

Naturalismus und Klassizismus: Stil und Wirkung frühhellenistischer Porträts*

Ralf von den Hoff

„Realistische Porträts gehören natürlich zu den wichtigsten Manifestationen der Kunst in hellenistischer Zeit und können zu den Erscheinungen gerechnet werden, die die hellenistische von der klassischen Kunst unterscheiden.“¹

Diese Feststellung Martin Robertsons könnte sinngemäß aus jedem Handbuch zur hellenistischen Kunst entnommen sein. Frühhellenistische Bildnisse markieren demnach die Geburtsstunde der „Porträthaftigkeit im modernen Sinn“.² Der als typisch für das 3. Jh. v. Chr. angesehene „Realismus“ der Porträts hat indes als grundsätzliches Phänomen nur wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen, sowohl was seinen Charakter und seine Bedeutung für die Bilderwelt und Ästhetik der Zeit angeht, als auch was seine Benennung als „Realismus“ betrifft.³ Vielmehr ist das „realistische“ Darstellungsinteresse hellenistischer Zeit bislang ausführlich an einer anderen Bildgattung diskutiert worden: an den sog. Genrebildern, den Statuen alter Fischer oder Landleute, die körperlichen Verfall und Armut lebensnah vor Augen führen.⁴ Ein erstes terminologisches Problem wurde schon dabei deutlich. Es handelt sich um Bilder fiktiver Personen. Ihr schonungsloser „Realismus“, ihre wie

* Für die Einladung zum Vortrag nach Eichstätt und die Möglichkeit, den Beitrag in dieser Form zu publizieren, danke ich Gerhard Zimmer herzlich, für Hinweise Christiane Vorster und Rolf M. Schneider. Der Vortragscharakter wurde weitgehend beibehalten. Christian Kunzes soeben publizierte Dissertation „Zum Greifen nah“ (2002), die verwandte Phänomene behandelt, konnte nicht mehr im Detail berücksichtigt werden. Die Abkürzungen folgen den Richtlinien in: *Archäologischer Anzeiger* 1997, 611–628. Außerdem werden folgende Kürzel verwendet:

Fittschen K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts* (1988)

Richter G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965)

Schefold K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (2. Auflage 1997)
von den Hoff R. von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus* (1994)

¹ M. Robertson, *What is Hellenistic about Hellenistic Art*, in: P. Green (Hrsg.), *Hellenistic History and Culture* (1993), 79.

² Fittschen, 25.

³ Vgl. besonders H. Protzmann, *JdI* 92, 1977, 169–203, sowie M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975) 504–516; J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1986) 7–10; 59–70; R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991) 22–23. 33–38. B. Andreae, *Die Schönheit des Realismus* (1998) sowie jetzt: C. Kunze, *Zum Greifen nah* (2002). – Intensiver ist die Diskussion um den „Realismus“ späthellenistischer und römisch-republikanischer Bildnisse: R. R. R. Smith, *JRS* 71, 1981, 24–38; P. Zanker, *AA* 1995, 473–481; H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture* (1996).

⁴ N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst* (1980) 83–108; H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute* (1982) besonders 59–69; W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders des Großen und seiner Nachfolger* (1993) 229–259; vgl. L. Giuliani, *AA* 1987, 701–721.

aus dem Leben gegriffene Körperlichkeit beruhte also keinesfalls auf Ähnlichkeit mit konkreten Individuen. Er diene vielmehr, wie H.P. Laubscher gezeigt hat, charakterisierend der Bestätigung schon existierender negativer Urteile der Oberschichten, die die Figuren vermutlich auch stifteten. Damit wird zum einen klar, dass „Realismus“ und Ähnlichkeit nicht unbedingt zusammengehen müssen. Besonders aber wird die Verwendung des modernen Begriffs „Realismus“ problematisch. Dieser nämlich ist seit der zweiten Hälfte des 19. Jhs. sehr weitgehend *inhaltlich*, und zwar auf Kritik und Aufklärung festgelegt. Zwar ist eine realitätsnahe Themenwahl für die „Genrebilder“ typisch, nicht aber ein kritischer Anspruch. Überdies ist es ein *formales* Phänomen, das sie gegenüber ihren Vorläufern auszeichnet:⁵ Eine sich der realen, erfahrbaren Welt stilistisch, in der rein äußerlichen, man könnte sagen oberflächlichen Bewältigung eines Themas annähernde Darstellungsweise. Die kunsthistorische Terminologie stellt hierfür den Begriff des Naturalismus zur Verfügung.⁶ Wenn sich bei Porträts ein ähnliches stilistisches Phänomen beobachten lässt, so sollte es gleichfalls als „Naturalismus“ bezeichnet werden. Von Kritik kann nämlich in dieser rühmenden, positive Eigenschaften der Dargestellten in der Öffentlichkeit präsentierenden Bildgattung erst Recht keine Rede sein.

So klärend eine solche terminologische Präzisierung ist, so wenig kann sie alleine zum Verständnis des Phänomens beitragen. Dazu bedarf es der Beschreibung dessen, was man mit dem neuen Naturalismus im frühhellenistischen Porträt meint. Damit verbunden ist die Frage nach dem Grund für die bekannte individuelle Erscheinung von Bildnissen dieser Zeit. Das Paradebeispiel hierfür ist die Statue des attischen Politikers und Redners Demosthenes (Abb. 1–3).⁷ Die Athener ließen sie 280/79 von dem Bronzebildner Polyeuktos schaffen und stellten sie als postume Ehrung auf der Agora der Stadt auf. Ihrer Inschrift nach wollten sie damit an den mehr als 40 Jahre zurückliegenden Widerstand des Demosthenes gegen die Makedonen erinnern. Etwa seit dem Tod des Redners 322 hielten diese die Stadt mit nur kurzen Unterbrechungen besetzt. Doch nun schien Athens Freiheit wieder zum Greifen nahe – Demosthenes war also wieder aktuell. Der Redner ist mit

⁵ C. Kunze, RM 106, 1999, 43–82 besonders 81; jetzt auch: ders., Zum Greifen nah (2002).

⁶ Laubscher a. O. 62–66 (mit weiteren Hinweisen). – Protzmann a. O. 180, spricht vom „Phänomenalismus“ der frühhellenistischen Kunst; s. auch u. Anm. 11. – Zu Realismus und Naturalismus in der Kunst- und Literaturgeschichte vgl. Laubscher a. O. 60–61; G. Boehm, Bildnis und Individuum (1985); K. Herding, Realismus, in: W. Busch (Hrsg.), Funkkolleg Kunst (1987) 730–764; Historisches Wörterbuch der Philosophie 8 (1992) 170–178 s. v. Realismus: Literatur und Kunst (G. Plümpe); K. Sachs-Hombach (Hrsg.), Vom Realismus der Bilder (2000).

⁷ Richter 215–224; Fittschen Taf. 108–115; Schefold 200; 507 f.; B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 74–74, Taf. 21. – Zum historischen Kontext: C. Habicht, Athen (1995) 129–146.

kurzem, lockigem Haar und einem kurz geschnittenen Bart gezeigt (Abb. 2). Sein Gesicht ist von Falten zerfurcht. Krähenfüße an den Augenwinkeln markieren sein fortgeschrittenes Alter. Die Brauen hat er energisch zusammengezogen. Der Blick ist gesenkt. Demosthenes trägt ein eng um den nackten Körper gezogenes Himation (Abb. 1), das typische Gewand des athenischen Bürgers. Die Hände sind vor dem Körper gefaltet. Alles dies sind keine ungewöhnlichen Züge. Das Demosthenes-Porträt folgt bekannten spätklassischen typologischen und ikonographischen Vorgaben.⁸ Als neu und typisch frühhellenistisch hat man Anderes erkannt: Geste und Mimik seien als Ausdruck von Trauer um den Verlust der athenischen Unabhängigkeit zu verstehen und bezeugten ein neues psychologisches Darstellungsinteresse. Die Statue erinnere an den nachdenklichen, erfahrenen Ratgeber der Stadt, zeige eine neue Qualität des Politikers. Sie sei in ihrer introvertierten Pose ein Gegenbild zur Statue des stilvoll posierenden Aischines, des Makedonenfreundes, in den Alterszügen überdies ein Kontrast zu dem vom Makedonenkönig Alexander propagierten revolutionären Bild des jungen Herrschers. Mit dem Habitus der ganzen Figur, dem im Vergleich zu älteren Bürgerbildnissen geradezu hässlichen Auftreten, werde andererseits erstmals nicht die Einordnung in ein normatives Bürgerideal propagiert, sondern die individuelle Leistungsfähigkeit des Einzelnen hervorgehoben.⁹ Dies komme auch im Kopf der Statue zum Ausdruck. Die angespannte Mimik bezeichne intellektuelle Qualitäten als neues Ideal. Das „unerhörte Pathos“ der Mimik, das weit über das ältere, bereits dieselbe Formel verwendende Platonbildnis hinausgeht, spiegele die „glühende politische Engagiertheit“ oder die Anstrengung des Redners „bei der Suche nach dem treffenden Wort“. Sie stehe für die *gnome*, die geistige Kraft, die auch die Inschrift der Statue hervorhebt.¹⁰

Alle diese Deutungen nehmen die Ikonographie zum Ausgangspunkt und zielen auf eine für Demosthenes repräsentative und für den Kontext der Aufstellung spezifische Interpretation ab: zu Recht. Doch ist dabei

⁸ Geste: T. Dohrn, *JdI* 70, 1955, 50–80; Fittschen Taf. 116,2 ; C. W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (1993) Nr. 2.206, 2.286, 2.335, 2.360b, 3.846. – Kopftypus: Clairmont a. O. Nr. 1.400 (umgearbeitet); 2.227, 2.317, 2.398, 2.430, 2.454, 2.747, 2.954, 3.409, 3.460. – Mimik: L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (1986) 134–140.

⁹ Die unterschiedlichen Deutungen bei: Pollitt a. O. 62–63; Giuliani a. O. 140; Smith a. O. 38; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (1995) 89–90; W. Raack, in: ders. (Hrsg.), *Rede und Redner, Kolloquium Frankfurt* (2000) 157; J. Onians, *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome* (1999) 127, 130–131; K. Fittschen, in: *Agalma. Festschrift für G. Despinis* (2001) 330–332; vgl. schon E. Buschor, *Das hellenistische Bildnis* (2. Auflage 1971) 17; M. Bieber, *Sculpture of the Hellenistic Age* (2. Auflage 1961) 67.

¹⁰ Pathos und Engagiertheit: Giuliani a. O. 140. – Suche nach dem treffenden Wort: Zanker a. O. 89.



Abb. 1: Statue des Demosthenes: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 2782

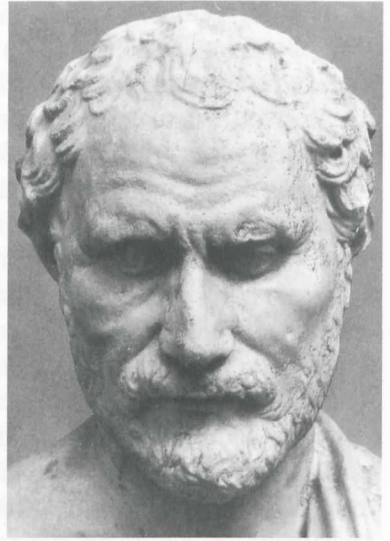


Abb. 2: Kopf der Statue des Demosthenes: Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 2782

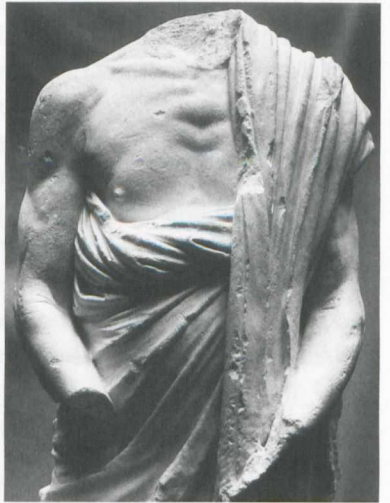


Abb. 3: Statue des Demosthenes, Detail: Brüssel, Musée de Cinquantenaire Inv. A 3907. Gipsabguss Museum für Abgüsse München Inv. Th 24

vom Naturalismus des Porträts noch kaum die Rede. Er artikuliert sich vielmehr im Wie der Darstellung der ikonographischen Motive: im Stil. Beim Demosthenes fällt in dieser Hinsicht im Vergleich zu älteren Bildnissen die differenzierte Art ins Auge, in der die Haut des Gesichtes als die welke Haut eines alten Mannes charakterisiert ist. Trocken scheint sie sich da zu spannen, wo sich Schädelknochen abzeichnen, wie an den Jochbeinen und an den Schläfen. Fleischig erscheinen hingegen die Stirnfalten. Ledrig wirft sie Falten, wo die Gesichtsmuskeln erschlafft sind, wie an den Wangen. Ähnlich sind auch der früher offenbar einmal muskulöse Oberarm, die Ellenbogenfalten und die hagere Brust der Statue gekennzeichnet, die durch den fehlenden Chiton absichtsvoll enthüllt wird (Abb. 3). Sie kontrastiert mit einem durchaus wohlgenährten Bauch. Wie bei den „Genrebildern“ macht dieser Oberflächennaturalismus den Eindruck greifbarer Stofflichkeit aus, wie aus konkreter Beobachtung am Menschen erwachsen. So wirkt die Statue trotz der Bindung an ältere Darstellungskonventionen unmittelbar: Demosthenes selbst scheint vor uns zu stehen. Durch den Stand und die momentan erscheinende Geste wird dies noch unterstrichen.¹¹

Es lag natürlich nicht nahe, diesen Naturalismus auf politische Interessen oder auf die Rolle des Demosthenes in Athen zu beziehen. Er wurde deshalb entweder zur neutralen Beschreibung eines zeitspezifischen Stils herangezogen. Oder man hat ihn mit vom Stil der Statue wieder weit entfernten, grundsätzlichen Veränderungen in Zusammenhang gebracht, die als typisch hellenistisch gelten und sich in vielem mit dem in der Ikonographie beobachteten decken: Individualisierung, Gegenbewegung zu den Normen der Polis, Bedeutungsgewinn von Expressivität, neues Wissenschafts- und Beobachtungsinteresse oder neue Errungenschaften der Medizin.¹² Der Naturalismus fordert aber auch und zunächst als konkretes *formales* und *rezeptionsästhetisches* Phänomen Erklärungen, nicht nur als Bestandteil expliziter Bildnisbotschaften oder Zeugnis mentalitäts- oder geistesgeschichtlicher Wand-

¹¹ Buschor a. O. 17; Pollitt a. O. 63. – Ähnlich urteilt ein frühhellenistisches Epigramm des Poseidipp über eine Porträtstatue: s. u. Anm. 26. – Vgl. zur Beschreibung des typischen Oberflächennaturalismus auch: H. Protzmann, in: M. Kunze (Hrsg.), Beiträge zum antiken Realismus (1977) 27–28.

¹² Stil: E. Pfuhl, JdI 45, 1930, 4–11; G. Kraemer, Hellenistische Köpfe, Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-historische Klasse I, N. F. 1 Nr. 10 (1936); L. Alscher, Griechische Plastik 4 (1957); vgl. B. R. Brown, Royal Portraits in Sculpture and Coins (1995) 36 ff. 49 ff. Abb. 22. – Umfassendere Deutungsversuche: Alscher a. O. 19–20; Pollitt a. O. 59–63; Laubscher a. O. 62; vgl. P. Zanker, AA 1995, 474. – Medizinische Forschung und Skulptur: M. Amberger-Lahrman, Anatomie und Physiognomik in der hellenistischen Plastik, AbhMainz 1996 Nr. 10. – Wissenschaftliche Charakterstudien/Physiognomik: S. Vogt, Aristoteles: Physiognomonika (1999) 88–107.

lungsprozesse. Als solches ist er Bildwerken eigen, die für Betrachter produziert und von ihnen im Kontext anderer Bildwerke wahrgenommen wurden.¹³ Die Frage nach solchen Erklärungen muss von der konkreten visuellen *Präsentation* und Wirkung der Bildnisse, von ihrem Stil ausgehen. Dessen Analyse kann so die Interpretationen als *Repräsentationsbild*, wie sie bislang fast ausnahmslos unternommen wurde, ergänzen.¹⁴ Was also war in den ersten zwei Generationen des Hellenismus bis etwa 270 neu an diesem Naturalismus im Porträt? Welche Konsequenzen hatte er für die Wirkung und Wahrnehmung der Bildnisse? Mit welchen anderen Phänomenen ging er zusammen?

Der Naturalismus eines Porträts wird zunächst gar nicht befremden, wenn man moderne Kategorien von photographischen oder „ähnlichen“ Porträtdarstellungen im Sinn hat. Man muss sich aber klar machen, dass in der griechischen Porträtkunst die naturgetreue Abschilderung des Äußeren einer Person, physiognomische Ähnlichkeit also, nie ein vorrangiges Interesse darstellte, ebensowenig wie die äußerlich natürliche Erscheinung einer Porträtstatue. Die Identifikation war durchweg durch deutlich sichtbare Basisinschriften der Statuen gewährleistet und bedurfte der Ähnlichkeit nicht. Bildnisse klassischer Zeit konnten sich deshalb zwar physiognomisch voneinander unterscheiden und dadurch individuell erscheinen, ohne dass wir mit Sicherheit sagen könnten, dass sie sich imitativ am realen Aussehen der Dargestellten orientierten. Sie taten dies aber nur selten, punktuell und vorrangig einem festen, begrenzten Typen- und Motivvorrat untergeordnet. Glaubhaft waren sie als treffende *Charakterisierungen* der Dargestellten, nicht in einem oberflächlichen Sinne von Naturalismus oder physiognomischer Ähnlichkeit.¹⁵ Nicht nur qualitativ, auch quantitativ muss das beim Demosthenes-Porträt Beobachtete demgegenüber auffallen. In seiner Zeit handelt es sich nämlich erstmals auch um ein umfassendes Phänomen, wie beispiels-

¹³ Vgl. ähnliche Interpretationsmodelle bei Bildnissen der Renaissance in *Ergänzung und Kritik zu J. Burckhardts Diktum von der „Entdeckung des Individuums“*: G. Boehm, *Bildnis und Individuum* (1985); J. Cranston, *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance* (2000).

¹⁴ Zur Unterscheidung von *Präsentation* und *Repräsentation* als Deutungskategorien: K. Beck (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe* 1 (2000) 870, s. v. *Darstellung VII* (D. Schlenstedt); vgl. auch F. Fellmann, in: *Sachs-Hombach a. O.* (o. Anm. 6) 25–27 zu einer „intensionalen Bildsemantik“ des Stils.

¹⁵ Vgl. E. Voutiras, *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jhs. v. Chr.* (1980); L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (1986) 101–162; Fittschen, 1–5; N. Himmelmann, *Realistische Themen in der Kunst archaischer und klassischer Zeit*, 28. *Ergh. Jdl* (1994) 49–88; L. Giuliani, *Gnomon* 70, 1998, 633–637; R. Krumeich in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, *Ausstellungskat.* Berlin (2001) 213–223; *Der Neue Pauly* 10 (2001) 190–193 s.v. *Porträt* (R. Neudecker). – Zum Porträt als Bildgattung: E. Buschor, *Das Porträt* (1960); *Bilder vom Menschen*, *Ausstellungskat.* Berlin (1980); R. Brilliant, *Portraiture* (1992); R. Preimesberger (Hrsg.), *Porträt* (1999) 13–64.

weise das Bildnis des Olympiodor (gegen 280) oder das eines alten Mannes (gegen 300; Abb. 4) zeigen, dessen Namen wir nicht kennen. Beim Olympiodor fällt das karge, hagere Gesicht auf, während das Alter sehr real durch das schütterere Haar über der Stirn gezeigt ist. Hagere Askese scheint noch mehr aus dem Gesicht des Unbekannten zu sprechen: eine überaus naturnahe Schilderung von Alter.¹⁶ Im Bildnis des Komödiendichters Menander (300/290) vermitteln die tiefen Wangenfalten und das prononcierte Kinn den Eindruck einer naturnahen Physiognomie, noch unterstützt durch die wie zufällig über der Stirn zur Seite gestrichenen Locken. Die zeitgenössischer Mode folgende Rasur weist überdies auf ein realitätsnahes, aktuelles Erscheinungsbild.¹⁷ Alle diese Bildnisse erscheinen durch ihren Oberflächennaturalismus lebensnah. Beim Menander wird überdies deutlich, dass dies einhergehen kann mit individualisierten, nicht mehr in einem bekannten Kopf- oder Frisurtypus aufgehenden Zügen. Das Bildnis des Aristoteles, das früher, schon kurz nach 320 entstanden ist, ist einer der ersten Vertreter dieser Kombination einer „ähnlichen“ Physiognomie mit einem naturalistischen Stil. In starken, aber wohl nicht auf das tatsächliche Aussehen der Dargestellten bezogenen Individualisierungen zeichnet sich etwas Vergleichbares auch in den ansonsten nicht porträthaftern Köpfen später attischer Grabreliefs ab.¹⁸ Individualisierung und Naturalismus sind grundsätzliche Tendenzen der Menschendarstellung seit dem späteren 4. Jh. v. Chr.

Am meisten aber fällt auf, dass sich entsprechende Phänomene auch außerhalb der Porträtplastik beobachten lassen: so am Kopf des alten Silens mit dem Dionysosknaben und in der marmornen Maske einer Statue der Tragodia aus Thasos (Abb. 5), beide aus der Zeit kurz vor 300 v. Chr.¹⁹ Sogar bei einer mythischen Figur und bei einer Theatermaske also wurde der Versuch unternommen, physische Gegebenheiten stofflich und differenziert anschaulich zu machen. Hier mag es zwar auch

¹⁶ Olympiodor: Richter 162; Fittschen, Taf. 106–107. – Alter Mann Typus Barracco: von den Hoff, 179–183, Abb. 216–219. – Vgl. auch den physiognomisch „menschlicheren“ Sokrates (um 320/10) gegenüber dem typenhaftern älteren Bildnis A (um 380): Richter, 109–119; Fittschen, Taf. 46; 58–63; von den Hoff, 29–30; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (1995), 64–66; L. Giuliani, in: A. Köstler (Hrsg.), *Bildnis und Image* (1998), 15–40 (= ders., in: W. Schlink [Hrsg.], *Bildnisse* [1997], 11–55); Schefold, 126; 174–177.

¹⁷ Richter, 224–236; K. Fittschen, *AM* 106, 1991, 243–279; Schefold 214–219.

¹⁸ Aristoteles: Richter, 170–175; Schefold, 186; 505–506; E. Voutiras in: J. Bergemann (Hrsg.), *Wissenschaft mit Enthusiasmus*, Festschrift K. Fittschen (2001) 129–143; hier wissen wir aus literarischen Quellen einiges über das tatsächliche Aussehen des Dargestellten: Richter 170–171. – Späte Grabreliefköpfe: B. Schmaltz, in: H. von Steuben (Hrsg.), *Antike Porträts. Zum Gedächtnis von Helga von Heintze* (1999) 27–33.

¹⁹ Silen mit Dionysosknabe: von den Hoff 181, Abb. 220–221. – Maske Thasos: von den Hoff 182 Abb. 222–223; Y. Grandjean – F. Salviat, *Guide des Thasos* (2. Auflage 2000) 256 Nr. 23 Abb. 193.

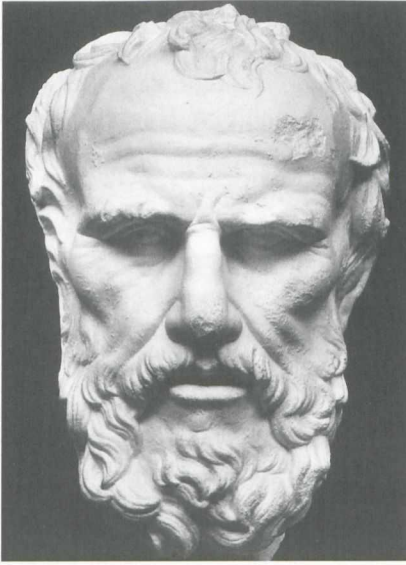


Abb. 4: *Porträt eines Mannes: Rom, Museo Barracco 143. Gipsabguss Akademisches Kunstmuseum Bonn Inv. 1841*



Abb. 5: *Tragische Maske: Thasos, Mus. Inv. 17*

darum gegangen sein, den Darstellungen Individualität und oberflächliche Realitätsnähe zu verleihen, doch ist dies bei Idealbildern natürlich etwas ganz anderes als die bei der Interpretation eines Porträts oft gemeinte Hervorhebung des Einzelnen aus der Polisgemeinschaft.

Bezeichnend für den umfassenden Charakter des naturalistischen Darstellungsinteresses sind schließlich Äußerungen in den ersten, uns nur fragmentarisch bekannten Werken kunstgeschichtlicher Literatur aus dem 3. Jh. v. Chr.²⁰ Die Anfänge der Entwicklung zum Porträtnaturalismus sah man damals bei Lysipp, dem prähellenistischsten aller Bildhauer des 4. Jhs. Er habe die Menschen nicht mehr, wie man es früher getan hatte, so dargestellt, wie sie an sich seien, sondern wie man sie sah, wie sie schienen, mithin auf die äußere Wirkung des Bildes mehr Wert gelegt als auf die charakterisierende Erfassung des Menschen (Plin. nat. 34, 65).²¹ Für die gemalten Porträts seines Zeitgenos-

²⁰ B. Schweitzer, Xenokrates von Athen, jetzt in: ders., *Zur Kunst der Antike 1* (1963) 105–165; J. J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art* (1974) 117–126; 170–180; B. Andreae, *Die Schönheit des Realismus* (1998) 19–22.

²¹ H. Protzmann, *JdI* 92, 1977, 198–199. – Vgl. Plin. nat. 34, 61; 34, 37; Quint. inst. 12, 10, 9.

sen Apelles wird Ähnliches gesagt.²² Lysipps Bruder Lysistratos habe erstmals Gipsmasken lebender Personen als Grundlage für die Kreation von Bildnissen genutzt und damit *similitudo*, Ähnlichkeit, in die Porträts gebracht (Plin. nat. 35, 153). Zwei Frauen im Asklepiosheiligtum, die Herondas im späteren 3. Jh. beschreibt, brauchen in Anbetracht der Porträtstatue einer Frau diese selbst gar nicht mehr, so real erscheint ihnen das Bildnis (Herondas 4, 33–38).²³ Und auch hier geht es nicht nur um Bildnisse: Sie freuen sich – gleichwohl etwas naiv –, dass die Statue eines Knaben aussieht, als bekäme sie blaue Flecken, wenn man sie kneift (Herondas 4, 59–60). Die frühhellenistische Gruppe zweier miteinander ringender Figuren des Kephisodot d. J. hatte einen derart lebensnahen Charakter, dass die Finger sich eher in lebende Körper als in den Marmor einzudrücken schienen (Plin. nat. 36, 24).²⁴ Der Vergleich von Kunstprodukten mit der Realität gehört zwar zu den alten Topoi ihrer Beurteilung – schon bei Homer sind die besten Kunstwerke lebendige und schon älteren Bildnissen schreiben die Kunstschriftsteller des 3. Jhs. v. Chr. Ähnlichkeit zu.²⁵ Doch es überrascht der Grad, in dem dies nun, im 3. Jh., wahrgenommen und diskutiert wurde. Ein kürzlich publiziertes Epigramm des Poseidipp bestätigt die Zentralität des Phänomens in dieser Zeit. Hier wird einer Porträtstatue nicht nur Lebendigkeit als entscheidende Qualität, sondern Menschenähnlichkeit im Gegensatz zu Darstellungen von Heroen zugesprochen. Die aus derselben Zeit bekannten realitätsnahen Inszenierungen von Bildwerken mit Kostümen oder in naturgleichem Ambiente weisen in die gleiche Richtung.²⁶

Individuelle Physiognomien (was nicht zwingend Ähnlichkeit der Bildnisse bedeutet) und ein naturalistischer, stofflich-differenzierender Stil sind also die typischen Bestandteile des hellenistischen Porträtnaturalismus. Beim Demosthenes-Bildnis ist es überdies von Wichtigkeit, dass die Ursache für die lebensnahe Wirkung nicht in einer tatsächlichen Ähnlichkeit mit dem Dargestellten zu suchen ist. Demosthenes war nämlich 280 schon 42 Jahre tot. Polyeyktos hatte also vermutlich keine materiell greifbare Vorstellung von seinem Aussehen (denn Gips-

²² Plin. nat. 35, 88.

²³ Vgl. auch das Epigramm Anth. Gr. 6, 352 (4. Jh. v. Chr.).

²⁴ Vgl. die Figur des Flusses Orontes, die flüssiger erschien, als der Fluss selbst war: Plin. nat. 34, 78.

²⁵ Vgl. Plin. nat. 34, 83 zu Theodoros von Samos aus dem 6. Jh. v. Chr.

²⁶ Poseidipp-Papyrus: G. Bastianini – L. Gallezzi, Posidippo di Pella. Epigrammi (P. Mil. Vogl. VIII 309) (2001) 75 col. X 17–23. – Inszenierungen von Kunstwerken: H. von Hesberg, MarbWPr 1987, 47–72; ders., JdI 104, 1989, 61–82. – Vgl. auch zum „Realismus“ in der Literatur: G. Zanker, Realism in Alexandrian Poetry (1987); B. H. Fowler, The Hellenistic Aesthetic (1989).

masken dienten trotz ihrer angeblichen Nutzung durch Lysistratos – und dort bei Lebenden – eben nicht als lange aufbewahrte Totenmasken). Er konstruierte ein passendes Bildnis und bediente sich dazu eines bekannten physiognomischen Typus.²⁷ Wenn aber ein solches Bildnis dennoch so präsent erscheint, so zeigt dies um so deutlicher, worum es ging: Der Betrachter sollte es unmittelbar als Abbild der natürlichen Erscheinung eines Individuums zu verstehen versucht sein (egal ob es dies tatsächlich war oder nicht). Es sollte äußerlich seinen in der Realität verankerten Sehgewohnheiten unmittelbar nahe kommen. Diese Unmittelbarkeit, die sich in anderen Bildnissen offenbar durch eine tatsächliche physiognomische Ähnlichkeit oder durch das Ausbrechen aus dem bekannten Typenkanon noch steigern ließ, war ein neues Wirkungsziel naturalistischer Porträts. Sie bewirkte Glaubhaftigkeit der bildlichen Präsentationen.

Trotz aller Grundsätzlichkeit zeichnet sich auf den ersten Blick in den Porträts hellenistischer Herrscher etwas Gegenteiliges ab. Alexander der Große hatte hier schon vor 323 neue Maßstäbe gesetzt. Er erschien in seinen Bildnissen jugendlich und schön, bewegt und energisch, scheinbar ganz unreal. Tonio Hölscher hat aber gezeigt, dass Alexander nicht nur seine Bildnisse, sondern schon sein *reales* Aussehen und Auftreten zu diesem Ideal des energischen, heroengleichen jungen Mannes stilisierte und zwar gegen den traditionellen Habitus des erfahrenen Königs. Das war aufgrund seiner Leistungen im Alter von kaum mehr als 20 Jahren zweifellos auch überzeugender als sich notdürftig als reifer Herrscher zu geben. Die idealen, schönen Formen seiner Porträts stimmen dann aber mit den Gegebenheiten der Realität im wesentlichen überein, sind „ähnlich“.²⁸ Alexander ging offenbar davon aus, dass seine Bildnisse glaubhafte Repräsentationen seiner neuen Rolle sein konnten, wenn sie in der Realität ein Pendant fänden. Man hat gemeint, einen Gegensatz zwischen dem alten Demosthenes und diesem jungen Herrscherideal erkennen zu können. Auf einer grundsätzlichen Ebene aber sind beide von demselben Interesse nach Unmittelbarkeit getragen, beim noch lebenden Alexander durch Ähnlichkeit, beim verstorbenen Demosthenes durch deren Evozierung auf dem Wege des Oberflächen-naturalismus.

²⁷ Vgl. Giuliani a. O. (o. Anm. 16).

²⁸ T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen (1971) sowie in einem 2001 in München gehaltenen Vortrag über die Rolle Alexanders als Sohn; R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (1988) 58–62; A. Stewart, *Images of Power* (1993). – Vgl. auch Lysipps Kritik an den von Apelles gemalten Bildnissen als nicht *alethinos*, nicht „wahr“: Plut. mor. 360 D.

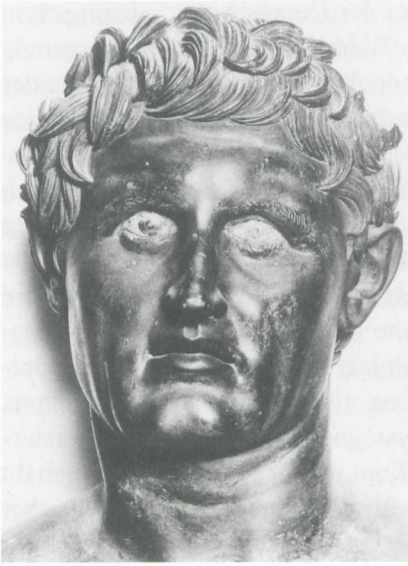


Abb. 6: *Porträt des Seleukos I. Nikator: Neapel, Museo Nazionale 5590*



Abb. 7: *Silbertetradrachmon: Bildnis des Ptolemaios I. Soter mit Ägis*

Erst zwischen 306 und 304 nahmen die Diadochen, die Nachfolger Alexanders in verschiedenen Teilen seines Reiches, den Königstitel an. Die Konkurrenz individueller Ansprüche auf Nachfolge wurde damit ihr zentrales Anliegen. Sie waren damals aber im Vergleich zu Alexander bereits ältere Männer: Ptolemaios I. Soter, der Herrscher von Ägypten, war etwa 60, Seleukos I., der syrische König, über 50 Jahre alt. Es ist bezeichnend, dass ihre Bildnisse dieses Alter gerade nicht verleugnen (Abb. 6–7): Beide zeigen eingefallene Wangen mit deutlichen Falten, beide eine eher hagere Physiognomie. Extreme Alterszüge fehlen ihnen jedoch. Zusätzlich zu ihrem Oberflächennaturalismus aber finden sich Merkmale, die nur Bestandteile individueller Physiognomien gewesen sein können: die übergroße Nase des Ptolemaios (Abb. 7) oder das eckige Kinn des Seleukos (Abb. 6).²⁹ Die Bildnisse sind also deut-

²⁹ Ptolemaios I.: Smith a. O. 90; 111–112; H. Kyrieleis, *Bildnisse der Ptolemäer* (1975) 4–16; B. R. Brown, *Royal Portraits in Sculpture and Coins* (1995) 15 ff.; 19; 28 ff. Abb. 4 a; 15 a. – Seleukos I.: Smith a. O. 74; 111–112; 159 Nr. 21 Taf. 16; R. Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst I: Herrscherbildnisse* (1991) 15–17 Taf. 7–10; Brown a. O. 60 ff. Abb. 40; B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (2001) 64–65 Taf. 6–7. – Zum „Porträtrealismus“ in Randgebieten der hellenistischen Welt vgl. P. Zanker, *AA* 1995, 475.

lich individualisiert, folgen nicht, wie der Demosthenes, einem schon geläufigen physiognomischen Typus. Weshalb aber wollten die gerade auf Nachfolgerechte pochenden Diadochen ihrem Vorbild Alexander nicht ähnlich sein – und auch keinem anderen?³⁰ Zunächst sind sie dies auf *einer* Ebene. Bärte, wie Männer ihres Alters früher durchweg, tragen sie nicht mehr, genau wie Alexander selbst. War es bei ihm noch durch die Jugend begründet, so bei ihnen durch die von ihm gesetzte neue und von vielen – wie von Menander – übernommene Mode. Sicher rasierten sich die Diadochen also auch in der Realität. Man wird in der Bartlosigkeit Modernität und die Beziehung zu Alexander gesehen haben. In den Porträts reifer, erprobter Männer konnte man außerdem Leistungsfähigkeit und Erfahrung als ihre Qualitäten erkennen. Dass man sie sehr unmittelbar physiognomisch voneinander unterschied, mag eine Ursache in ihrer Konkurrenz untereinander gehabt haben.³¹ Neben diesen programmatischen Aussagen müssen aber besonders die von Alexander praktizierten Vorgaben bestimmend gewesen sein: Hinter die Forderung, dass Herrscher im Bildnis *als und wie sie selbst in der Realität* erschienen, konnten auch die Diadochen nicht zurück.³² Unmittelbarkeit der äußeren Erscheinung ist am Ende des 4. Jhs. also auch hier zu einer maßgeblichen Kategorie der Glaubwürdigkeit von Bildnissen geworden und wurde noch gesteigert durch einen hohen Grad an Individualität der Physiognomien – zusammen mit aller spezifischen Herrscherprogrammatisierung.

Dass es neben diesen Diadochenbildnissen auch solche gab, die idealisiert dem jugendlichen Alexanderideal folgten, hat man immer versucht an einem weiteren Diadochenporträt zu zeigen: an dem des Demetrios Poliorketes (Abb. 8).³³ Wir sehen einen jungen Mann vor uns, dem Alterszüge oder starke Individualisierungen fehlen. Demetrios war aber bei der Übernahme des Königstitels 306/5 kaum mehr als 30 Jahre alt: fast ein neuer Alexander. Das gerade unterschied ihn von Seleukos und Ptolemaios.³⁴ Ein Weiteres kommt hinzu: Er war nicht nur jung, er war auch als besonders schön bekannt:

³⁰ Anders als andere Potentaten in späterer Zeit: D. Michel, Alexander als Vorbild für Pompeius, Caesar und Marcus Antonius (1967); Smith a. O. 99–100; 122–124; C. Böhm, *Imitatio Alexandri* im Hellenismus (1989) und als andere (sog. Diphilos, Dichter?) schon im Frühhellenismus: von den Hoff 51 Abb. 9–10; W. Gauer, *ÖJh* 69, 2000, 131–135 (Demetrios von Phaleron?). – Im „dynamischen“ Stil der Diadochenbildnisse sieht Brown a. O. 29 ff. eine bewußte Angleichung an Alexander.

³¹ Vgl. Zanker a. O. 474–475.

³² H. Protzmann, *Jdl* 92, 1977, 194–197.

³³ Smith a. O. 64–65; 156 Nr. 4, Taf. 4–5; Andraea a. O. 64–65, Taf. 5; vgl. M. Robertson, *A History of Greek Art* (1975), 513, 516; R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991) 22–23.

³⁴ Auch der auf den Wangen wachsende Bartflaum unterstreicht die Jugend des Dargestellten.

„Demetrios' Gesicht war von so erstaunlicher, ungewöhnlicher Schönheit, dass kein Bildhauer und kein Maler ihn ganz zu treffen vermochte. Denn sein Antlitz besaß zugleich Anmut und Ernst ... und mit jugendlicher Kühnheit verband sich eine schwer wiederzugebende, ... heroische Erscheinung und königliche Majestät.“

(Plut. Demetrios 2, 2, Übers. K. Ziegler)³⁵

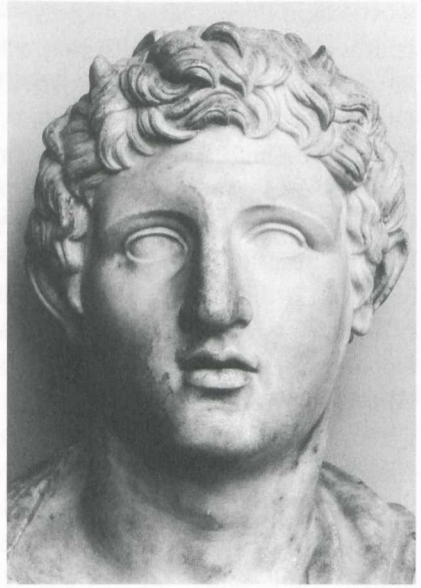


Abb. 8: *Porträt des Demetrios Poliorketes: Neapel, Museo Nazionale Inv. 6140*

Hier gingen Realität und Darstellung also wiederum miteinander überein – und die Zeitgenossen scheinen beides dem zitierten Text zufolge auch miteinander verglichen zu haben. Es handelt sich folglich nicht um eine realitätsferne Angleichung an Alexanders Jugendideal, sondern um in der

Realität begründete und deshalb glaubhafte Züge. Das heißt natürlich wiederum nicht, dass Schönheit und Jugend des Demetrios *nur* als „ähnliche“ bildniswürdig waren. Ihnen kam selbstverständlich auch eine wertende Bedeutung zu, wie der Text selbst zeigt: als Ausdruck des Ethos des Dargestellten legitimierten sie ihn als jungen König.

Der Widerspruch zum Demosthenes (Abb. 2) oder zum Seleukosbildnis (Abb. 6) liegt also in einer anderen Botschaft, aber nicht in geringerer Realitätsnähe oder stärkerer Idealisierung. Demetrios nutzte vielmehr die Chance seines Alters, wo Ptolemaios und Seleukos aus ihrem Alter Positives machen mussten – abhängig vom Bezug auf ihre äußere Erscheinung waren alle drei Bildnisse. Beim Demosthenes (Abb. 2) ging es nicht um tatsächliche, sondern um nur mehr evozierte Ähnlichkeit sowie um eine programmatische, naturalistische Altersinszenierung. Dass Ähnlichkeit bei Bürgerbildnissen allerdings nicht zwingend war, zeigt das vielleicht noch ins späte 4. Jh. v. Chr. gehörige Bildnis des Theophrast. Er war zu dieser Zeit bereits über 60 Jahre alt,

³⁵ Vgl. Diod. 19, 81, 4; 20, 92, 3–4; beide Autoren folgen dem Augenzeugen Hieronymos von Kardia; P. Wheatley, *Ancient History Bulletin* 13 Nr. 1, 1999, 1–13.

wovon sein Porträt aber trotz des Naturalismus der Einzelformen keine deutliche Vorstellung vermittelt, vermutlich mit dem Ziel, die Noblesse zu unterstreichen, die man dem Philosophen auch sonst nachsagte.³⁶ Obwohl also im Herrscher- und im Bürgerbild durchaus Differenzen zu beobachten sind, lässt sich eine ihnen gemeinsame Tendenz erkennen: Auf der Ebene individueller Realitätsnähe oder eines äußerlich naturalistischen Eindrucks war eine zentrale Wirkung frühhellenistischer Porträts ihre unmittelbare, lebensnahe Glaubhaftigkeit.

Was sagt dies über die Wahrnehmung dieser Bildnisse? Man wollte offenbar tatsächlich sich voneinander unterscheidende Individuen vor sich haben, die reale Kontingenz menschlicher Erscheinungen in den Bildnissen reflektiert sehen. Als leblose Statuen haben diese aber gleichwohl immer etwas Künstliches, insofern der Realität Enthobenes. Eine greifbare Unmittelbarkeit oder Individualität der Formen hat indes eine verstärkte Eingliederung in die reale Welt, in der sie als Statuen stehen, die Reduktion ihrer Distanz zur Folge: sie sind dem Betrachter näher, weil seine an realen Wesen geschulten Sehgewohnheiten anwendbar bleiben, weil er Vertrautes und eine vertraute Vielfalt sieht. Man könnte in Abwandlung einer Beschreibung römisch-spätrepublikanischer Bildnisse durch Paul Zanker davon sprechen, dass die neuen Porträts unmittelbar mit „Du“ ansprechbar waren. Tatsächlich ist es das, was das Epigramm der Demosthenesstatue dem Betrachter, der es liest, suggeriert: den Dargestellten unmittelbar anzusprechen. In solchen Bildnissen schienen die Porträtierten tatsächlich präsent, dialogisch greifbar zu sein.³⁷

Doch geschah diese Distanzreduktion bei den Herrscherbildnissen scheinbar nicht widerspruchsfrei. In ein und demselben Bild zeigten sich die Diadochen mit prägnanter Individualphysiognomie *und* mit divinen Attributen, wie der Ägis (Abb. 7), den olympischen Göttern ähnlich. Und auch ihre bisweilen heroisch nackten Statuen zeigten keine Körper von 50- oder 60-jährigen. Beim jungen Demetrios ist dies eher unproblematisch, bei den anderen aber tut sich ein Widerspruch auf zwischen Künstlichkeit und Naturalismus. Er ist auflösbar, wenn man den Bildelementen autonome Bedeutungen einräumt: eben die der Unmittelbarkeit in der Individualität und im Naturalismus des Kopfes und die andere der Charakterisierung eines grundsätzlichen götterähn-

³⁶ von den Hoff 53–57 Abb. 13–15. Ob „Ähnlichkeit“ bei den Herrschern wichtiger war als bei Bürgerbildnissen oder ob der Abstand von der Lebzeit der Dargestellten eine Rolle spielte, bleibt zu fragen.

³⁷ Zanker a. O. 473–481, bes. 481. – Demosthenes-Epigramm: [Plut.] mor. 847 A. – Vgl. zum „dialogischen Charakter“ bei Renaissancebildnissen: Cranston a. O. (o. Anm. 13) 6 f. und passim.

lichen Charismas in Haltung, Attributen und Körperformen. Nikolaus Himmelmann hat darauf hingewiesen, dass es folglich auf inhaltlicher Ebene um die gleichrangige Hervorhebung der göttlichen und der menschlichen Seite gegangen sein muss, um Präsenz und Distanz in einem. In der Realität des frühen 3. Jhs. v. Chr. ist dafür, wie er darlegte, das beste Pendant der Gesang, den die Athener beim Einzug des Demetrios in ihre Stadt im Jahre 291/90 vortrugen.³⁸ Sie bezeichneten den Herrscher einerseits als Göttersohn. Zugleich wird aber betont, er sei keiner der alten, fernen Götter aus Stein oder Holz, sondern wirklich und anwesend. Die Bildnisse hellenistischer Herrscher visualisieren dieses konstruierte Bedeutungsdoppel. Sie finden eine Lösung für das im Hellenismus neu gestellte religiöse Problem des charismatischen Herrschers, der Mensch und anwesender Gott in einem ist.³⁹ Zugleich aber, und dies mag weiterhin ihre unmittelbare Wirkung ausgemacht haben, gibt die Realitätsnähe auf der einen der realitätsfernen, distanzierenden Göttergleichheit auf der anderen Seite eine Verankerung in der Lebenswelt, macht sie greifbarer. Sie hat damit tatsächlich eine den repräsentativen Aussagen beigeordnete Funktion als pure Präsentation von Lebensnähe. Dass diese grundsätzliche Ebene von Wichtigkeit war, ergibt sich auch aus der Feststellung, dass die Visualisierung eines religiösen Phänomens, wie bei den Herrschern, den Naturalismus von Porträts anderer Menschen, wie den des Demosthenes, nicht sinnvoll begründen kann.

Dennoch aber finden sich auch dort vergleichbare Widersprüche. Damit kommen wir zum zweiten Phänomen, um das es hier gehen soll. Beginnen wir auch hier mit einem Beispiel: Der epikureische Philosoph Metrodor, der Lieblingsschüler Epikurs, erhielt wohl kurz nach seinem Tod mit 53 Jahren im Jahre 277 im privaten Kepos der Epikureer eine Bildnisstatue (Abb. 9).⁴⁰ Ihr Porträtkopf scheint dem bisher Gesagten kaum zu entsprechen: Mit vollem Haar und Bart sehen wir einen Mann vor uns, dessen Alter kaum bestimmbar ist. Nichts weist auf seine 53 Lebensjahre (vielleicht abgesehen von angedeuteten Tränensäcken), darin allenfalls dem „verjüngten“ Porträt des Theophrast ähnlich. Kaum

³⁸ N. Himmelmann, in: Akten des 12. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988 (1990) 15–16; ders., *Herrscher und Athlet*, Ausstellungskat. Bonn (1989) 101 f.; vgl. M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher* (1998). – *Hymnos auf Demetrios* (Athen. 253 A–F): V. Ehrenberg, *Die Antike* 7, 1931, 279–297; M. Bergmann in: W. Barner (Hrsg.), *Querlektüren* (1997) 25–47.

³⁹ Das war auch für M. Robertson in: P. Green (Hrsg.), *Hellenistic History and Culture* (1993) 89–90, ein entscheidendes neues *Movens* für die hellenistische Bilderwelt.

⁴⁰ Richter 200–203; von den Hoff 63–69, 78–83, Abb. 29–32, 35–36; P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (1995) 113–120 Abb. 63; 67.

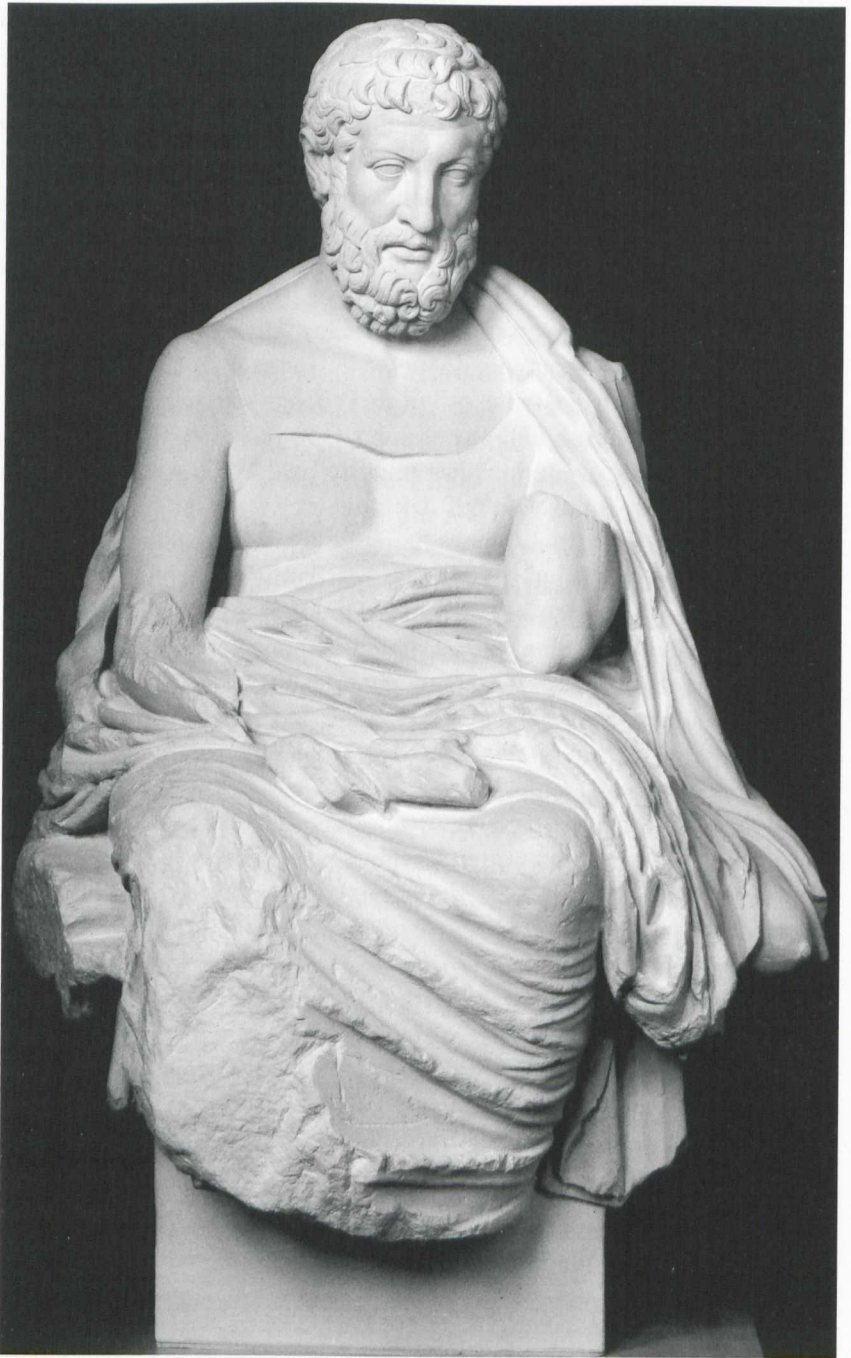


Abb. 9: Statue des Metrodor: Abgussrekonstruktion K. Fittschen, Göttingen, Gipsabgussammlung des Archäologischen Instituts Inv. A 1449

unterscheidet sich Metrodor auch von den Durchschnittsbürgern auf attischen Grabreliefs früherer Zeit, die mehr oder weniger gleichbleibend bärtig, aber alterslos dargestellt worden waren. Der Porträtkopf erscheint ganz unindividuell und klassisch. Ganz anders aber präsentiert sich der Körper. Hier finden sich eine schlaffe, fleischige Brustpartie und Achselfalten. Alter und Körperfülle sind naturnah angedeutet. Wie in allen Bildnissen sind die Kennzeichnungen sicher auch programmatisch gemeint, um so mehr, weil das Porträt von den Schulmitgliedern selbst errichtet wurde. Die Heraushebung aus dem kollektiven Bürgerideal galt ihnen als belanglos. Der klassische Kopf soll so den traditionalistischen, an politischen Veränderungen nicht interessierten epikureischen Philosophen charakterisieren, der wohlgenährte Körper hingegen seinen programmatischen Genuss. Und beides zeigt er als vorrangig vor dem gleichwohl nicht zu leugnenden physischen Verfall. Für die Orientierung des Metrodor-Kopfes an klassischen Bildern kann man den Begriff „Klassizismus“ verwenden. Obwohl das Bildnis zeitlich noch in der Nachfolge der Bilder des 4. Jhs. v. Chr. entstanden ist, werden hier klassische Formen gezielt und programmatisch aufgegriffen, und das in einem Umfeld, für das die formale Prinzipien der Klassik, wie wir gesehen haben, nicht mehr durchgängig bindend waren.

Ein etwas anderes Bild ergibt sich bei Metrodors Lehrer Epikur. In seiner Statue wird der Verfall des Körpers im Alter noch deutlicher ins Bild gesetzt (Abb. 10). Der zugehörige Porträtkopf (Abb. 11) aber suggeriert Anstrengung und Energie. Im Sinne epikureischer Philosophie ist dies wiederum programmatisch: Willenskraft als Mittel gegen den Altersverfall zeichnet den weisen Schulgründer aus.⁴¹ Dazu aber werden im Gesicht die an den Wangen und unter den Augen durchaus differenziert und naturnah erscheinenden Formen stark verfremdet: zu einem kaum glaublichen, unnatürlichen Muskelgebirge über den Augen. Interessant für uns ist daran, dass mit dem Ziel der Eindringlichkeit der programmatischen Charakterisierung die Realitätsnähe der naturalistischen Formen reduziert und übersteigert werden kann. Sie sind also tatsächlich nur einer von mehreren Darstellungsmodi, mit denen man im Frühhellenismus die Wahrnehmung von Bildnissen konditionierte. Es ist aber bezeichnend, dass diese Steuerung auch bei Metrodor und Epikur ganz wesentlich auf den Oberflächennaturalismus angewiesen ist, in diesen Fällen besonders auf den der Statuenkörper. Er gibt beiden Porträts ihre Nähe zur visuellen Erfahrungswelt der Betrachter und damit unmittelba-

⁴¹ Richter 194–200; von den Hoff 69–75; 78–83; Abb. 43–44; Zanker a. O. 121–123 Abb. 62, 66, 69.



Abb. 10: Statuette des Epikur: Rom, Musei Capitolini, Magazin. Gipsabguss Museum für Abgüsse München Inv. 1076

re Präsenz, gerade auch der programmatischen Aussagen: Der gute Epikureer ist ganz real so beschaffen, wie Metrodor vor dem Betrachter sitzt; Epikur ist wirklich und glaubhaft der überlegene Weise.⁴² Antinaturalistische und „klassizistische“ Züge in frühhellenistischen Bildnissen lassen sich also zwar als programmatisch verstehen, aber zugleich

⁴² Dazu trägt auch die augenblicksbezogene Geste der Epikureerstatuen bei, denn sie führen die Faust (?) in einer momentanen und deshalb naturnahen Bewegung in Richtung Kinn. Der Klismos des Metrodor verstärkt überdies die „Alltäglichkeit“ seiner Erscheinung. – Das Fehlen der Statuenkörper der meisten uns bekannten Bildnisse macht vor diesem Hintergrund eine Bewertung des Phänomens um so schwieriger.

weniger als Gegenbewegungen zum Naturalismus, denn als auf diesen in ihrer Wirkung unmittelbar angewiesen – ähnlich wie bei den Herrscherstatuen.

Um die Grundsätzlichkeit dieses Phänomens zu unterstreichen, soll zum Schluß ein Bildnis diskutiert werden, das uns in mindestens zehn römischen Kopien bekannt ist, also einen bekannten Griechen darstellt (Abb. 12). Es handelt sich um das Porträt eines nicht mehr ganz jungen Mannes, der entspannt blickt. Sein locker in die Stirn fallendes Haar ist an den Seiten nach hinten gestrichen. Er trägt einen kurzen Bart. Die Datierung des den Kopien zugrunde liegenden Originals in die Zeit um 300 v. Chr. wird in neuerer Zeit zu Recht akzeptiert. „Kolotes“

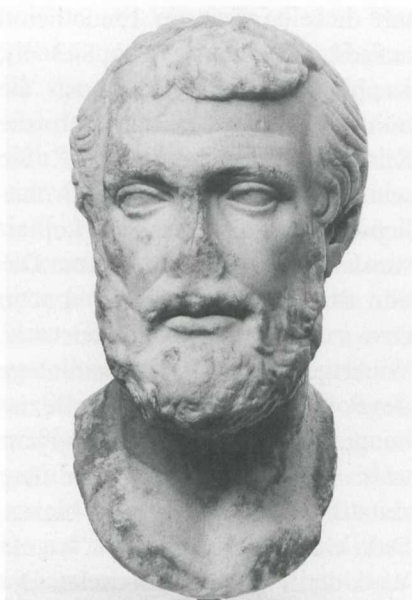


Abb. 12: Porträt eines Mannes (Lykurg?): Kassel, Staatliche Museen Antikensammlung Inv. Sk. 110

ist der Rufname des Bildnistypus, aber leider ist uns der tatsächliche Name des Dargestellten nicht überliefert. Konkrete ikonographische Hinweise darauf, dass ein Epikureer dargestellt sei, liegen nicht vor.⁴³ Dann aber weist die entspannte, undenkerische Mimik darauf, dass gar kein Philosoph gemeint ist. Stefan Schröder hat in den letzten Jahren mehrfach die Benennung als Lykurg vorgeschlagen, der als hochbedeutender Politiker Athens 322 starb.⁴⁴ Es gab tatsächlich römische Kopien von Porträts des Lykurg.⁴⁵ In Athen erhielt er lange nach seinem Tod, und zwar im Jahre 307/6 v. Chr., eine bronzene Ehrenstatue auf der Agora ([Plut.] mor. 843 C; 852 A–F).⁴⁶ Ein hölzernes Bildnis wurde zusammen mit denen seiner zwei Söhne

⁴³ Richter, 206–207; R. Lullies, Griechische Plastik (4. Auflage 1979) 121 Taf. 242–243; Scheffold 232, 513; von den Hoff 66 mit Anm. 43–44 (mit Lit. und Diskussion der Benennung und Datierung).

⁴⁴ S. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado I (1993) 70–74, Nr. 8 B; ders., MM 41, 2000, 355–356.

⁴⁵ IG II² 4249; IG XIV 1178; vgl. Richter 212; Schröder a. O. (2000) 356.

⁴⁶ Reste der Basis haben sich gefunden: IG II² 3776; Richter 212 Abb. 1365. – Programmatisch stand sie auf der Agora nicht weit von der Statue der Friedensgöttin Eirene und vom Bildnis des „Friedensstifters“ Kallias (Paus. 1, 8, 2). – Diese Statue ist [Plut.] mor. 843 C gemeint („im Kerameikos“); anders Schröder a. O. (1993) 74, der Richters versehentlichen Bezug von [Plut.] mor. 847 D auf Lykurg übernimmt.

um dieselbe Zeit im Erechtheion aufgestellt ([Plut.] mor. 843 E); Kephisodot und Timarchos, die Söhne des Praxiteles, waren die Künstler dieser Votivstatue.⁴⁷ Sie wird aufgrund ihres ungewöhnlichen Materials eher nicht kopiert worden sein. Das erschlossene Datum des Porträttypus passt aber in etwa zum Datum der Ehrenstatue. Wichtiger ist, dass die Haaranlage des Porträttypus die engsten Beziehungen zu der des Menanderporträts aufweist. Diese gehen über zeitstilistische Bezüge weit hinaus. Das Menanderporträt nun ist ein Werk der Söhne des Praxiteles. Der Bildnistypus steht ihm so nahe, dass man dieselbe bildhauerische Handschrift zu erkennen glaubte.⁴⁸ Das lässt sich natürlich nicht beweisen, ja ist auf der Grundlage römi-

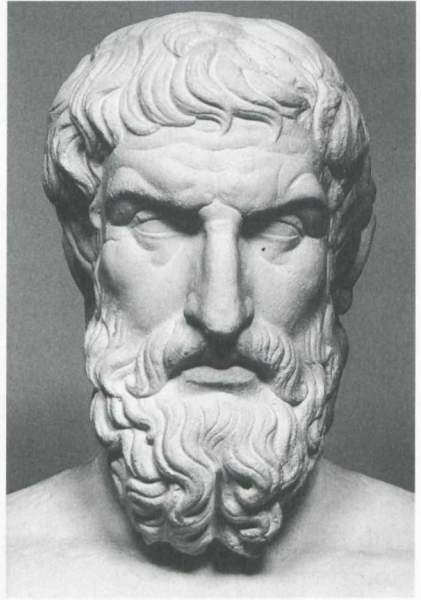


Abb. 11: Porträt des Epikur: Rom, Musei Capitolini Inv. 576. Gipsabguss Museum für Abgüsse München Inv. 612

scher Kopien eine fragwürdige Folgerung. Aber es ist doch auffällig, dass gerade die Künstler der Menanderstatue tatsächlich für die Familie des Lykurg gearbeitet haben: in den Erechtheion-Statuen. Den Indizien lässt sich noch ein weiteres hinzufügen: Die frühkaiserzeitliche Kopie des „Kolotes“ in Kassel (Abb. 12) gehörte nach der geraden Halshaltung, der Ausarbeitung des Einlasszapfens und der asymmetrischen Anlage der Schultern ursprünglich als Einsatzkopf zu einer ganzen Statue, der auf ihrer linken Schulter ein Himation auflag. Der Dargestellte war also stehend und im Bürgermantel wiedergegeben. Dies würde zur Darstellung eines Rhetors oder Politikers, wie es Lykurg war, passen.⁴⁹

Doch lassen wir die Benennungsspekulationen zunächst zur Seite. Zu unserem Thema zurück führt erneut die Darstellung selbst: Man würde das Bildnis im Bezug auf seinen Naturalismus eher dem Metrodor als dem Demosthenes zuordnen. Trotz einer Tendenz zur differenzierten,

⁴⁷ Vgl. R. von den Hoff, in: O. Palagia (Hrsg.), *The Macedons in Athens*, Kolloquium Athen 2001 (im Druck).

⁴⁸ Scheföld 232.

⁴⁹ Lullies a. O. 121; von den Hoff 66 Anm. 43; vgl. auch die zusätzlichen neuen Argumente von Schröder a. O. (2000) 355–356.

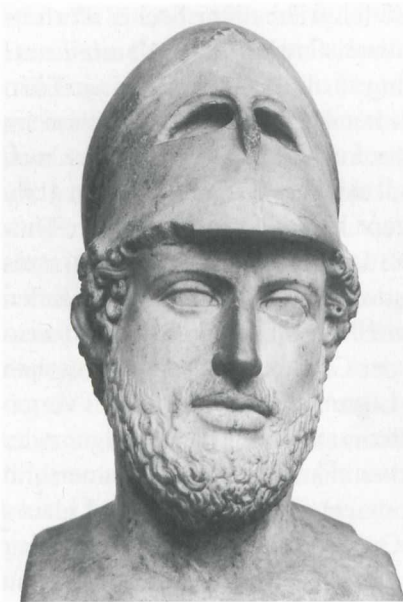


Abb. 13: *Porträt des Perikles:*
London, *British Museum Inv. 549*

stofflichen Wiedergabe des Gesichtes und besonders des Haares ist die Gesamterscheinung ganz klassisch und alterslos. Das lässt sich schlagend zeigen im Vergleich zum Bildnis des Perikles aus dem 5. Jh. (Abb. 13). Die regelmäßige, rechteckige Kopfform, die mimische Unbewegtheit und Ruhe, die klare Gesichtsanlage mit den weit gestellten Augen, der kurz gehaltene Bart und das den Kopf regelmäßig umrahmende Haar stimmen gut überein.⁵⁰ Der „Kolotes“ widerspricht darin aber ganz den Darstellungen seiner Zeit. Nach dem oben Gesagten sollten die klassizistischen Züge programmatisch sein: Der Porträtierte wurde zwar nicht unbedingt als neuer (helmloser) Perikles gekennzeichnet, aber als der Blütezeit Athens im 5. Jh. aufs

engste verbunden. Solche gezielten Rückgriffe auf ältere Kunstepochen waren im Frühhellenismus bereits nichts Ungewöhnliches mehr, wie schon das Metrodorbildnis gezeigt hat. Archaistische Götterbilder versetzten die Darstellungen beispielsweise sinnfällig in eine weit zurückliegende Zeit und gaben ihnen damit neue Traditionalität.⁵¹ Die wenigen naturalistischen Züge des Porträts hingegen verankerten es in der Realität seiner Epoche. Es ist verführerisch, den Bezug auf die große Zeit Athens als weiteres Indiz für die Benennung des Porträttypus als Lykurg zu nehmen. Diesem ging es gerade um ein Restaurierungsprogramm in diesem Sinne; daran wollte man nach dem Verlust der Unabhängigkeit anknüpfen. Doch bleibt die formale Analyse und die Interpretation des „Klassizismus“ in diesem Porträt auch ohne Namensgebung plausibel.

⁵⁰ Perikles: Fittschen Taf. 19. – Vgl. auch entsprechende Grabreliefköpfe: Clairmont a. O. (o. Anm. 8) Nr. 1.100, 1.630, 1.687, 2.149, 2.155.

⁵¹ M. A. Zagdoun, *La sculpture archaisante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut Empire* (1989); T. Brahm, *Archaismus* (1994); N. Hackländer, *Der archaistische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit* (1996).

Damit ist ein weiteres Ausdrucksmittel frühhellenistischer Porträts neben der physiognomischen Individualisierung, dem Naturalismus und seiner übersteigernden Verkehrung in die Diskussion eingeführt: die retrospektive Verwendung klassischer Formen, die zwar schon im 4. Jh. v. Chr. ihre Ursprünge hat, aber erst im 2. Jh. v. Chr. zu einer breiten Tendenz wird. Diese Ausdrucksmodi existierten seit dem späten 4. Jh. v. Chr. nebeneinander und hatten unterschiedliche repräsentative Botschaften.⁵² Stilistisch aber standen die Bildnisse des Frühhellenismus innerhalb einer dominanten naturalistischen und individualisierenden Grundtendenz. Neu war der Grad ihres Naturalismus in der Differenziertheit der Oberflächenformen und der Grad ihrer physiognomischen Individualisierung. Neu war auch die Lösung von typologischen Vorgaben des 4. Jhs. v. Chr. Bildnisse reflektierten damit die Kontingenz der Erscheinung realer Individuen. Dies verankerte sie – zusammen mit momentanen Posen – in der Realität, machte sie lebensnah und glaubhaft. Spätestens seit Alexander dem Großen waren Bildnisse offenbar auf diese Wirkung angewiesen. Eine Ursache dafür könnte es gewesen sein, dass die neue, heterogene Vielfalt ihrer Botschaften, die als künstlich erscheinen konnte, durch ihre neue Lebensnähe formal beglaubigt werden sollte. Die *Präsentation* von Lebensnähe fundierte dann den übergeordneten *Repräsentations*charakter der Porträts: Sie erzeugte eine Art „Realitätseffekt“, wie Roland Barthes die verwandte Bindung fiktionaler Erzählung an das Reale durch für die Narration beiläufige „realistische“ Details bezeichnet hat.⁵³ Nimmt man einen öffentlichen Platz, eine Agora, als Beispiel der Wirkung solcher Bildnisse, so muss dies um so deutlicher geworden sein. Neben neuen Bildnissen, wie denen des Demosthenes und der Herrscher, standen ältere Porträts, die in ihrer normhafteren Einheitlichkeit und geringeren Natürlichkeit und Individualität Gegenbilder abgaben, und natürlich auch „ideale“ Götterbilder. Porträtstatuen auf der Agora hatten Leitbildcharakter, zeigten die Vorbildlichkeit der Geehrten. Im Rahmen der Philosophenschulen galt dies ebenso. Der Naturalismus wird so zu einem drängenden Gefühl der Nähe der ideellen Leitfiguren geführt haben: Dialogisch „auf Du und Du“ mit ihnen zu sein, bedeutete, sich ihrer sicherer zu sein – ihrer

⁵² Vgl. zum Klassizismus nur F. Preisshofen – P. Zanker, DdA 4 Nr. 1, 1970/71, 100–119; F. Preisshofen, in: H. Flashar (Hrsg.), *Le classicisme à Rome*, Entrétiens Hardt 25 (1979) 263–282; A. Stewart, *Attika* (1979); Pollitt a. O. 164–175; A. Stewart, *Greek Sculpture* (1990) 219–221; A. H. Borbein, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit*, Ausstellungskat. Berlin (2002) 17–21. – Zum Nebeneinander unterschiedlicher Stile in Münzbildnissen: Brown (o. Anm. 30) 26 f. 28.

⁵³ R. Barthes, *L'effet de réel*, in: ders. (Hrsg.), *Littérature et réalité* (1982) 81–90.

bedurfte man in den neuen hellenistischen Staaten mehr als zuvor. Durch die Reduktion der Distanz holte man ideelle Vorbilder und eine möglicherweise als realitätsfremd verstandene „klassische“ Bilderwelt zurück in die Realität, reduzierte ihren Schaubildcharakter.⁵⁴ Gerade die dem zugrunde liegende Dichotomie von Bildern als etwas Künstlichem und etwas Realem und Reales Abbildendem scheint man jetzt besonders deutlich empfunden zu haben. Zugleich entstanden so dem alten Qualitätstopos der Lebensnähe entsprechende, bewunderungswürdige Kunstwerke. Andererseits konnte man auf der Grundlage des neuen Naturalismus nun aber Bildnisse auch wieder als besondere und distanzierte gestalten: durch extreme oder übersteigerte Einzelformen, durch Klassizismen oder Angleichung an Götter mit dem Ergebnis einer im Kontrast dann noch sinnfälligeren Überhöhung.⁵⁵ Auch Götterbilder mussten in Anbetracht naturalistischer Bildnisse um so distanzierter erscheinen – oder begaben sich selbst formal auf die Ebene gelebter Realität, um die Distanz zu reduzieren. Das ästhetische Gefüge verschob sich auf dieser Grundlage wesentlich.

Offenbar ist die dominante, normierte „klassische“ Formtradition des 5. Jhs. v. Chr., die schon für Lysipp nur als zu verbessernde vorbildlich war,⁵⁶ seit dem fortgeschrittenen 4. Jh. v. Chr. und im Frühhellenismus unter veränderten äußeren Bedingungen als nicht mehr zufriedenstellend begriffen worden. Werden Bilder unglaubwürdig, so wird die Forderung nach neuer Authentizität immer laut: Man muss neue Beglaubigungen schaffen. Dies ist ein *Movens* jeden Stilwandels und geschieht an jeder Epochengrenze. Im Frühhellenismus waren es eine oberflächliche, den stofflichen Charakter der gezeigten Gegenstände betreffende Glaubwürdigkeit und eine unmittelbar-lebendige Wirkung der Bildnisse zusammen mit einer individuell erscheinenden Differenzierung und Auflösung der vorher normhaften Darstellungstypen, die ihnen diese Qualität neu zu verschaffen suchten: im Kontrast zum Kanon der Vorbilder des 5. Jhs. v. Chr. Ähnlichkeit war also auch im Frühhellenismus kein Wert eines Porträts an sich. Die neuen Herrscher waren an dieser Entwicklung zwar beteiligt, aber nicht bestimmender für sie als

⁵⁴ Vgl. A. H. Borbein, *JdI* 88, 1973, 43–188. – Das würde bedeuten, dass der Naturalismus eines Porträts im Frühhellenismus weniger der Heraushebung des hervorragenden Einzelnen diene (so beispielsweise P. Zanker, *AA* 1995, 474), sondern seiner „Reintegration“ in die Lebenswelt. Damit einher ging eine Differenzierung der in den Statuen und Bildnissen zum Ausdruck kommenden Rollenbilder auf der Ebene ihrer Ikonographie und Typologie.

⁵⁵ Eine solche doppelte Tendenz zu Distanz und Nähe ist auf anderer Ebene der Menanderstatue eigen (s. o. Anm. 17), die durch ihre Aufstellung in 1,50 m Höhe distanziert wird, durch Blick und Habitus dem Betrachter aber näher kommt.

⁵⁶ *Plin. nat.* 31, 61; 34, 65; *Cic. Brutus* 86 (296).

die Bürger der Poleis, obwohl man dies für andere Bereiche der neuen Bilderwelt angenommen hat.⁵⁷ Vorläufig können wir nur festhalten, dass sich im naturalistischen Stil und seinem Zusammenspiel mit anderen neuen Ausdrucksmodi im Porträt die Überwindung einer „Krise der klassischen Bilder“ als typisches ästhetisches und kulturelles Phänomen des Frühhellenismus andeutet. Dies historisch zu begründen und zu präzisieren sowie die Vorläufer der skizzierten Entwicklung schon im 4. Jh. v. Chr. näher zu beleuchten⁵⁸, bedarf es weiterer Untersuchungen auch anderer formaler Phänomene der spätklassischen und frühhellenistischen Bilderwelt.

⁵⁷ So für die „mechanischen“ Kunstwerke als Teil der Festkultur, s. o. Anm. 26. – Bürger als treibende Kraft für die Entwicklung der Porträts: Fittschen 25.

⁵⁸ Vgl. schon B. R. Brown, *Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century B. C.* (1973).

Abbildungsnachweis:

Abb. 1–2: Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen

Abb. 3. 10. 11: H. Glöckler

Abb. 4: W. Klein

Abb. 5: Ecole française d’Athènes 20805

Abb. 6: InstNegRom 83.1866

Abb. 7: K. Lange

Abb. 8: InstNegRom 85.1126

Abb. 9: S. Eckhardt

Abb. 12: G. Fittschen

Abb. 13: British Museum, London