und im Ruhm bei der Nachwelt weiterlebt.

Abbildungsverzeichnis

(aus rechtlichen Gründen können in diese Fassung keine Fotos aufgenommen werden; im publizierten Beitrag sind die Abbildungen vorhanden):

Abb. 1 Simone Martini. Virgil Frontispiz. Der lorbeerbekränzte Dichter Virgil, Codex Ambrosianus Biblioteca Ambrosiana Mailand.

⁸⁴ Vgl. hierzu ENRICO FENZI, Servio, Simone Martini, Petrarca. Un percorso attraverso il Vergilio Ambrosiano, in: *Servius et sa réception de l'antiquité à la Renaissance*, hg. von MONIQUE BOUQUET und BRUNO MENIEL, Rennes 2011, S. 409-441, hier S. 411. Petrarcas Marginalkommentar zitiere ich nach Francesco Petrarca, *Le postille del Vergilio Ambrosiano*, Bd. 2, hg. von MARCO BAGLIO, ANTONIETTA NEBULONI TESTA und MARCO PETOLETTI, Rom und Padua 2006, S. 538 (Nr. 358).

Abb. 2 Grabstele eines mehrfachen Siegers, Isthmia Museum.

Abb. 3 Goldener Lorbeerkranz griechischer Zeit, the J. Paul Getty Museum, Los Angeles,
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/31829/>.

Abb. 4 Bekränzter Sieger eines poetischen Wettbewerbs. Bodenmosaik einer römischen Villa der Villa Casale von
Pizza Amerina.

Abb. 5 Siegreicher Aulet mit seiner Sammlung von Siegeskränzen, darunter auch ein Kranz der Kapitolinischen
Spiele. Goldglasfragment © [1986] Biblioteca Apostolica Vaticana.

Abb. 6 Parodie eines sich bekränzenden Dichters. Umzeichnung einer toreutischen Darstellung auf einem
silbernen Trinkbecher römischer Zeit. Graphische Darstellung von Annalize Rheeder nach bpk / RMN -
Grand Palais / Hervé Lewandowski.

Abb. 7 Mächtige corona etrusca. Toreutische Darstellung auf einem silbernen Trinkbecher römischer Zeit,
bpk / RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski.

Abb. 8 Schlichte corona laurea. Toreutische Darstellung auf einem silbernen Trinkbecher römischer Zeit,
bpk / RMN - Grand Palais / Hervé Lewandowski

Abb. 9 Alkaios und Sappho auf einem rotfigurigem attischen Weinmischgefäß um 470 v. Chr. Staatliche
Antikensammlungen und Glyptothek München, fotografiert von Renate Kühling.

Abb. 10 Wandmalerei in der Exedra der Casa del Menandro: Porträt des Menander als efeubekränzter Dichter (50-
79 n. Chr.), Pompeji, I, 10.

Abb. 11 Kaiserzeitliche Marmorkopf einer Muse (Thalia) mit Lorbeerkranz © Skulpturensammlung, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden.

Abb. 12 Lorbeerbekränzte Terpsichore aus dem Vatikan aus dem Vatikan aus der sogenannten Villa des Cassius,
Photo Vatican Museums.

Abb. 13 Lorbeerbekränzter Kopf eines Apollon aus dem Vatikan aus der sogenannten Villa des Cassius, Photo
Vatican Museums.