

Tonio Hölscher, Würzburg

## DIE AUFSTELLUNG DES PERIKLES – BILDNISSES UND IHRE BEDEUTUNG\*

Kurz nach der Beschreibung des Parthenon berichtet Pausanias: „Auf der Akropolis von Athen steht auch ein Standbild des Perikles, des Sohnes des Xanthippos, und eines des Xanthippos selbst, der die Seeschlacht bei Mykale gegen die Perser schlug. Das Bildnis des Perikles aber ist an einer anderen Stelle aufgestellt, während neben dem des Xanthippos eines des Anakreon aus Teos steht ...“<sup>1</sup>. Kurz vor dem Ende seines Rundgangs über die Akropolis kommt er auf das Standbild des Perikles zurück<sup>2</sup>: Dessen Standort ist also in der Nähe der Propyläen gewesen<sup>3</sup>, während die erste Erwähnung nur eine Assoziation anlässlich der östlich des Parthenon aufgestellten Figuren des Xanthippos und des Anakreon war<sup>4</sup>. – Von dem originalen Bildnis des Perikles, das nach Plinius ein Werk des Kresilas war<sup>5</sup>, hat sich nur ein Fragment der Basis mit einem Teil der Inschrift erhalten. Der Kopf ist jedoch durch mehrere römische Kopien bekannt (Abb. 8)<sup>6</sup>. Der Brustausschnitt der Londoner Herme bezeugt weiterhin, daß die Figur nackt war<sup>7</sup>. Ein Loch in der Basis zeigt schließlich, daß die linke Hand eine Lanze aufstützte<sup>8</sup>.

\*Veränderte Fassung des Vortrags zu meinem Würzburger Habilitationskolloquium. Für Hilfe, Anregung und Kritik danke ich vor allem E. Simon, außerdem H. Drerup, H. Froning, Chr. Meier, A. E. Raubitschek und P. Zanker.

Außer den in der archäologischen Literatur üblichen Abkürzungen (AA 1973, 773 ff.) werden hier folgende verwendet:

Gauer	W. Gauer, Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler, JdI 83, 1968, 118 ff.
Richter, Portraits	G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks I - III (1965).
Wycherley	The Athenian Agora III (1957): R. E. Wycherley, Literary and Epigraphical Testimonia.

1. Pausanias 1,25,1.

2. Pausanias 1,28,2.

3. Vgl. unten S. 192.

4. Zu Xanthippos: Richter, Portraits I 101. – Zu Anakreon: Richter, Portraits I 75 ff. Gauer 141 f.

5. Plinius, N.H. 34,74.

6. Basis: A. E. Raubitschek, Dedications from the Athenian Akropolis (1949) 139 ff. Nr. 131 (mit falscher Zusammensetzung, inzwischen von ihm selbst aufgegeben: s. seinen demnächst erscheinenden Artikel in der Festschrift M. Guarducci; für die Möglichkeit, das Manuskript zu studieren, danke ich ihm auch hier). G. M. A. Richter, Greek Portraits IV (Coll. Latomus 44, 1962) 12 ff. Richter, Portraits I 104 Abb. 434. – Erhaltene Repliken bei Richter, Portraits I 102 ff. Dazu ferner Gauer 142 f. D. Pandermalis, Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen (1969) 24 ff. 100 ff. D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 213 ff.

7. Vgl. F. Eckstein, Festschrift F. Matz (1962) 72. Versuche, Kopien des ganzen Körpers nachzuweisen, sind bisher nicht geglückt. Zu der Statuette Hartford (W. - H. Schuchhardt, Antike Plastik I [1962] 37. E. Bielefeld, Antike Plastik I [1962] 39 ff.) und der aus Thisoa (G. Oikonomos, Ephim 1937, 896 ff.) vgl. Gauer 142. Pandermalis a.O. 30.

8. Das Loch ist, wie auch Raubitschek (Festschrift Guarducci, s. oben Anm. 6) wieder mit Recht betont, eindeutig von der Oberseite her eingetieft, nicht auf der Rückseite, wie Pandermalis und Metzler behaupten. Es ist zwar am rückwärtigen (schrägen) Bruch des Fragments zu sehen, aber in seiner zylindrischen Form senkrecht eingebohrt (Dm. 2,6 cm. Tiefe 3,0 cm. Abstand von r. Seitenkante 2,7 cm. Abstand von Vorderkante 8,6 cm).

Pausanias hat sich offensichtlich über den Standort der Statue Gedanken gemacht, vielleicht sogar etwas gewundert. Zumindest aber geht aus seinen Sätzen hervor, daß es für den antiken Betrachter eine sinnvolle Frage war, in welchem Kontext ein Bildnis aufgestellt war<sup>9</sup>. Daß das nicht erst für die Zeit des Pausanias gilt, zeigen etwa die Nachrichten, daß es auf der Athener Agora gesetzlich verboten war, an bestimmten Stellen, insbesondere neben den Tyrannenmördern, Bildnisse aufzustellen<sup>10</sup>. Man scheute sich offenbar, andere Personen mit diesen Helden zu vergleichen; und als man später das Gesetz durchbrach, geschah es eben mit der Absicht dieses Vergleichs: 307 v.Chr. erhielten Antigonos Monophthalmos und Demetrios Poliorketes goldene Statuen in einem Wagen neben Harmodios und Aristogeiton, offensichtlich weil sie damals als Wiederbringer der Freiheit, als Soteres gefeiert wurden und damit jenen früheren Rettern des Staates ähnlich waren<sup>11</sup>; und noch deutlicher ist der Vergleich bei Brutus und Cassius, denen man Ehrenstatuen neben den Tyrannenmördern errichtete, „weil sie jenen nachgeeifert hatten“<sup>12</sup>. Noch bei Dio Chrysostomos findet sich diese Betrachtungsweise, wenn darüber geklagt wird, daß irgendein mäßiger Dichter nicht nur mit einer Statue geehrt, sondern diese sogar neben der des Menander aufgestellt worden sei<sup>13</sup>. Ähnliche Überlegungen müssen bei der Aufstellung von Bildnissen vielfach eine Rolle gespielt haben. Auch bei dem des Perikles scheint das der Fall gewesen zu sein.

Die negative Feststellung des Pausanias, daß das Standbild des Perikles nicht neben dem seines Vaters gestanden habe, könnte eine Erklärung in einer Nachricht des Cornelius Nepos finden<sup>14</sup>: Bei Timotheos sei es zum ersten Mal geschehen, daß die Athener, nachdem sie schon den Vater, das heißt Konon, mit einer Ehrenstatue ausgezeichnet hatten, dem Sohn dieselbe Ehre erwiesen; so habe das neue Denkmal, neben dem des Vaters aufgestellt, die Erinnerung an jenen wieder aufleben lassen. Daß in dieser späten Überlieferung Vorstellungen wiedergegeben werden, die in klassischer Zeit möglich sind<sup>15</sup>, wird aus vielen Beispielen deutlich.

In den großen griechischen Heiligtümern bildeten die Statuen siegreicher Athleten derselben Familie oft Gruppen von beträchtlichem Ausmaß. Am eindrucksvollsten war vielleicht die der Diagoriden, die in Olympia viele Siege er-

9. Die folgenden Bemerkungen zur Aufstellungspraxis bei griechischen Bildnisstatuen erheben nicht den Anspruch, das Problem als ganzes auch nur annähernd auszuschöpfen. Sie sollen nur an einem konkreten Beispiel zeigen, was diese Fragestellung zu leisten vermag. Weitere Beobachtungen sollen an anderer Stelle vorgelegt werden. Zu vergleichbaren Bräuchen bei der Aufstellung von politischen Denkmälern vgl. T. Hölscher, *Jdl* 89, 1974 (im Druck).

10. Tyrannenmörder: IG II/III<sup>2</sup> Nr. 450 b, 7 ff. (Wycherley Nr. 278); Nr. 646, 37 ff. (Wycherley Nr. 278); Nr. 646, 37 ff. (Wycherley Nr. 279). — Sonstige Verbote: Ps.-Plutarch, *Vit. X orat.* 852 e (Wycherley Nr. 704). IG II/III<sup>2</sup> Nr. 1039,39 (Wycherley Nr. 701).

11. Diodor 20,46,2 (Wycherley Nr. 264). Chr. Habicht, *Gottmenschentum und griechische Städte* (Zetemata 14, 1956) 44 ff. Vgl. unten S. 193.

12. Dio Cassius 47,20,4 (Wycherley Nr. 262).

13. Dio Chrysostomos 31,116. Vgl. dazu Jahn — Michaelis, *Arx Athenarum* (31901) 36 zu 21,2.

14. Cornelius Nepos, Timotheos 2,3 (Wycherley Nr. 712). Eine Basis auf der Akropolis läßt noch erkennen, wie einem zunächst allein aufgestellten Bildnis des Konon später eines des Timotheos hinzugefügt wurde: G. P. Stevens, *Hesperia* 15, 1946, 4 ff.

15. Das gilt selbst für den Fall, daß Nepos keine authentische Nachricht über die Überlegungen bei der Aufstellung des Timotheos-Bildnisses gehabt hätte: Die Kriterien sind jedenfalls nicht erst zu seiner Zeit möglich.

rungen hatten<sup>16</sup>: Die Brüder Akusilaos, Dorieus und Damagetos stellten zunächst im späteren 5. Jh. für sich selbst und ihren Vater Diagoras in Olympia Standbilder auf; und in der nächsten Generation fügten zwei weitere Olympiasieger, Eukles und Peisirodos, ihre Bildnisse denen ihres Großvaters und ihrer Onkel hinzu<sup>17</sup>. Ebenfalls durch drei Generationen führten die Statuen des Damaretos, seines Sohnes Theopompos und des gleichnamigen Enkels in Olympia, die beiden ersten offenbar im frühen 5. Jh. gleichzeitig errichtet, die dritte später angefügt<sup>18</sup>. Vater und Sohn standen mehrfach in Bildnissen nebeneinander — sei es daß der Sohn beide Bildnisse gleichzeitig weihte, sei es daß er das seine an das bereits stehende des Vaters anschloß<sup>19</sup>. Immer wird hier der eigene Ruhm durch den der Vorfahren verstärkt<sup>20</sup>.

Ähnliche Bestrebungen finden sich in dem Priestergeschlecht der Butaden. Nach Pausanias waren an den Wänden des Erechtheion *γραφαὶ... τοῦ γένους... τῶν Βουταδῶν* zu sehen<sup>21</sup>. Außerdem befanden sich dort zwei Familiengruppen von berühmten Mitgliedern dieses Geschlechts aus spätklassischer oder frühhellenistischer Zeit: Holzfiguren der Praxiteles-Söhne Kephisodot und Timarchos stellten Lykurg und seine Söhne Habron, Lykurg und Lykophron dar<sup>22</sup>; wer von diesen den Auftrag zu der Gruppe gab, ist ungewiß<sup>23</sup>. Ferner zeigte ein Pinax des Ismenias von Chalkis (wohl nicht identisch mit den von Pausanias genannten *γραφαὶ*) die *ἀναγωγὴ τοῦ γένους* und insbesondere Habron, der das Bild auch geweiht hatte, wie er als Zeichen der Übergabe der Priesterwürde seinem Bruder Lykophron den Dreizack überreichte<sup>24</sup>. Der Stolz — und auch die Sorgen<sup>25</sup> — der Familientradition haben hier deutlichen Ausdruck gefunden.

Für den Bereich der Politik gelten zum Teil verschärfte Bedingungen. Bei Athleten mußte die Familientradition durch objektiv feststellbare Leistungen jeweils hergestellt werden, bei Priestergeschlechtern wie den Butaden war sie durch altes Recht gesichert: in beiden Fällen war dabei nichts, was Anstoß erregen konnte. Dasselbe trifft in der Politik bei Fürstendynastien wie der Familie des Daochos zu, der seine Vorfahren, sich selbst und seinen Sohn in Delphi mit einem aufwen-

16. Pausanias 6,7,1 ff. Hitzig — Blümner, *Pausaniae Graeciae descriptio* II 2 (1904) 564 ff. Dittenberger — Purgold, *Olympia* V (1896) Nr. 151. 152. 159. P. Amandry, *Festschrift E. Langlotz* (1957) 67.
17. Das Standbild des Eukles, das Pausanias (6,6,2) offenbar an anderer Stelle gesehen hat, muß nach Aristoteles (Schol. Pindar, *Ol.* 7,1) ursprünglich bei den Bildern der Familie gestanden haben.
18. Pausanias 6,10,4 f. Amandry a.O. 67 erwägt neben der hier vorgeschlagenen relativen Chronologie auch die Aufstellung der ganzen Gruppe durch den jüngeren Theopompos, was mir wegen der Überlieferung über die beiden Künstler weniger wahrscheinlich ist.
19. Amandry 66 f. Zu vergleichen sind auch die Fälle, in denen eine Siegerstatue (wohl gewöhnlich postum) vom Sohn des Siegers errichtet wurde: W. W. Hyde, *Olympic Victor Monuments and Greek Athletic Art* (1921) 30 Anm. 1. Amandry 65 f.
20. Vgl. Amandry 66.
21. Pausanias 1,26,5.
22. Ps.-Plutarch, *Vit. X orat.* 843 e-f. RE 11, 236 f. s. v. Kephisodotos (G. Lippold). J. Marcadé, *Mélanges Ch. Picard* (1949) 698.
23. Es scheint mir nicht sicher zu sein, daß der Auftraggeber, wie bei dem Gemälde des Ismenias (s.u.), Habron war, wie Lippold und Marcadé a.O. annehmen. Die Formulierung bei Ps.-Plutarch spricht eher dagegen.
24. Ps.-Plutarch a.O. RE 9,2141 s.v. Ismenias (G. Lippold). Thieme-Becker 19,252 s.v. Ismenias (A. Rumpf). Marcadé 696 ff. EAA 4, 242 s.v. Ismenias (R. Pincelli).
25. Zu der schwierigen Sicherung der Nachfolge s. Marcadé 697 f.

digen vielfigurigen Anathem feierte<sup>26</sup>. Noch ungewöhnlicher war die Statuengruppe aus Gold und Elfenbein, die Philipp II. in Olympia in einem Rundbau errichten ließ<sup>27</sup>: Dargestellt waren Philipp und Olympias, Philipps Eltern Amyntas und Eurydike sowie der junge Alexander. Ebenfalls in der 2. Hälfte des 4. Jhs. stellten die Athener auf der Agora Statuen des bosporanischen Herrschers Pairisades, seines Onkels Gorgippos und seines Sohnes Satyros auf, denen sie später noch eine weitere des Enkels Spartakos hinzufügten – jeweils zum Dank für Getreidelieferungen und andere Wohltaten<sup>28</sup>; wenn sich dagegen Einspruch erhob, so nicht wegen der Schaustellung genealogischer Traditionen, sondern allenfalls aus parteipolitischen Gründen<sup>29</sup>. Aber gerade solche Beispiele von Denkmälern auswärtiger Fürstengeschlechter können zeigen, welche Assoziationen sich dabei einstellen konnten und welchen Argwohn darum eine derartige Demonstration von Familienmacht in öffentlichen Bildwerken erregen mußte, wenn es sich um Politiker der eigenen Stadt handelte.

Gewiß mag es manchmal rein familiäre Ehrfurcht gewesen sein, die hinter einem Familienbild stand; so wird ein Porträtgemälde des Arkesilaos, das Leosthenes und seine Kinder zeigte, von diesen in Auftrag gegeben worden sein, ohne daß sie damit vielleicht besondere Ambitionen für sich selbst ausdrücken wollten<sup>31</sup>. Aber schon bei dem Pinax des Habron, der sich als Angehöriger des alten Geschlechts der Butaden darstellen ließ, ist die politische Absicht deutlich<sup>32</sup>. Dasselbe muß wohl für die Holzgruppe mit Lykurg und seinen Söhnen gelten, auch wenn der Auftraggeber nicht ganz sicher ist. Sehr aufschlußreich ist eine Statuengruppe, die die Athener Pandaites und Pasikles in der 2. Hälfte des 4. Jhs. auf der Akropolis errichten ließen<sup>33</sup>. Dargestellt waren Mitglieder ihrer Familie aus verschiedenen Generationen – bezeichnenderweise aber nicht die Stifter selbst: Für Pandaites war offenbar auf der Basis ein Platz freigehalten, auf dem sein Bildnis erst nach seinem Tod eingefügt werden sollte, und ebenso mag man an eine spätere Anfügung des (offenbar jüngeren) Pasikles gedacht haben; jedenfalls aber liegt die Annahme nahe, daß die zunächst aufgestellten Familienangehörigen damals

26. J. Pouilloux, FdD II: La Region Nord du Sanctuaire (1960) 67 ff. T. Dohrn, Antike Plastik VIII (1968) 33 ff. (dort ältere Lit.). A. H. Borbein, Jdl 88, 1973, 79 ff.

27. Pausanias 5,20,9 f. 5,17,4. A. Mallwitz, Olympia und seine Bauten (1972) 128 ff. H. - V. Herrmann, Olympia (1972) 171 f. Borbein a.O. 66 f. Die Identifizierung der Bildnisse Philipps und Alexanders durch V. v. Graeve, AA 1973, 244 ff. scheint mir nicht zwingend zu sein.

28. Deinarchos 1,43 (Wycherley Nr. 700). IG II/III<sup>2</sup> Nr. 653, 40 ff. (Wycherley Nr. 711).

29. Deinarchos a.O.

30. Die politischen Bedingungen sind dabei gewiß von Ort zu Ort verschieden gewesen. Die folgenden Bemerkungen beschränken sich darum im wesentlichen auf Athen. Zu politischen Familiendenkmälern s. oben auch A. H. Borbein, Jdl 88, 1973, 88 ff. mit weiteren Beispielen, auch aus hellenistischer Zeit. Allerdings scheint die Entwicklung nicht ganz so unvermittelt im 4. Jh. eingesetzt zu haben, die hier aufgeführten Vorläufer scheinen mir mehr Gewicht zu haben als Borbein ihnen gibt. Daß etwa die Standbilder der Diagoriden in Olympia auf getrennten Basen standen, spricht nicht gegen ihre genealogische Tendenz.

31. Pausanias 1,1,3. Die Söhne des Leosthenes scheinen keine bedeutende Rolle in der Politik gespielt zu haben; jedenfalls sind sie nur aus der Erwähnung des Pausanias bekannt. Bei den Familienbildern von Pamphilos (Plinius, N.H. 35,76), Timomachos (Plinius N.H. 35,136), Athenion (Plinius, N.H. 35,134), Oinias (Plinius, N.H. 35,143) und Koinos (Plinius, N.H. 35,139) sind die Hintergründe unbekannt.

32. Vgl. G. Lippold, RE 11, 236 s. v. Kephisodotos.

33. IG II/III<sup>2</sup> 3829. E. Loewy, Inschriften griechischer Bildhauer (1885) 63 ff. Nr. 83. RE 12, 1995 s.v. Leochares (G. Lippold). J. K. Davies, Athenian Propertied Families (1971) 23 f. Nr. 643. Dort müßte wohl als Sohn von Myron II. noch Pasikles II. eingefügt werden, denn Pasikles I. kann nicht einer der Weihenden gewesen sein, da er sonst in der Weihinschrift vor Pandaites II. genannt sein müßte.

bereits tot waren und die Lebenden sich noch nicht in ihrem Kreis darstellen lassen wollten.

Ähnliche Tendenzen finden sich bereits im 5. Jh. — mit dem bezeichnenden Unterschied, daß der lebende Politiker dabei gewöhnlich noch weniger in den Vordergrund trat. In dem Gemälde der Marathonschlacht in der Stoa Poikile, das aus dem Kreis um Kimon in Auftrag gegeben worden war, war dessen Vater Miltiades stark hervorgehoben; dessen Ruhm sollte auch auf den Sohn Glanz werfen, ohne daß aber dieser selbst dargestellt war<sup>34</sup>. Die Standbilder des Xanthippos und des Anakreon sind um 440 v.Chr. offenbar von Perikles geweiht worden<sup>35</sup>; auch hier sollte die Ehrung des Vaters zugleich den Sohn in ein helles Licht rücken, vielleicht auch seine Verbindung mit Anakreon auf Perikles' Beziehung zu verschiedenen Künstlern hinweisen, aber auch Perikles war in die Gruppe nicht aufgenommen<sup>36</sup>.

Diese Zurückhaltung hat gewiß ihren Grund gehabt. Wie argwöhnisch man in Athen die Aufstellung von Bildnissen beobachtete, ist bekannt<sup>37</sup>. Für Ehrenstatuen von Staats wegen, die meist auf der Agora standen, wird das bezeugt durch die Emphase, mit der man betonte, daß nach den Tyrannenmördern erst wieder Konon eine solche Auszeichnung erhalten habe<sup>38</sup>, und durch den Ärger, den manche Politiker im 4. Jh. über die Ausweitung solcher Ehrungen gegenüber dem 5. Jh. empfanden<sup>39</sup>; ebenso durch die Diskussionen, die sich angeblich um die Darstellung des Miltiades in dem Marathongemälde entspannen, und die, selbst wenn sie nicht im 5. Jh. in dieser Form stattgefunden hätten, zumindest bezeichnend für die Auffassung weiterer Kreise im 4. Jh. wären<sup>40</sup>. Kaum weniger als für öffentliche Ehrenstatuen gilt das aber auch für Weihgeschenke auf der Akropolis, die ja weit mehr war als ein Ort persönlicher Götterverehrung. Zweifellos war die Aufstellung eines Bildnisses auf der Burg einfacher als auf der Agora zu erreichen: man stand dabei in alter religiöser Tradition. Daß dabei aber die politische Absicht stark in den Vordergrund treten konnte, wird etwa dadurch deutlich, daß Konon nicht nur das oben genannte Bildnis auf der Agora, sondern — offensichtlich ohne wesentlichen Bedeutungsunterschied — auch eines auf der Akropolis erhielt<sup>41</sup>. Ein extremes Beispiel für die mögliche politische Sprengkraft solcher Denkmäler sind die beiden Gemälde, die Alkibiades 416 v.Chr. dort zur Feier seiner Siege im Wagenrennen geweiht hat<sup>42</sup>. Das eine zeigte ihn bekrönt von Olym-

34. T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v.Chr. (1973) 55 ff. 74 ff.

35. Literatur oben Anm. 4.

36. Ähnliche Motive hat wohl Hipponikos bei der geplanten Weihung eines Bildnisses seines Vaters Kallias gehabt, sofern die bei Aelian, var.hist. 14,16 (Overbeck, Schriftenquellen 976 f.) berichtete Anekdote verlässlich ist. Vgl. RE 21, 1711 s. v. Polykleitos (G. Lippold).

37. Vgl. allgemein Gauer 118 ff. D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 351 ff.

38. Demosthenes, Leptines 70 (Wycherley Nr. 261). Schol. Demosthenes, Meidias 62 (Wycherley Nr. 702).

39. Demosthenes, Aristokrates 196.

40. Aischines, Ktesiphon 186. B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen, Abh-Leipzig 91 Nr. 4 (1939) 19 ff. Gauer 136 f. Hölscher a.O. 55 f.

41. Agora: Wycherley S. 213. Akropolis: Pausanias 1,24,3. G. P. Stevens, Hesperia 15, 1946, 4 ff. Vgl. auch die Ehrenstatuen für Spartakos auf der Agora und der Akropolis: IG II/III<sup>2</sup> 653, 40 ff. (Wycherley Nr. 711); und ähnlich die Ehrungen (wohl auch Bildnisse) für Olympiodoros: Pausanias 1,26,3. Dazu Aristeides 53,23 (Wycherley Nr. 690).

42. Overbeck, Schriftquellen 1132-34.

pias und Pythias, das andere sitzend im Schoß der Nemea. Bei diesen Bildern sollen die Jüngeren begeistert zusammengelaufen sein, die Älteren aber sich geärgert haben, da sie tyrannisch und unrecht seien<sup>43</sup>, also anstößig in religiöser und zugleich politischer Hinsicht. Wie vorsichtig man im allgemeinen zu sein hatte, zeigt ferner der Umstand, daß über weite Strecken des 5. Jhs. keine Standbilder von lebenden Politikern auf der Akropolis bekannt sind, außer in der Form von Athletenstatuen, während umgekehrt die meisten überlieferten Athletenstatuen bekannte Politiker darstellten<sup>44</sup>: Offensichtlich wählte man, sofern man sportliche Erfolge aufzuweisen hatte, diese durch religiösen Brauch legitimierte und darum weniger anstößige Form des Standbildes, um sich auch als Politiker glanzvoll zu präsentieren.

Alle diese Überlegungen zeigen, daß das Bildnis des Perikles — ob es von ihm selbst, von seinen Anhängern oder seinen Nachkommen, zu seinen Lebzeiten oder nach seinem Tod geweiht wurde<sup>45</sup> — kaum zufällig so weit entfernt von dem seines Vaters aufgestellt war. Eine enge Verbindung mit der Statue des Xanthippos wäre ein zu offensichtliches Pochen auf Familientraditionen, eine Propagierung fast dynastischer Ansprüche gewesen, die bei der Empfindlichkeit der Athener gegen derartige Ambitionen gewiß sofort Anstoß erregt hätte.

Doch nicht nur in dieser negativen Weise ist die Aufstellung der Perikles-Statue aufschlußreich. Der Besucher der Akropolis muß sie erblickt haben, sobald er durch die Propyläen eingetreten war, und zwar offenbar auf der linken Seite, da Pausanias sie nicht auf dem Hinweg (zum Erechtheion kommend) erwähnt<sup>46</sup>. Dort muß das Bildnis dem Betrachter sogleich in programmatischer Weise gezeigt haben, wer die Neugestaltung der Burg in dieser Form ins Werk gesetzt hatte<sup>47</sup>. Zugleich aber stand die Statue in der Nähe eines Bildwerks, das ebenfalls auf Perikles und seine Politik hinwies: bei der Athena Lemnia<sup>48</sup>, die Pausanias in engstem Zusammenhang mit dem Perikles-Bildnis nennt, nach der Beschreibung der Athena Promachos und unmittelbar vor Verlassen der Akropolis<sup>49</sup>. Das Standbild des Perikles ist also nicht zu weiteren Bildnisstatuen, sondern zu einem politischen Denkmal anderer Art in Beziehung gesetzt worden.

In ähnlicher Weise hat man im 4. Jh., um das Andenken des Kallias und des von ihm ausgehandelten Friedens mit den Persern zu ehren, sein Bildnis auf der Agora neben der Eirene des Kephisodot aufgestellt<sup>50</sup>. Die Statuen des Konon und

43. Plutarch, Alkibiades 16,7.

44. A. E. Raubitschek, *Hesperia* 8, 1939, 155 ff.

45. Zu diesem Problem s. u. S. 193.

46. So bereits G. P. Stevens, *Hesperia* 5, 1936, 514 f.; sein Versuch, die Standspuren des Sockels zu identifizieren, bleibt gewiß hypothetisch, aber die allgemeine Lokalisierung ist zweifellos richtig.

47. Stevens 515 scheint mir zu sehr der Route des Pausanias zu folgen, wenn er meint, daß der Besucher erst beim Verlassen der Akropolis auf Perikles hingewiesen werden sollte.

48. Pausanias 1,28,2. Stevens 514 f. Kopien der Statue: A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (1893) 4 ff. G. Lippold, *HdArch III* 1 (1950) 145. E. Kirsten, *Festschrift B. Schweitzer* (1954) 166 ff. E. Simon, *Die Götter der Griechen* (1969) 204 ff.

49. Leider sind die Anlässe zur Errichtung der Athena Hygieia an der SO-Ecke der Propyläen (A. E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis* (1949) Nr. 166. Overbeck, *Schriftquellen* 906) und des erneuerten Chalkidier-Wagens (Raubitschek a.O. Nr. 168. 173), die beide im weiteren Umkreis des Perikles und der Athena Lemnia standen und beide — teils von antiken, teils von modernen Autoren — mit Perikles verbunden worden sind, umstritten, so daß diese Denkmäler hier nicht mit Sicherheit in die Betrachtung einbezogen werden können.

50. Pausanias 1,8,2 (Wycherley Nr. 158).

des kyprischen Königs Euagoras, die Athen von der Bedrückung durch Sparta befreit hatten, errichtete man vor der Halle und bei dem Standbild des Zeus Eleutherios, der auch Zeus Soter genannt wurde<sup>51</sup>. Und wenn dann Demetrios Poliorketes eine Reiterstatue auf der Agora „neben der Demokratia“ erhielt<sup>52</sup>, so ist das in ähnlichem Sinn zu verstehen wie die Ehrenstatuen, die ihm und seinem Vater kurz vorher neben den Tyrannenmördern, den Gründerhelden des demokratischen Athen, aufgestellt worden waren. Darüber hinaus hat die Agora im ganzen als Standort von Bildnissen in Athen eine inhaltliche Bedeutung gehabt: denn man hielt dort darauf, daß auf dem zentralen Platz des politischen Lebens nicht wie in anderen Städten Athletenfiguren, sondern ausschließlich Standbilder guter Feldherrn oder die der Tyrannenmörder, das heißt politisch bedeutender Persönlichkeiten, standen<sup>53</sup>.

Perikles wurde also im Zusammenhang mit einem Monument seiner politischen Leistung dargestellt. Die Athena Lemnia war ein Denkmal eines der wichtigsten Elemente der perikleischen Politik, nämlich der Aussendung von Kleruchien, die die Beherrschung der Mitglieder des Seebunds und das Wohlergehen der ärmeren Schichten Athens sicherten.

Es ist bisher nicht gelungen, die Auftraggeber und die genaue Entstehungszeit des Perikles-Bildnisses mit Sicherheit zu bestimmen. Die früher aus stilistischen Gründen allgemein angenommene Ansetzung um 440 ist in jüngster Zeit mehrfach mit historischer Begründung angezweifelt worden zugunsten einer postumen Datierung<sup>54</sup>. Allerdings bleiben die vorgebrachten Argumente, die die Biographie und die persönlichen Beziehungen des Perikles, des Kresilas und des Phidias betreffen, notwendigerweise subjektiv und unverbindlich. Weiter könnte die bereits erwähnte Beobachtung führen<sup>55</sup>, daß auf der Athener Akropolis — und das gilt auch für andere öffentliche Plätze der Stadt<sup>56</sup> — seit den Perserkriegen von keinem bedeutenden Politiker ein Standbild zu Lebzeiten bekannt ist, außer in der Form der Athletenstatue. Wenn dies nicht durch die Lückenhaftigkeit der Überlieferung bedingt ist<sup>57</sup>, so kann man sich fragen, ob es wahrscheinlich ist, daß gerade Perikles diese Zurückhaltung durchbrochen hat<sup>58</sup>. Man möch-

51. Isokrates, Euagoras 57 (Wycheley Nr. 29). Pausanias 1,3,2 (Wycheley Nr. 16).

52. Kyparissis - Peek, AM 66, 1941, 222 Z. 13 ff. A. Wilhelm, ÖJh 35, 1943, 159 f. Wycheley Nr. 696 (mit der kaum richtigen alten Ergänzung). Vgl. oben S. 187.

53. Lykurg, Leokrates 51 (Wycheley 268).

54. Schon A. W. Lawrence, Classical Sculpture (1929) 207. V. Poulsen, ActaArch 11, 1940, 32 (gleichzeitig mit dem Diomedes, den er 26 f. in die 20er Jahre datiert). Raubitschek a.O. 511. P. Amandry, Festschrift E. Langlotz (1957) 72 Anm. 36. Neuerdings häufig: F. Eckstein, Festschrift F. Matz (1962) 71 f. Zustimmung W. - H. Schuchhardt, Antike Plastik I (1962) 37. Richter, Portraits I 104. D. Pandermalis, Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen (1969) 28. D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 221 f. Dagegen mit Recht Gauer 142 f., dessen stilistische Argumentation jedoch auch nicht zwingend ist. Dazu, daß die Nacktheit kein Zeichen der Heroisierung ist und darum nicht postume Aufstellung beweist (Eckstein, Pandermalis), s. unten S. 196.

55. Oben S. 191.

56. Bezeichnend, daß das Eikonion des Themistokles (Plutarch, Themistokles 22,2 f.), das möglicherweise zu seinen Lebzeiten aufgestellt wurde, in dem kleinen, fast privaten Heiligtum der Artemis Aristobule stand.

57. Solche Lücken in den Quellen sind aber um so seltener anzunehmen, je berühmter die betreffenden Männer waren — und gerade um die berühmten geht es hier; bei weniger bedeutenden Personen ist man wohl weniger kritisch gewesen (vgl. T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jhs. v.Chr.] 1973] 100. 216.

58. In diese Richtung gehen die Überlegungen von Amandry a.O. 72 Anm. 36. Mir scheint diese Lösung die plausibelste zu sein, sie ist aber einstweilen kaum beweisbar.

te das eher in der nächsten Generation erwarten, als Alkibiades seine aufsehenerregenden Gemälde weihte<sup>59</sup>, als der Hipparch Simon ein Reiterstandbild von sich, ein Werk des Demetrios von Alopeke, ins athenische Eleusinion stiftete und an dessen Sockel seine Taten in Relief darstellen ließ<sup>60</sup>, als ein anderer Hipparch, Pythodoros (?), ein ungewöhnliches Weihrelief mit einer Schlachtszene im Heiligtum von Eleusis aufstellte<sup>61</sup>. Doch auch solche Überlegungen sind nicht völlig zwingend, denn andererseits ist soeben eine erwägenswerte Ergänzung der fragmentierten Inschrift auf der Basis vorgeschlagen worden, die implizieren würde, daß das Bildnis zu Lebzeiten des Perikles von einem seiner Söhne geweiht worden ist<sup>62</sup>. Da dies jedoch kaum die einzig mögliche Ergänzung ist<sup>63</sup> und da auch der Stil eine Datierung bald nach 429 nicht ausschließt<sup>64</sup>, muß dieses Problem wohl einstweilen offen bleiben, so wichtig es für die Bedeutung des Werkes zweifellos ist. Außer Frage aber steht es, daß die Statue, wenn auch kaum von Perikles selbst, so doch zumindest von Verwandten oder Anhängern geweiht worden ist.

Die Beobachtungen zur Aufstellung haben auch Folgen für das Verständnis der künstlerischen Form des Bildnisses. Ältere Deutungen sind zum Teil sehr weit auseinandergesungen. Furtwängler etwa sah in der Kopfhaltung eine erhabene Milde ausgedrückt, welche Perikles' innere Größe begleite; die vollen Lippen deuteten auf einen Mann, der nicht durch eiserne Tatkraft, sondern durch seine Redekunst wirke; und zugleich sei darin eine sinnliche Veranlagung deutlich, die Perikles sowohl als Freund und Beschützer der Künstler wie als zärtlichen Liebhaber der Aspasia erkennen lasse<sup>65</sup>. Ganz anders Studniczka, der die Idealität dieses Bildnisses betonte und darin eine bewußte Angleichung des Perikles an Götterbilder sah<sup>66</sup>. Andere wiederum deuteten diese unindividuelle Darstellungsweise nicht als Gottähnlichkeit, sondern im Gegenteil als Zeichen der Zurückhaltung, als Ein-

59. Oben Anm. 42.

60. Xenophon, Hipp. 1,1; offenbar dasselbe Werk wie der bei Plinius, N.H. 34, 76 genannte *equus Simon* des Demetrios von Alopeke. Vgl. dazu W. Helbig, AZ 18, 1861, 180 ff. Dies Zeugnis ist mir leider bei meiner Arbeit über griechische Historienbilder (Anm. 57) entgangen; es ist eine wichtige Bestätigung der im peloponnesischen Krieg wieder einsetzenden persönlichen Repräsentation im Historienbild. Das Denkmal muß (gegen Helbig a.O.) eine Privatweihe gewesen sein. Xenophon spricht von einem ἵππος. Plinius von einem equus. Welche Überlieferung zutrifft, ist nicht mit Sicherheit zu sagen; doch liegt im Kontext des Xenophon eine versehentliche Akzentverschiebung auf das Pferd allein näher als der umgekehrte Fehler bei Plinius: Man wird also eher an eine Reiterstatue denken. Doch in jedem Fall ist die individuelle Ambition des Denkmals durch die Sockelreliefs unübersehbar. Über die dort dargestellten Taten des Simon wissen wir nichts. Er muß aber wohl als fachmännischer Reiter eine militärische Rolle in den Jahrzehnten vor oder nach 400 gespielt haben, so daß seine Identifizierung mit dem von Aristophanes, Ritter 242 genannten Hipparchen Simon ein brauchbarer Vorschlag ist (Helbig a.O. Vgl. RE 3 A 173 s. v. Simon). Als Autor einer Schrift *περὶ ἱππικῆς* gibt er sich als ein „moderner“ Intellektueller zu erkennen, wozu die Wahl des „revolutionären“ Demetrios von Alopeke zu passen scheint. So verwundert auch die starke Verherrlichung der eigenen Verdienste bei ihm nicht.

61. Hölscher 99 ff. 216.

62. A. E. Raubitschek, Festschrift M. Guarducci (s. oben Anm. 6).

63. Vgl. die ältere Ergänzung [Περ]ικλεος [Κρεσ]ιλας ἔποιε, die bisher nicht zwingend widerlegt ist.

64. Man ist mit Feindatierungen auf Grund des Stils in jüngster Zeit mit Recht vorsichtiger geworden. Die stilistische Spanne an einheitlichen Komplexen von Bauskulpturen wie den Südmetopen des Parthenon oder dem plastischen Schmuck des Mausoleums von Halikarnass ist eine Warnung.

65. A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893) 271 ff. Ähnlich noch G. M. A. Richter, *The Sculpture and Sculptors of the Greeks* (4<sup>1970</sup>) 179. Vgl. auch unten Anm. 71.

66. F. Studniczka, Zeitschrift für bildende Kunst 62, 1928/29, 125 f. (wie darin zugleich ein Ausdruck von „Bescheidenheit“ liegen soll, ist mir unverständlich; in diesem Widerspruch zeigt sich die Unhaltbarkeit dieser idealistischen Interpretation, vgl. unten S. 195 Anm. 76). Ähnlich A. W. Lawrence, *Classical Sculpture* (1929) 207. Vgl. auch K. Scheffold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 19 f. D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (1969) 100 ff. Angleichung an Heroentypen glaubt D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft* (1971) 214 zu erkennen.

reihung in einen menschlichen Normaltypus<sup>67</sup>. In neuerer Zeit ist mit Recht mehrfach zur Vorsicht bei der physiognomischen Deutung antiker Bildnisse gemahnt worden. Eine Semantik physiognomischer Motive — eine der notwendigsten, wenngleich noch kaum vorhandenen, Grundlagen zum Verständnis der antiken Bildniskunst<sup>68</sup> — kann nur in großem Zusammenhang erarbeitet werden. Hier sollen nur einige Hinweise verfolgt werden, die sich aus den Beobachtungen über die Aufstellung ergeben.

Zunächst ist es deutlich, welcher ausgeprägten öffentlichen Charakter dieses Bildnis hat. Private Motive wie die Zärtlichkeit des Liebhabers haben dabei keinen Platz; es ist der Staatsmann Perikles, der hier gezeigt wird. Individuelle Züge im Sinn einer Abweichung vom typischen Menschenbild jener Zeit sind in diesem Bildnis ohnehin kaum zu finden. Man hat — in Anlehnung an eine Überlieferung bei Plutarch<sup>69</sup> — gemeint, daß die Haare, die bei mehreren Repliken in den Augenhöhlen des Helmes erscheinen, den „Zwiebelkopf“ des Perikles andeuten sollen; aber es konnte gezeigt werden, daß zumindest bei der Londoner Herme der Kopf unter dem Helm eine völlig normale Form hat und daß in dieser Replik wohl die authentische Überlieferung vorliegt<sup>70</sup>. Andere sahen das Individuelle mehr im psychischen, glaubten eine gewisse Erhabenheit oder auch leichte Trauer und Melancholie in dem Antlitz zu erkennen<sup>71</sup>; aber solche Eindrücke beruhen im allgemeinen auf Nuancen, die der römischen Kopie angehören und die man heute nicht mehr kritiklos zur psychologischen Analyse des Originals verwenden sollte<sup>72</sup>. Weitere Züge, wie die schmale Form und die leichte Neigung des Kopfes<sup>73</sup>, finden sich auch bei der Amazone des Kresilas, sind also eher Stil des Künstlers als Eigenart der dargestellten Person<sup>74</sup>. Die wesentliche Aussage des Bildnisses scheint gerade im Fehlen individueller Züge zu liegen; Perikles ist nicht „persönlicher“ dargestellt als etwa der Bärtige auf dem ungefähr gleichzeitigen Grelief aus Karystos in Berlin<sup>75</sup>.

Die allgemeine kritische Haltung der Öffentlichkeit und die besondere Vorsicht, die die Auftraggeber der Perikles-Statue offenbar walten lassen mußten, zeigen weiter, daß der Staatsmann hier nicht bewußt den Göttern angeglichen sein kann. Die Ansicht, „ideale“ Darstellungsweise sei als solche ein Zeichen von heroischem oder göttlichem Wesen, ist denn auch eine idealistische Vorstellung, die antiken Absichten nicht entspricht<sup>76</sup>. Dasselbe gilt für die zu erschließende Nackt-

67. Zum Beispiel A. Hekler, Bildnisse berühmter Griechen (<sup>3</sup>1962, bearb. von H. v. Heintze) 18. G. Lippold, HdArch III 1 (1950) 172 f.

68. Vgl. L. A. Schneider, Gnomon 46, 1974, 404.

69. Plutarch, Perikles 3. Neuerdings in diesem Sinne B. Schweitzer, Zur Kunst der Antike, Ausgewählte Schriften II (1963) 196. W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (1969) 561.

70. Pandermalis 29. Vgl. auch Metzler 217 f.

71. C. Blümel, Staatliche Museen Berlin, Katalog der Sammlung antiker Skulpturen IV (1931) 5. Ebenso problematische psychologische Ausdeutung bei Metzler 219 f. Vgl. dagegen Schneider 400.

72. Dazu Th. Lorenz, BABesch 42, 1967, 85 ff.

73. Darauf weist z.B. Furtwängler 272 hin.

74. G. Lippold, Griechische Porträtstatuen (1912) 35. Ders., Die Skulpturen des Vaticanischen Museums III 1 (1936) 88.

75. C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (1966) 14 f. Abb. 5.

76. T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen, AbhHeidelberg 1971 Nr. 2, 12 ff.

heit der Figur, die ebenfalls als Zeichen der Heroisierung gedeutet wurde<sup>77</sup>: Auch hier ist die semantische Bedeutung verkannt, „heroische Nacktheit“ ist zumindest für diese Zeit eine unzutreffende Bezeichnung, Perikles war nur in der Leistungsfähigkeit und Schönheit seines Körpers dargestellt und blieb damit durchaus im menschlichen Bereich<sup>78</sup>.

Schließlich ist auch die korinthische Helmform sicher kein heroisierendes Motiv<sup>79</sup>. Zwar bricht die dichte Reihe der erhaltenen korinthischen Helme im frühen 5. Jh. ab, spätere Beispiele sind nicht mehr bekannt, die Helmform ist damals also offenbar weitgehend von anderen Typen verdrängt worden<sup>80</sup>; in der Bildkunst wird sie seitdem vor allem für Gottheiten und Figuren der Heldensage beibehalten. Immerhin können Darstellungen von sterblichen Kriegerern auf Vasen und Reliefs einen Hinweis darauf geben, daß sie vielleicht auch in der 2. Hälfte des 5. Jhs. noch nicht völlig aufgegeben war<sup>81</sup> – sofern man darin nicht eine rein bildliche Bewahrung des alten Typus sehen will, die über den realen Gebrauch nichts mehr besagt. Gleichgültig aber, ob Perikles hier nur im Bildnis mit der alten Helmform gezeigt ist oder ob sie (was vielleicht wahrscheinlicher ist) tatsächlich zu seiner Zeit noch gelegentlich getragen wurde – jedenfalls besteht kein Grund, darin ein Zeichen von Heroisierung zu sehen: Es ist lediglich ein traditionelles Motiv, das entweder mit bestimmten Auffassungen des Perikles bzw. der Auftraggeber des Standbildes oder mit dem von ihm bekleideten Strategenamt zusammenhängen muß. Der Parthenonfries wie die Reliefs des Nereidenmonuments von Xanthos zeigen deutlich, daß die vereinzelt Träger korinthischer Helme unter den übrigen Figuren keine Sonderstellung als heroengleiche Gestalten einnehmen<sup>82</sup>.

„Idealität“ bedeutet im 5. Jh. nicht „Heroisierung“, sondern Einreihung in das allgemeine Menschenbild der Zeit<sup>83</sup>. Da man seit dem Strengen Stil, auch in Athen, durchaus schon zu individuellen Darstellungsformen gelangt war, muß hier eine klare Absicht liegen<sup>84</sup>: Die Zurückweisung und Abwehr bestimmter – wenn auch nicht allgemein üblicher, sondern nur in seltenen Fällen zur Bezeichnung ungewöhnlicher Erscheinungen angewandter – künstlerischer Möglichkeiten und der damit zusammenhängenden Auffassung vom Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft. Es kann darum bei Perikles nicht lediglich Einfügung in den Normal-

77. Zum Beispiel F. Eckstein, D. Pandermalis (oben Anm. 54).

78. Vgl. T. Hölscher, AntK 17, 1974, 79 ff.

79. So Gauer 122 zum Strategen Pastoret. Ähnlich E. v. Schwarzenberg, JbKSWien 68, 1972, 11.

80. E. Kunze, Olympiabericht 5 (1956) 74. Gauer 122.

81. Parthenonfries: A. H. Smith, The Sculptures of the Parthenon (1910) Taf. 49. Nereidenmonument von Xanthos: BrBr Taf. 216. Vasen: W. Riezler, Weißgrundige attische Lekythen (1914) Taf. 15. 19. 36. 90. Vgl. Kunze a.O. Anm. 17. Auch J. K. Anderson, Military Theory and Practice in the Age of Xenophon (1970) 28 wertet solche Darstellungen als Zeugnisse für tatsächlichen (wenn auch nur noch seltenen) Gebrauch.

82. S. Anm. 81.

83. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit 20 ff.

84. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit 24. Dazu die Vasenbilder: D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 81 ff., die freilich nur zum Teil wirkliche Individualität darstellen; die Kriterien der Analyse sind in dieser Arbeit nicht scharf genug.

typus gemeint sein, sondern nur die bewußte Verkörperung dieser Norm. Bald nach seinem Tod urteilten viele, es sei bei allem Selbstbewußtsein niemand zurückhaltender, bei aller Milde niemand feierlicher gewesen als er<sup>85</sup>. Es wird überliefert, daß er in der Öffentlichkeit stets mit wohlgeordnetem Gewand auftrat, daß er zu seiner Umwelt im allgemeinen auf Distanz hielt, eine ernste, gemessene Würde zur Schau trug und jeden Ausdruck persönlicher Affekte vermied<sup>86</sup>. Individuelle Impulse sollten dabei anscheinend möglichst aus dem Spiel bleiben. Dies Auftreten des Perikles — das machen die Quellen deutlich — ist offenbar programmatisch gewesen, es sollte zugleich Ausdruck seines politischen Stils sein. In seiner äußeren Erscheinung muß er damit — teils von Natur, teils in bewußter Selbststilisierung — einem Menschenbild entsprochen haben, das damals weithin als Ideal Anerkennung fand<sup>87</sup>: Sein politischer Erfolg ist ein Zeichen dafür; und die Bildkunst dieser Jahrzehnte, die weithin von diesem Leitbild bestimmt ist, bestätigt, wie allgemein solche Vorstellungen in Geltung waren. Nur mit einer solchen Haltung konnte ein Politiker offenbar in der damaligen geschichtlichen Situation eine integrierende Wirkung auszuüben hoffen<sup>88</sup>. Perikles steht damit neben Alexander und Augustus, die ebenfalls ihrer Umwelt bestimmte herrschende Leitbilder ihrer Zeit in eigener Person sichtbar vor Augen führten<sup>89</sup>. Sein Auftreten, das im ethischen und politischen wie im optisch-formalen Sinne „Stil“ war, wirft ein Licht auf die historischen Grundlagen der hochklassischen Kunst.

Wie bewußt und reflektiert dies bei Perikles ist, geht schon aus Plutarch hervor, der berichtet, daß dem Perikles diese Haltung von Anaxagoras nahegelegt worden sei<sup>90</sup>. Ein weiteres Zeichen für die ethisch-politische Bedeutung, die man damals solchen formal-ästhetischen Erscheinungen beimaß, ist das Werk des Damon<sup>91</sup>, der zum engsten Kreis der Perikles gehörte, eines Musikers, der zugleich im politischen Leben eine solche Rolle spielte, daß seine Gegner ihn ostrakisieren. Seine Musiklehre trat mit dem Anspruch auf umfassende Wirkung für das gesamte Staatswesen auf: „In ein neues 'eidos der Musik' überzuwechseln, davor soll man sich hüten, da man damit eine Gefahr im Ganzen eingeht; denn nirgends werden musikalische Stile geändert ohne Konsequenzen für die bedeutendsten politischen Gesetze, wie Damon sagt und wie auch ich glaube“, schreibt Platon<sup>92</sup>. Damons Theorie verfocht eine Erziehung in gemessener, geordneter Musik, mit dem Ziel einer psychischen, ethischen und politischen Bildung, die mit Begriffen

85. Plutarch, Perikles 39.

86. Plutarch, Perikles 5. 7. 36. Protagoras, bei Diels—Kranz, VS<sup>8</sup> Nr. 80 B 9. Platon, Phaidros 269 e - 270 a.

87. Siehe dazu A. Heuß, Progläen Weltgeschichte III: Griechenland. Die hellenistische Welt (1962) 266. Vgl. H. Protzmann, Paradeigma als Schlüsselbegriff des hochklassischen Stilbewußtseins, Dissertationes Berolinenses 3, 1967, 65 (für die Zusendung dieser Arbeit danke ich P. Zanker). Ders., in: Die Krise der griechischen Polis, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 55, 1, 1969, 11 ff. — Zur Wirkung vgl. besonders Protagoras a.O.: diese Haltung habe ihm täglich *την ἐν τοῖς πολλοῖσι δόξαν* eingebracht.

88. Dieser bewußten Haltung könnte der Begriff 'Paradeigma' entsprechen, sofern er im Kunstverständnis jener Zeit schon eine Rolle spielte; vgl. dazu Protzmann 48 ff.

89. Vgl. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit 36 ff.

90. Plutarch, Perikles 5.

91. Zum Folgenden vgl. vor allem H. Ryffel, MusHelv 4, 1947, 23 ff. S. auch A. E. Raubitschek, *Classica et Mediaevalia* 16, 1955, 78 ff. F. Schachermeyr, Festschrift F. Altheim I (1969) 192 ff. K. Meister, *Rivista storica dell'antichità* 3, 1973, 29 ff.

92. Platon, Staat 424 c. Auf diese Stelle wies mich in anderem Zusammenhang Chr. Meier hin.

wie *σωφροσύνη, δικαιοσύνη, ἀνδρεία, εὐσχημοσύνη* umschrieben werden kann<sup>93</sup>. Der Begriff der *εὐκοσμία* – von ihm selbst oder zumindest von anderen in seinem Sinn gebraucht<sup>94</sup> – zeigt diese Ambivalenz von ästhetischen und ethisch-politischen Kategorien sehr deutlich. Es ist darum kaum zu bezweifeln, daß ähnliche Probleme im Kreis um Perikles auch für den Bereich der Bildkunst diskutiert wurden, daß also der in diesem Kreis geförderte künstlerische Stil, die äußere 'Haltung' des führenden Politikers und seine politischen Vorstellungen in einem bewußten Zusammenhang gesehen wurden.

Das 'Ideal' ist hier nicht mehr nur negativ bestimmt als das 'Nicht-Individuelle'; sondern mit dem Auftauchen der Möglichkeit individueller Darstellungsweise und Persönlichkeitsentfaltung ändert sich das gesamte Bedeutungssystem: Das Allgemeine, wo es bewußt wird (was freilich nicht immer der Fall zu sein braucht), erhält nun aus dem Gegensatz zum Besonderen eine positiv bestimmbare Bedeutung. Die Zurückdämmung individuellen Wesens wird zum Leitbild.

Die Gegner haben Perikles freilich anders gesehen: als arrogant und tyrannisch, als Kriegstreiber. Man hat heute ihre Stimme ernster zu nehmen gelernt als die ältere Forschung<sup>95</sup>, von der früheren klassizistischen Glorifizierung ist man mit Recht abgerückt<sup>96</sup>. Doch solche Kritik hat in dem Bildnis kaum einen psychologischen Anhaltspunkt. Der Auftraggeber muß zu Perikles positiv gestanden, der Künstler dieser Auffassung Ausdruck verliehen haben. Eine 'objektive' Wiedergabe seiner Züge, in denen der kritische Betrachter auch die negativen Seiten seiner Persönlichkeit erkennen könnte, wird man in dem Bildnis schwerlich suchen. Beurteilen kann man hier zunächst nur das, was intendiert ist, nämlich eine programmatische 'Haltung'. Erst wenn man sich ganz auf diese Ebene gestellt hat, wenn man das Bildnis ausschließlich als Aussage eines Auftraggebers und eines Künstlers an ein bestimmtes Publikum sieht, kann man als weiteren Schritt diese Aussage mit dem vergleichen, was aus anderen Quellen über das Wesen und die Leistung des Perikles bekannt ist. Seine Kritiker dürften in dem Bildnis aufgrund solcher Überlegungen eine Fassade gesehen haben – jedenfalls scheinen sie sein dem Bildnis entsprechendes öffentliches Auftreten in diesem Sinne aufgefaßt zu haben<sup>97</sup>.

93. Zum Teil dieselben Leitvorstellungen werden bei Protagoras (Diels-Kranz, VS<sup>8</sup> Nr. 80 B 9) als Sinn der entsprechenden Haltung des Perikles genannt.

94. Ryffel 27 ff.

95. J. Vogt, 182, 1956, 249 ff. Vgl. H. Strasburger, *Historia* 4, 1955, 1 ff. J. Schwarze, Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung (*Zetemata* 51, 1971).

96. In der Interpretation des Perikles-Bildnisses besonders ausgeprägte Verklärung bei E. Buschor, *Das Krieger-tum der Parthenonzeit* (1943) 4 f.

97. In dem Spott mit dem Beinamen Olympios muß dies wohl mitgemeint sein. Vgl. dazu H. Strasburger bei D. Pandermalis, *Untersuchungen zu den klassischen Strategenköpfen* (1969) 102 Anm. 4. Auch der Vergleich mit dem Staatsschiff Salaminia, bei Plutarch, *Perikles* 7, von Kritolaos übernommen, dürfte als zeitgenössischer (Komödien-?)Witz entstanden sein.

Als ein Kunstwerk ist das Porträt des Perikles Interpretation. Nicht als 'objektive' Wiedergabe der Physiognomie, sondern nur als absichtsvolle Deutung des Politikers stand im Altertum und steht noch heute dies Bildnis der Beurteilung offen. Diese Interpretation ist gewiß einseitig und verdeckt manches, was wir heute nicht mehr übersehen können; das mag man bedauern. Aber es ist immerhin eine Interpretation, die aus dem unmittelbaren Umkreis des Perikles stammen und seiner eigenen Selbstauffassung weitgehend entsprechen muß; insofern ist sie ein beachtenswertes historisches Zeugnis. Vor allem aber antwortet das Bildnis offenbar auf die Erwartungen, die große Teile der Öffentlichkeit an einen führenden Politiker stellten; hier liegt die allgemeine Bedeutung dieses Werkes und seiner formalen Aussage.

Die Schalen der Lausitzer Keramik bemalten 'Trinkschalen'. Das zeigt schon die typische Form (Abb. 10). Das flache, in der Mitte leicht eingezogene Schalenbecken wird von einem schlanken Fuß getragen, der sich unten zu einer Scheibe erweitert, die auf einer extrem dünnen, waagerechten Platte aufruht. Die fragilen Henkel laden weit aus und biegen an ihren Endpunkten im rechten Winkel zum Schalenkörper um, wo sie auf der Höhe des Schalenrandes abschließen. Die hohe Bruchgefahr dieser grazilen Form erklärt, warum Schalen dieses Typus in der gleichzeitigen mit Glanzton überzogenen Gebrauchskeramik nicht üblich waren. Im Alltag benützte man lieber fußlose Schalen, tiefe Schalenkyphoi und solide Kantharoi.

Mit der Eleganz der Form harmonisiert die schwungvolle Zeichnung des Innenbildes, das ein Kranz von Hakenmändern einrahmt, die von kreuzförmig gegliederten Schachbrettfeldern unterbrochen sind (Abb. 12). In dem Tondo stürmen Herakles und Dionysos eng umschlungen dahin. Sie befinden sich in einem Heiligtum, dessen Altar am rechten Bildrand zum Teil sichtbar ist. Er steht auf einem Sockel und trägt am oberen Profil einen jonischen Eierstab. Seine Wand ist vom Blut der Opfertiere bespritzt. Herakles, der wie Dionysos einen lockeren Kranz aus Efeu-Blättern in den kurzen Locken trägt, schreitet mächtig aus, wobei er seine Keule wie einen Spazierstock benützt. Er wendet sich zurück zu Dionysos, der, den Kopf weit in den Nacken gelegt, in unbestimmte Ferne nach oben blickt. Es ist das *εὐπαρόν εὐρέειν*, das sich in der Bildkunst als Ausdruck der Ekstase bei Zechern, Sängern, Priestern und Sehern findet<sup>2</sup>. Hier bezeichnet es die selige Ver-zückung des Gottes. Als Attribut hält Dionysos einen langen Thyrsosstab im Arm, dessen Efeubusch am oberen Ende das Bildrund überschneidet. Das schnelle Da-

1. Würzburg, Martin von Wagner-Museum H 8011. — H. 9,1 cm, Dm. 23,5 cm. Aus mehreren Sektionen zusammengesetzt. Kleine Stücke am Mündungsrand ergänzt. Oberfläche des Innenbildes an mehreren Stellen bemalen, auf der einen Außenseite fehlt der Kopf einer Figur. Satter, schwarzer Glanzton, an Henkeln und Schalenrand zum Teil abstrittet. Im Tonwulst und am Original zahlreiche Spuren der Vorzeichnung zu erkennen. — Hier Abb. 10-12 nach Aufnahme des Museums.

Im folgenden bedeutet, falls nicht anders angegeben,

Arias — Shelton — Hirmer	P. S. Arias — B. B. Shelton — M. Hirmer, A History of Greek Vase Painting (1962).
Strömmer	K. Strömmer, Vasenisten zur griechischen Heidenzeit (1973).
Fehr	B. Fehr, Orientalische und griechische Götter (1971).
Himmelmann-Wildschütz	N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (1959).
Knoll	K. Knoll, Die Darstellung der Götterveranmuthung in der griechischen Kunst des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Eine Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des „Daseinbildes“, Diss. 1965.
Metzger	H. Metzger, Les reproductions dans la céramique attique du IV <sup>e</sup> siècle (1951).

2. Siehe dazu Verf., Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (1971) 120 Anm. 513.