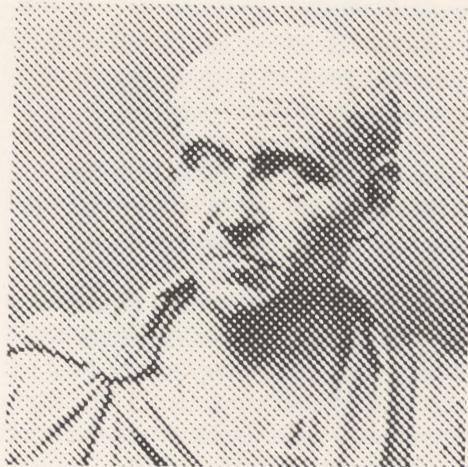


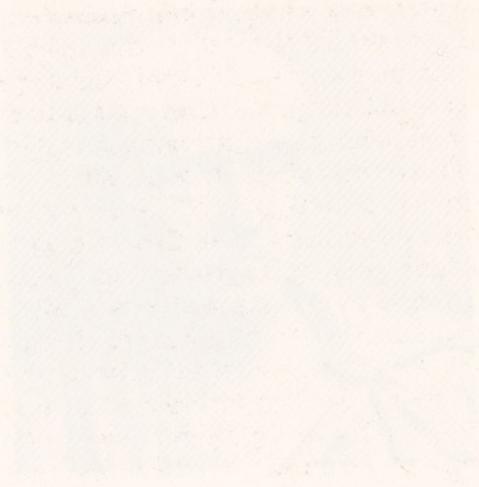
1



Individuum
und Ideal
Antike Bildniskunst

Luca Giuliani

Individualität
und Ideal
Anke Blumhardt



1

Lucas Grün

Individuum und Ideal Antike Bildniskunst

Antike und Neuzeit: Möglichkeiten und Grenzen eines Vergleichs

Es scheint auf den ersten Blick völlig unproblematisch, von einer antiken Bildniskunst zu sprechen. Die Entsprechung zur Neuzeit dünkt naheliegend genug, und ganz unbefangen möchte man sich antiken Werken mit der gleichen Betrachtungsweise nähern, die man auch auf Porträts von van Eyck, Tizian oder Rembrandt anzuwenden pflegt. Aber bereits hier tauchen Probleme auf. Die Geschichte der neuzeitlichen Bildniskunst ließe sich zu gutem Teil als eine Geschichte von Meisterwerken betrachten. Gleichwertige Meisterwerke suchen wir in den Museen griechischer und römischer Kunst jedoch meistens umsonst. Die Überlieferungssituation ist grundsätzlich verschieden: In der Neuzeit können wir die Werkkomplexe der Künstler oft lückenlos überschauen oder weitgehend rekonstruieren und die Menge des Verlorenen genau einschätzen; von der antiken Kunst hat sich hingegen nur ein winziger Bruchteil erhalten, und selbst diesen verdanken wir weniger der gezielten Auslese einer bewahrenden Tradition als dem blinden Zufall. Die Malerei ist – sofern auf Holztafeln oder vergänglichen Stoffen gemalt wurde – fast ausnahmslos verloren. Aber auch in der Plastik sind gerade die berühmtesten Werke kaum je vor der Zerstörung bewahrt geblieben: Metallstatuen wurden wieder eingeschmolzen, Marmor zu Kalk verbrannt. Fast alle großen griechischen Bildhauer klassischer und hellenistischer Zeit haben vornehmlich in Bronze gearbeitet: Die Originale sind verloren. In vielen Fällen sind aber Kopien erhalten geblieben, die in römischer Zeit für ein Publikum von Kennern und Kunstliebhabern hergestellt worden sind. Immer wieder müssen wir auf solche Kopien zurückgreifen, bleiben im übrigen auf Fragmente und Scherben angewiesen.

Kat. Nr. 1

Es ist also kein Zufall, wenn am Anfang unserer Zusammenstellung ein Torso steht. Nun mag gerade in diesem Fall der fragmentarische Zustand den modernen Betrachter besonders empfänglich machen für die ästhetischen Reize des Werkes, doch wird man sich einigermaßen befremdet fragen: Ist dieser jugendliche Rumpf wirklich in irgendeiner sinnvollen Weise als Bildnis anzusprechen? Pflegt man doch normalerweise erst dann von einem Bildnis zu reden, wenn gewisse Voraussetzungen erfüllt sind. Das Kunstwerk muß einen bestimmten, tatsächlich lebenden oder gelebt habenden Menschen darstellen; es muß die Unverwechselbarkeit von dessen Erscheinung festhalten, ähnlich sein und dem Betrachter eine Vorstellung von der individuellen Eigenart des Dargestellten vermitteln. Ganz selbstverständlich verwendet man dabei Begriffe wie Darstellung, Ähnlichkeit und Charakterisierung: neuzeitliche Kategorien, die für uns gang und gäbe sind, deren Anwendung auf die Kunst anderer Epochen jedoch nicht selten erhebliche Schwierigkeiten bereitet. Ebenso modern ist aber auch der Bildnisbegriff selbst, für den in der Antike weder auf griechisch noch auf lateinisch eine äquivalente Entsprechung zu finden ist. Ist die archaische Figur, die als Torso vor uns steht, ursprünglich ein Bildnis gewesen? Diese Frage hätten damals, als die Statue aufgestellt wurde, weder der Künstler noch sein Publikum in ihrer Sprache verstehen oder gar beantworten können. Nun sprechen wir zwar heute auch über archaische griechische Werke nicht auf altgriechisch, und die Frage nach einer antiken Bildniskunst ist nicht deshalb schon unberechtigt, nur weil sie modern ist. Gleichwohl müssen wir aber mit einer gewissen Behutsamkeit vorgehen, um aus unserer modernen Perspektive die fremde Eigenart antiker Werke nicht aus dem Blick zu verlieren. In diesem Sinn werden wir nicht so sehr zu fragen haben, ob ein archaischer Torso unserem vorgeprägten und fest definierten Bildnisbegriff entspricht, als vielmehr, durch welche Prozesse sich an der antiken Kunst individualisierende Darstellungsweisen herausgebildet haben und Werke entstanden sind, die sich in Form, Inhalt und Funktion zu neuzeitlichen Porträts in eine beiderseits erhellende Beziehung setzen lassen.

Das aristokratische Menschenbild der archaischen griechischen Kunst

Wie voreilig und problematisch die naive Übertragung des modernen Bildnisbegriffes auf andere Epochen sein kann, zeigt sich gerade bei griechischen Werken archaischer Zeit. Nackte Standbilder junger Männer in der Art unseres Torsos – sogenannte Kuroi, Jünglinge – sind im 6. Jahrhundert v. Chr. in der ganzen griechischen Welt außerordentlich häufig gewesen. Ein besonders gut erhaltenes Exemplar stammt aus einem Landstrich unweit von Athen; die an der Basis eingemeißelte Inschrift liefert uns genauere Informationen: Die Statue stand am Grab eines jungen Kriegsgefallenen aus aristokratischem Haus; wir erfahren sogar seinen Namen: Kroisos. Das Standbild ist also – obwohl es von seiner Erscheinung her nicht im geringsten individualisiert ist – dennoch auf ein ganz bestimmtes Individuum zu beziehen; und zwar in einer Weise, die eher als Stellvertretung denn als Darstellung im modernen Sinn zu verstehen ist. Dieser besondere Fall läßt sich jedoch nicht ohne weiteres verallgemeinern. Kurosfiguren wurden nicht nur auf Gräbern aufgestellt, sondern ebenso häufig auch als kostbare Geschenke in einem Heiligtum geweiht. In diesem Fall trat aber die stellvertretende Funktion weitgehend in den Hintergrund. Geweiht wurde nicht ein Abbild des Stifters, sondern ein anonymes Menschenbild, dessen Wohlgestalt die Gottheit erfreuen sollte. So konnte ein Kuros denn je nach Kontext ganz verschiedene Bedeutungen annehmen: Als Weihstatue verwies er auf einen allgemeinen Idealtypus, als Grabfigur hingegen auf eine bestimmte Person; aber auch hier, wo die Statue für ein konkretes Individuum stand, blieb die Darstellung typenhaft und allgemein.

Ähnliches gilt auf einer anderen Ebene auch für die griechische Vasenmalerei dieser Epoche. Die mit hoher Kunst gefertigten und prachtvoll bemalten Tongefäße sind beredete Zeugnisse einer aristokratischen Trinkkultur; verwendet wurden sie meistens beim Gelage, dem Symposion, das in den Vasenbildern selbst auch häufig geschildert wird. Nicht selten sind den Figuren dabei Namen beigeschrieben, die eine eindeutige Identifizierung der Dargestellten erlaubten und diese auch für uns als stadtbekannt, besonders gern gesehene Personen ausweisen. Aber gerade hier, wo bestimmte Zeitgenossen ins Bild gebracht und beim Namen genannt werden, bleiben Körper und Gesichter stets im Rahmen des allgemeinen Schönheitsideals. Dabei ist Schönheit – anders als im modernen Sprachgebrauch – wesentlich mehr als eine nur ästhetische Kategorie. Der griechische Begriff hat zugleich die Bedeutung einer ethischen und gesellschaftlichen Norm. Das höchste Ideal menschlicher Vollkommenheit bezeichnete man mit dem eigentümlichen und aus zwei Worten (schön und trefflich) gebildeten Adjektiv kaloskagathos. Der schöne Mensch ist zugleich der sittlich mustergültige, von vollendeter Lebensform und aus gutem Haus: Ein Ideal, das in mancher Beziehung und auch wegen seines aristokratischen Charakters mit dem englischen Gentleman des 18. Jahrhunderts zu vergleichen ist.

Auf den Vasenbildern des späten 6. Jahrhunderts finden sich – obgleich seltener – aber auch Figuren, die von der Norm augenfällig abweichen; meist alte dürre Männlein in gebückter Haltung, mit schlotternden Gliedern und überdimensioniertem, wackelndem Kopf, hoher Stirnglatze, scharfer Hakennase und spärlichem Bartwuchs. Solche pointierten – und, man möchte sagen: individuellen – Gesichtszüge waren offenkundig nicht positiv gemeint. Das Fehlen von Namensbeischriften weist darauf hin, daß hier nicht bestimmte Personen, sondern allgemein komische Typen dargestellt waren. In diesen skurrilen Witzfiguren wurde das positive Leitbild der jugendlich-sportlichen Wohlgestalt in sein Gegenteil verkehrt: Ein Gegenbild, das in seiner Lächerlichkeit die Norm nicht in Frage stellt, sondern bestätigt.

Kat. Nr. 1



Grabstatue des Kroisos, 530 – 520 v. Chr.
Marmor, H 194 cm
Athen

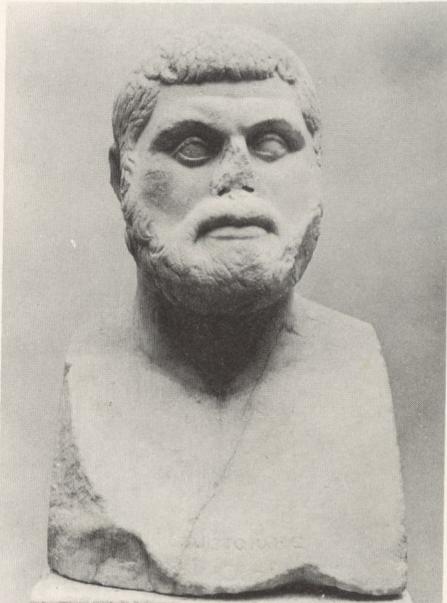
Der skizzierte Befund mag auf den ersten Blick verwirrend erscheinen. Die Schwierigkeiten lösen sich aber, sobald wir uns von der Alleingültigkeit der modernen Porträtvorstellung freimachen und ein Ergebnis akzeptieren, das mit dieser tatsächlich schwer in Einklang zu bringen, in sich jedoch durchaus schlüssig ist: daß nämlich in archaischer Zeit positive Darstellung einer bestimmten Person und physiognomische Charakterisierung zweierlei sind und einander weitgehend ausschließen.

Die Auflösung aristokratischer Normen um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr.

Kat. Nr. 16

Die eben aufgestellte Regel vom pejorativen Charakter individualisierender Darstellungen erweist sich für die nacharchaische Zeit bald als ungenügend: Stoßen wir doch im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts gelegentlich auf Bildnisse, die deutlich und offenbar sehr bewußt vom Ideal des Kaloskagathos abweichen. Die damit verbundene Durchbrechung aristokratischer Normen ist symptomatisch für einen krisenhaften Prozeß, der erst in einem breiteren Zusammenhang verständlich wird.

Aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet fällt in Griechenland, und vor allem in Athen, die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. zusammen mit dem stilistischen Übergang von der Archaik zur Klassik. Nicht nur in der Kunst, sondern auf den verschiedensten Gebieten macht sich ein beschleunigter Wandel bemerkbar, der auch von den Zeitgenossen schon als solcher aufgefaßt worden ist. Am deutlichsten zeigt sich der Umbruch auf der Ebene der Politik. Als bestimmende Gesellschaftsschicht war der Adel zunehmend in Krise geraten und hatte seine ehemals als selbstverständlich betrachtete Autorität zu einem guten Teil eingebüßt. Im politischen Gefüge war dadurch ein Freiraum entstanden. Von sehr konkreten Problemen bedrängt, begann man bestehende Gepflogenheiten in Frage zu stellen, sich von überlieferten Regeln zu lösen und neue Möglichkeiten zu erproben. In Athen setzte sich nach dem Sturz der Tyrannis (510 v. Chr.) mit erstaunlicher Geschwindigkeit die Erkenntnis durch, daß die politische Ordnung keine unumstößlich gegebene war, sondern ein veränderbares Resultat menschlicher Satzungen und letztlich das gemeinsame Anliegen aller Bürger der Stadt. Vieles wurde machbar, was bisher nicht einmal denkbar gewesen war: Probleme, denen man kurz zuvor noch machtlos gegenübergestanden war, erschienen nun plötzlich beherrschbar. Dieses Gefühl verband sich mit einem neuen Selbstbewußtsein, das im frühen 5. Jahrhundert selbst durch die extreme Erschütterung der Perserkriege nicht gebrochen, sondern eher bestärkt wurde. Gerade in dieser stürmischen Zeit verdankte man die bedeutendsten Erfolge meist spektakulären Gestalten und hervorragenden Könnern, deren blendende Leistungen sich der Beurteilung nach traditionellen Maßstäben gänzlich entzogen. Eine geradezu exemplarische Figur ist in dieser Hinsicht der athenische Politiker Themistokles gewesen. Als radikaler Demokrat hervorgetreten, setzte er in den achtziger Jahren die zunächst von wenigen verstandene konsequente Aufrüstung einer Flotte durch, mit der schließlich unter seiner Führung die siegreiche und rettende Seeschlacht gegen die Perser bei Salamis (480 v. Chr.) geschlagen wurde. Während er bis dahin als hervorragender Anwalt eines gemeinsamen Widerstandes aller Griechen gegen die Perser gewirkt hatte, versuchte er nach dem Sieg die Vormachtstellung Athens zu behaupten, auch auf Kosten der Bundesgenossen und ohne die direkte Konfrontation mit Sparta zu scheuen. Als diese skrupellose Politik in Athen selbst auf Widerstand stieß, und Themistokles zunächst verbannt, schließlich aber wegen Hochverrat zum Tode verurteilt wurde, flüchtete er an den Hof des Perserkönigs und fand



Bildnis des Themistokles, 2. Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr.
Marmor, H 50 cm
Römische Kopie, Ostia

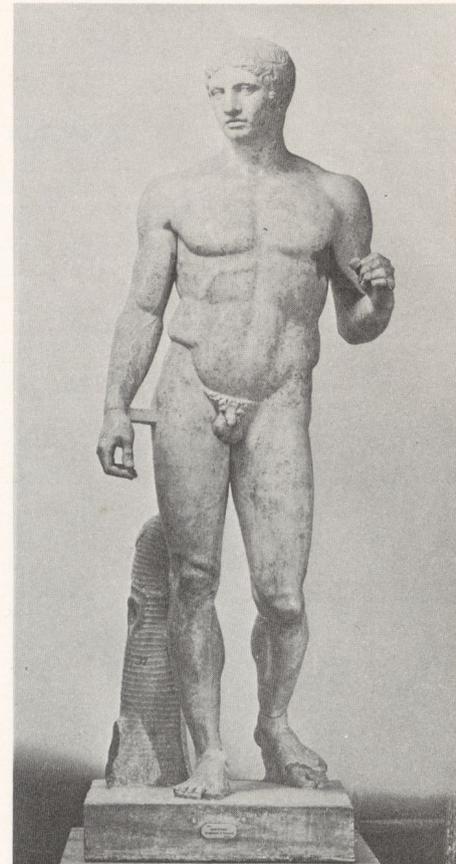
schließlich als persischer Lehnsherr in Kleinasien ein sicheres Unterkommen. In beispielloser Weise dokumentierte eine solche Karriere die Tragweite persönlicher Leistungen und die Möglichkeit, etablierte Verhaltensregeln zu durchbrechen. Nicht zufällig findet sich bei einem antiken Biographen der bezeichnende Satz: Themistokles habe sich auf allen Gebieten von allen anderen unterscheiden wollen. Ebenso unübersehbar ist dieses Streben nach Unterscheidung auch in einem zeitgenössischen Porträt, das in einer einzigen, aber inschriftlich gesicherten römischen Kopie überliefert ist; der kugelige Schädel über dem stiernackigen Hals und das starke Gesicht mit dem breiten Mund, den runden Augen und der wulstigen Stirn sind vom herkömmlichen aristokratischen Schönheitsideal weit entfernt. Hier geht es offenbar nicht mehr um die Anpassung an eine gegebene Norm, sondern um eine Unverwechselbarkeit, die gleichzeitig das Herausragen des Dargestellten über den Durchschnitt anzeigt.

Der Idealtypus klassischer Zeit als normatives Leitbild

Dieses Interesse für das Besondere bleibt jedoch, wenn wir die griechische Kunstgeschichte des 5. Jahrhunderts im Ganzen überblicken, eher episodisch. Gerade die prominentesten Künstler der klassischen Zeit zielten mit ihren Bemühungen in eine andere und fast entgegengesetzte Richtung. Bezeichnend sind in dieser Hinsicht etwa die Arbeiten des Argivers Polyklet, der neben Phidias wohl der bedeutendste Plastiker des Jahrhunderts gewesen ist. Seine konkrete bildhauerische Tätigkeit verband sich mit einer sehr anspruchsvollen kunsttheoretischen Reflexion; Polyklet faßte diese in einem Traktat über die Regel (Kanon) zusammen. Exakte Messungen am menschlichen Körper lieferten ihm den Schlüssel zur Ermittlung des allgemeinen, natürlichen Durchschnitts, der mit der höchsten Schönheit zusammenfällt und in jeder besonderen Gestalt nur unvollkommen in Erscheinung tritt. Bildhauerische Lehrschriften mit der Angabe bestimmter Proportionssysteme mag es freilich schon in archaischer Zeit gegeben haben. Neu war hier aber die ausdrückliche Unterscheidung zwischen dem Einzelfall in seiner besonderen Erscheinung und dem allgemeinen Durchschnitt als einer Schönheitsnorm. Diese war es nun, die vom Künstler erkannt und in seinem Werk veranschaulicht werden sollte. Zum ersten Mal wurde damit dem Kunstwerk auch eine didaktische Funktion zugesprochen. Es führte dem Betrachter die – für diesen sonst kaum greifbare – exemplarische Schönheit eines menschlichen Idealfalles vor Augen.

Vor dem Hintergrund dieser klassischen Kunstanschauung wird ein klassisches Porträt wie das Perikles-Bildnis besser verständlich; auch hier geht es um die suggestive Vorführung eines überpersönlichen Leitbildes. Anders als beim Themistokles liegt der Akzent nicht mehr auf der individuellen Besonderheit des Dargestellten. In der nunmehr verfestigten Demokratie des attischen Gemeinwesens wäre dies bereits aus politischen Gründen kaum mehr denkbar gewesen. Das Prinzip der Gleichheit aller Bürger findet seinen Niederschlag auch in der Ikonographie. Perikles erscheint nicht als herausragender Führer, sondern als mustergültige Verkörperung einer allgemeinen Norm männlicher Reife, Schönheit und Würde, hinter der alles Persönliche völlig zurücktritt. Letztlich handelt es sich dabei um eine zeitgemäße Version der alten Wertvorstellung vom Kaloskagathos. Ihrem Ursprung nach unverkennbar aristokratisch, wurde diese im demokratischen Athen aber von immer breiteren Kreisen rezipiert und setzte sich durch als ein bürgerliches, schließlich allgemein-menschliches Ideal.

Diese betont zurückhaltende Art der Darstellung, die nur geringe physiognomische Variationen zuließ und mimische Dynamik weitgehend vermied zugunsten eines Ausdrucks gelassener Ruhe, ist in Athen lange Zeit verbindlich geblieben. Das trifft



Polyklet, Speerträger, um 440 v. Chr.
Marmor, H 212 cm
Römische Kopie, Neapel

Kat. Nr. 18

zunächst für die zahlreichen Grabreliefs zu, die in den meisten Fällen freilich auf Vorrat gearbeitet wurden und auf denen eine persönlichere Kennzeichnung der Verstorbenen schon aus diesem Grund nicht zu erwarten wäre. Es gilt indessen auch für öffentliche Statuen von Politikern und Beamten, die sich lange Zeit ganz direkt an das Vorbild des Periklesporträts angelehnt haben: eine Anlehnung, die nicht zuletzt politisch-programmatischen Charakter gehabt haben mag. Daneben gab es aber auch – und mit der Zeit immer häufiger – Bildnisstatuen von Persönlichkeiten, die wir mit modernem Begriff als Intellektuelle bezeichnen würden: Redner, Schriftsteller und Philosophen. In betontem Gegensatz zur unbewegten Mimik der Politikerbildnisse sind die Gesichter hier häufig geprägt von einem konzentrierten Ausdruck strengen Ernstes und auch in Bezug auf die physiognomische Charakterisierung stärker differenziert. Ein besonderes Extrem stellt in dieser Hinsicht das ältere Sokrates-Porträt (um 380 v. Chr.) dar, dessen Abweichung vom Normaltypus zweifellos noch mit einer bewußten Provokation verbunden war. In der Folgezeit dürfte aber die physiognomische Individualisierung von Porträtstatuen immer selbstverständlicher geworden sein; sie verlor ihren provokativen Charakter im selben Maße, wie der klassische Idealtypus im Laufe des 4. Jahrhunderts seine normative Allgemeingültigkeit einbüßte.

Kat. Nr. 19

Physiognomisches Bildnis und Propagandaporträt im späten 4. Jahrhundert v. Chr.

Ebenso deutlich wie in den Denkmälern macht sich die Abkehr von der klassischen Tradition auch in der Kunsttheorie bemerkbar. Von einem der größten Bildhauer dieser Zeit, Lysipp, sind Äußerungen überliefert, in denen die polykletische Position geradezu in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Lysipp wollte in seinen Werken nicht mehr ein idealtypisches Sein sondern die Erscheinungen wiedergeben, so wie sie vom Auge wahrgenommen werden. An Stelle der Berechnung eines Schönheit verbürgenden Systems rationaler Proportionen trat das empirische Interesse für den besonderen Sachverhalt. Im Rahmen einer solchen Theorie aber mußte die Ähnlichkeit zum Dargestellten eine ganz zentrale Rolle einnehmen. Dies schlug sich wiederum in der Praxis des künstlerischen Arbeitsprozesses nieder. Es ist wohl kein Zufall, wenn wir aus den Quellen erfahren, daß im Umkreis des Lysipp mit Gipsabgüssen lebendiger Gesichter experimentiert wurde. Diese Umorientierung und die mit ihr verbundene Aufhebung des klassischen Idealtypus ermöglichte in der Bildniskunst eine ganz neue Spannweite physiognomischer Differenzierungen. Auch in der Mimik wich die erhabene Ruhe der klassischen Porträts einer reichen und artikulierten Verwendung von Pathosformeln. Dramatische Steigerung des emotionalen Ausdrucks wurde als selbstverständliches Mittel der Charakterisierung und darüber hinaus im Dienst einer suggestiven Wirkung auf den Betrachter verwendet.

Kat. Nrn 20.23.25

Besonders deutlich ist ein solches Streben nach Wirkung in den Bildnissen Alexanders des Großen, deren gesteigerte Dynamik und expressive Intensität schon die Zeitgenossen tief beeindruckt haben muß. Der junge König gründete seinen Führungsanspruch von Anfang an und in ganz hervorragendem Maß auf eine bewußt eingesetzte, charismatische Ausstrahlungskraft. Immer wieder hat er seine Erscheinung und sein Verhalten nach übermenschlich-heroischen Vorbildern stilisiert. Dieses überaus erfolgreiche und von breiten Schichten als mitreißend empfundene Image muß auch durch die Bildnisse propagiert worden sein. Bezeichnenderweise hat sich Alexander selbst lebhaft für diesen Aspekt interessiert und die Künstler, von denen er sich darstellen ließ, gezielt ausgewählt; unter diesen finden wir an erster Stelle wiederum Lysipp. Müßte man also nicht gerade

Kat. Nr. 24 und 25

hier Bildnisse von besonderer Prägnanz und unverwechselbarer Individualität erwarten? Diese Erwartung wird durch den Befund nur in sehr bescheidenem Ausmaß erfüllt. In der bemerkenswert uneinheitlichen Ikonographie Alexanders sind Darstellungen mit konkret-individuellen Gesichtszügen außerordentlich selten; meistens beschränkte man sich auf allgemeine Charakteristika, die in der Ikonographie von Göttern und Heroen ihre nächsten Parallelen finden, und ließ das Individuum hinter einem leuchtenden Ideal zurücktreten. Die Paradoxie ist jedoch nur eine scheinbare. In dem Augenblick, wo man sich an ein breites Publikum richtete, das von dem Dargestellten ohnehin nur eine gloriose, aber verschwommene Vorstellung besaß, war ein hohes Ausmaß an Individualisierung überflüssig und möglicherweise auch weniger wirksam als ein allgemeines und eingängiges Bild strahlender Heldenhaftigkeit.

Das charismatische Image Alexanders ist nach dessen Tod (324 v. Chr.) wenn möglich in noch verstärktem Maße propagiert worden. Die sich unablässig auf ihn berufenden Nachfolger ließen das Porträt des Verstorbenen – und bald darauf ihr eigenes – zum ersten Mal auf Münzen prägen. Gleichzeitig setzte auch in anderen Bereichen die massenhafte Verbreitung des Herrscherbildes ein. Von einem makedonischen Statthalter Athens erfahren wir, daß er in kaum zehn Jahren mehr als 300 Bildnisstatuen seiner selbst in der Stadt aufstellen ließ. Die Zahl mag übertrieben sein, bleibt aber symptomatisch: Sie veranschaulicht die Intensität, mit der nunmehr Porträts im Dienste herrscherlicher Propaganda eingesetzt werden konnten.

Bildniskunst als Vehikel öffentlicher Repräsentation im republikanischen Rom

Etwa zur selben Zeit – im späten 4. und frühen 3. Jahrhundert – ist es auch in Rom unter den führenden Politikern üblich geworden, eigene Bildnisstatuen zu weihen oder sich von Anhängern und Klienten auf den öffentlichen Plätzen der Stadt Ehrenstatuen errichten zu lassen. Die propagandistische Wirksamkeit eines solchen Standbildes war offenkundig. Unter dem Druck der gegenseitigen Konkurrenz muß die Aufstellung von Denkmälern in der Folgezeit dementsprechend solche Ausmaße angenommen haben, daß schon im 2. Jahrhundert das Forum überfüllt war; 158 n. Chr. schritten die Behörden ein und ordneten die Räumung aller Standbilder an, die nicht durch Senats- oder Volksbeschluß aufgestellt worden waren. Das Recht, eine Ehrenstatue zu erhalten (*ius imaginis*), wurde für die Folgezeit genau definiert und an bestimmte Voraussetzungen gebunden.

Diese sehr eigentümliche Verbindung von Bildnis und politischem Prestige äußerte sich aber nicht nur bei öffentlichen Standbildern, sondern auch im privaten Bereich. Um die Mitte des 2. Jahrhunderts war es in Rom bei den vornehmen Familien guter und bereits hergebrachter Brauch, umfangreiche Sammlungen von Ahnenporträts anzulegen, die als kostbarer Besitz von Generation zu Generation weitergegeben wurden. Anlässlich von Begräbnissen, bei denen die Sippschaft des Verstorbenen mit großem Pomp und als geschlossene Einheit in Erscheinung trat, wurde die jeweilige Ahnengalerie auf dem Forum der Öffentlichkeit vorgestellt; ausführlich wies man dabei auf Erfolge und Ämter der bedeutendsten Vorfahren hin. Auch hier ist der repräsentative Anspruch offenkundig; zur Schau gestellt wurden die ehrwürdige Tradition und der politische Glanz des ganzen Geschlechts. Ein zeitgenössischer griechischer Historiker, dem wir die Schilderung dieses Zeremonials verdanken, rühmte die hohe Individualität solcher Porträts. Ebenso sehr dürfte dies für die öffentlichen Ehrenbildnisse gegolten haben, deren physiognomische Differenziertheit vermutlich im Zusammenhang steht mit der Konkurrenzsituation, in die sie



Alexander: Ausschnitt aus einem Mosaik des 2. Jahrhunderts v. Chr. nach einem Gemälde um 316 v. Chr. Neapel



Alexander: Ausschnitt aus dem Fries eines Sarkophages, um 315 v. Chr. Istanbul

Kat. Nrn 35.36.37.38



Bildnisstatue eines unbekanntes Römers,
mittleres 2. Jahrhundert v. Chr.
Bronze, H 222 cm
Rom

Kat. Nrn 38.45.46

unweigerlich gerieten. Um wirksam zu sein, mußten sich die Porträts voneinander absetzen. Der Dargestellte durfte in der Masse der Konkurrenten nicht untergehen. Sein Bildnis mußte individualisierende Züge aufweisen und für ein Publikum von Freunden, Parteigängern und Wählern, an das es sich vornehmlich richtete, schon von der Erscheinung her leicht zu erkennen sein.

Der moderne Betrachter sieht sich oft dazu verleitet, römisch-republikanische Porträts als veristische Charakterköpfe aufzufassen. Der Vergleich mit neuzeitlicher Bildniskunst scheint sich geradezu aufzudrängen. Indessen erweist sich die Parallele, sobald man die Funktion der Werke jeweils mit berücksichtigt, als trügerisch. Eher als mit neuzeitlich-bürgerlichen Privatporträts, die das Individuum gerne in seinem engsten Umkreis und die Privatperson in ihren eigenen vier Wänden schildern, sind römische Bildnisse mit Plakaten der politischen Propaganda zu vergleichen. Wie diese sind sie ganz und gar auf eine bestimmte Öffentlichkeitswirkung ausgerichtet und führen nicht die innere Eigenart, sondern Leistung und Erfolg des Dargestellten vor Augen. Zugleich soll von dessen Person ein durchaus positives – und das heißt: den gerade geltenden Erwartungen entsprechendes – Image geliefert werden. Der Wandel des jeweils erfolgreichen Image spiegelt daher unmittelbar und direkt den Wandel der politischen Ideologie wider.

Rom war seit dem frühen 2. Jahrhundert zu einem der bedeutendsten und auch in wirtschaftlicher Hinsicht attraktivsten Zentren der Mittelmeerwelt geworden. Aus den vielfach verarmten griechischen Städten begann eine nach und nach immer größer werdende Zahl von Künstlern in die neue Metropole zu ziehen, wo sich für ihre Arbeit glänzende Absatzmöglichkeiten ergaben. Von solchen Bildhauern müssen auch die meisten Ehrenstatuen gearbeitet worden sein. Von hellenistischen Standbildern, die zur gleichen Zeit in Griechenland hergestellt wurden, dürften sie sich kaum wesentlich unterschieden haben. Auch römische Politiker gaben sich gern in der Art von hellenistischen Herrschern: Gesteigerte Körperdynamik, gebieterische Gebärden und pathetische Mimik ließen auf leidenschaftliche Kühnheit, Stärke und Energie des Dargestellten schließen.

Damit wurden Eigenschaften betont, deren propagandistische Wirkung bald darauf – um die Wende vom 2. zum 1. Jahrhundert v. Chr. – in Rom zunehmend problematisch zu werden begann. Charismatische Führerqualitäten wurden mit wachsendem Argwohn betrachtet; waren es damals doch gerade herausragende Feldherren, die die ihnen anvertraute Heeresmacht in eine persönliche Gefolgschaft verwandelten und schließlich auch nicht mehr zögerten, diese beim Austragen innenpolitischer Rivalitäten gegeneinander einzusetzen. Die Folge war ein außerordentlich blutiger Bürgerkrieg, aus dem die senatorische Oberschicht zwar als unangefochtene Lenkerin des Staates hervorging, aber dezimiert, verunsichert und ihrer bedeutendsten Führer beraubt. In den Kreisen der Oberschicht hatte sich das Klima grundsätzlich verändert: Jedes Herausragen einer allzu brillanten Persönlichkeit – man denke etwa an Pompeius oder an Caesar – galt bald als gefährlich, militärisches Charisma aber geradezu als verhängnisvoll. Um so höheren Wert legte man dagegen auf rechtschaffene Bescheidenheit, Ernst und Verantwortungsbewußtsein. Die Bildniskunst antwortete darauf mit einer deutlichen Zurücknahme dynamischer Steigerungsformeln; pathetische Effekte werden immer seltener, die Gesichter streng und unbewegt.

Der Klassizismus der frühen Kaiserzeit; Herrscherikonographie und Privatporträt

Diese Abwendung von den Darstellungsweisen des Hellenismus führte dazu, daß man sich an anderen Vorbildern zu orientieren begann. Verhältnismäßig früh lassen

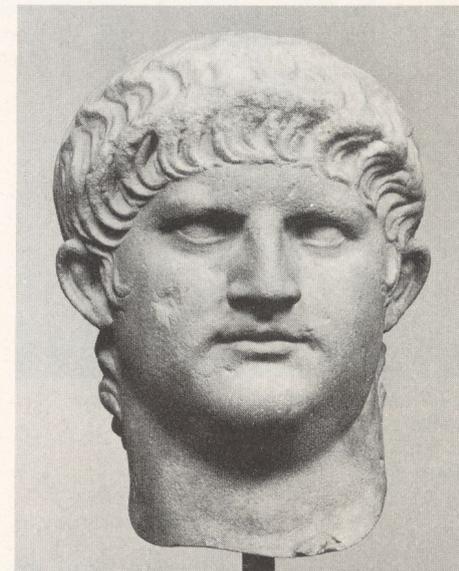
sich bereits mehr oder weniger deutliche Anklänge an die ältere griechische Bildniskunst feststellen: Die ersten Anzeichen einer klassizistischen Tendenz, die im letzten Jahrhundertviertel unter Kaiser Augustus dann festere Umriss gewann und – durch staatliche Aufträge gefördert – als Zeitstil dominierend in den Vordergrund trat. Dieser klassizistische, konsequent auf die Formen der griechischen Kunst des 5. vorchristlichen Jahrhunderts zurückgreifende Stil war gleichzeitig Ausdruck eines politischen Programms. Mit feierlichem Glanz sollte die Gegenwart erhöht und der Anbruch eines neuen, friedlichen und glücklichen Zeitalters verkündet werden. Programmatisch war in diesem Sinn auch die Gestalt, in der Augustus sich damals hat darstellen lassen. Sein Porträt orientierte sich seit den zwanziger Jahren inhaltlich und formal ganz direkt an Werken des nunmehr endgültig als klassisch gepriesenen Bildhauers Polyklet, ließ individuelle Züge – im betonten Gegensatz zum physiognomischen Porträt republikanischer Zeit – fast gänzlich zurücktreten und führte den *Princeps* weniger als herausragendes Individuum denn als vollkommene Verkörperung eines überzeitlichen Ideals menschlicher Schönheit, Würde, Schlichtheit und Kraft vor Augen: In eigenartiger Weise verbanden sich persönliche Zurückhaltung und ein hoher Anspruch auf überindividuelle Gültigkeit. Diese Darstellungsweise blieb jedoch nicht auf den Kaiser und dessen engeren Umkreis beschränkt; auch gewöhnliche Bürger und – wie Grabreliefs zeigen – sogar Freigelassene ließen sich nach der neuen Mode porträtieren. In konservativen und aristokratischen Kreisen wird man hingegen eher an der republikanischen Tradition festgehalten und einem schärfer individualisierenden Bildnisstil den Vorzug gegeben haben. Es ist also durchaus mit verschiedenen, parallel nebeneinander herlaufenden Tendenzen zu rechnen. Das Spektrum unterschiedlicher Möglichkeiten bleibt während der ganzen Kaiserzeit und bis in das 3. Jahrhundert hinein bemerkenswert breit. Im Privatbildnis reicht es von der prägnanten, oft qualitativ hervorragenden und von jeder modischen Typologie weitgehend unabhängigen Erfassung individueller Physiognomien bis zur beliebig weitgehenden Angleichung an das jeweils gültige höfische Ideal, die sich im breiten Durchschnitt der Produktion unweigerlich bemerkbar macht. Offenkundig hat das Herrscherbild immer wieder modeprägend und als gesellschaftliches Leitbild gewirkt. Daran mißt sich nicht zuletzt der durchschlagende Erfolg, mit dem das Kaiserporträt propagiert und durch die verschiedenartigsten Medien unter das Volk gebracht worden ist. Allgegenwärtig, stand es jedem Bürger jederzeit vor Augen; auf Straßen und Plätzen, in Heiligtümern und öffentlichen Gebäuden, Theatern und Thermen, in Marktanlagen, Geschäften und Vereinslokalen, ja schließlich auch in Privathäusern. Man sah es in den verschiedensten Formen und Dimensionen, gemalt, vollplastisch oder im Relief: An Staatsdenkmälern und auf Münzen, militärischen Orden und Insignien, auf kostbarem Schmuck und gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen. Diese außerordentlich vielfältige Produktion von Kaiserbildern wurde – abgesehen von der Münzprägung – nicht zentral gelenkt und blieb weitgehend der privaten Initiative überlassen; dennoch war sie – bei einem relativ geringen Ausmaß an staatlicher Kontrolle – ganz hervorragend organisiert. Deutlich zeigt sich dies an den großplastischen Kaiserporträts. Diese wurden in zahlreichen, über das ganze Reich verstreuten Werkstätten hergestellt. Der ausführende Bildhauer arbeitete aber jeweils nicht nach eigenem, freien Entwurf, sondern nach einem gegebenen Vorbild, das zu variieren er zumeist gar keinen Grund gehabt haben dürfte. So lassen sich bei jedem Kaiser die zahlreichen erhaltenen Bildnisse auf wenige mehr oder weniger einheitliche Gruppen verteilen, von denen jede offenkundig auf einen bestimmten Prototyp zurückzuführen ist. Dieser wird jeweils ein offizielles Porträt gewesen sein, das – meist anlässlich eines besonders

Kat. Nr. 47 und 49

Kat. Nr. 48

Kat. Nr. 45

Kat. Nr. 53 und 54



Bildnis des Nero, um 65 n. Chr.
Marmor, H 43 cm
München

feierlichen Ereignisses – von einem namhaften Künstler und unter direkter Kontrolle des Hofes geschaffen wurde.

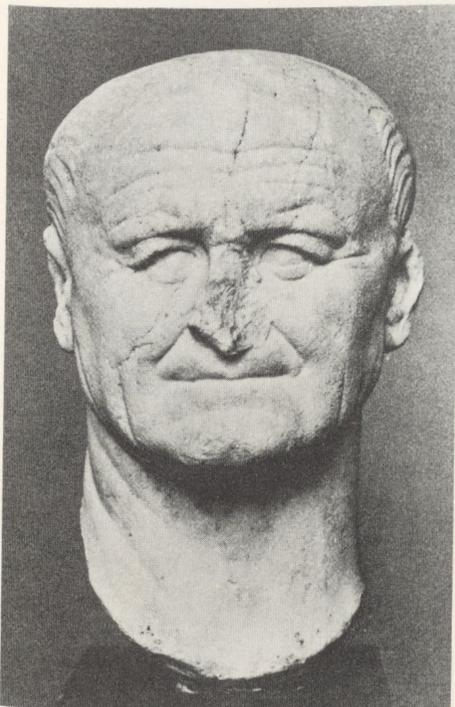
Kontinuität und Umbruch im römischen Herrscherbild

Besonders deutlich wird die politische Aussagekraft des Kaiserporträts in Krisensituationen, wenn sich der Nachfolger mit einem neuen Bildnis abrupt und polemisch von der Ikonographie des Vorgängers abwendete. Wohl das spektakulärste Beispiel ist in dieser Hinsicht der Umschwung zwischen dem letzten Porträttypus des berüchtigten Kaisers Nero (reg. 54–68 n. Chr.) und dem ersten Porträttypus des Vespasian (reg. 69–79 n. Chr.). Nero war der letzte Repräsentant der von Augustus begründeten Dynastie, hatte aber als gottbegnadeter absoluter Fürst mit der vorsichtigen Ausgewogenheit der augusteischen Herrschaftskonzeption gründlich gebrochen. Dem entsprach auch das Bildnis. Das starke, strahlende und von einem hohen, kunstvollen Haarkranz bekrönte Antlitz vermittelte in faszinierender Synthese gleichzeitig den Eindruck herkulischer Leibesmacht und apollinischer Schönheit. Dem artifiziellen Pathos dieser Darstellung setzte das Vespasian-Porträt eine denkbar prosaische Nüchternheit entgegen. Der Dargestellte war als sechzigjähriger Feldherr und völliger Außenseiter nach kurzen aber blutigen Wirren auf den Thron gelangt. Das Bildnis zeigte ihn ganz ungeschminkt als vierschrötigen Glatzkopf mit zahnlosem Mund und leicht zusammengekniffenen Augen: Gerade so, wie ihn seine Soldaten wohl kannten. Die Polemik gegen die gleißnerische und dekadente Grandiosität des gestürzten Nero hätte kaum deutlicher sein können.

In ruhigen Zeiten waren die Veränderungen im Herrscherbild wesentlich weniger auffällig. Seit der Wende vom 1. zum 2. Jahrhundert n. Chr. wurde es üblich, daß der jeweilige Kaiser einen Erben adoptierte und zum Nachfolger ernannte: Der Erbmechanismus sicherte bruchlose Übergänge und die Kontinuität der Dynastie. Diese Kontinuität spiegelte sich wider in einer Ikonographie, die sich von einem Kaiser zum anderen nur geringfügig veränderte: Dies gilt vor allem für den mimischen Ausdruck, dessen programmatischer Charakter meist evident und unmißverständlich ist. Seit Antoninus Pius (reg. 138–161 n. Chr.) finden wir in der Kaiserikonographie fast ausnahmslos eine Miene sanfter Gelassenheit; offensichtlich kommen darin Herrschertugenden zum Ausdruck wie Milde, Geduld, Ruhe und Gerechtigkeit, die auch in den Parolen der gleichzeitigen Münzpropaganda wiederkehren und durchaus charakteristisch sind für das friedliche und aufgeklärte Regiment dieser Zeit. Dieses an den Fürstenspiegeln der stoischen Philosophie orientierte Herrscherbild blieb auch nach dem Zusammenbruch der Dynastie der Adoptivkaiser bis in das frühe 3. Jahrhundert n. Chr. hinein verbindlich. Endgültig aufgehoben wurde es erst unter Caracalla (reg. 211–217 n. Chr.), der sich nunmehr als furchterregender und herkulischer Kraftmensch darstellen ließ. Tonangebend waren nicht mehr die Wertvorstellungen der gebildeten und konservativen Oberschicht, sondern jene der Soldatenmassen, auf die sich die Macht des Kaisers auch realiter stützte.

Die Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. und der Übergang zur Spätantike

Der Wandel, der sich hier anzeigt, hat in der Folgezeit umwälzende Konsequenzen gehabt. Das Heer, schon lange fast ausschließlich in den Provinzen rekrutiert, hatte sich im Rahmen des römischen Staatsgefüges und der Verwaltungsstruktur zu einem immer weniger integrierbaren Fremdkörper entwickelt, der andererseits seit dem Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. zum einzigen wirklich entscheidenden Machtfaktor geworden war. Im 3. Jahrhundert n. Chr. wurden sämtliche Kaiser von



Bildnis des Vespasian, um 69 n. Chr.
Marmor, H 40 cm
Kopenhagen

einem wechselhaften Militär auf den Thron gehoben, früher oder später fast ausnahmslos wieder gestürzt und ermordet. Während die politische Anarchie auf Handel und Wirtschaft verheerende Folgen hatte und sowohl in den Provinzen als auch in Italien selbst weite Teile der Bevölkerung ins Elend stieß, führten die grenzenlos steigenden Kosten für den Unterhalt des Heeres auch zum Ruin des Staates. Dem versuchte man durch massive Steuererhöhungen zu begegnen, die aber ihrerseits nur die Inflation ankurbelten und die wirtschaftliche Krise noch verschärften.

Auf der künstlerischen Ebene hatten sich die ersten Anzeichen einer Geschmacksveränderung bereits im späten 2. Jahrhundert n. Chr. abzuzeichnen begonnen. Schon damals arbeiteten die Künstler vielfach für ein Publikum, das der klassischen Tradition weitgehend fremd gegenüberstand. Der Stilwandel hat dann im 3. Jahrhundert n. Chr. durch die allgemeine Krise, die auch das Kunsthandwerk wesentlich berührt haben muß, eine entscheidende Radikalisierung erfahren. Viele und gerade hochspezialisierte Werkstattbetriebe dürften damals entweder zugrunde gegangen sein oder ihre Produktionsweise verändert und den neuen Umständen angepaßt haben. Folge davon war ein rapider Traditionsverlust; Anzeichen eines Abbaus der klassischen Formensprache, wie sie früher für die Kunst provinzieller Randgebiete charakteristisch gewesen waren, begannen sich nun auch in der Produktion der Reichszentren bemerkbar zu machen.

Bereits die Zeitgenossen haben diese Epoche vielfach als die eines allgemeinen, unaufhaltsamen Verfalls empfunden. So berechtigt uns dieses Urteil heute in mancher Beziehung auch scheinen mag, aus kunsthistorischer Perspektive wird es dem Phänomen schwerlich gerecht. Die römische Kunst des 3. Jahrhunderts n. Chr. hat häufig – besonders im Bereich der sepulkralen Reliefs – Meisterwerke von überragender Qualität hervorgebracht. Die Darstellungen auf Sarkophagen sind von unerhörter Vielfältigkeit und Dramatik: Gerade hier, wo eine neue Hochschätzung dynamischer und expressiver Momente zum Durchbruch gelangte, wirkte die Abwendung von klassizistischen Schönheitsidealen mitunter befreiend. Zugleich kam man immer weiter ab von der arbeitsintensiven Raffiniertheit eines Illusionismus, der dem Stein noch den Anschein organischer Stofflichkeit zu geben versucht hatte. Man ließ umgekehrt das anorganische Material absichtlich in Erscheinung treten und begann auch im Stehenlassen unkaschierter Bohr- und Meißelpuren einen neuen ästhetischen Reiz zu entdecken. In der Bildniskunst hat der Abbau der tradierten Formensprache aber auf die Dauer eine starke Einengung der Variationsmöglichkeiten zur Folge gehabt. Die konsequente Abstraktion von organischen Einzelformen führte leicht zu einem Verschleifen physiognomischer Unterschiede. Die Gesichter erscheinen häufig auf einen mehr oder weniger einheitlichen Typus reduziert. Auch die Expressivität der Köpfe wurde weitgehend stereotyp: Sie beruhte auf der immer schematischeren Anwendung althergebrachter Pathosformeln. Das war der letzte Überrest der differenzierten Ausdrucksmöglichkeiten, die in der griechischen Kunst der späten Klassik und des Hellenismus entwickelt worden waren.

Luca Giuliani



Bildnisbüste des Marc Aurel, um 170 n. Chr.
Marmor, H 72 cm
Paris



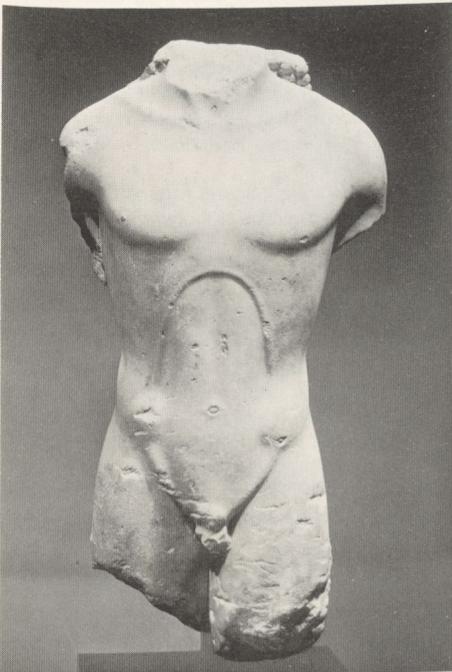
Bildnisbüste des Antoninus Pius, um 140 n. Chr.
Marmor, H 77 cm
Neapel

1 Torso eines Kuros Inselgriechisch, vielleicht parisch, um 550 v. Chr.

Marmor, H 62,5 cm. Kopf, Arme und Beine abgebrochen; vereinzelt Prellungen, vor allem am linken Oberschenkel, dem Glied und der rechten Schulter.

Cleveland, Museum of Art, 53.125. Gift of Hanna Fund

Bei aller Zerstörung ist der ursprüngliche Aufbau der Figur noch deutlich zu erkennen. Der Jüngling stand in ausgeprägter Schrittstellung, das linke Bein vorgesetzt; beide Arme waren gesenkt, die Hände an den Oberschenkeln anliegend; ruhig und aufrecht muß auch die Haltung des Kopfes gewesen sein, denn die langen Haare fallen ganz gleichmäßig und liegen im Nacken unbewegt. Die funktionale Gliederung des Körpers erscheint übersetzt in eine klare und einfache Ordnung linearer Formen. Gleichzeitig ist die Oberflächengestaltung aber von einer nuancenreichen Geschmeidigkeit, in der sich eine außerordentlich subtile Beobachtung der organischen Erscheinungsform niederschlägt. Wenn die Figur in ihrer Festigkeit und zarten Plastizität auch auf den modernen Betrachter noch einen hohen ästhetischen Reiz ausübt und in ihm den Eindruck eines hervorragenden bildhauerischen Könnens erweckt, so entspricht dies weitgehend der Intention des archaischen Künstlers. Wir kennen aus dieser Zeit zahlreiche Basisinschriften, in denen der Bildhauer voll meisterlichen Stolzes seinen Namen nennt und die Schönheit des Werkes rühmt. Schönheit ist das entscheidende Kriterium künstlerischer Qualität: Sie bezeugt die Kunst-



1

fertigkeit des Bildhauers und soll den Betrachter erfreuen. Motivisch gesehen entspricht der Torso einem in archaischer Zeit ganz geläufigen Typus, zu dem auch die etwas jüngere und weit aus durchschnittlichere Figur Kat. Nr. 2 gehört. Man pflegt solche nackten, männlichen Standbilder der archaischen Zeit mit dem griechischen Wort Kuroi (Jünglinge) zu bezeichnen. Beide hier ausgestellten Werke stammen von den ägäischen Inseln, doch war der Typus in der ganzen griechischen Welt verbreitet, von der kleinasiatischen Küste bis nach Großgriechenland und Sizilien. Das ganze 6. Jahrhundert hindurch sind wohl Tausende solcher Statuen auf Gräbern und in Heiligtümern aufgestellt worden. Aus erhaltenen Sockelinschriften geht hervor, daß ein Kuros häufig zu dem Grab gehörte, das trauernde Eltern ihrem Sohne errichtet hatten. Manchmal klagt die Inschrift auch über einen frühzeitig im Kampf Gefallenen. Wer im reifen Alter starb, erhielt hingegen nur im Ausnahmefall ein aufwendiges Grab und wurde dann eher in der Form einer bekleideten Sitzstatue dargestellt. So scheinen Kuroi denn in der Regel tatsächlich nur auf den Gräbern junger Menschen aufgestellt worden zu sein: Die Jugendlichkeit des Standbildes ist also keineswegs idealisierend, sondern durchaus beim Wort zu nehmen. Rühmend verweist die Statue auf die fehlerlose Wohlgestalt des Verstorbenen. Diese Schönheitsnorm geht weit über das Ästhetische hinaus und ist höchst bezeichnend für die Lebensform der griechischen Adelsgesellschaft des 6. Jahrhunderts: Krieg und sportlicher Wettkampf nehmen eine ganz hervorragende Stellung darin ein. Man schätzte wohltrainierte und gespannte Körper. Dieser Idealtypus sportlicher Schönheit findet in den Kuroi seine vollendete Gestalt.

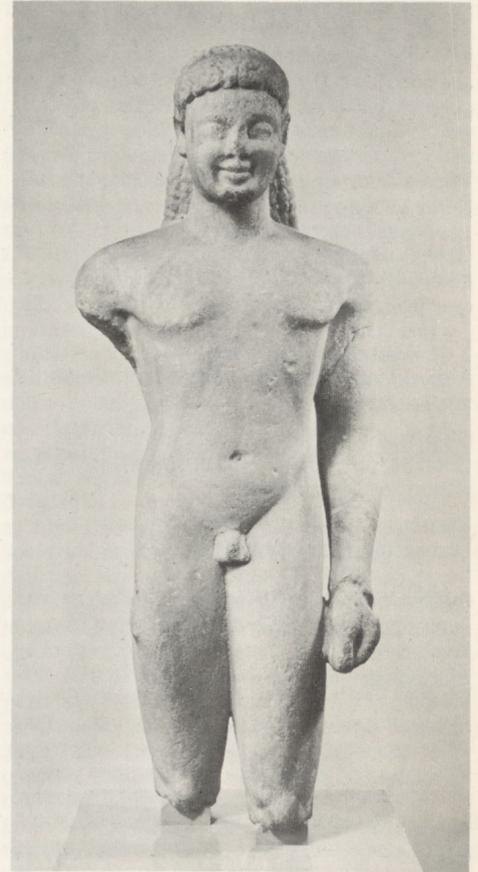
H. A. Cahn, Der Kuros von Cleveland, in: AntK 1 (1958) 75 ff. Taf. 32 ff.

2 Kurosstatue Parisch, um 530 v. Chr.

Marmor, H 103,5 cm. Linker Arm gebrochen und angesetzt; rechter Arm an der Schulter und beide Beine unterhalb der Knie abgebrochen; die Oberfläche ist stellenweise bestoßen, an der Vorderseite und besonders am Gesicht stark verwittert.

Paris, Musée du Louvre, MA 3101

Die Statue stammt aus einem heiligen Bezirk auf der Insel Paros, der wahrscheinlich dem pythischen Apoll geweiht war. Gerade für Apoll scheinen Kuroi als Weihgabe besonders beliebt gewesen zu sein, doch finden sie sich häufig auch bei anderen Göttern; gelegentlich kommen sie sogar bei Göttinnen vor: Um Darstellungen der Gottheit kann es sich demnach nicht gehandelt haben. Ebenso wenig befriedigt aber eine Deutung der Kuroi als Abbilder der Weihenden. Zwar kam es gelegentlich – wenn auch wohl nicht gerade häufig – vor, daß ein Stifter sein ei-



genes Bild weihte, doch scheint man in solchen Fällen eher bekleidete, meistens sogar sitzende Statuen verwendet zu haben. Normalerweise hatte die geweihte Statue indessen eine ganz andere Funktion als die, den Stifter darzustellen. Ebenso häufig wie Kuroi haben männliche Stifter auch Mädchenfiguren geweiht. Man versteht die Bedeutung solcher Weihungen besser, wenn man sich vergegenwärtigt, daß in den Heiligtümern ein wesentlicher Teil des Kultes in der Veranstaltung von Tänzen und Wettspielen bestand: Auch da ging es um das Auftreten untadeliger junger Menschen, die den Gott oder die Göttin durch ihre Anmut und Geschicklichkeit erfreuen sollten. Eine ähnliche Funktion erfüllen auch die Statuen, die den heiligen Bezirk bevölkern. Festlich ist bei dem Kuros bereits die reiche Pracht der langen, kunstvoll frisierten Haare, und auch das Lächeln ist als ein Zeichen strahlender Anmut zu verstehen; schön und wohltrainiert ist der ganze Körper: Kräftig und von dynamischer Energie erfüllt in den breiten Schultern, der gedehnten Brust, den leicht angezogenen Armen und den starken, ausschreitenden Beinen. Häufig werden solche Figuren in den Weihinschriften der Zeit mit dem Wort Agalma bezeichnet als Prunkstücke und kostbare Geschenke zur Freude der Gottheit; voller Stolz werden die Namen des Stifters und des Künstlers genannt: Die Statue selbst bleibt dagegen namenlos. Die

2

Identifizierung mit dem Stifter tritt hinter dem Aspekt der Gottgefälligkeit zurück und schlägt sich jedenfalls nicht in einer besonderen und spezifischen Darstellungsweise nieder. Auch bei dem parischen Kuros verweist kein Merkmal auf die individuelle Person des Stifters. In allgemeingültiger Weise führt die Statue die makellose Erfüllung einer menschlichen und göttlichen Norm vor Augen.

G. M. A. Richter, *Kouroi, Archaic Greek Youths*² (1960) Nr. 116. Abb. 356 ff.

**3 Schwarzfigurige Amphora
Attisch, um 550 v. Chr., dem Phrynos-Maler
zugeschrieben**

Gebrannter Ton, H 35,8 cm. Zustand intakt. Überzug am Fuß teilweise abgesplittert. Deckel wahrscheinlich zugehörig.

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Antikenabteilung, L 241

Auf beiden Seiten der Amphora stehen sich im ausgesparten Bildfeld zwei Gestalten gegenüber: Beide durch Purpurbinden als siegreiche Athleten gekennzeichnet, darüber hinaus aber deutlich differenziert. Unterschieden werden nicht nur zwei Altersstufen, sondern auch zwei Arten athletischer Übung: der Spearträger wird im Fünfkampf, der bärtige Ältere seinem schwereren Körperbau nach im Faust- oder Ringkampf gesiegt haben. Die Absicht, mit der er sich seinem Gegenüber nähert, ist unmißverständlich, die eine Hand ist bittend an das Kinn des Jüngeren geführt, die andere faßt in eindringlicher Verdeutlichung nach dem Geschlecht. Der umworbene Schöne wird sich der Bitte fügen: In der Linken hält er auch schon den Kranz, den er als Liebesgeschenk angenommen hat. Mehrdeutig ist dagegen die Gebärde der Rechten, die einerseits den Speer zu halten scheint, andererseits aber in abwehrender Haltung den Unterarm des Älteren umfaßt. Als einheitliches Handlungsmoment kaum zu verstehen, besitzt die Kombination der beiden Motive doch eine eigene bildli-



3

che Realität, die im Rahmen der archaischen Darstellungsweise keinerlei Widerspruch in sich schließt.

Das Vasenbild schildert eine typenhafte und den damaligen Normvorstellungen durchaus entsprechende Situation, in der Schönheit, athletischer Sieg und Erotik eng miteinander verbunden sind. Die leidenschaftliche Liebeswerbung des reifen Mannes um den Jüngling ist nicht als unschicklicher Einzelfall zu verstehen, sondern gehorcht einem anerkannten und geläufigen Muster sozialer Beziehung. Homoerotische Eroberungen gehörten für noch unverheiratete Männer zu den normalen Zeichen gesellschaftlichen Erfolges; umgekehrt trug bei heranwachsenden Knaben der Umgang mit älteren Freunden zur sportlichen und militärischen Erziehung bei und erfüllte eine sehr wesentliche pädagogische Funktion. Ebenso mustergültig wie ihre Beziehung sind im Bild auch beide Partner geschildert. Nicht zufällig wirkt der Spearträger in seiner aufrechten Haltung mit vorgestelltem Bein und angespannten Armen beinahe wie eine Kurosfigur (Kat. Nr. 1 und 2). Unmittelbar deutlich wird dabei die starke erotische Ausstrahlung, die in der damaligen Gesellschaft von dem Bild jugendlicher athletischer Schönheit – und somit auch von jedem Kuros – ausgegangen sein muß.

E. Simon Hrsg., *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg* (1975) 102 (E. Simon) Taf. 24.

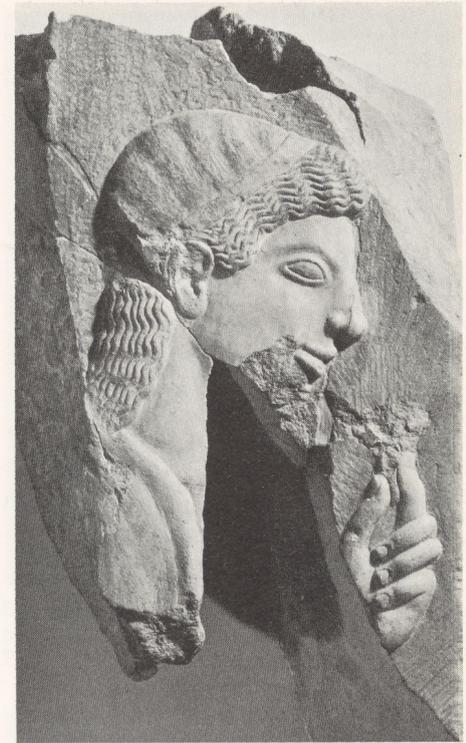
**4 Mädchenkopf. Fragment einer Grabstele
Attisch, um 540 v. Chr.**

Marmor, H 39 cm. Aus vier Bruchstücken zusammengesetzt. Spuren von Bemalung am Auge, am Haar und am Reliefgrund.

Berlin, Antikemuseum SMPK, SK 1531

Das Fragment gehört zu einem Grabmal, das sich in seiner Gesamthöhe von mehr als vier Metern fast vollständig rekonstruieren läßt (vgl. Abb.). Der größte Teil der Bruchstücke befindet sich in New York, einiges dazu in Athen. Über der Inschriftbasis erhebt sich die schmale Stele mit dem Bildfeld, darüber ein hohes Volutenkapitell, das seinerseits von einer vollplastischen Sphinx bekrönt wird. Im Bildfeld selbst steht auf einer knappen Basisleiste ein nackter, schöngelocker Jüngling mit vorgestelltem linken Bein; in der linken Hand, an deren Gelenk ein Ölfäschchen hängt, hält er mit zierlicher Gebärde einen Granatapfel empor. Vor ihm, und knapp bis zu seiner Hüfte reichend, steht in derselben Haltung das Mädchen, in Peplos und Mantel, eine Blüte in der erhobenen Linken. Offenbar sind die beiden Verstorbenen Geschwister. Nach der nur unvollständig erhaltenen Inschrift lassen sich ihre Namen mit einiger Wahrscheinlichkeit ergänzen: Philo, das Mädchen, und Megakles.

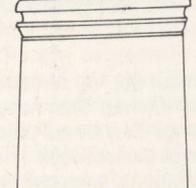
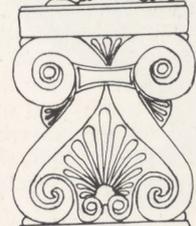
Nach der ausgezeichneten Erhaltung der Oberfläche zu urteilen kann das Grabmal nicht lange



4

der Witterung ausgesetzt gewesen sein, man scheint es bald nach der Aufstellung zerstört zu haben, die Bruchstücke kamen rasch unter den Boden. Mit der mutwilligen Zerstörung sollte offenbar eine Familie getroffen werden, die im Brennpunkt politischer Auseinandersetzungen gestanden haben muß. Dies paßt auch zur Inschrift: Megakles ist ein klangvoller Aristokratenname, der bei Mitgliedern des alten Geschlechtes der Alkmeoniden häufig begegnet. Auch die hervorragende Qualität des überaus anspruchsvollen Grabmals spricht dafür, daß es von einer Familie des Hochadels in Auftrag gegeben worden ist.

Das Mal ist, wie die Inschrift sagt, von den Eltern errichtet worden: Das Geschwisterpaar ist offenbar jung verstorben. Zu einem frühzeitigen Tod paßt auch die außergewöhnliche Pracht der Stele; wer im Alter und nach einem erfüllten Leben starb, erhielt normalerweise ein wesentlich bescheideneres Grab. Die Jugendlichkeit der Geschwister in der Darstellung ist somit durchaus beim Wort zu nehmen. Jung waren sie und schön, als sie noch lebten: Das ist die Aussage des Bildes. Der Bruder erinnert schon in seiner Haltung an einen Kuros (Kat. Nr. 1 und 2): Dem aristokratischen Ideal entsprechend ist er nackt; das Ölfäschchen kennzeichnet ihn als tüchtigen Athleten; der Granatapfel scheint ein üblicher Siegespreis gewesen zu sein; gleichzeitig aber handelt es sich um eine Frucht, die der Liebesgöttin Aphrodite heilig war. Wiederum scheinen sportlicher Erfolg und erotischer Reiz eng miteinander verbunden (vgl. Kat. Nr. 3). Ebenso



ΜΥΜΑΦΙΟΙΜ/
ΓΑΤΣΥΡΕΦΕΦΕΚΕΦΑΝΟΝ
ΓΑΤΣΥΡΕΦΑΙΓΑΕΤΕΟ

schön wie der Bruder ist auch die kleine Schwester; ihre Blüte ist ein Zeichen weiblicher Anmut und Eleganz. Darüber hinaus ist aber keiner von beiden individuell charakterisiert. Eine solche Charakterisierung würde notwendigerweise eine Abweichung von der Norm bedeuten und der Absicht des Bildes gerade zuwiderlaufen. Dieses zeigt vielmehr ganz einfach, wie schön und ohne Tadel – das heißt: der Norm entsprechend – die Verstorbenen im Glanz ihrer jungen Jahre gewesen sind.

G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (1961) 27 ff. 159 ff. Abb. 99, 107. – U. Gehrig – A. Greifenhagen – N. Kunisch, *Führer durch die Antikenabteilung* (1968) 125 ff. Taf. 3.



5

5 Jünglingskopf. Fragment einer Grabstele Attisch, um 530 v. Chr.

Marmor, H 25,7 cm. Oben und unten abgebrochen; Nasenspitze, Mund und Auge bestoßen; Spuren roter Bemalung am Hintergrund und im Haar.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Greek and Roman Art, 42.11.36

Das Fragment stammt von einer Grabstele, die im Motiv unmittelbar an die wenig ältere Stele Kat. Nr. 4 erinnert. Wieder handelt es sich bei dem Verstorbenen um einen jungen Mann, der ebenfalls in aufrechter Haltung und nackt dargestellt gewesen sein muß, in leichter Schrittstellung nach rechts und mit lächelndem Gesicht. Die augenfälligste Veränderung ist geringfügig genug: Das Haar ist im Nacken etwas kürzer gestutzt nach der neuen Athletenfrisur, die sich gerade in dieser Zeit gegenüber der traditionellen längeren Haartracht durchzusetzen beginnt. Stilistisch sind die zwei Grabstelen einander so eng verwandt, daß man an eine Entstehung in derselben Bildhauerwerkstatt denken könnte. Darüber hinaus zeigt aber die Ähnlichkeit beider Werke, wie sehr man sich bei der Darstellung an einem konstanten Schönheitsideal orientierte, und wie gering der Wunsch nach Individualisierung blieb.

G. M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica* (1961) Nr. 52. Abb. 132.

6 Rotfiguriger Krater Attisch, um 510

Gebrannter Ton, H 35 cm; oberer Dm 44,5 cm. Gebrochen und aus Fragmenten zusammengesetzt.

Berlin, Antikenmuseum SMPK, F 2180

Das prachtvolle und von einem der bedeutendsten attischen Vasenmaler des ausgehenden 6. Jahrhunderts (vgl. Kat. Nr. 8) bemalte Gefäß war von seiner Form her zum Mischen von Wein und Wasser beim Gelage bestimmt. Obgleich es in Italien gefunden wurde und in Athen möglicherweise für den Export gearbeitet worden ist, sind seine Darstellungen in keiner Weise dadurch bedingt, sondern ganz abgestimmt auf den Geschmack und die Erwartungen eines athenischen, mit dem lokalen Leben wohl vertrauten Publikums.

Die jungen Leute, deren gymnastisches Treiben so bunt und ausführlich geschildert wird, sind keine unbestimmten Figuren. Akribisch ist jedem sein Name beigeschrieben: Antiphon, Hipparchos, Polylos, Hippomedon, Hegesias, Lykos und Leagros. Greifen wir diesen letzten heraus: Neben der Palmettenranke über dem einen Henkel am Rand des Bildes ist er, der damaligen Anstandsregel entsprechend, gerade damit beschäftigt, vor den Leibesübungen seine Vorhaut abzubinden. Dieser Leagros ist auch sonst nicht gänzlich unbekannt. Im frühen 5. Jahrhundert begegnet er uns wieder als der Stifter einer Bronzestatue auf der Agora und in den 60er Jahren hat er das Amt eines Strategen bekleidet. Es wird sich also um den Angehörigen einer wohlhabenden und vornehmen Familie gehandelt haben. Ähnliches mag auch für die anderen Figuren des Kraters gelten; jedenfalls entsprechen Wettkampf, sportliches Treiben und Pflege des Körpers durchaus dem Ideal einer vornehmen Lebensform. Eine besondere Rolle spielt dabei die Vorstellung körperlicher Schönheit. Dementsprechend ist auf der Vase der Name des Leagros auch mit einem Kompliment verbunden; »Leagros kalos«, lesen wir: »Leagros ist schön«. Diese Worte kehren auf mehr als 50 erhaltenen Gefäßen dieser Zeit wieder. Seit dem späteren 6. Jahrhundert sind immer wieder einzelne Angehörige der athenischen jeunesse dorée ihrer Schönheit wegen in aller Munde gewesen; ihre Namen waren notorisch und ihr Lob findet sich ganz geläufig auf den Vasen. Auch dem Maler unseres Kraters müssen Antiphon, Polylos und Genossen durchaus ein Begriff gewesen sein; er wird sie gekannt oder zumindest häufig von ihnen gehört haben. Der Bezug zwischen den Abbildern auf der Vase und den dargestellten Individuen ist unmittelbar und direkt. Gleichwohl kann von einer individualisierenden Darstellungsweise eigentlich keine Rede sein. In kunstvoller Variation führt uns der Maler eine reiche Vielfalt an Bewegungsmotiven vor Augen. Aber bei aller Vielfalt der Haltungen wird doch immer wieder derselbe Idealtypus wiederholt. Die Ähnlichkeit zwischen den Figuren ist so



stark, daß sie untereinander beinahe austauschbar sind; allesamt entsprechen sie einem bestimmten Begriff menschlicher Vollkommenheit: jung, schön und wohltrainiert. Gleichzeitig ist es bezeichnend, daß dieses Menschenbild nicht nur durch die vornehmen Gymnasten verkörpert wird, sondern sich auch in deren Sklaven spiegelt. Von diesen ist nur ein einziger durch einen fremd klingenden ungriechischen Namen ausgezeichnet; neben den anderen lesen wir lediglich die allgemeine Beischrift »Pais« (Knabe), womit ihr Status angegeben wird und keine Altersstufe: Man pflegte auch erwachsene Sklaven als »Knaben« zu bezeichnen. Diesem Wortgebrauch entsprechend sind auf dem Krater die Sklaven kleiner dargestellt, aber sonst weder körperlich noch physiognomisch von ihren Herren unterschieden. Auch sie sind schön und wohltrainiert, auch sie entsprechen dem Normaltypus. Dieser ist zwar seinem Ursprung nach aristokratisch, geht aber in seiner Wirkung weit über die Adelsschicht hinaus und erhält den Charakter eines allgemein-menschlichen Ideals.

U. Gehrig – A. Greifenhagen – N. Kunisch, Führer durch die Antikenabteilung (1968) 121 f. Taf. 61.

**7 Rotfiguriger Stamnos
Attisch, um 510 v. Chr., von Smikros als
Maler signiert**

Gebannter Ton, H 38,5 cm. Gebrochen und aus mehreren Fragmenten wieder zusammengesetzt.

Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Section des Antiquités Grecques et Romaines, A 717

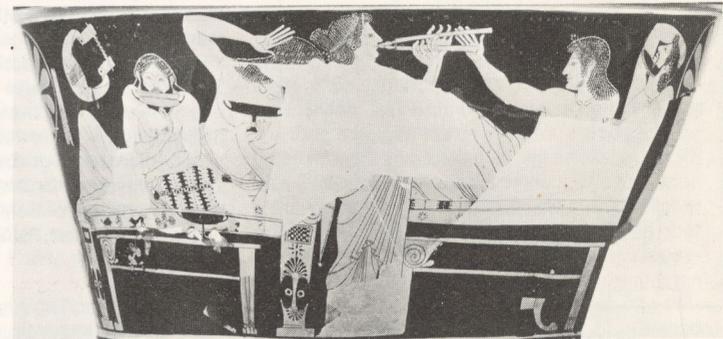
**8 Rotfiguriger Krater
Attisch, um 510 v. Chr., dem Euphronios
zugeschrieben**

Gebannter Ton, Dm 53 cm. Erhalten ist nur der obere Rand des Gefäßes, aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt.

München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 8935

Beide Vasen sind mit Gelagedarstellungen verziert und beziehen sich also auf den Anlaß, bei dem Gefäße dieser Art auch meistens gebraucht wurden. Auf der Rückseite sind beide Male zwei Sklaven damit beschäftigt, in einem großen Kessel Wein und Wasser zu mischen für das Gast-

mahl, das sich auf der Vorderseite abspielt. Auf dem besser erhaltenen Stamnos Kat. Nr. 7 sehen wir drei junge Zecher auf prächtigen Kline gelagert, jeden in Gesellschaft einer Hetäre. Der mittlere lauscht ganz hingeeben und mit zurückgeneigtem Kopf dem Flötenspiel seiner Freundin. Wie den anderen Figuren ist auch ihm ein Name beigeschrieben: Smikros, der Kleine. Dieser familiäre Spitzname besitzt einen ganz anderen Klang als die glänzenden Aristokratenamen auf dem Krater Kat. Nr. 6: So heißt kein Adliger. Näheren Aufschluß darüber gibt die Inschrift, die über den Figuren am oberen Rand des Bildes entlangläuft: »Smikros egraphsen«, »Smikros hat es gemalt«. Der Sachverhalt ist einzigartig, aber unbezweifelbar: Der Maler des Gefäßes hat sich selbst ins Bild gesetzt und sich stolz beim Namen genannt. Seine Person kann insofern etwas näher umschrieben werden, als von ihm noch einige weitere Gefäße bekannt sind; aus seiner Malweise geht hervor, daß er in derselben Werkstatt wie der Maler und Töpfer Euphronios (vgl. Kat. Nr. 6 und 8) gearbeitet hat und in manchem dessen Vorbild gefolgt ist. Dieses Abhängigkeitsverhältnis läßt sich bei dem Stamnos umso deutlicher nachweisen, als in diesem Fall das direkte Vorbild erhalten ist. Die Bilder des Euphronios-Kraters Kat. Nr. 8 ent-



sprechen denen des Stamnos soweit, daß die Vermutung naheliegt, Smikros habe den Krater des Meisters gekannt und ihm etwas Ähnliches an die Seite stellen wollen. Dabei hat er freilich manches vereinfacht. Bei Euphronios ist gerade das Hauptbild, soweit der trümmerhafte Zustand ein Urteil zuläßt, dynamischer und reicher komponiert gewesen. Die Flötenspielerin steht hier in der Mitte, von den zwei bewegten Männergestalten in der linken Bildhälfte sind nur geringe Reste erhalten. Besser steht es mit den Zechern rechts. Sie sind offenbar auf Betten gelagert; einer hat in trunkener Begeisterung den Kopf zurückgeworfen und singt: Vor seinem geöffneten Mund geben einige Worte den Anfang des Liedes wieder. Der andere ist ganz der Hetäre zugewandt, aufmerksam zuhörend und den Arm nach ihr ausstreckend. Sein Name ist über dem Arm in rückläufiger Schrift deutlich zu lesen: Smikros.

Der Bezug ist so eindeutig, daß kein Zweifel möglich ist. Offenbar ist auf beiden Vasen ein und dieselbe Person dargestellt. Dabei ist die Diskrepanz zwischen den zwei Bildern frappant: Bei Euphronios ist Smikros helläugig, blond, mit langen Haaren und einem leichten Backenbart; das Selbstbildnis zeigt ihn hingegen mit dunklen Augen und dunklem, kurzem Haar. Das Verhältnis zwischen dem Bild auf der Vase und dem bezeichneten Individuum scheint eigenartig locker zu sein: so sehr, daß man eigentlich kaum von »Abbild« sprechen kann. Denn es geht offenbar weniger darum, den Smikros in einem wörtlichen Sinn abzubilden, als um eine preisende Veranschaulichung seiner Schönheit. Dabei ist es verhältnismäßig gleichgültig, mit welchen darstellerischen Mitteln das jeweils geschieht. So entsprechen beide Bilder, so sehr sie sich auch unterscheiden, dem damals geläufigen und verbindlichen Idealtypus männlicher Schönheit.

Unter diesen Umständen verliert die ansonsten wohl naheliegende Frage nach dem tatsächlichen Aussehen des jungen Smikros weitgehend ihren Sinn. In einem Punkt dürfen wir die Bilder andererseits beim Wort nehmen. Smikros ist im Urteil seiner Zeitgenossen tatsächlich schön gewesen und als solcher gepriesen worden. Es finden sich sogar einige Vasen mit seinem Lob: »Smikros kalos«, Smikros ist schön. Sein Ruhm wird freilich bescheidener gewesen sein, als der des vornehmen Leagros (vgl. Kat. Nr. 6), und doch muß Smikros auch außerhalb seiner Töpferwerkstatt einigermaßen bekannt gewesen sein. Dieser Beliebtheit hatte er es zu verdanken, wenn sein Name zusammen mit denjenigen gleichaltriger Aristokraten genannt wurde, und dieser Beliebtheit verdanken wir auch sein Bild auf den Vasen.

E. Vermeule, *Fragments of a Symposion by Euphronios*, in: *AntK* 8 (1965) 34 ff. Taf. 11 ff. — M. Ohly-Dumm, *Euphroniosschale und Smikrosscherbe*, in: *MüJb* 25 (1974) 7 ff. — E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976) 100 f. Taf. 110 f.



9 Rotfiguriger Deckel einer Pyxis
Attisch, um 510 v. Chr., aus dem Umkreis
des Malers Epiktet

Gebannter Ton, Dm 6,6 cm. Oben und unten
am Rand abgebrochen.

Boston, Museum of Fine Arts, 10.216

Der Deckel des kleinen Gefäßes zeigt im runden Bildfeld ein dürres verwachsenes Männlein in der gepflegten Tracht des feinen attischen Bürgers. Weniger fein ist die Situation, in der er geschildert wird; denn wenn die Binde im Haar und der in roter Farbe angegebene Weinlaubkranz die genossenen Freuden eines Symposions andeuten, so machen sich nun die Folgen des Gastmahles bemerkbar. In kauender Hockstellung ist der Alte eifrig bemüht, seine Notdurft zu verrichten. Der Mund ist vor Anstrengung geöffnet, die Gesichtszüge sind grotesk übersteigert, und besonders kläglich wirkt der Kontrast zwischen dem schwächlichen Körper und dem übergroßen Glanzkopf mit krummer Nase und spärlichem Bartwuchs.

Dies sind nun Züge, die in eklatanter Weise abweichen vom bisher betrachteten Normaltypus (Kat. Nrn 6. 7. 8). Durch diese Abweichung soll aber keineswegs ein bestimmtes Individuum dargestellt, sondern lediglich ein komischer Effekt erzeugt werden. Die zwerghafte Gestalt gehört unmißverständlich in den Bereich des Lächerlichen. Sie ist nicht Ergebnis einer persönlichen und individuellen Charakterisierung, sondern verkörpert den grotesken Gegentypus zum geläufigen Ideal: ein Gegentypus, der gerade in seiner abweichenden Qualität von vornherein der Lächerlichkeit preisgegeben ist, und durch den das positive Ideal nicht aufgehoben, sondern umgekehrt bekräftigt und unterstrichen wird.

V. Zinserling, *Physiognomische Studien in der späarchaischen und klassischen Vasenmalerei*, in: *Die griechische Vase. Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe* 16 (1967) Heft 7/8, 572 Taf. 128,3. — D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft* (1971) 97 Abb. 10.

10 Rotfigurige Schale
Attisch, um 500 v. Chr., von Hegesibulos als
Töpfer signiert

Gebannter Ton, Dm 18,4 cm (ohne Henkel).
Aus Fragmenten zusammengefügt mit geringen
Ergänzungen.

New York, The Metropolitan Museum of Art,
Department of Greek and Roman Art, 07.286.47

Die Außenbilder der Schale lassen sich in ihrer Thematik gut mit den Kat. Nrn 6 und 7 vergleichen; auf der einen Seite eine Gelageszene, auf der anderen eine Gruppe angeheiterter junger Männer, die ihren Freundinnen nach dem Fest die Hauben entwendet haben und nun in Frauentracht fröhlich Allotria treiben. Ähnlich humoristisch ist offenbar auch das Innenbild zu verstehen: Herr und Hund. Komisch sind bei dem Alten die eigenartig disproportionierte Gestalt mit den riesigen Füßen, der seltsam geformte Schädel und die scharfen Gesichtszüge. Mit kleinen Schritten kommt er einher und mit gesenktem Kopf. Die ganze Haltung und das struppige Haar finden beim Hund eine auffällige und in ihrer karikierenden Wirkung wohl auch beabsichtigte Entsprechung. Das Bild ist so lebendig, daß man darin gern die überspitzte Charakterisierung eines stadtbekanntes Sonderlings erblicken und nach Namen und Identität des Dargestellten fragen möchte: Jedenfalls scheint die Frage hier näher zu liegen als im Fall der Smikros-Bilder (vgl. Kat. Nr. 6 und 7). Indessen finden wir im Bildfeld nur die Signatur des Töpfers (Hegesibulos hat es gemacht), nicht aber eine Beischrift mit dem Namen des Dargestellten. Dieses Fehlen einer Benennung ist durchaus bezeichnend. Beim Namen genannt wird auf Vasen in der Regel nur der, der in jugendlicher Schönheit und Vortrefflichkeit ein positives Leitbild verkörpert. Gerade dann aber bleibt die Darstellung innerhalb der Grenzen des aristokratischen Idealtypus und vermeidet jede individuelle Charakterisierung. Der Spaziergänger mit Hund gehört demgegenüber auf eine ganz andere Ebene; geschildert wird nicht ein bestimmtes, für den



damaligen Betrachter erkennbares und identifizierbares Individuum, sondern ein allgemeiner komischer Typus. Ähnlich absonderliche Gestalten sind in der Vasenmalerei dieser Jahre häufiger als zuvor. Ihnen zugrunde liegt jedoch weniger ein positives Interesse für den Eigenwert der individuellen Erscheinung, als das spottlustige Ausmalen skurriler physiognomischer Variationsmöglichkeiten, die zunächst durchweg mit dem Makel ästhetischer Minderwertigkeit behaftet bleiben.

Richter – Hall, (1936) 24 ff. Nr. 10. Taf. 9. 10. 179. – D. von Bothmer, AJA 62 (1958) 173 Taf. 37. (zur Technik). – D. Metzler, Porträt und Gesellschaft (1971) 83 ff. Abb. 2.

**11 Rotfigurige Schale
Attisch, bald nach 500 v. Chr.,
von Euphronios als Töpfer signiert,
dem Maler Onesimos zugeschrieben**

Gebrannter Ton, Dm 33 cm. Aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt.

London, The British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, E 44. By courtesy of the Trustees of the British Museum

Die Szene im Inneren des Schalenrundes spielt in einem etwas anderen Milieu, als die bisher betrachteten Gelagebilder (Kat. Nrn 7. 8. 9). Auf eine ähnliche Situation weist der hinter den Figuren hängende Speisekorb: Ein häufiges Zubehör beim Gastmahl, wo jeder sein eigenes Essen mitzubringen pflegte. Doch fehlt das in noblen Kreisen übliche Mobiliar. Anstelle reich verzierter Betten bietet ein niedriger Schemel die einzige Sitzgelegenheit. Trotz geringerem Komfort hat man aber dem Wein reichlich zugesprochen und eben noch musiziert, nun verlangt der alte Zecher energisch nach weiteren Vergnügungen. Mit gespreizten Beinen auf seinem Hocker sitzend wendet er sich der vor ihm stehenden Hetäre zu: Sie möge sich ausziehen. Diese hat die Leier aus der Hand gelegt, neigt den Kopf zu ihrem Liebhaber herab und ist eben dabei, den



11

Gürtel ihres durchsichtigen Gewandes zu lösen. Kraß ist der Gegensatz zwischen dem vulgären Auftreten des ungeduldigen Alten und der zögernden, gesammelten Haltung des Mädchens. Durch solche Kontraste wird zwischen den Figuren eine dramatische Spannung erzeugt, die gegenüber den bisherigen Gelagebildern etwas grundsätzlich Neues darstellt. Es geht in diesem Bild nicht um den festlichen Glanz aristokratischer Lebensform, sondern um die drastische Schilderung eines ungleichen Liebespaares, nicht um Mustergültiges, sondern um eine merkwürdige Abweichung von der Norm. Doch wird diesem absonderlichen Bereich nun ein Thema abgewonnen, das bei aller Derbheit weit über das bloß Karikaturhafte hinausgeht. Dies ist durchaus bezeichnend für den Geschmack dieser Zeit. Vasenmaler, die nach spannungsreicheren Ausdrucksmöglichkeiten suchen, interessieren sich in stärkerem Maße als bisher für Themen, die vom positiven Idealtypus abweichen und die – einmal ernst genommen – die Gelegenheit bieten zu Bildern von neuer und überzeugender Dramatik. Die Abweichung vom aristokratischen Normalfall ist nicht mehr lächerlich, sondern reizvoll, zumindest in ästhetischer Hinsicht. Die Grenzen zwischen Positivem und Negativem beginnen zu verschwimmen. Von den Außenbildern der Schale zeigt eines den feigen König Eurystos; aus Furcht vor dem kaledonischen Eber, den Herakles von links herbeiträgt, verkriecht er sich in ein Faß; rechts seine klagenden Eltern. Auf der anderen Schalenenseite scheint Hermes mit seinem Stab einen Wagen anzuhalten, von dem ein Krieger abgesprungen ist und auf ihn zueilt.

K. Schefold, Gestaltungen des Unsichtbaren auf frühklassischen Vasen, in: AM 77 (1962) 132 ff. – E. Simon, Die griechischen Vasen (1976) 108 Taf. 134.

**12 Kopf des Harmodios. Bruchstück aus einer römischen Kopie der Tyrannemörder-Gruppe des Kritios und Nesiotes
Vorbild: attisch, 477/76 v. Chr.**

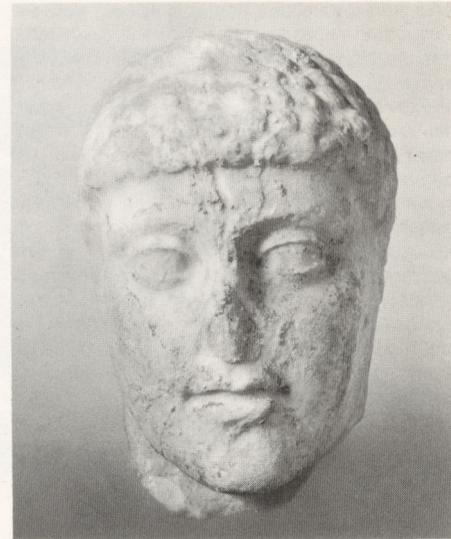
Marmor, H 25,5 cm. Verschiedentlich bestoßen; rechts fehlt ein großes Stück von der Schläfe bis zum Hinterkopf; Oberfläche stark verrieben.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Greek and Roman Art, 26.60.1

**13 Kopf des Aristogeiton. Bruchstück aus einer römischen Kopie der Tyrannemörder-Gruppe des Kritios und Nesiotes
Vorbild: attisch, 477/76 v. Chr.**

Marmor, H 32,5 cm. Vollständig zerstört sind Nase, Stirn, Ohren und der vordere Teil der Schädelkalotte; wesentliche Verletzungen in der Augenpartie und am Bart; Oberfläche verrieben.

Rom, Palazzo dei Conservatori, Museo Nuovo, 2312



12

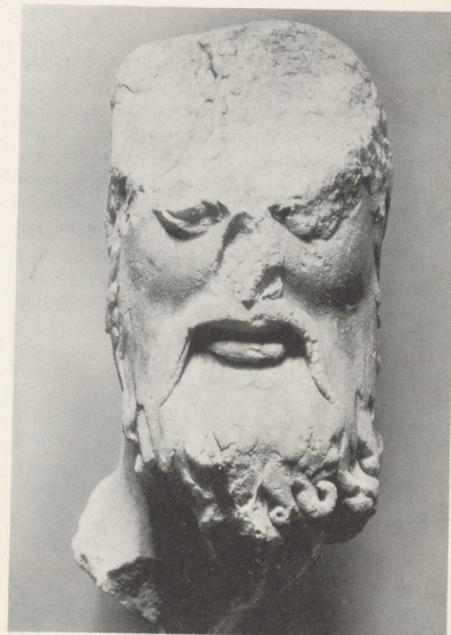
In den beiden nur trümmerhaft erhaltenen Kopffragmenten sind uns Kopien einer im Original verlorenen Bronzegruppe erhalten, die in der Geschichte der griechischen Bildniskunst eine zentrale Stelle einnimmt. Im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. errichtet, bezog sich das Denkmal auf ein nicht weit zurückliegendes Ereignis der attischen Geschichte.

Im Jahr 514 v. Chr. fiel Hipparch, Sohn des Peisistratos, Bruder und Mitregent des damaligen Tyrannen Hippias, einem Attentat zum Opfer. Der Anschlag, der eigentlich Hippias selbst gegolten hatte, war letztlich ein Mißerfolg. Der Tyrann blieb am Leben, und die Täter, zwei einigermassen unbekannte Aristokraten – Harmodios und Aristogeiton – wurden hingerichtet. Als aber 510 v. Chr. die Herrschaft der Peisistratiden mit Hilfe der Spartaner gestürzt wurde, wurde am Grab der beiden Freiheitshelden außerhalb der Stadtmauer ein Heroenkult eingerichtet. Gleichzeitig erhielten Harmodios und Aristogeiton für ihre Tat ein Denkmal auf der Agora. Die vom Bildhauer Antenor geschaffene Gruppe wird wahrscheinlich aus zwei Statuen im geläufigen Kurostypus bestanden haben. Neu und unerhört war hingegen der Kontext, aus dem die Standbilder ihre Bedeutung erhielten; weder standen sie an einem Grab noch wurden sie einer Gottheit geweiht; zum ersten Mal wurde hier im Zentrum der Stadt ein Ehrenmal errichtet, das in keinerlei religiösem Zusammenhang stand und keine andere Funktion hatte als die, zwei Individuen zu preisen und ihr Andenken in der Öffentlichkeit zu bewahren. Dreißig Jahre später wurden bei der vorübergehenden persischen Besetzung der Stadt die beiden Statuen geraubt und nach Susa transportiert. Schon dies spricht für die politische Bedeutung, die das Denkmal als Sinnbild attischer Freiheit erhalten hatte. In Athen wurde der Verlust dementsprechend auch als unerträglich empfunden, und man beschloß, die entführte Gruppe zu ersetzen. Zwei neue

Bronzestatuen der Tyrannenmörder wurden von Kritios und Nesiotes gefertigt und 477/76 v. Chr. am alten Platz wieder aufgestellt. Diese zweite, jüngere Gruppe ist in römischer Zeit oft kopiert worden; zwar sind die Kopien ihrerseits nur bruchstückhaft erhalten, ermöglichen aber dennoch eine im großen und ganzen gesicherte Rekonstruktion des Originals (vgl. Abb.). Beide Figuren stürmten vor, Schulter an Schulter, mit gezückten Schwertern: Aristogeiton holte mit breiter Gebärde von hinten aus, während Harmodios schon mit erhobenem Arm den Schlag führte; Hipparch, das Opfer, war nicht mit dargestellt. In ihrer ebenso parataktisch strengen wie unübersichtlichen Komposition wird die Gruppe dem modernen Auge zunächst befremdlich und in ästhetischer Hinsicht vielleicht unbefriedigend erscheinen: Denn es ist bezeichnend, daß die Figuren durch die Handlung kaum miteinander verbunden sind, und daß die Gruppe keine Ansichtsseite besitzt, in der sie sich dem Betrachter in ihrer Gesamtheit abgeschlossen und überschaubar darböte. Auf Kriterien dieser Art, die erst in der Ästhetik des Hellenismus endgültig zum Durchbruch kommen werden – man denke etwa an die Laokoongruppe – ist hier keinerlei Rücksicht genommen. Die Gruppe verweist den Betrachter nicht auf einen bestimmten Blickpunkt, von dem aus die Darstellung in all ihren wesentlichen Teilen zu begreifen wäre. Harmodios und Aristogeiton sind weitgehend autonome Figuren, die lediglich durch symmetrische Entsprechungen aufeinander bezogen sind. In ihrer plastischen Autonomie und symmetrischen Responson lassen sich die Figuren gut mit Kuroi

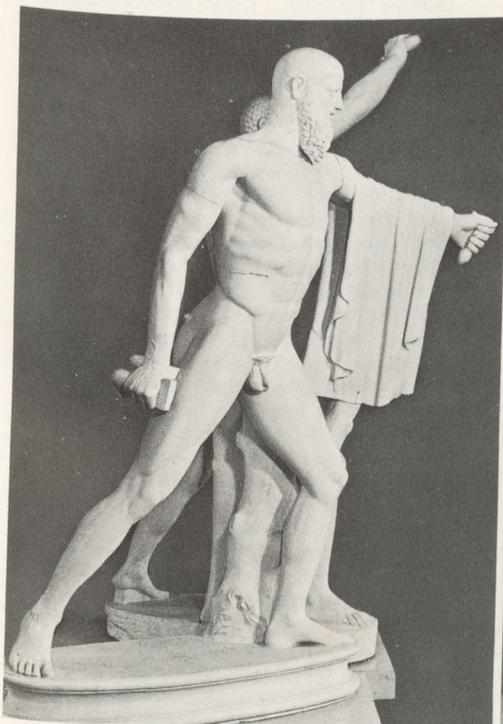
vergleichen, und in dieser Hinsicht dürften sich die Tyrannenmörder von Kritios und Nesiotes direkt an die archaische Gruppe angeschlossen haben. Durch die Dynamisierung der Figuren ist das alte Kurosschema zwar verändert, aber in seiner Strenge keineswegs aufgehoben. Gerade in der Vorderansicht tritt die strikte Symmetrie der Gestalten deutlich in Erscheinung. In gewisser Hinsicht lassen sich die Tyrannenmörder als mobilisierte Kuroi bezeichnen. Dies paßt wiederum zum Inhalt des Denkmals; insofern als es auf eine Tat verweist, zeigt es die Dargestellten auch als Handelnde.

Wenn die Gruppe sich in Aufbau und Komposition als abhängig erweist von den figürlichen Schemata der älteren Tradition und unabhängig davon nicht zu verstehen ist, so gilt dasselbe auch von der Porträthaftigkeit der Köpfe. Verbindlich bleibt auch hier das allgemeine Ideal männlicher Schönheit, dessen aristokratischer Charakter jedoch etwas verändert und dem neuen, schlichteren Geschmack des frühen 5. Jahrhunderts angepaßt worden ist. Dies zeigt sich bereits an einer motivischen Äußerlichkeit wie der Haartracht. Die Haare sind nicht mehr lang und aufwendig frisiert (vgl. Kat. Nr. 1 und 2), sondern kurz geschnitten und knapp. Verändert hat sich auch der Gesichtsausdruck; das ständige Lächeln, ehemals Zeichen vornehmen Anstands (vgl. Kat. Nrn 2. 4. 5), wurde jetzt offenbar als stereotype Konvention empfunden und allmählich fallen gelassen. Die Gesichter sind ernst und gespannt, die Münder in der Erregung geöffnet. Bei aller Verhaltenheit kommt die Dynamik der Tat auch in der Mimik zum Ausdruck.



13

Durch diese Tat aber sind beide Dargestellten hinreichend gekennzeichnet. Beiden Köpfen fehlt jeglicher individualisierende Akzent. Unterschieden wird lediglich zwischen dem bartlosen Jüngling und dem reifen, bärtigen Mann. Diese Unterscheidung entspricht der literarischen Überlieferung, die Harmodios als umworbene



zu 12-13: Rekonstruktion der Tyrannenmördergruppe

Jüngling und Aristogeiton als älteren Liebhaber beschreibt, ist aber ganz allgemeiner Art. Wir fanden sie schon auf der Phrynos-Amphora (Kat. Nr. 3). Im selben Maß als die Haltung der Figuren durch das Kuroschema bedingt ist, ist ihre Physiognomie durch den Normaltypus geprägt. Gerade bei einem Denkmal von so offiziellem Charakter, das die Dargestellten in ihrer heroischen Mustergültigkeit preisend vor Augen führt, sind durch die etablierten Schemata den künstlerischen Variationsmöglichkeiten enge Grenzen gesetzt. Abweichungen von der Norm stünden zur intendierten Aussage in scharfem Widerspruch.

G. M. A. Richter, *Catalogue of Greek Sculptures* (1954) Nr. 25. Taf. 24. – S. Brunnsäker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (1955) 58 ff. 69 ff. Taf. 10 f. Taf. 18 f. – Helbig⁴, Bd 2 (1966) Nr. 1768. (W. Fuchs). – T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) 85 ff. Taf. 6.

14 Rotfiguriger Stannos Attisch, gegen 470 v. Chr., dem Kopenhagener Maler zugeschrieben

Gebrannter Ton, H 34,2 cm

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Antikenabteilung, L 515

Trotz des Fehlens einer Beischrift ist das Thema der Darstellung eindeutig. Die Vorderseite des Stannos zeigt die Tötung des Hipparch durch die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton (vgl. Text zu Kat. Nr. 12 und 13), während auf der Rückseite drei mit Lanzen bewaffnete Männer aus der Leibgarde rufend und gestikulierend durcheinanderlaufen. Ihr Eingreifen kommt zu spät, Hipparch ist verloren. Mit unschlüssiger Bewegung versucht er sich vor dem Anschlag zu retten und blickt zu dem blondgelockten Harmodios zurück, während Aristogeiton ihm bereits das Schwert zwischen die Rippen stößt.



Direkte Bezüge auf politische Ereignisse der jüngeren Vergangenheit sind in der Vasenmalerei außerordentlich selten. Die Darstellungen des Stannos besitzen daher Ausnahmecharakter und zeugen von der außerordentlichen Popularität der Tyrannenmörder. Wenn sogar beim Gastmahl, wie es überliefert ist, Lieder auf die beiden Helden gesungen wurden, lag die Darstellung ihrer Tat auf Weingefäßen, die beim Gelage ihre Verwendung finden konnten, verhältnismäßig nahe. Gleichzeitig spielt das Bild auf das berühmte Denkmal an, das nicht lange zuvor auf der Agora errichtet worden war (vgl. Kat. Nr. 12 und 13). Besonders der Harmodios ist im Motiv eng an das Vorbild der Figur von Kritios und Nesiotes angelehnt. Im ganzen verfolgt der Maler aber ein ganz anderes Ziel und weicht von dem statuarischen Vorbild entschieden ab. Dabei wird deutlich, wie wenig er – und mit ihm jeder zeitgenössische Betrachter – die kurosartigen Figuren auf der Agora als eine Handlungsgruppe aufgefaßt hat. Der Spielraum von Kritios und Nesiotes war durch die Funktion des Denkmals und durch die Tradition der archaischen Standbilder von vornherein eingeschränkt. Sie konnten die Handlung gar nicht zu ihrem eigentlichen Thema machen; sehr im Gegensatz zum Vasenmaler, der ganz unbefangen und nicht ohne eine gewisse Naivität ausführlich erzählt: »so ist es gewesen«. Die Tat wird zu ihrer dramatischen Erfüllung gebracht, das Opfer den Tätern gegenübergestellt und in seiner Reaktion genau beobachtet: der realen Situation entsprechend – der Anschlag fand anlässlich eines Panathenäenfestes statt – sind die Figuren auch nicht nackt, sondern bekleidet, und sorgfältig wird die prunkvollere Tracht des Hipparch von den einfachen Mänteln der Verschworenen unterschieden. Um so bezeichnender ist bei alledem auch hier das Fehlen physiognomischer Unterscheidungsmerkmale. Die beiden Helden sind in ihren Gesichtszügen ebenso typenhaft wie Hipparch oder die Männer der Leibgarde. Wie beim offiziellen Denkmal hält sich auch hier die Individualisierung in engsten Grenzen.

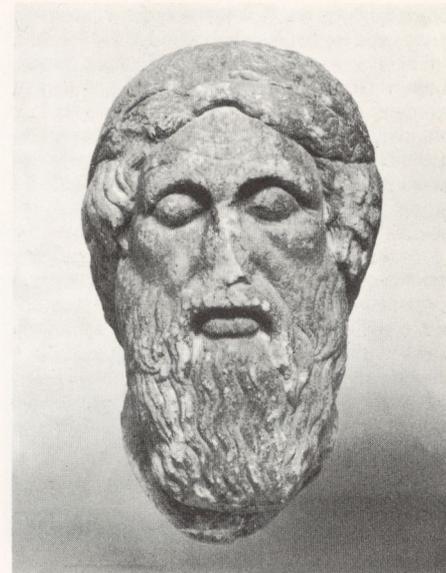
E. Simon Hrsg., *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg* (1975) 139 (T. Hölscher) Taf. 42.

15 Kopf des Homer. Römische Kopie des frühen 1. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: griechisch, um 460/450 v. Chr.

Marmor, H 39 cm. Stark verrieben, vor allem am Haarknoten, über der Stirn und am Schnurrbart; Nase und ein Teil des Bartes abgebrochen.

München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 273/1

Die Benennung des Kopfes hat in der Forschung lange geschwankt, bis man erkannte, daß die geschlossenen Augen bei einer aufrechten Figur auf Blindheit deuten müssen. Dieser Zug paßt am besten auf Homer, den man sich damals



15

schon gerne als blind vorgestellt hat: Ein sagenhafter Zug, der bei dem großen Dichter weniger als Gebrechen denn als Anzeichen visionärer Begabung zu verstehen ist. Es ist die Blindheit des Sehers, denn gerade der Blinde ist befähigt, zu sehen, was Sehende zu sehen nicht vermögen. Aus literarischen Quellen wissen wir, daß von Homer bereits am 5. Jahrhundert Standbilder aufgestellt wurden. Man verlangte offenbar nach einem anschaulichen Bild des legendären Dichters; seine Figur erhielt durch die künstlerische Gestaltung präzisere Umrisse. Diese lassen sich auch an der fragmentarischen Kopie noch einigermaßen deutlich ablesen.

Der Kopf zeigt einen Mann, dessen hohes Alter mit sparsamen Mitteln angedeutet ist. Über die Stirn laufen wellige Faltenbögen, an den äußeren Augenwinkeln sind zarte Krähenfüße eingetragen, und neben der Nase laufen schmale Furchen in die Wangen hinein. In keiner Weise aber wird Greisenhaftigkeit als Verfall dargestellt. Die Augenhöhlen sind glatt, die Lippen fest, Bart und Haar von reicher, ungeminderter Fülle. Gleichzeitig ist die Haartracht von einer Feierlichkeit, die um die Mitte des 5. Jahrhunderts längst ungebrauchlich war. Die Haare gehen in regelmäßigen, feingewellten Strähnen von einem einzigen Scheitelwirbel aus, werden von einer Binde zusammengehalten, fallen dann in freien Locken herab, von denen zwei an den Schläfen nach vorne gestrichen und über der Stirn zusammengeknotet sind.

Seine eigentliche Prägung erhält das Gesicht aber durch die geschlossenen Augen. Dies ist zwar bereits für die archaische Vasenmalerei die geläufige Darstellungsformel für Blindheit, wird hier aber mit einem ganz neuen Ausdruck erfüllt. Die gesenkten Lider verleihen dem Gesicht eine vollkommene Ruhe, in der fast jede Bewegung aufgehoben ist. Umso größere Bedeutung fällt der kaum merklichen Regung der Lippen zu; der

Mund ist leise geöffnet, Wort verkündend. Was das Bildnis anstrebt und erreicht, ist keineswegs eine physiognomische Charakterisierung. Zugrunde liegt ihm nicht ein individuelles Gesicht, sondern der geläufige Idealtypus des reifen, bärtigen Mannes (vgl. Kat. Nr. 13). Doch wird dieses Muster abgewandelt und bereichert durch Altersmerkmale, feierliche Haartracht und geschlossene Augen; signifikante Züge, die die wesentlichen Eigenschaften des Dichters veranschaulichen und sich zu einem geschlossenen Bild zusammenfügen. Die Überzeugungskraft dieser Darstellung mißt sich an ihrer Wirkung. Ihren Niederschlag finden wir fast 1000 Jahre später noch in einem spätantiken Epigramm; die Beschreibung einer Statue des Dichters geht sicherlich auf ältere Quellen zurück; mit dem hellenistischen Homerbildnis (Kat. Nr. 33) läßt sie sich schwerlich in Einklang bringen, liest sich hingegen beinahe wie eine getreue Beschreibung unseres Porträts:

Und Homeros erschien im beseelten Erze, Apollons Gefährte,
Er, der göttliche Mensch, mein Vater. Er glich einem Alten,

Aber sein Alter war mild; denn eine unendliche Anmut goß es über ihn aus, einen glänzenden Schimmer, in dem sich Hoheit und Güte vereinten, und Ehrfurcht strahlte sein Antlitz.

Auf dem gebeugten Nacken des Greises schwebten des Haares Locken, sie fielen nach hinten und glitten im lockeren Falle

wallend ihm rings um die Ohren; in weichem, geschmeidigem Flusse stürzte ihm lang und breit der Bart hernieder; er war nicht

spitz geschnitten, breit strömte er hin und legte um seine nackte Brust und das sanfte Gesicht einen Schleier von Schönheit

(...) die Augen entbehrten beide des Lichtes. Aber man konnte trotzdem ihn nicht einem Blinden vergleichen,

denn in den Höhlen der Augen saß Anmut; ich glaube, der Künstler gab ihm diese Gestaltung, um Allen zu zeigen, der Weisheit

unauslöschliches Licht hat Homeros im Herzen getragen.

R. und E. Boehringer, *Homer. Bildnisse und Nachweise* (1939) 35 ff., III Taf. 6–8. – G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 47,5 Abb. 1. 8. 9.

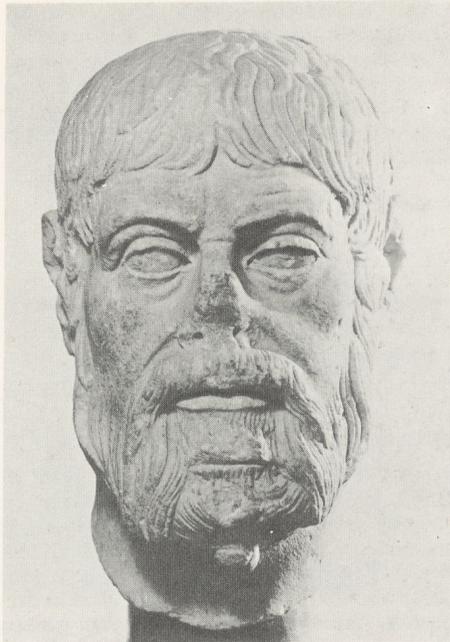
16 Bildnis eines Philosophen (?).

Römische Kopie

Vorbild: griechisch, um 450 v. Chr.

Marmor, H 30 cm. Am Hals abgebrochen; Nase und Ohrenränder abgeschlagen; geringere Beistöße an der linken Schläfe und im Bart.

Oslo, Nasjonalgalleriet, 1242



Das Original, das uns die römische Kopie überliefert, läßt sich auf Grund des Stils eindeutig als ein griechisches Porträt bestimmen und um die Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datieren. Die Identität des Dargestellten ist umstritten. Vorgeschlagen wurden Leonidas und Pausanias, beides spartanische Feldherrn aus der Zeit der Perserkriege. Gegen Pausanias, den jugendlichen Sieger von Plataeae, der als Vierzigjähriger in Sparta den Tod fand, spricht bereits die unmißverständliche Betonung der Altersmerkmale; aber auch für Leonidas lassen sich keine überzeugenden Argumente anführen. Zudem ist das Bildnis in römischer Zeit häufig kopiert worden – es sind mindestens sechs antike Repliken nachgewiesen – und muß folglich eine damals noch als exemplarisch empfundene Persönlichkeit darstellen. Lieber als an einen Feldherrn würde man an einen Dichter oder einen Philosophen denken, am ehesten vielleicht an Pythagoras. Die unsichere Benennung schmälert indessen nicht den Wert des Porträts als kunstgeschichtliches Dokument. Die Bildnisstatue, auf die die Kopien zurückgehen, muß in den Jahren um 450 v. Chr. wahrscheinlich als Weihgabe in einem Heiligtum aufgestellt worden sein. Jedenfalls muß es sich bei dem Dargestellten um eine am Weihungsort berühmte und verehrte Persönlichkeit gehandelt haben.

Ähnlich wie das etwa gleichzeitige Homer-Porträt (Kat. Nr. 15) ist auch dieser Bildniskopf eine Umformung des traditionellen Idealtypus vom reifen, bärtigen Mann (vgl. Kat. Nr. 13). Doch weisen die Abwandlungen hier einen anderen und wesentlich eigenwilligeren Charakter auf. Vergleichbar sind allenfalls noch äußerliche Details. So findet etwa die raffiniert geknotete Frisur des Homer hier eine gewisse Entsprechung in

der ausgeklügelten Bartracht mit den langen, ebenfalls in einem Knoten zusammenlaufenden Strähnen. Einen eigenartigen Kontrast dazu bildet aber bereits das kurze, struppige und unordentliche in die Stirn fallende Haar; von einer gefälligen modischen Frisur sind wir hier offenbar weit entfernt. Dem entspricht auch die höchst individuelle Prägung der Physiognomie. Das alte Gesicht mit den heraustretenden Wangenknochen ist stark in die Breite gezogen. Unter der straffen Horizontale der Brauen liegen die schmalen und langgezogenen Augen weit auseinander, breit sind auch Nase und Mund. Atypisch ist auch die energische Mimik: Die zusammengezogenen Brauen verleihen dem Porträt einen ernsten und gespannten Ausdruck. Von dem alten Ideal edler, strahlender Schönheit ist das Bildnis weit entfernt. In der Abweichung vom aristokratischen Normaltypus wird nicht mehr das Abnorme gesehen, sondern die individuelle Qualität der hervorragenden Persönlichkeit, die kraft eigener Leistung neue Werte und Maßstäbe setzt.

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1966) 100 Nr. 5. Abb. 419–21. – D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft* (1971) 231 ff. – H. P. L'Orange, Pausania, in: *Likeness and Icon* (1973) 1 ff. Abb. 1–3.

17 Grabstele eines Dichters Böotisch, um 440 v. Chr.

Marmor, H 94,5 cm. Oberfläche oxydiert und stellenweise bestoßen; rechte obere Ecke abgebrochen.

Basel. Antikenmuseum, BS 206



Um die Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert muß in Athen ein Gesetz erlassen worden sein, das sich gegen den Gräberluxus der großen Adelsfamilien wandte (vgl. Kat. Nr. 4) und der Errichtung aufwendiger privater Grabmäler kurzerhand ein Ende gesetzt zu haben scheint. Aus den ersten zwei Dritteln des 5. Jahrhunderts sind jedenfalls keine attischen Grabstelen erhalten. Außerhalb von Attika lebte die Gattung aber weiter. Ein gutes Beispiel dafür ist das Grabrelief eines Dichters, das seinem Stil nach in Böotien entstanden sein dürfte.

In dem breiten, von seitlichen Rahmenleisten bekränzten und von einem flachen Giebel überdachten Bildfeld stehen zwei Gestalten einander gegenüber. Links offenbar der Verstorbene; der alte Mann stützt sich auf einen Stock, den er unter die linke Achsel geklemmt hat; nach der üblichen Bürgertracht ist er in einen Mantel gehüllt und trägt an den Füßen weiche Lederschuhe, die ursprünglich bemalt gewesen sein müssen. In der herabhängenden Rechten hält er das Plektron, mit dem er eben noch auf der Leier gespielt hat. Nun beugt er sich vor, um das Instrument dem nackten und zu ihm aufblickenden Diener zu übergeben, der durch den stärker angewinkelten Arm als der Nehmende charakterisiert ist. Anders als in archaischer Zeit (vgl. Kat. Nr. 3 und 4) erscheint der Verstorbene auf Grabreliefs des 5. Jahrhunderts oft in einer für ihn eigentümlichen Handlung begriffen und meistens auf ein Gegenüber bezogen; es kann sich dabei wie hier um einen Sklaven handeln, oft ist es auch ein Hund. Die Bedeutung bleibt etwa dieselbe; in beiden Fällen handelt es sich um Wesen, die zur vornehmen Lebenssphäre des Verstorbenen gehören, aber eine durchaus untergeordnete Rolle spielen. Ungewöhnlich ist auf unserem Relief hingegen, daß der Verstorbene als Greis dargestellt ist. Wer in hohem Alter starb, pflegte normalerweise keinen so aufwendigen Grabstein zu erhalten. Es muß sich in unserem Fall daher um eine böotische Lokalgröße und eine einigermaßen berühmte Persönlichkeit handeln. In diesem Sinn ist auch die Leier zu verstehen, die ebenfalls ein einigermaßen ungewöhnliches Attribut darstellt und eine spezifische Bedeutung haben muß, sie bezeichnet den Verstorbenen als einen Dichter.

Im übrigen erweist sich die Originalität des Werkes bei näherer Betrachtung als nicht sehr groß. Für jede einzelne der beiden Figuren hat der Bildhauer auf ganz geläufige Typen zurückgegriffen, und diese lediglich zu einem passenden Bild zusammenzufügen versucht. Wo er sich an kein Muster halten konnte und auf eigene Erfindung angewiesen blieb, treten auch die Mängel seiner Arbeit zutage, besonders deutlich etwa bei dem kümmerlich verkürzten Arm des Dichters; aber auch die Verbindung zwischen den zwei Figuren bleibt fragwürdig. Der Knabe mit dem Ölfäschchen würde viel eher in eine Palästradarstellung passen, in der dann aber der leierspielende Alte kaum zu verstehen wäre. In dessen geht eine solche Frage nach einer kohärenten Handlung an der Absicht der Darstellung

vorbei. Diese zielt in eine ganz andere Richtung. Mit einfachen und unmittelbar verständlichen Bildzeichen weist sie auf positive Werte, die mit der Person des Verstorbenen in Zusammenhang zu bringen sind: Wohlstand und vornehme Lebensform, hochehrwürdiges Alter, dichterisches Können.

K. Schefold, Grabrelief eines Dichters, in: AntK 1 (1958) 69 ff. Taf. 31.

18 Bildnisherme des Perikles. Römische Kopie nach einer Statue des Kresilas Vorbild: attisch, bald nach 429 v. Chr.

Marmor, H 59 cm. Hermenschaft unterhalb der Inschrift abgesägt; ergänzt sind die Nase und geringfügige Teile des Helmes.

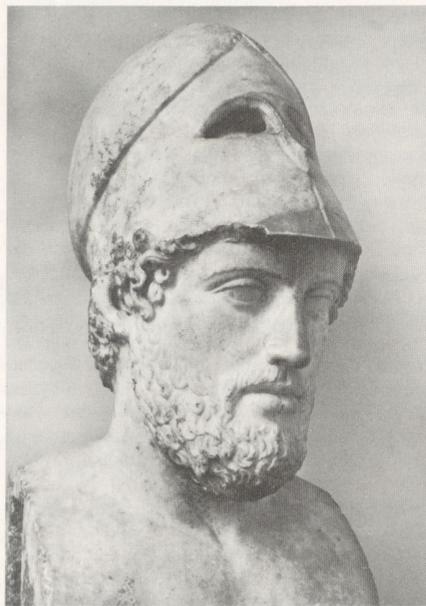
London, The British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, 1805.–3.91. By courtesy of the Trustees of the British Museum

In dem Bildnis ist der bedeutendste athenische Staatsmann des mittleren 5. Jahrhunderts dargestellt. Während des Zeitraumes einer ganzen Generation gelang es Perikles, ohne außerordentliche Ämter zu bekleiden, mit großer Zurückhaltung und durchschlagendem Erfolg nahezu unangefochten den Lauf der athenischen Politik zu bestimmen. Unter seiner Führung wurde die noch von den Perserkriegen herrührende militärische Vormachtstellung konsolidiert, der Herrschaftsbereich der Stadt kontinuierlich ausgedehnt und verfestigt. Die Gelder der Bundesgenossen ermöglichten unter anderem eine intensive Bautätigkeit, die den wirtschaftlichen Aufschwung ankurbelte, die besten Künstler nach Athen zog und dem ganzen Stadtbild ei-

nen neuen und bis dahin unerhörten Glanz verlieh. Auch in kultureller Hinsicht wurde Athen nach der Jahrhundertmitte zum bedeutendsten Zentrum der griechischen Welt.

Die Identität des Dargestellten ist bei unserer Herme durch die Inschrift gesichert, aber auch das Vorbild läßt sich genau bestimmen; kopiert wurde eine bronzene Perikles-Statue des Künstlers Kresilas, die in den zwanziger Jahren des 5. Jahrhunderts auf der Akropolis geweiht wurde. Es ist für die Zurückhaltung des Perikles bezeichnend, daß es kein anderes Bildnis von ihm auf der Akropolis gab und daß dieses eine erst nach seinem Tod (429 v. Chr.) als private Weihung seiner Anhänger aufgestellt wurde. Von dem Denkmal sind verschiedene Kopien und sogar ein auf der Akropolis gefundenes originales Fragment der Basis erhalten; es läßt sich danach in seinen Grundzügen rekonstruieren. Perikles war nackt dargestellt, ruhig stehend, den Kopf leicht zur Seite gewendet, eine aufgestützte Lanze in der Linken. Zur Lanze paßt auch der Helm; beides weist auf das militärische Amt des Strategen, in das Perikles mehrmals gewählt worden ist. Das Bildnis gilt dem Staatsmann und besitzt, obwohl es in einem Heiligtum steht und eine private Weihung darstellt, trotzdem eindeutig öffentlichen und politischen Charakter.

In dieser Bezeichnung des politischen Amtes scheint sich die Aussage des Porträts zunächst auch zu erschöpfen. Eine nähere Charakterisierung der Person wird absichtlich vermieden. Das Bildnis unterscheidet sich in keiner Weise von Figuren der Idealplastik oder von Gestalten, wie wir sie auf Grabreliefs der gleichen Zeit finden. Dieses vollständige Zurücktreten des Individuums hinter das allgemeine Menschenbild der Zeit ist keineswegs selbstverständlich. Es geht weit über das hinaus, was wir von wenig älteren Bildnissen kennen (vgl. Kat. Nr. 16); darin ist eine Absicht zu erkennen, die nicht erst dem Schöpfer der Statue zuzuschreiben ist, sondern auch, und in ganz hervorragendem Maße, für den Dargestellten charakteristisch war. Es wird nämlich überliefert, daß sich das Auftreten des Perikles in der Öffentlichkeit stets ausgezeichnet habe durch betonte Feierlichkeit, erhabene Ruhe und eine Verhaltenheit, die sich bis in die Art der Kleidung, die Mimik und den Tonfall der Stimme auswirkte. Im Bewußtsein, daß auch lebendiges Verhalten als ästhetisches Phänomen wirken konnte, scheint Perikles eine konsequente Selbststilisierung betrieben und seine eigene Erscheinung weitgehend der eines Kunstwerkes angeglichen zu haben. Der gleichzeitige Stil der hochklassischen Kunst wurde von Perikles und der sich um ihn gruppierenden geistigen Elite als bestimmende Verhaltensnorm in das Leben übertragen. Das Phänomen ist erstaunlich, paßt andererseits aber zu der neuen ästhetischen Einstellung, die sich in diesen Jahren durchzusetzen beginnt. Zum ersten Mal hören wir, daß Kunst nicht nur durch ihre Schönheit erfreuen, sondern daß sie darüber hinaus explizit eine didaktische Funktion erfüllen könne. Das Menschenbild, das in der Kunst der Parthenon-



zeit entwickelt wurde, war nicht mehr, wie in archaischer Zeit, nur der selbstverständliche Niederschlag etablierter Wertvorstellungen, sondern wirkte darüber hinaus als suggestives Ideal: Kunstwerke sollten dem Betrachter positive Leitbilder vor Augen führen. Die perikleische Ästhetisierung des Verhaltens war daher von Anfang an mit dem Anspruch auf Mustergültigkeit verbunden. Umso deutlicher bot sich aber das postume Bildnis mit seinen unpersönlichen Zügen, seinem ruhigen Ernst und seiner Würde als leitbildhafte Verkörperung einer überpersönlichen Norm an. Jede Individualisierung hätte die Person des Perikles wieder in den Vordergrund gerückt und die Allgemeingültigkeit dadurch eingeschränkt.

Gerade in seiner Anonymität verkörpert das Perikles-Bildnis eine Norm, die wir heute noch als klassisch bezeichnen. Einer einflußreichen und schöpferischen Elite von Künstlern, Denkern und Politikern gelang es damals, ein neues Menschenbild zu entwickeln und eine Lebensform zu prägen, die sich teilweise an alte aristokratische Verhaltensformen anlehnte, in ihrem Erscheinungsbild aber durchaus modern war, breite Kreise ansprach, für den attischen Bürger verbindlich und zum allgemein-menschlichen Ideal wurde. Die Wirkung, die hiervon ausging, ist un-absehbar gewesen.

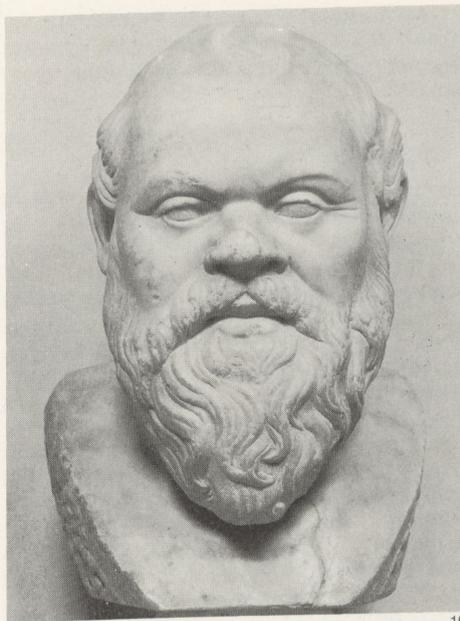
G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 103,3 Abb. 429 ff. – T. Hölscher, *Aufstellung und Bedeutung des Periklesbildnisses*, in: *Würzburger Jahrbücher für Altertumswissenschaften*. N. F. 1 (1975) 187 ff.

19 Sokrates-Büste. Römische Kopie aus dem Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: attisch, um 380 v. Chr.

Marmor, H 37 cm. Ursprünglich in eine Statue oder Herme eingesetzt; Ergänzungen an der Nasenspitze und am linken Ohr.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale, 6129

Als Sokrates 399 v. Chr. in Athen der Gottlosigkeit angeklagt, schuldig gesprochen und zum Tode verurteilt wurde, war er bereits eine stadtbekannteste Figur, außerhalb von Athen jedoch als Philosoph kaum bekannt. Seine Hinrichtung mag eine Minderheit heftig berührt haben, wird von der öffentlichen Meinung aber eher gebilligt oder zumindest mit Gleichgültigkeit hingenommen worden sein. Es dauerte mehr als sechzig Jahre, bis der Verurteilte offiziell wieder rehabilitiert wurde. In den dreißiger Jahren erhielt Sokrates durch öffentlichen Beschluß eine postume Ehrenstatue. Auf jenes Bildnis kann sich vorliegende Büste, von der es mehrere Repliken gibt, indessen nicht beziehen. Sie kopiert vielmehr ein älteres Original, das aus stilistischen Gründen in die Zeit um 380 v. Chr. zu datieren ist und auf eine private Weihung von Anhängern des Verstorbenen zurückgehen muß. Die Aufstellung dieses Bildnisses läßt sich annäherungs-



19

weise auch lokalisieren. Um die Mitte der achtziger Jahre hatte Platon die Akademie gegründet: nominell ein apollinischer Kultverein, faktisch aber eine Philosophenschule, in der die Tradition des sokratischen Denkens aufgenommen und fortgeführt werden sollte. In diesem kleineren Kreis scheint die Weihung einer Porträtstatue des verehrten Lehrers naheliegend und wahrscheinlich.

Sokrates muß seiner Häßlichkeit wegen berühmt und berüchtigt gewesen sein. In den Schriften der Schüler fallen oft scherzhafte Bemerkungen über seine Erscheinung, die ihm sogar gelegentlich selbst in den Mund gelegt sind. Geschildert werden da seine unteretzte, dickbäuchige Gestalt und die absonderlichen Gesichtszüge: ein breiter Mund mit wulstigen Lippen, eine ebenso breite Stumpfnase und große, hervorquellende Augen. Diese übersteigerten und karikierten Züge ähneln auffällig denen des Silen, eines mythischen Wesens, das in der bildenden Kunst schon lange eine festgeprägte Gestalt erhalten hatte (vgl. Kat. Nr. 22). Der Vergleich von Sokrates und Silen wird auch explizit angeführt und dürfte mehr oder weniger sprichwörtlich gewesen sein. Mit hintergründiger Ironie wurde damit auf Ähnlichkeiten angespielt: Auf einer Seite der provozierende Sonderling und philosophische Querkopf, der junge Leute aus der besten athensischen Gesellschaft in seinen Bann zog; auf der anderen Seite der ambivalente Naturdämon, bei dem sich über- und untermenschliche Züge vermischten. Silen ist lächerlich, verrückt und weise; im Rausch durchbricht er jede gesetzte Ordnung, ist gleichzeitig aber auch Erzieher und Lehrer göttlicher Weisheit.

Was in solchen Bemerkungen ironisch und scherzhaft klingt, fügt sich im Porträt zu einem ernsten und eindringlichen Bild zusammen. Auch hier ergibt sich die Eigenart der Physio-

gnomie aus der gegenseitigen Durchdringung menschlicher und silenhafter Züge. Deutlich genug zeigt sich der Rückgriff auf die Silenikonographie in der breiten Sattelnase, den gedrun-genen Gesichtsproportionen und dem ungewöhnlich hohen Ansatz der Ohren. Rein menschlich und in keiner Weise übersteigert sind hingegen die kleinen, ruhig blickenden Augen und der schmale Mund. Daneben weist das Bildnis aber auch völlig atypische Einzelheiten auf wie die eierförmig zugespitzte Schädelklotze oder den übermäßig breiten Kiefer, die dem Kopf eine ganz unverwechselbare Prägung verleihen. Gerade in seiner Absonderlichkeit muß das Porträt irgendwie auch der Erinnerung an die tatsächliche Physiognomie des Sokrates entsprochen haben; wendet es sich doch an ein Publikum, das Sokrates aus engster Nähe gekannt hatte und den einzigartigen Mann im Porträt gewiß auch wiedererkennen wollte. Gleichwohl war Sokrates damals bereits seit zwanzig Jahren tot; die unmittelbare Erinnerung an sein Aussehen wird eher verschwommen gewesen sein. Es ist daher schwer zu sagen, in welchem Maße noch lebendige optische Eindrücke die Gestaltung des Porträts mitbedingt haben. Eindeutig ist hingegen die Verwendung typenhafter Züge, die sich direkt aus der Silenikonographie ableiten lassen. Diese liefert Grundmuster und darstellerische Formeln, mit denen die individuelle Häßlichkeit des Sokrates künstlerisch geformt und zu einer positiven Aussage umgedeutet wurde. Sie ist umso schockierender, als Sokrates ja einem zwar weisen aber sehr zweifelhaften und letztlich durchaus anstößigen Wesen wie Silen angeglichen wird. Eine so provokatorische Abweichung vom anerkannten Normaltypus wäre bei einer öffentlichen Ehrenstatue sicher nicht möglich gewesen; im kleinen Kreis aber erhält der von der Öffentlichkeit verurteilte Philosoph ein Bildnis, das den ästhetischen Geschmack und die üblichen Wertvorstellungen radikal in Frage stellt.

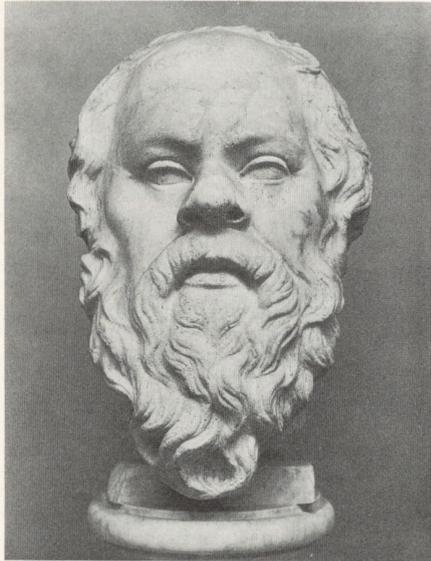
K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 68. – G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 111,4 Abb. 480 ff. – T. Lorenz, *Das Bildnis des Sokrates*, in: *Neues Jb. Perspektiven der Philosophie* 2 (1976) 250 ff.

20 Kopf des Sokrates. Römische Kopie des 1. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: attisch, gegen 330 v. Chr.

Marmor, H 35,5 cm. Am Hals gebrochen; Ergänzungen an Oberlippe, Nase und Stirn.

Rom, Museo Nazionale Romano, 1236

Die Kopie geht auf jene postume Ehrenstatue des Sokrates zurück, die die Athener als offizielles Zeichen nachträglicher Rehabilitierung bei Lysipp, einem der bedeutendsten Bildhauer der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts, in Auftrag gaben und in einem öffentlichen Gymnasium



20

aufstellten. Der Stil weist auf eine Entstehung in den dreißiger Jahren. Von den Menschen, die Sokrates noch direkt gekannt hatten, dürfte zwei Generationen nach dessen Tod niemand mehr am Leben gewesen sein. Zweifellos wird Lysipp bei seiner Arbeit das ältere Bildnis (Kat. Nr. 22) vor Augen gehabt haben. Im übrigen werden er und sein Publikum von Sokrates aber kaum mehr als das gewußt haben, was leicht tradierbar war und immer wieder erzählt wurde. Als Hauptperson zahlloser Anekdoten hatte Sokrates klare und vereinfachte Züge erhalten. Diese notorische Gestalt ist es auch, die wir im Bildnis wiederfinden.

Bei aller motivischen Vielfalt der plastischen Form hat der Kopf doch die absonderliche Individualität des älteren Porträts (Kat. Nr. 19) weitgehend verloren. Auch die silenhaften Züge erscheinen gemildert; besonders auffällig ist die abgeschwächte Sattelnase, die eine fast normale menschliche Form angenommen hat. Diese Vermenschlichung der Physiognomie geht zusammen mit einer intensiven Steigerung des Ausdrucks. Das von einer lockeren Haarfülle gerahmte, in die Länge gestreckte Gesicht wirkt unruhig und gleichsam witternd. Die Wangen sind schmaler und ausgemergelt, der durch den Bogen des Schnurrbartes akzentuierte Mund hat an Ausdruck gewonnen, die Augen sind beweglicher und weiter geöffnet. Ihren prägnanten Sinn erhält diese Mimik aber erst im Zusammenhang der ganzen Gestalt (vgl. Kat. Nr. 21).

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943) 82. – G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (1965) 112,3 Abb. 490. 491. 493. – T. Lorenz, Das Bildnis des Sokrates, in: Neues Jb. Perspektiven der Philosophie 2 (1976) 255 ff.

21 Statuette des Sokrates. Römische Arbeit des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: griechisch, späteres 4. Jahrhundert v. Chr.

Marmor, H 27,5 cm. Füße und unterer Rand des Mantels abgebrochen.

London, The British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, 1925. 11–18.1. By courtesy of the Trustees of the British Museum

Werke der Kleinplastik lassen sich meistens eher als eklektische Neuschöpfungen denn als getreue Kopien ansprechen, doch scheint die Sokratesstatuette hierin eine Ausnahme darzustellen. Dem kleinen Format entsprechend ist der Kopf vereinfacht und etwas derber gearbeitet, entspricht in seiner Anlage jedoch soweit dem Sokratesbildnis Kat. Nr. 20, daß an einem gemeinsamen Vorbild kaum zu zweifeln ist. Auch der Körper paßt stilistisch in die dreißiger Jahre des 4. Jahrhunderts; die Vermutung liegt nahe, daß wir es mit einer relativ sorgfältigen und die Haltung der ganzen Figur zuverlässig über-



21

liefernden Kopie der Sokrates-Statue des Lysipp zu tun haben.

Sokrates ist stehend dargestellt und etwas gedreht, vielleicht schon halb zum Gehen gewandt. Der große Kopf ist leicht zur Seite geneigt, die Stirn gerunzelt, der Blick forschend auf den Betrachter gerichtet. Vermieden wird jeder Effekt einer dozierenden Gebärde, beide Hände sind mit dem Mantel beschäftigt, ihre Gestik eher nebensächlich und wie dem Zufall überlassen.

Wie absonderlich eine solche Darstellungsweise aber für ein Ehrenkmal war, zeigt der Vergleich mit einer Statue des Sophokles, die in Athen etwa zur selben Zeit wie das Sokratesbildnis entstand und im Dionysos-Theater aufgestellt wurde (vgl. Abb.). Ein einheitlicher, völlig harmonischer Schwung trägt die ganze Figur, ihre Haltung ist ruhig und feierlich zugleich, der Blick erhaben und in die Ferne gerichtet, das Mantelmotiv zur großartigen Gebärde gesteigert. Beim Sophokles wird der offizielle, in klas-



zu 21: Sophokles, Statue im Vatikan

sischer Tradition verankerte Idealtypus als formvollendete Gestalt posenhaft zur Schau gestellt – im Sokrates-Bildnis wird er negiert. Jeder Eindruck harmonischer Ausgewogenheit wird bewußt vermieden, die einheitliche Dynamik aufgelöst zugunsten einer vielfältigen Andeutung kontrastreicher Bewegungsmotive, die Kleidung gerade in ihrem unordentlichen, verrutschten Fall festgehalten. Die Abwendung von der Feierlichkeit des Idealtypus paßt gut zur Person des Dargestellten, ist darüber hinaus aber auch bezeichnend für die Kunst des Lysipp (vgl. Kat. Nr. 23).

K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943) 84 f. 206. – G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (1965) 116, a Abb. 560–562. – W. Gauer, Die griechischen Bildnisse klassischer Zeit, in: JdI 83 (1968) 126 ff. Abb. 6a.

22 Silen mit Dionysosknaben Attisch, Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Terrakotta, H 11 cm. Aus Fragmenten zusammengesetzt; Farbreste erhalten am Mantel (blau) und auf der Standplatte (rosa).



22

Frankfurt, Städtische Galerie Liebieghaus – Museum Alter Plastik, 485

Dionysos, Gott des Rausches, der Fruchtbarkeit und des Weines, wurde von seinem Vater Zeus gleich nach seiner Geburt den Nymphen übergeben, die das Kind pflegten und großzogen. Um seine Erziehung kümmerte sich hauptsächlich ein betagter Naturdämon: Silen. In der Ikonographie erscheint dieser stets als dickleibiger Alter mit tierischen Ohren und am ganzen Körper behaart. In der vorliegenden Terrakottafigur ist er zusätzlich noch mit Hörnern ausgestattet. Er hat sich ein Tuch um den Leib geschlungen, hält in der Rechten eine Weintraube und umfaßt mit der Linken den kleinen Dionysos, den er sorgfältig in seinen Schurz eingewickelt hat. Das Büblein trägt seinerseits ein großes Füllhorn und schmiegt sich eng an seinen Pflegevater. Das kleine Werk dürfte um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entstanden sein und zeigt deutlich, wie direkt sich das Sokratesporträt an die Tradition der Silensikonographie angeschlossen. Gleichzeitig bringt die Statuette die Ambivalenz des Silens zum Ausdruck: Einerseits ist er der zottige Dämon und mit lächerlichen, tierischen Zügen behaftet; andererseits ist er aber auch der alte Weisheitslehrer und liebevolle Erzieher des göttlichen Dionysos. Dieselbe Ambivalenz findet sich in der Gestalt des Sokrates auf einer anderen Ebene wieder.

F. Eckstein – A. Legner, Antike Kleinkunst im Liebieghaus (1969) Nr. 42.

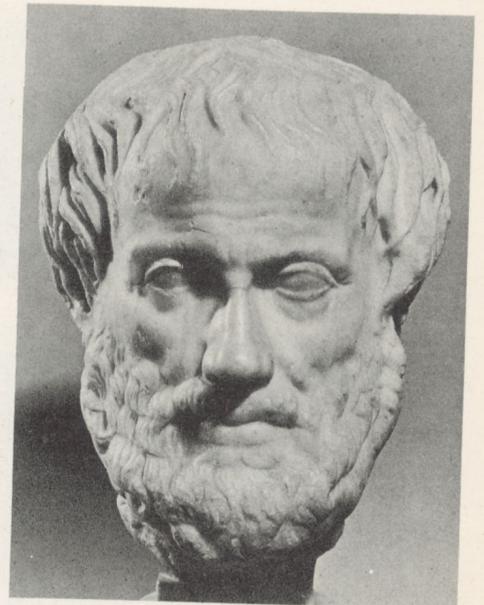
23 Bildniskopf des Aristoteles. Römische Kopie der frühen Kaiserzeit Original: späteres 4. Jahrhundert v. Chr.

Marmor, H 29 cm. Am Hals gebrochen, ursprünglich zu einer Herme gehörig; Hinterkopf nicht ausgearbeitet; Nase ergänzt.

Wien, Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, I 246

Wir wissen aus literarischen Quellen, daß Alexander der Große seinem alten Lehrer, dem Philosophen Aristoteles, noch zu dessen Lebzeiten in Athen eine Bildnisstatue aufstellen ließ. Auf dieses berühmte Original wird auch unsere Kopie zurückzuführen sein. Der Name des Künstlers ist nicht überliefert, doch wird man bei einem Auftrag Alexanders am ehesten an den vom jungen Makedonienkönig immer wieder bevorzugten Bildhauer Lysipp denken; und lysippisch ist auch der höchst unkonventionelle Charakter des Werkes, das in seiner ganzen Formensprache einen wesentlichen Wendepunkt bezeichnet.

Weit wölbt sich der Schädel nach oben und in die Breite. Die abrupt vorspringende Stirn ist demgegenüber überraschend klein und beinahe eng. Eng aneinandergerückt sind auch die kleinen Augen, die gerade die schmalste Stelle des Kopfes markieren. Die Haut ist weich und be-



23

weglich, aber so dünn, daß darunter die harte, knochige Form des Schädels überall in Erscheinung tritt. Deutlich macht sich in der extremen Magerkeit das hohe Alter des Dargestellten bemerkbar. Doch wirkt der ungewöhnlich breite Mund wieder überraschend jugendlich, von dem kurzgestutzten Bart kaum verdeckt und mit feingeschwungenen Lippen. Auffällig ist seine starke Verschiebung aus der Mittelachse nach links. Wie im Motiv der über der Stirn herabzüngelnden Haarsträhnen wird auch hier die Durchbrechung der Symmetrie als ein bewußtes Mittel künstlerischer Gestaltung verwendet.

Das Porträt ist von einer so ausgeprägten Individualität, daß es sich nicht mehr als Umformung eines vorgegebenen Typus begreifen läßt. Im Vordergrund steht nicht mehr eine allgemeine Norm, sondern die einmalige Person; der Künstler zielt auf genaues Erfassen einer physiognomischen Individualität. Diese neue Intention äußert sich auch in einer Veränderung des Arbeitsprozesses. Im Umkreis des Lysipp wird zum ersten Mal mit Gipsabdrücken von Gesichtern experimentiert. Dies bedeutet eine grundsätzliche Umkehrung der Perspektive. Der Bildhauer geht nicht mehr von einem normalen Idealtypus aus, sondern von dem individuellen Sachverhalt, den er im Abdruck festhält, einer gewissermaßen natürlichen Rohform, die nunmehr als Ausgangspunkt für den Gestaltungsprozeß dient. Von Lysipp selbst sind einige Äußerungen erhalten, die darauf hinweisen, daß er sich seiner Abweichung von der Tradition durchaus bewußt gewesen ist. Die überlieferten Formen plastischer Darstellung genügen ihm nicht mehr; deutlich empfand er die Diskrepanz zwischen ihnen und den sichtbaren Erscheinungen. Seine eigene Kunst beschrieb er als den Versuch, Menschen so zu bilden, wie sie dem wahrnehmenden Auge tatsächlich erschienen. Spätere Kunstkritiker

haben dies aufgegriffen und auf die naive und überspitzte Formulierung gebracht: Lysipp habe keinen Lehrmeister gehabt und nicht das Werk seiner Vorgänger nachgeahmt, sondern die Natur.

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 173,7 Abb. 976–978.985.

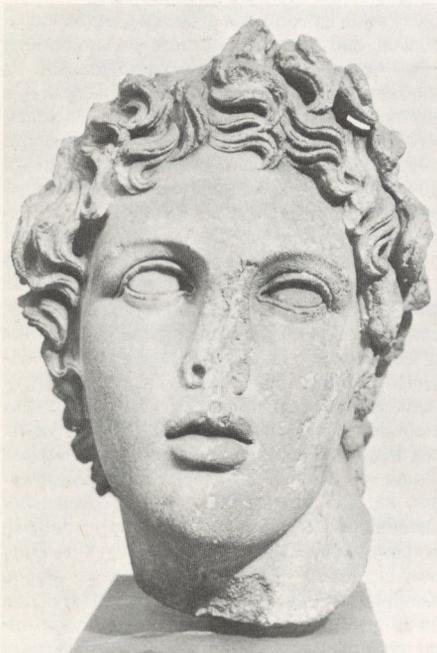
24 Bildnis Alexanders des Großen. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: Späteres 4. Jahrhundert v. Chr.

Marmor, H 32,5 cm. Am Hals gebrochen; Nase abgeschlagen; Bestoßungen an der linken Wange und im Haar.

London, The British Museum, Department of Greek and Roman Antiquities, 1879.7–12.4. By courtesy of the Trustees of the British Museum

Die Kopie, die den Bronzecharakter des Originals weitgehend bewahrt, gibt ein – dem Stil nach wahrscheinlich attisches – Porträt des jungen Alexander wieder. Mehrere Repliken und Varianten lassen auf die Berühmtheit des Vorbildes schließen.

Der Kopf ist heftig zur Seite in die Höhe gerichtet. Im reich gelockten Haar trägt Alexander das Diadem, das er seit 330 in Anlehnung an das Ornat der persischen Großkönige als Herrscherzeichen übernommen hatte. Dies scheint zunächst auch das einzige spezifische Merkmal zu sein. Gesicht und Haartracht sind ganz allgemein gehalten, man könnte ebenso gut an einen Gott oder jugendlichen Heros denken. Aber bei aller scheinbaren Unpersönlichkeit ist diese Art der Darstellung für einen Herrscher und Feldherrn



24

doch höchst ungewöhnlich. Viel eher würde man ein Bildnis von geringerer Dynamik erwarten, bärtig und mit kurzen Haaren. In auffälliger Weise weicht das Porträt von den ikonographischen Gepflogenheiten ab. Ebenso ungewöhnlich ist die Erscheinung Alexanders aber auch in Wirklichkeit gewesen. Die Figur des jungen Königs muß schon für die Zeitgenossen von der Aura eines mythischen Helden umgeben gewesen sein. Zahlreiche Züge seiner Person wie der unbezwingbare Mut, die gesteigerte Energie und die übermenschliche Leidenschaftlichkeit verraten eine direkte und offenbar auch bewußte Anlehnung an Achill. Wie bei Perikles (vgl. Kat. Nr. 18) begegnen wir auch hier deutlichen Anzeichen von Selbststilisierung. Aber während Perikles durch sein Verhalten eher die Verkörperung einer allgemeinen bürgerlichen Norm anstrebte, veranschaulicht die Gestalt Alexanders ein übermenschliches Ideal heldenhafter Schönheit und orientiert sich nach Vorbildern aus dem göttlichen oder mythischen Bereich. So entsprechen etwa die langen Locken keineswegs einer zeitgenössischen Haartracht; wohl finden sie sich aber bei Göttern wie Apoll, Helios, Dionysos oder bei den jugendlichen Helden des Epos. Ebenso typisch für die heroische Sphäre sind die heftige Dynamik, die Wendung des Kopfes und der in die Ferne gerichtete Blick. Wenn das Porträt Elemente aufgreift, die aus der Ikonographie von Göttern und Heroen stammen, so liegt darin eine bestimmte und für die Gestalt Alexanders sehr charakteristische Aussage.

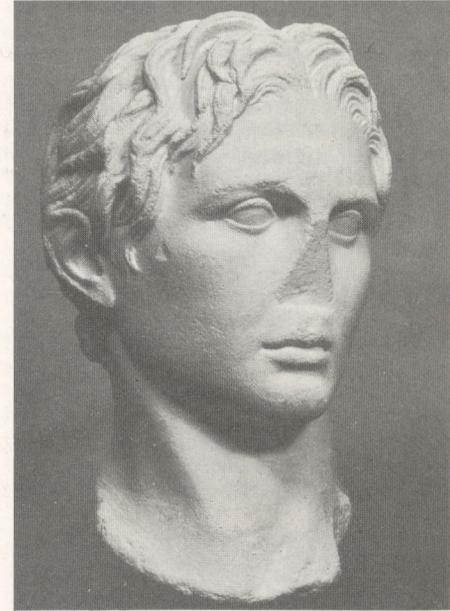
A. H. Smith, *Catalogue of Greek Sculptures* Bd 3 (1904) Nr. 1858. Taf. 12. – V. von Graeve, *Ein attisches Alexanderbildnis und seine Wirkung*, in: *AM* 89 (1974) 233 f. Taf. 86.

25 Bildnis Alexanders des Großen. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: um 330 v. Chr.

Marmor, H 27,5 cm. Nase antik angestückt und wieder abgebrochen; eine Stirnlocke angekittet.

Wien, Privatbesitz E. Schwarzenberg

Der Kopf geht auf ein spätklassisches Vorbild zurück, dessen Einfluß sich schon in hellenistischen Alexanderbildnissen bemerkbar macht, und das in römischer Zeit mehrmals kopiert worden ist. Die vorliegende Kopie ist unter den erhaltenen die beste, weicht aber nicht unwesentlich vom Vorbild ab. Die gedämpfte Dynamik und der beinahe melancholische Ausdruck sind durchaus bezeichnend für den klassizistischen Geschmack des römischen Bildhauers. Das griechische Original dürfte einen ganz anderen und grundsätzlich verschiedenen Charakter gehabt haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es zu identifizieren mit einem der zahlreichen Bildnisse, die der am makedonischen Hof besonders hochgeschätzte Bildhauer Lysipp von Alexander geschaffen hat. Am berühmtesten



25

war unter diesen eine Statue Alexanders mit der Lanze, in deren Haltung und Gebärde der unbändige, übermenschliche Anspruch Alexanders besonders deutlich zum Ausdruck gekommen zu sein scheint. Dementsprechend lautet auch ein Epigramm über dieses Werk, das vermutlich den Eindruck eines zeitgenössischen Betrachters festhält:

Zu reden scheint der Erzene, zu Zeus den Blick emporgesichtet:

Die Erde lege ich mir unter die Füße, Du, Zeus, behalte den Olymp.

Wenn der römische Kopist diesen Ausdruck auch bis zur Unkenntlichkeit abgemildert hat, so scheint seine Nachbildung in anderen Einzelheiten doch durchaus zuverlässig zu sein. Gerade die Haartracht paßt in ihrer vielfältigen, plastischen Differenziertheit ausgezeichnet zum Stil Lysipps und dürfte dem Vorbild weitgehend entsprechen. Besonders auffällig ist die steile Haarfontäne in der Mitte der Stirn; als ikonographisches Merkmal findet sie sich schon früher bei Darstellungen bärtiger Götter, besonders bei Zeus: Sie stellt einerseits ein numinoses Zitat dar, erhält andererseits hier aber einen neuen und prägnanteren Sinn. Kühn gesträubtes Haar ist als ein besonderes Charakteristikum Alexanders mehrfach überliefert: Man sah darin ein Zeichen löwenhafter Männlichkeit. Wenn langes Haar in anderen Fällen auch die Konnotation unathletischer Weichheit haben konnte, so wurde bei Alexander dieser Eindruck durch den trotzigen Stirnwirbel aufgehoben und in das Gegenteil verkehrt.

Es ist bezeichnend, daß die Ähnlichkeit zwischen den zwei Bildnissen Alexanders (vgl. Kat. Nr. 24 und 25) sich letztlich auf die Jugendlichkeit und das lange Haar beschränken. Dem Haarwirbel des lysippischen Porträts entspricht



26–30

im attischen Bildnis (Kat. Nr. 24) das äußerlich ganz verschiedene Motiv der schön geschwungenen, aus der Stirnmitte etwas nach links verschobenen Zange. Die Bedeutung bleibt freilich dieselbe, und so wenig die zwei Porträts einander in ihrer Erscheinung auch gleichen mögen: Beiden zugrunde liegt ein und dieselbe Vorstellung strahlender Schönheit und heroischer Männlichkeit.

E. Schwarzenberg, Der lysippische Alexander, in: Bonner Jahrbücher 167 (1967) 58 ff. – T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen. AbHHeidelberg (1971) Heft 2, 54 f. Taf. 7 f.

26–30 Makedonische Reichsmünzen Späteres 4. und frühes 3. Jahrhundert v. Chr.

26 Didrachmon
Pella, 342–336 v. Chr.
Silber, 7,04 g., Vs.: Kopf des Herakles im Löwenfell. Rs.: Reiter.
München, Staatliche Münzsammlungen

27 Tetradrachmon
Amphipolis, 330–329 v. Chr.
Silber, 17,2 g., Vs.: Kopf des Herakles im Löwenfell. Rs.: Zeus thronend mit Szepter und Adler.
München, Staatliche Münzsammlungen

28 Tetradrachmon
Amphipolis, nach 300 v. Chr.
Silber, 16,2 g., Vs.: Kopf des Herakles im Löwenfell. Rs.: Zeus thronend mit Szepter und Adler.
München, Staatliche Münzsammlungen

29 Stater
Pella, 348–336 v. Chr.
Gold, 8,56 g., Vs.: Apollonkopf mit Lorbeerkranz. Rs.: Galoppierendes Zweigespann.
Berlin, Antikenmuseum SMPK

30 Stater
Kolophon, ca. 310 v. Chr.
Gold, 8,54 g., Vs.: Apollonkopf mit Lorbeerkranz. Rs.: Galoppierendes Zweigespann.
München, Staatliche Münzsammlungen

Ein wesentlicher Ruhmestitel der makedonischen Königsdynastie bestand in der Zurückführung ihrer Abstammung auf Herakles, den übermenschlichen Sohn des Göttervaters Zeus und den größten Helden der griechischen Sage. Dieser genealogische Anspruch schlug sich auch in der makedonischen Münzprägung nieder. Der Herakleskopf mit übergezogenem Löwenfell wird im späten 5. Jahrhundert zum ersten Mal als Münzbild eingesetzt; der Heros ist zunächst bärtig dargestellt, später (seit Amyntas III.: 389–369 v. Chr.) jugendlich bartlos, und in dieser Gestalt finden wir ihn auch auf dem Didrachmon Kat. Nr. 26, das gegen Ende der Regierungszeit Philipps II. (359–336 v. Chr.), dem Vater Alexanders des Großen, geprägt worden ist. Unter Philipp war der Herakleskopf nur ein Münzmotiv unter vielen anderen; eine größere Bedeutung erhielt er unter Alexander dem Großen (336–324 v. Chr.), als er vor allen anderen Münzbildern bei weitem bevorzugt und mit wenigen Ausnahmen für die gesamte Silberprägung verwendet wurde (vgl. Kat. Nr. 27). Diese starke Betonung der Heraklesgestalt findet auch in anderen Bereichen ihre Entsprechung. Alexander selbst hat sich als junger König und Feldherr sehr bewußt mit einer heldenhaften Aura umgeben und auch sein konkretes

Verhalten immer wieder an heroischen Vorbildern orientiert. Besonders die Angleichung an Herakles und Achill hat in seiner Selbststilisierung eine hervorragende Rolle gespielt. Nach seinem Tod muß Alexander sehr bald endgültig zur sagenumwobenen Gestalt geworden sein, man konnte ihn als zweiten Herakles darstellen und das Löwenfell auch zu seiner Charakterisierung verwenden. Dadurch wurde aber auch auf den Münzen der Kopf im Löwenhelm zumindest zweideutig, und es spricht manches dafür, daß man schon damals eher Alexander als Herakles darin gesehen hat. Bei einer fast eine Generation nach Alexanders Tod geprägten Münze wie dem Tetradrachmon Kat. Nr. 28 ist die Benennungsfrage jedenfalls kaum mehr zu entscheiden. Gleichzeitig scheint sich aber auch die physiognomische Erscheinung des Kopfes merklich verändert zu haben. Der Herakles auf dem älteren Didrachmon Kat. Nr. 26 unterscheidet sich in keiner Weise von anderen spätclassischen Idealköpfen des mittleren 4. Jahrhunderts. Bei dem Kopf auf dem Tetradrachmon Kat. Nr. 27 ist die Profilinie von Stirn, Nase und Kinn vereinheitlicht und stärker herausgewölbt, das Auge vergrößert, die Stirnmuskulatur lebendig bewegt. Noch stärker ist die Ausdruckssteigerung auf dem jüngeren Tetradrachmon Kat. Nr. 28, hier erscheint der Löwenrachen weiter geöffnet, das Gesicht hat bereits rein äußerlich an Format gewonnen; das ganze Profil ist vorwärts drängend und straff gespannt, die Augenhöhle vertieft und hoch in die wulstige Stirn gerückt, das Auge selbst riesig und flammend. Es ist verlockend, diesen Wandel dahingehend zu interpretieren, daß der ursprünglich ganz ideale Herakleskopf in einem gleitenden Prozeß fortschreitender Individualisierung nach und nach Bildniszüge Alexanders in sich aufgenommen habe. Nun ist es freilich undenkbar, eine

auch in politischer Hinsicht so schwerwiegende Entwicklung auf die freie Initiative der Münzstempelschneider zurückzuführen. Ein präziser Auftrag Alexanders oder des Hofes könnte aber kaum etwas anderes als einen plötzlichen Umbruch zur Folge gehabt haben. Der ideale Herakleskopf müßte von einer Emission auf die andere, schlagartig und für jeden erkennbar, durch ein Alexanderbildnis ersetzt worden sein. Indessen vollzieht sich die Veränderung tatsächlich nicht umbruchartig, sondern über viele Jahre hinweg als gleitender Wandel; sie verlangt also nach einer anderen Erklärung.

Gleichzeitig mit den Heraklesmünzen verändern sich auch andere Münzbilder. So etwa die Götterköpfe (Zeus und Apollo) auf Stateren und Tetradrachmen Philipps II., die auch nach dessen Tod und bis in das späte 4. Jahrhundert hinein geprägt worden sind (vgl. Kat. Nr. 29 und 30). Auch hier entsprechen die frühen Köpfe noch ganz dem spätclassischen Ideal, während die späten eine neue Intensität des Ausdrucks erhalten haben. An eine physiognomische Individualisierung als Folge einer gezielten Bildnisabsicht wird man hier kaum denken wollen. Das Phänomen ist vielmehr stilistischer Natur, man sucht den Physiognomien ganz allgemein einen immer dramatischeren Ausdruck lebensvoller Energie zu verleihen. In diesem Sinn wird im Lauf der späten 30er und der 20er Jahre auch der Herakleskopf fortschreitend umgestaltet in Richtung auf eine pathetische Steigerung der Expressivität. Was wir auf den Heraklesmünzen verfolgen, ist somit nicht als graduelles Eindringen von Porträtzügen Alexanders zu verstehen. Das ausdrucksstarke und energiegeladene Antlitz des Heros mit dem Löwenhelm wird vielmehr erst sekundär zur Darstellung des jungen Königs in heroisierter Gestalt verwendet.

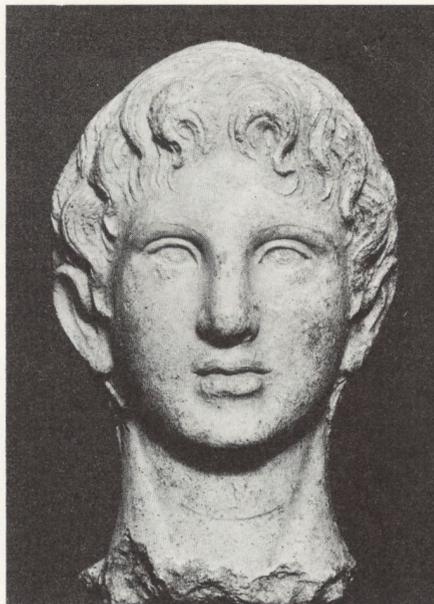
K. Gebauer, Alexanderbildnis und Alexander-
typus, in: AM 63/64 (1938/39) 1 ff. – A. R.
Bellinger, Essays on the Coinage of Alexander
the Great. Numismatic Studies 11 (1963)
13 ff. – T. Hölscher, Ideal und Wirklichkeit in den
Bildnissen Alexanders des Großen.
Abh Heidelberg (1971) Heft 2, 46 ff.

31 Votivkopf Etruskisch, 3.–1. Jahrhundert v. Chr.

Gebrannter Ton, H 30,5 cm. Unterer Rand vorne
am Hals größtenteils abgebrochen; Reste roter
Farbe an der rechten Wange und im Haar.

Fulda, Schloß Fasanerie, ARP. 2

Der etwas unterlebensgroße Kopf, dessen Hals
sich nach unten zur runden Standfläche erwei-
tert, läßt sich nach Typus und Stil als Weihgabe
aus einem etruskischen Heiligtum bestimmen.
Köpfe dieser Art sind in reichlicher Zahl erhalten.
Unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen
Qualität handelt es sich um bescheidene Er-
zeugnisse, die, aus Matrizen geformt, serienmä-
ßig hergestellt wurden und sich ihrer stereoty-



31

pen Gestalt wegen auch nur ungenau in die
Zeit zwischen dem 3. und dem 1. Jahrhundert
v. Chr. datieren lassen. In gewissen Fällen wur-
den die Köpfe nach der Ausformung noch über-
arbeitet und erhielten dabei etwa Altersmerk-
male wie Runzeln oder Bart, womit wahrschein-
lich eine Angleichung an die Person des Wei-
henden erzielt werden sollte. Öfter – und so
auch bei unserem Beispiel – wurde aber auf eine
Überarbeitung verzichtet. Der Kopf bleibt durch-
aus schablonenhaft; hinter der Schablone aber
steht ein Schönheitsideal, das sich seiner Her-
kunft nach genau bestimmen läßt. Der Jüngling
mit den schönen, an den Schläfen und im Nacken
herabfallenden Locken und dem eleganten
Haarwirbel über der Stirn ist nichts anderes als
die provinzielle und erstarrte Widerspiegelung
eines Typus, der letztlich auf die Bildnisse
Alexanders des Großen zurückgeht. Für dessen
breite Rezeption ist das etruskische Werk ein
symptomatisches Indiz. Dieses ferne Echo
braucht nicht zu erstaunen. Mit dem Alex-
anderporträt hatte etwas eingesetzt, was es vor-
her nie gegeben hatte: Vervielfältigung des
Herrscherbildes in unbeschränkter Anzahl und
massenhafte Verbreitung. Dementsprechend
war auch die Wirkung. Auffällige Merkmale der
Alexanderikonographie, wie die langen Haare
mit dem Stirnwirbel, konnten allgemein nachge-
ahmt und übernommen schließlich zur Mode
werden. Dieser Mode folgt an der Peripherie
auch der etruskische Kopf. Eine direkte Anspie-
lung auf Alexander ist von der Funktion des Wer-
kes her kaum anzunehmen; es stellt vielmehr ein
mittlerweile geläufiges Schönheitsideal dar, das
dem allgemeinen Geschmack entsprach und
sich an ein breites Publikum verkaufen ließ.

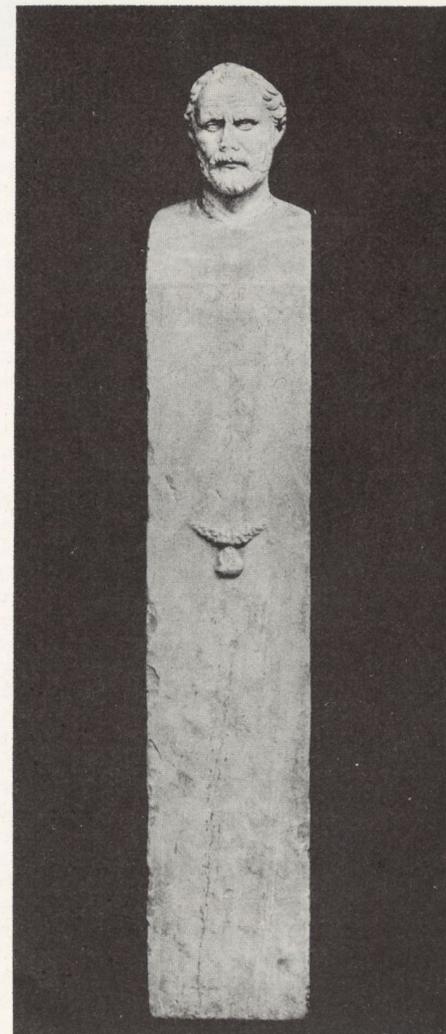
H. von Heintze, Die antiken Porträts in Schloß
Fasanerie bei Fulda (1968) 2 f. 94 Taf. 6.

32 Bildnisherme des Demosthenes. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: attisch, um 280

Marmor, H 189 cm. Die Nase ist modern; gering-
fügige Ergänzungen an der Unterlippe und an
beiden Ohren; am Hermenschaft fehlen die
ehemals eingesetzten Armstümpfe und das
Glied.

München, Staatliche Antikensammlungen und
Glyptothek, 292

Als Typus ist die Herme eine griechische Erfin-
dung. Im späten 6. Jahrhundert wurde die alt-
hergebrachte Form des einfachen Kultpfelers
zum ersten Mal der menschlichen Gestalt ange-
nähert. Der Pfeiler wurde ausgestattet mit Kopf,
Phallus und kurzen Querbalken zur Andeutung
der Arme. Ihrem Ursprung nach ist die Herme
somit ein Kultbild. Auf die Darstellung von Göt-
tern blieb sie auch lange beschränkt. Schon im
Hellenismus aber konnte sie hin und wieder Por-



trätzüge erhalten und für Grabmäler verwendet werden. Endgültig aus jedem kultischen Zusammenhang herausgelöst wurde sie dann in römischer Zeit zu einer der häufigsten Porträtformen schlechthin und zu einem beliebten Dekorationselement vornehmer Villenanlagen. Während bei griechischen Porträts Kopf und Körper eine unauflösbare Einheit bildeten, reduziert die Bildnisherme – römischen Geschmack entsprechend – die Bildnisthaftigkeit auf die Wiedergabe des Kopfes. Gerne stellte man in Hermengalerien reihenweise Bildnisköpfe zusammen von berühmten Persönlichkeiten, die man als vorbildhaft empfand, um so Bildung, Geschmack und Aneignung griechischer Tradition zu dokumentieren (vgl. Kat. Nrn 18, 23, 32, 33, 34). Die Römer sahen in Demosthenes den bedeutendsten Vertreter der griechischen Redekunst und einen anerkannten Klassiker. Seine Reden waren jedem Gebildeten geläufig und sein Bild-



zu 32: Demosthenes, Statue in Kopenhagen

nis ist bis in die Spätzeit außerordentlich häufig kopiert worden. Dabei gehen alle Kopien auf eine postume Ehrenstatue zurück, die um 280 v. Chr. auf der Athener Agora aufgerichtet worden ist. Im Gegensatz zu den römischen Kopien galt dieses Denkmal weniger dem Redner als dem Politiker. Als leidenschaftlicher Patriot war Demosthenes seit der Mitte des 4. Jahrhunderts eingetreten für einen energischen Widerstand gegen die Makedonen, die unter der Herrschaft Philipps II. eine überaus erfolgreiche Expansionspolitik betrieben und die zerstrittenen griechischen Stadtstaaten nach und nach ihrem Herrschaftsbereich eingliederten. Als die makedonenfreundliche Partei schließlich auch in Athen die Oberhand gewann, gab sich Demosthenes den Tod. Vierzig Jahre später und zu einem Zeitpunkt, als Athen, nunmehr zum Spielball stärkerer Mächte geworden, sich nur vorübergehend als selbständiger Staat zu behaupten vermochte, wurde das Demosthenes-Denkmal auf der Agora errichtet.

Von der Aussage der ganzen Statue vermittelt die Herme, die den Körper wegläßt und sich auf eine trockene Wiedergabe des Kopfes beschränkt, nur eine sehr unzureichende Vorstellung. Es gibt demgegenüber aber einige wenige Kopien, die die ganze Figur überliefern, und bei denen die für das griechische Porträt charakteristische unauflösbare Einheit zwischen Kopf und Körper deutlich vor Augen geführt wird (vgl. Abb.). Auffallend ist die bewußte Häßlichkeit und der drastische Verzicht auf jeden harmonischen Wohlklang. Der bitteren, sorgenvollen Mimik des Gesichtes entspricht der scharf gesenkte Blick und die verschränkten Hände, eine Gebärde, die für den damaligen Betrachter eine eindeutige Konnotation von Trauer besaß. In bewußtem Gegensatz zur feierlichen Ruhe älterer Ehrenstatuen hat der Künstler hier eine unerhörte Intensität des pathetischen Ausdrucks angestrebt und erreicht. Es ist alles andere als ein triumphierendes Denkmal. Die postume Ehrenstatue des großen Makedonengegners ist als das eindringliche Mahnmal einer Niederlage zu verstehen. In diese Richtung weist auch die literarisch überlieferte Inschrift des Standbildes:

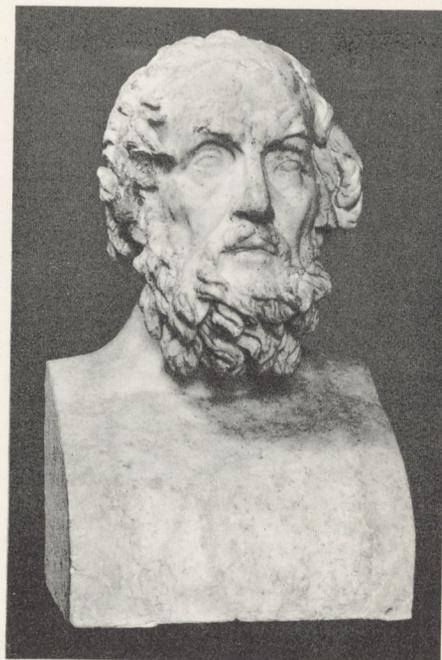
Wenn Du gleiche Macht wie Einsicht gehabt hättest, Demosthenes, hätte nie der makedonische Kriegsgott die Griechen unterworfen.

Mit seinem düsteren Ausdruck von Ohnmacht, Trauer und Sorge klagt das Demosthenes-Bild über den Zusammenbruch der freien attischen Polis. Der klassische Idealtypus ruhigen Ernstes und feierlicher Gelassenheit, der schon im späten 4. Jahrhundert in Krise geraten war (vgl. Kat. Nr. 21), erscheint hier endgültig aufgegeben.

G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 220, 36.

33 Bildnisherme des Homer. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr. Vorbild: 2. Jahrhundert v. Chr.

Marmor, H 54 cm. Ergänzt sind die Nasenspitze,



33

einige Büschel des Bartes und die gesamte Haarpartie an der linken Schläfe; der Hermenschaft ist unten abgesägt und durch Anstückung zweier Streifen an den Seiten verbreitert.

Paris, Musée du Louvre, MA 440

Das hellenistische Homerbildnis dürfte kaum ohne Kenntnis des älteren Homerporträts (Kat. Nr. 15) entstanden sein und ist in seinen äußerlichen Merkmalen – hohes Alter, Blindheit und Binde im Haar – durchaus mit jenem vergleichbar. Aber gerade vor diesem Hintergrund von Gemeinsamkeit werden die Unterschiede deutlich. Dieses Gesicht ist nicht mehr vor Alter strahlend und mild, sondern ausgemergelt und durch das Alter verwüstet, die schonungslose Darstellung körperlichen Verfalls geht weit über jene des Aristoteles-Porträts (Kat. Nr. 23) hinaus. Auch die Augen sind nicht mehr ruhig geschlossen, sondern in einem ganz anderen Sinne blind; unter gelähmten Lidern erloschen, erhält der gebrochene Blick doch durch die gehobenen und angespannten Brauen eine eigenümliche Intensität. Der Kontrast zwischen Seherum und Greisenhaftigkeit verleiht dem Bildnis ein Pathos, das dem älteren Porträt grundsätzlich fremd war, vom hellenistischen Künstler aber in seiner suggestiven Wirkung auf den Betrachter bewußt angestrebt wird.

Das Bildnis ist nicht nur in der Antike häufig kopiert worden, auch in der Neuzeit hat man es schon früh mit intuitiver Sicherheit auf Homer gedeutet, ohne nach einem stringenten Beweis für die Identifizierung zu fragen. Das zurückhaltendere Homerporträt aus dem 5. Jahrhundert (Kat. Nr. 15) geriet demgegenüber völlig in Vergessenheit. In dem hellenistischen Kopf sah

man das Homerbildnis schlechthin, und das Antlitz des dichterischen Genius wurde für den Betrachter zum tiefen Erlebnis. Am großartigsten spiegelt sich dies in der Beschreibung, die Goethe 1774 für Lavaters Physiognomische Fragmente verfaßte: »Tret ich unbelehrt vor diese Gestalt; so sage ich: Der Mann sieht nicht, hört nicht, fragt nicht, strebt nicht, wirkt nicht. Der Mittelpunkt aller Sinne dieses Haupts ist in der obern, flach gewölbten Höhlung der Stirne, dem Sitze des Gedächtnisses. Es ist Homer! Diese eingesunkne Blindheit, die einwärts gekehrte Sehkraft, strengt das innere Leben immer stärker und stärker an, und vollendet den Vater der Dichter. Vom ewigen Sprechen durchgearbeitet sind diese Wangen; der willige Mund scheint kindisch zu lallen, hat alle Naivetät der ersten Unschuld. Zwecklos, leidenschaftslos ruht dieser Mann dahin, er ist um sein selbst willen da, und die Welt, die ihn erfüllt, ist ihm Beschäftigung und Belohnung.«

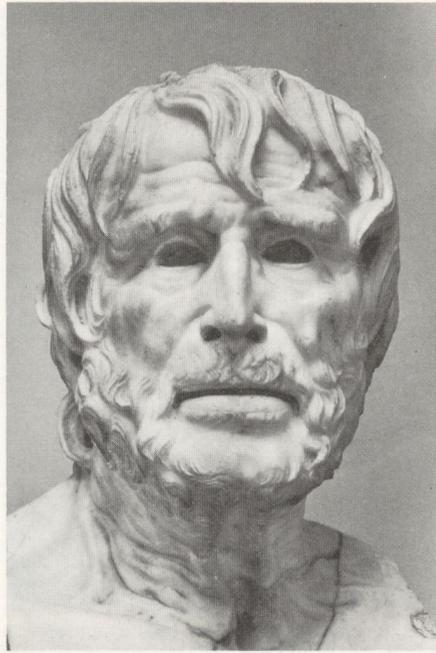
R. und E. Boehringer, Homer, Bildnisse und Nachweise (1939) 114 ff., IX Taf. 75–79. – K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker (1943) 142. – G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (1965) 51, 11. Abb. 79 f.

34 Bildnisherme eines griechischen Dichters. Römische Kopie des 2. Jahrhunderts n. Chr.
Vorbild: frühes 2. Jahrhundert v. Chr.

Marmor, H 43,5 cm. Quer über die Brust gebrochen und wieder zusammengesetzt; Hermenschaft unten abgesägt; am Kopf ist die ganze Oberfläche gereinigt und geglättet; die Augen waren in anderem Material eingesetzt.

Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, 28

Kaum ein anderes griechisches Bildnis ist in römischer Zeit so häufig kopiert worden wie dieses, doch bei keiner der etwa 40 Repliken ist eine Inschrift erhalten, so daß die Benennung bis heute unsicher ist und dementsprechend auf Vermutungen angewiesen bleibt. Eine Replik wurde 1598 als Seneca-Bildnis identifiziert, und unter diesem Namen blieb das Porträt lange Zeit bekannt. Die Deutung ist jedoch schon deswegen sicherlich falsch, weil der Kopf stilistisch eindeutig in den hohen Hellenismus des 2. Jahrhunderts v. Chr. gehört und zudem – eine der Repliken trägt einen Efeukranz – sicherlich einen Dichter darstellt. Am plausibelsten scheint heute die Annahme, daß es sich um ein Bildnis des Hesiod handele. Wie beim Homerporträt (Kat. Nr. 33) wird auch hier von einer bereits sagenhaften Gestalt mit schöpferischer Phantasie ein zeitgemäßes Bild geschaffen. In eigentümlich gesteigerter Manier kehren in dem Porträt Einzelmotive wieder, die im späten 4. und frühen 3. Jahrhundert entwickelt worden waren. In der Dynamik der Haare finden sich



34

Spuren lysippischer Formen (vgl. Kat. Nr. 23), die abrupte Kopfwendung erinnert an Alexander (Kat. Nr. 24), während schließlich die Intensität des Ausdrucks einen Vergleich mit dem Demosthenes-Porträt (Kat. Nr. 32) nahelegt. Gerade hier aber hat sich der Grundcharakter wesentlich verändert. Das Pathos weist nicht mehr wie beim Demosthenes auf Erschütterung in einer spezifischen Notsituation, sondern hat seinen prägnanten Sinn weitgehend eingebüßt und ist eher als allgemeiner Ausdruck dichterischer Ergriffenheit zu verstehen. Die Betonung dieses Zuges paßt hinwiederum gut zu der Vorstellung, die man sich damals von Hesiod machte; man sah in ihm den von den Musen Ergriffenen, gleichzeitig aber auch das Gegenbild zu Homer, den bäuerischen Dichter, kämpferischen Sachwalter der Gerechtigkeit und Sänger ländlicher Arbeit. Dem entspricht im Bildnis auch das bäuerliche, ungepflegte Gesicht mit den wirren, in die gefurchte Stirn herabhängenden Haarsträhnen, ganz von Erregung durchglüht.

In seiner effektvollen Leidenschaftlichkeit ist das hier gezeigte Bildnis ein hervorragendes Zeugnis für die griechische Porträtkunst des hohen Hellenismus. Aber nicht nur als Wiedergabe eines hellenistischen Originalen ist die Herme von Bedeutung, denn was die Treue der Wiedergabe betrifft, ist sie mancher anderen Replik unterlegen. Um so deutlicher tritt in dem Werk der Stil des römischen Kopisten zutage. Dieser hat das Original in bezeichnender Weise modifiziert, die Plastizität des Haares abgeschwächt und dessen wirre Unruhe in eine klassizistische Ordnung gebracht, die sich kraß absetzt von der minutiösen, jede Verfallserscheinung zur vollen Geltung bringenden Wiedergabe der Epidermis. Darin

äußert sich ein raffinierter, auf wirksame Kontraste ausgerichteter Geschmack. Das Werk will aus der Nähe betrachtet werden und von einem gebildeten Kenner, der auch die Kunst des Kopisten genießerisch zu schätzen weiß. Es ist ein typisches Produkt der hadrianischen Epoche. Aber damit nicht genug. In der heutigen Erscheinungsform des Werkes lassen sich weitere Spuren seiner Geschichte nachweisen. Im frühen 17. Jahrhundert gelangte die Herme in die Sammlung eines polnischen Adligen. Sie wurde gereinigt, die ganze Oberfläche auf Glanz poliert, Einzelheiten mögen vielleicht etwas verschärft und nachgezogen worden sein: Das Bildnis erhielt dadurch einen gewissen barocken Anstrich. So erscheint denn das hellenistische Original in doppelter, römisch-klassizistischer und neuzeitlich-barocker Brechung. In einzigartiger Weise wird dadurch das geschichtliche Phänomen seiner Rezeption anschaulich greifbar.

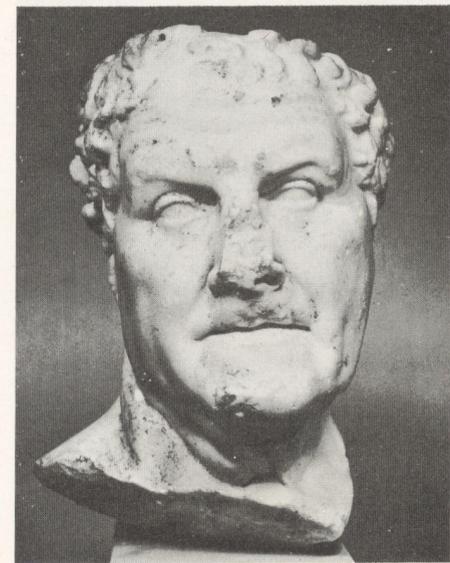
H. Bloesch, Antike Kunst in der Schweiz (1943) 109 ff. 193 ff. Nr. 36 Taf. 61 ff. – G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (1965) 61, 30 Abb. 198 ff.

35 Bildnis eines unbekanntes Römers. Kopie des 1. Jahrhunderts v. Chr.
Vorbild: um 100 v. Chr.

Marmor, H 38 cm. Unterhalb des Halses gebrochen; stellenweise bestoßen; geringfügige Ergänzung am linken Nasenflügel.

Paris, Musée du Louvre, MA 919

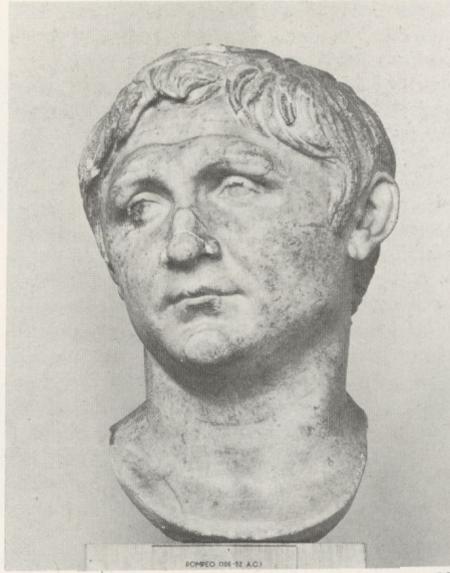
Das Bildnis ist in der Forschung aus den verschiedensten Gründen schon mit Sulla, Lukullus, dem älteren Cato oder einem Angehörigen des Geschlechtes der Postumii Albini identifiziert worden. Sicher ist wegen der hohen Zahl



35

von Repliken lediglich, daß es sich um einen sehr berühmten Mann handelt, dessen Bildnis noch in der Kaiserzeit öfter kopiert worden ist. Der Stil legt für das Original eine Datierung um 100 v. Chr. nahe. Unter dieser Voraussetzung könnte man auch und vielleicht am ehesten noch an Marius denken. Unabhängig von der Frage nach der Benennung läßt sich das Porträt aber auf seine Aussage hin untersuchen. Eigentümlich sind die gewaltsame Dynamik und gleichzeitig eine starke Betonung der Altersmerkmale. Der Kopf ist ruckartig nach rechts gedreht und emporgewandt; ebenso bewegt ist auch das Gesicht mit dem geöffneten Mund und der heftigen Kontraktion der Brauen, die die ganze Stirn in Falten wirft. Dynamik als Zeichen unbezähmbarer Energie und Leidenschaftlichkeit steht in einer alten Tradition, die bis auf das späte 4. Jahrhundert zurückgeht (vgl. Kat. Nr. 24). Die Bedeutung bleibt dieselbe, wenn die Ausdrucksmittel hier auch in spähellenistischer Manier gewaltig gesteigert sind. Ebenso charakteristisch ist für den spähellenistischen Stil auch die genaue Beobachtung des alten Gesichtes mit beweglichen Fettpolstern unter der schlaffen, von Falten durchzogenen Haut. Eine so extreme Wiedergabe von Altersmerkmalen kennen wir schon von hellenistischen Dichterporträts (vgl. Kat. Nr. 33 und 34). Überraschender sind solche Züge aber im vorliegenden Fall, wo das Original die Ehrenstatue eines bedeutenden und erfolgreichen zeitgenössischen Politikers gewesen zu sein scheint. Wenn hier das hohe Alter des Dargestellten mit solchem Nachdruck herausgearbeitet wird, dann offenbar deshalb, weil auf langjährige Erfahrung und indirekt auch auf die zahlreichen im Dienst des Allgemeinwesens vollbrachten Leistungen hingewiesen werden soll. Die positive Einschätzung von Alter als einer politischen Qualität ist durchaus typisch für die Ideologie der römischen Republik. Sie wird mitbedingt durch die weitgehend gerontokratische Struktur der Oberschicht, deren älteste Mitglieder schon deswegen in hohen Ehren gehalten werden, weil sie die überlieferten Werte und die Kontinuität des Gemeinwesens verkörpern. Im Bildnis bürgen also die akzentuierten Alterszeichen gewissermaßen für die Erfahrung und politische Geltung des Dargestellten; gleichzeitig wird aber ein ebenso großer Nachdruck gelegt auf dessen ungebrochene und in pathetischer Dynamik sich äußernde Aktivität. Vitale Energie und hohes Alter sind freilich schon für den damaligen Betrachter diskrepante Vorstellungen gewesen, deren Verbindung alles andere denn selbstverständlich war. Was das Porträt erreicht, ist die spannungsvolle aber überzeugende Synthese zweier Extreme, und darin liegt gerade seine Eigenart und Qualität.

G. Hafner, Das Bildnis des Q. Ennius (1968) 22 ff. Abb. 10. – E. Buschor Das hellenistische Bildnis² (1971) 83 Nr. 167. Abb. 44.



36 Bildnis des Cnaeus Pompeius Magnus. Frühkaiserzeitliche Kopie
Original: um 60 v. Chr.

Marmor, H 37 cm. Ursprünglich in eine Statue eingesetzt; Ergänzungen an Hals, Kinn, Mund, Nase, Brauenbögen, Ohren und im Haar.

Venedig, Museo Archeologico, 62

Die Benennung des Kopfes ist durch numismatische Vergleiche (Kat. Nr. 43) gesichert. Dargestellt ist Cnaeus Pompeius, der in den siebziger und achtziger Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. wohl brillianteste römische Feldherr und hervorragende Organisator; als mehrmaliger Consul behauptete er auch in der Politik eine zentrale Schlüsselstellung, geriet während der fünfziger Jahre jedoch in eine Gegenposition zu Julius Caesar; der verschärfte Konflikt führte zum Bürgerkrieg, in dem Pompeius geschlagen und schließlich ermordet wurde.

Das Original, das in unserem Bildnis kopiert wird, dürfte eine der zahlreichen Ehrenstatuen des Pompeius gewesen sein, die zwischen dessen erstem Consulat (70 v. Chr.) und dem Ausbruch des Bürgerkrieges (49 v. Chr.) in Rom aufgestellt worden sind. Das Porträt scheint den Politiker in einem verhältnismäßig jugendlichen Alter darzustellen (man vergleiche das spätere Pompeius-Bildnis Kat. Nr. 37) und dürfte folglich eher in den Anfang der genannten Zeitspanne zu datieren sein.

Stilistisch steht das Bildnis unverkennbar in hellenistischer Tradition. Neu und bezeichnend ist hingegen die eigentümliche Verhaltenheit des Ausdrucks. Pathos und Dynamik, ehemals beliebte Mittel effektvoller Ausdruckssteigerung (vgl. Kat. Nr. 35), sind nur noch in Spuren vorhanden. Zwar ist der Kopf noch bewegt und nach oben gewandt, doch sind die Brauen entspannt und die Lippen ruhig geschlossen, die Mimik

wirkt völlig gelöst. Unruhig bewegt ist zum Teil hingegen wieder das Haar mit den leicht gesträubten und in die Stirn geworfenen Strähnen: bezeichnenderweise eine weit verbreitete Formel der hellenistischen Herrscherikonographie. Dieser etwas pathetische Zug würde freilich eher zu einer kühnen gebieterischen Miene passen, wie wir sie bei hellenistischen Herrscherporträts auch meistens finden. Aber gerade ein solches Image wäre in Rom leicht als anstößig und vom Adel sogar als unerträglich anmaßende Allüre empfunden worden. Im frühen 1. Jahrhundert hatte sich die stadtrömische Aristokratie zu einer statischen, geschlossenen und egalitären Oberschicht entwickelt. Herausragen über den Durchschnitt und militärisches Charisma wurden mit großem Argwohn betrachtet. In der jüngsten Vergangenheit waren es gerade bedeutende Feldherrn gewesen, die ihre Heeresmacht als persönliche Gefolgschaft auch in der Innenpolitik eingesetzt und nicht gezögert hatten, damit sogar gegen den Staat vorzugehen. Von solchen Erfahrungen war der Senat zutiefst geprägt. Hier stieß auch der Aufstieg des jungen, brillianten Pompeius auf Mißtrauen und Widerstand. In diesem Zusammenhang ist auch die gedämpfte Darstellung des Porträts zu verstehen. Schroffe Dynamik und herrisches Pathos werden bewußt vermieden. Aus dem Gesicht spricht eine gefällige, ruhige und durch ihre Ruhe gewinnende Milde.

G. Traversari, Museo Archeologico di Venezia. I ritratti (1968) 27 f. Nr. 10.

37 Bildnis des Cnaeus Pompeius Magnus. Spätrepublikanische Kopie
Vorbild: um 55 v. Chr.

Marmor, H 28,5 cm. Erhalten ist nur die vordere Gesichtspartie; Oberfläche stark verrieben; Bestoßungen an Kinn und Nasenspitze.

New Haven, Yale University Art Gallery
1. 4. 1963. On permanent loan to the Yale University Art Gallery from Professor and Mrs. Frank E. Brown

Der stark fragmentierte Kopf ist eine von zwei erhaltenen Kopien eines öffentlichen Ehrenporträts des Pompeius, das zur Zeit von dessen größter Popularität in Rom etwa um die Mitte der fünfziger Jahre aufgestellt sein muß. Augenfällig ist die Ähnlichkeit zu dem jugendlicheren Bildnis der Kat. Nr. 34. Die physiognomischen Züge sind unverwechselbar, und auf diese Unverwechselbarkeit wird offenkundig großer Wert gelegt. Das Porträt wendet sich an ein Publikum von persönlichen Anhängern, von dem Pompeius auch wiedererkannt werden soll. Darüber hinaus sind beide Bildnisse geprägt durch eine Ambivalenz, die im späteren Kopf noch schärfer und präziser zum Ausdruck kommt.

Über der Stirn hat die Sträubung der Haare eine gesteigerte Form angenommen. Ganz unmißverständlich findet sich in diesem fontänenarti-



37

gen Wirbel das charakteristischste Merkmal aus der Ikonographie Alexanders des Großen (vgl. Kat. Nr. 25) zitiert. Dieses Zitat ist kein Zufall. Auch die literarischen Quellen berichten von einer – allerdings mehr angeblichen als real vorhandenen – Ähnlichkeit zwischen Alexander und Pompeius. Diese von dem römischen Feldherrn sehr bewußt zur Schau getragene ›Ähnlichkeit‹ ist durchaus im Sinn politischer Repräsentation zu verstehen; wie sich Pompeius denn auch sonst vielfach in seiner ganzen Selbstdarstellung am Vorbild des großen Makedonen orientiert hat und besonders vor seiner Heeresklientel und der ihn verehrenden stadtrömischen Plebs als neuer Alexander und gewaltiger, unbezwingbarer Kriegsheld aufgetreten ist. Im selben Maße als er damit bei den niederen Volksschichten Erfolg hatte, stieß er bei der Oberschicht auf Widerstand. Vor dem Senat gab er sich dementsprechend auch wesentlich gedämpfter und als der biedere Beamte, dessen sehnlichster Wunsch es war, sich in die beste-



zu 37: Pompeius, Bildnis in Kopenhagen

hende Ordnung einzufügen. Diese für die Haltung des Pompeius so charakteristische Ambivalenz schlägt sich auch im Bildnis nieder.

Auf der einen Haarseite haben wir den alexanderhaften Haarwirbel, die bewegte Stirnpartie und die gehobenen Augenbrauen: Formeln, die aus der Tradition der späthellenistischen Bildniskunst stammen. In ihnen kommt eine Dynamik zum Ausdruck, zu der die Unbewegtheit des übrigen Gesichtes in einem gewissen Kontrast steht. Die besser erhaltene Replik (vgl. Abb.) macht deutlich, daß der ganze Kopf nicht pathetisch bewegt sondern nur leicht zur Seite geneigt war; die kleinen Augen blicken ruhig unter leicht gesenkten Lidern, die Wangen sind gespannt aber regungslos, der Mund geschlossen und nur an den Winkeln zu einem leisen Lächeln verzogen. Aus den zeitgenössischen Lehrbüchern der Rhetorik wissen wir, daß diese gedämpfte Mimik einer Verhaltensweise entspricht, die sich bei demjenigen Redner empfiehlt, der den Eindruck bescheidener Umgänglichkeit erwecken und damit die Sympathie des Publikums für sich gewinnen will. Ähnlich ist auch das Lächeln ein deutliches Zeichen von Leutseligkeit. Es wird ausdrücklich dem Politiker empfohlen, der sich mit verbindlicher Miene um die Gunst seiner Wähler bemüht.

Die geschilderten Kontraste haben in neuerer Zeit immer wieder dazu verlockt, dem Porträt eine kritische Absicht zu unterstellen. Schonungslos habe der Künstler den Gegensatz enthüllt zwischen den großspurigen Ambitionen des Pompeius und dessen kurzsichtiger, kleintätiger Persönlichkeit. Eine solche Deutung impliziert aber Möglichkeiten der politischen Karikatur, die für die späte römische Republik völlig unzeitgemäß sind. Das Denkmal ist mit Sicherheit von Freunden des Pompeius errichtet und steht ganz im Dienst der Propaganda. Das Bildnis bietet ein vielschichtiges und breite Kreise ansprechendes Image des großen Mannes. Es veranschaulicht den siegreichen Feldherrn und den umgänglichen Beamten in einer Person.

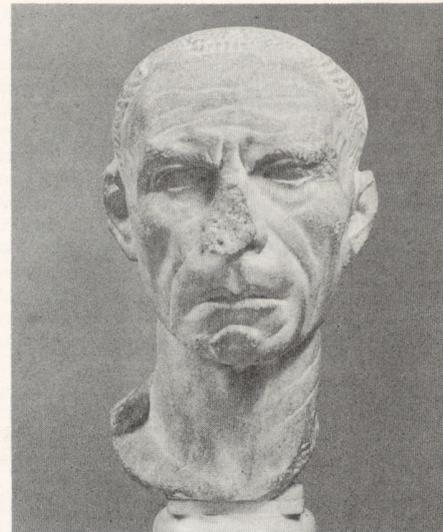
F. E. Brown, Magni Nominis Umbrae, in: Studies presented to D. M. Robinson (1951) Bd 1, 76 ff. Taf. 96 f.

38 Bildnis eines Unbekannten Ägypten, 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.

Marmor, H 31,5 cm. Nase und Ohrenränder abgebrochen, Oberfläche verschiedentlich bestoßen und verrieben.

New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Greek and Roman Art, 21. 88. 14

Der aus Ägypten stammende Kopf ist ein durchaus qualitativvolles Beispiel der Bildniskunst des späteren 1. Jahrhunderts v. Chr. Die kraftvolle Physiognomie mit den asymmetrischen Gesichtszügen ist von ausgeprägter Individualität: Der Dargestellte – für uns bleibt er namenlos –



38

muß für das Publikum, an das sich das Werk richtete, ohne weiteres identifizierbar gewesen sein. In seiner Formensprache noch durchaus hellenistisch, repräsentiert das Porträt in Ausdruck und Haltung doch einen neuen Stil. Die Drosselung der Dynamik ist noch stärker als bei vergleichbaren Bildnissen wie Kat. Nr. 36 oder 37. Der Kopf ist nur leicht zu seiner Linken gewandt, das Gesicht völlig unbewegt, die Lippen sind dicht verschlossen; unter den gespannten Brauen geht der Blick nicht mehr in die Weite, sondern ist fest auf ein bestimmtes Ziel gerichtet.

Die auf Dämpfung gerichtete Geschmacksveränderung, die sich hier beobachten läßt, findet sich gleichzeitig auf den verschiedensten Ebenen wieder. In der Rhetorik geriet der übersteigert-pathetische Vortragsstil außer Mode: Das Auftreten der neuen Redner war maßvoll und dezent. Überhaupt kamen pathetische Steigerungseffekte und exaltierte Dynamik im Geschmack der römischen Oberschicht zunehmend in Verruf. Ungestüm und Kühnheit wurden zu bedenklichen Eigenschaften, die eher für einen umstürzlerischen Agitator charakteristisch waren, als für einen sich auf der politischen Ebene erfolgreich behauptenden Aristokraten. Dementsprechend wurden in der politischen Publizistik auch besonders maßvolle und strenge Tugenden gepriesen, wie gravitas und continentia, constantia und severitas. Ein Übermaß an Energie erschien schon deswegen als bedenklich, weil es leicht die Grenzen des Gegebenen sprengen konnte.

Der veränderten Ideologie entsprachen neue Verhaltensideale und eine veränderte Darstellungsweise in der Bildniskunst. Tonangebend waren für diese die öffentlichen Ehrenstatuen, die in Rom beinahe ausnahmslos Politiker darstellten. Sie dienten insofern einem propagandistischen Zweck, als der Öffentlichkeit ein positives – und das heißt; durch die gültigen Wertvor-



39–43

stellungen geprägtes – Image des jeweils Dar-
gestellten vermittelt werden sollte. Dies fand
wiederum im mimischen Ausdruck des Porträts
seinen unmittelbaren Niederschlag. Die unbe-
wegte Miene strengen Ernstes dürfte sich zuerst
in Rom bei den Bildnissen der Oberschicht
durchgesetzt haben, bald aber allgemein – und
auch in den Provinzen – als weitgehend verbind-
liche Mode rezipiert worden sein.

G. M. A. Richter, *Roman Portraits* (1948) Nr. 3. –
A. Adriani, *RM* 77 (1970) 77 f. 104. Taf. 33,2.

39–43 Römische Münzen der späten Republik Mittleres 1. Jahrhundert v. Chr.

39 Denar
Rom, 54 v. Chr.
Silber, 3,85 g., Vs.: Kopf des L. Iunius Brutus.
Rs.: Kopf des C. Servilius Ahala.
München, Staatliche Münzsammlungen

40 Denar
Rom, 51 v. Chr.
Silber, 3,68 g., Vs.: Kopf des C. Coelius Calvus.
Rs.: Kopf des Sol zwischen Oval- und Rund-
schild.
München, Staatliche Münzsammlungen

41 Denar
Rom, 47 v. Chr.
Silber, 3,20 g., Vs.: Kopf des C. Antius Restio.
Rs.: Herkules mit Keule und Tropaion.
München, Staatliche Münzsammlungen

42 Denar
Rom, 44 v. Chr.
Silber, 3,55 g., Vs.: Bekränzter Kopf des
C. Iulius Caesar, dahinter: Stern. Rs.: Venus mit
Szepter, Victoria haltend.
München, Staatliche Münzsammlungen

43 Denar
Spanien, 44–43 v. Chr.
Silber, 3,96 g., Vs.: Kopf des Cn. Pompeius Ma-
gnus, daneben: Dreizack. Rs.: Segelndes Schiff,
darüber: Stern.
München, Staatliche Münzsammlungen

Im republikanischen Rom unterstand die Münz-
prägung drei jährlich wechselnden Beamten,
den tres viri monetales. Dabei handelte es sich
eigentlich um ein verhältnismäßig nebensächli-
ches Amt. Aber schon im frühen 2. Jahrhundert
v. Chr. geschah es, daß der eine oder andere
Münzmeister Prägungen veranlaßte, deren Bil-
der von der üblichen Typologie abwichen und
den Charakter einer spezifischen politischen
Aussage anzunehmen begannen. Diese Ten-
denz wurde mit der Zeit immer stärker. Anspie-
lungen auf die Familiengeschichte des Münz-
meisters oder auf politische Erfolge und rühm-
reiche Taten von dessen Vorfahren werden im-
mer deutlicher, immer direkter werden aber auch
die Bezüge zu politischen Ereignissen der Gegen-
wart. Seit 91 v. Chr. finden wir auf den Vor-
dseiten der Münzen, wo bis dahin immer nur
der Kopf der Roma oder einer anderen Gottheit
zu sehen gewesen war, hin und wieder auch
Porträts historischer Persönlichkeiten. Zunächst
handelt es sich um Könige aus der Frühge-
schichte Roms, dann aber bald um Ahnen des
Münzmeisters. Auch hier wird die historische Di-
stanz zur Gegenwart immer geringer, bis 44
v. Chr. Caesar endlich als Erster die Propagan-
damöglichkeiten ungehindert ausschöpft und
Münzen mit seinem eigenen Bildnis prägen läßt
(vgl. Kat. Nr. 42).

Die älteste unter den gezeigten Münzen ist ein
Denar aus dem Jahr 54 v. Chr. (Kat. Nr. 39). Der
Münzmeister, Marcus Iunius Brutus, der spätere
Caesar-Mörder, steht hier noch am Anfang sei-
ner politischen Laufbahn. Die beiden Porträt-

köpfe stellen Vorfahren von ihm dar. Einmal den
L. Iunius Brutus, der 510 v. Chr. bei der Befrei-
ung Roms von der Königsherrschaft eine ent-
scheidende Rolle spielte und danach im ersten
Jahr der Republik zum Consul gewählt wurde;
auf der anderen Seite den C. Servilius Ahala:
Auch dieser ein Freiheitsheld, der 439 v. Chr. im
Auftrag des Senats einen angeblich nach Allein-
herrschaft strebenden Plebejer mitten auf dem
Forum eigenhändig erschlug. In einem Zuge
werden hier die noble Abstammung des Münz-
meisters einerseits und das hohe Ideal römi-
scher Bürgerfreiheit andererseits gepriesen und
gefeiert. Dieses Thema war damals besonders
brisant und von hoher Aktualität. Der mächtige
Pompeius bekleidete in jenem Jahr sein zweites
Konsulat; gerade von konservativer Seite aus
wurden ihm – zu Recht oder zu Unrecht – immer
wieder diktatorische Ambitionen unterstellt. Das
Münzbild greift in verschlüsselter Form solche
Gerüchte auf, gibt sich als drohende Warnung zu
erkennen und verrät eine vehemente Partei-
nahme gegen Pompeius.

Wesentlich harmloser sind die beiden folgen-
den Denare Kat. Nr. 40 (51 v. Chr.) und 41 (47
v. Chr.). Auf der Vorderseite ist jeweils der ver-
storbene Vater des Münzmeisters dargestellt,
während die Rückseite auf militärische Erfolge
oder auf familiengeschichtliche Bezüge an-
spielt.

Im Denar der Kat. Nr. 42 hingegen tritt die Figur
des Münzmeisters (abgesehen von der Inschrift:
P. SEPULLIUS MACER) völlig in den Hinter-
grund. Der Denar ist 44 v. Chr. geprägt. Caesar
war damals unbestrittener Herr der politischen
Bühne, wurde mit Ehren und Titeln überhäuft
und hatte vom Senat auch das unerhörte Privileg
zugesprochen erhalten, sein eigenes Porträt auf
Münzen prägen zu lassen. Das Bild der Vorder-
seite zeigt Caesar als IMP[ERATOR] mit dem
goldenen Kranz auf dem Haupt. Auf der Rück-

seite ist Venus dargestellt, die göttliche Mutter des Aeneas und Ahnherrin von Caesars Geschlecht, mit dem Szepter in der Linken und der geflügelten Siegesgöttin, Victoria, in der Rechten.

Alle bisherigen Denare sind, wie es unter normalen Umständen die Regel war, in Rom geprägt worden. Doch konnte es in Kriegszeiten geschehen, daß ein von Rom weit entferntes Heer in Geldmangel geriet, gleichzeitig aber über genug Silber verfügte und selber zu prägen begann. Prägungen dieser Art konnten entweder vom Senat autorisiert sein oder illegal erfolgen, und einer illegalen Prägung entstammt auch der Denar Kat. Nr. 43. Caesar hatte im Bürgerkrieg die pompeianischen Heere wiederholt geschlagen, aber nicht vernichtet. Ein größeres Kontingent pompeianischer Truppen hatte sich unter dem Oberbefehl von Pompeius' Sohn Sextus in Spanien angesammelt. Quintus Nasidius, dessen Name auf der Rückseite des Denars unterhalb des Schiffes erscheint, war der Oberbefehlshaber der pompeianischen Flotte. Die Vorderseite zeigt Pompeius in vergöttlichter Gestalt als Beherrscher der See, hinter ihm der Name des Meergottes (Neptuni), vor ihm der Dreizack.

In stilistischer Hinsicht fallen die Bildnisköpfe des Brutus-Denars (Kat. Nr. 39) durch ihre altertümlichen Züge aus der Reihe. Wahrscheinlich greifen sie auf Vorbilder (Ehrenstatuen oder Ahnenporträts) des späteren 4. oder des frühen 3. Jahrhunderts zurück. Deutlich heben sich die freieren Formen der übrigen Münzporträts davon ab; der Wert, der hier auf individualisierende Züge gelegt wird, ist offenkundig. Jeder Kopf ist unverwechselbar und von allen anderen verschieden. Dies geht beim Nasidius-Denar so weit, daß der Stempelschneider sogar auf eine Namensbeischrift verzichten konnte. Der Kopf des Pompeius war ohnehin für jeden erkennbar und über jeden Zweifel hinaus zu benennen (vgl. die Pompeius-Bildnisse der Kat. Nr. 36 und 37).

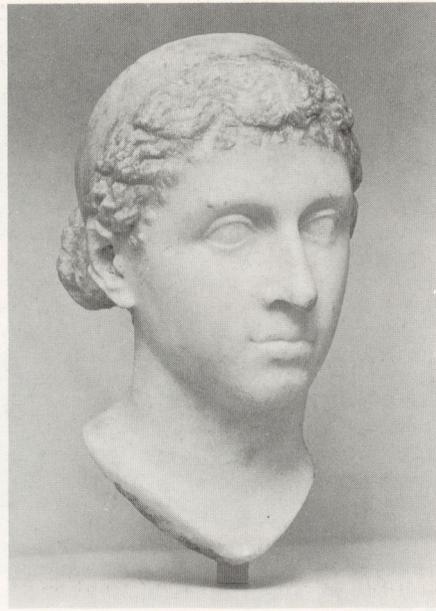
M. H. Crawford, *Roman Republican Coinage* (1974) Nr. 433,2; 437,1a; 455,1a; 480,5a; 483,2.

44 Bildnis der Kleopatra VII. Ägypten, um 40 v. Chr.

Marmor, H 29,5 cm. Ursprünglich in eine Gewandstatue eingesetzt; antike Anstückung am Hinterkopf verloren; am Scheitel und an der Nasenspitze leicht bestoßen, starke Rotfärbung zwischen dem vorderen Haaransatz und dem Diadem.

Berlin, Antikemuseum SMPK, SK 1976.10

Erst in der römischen Kaiserzeit werden Frauenporträts häufiger, in der älteren Kunst sind sie jedoch außerordentlich selten. Dies entspricht durchaus den gesellschaftlichen Konventionen, die einem individuellen Auftreten von Frauen in der Öffentlichkeit normalerweise gar keinen Raum ließen. So weist jedes Frauenporträt von



44

vornherein auf eine Ausnahmesituation hin. In unserem Fall macht schon das breite Diadem deutlich, daß es sich um das Bildnis einer Herrscherin handelt. Durch Münzvergleiche läßt sich die Benennung eindeutig festlegen: Dargestellt ist Kleopatra VII., Königin von Ägypten und letzte Gegnerin des zukünftigen Kaisers Augustus, die sich nach der entscheidenden Niederlage in der Seeschlacht bei Actium (31 v. Chr.) das Leben nahm. Der etwas unterlebensgroße Kopf dürfte die wohl zeitgenössische Kopie eines offiziellen Porträts der großen Herrscherin sein. Trotz der Anstückung an der Rückseite, die aus der in Ägypten herrschenden Marmorknaptheit zu erklären ist, handelt es sich um eine durchaus anspruchsvolle Arbeit von hoher Qualität. Das Werk dürfte ursprünglich reich bemalt gewesen sein, das Haar war jedenfalls vergoldet: Die rote Unterlage der Vergoldung hat sich erhalten und ist im Laufe der Zeit in den Stein eingedrungen. Mit seinen weichen Übergängen und fließenden Formen ist das Bildnis durchaus typisch für den späthellenistischen Stil.

Aufschlußreich ist der Vergleich mit dem etwa zeitgleichen und ebenfalls aus Ägypten stammenden Porträt der Kat. Nr. 37. Wenn im männlichen Bildnis gleichzeitig mit der Betonung von Altersmerkmalen und dem strengen Ausdruck politischer Tugendhaftigkeit auch eine Prägnanz der individuellen Physiognomie angestrebt wird, so bleibt das Frauenbildnis davon weitgehend unberührt. Beim Kleopatra-Porträt treten individuelle Züge wie etwa die schmale und leicht gebogene, auf den Münzbildern wiederkehrende Nase, zurück gegenüber einem weitgehend und in seinem Klassizismus nahezu zeitlosen Ideal weiblicher Schönheit.

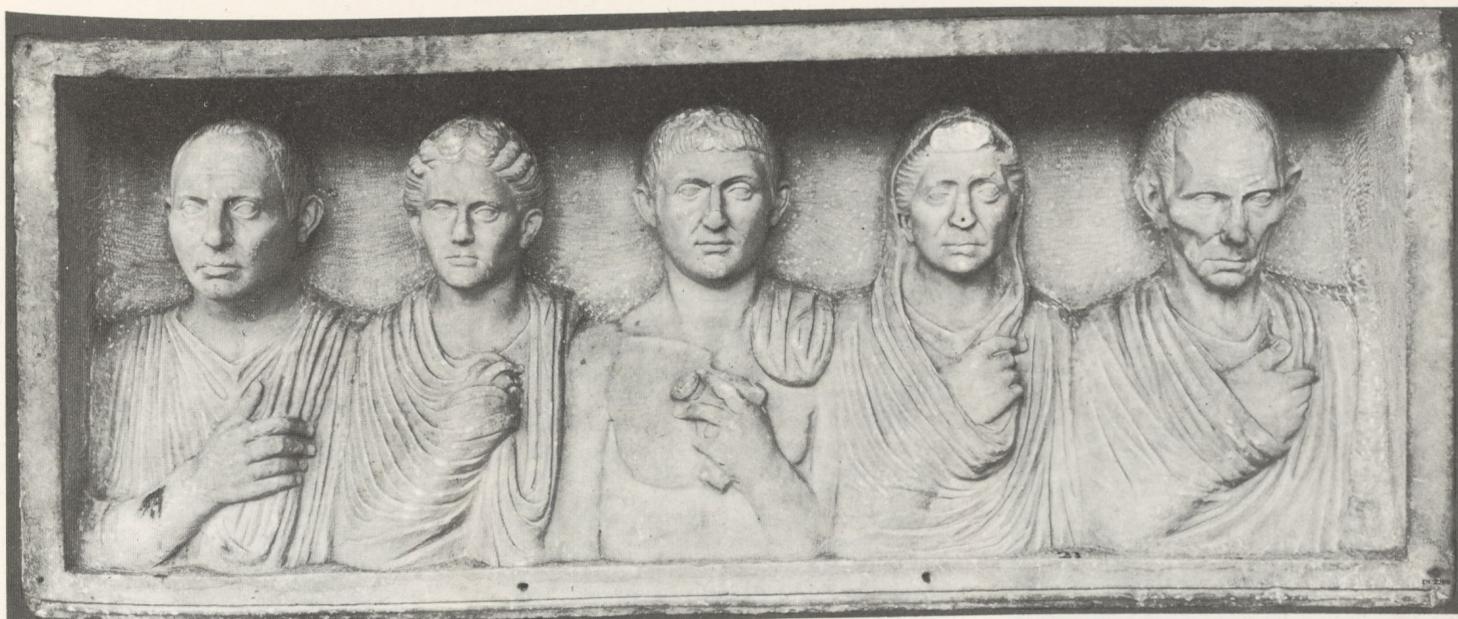
K. Vierneisel, *Führungsblatt des Antikemuseums Berlin SMPK*, Nr. 1268 (1979).

45 Grabrelief einer frühkaiserzeitlichen Familie Rom, um 20 v. Chr.

Marmor, 74 x 185 cm. Obere Randleiste weitgehend modern; an den Figuren sind die Nasen jeweils ergänzt; am Scheitel der älteren Frau ist ein Teil der Haare abgeschlagen.

Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 2799

Das Relief muß in die Fassade eines frühkaiserzeitlichen Familiengrabes eingemauert gewesen sein. Solche Gräber befanden sich in Rom nicht in abgeschlossenen Friedhöfen, sondern vor den Mauern der Stadt, an den Seiten der hauptsächlichlichen Verkehrsstraßen. In ganz anderem Maße als moderne Gräber waren sie auf Sichtbarkeit angelegt; die Bildnisse der Bestatteten wurden einem bunten Publikum von Passanten unmittelbar vor Augen geführt. Auch unser Relief sollte ein würdiges Bild der Familie liefern, andererseits aber auch wieder nicht allzu teuer werden. Man beschränkte sich auf Brustbilder – vollplastische Statuen, wie wir sie etwa bei dem Grab eines Adelsgeschlechtes erwarten würden, hätten einen erheblich höheren Aufwand gefordert – und rückte sie zudem eng aneinander, um eine optimale Ausnutzung des Marmorblockes zu ermöglichen. Den sozialen Status der Dargestellten können wir, obgleich die Inschrift verloren ist, durch den Vergleich mit ähnlichen Reliefs ermitteln; es dürfte sich wie so häufig auch hier um eine Familie von Freigelassenen gehandelt haben. Voller Stolz hat man sich um das erfolgreichste Familienmitglied gruppiert. Der Jüngling in der Mitte hat offenbar beim Militär Karriere gemacht. Bis auf den Zipfel des militärischen Mantels, der elegant über die Schulter hängt, ist er nackt. Gerade der Kontrast mit den anderen Figuren zeigt, daß Nacktheit hier als ideale Steigerungsformel verwendet wird, in Anlehnung an die geläufige Nacktheit von Ehrenstatuen. In der Linken hält der junge Mann vorschriftsmäßig und in Paradehaltung sein Schwert, ebenso vorschriftsmäßig folgt auch die Frisur der neuen Mode und verleugnet in keiner Weise das Vorbild des Augustus (Kat. Nr. 47). Links und rechts schließen sich zwei Paare an. Deutlich sind die Altersstufen unterschieden; als distinktive Merkmale dienen Hagerkeit des Gesichtes, Runzeln und – bei den Männern – zunehmende Glatze. Wir haben es demnach mit den Eltern und Großeltern der Mittelfigur zu tun. Stolz wird die Kontinuität der Familie über drei Generationen vorgeführt; darin kommt ein genealogisches Selbstbewußtsein zum Ausdruck, das sich ganz direkt an den Sitten und Gepflogenheiten des Adels orientiert. Alle Figuren treten in der Kleidung auf, die für freie römische Bürger charakteristisch ist; bei den Frauen Tunika und Mantel, bei den Männern die Toga. Gebührend wird damit die Errungenschaft des Bürgerstatus betont. Dazu passen auch die modischen, aber auf jede Extravaganz verzichtenden Frisuren der Damen, die sich entweder noch an hellenistische Tradition (vgl. Kat. Nr. 38) oder



bereits an die neue Haartracht der Kaiserfamilie anschließen. Auch die Gebärden sind, wie die Mienen, ernst, verhalten und von einer gemessenen Feierlichkeit, die jedoch keineswegs Ausdruck von Trauer oder Klage ist – wie denn die Darstellung überhaupt in keiner Weise auf den Tod Bezug nimmt und ganz auf diesseitige Repräsentation ausgerichtet bleibt – sondern lediglich als die getragene, korrekte und seriöse Haltung einer anständigen Bürgerfamilie verstanden werden will.

V. Poulsen, *Les Portraits romains de la Glyptotek Ny Carlsberg I* (1973) Nr. 114. Taf. 189. – P. Zanker, *Grabreliefs römischer Freigelassener*, in: *JdI* 90 (1975) 306 Abb. 46.

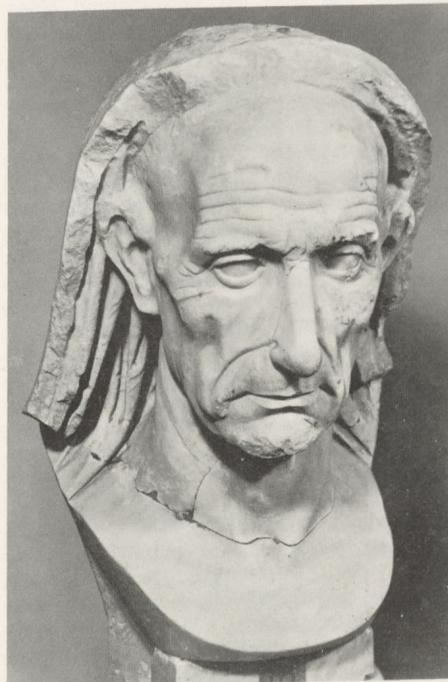
46 Bildniskopf eines Unbekannten Rom, um 20 v. Chr.

Marmor, H 37 cm. Am Hals gebrochen, Büste und Nase ergänzt; oberer Rand der Toga abgebrochen; Verletzungen an den Ohren und am Kinn.

Vatikan, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Museo Chiaramonti, 1751

Man hat in dem eindrucksvollen Kopf schon verschiedentlich das Bild eines republikanischen Adligen vermutet, in dessen strengen Zügen sich altrömische Tugenden wie Rechtschaffenheit, Nüchternheit und Verantwortung spiegeln. Indessen dürfte es sich weder um einen Senator, noch überhaupt um einen Angehörigen der Oberschicht handeln. Die stilistische Verwandtschaft zu dem Grabrelief Kat. Nr. 45 ist so stark, daß man den Kopf auf dieselbe Werkstatt zurückführen kann. Er dürfte demnach aus einem ähnlichen Relief stammen, für Abnehmer aus der

gleichen Gesellschaftsschicht gefertigt worden sein und wahrscheinlich ebenfalls den Angehörigen einer freigelassenen Familie darstellen. Gleichwohl orientiert sich die Aussage des Porträts an kollektiven Werten, die ihrem Ursprung nach durchaus aristokratisch sind, und die wir regelmäßig in den politischen Parolen des senatorischen Adels wiederfinden. Der unveränderbare Ausdruck strengen Ernstes zeugt von *gravitas*, *severitas* und *constantia*. Gesteigert wird dieser Eindruck noch durch die über den Kopf gezogene Toga. Die Verhüllung des Hauptes



46

entspricht dem vorgeschriebenen Verhalten bei Kulthandlungen und läßt auf eine sakrale Funktion schließen. Sicher hat der Dargestellte keines der hohen Priesterämter bekleidet, die nicht zuletzt große politische Bedeutung hatten und dem Adel vorbehalten blieben; doch gab es daneben mehrere niedrige Priestergenossenschaften, in die auch Freigelassene aufgenommen werden konnten. Die Zugehörigkeit zu einer solchen wird es wohl sein, die hier mit frommem Stolz betont wird.

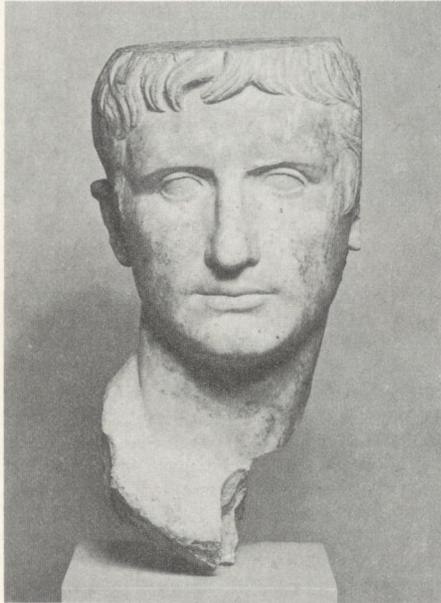
Wenn das Bildnis in seinem Anspruch geläufige Wertvorstellungen der Oberschicht widerspiegelt, so geschieht diese Widerspiegelung jedoch auf einer qualitativ verhältnismäßig bescheidenen Ebene. Die den modernen ästhetischen Geschmack beeindruckende holzschnittartige Einfachheit der Ausführung beruht im wesentlichen darauf, daß man in dieser Werkstatt die raffinierte Modellierung der hellenistischen Bildhauer nicht mehr beherrschte und mit einer stark reduzierten Formensprache ans Werk ging. Dabei verwendete man vorgefertigte Formeln, die in ihrer Einfachheit leicht zu erlernen waren und mit geringen Variationen beliebig wiederholt werden konnten (vgl. den Greis von Kat. Nr. 45); hohe runzlige Stirn, konkav eingezogene Schläfen, betonte Backenknochen, eingefallene Wangen, stereotype Nasolabial- und Kinnfalten. Das Porträt, das man, aus dem Zusammenhang gelöst, leicht als die naturalistische Wiedergabe einer einmaligen Physiognomie mißverstehen könnte, ist tatsächlich ein sorgfältiges, aber in künstlerischer Hinsicht keineswegs herausragendes und eher stereotypes Werk. Für eine nicht besonders begüterte, aber auf bürgerliche Repräsentation großen Wert legende Kundschaft gefertigt, veranschaulicht es weniger ein bestimmtes Individuum als ein allgemein verbindliches, auf aristokratische Wertvorstellungen hin orientiertes Ideal.

Helbig⁴, Bd 1 (1963) Nr. 359. (H. von Heintze). – P. Zanker, Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts, in: Hellenismus in Mittelitalien. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, 3. Folge Nr. 97. (1976) Bd 2, 593 f. Abb. 4.

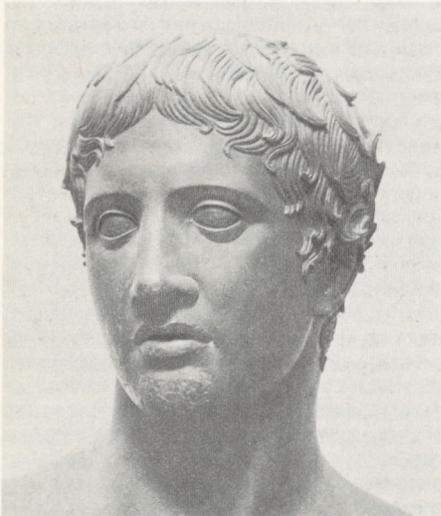
47 Bildnis des Kaisers Augustus Nach 27 v. Chr.

Marmor, H 40,5 cm. Ursprünglich in eine Statue eingesetzt; die Kalotte und ein Teil der linken Kopfhälfte waren angestückt; das rechte Ohr ist bestoßen.

Baltimore, Walters Art Gallery, 23.21



47



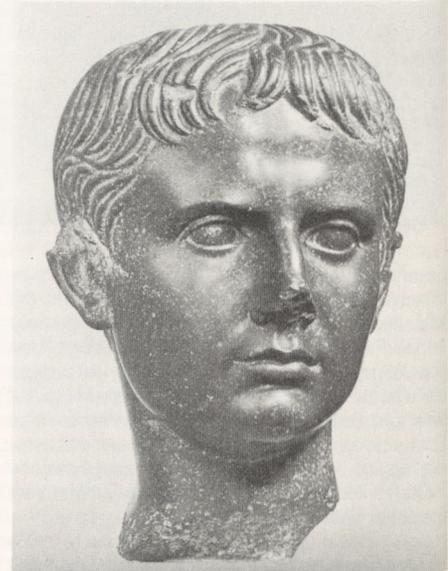
zu 47: Polyklet, Speerträger, um 440 v. Chr.
Römische Bronzekopie in Neapel

Der Kopf geht auf einen offiziellen Bildnistypus zurück, der 27 v. Chr. oder bald darauf in Rom entstand, systematisch vervielfältigt wurde und über das ganze Reich Verbreitung fand. Er ist in seiner Aussage so direkt auf die politische Situation jener Jahre abgestimmt, daß er unabhängig von dieser gar nicht zu verstehen ist. Mit der Schlacht bei Actium (31 v. Chr.) war Gaius Iulius, der Adoptivsohn Caesars, aus den langen und blutigen Bürgerkriegen im Alter von kaum 32 Jahren als Alleinsieger hervorgegangen. Die politische Linie, die der neue Herrscher in der Folgezeit einschlug, zeichnete sich in der Form durch eine erstaunliche Zurückhaltung aus. Im Jahr 27 erstatte er dem Senat seine militärischen Sondermachten zurück und stellte dadurch die alte Ordnung wieder her. Faktisch blieb seine Machtposition unangetastet. Offiziell aber nahm er nicht die Stellung eines siegreichen Herrschers, sondern lediglich die des ersten Bürgers ein. Er überragte keinen seiner Amtskollegen mehr an Gewalt, jeden aber an Finanzen und – was in politischer Hinsicht auch realiter ganz entscheidend war – an Ansehen (auctoritas). Damals erhielt er auch den Beinamen Augustus, der Erhabene. Dieser Umschwung schlägt sich auch in der Bildniskunst nieder. Ein älteres, gleich nach Actium entstandenes Porträt lehnte sich noch stark an die hellenistische Herrscherikonographie an. Der Sieger erschien in alexanderhafter Manier, von Mühen gezeichnet, aber leidenschaftlich und von unbezähmbarer Energie erfüllt. Dagegen vermeidet das neue Porträt jegliche Pathosformel; sein Stil orientiert sich an der griechischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. und besonders am Werk des Polyklet; also an einer Zeit und einem Bildhauer, die man damals als ›klassisch‹ empfand. In den Statuen Polyklets sah man die Verkörperung eines menschlichen Ideals von natürlicher Schlichtheit und erhabener Würde. Polykletisierend sind beim Augustus-Bildnis nicht nur die einfachen, flächigen Formen; das Vorbild erweist sich vielmehr als wirksam bis in Einzelheiten hinein wie dem kurzen, kräftigen Hals, der Wendung des Kopfes, den klaren Graten der Brauenbögen, der Form von Augen und Nase und schließlich der harmonischen Ordnung der Haarlocken. Die in verschiedenem Ausmaß auch schon bei republikanischen Porträts zu beobachtende Abwendung von der hellenistischen Tradition mündet mit dem Augustus-Bildnis in einen konsequenten und bewußten Klassizismus, der gleichzeitig programmatischen Charakter hat. Die Dämpfung gegenüber dem früheren pathetischen Bildnis entspricht der Wiederherstellung von Ruhe und Ordnung, die Epoche der Krise ist abgeschlossen. Im goldenen Zeitalter, das nunmehr anbricht, verkörpert dieses Herrscherbild in seiner feierlichen Ruhe eine allgemeine menschliche Norm. Es ist nicht nur in seinem Inhalt sondern auch in seiner Form Ausdruck einer Weltanschauung und eines – überaus erfolgreichen – politischen Programms.

Im selben Maße wie dieses Programm auch für die Folgezeit verbindlich bleibt, bleibt auch das

Bildnis unverändert. Augustus ist 14 n. Chr. im hohen Alter von 77 Jahren gestorben; aber noch die spätesten Porträts richten sich nach dem bewährten, damals bereits mehr als drei Jahrzehnte zuvor geschaffenen Typus. Nach wie vor zeigen sie das Erhabene und jedem Wandel entlohene Bild konstanter Jugendlichkeit. Der Altersprozeß der Person tritt hinter dem festen kaiserlichen Image vollständig zurück.

Walters Art Gallery, Handbook of the Collection (1936) 39. – P. Zanker, Studien zu den Augustus-Porträts. I. Der Actium-Typus (1973) 44 ff. Taf. 34a.



48

48 Porträt eines Prinzen aus der kaiserlichen Familie Frühes 1. Jahrhundert n. Chr.

Porphyrt, H 28 cm. Am Hals gebrochen; Beschädigungen an der Nasenspitze, an den Ohren, im Haar und am Hinterkopf.

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 59.55

Der in seiner Echtheit gelegentlich auch schon angezweifelte Kopf ist wahrscheinlich doch antik. Die Entscheidung bleibt auf stilistische Argumente angewiesen und ist um so problematischer, als Porphyrbildnisse der frühen Kaiserzeit überaus selten sind. Das rare und wegen seiner Härte große Anforderungen an den Künstler stellende Gestein war damals jedoch schon hochgeschätzt und blieb auch später stets mit einem besonders hohem, meist dem Kaiserhaus vorbehaltenen repräsentativen Anspruch verbunden.

Das Bildnis gehört zu einem Typus, der jedenfalls durch zahlreiche Repliken gesichert ist und den man lange für ein Jugendporträt des Augustus gehalten hat. Erst die jüngere Forschung erbrachte den Beweis, daß hier nicht der Kaiser

selbst dargestellt ist, sondern eines seiner Enkelkinder Gaius und Lucius Caesar, die er adoptierte, schon früh mit hohen Amtswürden ausstattete und als seine Nachfolger bestimmte; beide starben in jugendlichem Alter. Die nähere Benennung des Typus – ob Gaius oder Lucius – ist nach wie vor umstritten. Doch ist diese Schwierigkeit ebenso bezeichnend wie die ursprüngliche Identifizierung mit Augustus. Beide Nachfolger sind in ihren Bildnissen tatsächlich schwer zu unterscheiden und treten beide als Ebenbilder des Adoptivvaters auf. Die Angleichung an den 27 v. Chr. geprägten Bildnistypus des Augustus (Kat. Nr. 47) ist augenfällig und frappant. Das Zitat der Frisur ist wörtlich, die übrigen Züge sind lediglich ins Knabenhafte übersetzt, während die kontrahierten Brauen dem kindlichen Gesicht einen der Feierlichkeit des Amtes entsprechenden Ausdruck angespannten Ernstes verleihen.

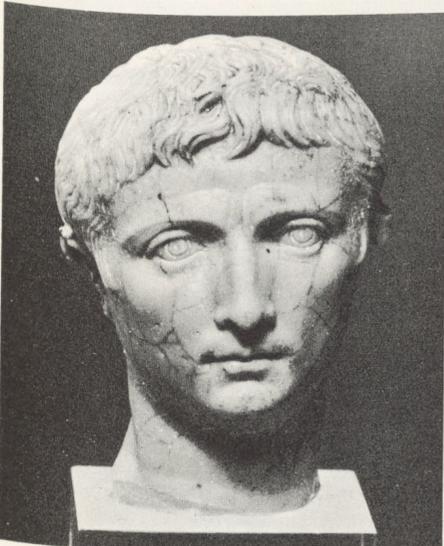
J. Thimme, AA (1960) 49 ff. Ab. 6 ff.

49 Bildnisköpfchen des Kaisers Augustus Frühes 1. Jahrhundert n. Chr.

Schwarzes Glas mit blauem Überzug, H 4,7 cm. Bis auf die Ohrenränder intakt; ursprünglich in eine Statuette eingefügt.

Köln, Römisch-Germanisches Museum, 64.33

Das außerordentlich fein modellierte Köpfchen ist bereits in technischer Hinsicht ein Meisterwerk. Die gemmenschnittartige Schärfe der Form wird auch durch den Überzug in keiner Weise verwischt. Das Verfahren, mit dem dies erreicht wurde, ist im Einzelnen nach wie vor ungeklärt. Zur raffinierten Technik paßt auch der Umstand, daß der blaue Überzug in der gewöhnlichen Glasproduktion ohne Parallelen bleibt; es muß sich offenbar um ein rares und besonders anspruchsvolles Material gehandelt haben. Das



49

Köpfchen wird am ehesten in eine Edelmetallstatuette eingefügt gewesen sein, die als aufwendiges Zeichen für Kaiserstreue in einem Privathaus gestanden haben mag.

Einen lebendigen Ausdruck erhält das Porträt durch die starke Kopfwendung und die ausgeprägte Mimik; die Stirnmuskulatur ist gespannt, der Blick in die Höhe gerichtet, der Mund atmend geöffnet. Bei aller klassizistischen Dämpfung macht sich in der Verwendung solcher Pathosformeln noch deutlich die hellenistische Tradition bemerkbar. Dementsprechend ist der Rückgriff auf den Stil des 5. Jahrhunderts hier auch weniger deutlich als bei manchem großplastischen Augustus-Bildnis (Kat. Nr. 47). Trotz dieser stilistischen Eigenständigkeit ist aber die motivische Abhängigkeit von der offiziellen Augustus-Ikonographie – man vergleiche etwa die Gesichtszüge und die Gestaltung der Haare – doch offenkundig und eng. Das offizielle und mit großer Wirksamkeit propagierte Kaiserporträt bleibt auch für diese künstlerisch anspruchsvolle und offenbar für eine private Verwendung bestimmte Darstellung des Augustus weitgehend verbindlich.

O. Doppelfeld, Das neue Augustusporträt aus Glas im Kölner Museum, in: Kölner Jb. für Vor- und Frühgeschichte 8 (1965/66) 7 ff.

50 Phalera mit der Bildnisbüste des Drusus Iulius Caesar (Drusus dem Jüngeren) und drei Kinderköpfen Um 20 n. Chr.

Blaues Glas, in Bronze gefaßt, Dm 5,5 cm.

Brugg, Vindonissa Museum, 64 : 2626a

Scheibenförmige Auszeichnungen für militärische Tapferkeit sind in Rom während der frühen Kaiserzeit üblich geworden; meist trugen sie die Soldaten gleich serienweise, durch Lederriemen zu einem Geflecht verbunden, über dem Panzer auf der Brust. Die höheren Orden waren aus Edelmetall, nur die billigsten bestanden aus Glas; sie wurden massenweise hergestellt und scheinen, wie die Häufigkeit nördlicher Funde zeigt, besonders bei den Rheinarmeen weit verbreitet gewesen zu sein. Häufig sind die Phalerae mit Bildnissen verziert; dargestellt ist entweder der Kaiser oder der jeweils als Thronfolger propagierte Prinz, der den Soldaten dadurch im wörtlichen Sinn ans Herz gelegt wurde.

Von einer physiognomischen Kennzeichnung des Dargestellten kann nur in einem sehr allgemeinen Sinn die Rede sein; wohl aber erlauben die drei dem Bildnis hinzugefügten Kinderköpfe eine weitgehend gesicherte Benennung. Drusus Iulius Caesar, Sohn des Kaisers Tiberius, wurde in der kurzen Zeit zwischen dem Ableben seines älteren Stiefbruders Germanicus (19 n. Chr.) und seinem eigenen frühzeitigen Tod (23 n. Chr.) als Thronfolger propagiert, dem Senat in dieser Eigenschaft vorgestellt und vom Kaiser zum Mitregenten erhoben. Eine bedeutende



50

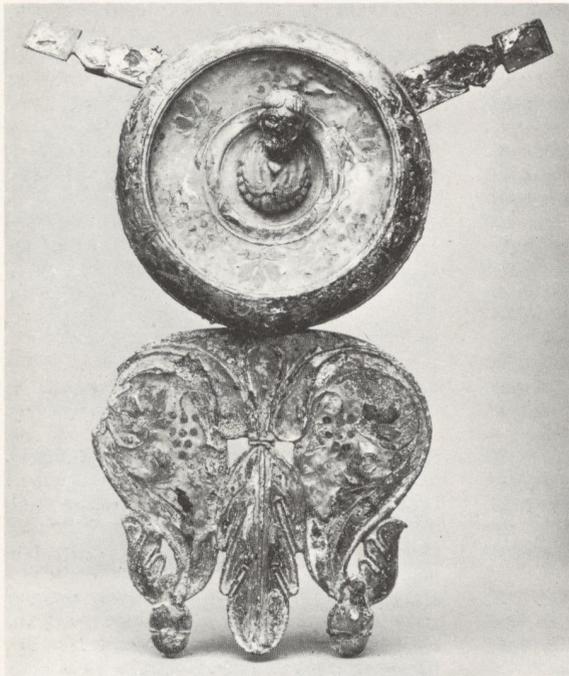
Rolle scheint in der Propaganda die Betonung seiner Nachkommenschaft gespielt zu haben. Drusus war Vater eines Mädchens (auf dem Medaillon wohl in dem Köpfchen links zu erkennen) und zweier damals neugeborener Zwillingenbrüder. Dadurch schien die Erbnachfolge auch für die Zukunft langfristig gesichert zu sein, und zudem stellten in Rom drei Kinder etwas wie ein bürgerliches Familienideal dar; ein Dreikindergesetz zeichnete die entsprechenden Familien aus und sicherte ihnen gewisse Sonderrechte.

Auf der Phalera ist Drusus durch die militärische Kleidung als erfolgreicher Feldherr gekennzeichnet; in ihm sieht man den Garanten dynastischer Kontinuität, gleichzeitig aber auch den bürgerlich-vorbildhaften, glücklichen Familienvater. Mit seinen durchaus bescheidenen darstellerischen Mitteln ist das Bild ganz auf Prägnanz und Verständlichkeit dieser Aussage ausgerichtet. Auf individuelle physiognomische Charakterisierung wird dem gegenüber offenkundig nur sehr wenig Wert gelegt. Erstaunlich ist dies nicht. Eine stärkere Individualisierung wäre nur in einer Konkurrenzsituation erforderlich gewesen, in der mehrere Rivalen sich auch ikonographisch voneinander abzusetzen versucht hätten. Hier betonte die Propaganda hingegen gerade umgekehrt die geschlossene Eintracht des Kaiserhauses. Unter diesen Umständen konnte man sich gerade bei einer Massenproduktion wie derjenigen der Glasorden mit summarischen und allgemeinen Porträts begnügen.

A. Alföldi, Römische Porträtmedaillons aus Glas, in: Ur-Schweiz 15 (1951) 66 ff. – H. Jucker, SchwMbl 25 (1975) 50 ff. – E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museums in Wien II (1979) 110.

51 Phalerae mit Bildnisbüstchen eines Kaisers (?) Xanten (Castra Vetera), mittleres 1. Jahrhundert n. Chr.

Versilberte Bronze mit eingelegtem Kupfer und



Niello, Dm 10 cm (ohne Anhänger). Oberfläche stellenweise korrodiert; besonders die Bildnisse sind schlecht erhalten und teilweise in Gips ergänzt.

London, The British Museum, Walters Nr. 2870 und 2872. By courtesy of the Trustees of the British Museum

Die reich verzierten, unten mit einem vegetabilischen Ornamentanhänger versehenen Bronzescheiben stellen eine etwas kostbarere Variante der gewöhnlichen Glasphalerae (Kat. Nr. 50) dar. In unserem Fall ist der Orden nicht einem Fußsoldaten, sondern einem Reiter verliehen worden. Die Scheiben gehörten zu einem Pferdegeschirr, das in Xanten gefunden wurde und fast vollständig erhalten ist. Wir kennen sogar den Namen des Dekorierten. Auf einer der Scheiben findet sich die eingravierte Inschrift: PLINIO PRAEFEC[TO]. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser mit dem älteren Plinius zu identifizieren, dem berühmten Verfasser der *Naturalis Historia*, der 79 n. Chr. beim Ausbruch des Vesuvs den Tod fand. Wir wissen von Plinius, daß er als Präfekt der Kavallerie diente und sich in dieser Eigenschaft während der vierziger und fünfziger Jahre zweimal in Niedergermanien aufhielt. Daraus würde sich auch eine Datierung der Stücke ergeben, die jedenfalls vor 59, als Plinius zum letzten Mal in der Gegend war, entstanden sein müßten. Davon hängt wiederum die Benennung der vollplastischen Bildnisbüstchen ab, die in der Mitte der Phalerae aus einem Blattkelch herauswachsen. Da es sich um einen offiziellen militärischen Orden handelt, wird man wie bei



51

der Kat. Nr. 50 auch hier entweder einen Kaiser oder einen als Thronfolger propagierten Prinzen in Betracht ziehen. Aus rein chronologischen Gründen kommen Claudius, Britannicus oder der junge Nero in Frage. Eine nähere Benennung scheidet nicht zuletzt an der Qualität der Ausführung, die symptomatischerweise bei den Büsten wesentlich bescheidener ist, als bei der sorgfältig und kunstvoll ausgeführten Ornamentik. Der provinzielle Silberschmied scheint mit den Miniaturporträts an eine ihm ungewohnte und mehr schlecht als recht bewältigte Aufgabe geraten zu sein. Auch ist zu bedenken, daß es sich bei den Phalerae um Serienprodukte handelt. Anders als bei hochwertigen Schmuckgegenständen (vgl. Kat. Nr. 49 und 52) wird man bei solchen Miniaturporträts kaum nach besonderer Differenziertheit gefragt haben; dies um so weniger, als in der konkreten Situation der Ordensverleihung die Benennung des Dargestellten kaum je fraglich gewesen sein dürfte. Dementsprechend sind die Physiognomien in ihrer Allgemeinheit auch höchstens iulisch-claudisch zu nennen. Das nach unten zugespitzte, dreieckige Gesicht und die glatten Haare mit der Gabelung über der Stirn entsprechen – wenn auch in rudimentärer Form – immer noch dem augusteischen und für die ganze Dynastie verbindlich gewordenen Typus. Auf dieser niedrigen Stufe verliert das Herrscherbildnis zwar seine individuelle Besonderheit, nicht aber seine allgemeinen Kennzeichen.

H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman and Etruscan* (1899) Nr. 2870 und 2872. – W.-D. Heilmeyer, *RM* 82 (1975) 304 ff. Taf. 103 f.

52 Bildnisbüstchen des Kaisers Traianus Um 105 n. Chr.

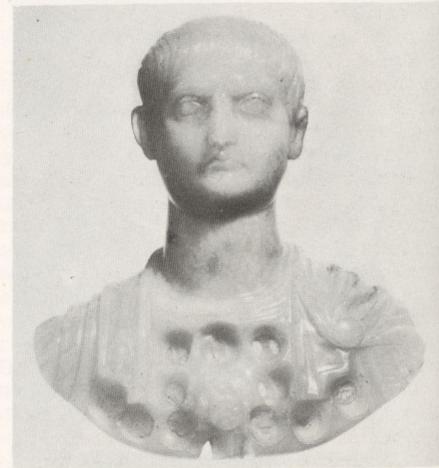
Chalzedon, H 8,8 cm. Linkes Ohr bestoßen; geringfügige Beschädigungen am unteren Rand der Büste.

Berlin, Antikenmuseum SMPK, 1979.5

Der milchig weiße, matt durchscheinende Chalzedon zählte in der Antike zu den beliebtesten Halbedelsteinen. Als Material für eine Kleinplastik ist er aber ungewöhnlich und läßt auf einen besonders hohen repräsentativen Anspruch schließen. Dieser ist in unserem Fall um so naheliegender, als es sich um das Porträt eines Kaisers handelt. Die kleine Büste stellt M. Ulpius Traianus (53 n. Chr. geboren, regiert 98–117) dar und folgt einem offiziellen Bildnistypus, den wir auch von großplastischen Porträts und aus der Münzprägung her kennen.

Die Darstellungsweise ist einfach, straff, und verzichtet konsequent auf dynamische Steigerungseffekte; unverkennbar ist eine gewisse Anlehnung an das Augustus-Porträt (Kat. Nr. 47). Während aber dort der Akzent auf einen klassischen, unpersönlichen und in seiner Unpersönlichkeit allgemeingültigen Idealtypus gelegt wurde, ist im Trajan-Bildnis ein wesentlich höheres Maß an Individualisierung festzustellen. Der Kaiser tritt mit unverkennbar persönlichen Zügen vor die Öffentlichkeit. Ganz unaugusteisch ist auch die Pointiertheit des Ausdrucks, der durch die kontrahierten Augenbrauen und die herabgezogenen Mundwinkel eine eigentümliche Intensität erhält. Anstelle der idealen Ruhe des Augustus-Porträts sind Ernst und majestätische Strenge getreten. Das sind allgemein-herrscherliche, besonders aber militärische Tugenden. Ganz spezifisch ist die Betonung des militärischen Aspektes durch den Panzer, das Bildnis zeigt den Kaiser in seiner Eigenschaft als obersten Feldherrn.

Weniger klar ist die ursprüngliche Bestimmung der Büste. Sie muß in irgendeiner Weise gefaßt gewesen sein. Man könnte sie sich – in der Art



52

einer vergrößerten Phalera (vgl. Kat. Nr. 50 und 51) – in einen runden Rahmen eingesetzt denken; ebensogut könnte sie aber auch den Aufsatz eines Szepters gebildet haben. Szepter mit einer aufgesetzten Kaiserbüste sind für das römische Hofzeremoniell tatsächlich belegt; und für eine Verwendung im höfischen Bereich spricht schließlich die ungewöhnliche Kostbarkeit des Materials. Aber auch in nachtraianischer Zeit muß das Stück als kostbares Zimelium lang in Gebrauch geblieben sein. Darauf deutet eine Überarbeitung, die wohl in die Spätantike oder das frühe Mittelalter zu datieren sein wird. Damals bohrte man Löcher in den Panzer, offenkundig um Edelsteine einzusetzen und dadurch die Kostbarkeit des Büstchens noch zu steigern.

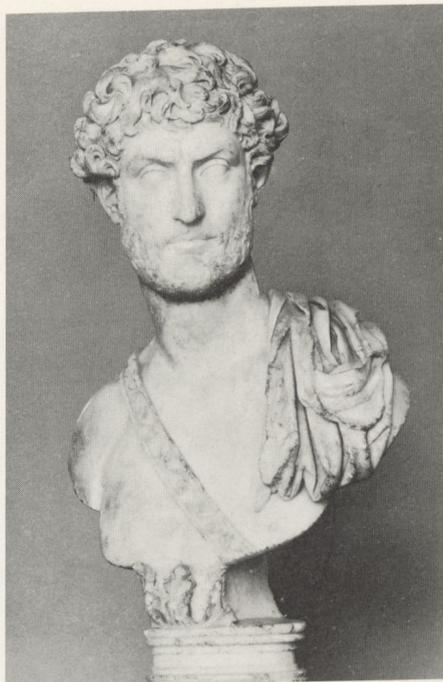
Unpubliziert

53 Büste eines römischen Feldherren Rom, um 130 n. Chr.

Marmor, H 70,5 cm. Aus einem Stück gearbeitet; geringfügige Schäden im Haar, am Mantel und an den Rändern der Büste; Blätter der Büstenstütze teilweise abgebrochen; Oberfläche vortrefflich erhalten.

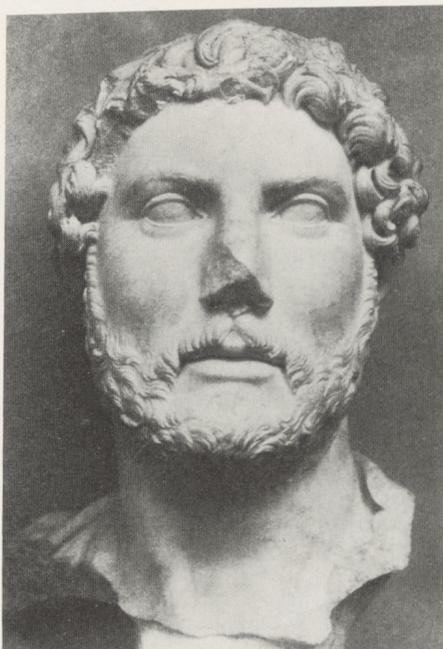
Fulda, Schloß Fasanerie, FAS. ARP. 34

Neben dem vollplastischen Standbild und der Herme stellt die Büste die dritte hauptsächliche Gattung des römischen Porträts dar. Schon in republikanischer Zeit war es bei den vornehmen Familien alter Brauch, Bildnisbüsten der Ahnen zu sammeln. Beim Begräbnis eines Angehörigen wurden sämtliche Familienporträts vorgeführt und in einer Prozession herumgetragen. Dieser Funktion entsprechend handelte es sich um leichte, hohle und fußlose Büsten aus Wachs, die nicht selbständig aufgestellt werden konnten, sondern, auf pflockartige Stützen aufgesetzt, in besonders zu diesem Zweck eingerichteten Schränken aufbewahrt wurden. Neben der rituellen Verwendung gewann aber nach und nach auch die Schaustellung der Bildnisse im Haus an Bedeutung. Aus der Kombination von Büste und Standpflock entwickelte sich ein einheitliches Gebilde, das auch in Marmor oder Metall ausgeführt werden konnte. Büsten dieser Art wurden in architektonischem Zusammenhang aufgestellt und mit der Zeit auch für die Darstellung von Lebenden verwendet. Schon im frühen 2. Jahrhundert war die Büste zur beliebtesten Form des plastischen Porträts geworden. Damals erhielt der Typus auch seine endgültige und kanonische Prägung. Die Büste besitzt nun eine runde, reich profilierte Standplatte und zeigt den Dargestellten – von dem man früher fast nur den Kopf gesehen hatte – nunmehr mit einem guten Teil des Oberkörpers und dem Ansatz der Arme. Diese Vergrößerung des Ausschnittes bietet auch gleich die Möglichkeit zur Darstellung körperhafter Dynamik; deutlich zeigt sich, wie stark sich die Büste von ihrem Ursprung entfernt und dem Vorbild der vollplastischen, bewegten Sta-



53

tue angenähert hat. Sehr im Gegensatz zur Statue ist die Büste aber an der Rückseite ausgehöhlt und wirkt, von hinten betrachtet, wie einer Stütze aufgesetzt und von dieser getragen. In dem unscheinbaren Detail macht sich nach wie vor die Abstammung von der alten, fußlosen Ahnenbüste republikanischer Zeit bemerkbar.



zu 53: Bildnis des Kaisers Hadrian, Rom

Der Dargestellte läßt sich in unserem Fall nicht benennen, muß aber ein hohes militärisches Amt bekleidet haben. Darauf weisen sowohl das ungewöhnlich reich verzierte Schwertband als auch der locker über die Schulter fallende Feldherrnmantel, das Paludamentum. Die Art der Darstellung scheint ursprünglich für Bildnisse des Kaisers Trajan erfunden worden zu sein; dort begegnet uns auch schon die energische, herrscherliche Wendung des Kopfes. So lehnt sich das Porträt in Tracht und Haltung an ein ebenso bekanntes wie anspruchsvolles Vorbild an. Ebenso aussagekräftig und noch zeitgemäßer ist die Kopfparte, wo die Angleichung an die Ikonographie des damaligen Kaisers, Hadrian (vgl. Abb.), unübersehbar ist. Dem Kaiserporträt entsprechen bereits modische Züge wie die Haartracht mit den ineinander verschlungenen, vorne sorgfältig in die Stirn gelegten Locken und der gepflegte, kurz geschnittene Bart. Letzterer war – eine Generation zuvor in Rom noch streng verpönt – erst seit kurzer Zeit im Schwang; durch das Vorbild Hadrians kam der neuen Mode bald eine gewisse Verbindlichkeit zu. Doch zeigt sich der Einfluß des Kaiserporträts auch im Stil der Büste. So finden wir etwa hier wie dort dieselbe Glätte der polierten Haut und dieselbe damit kontrastierende Riefelung der Haarpartien. Die Büste mag tatsächlich in derselben Werkstatt entstanden sein, aus der auch das offizielle Kaiserbildnis hervorging. Darüber hinaus verraten die Ähnlichkeiten eine bewußte Anlehnung des Privatporträts an das Kaiserbildnis als das zeitgenössische Ideal reifer männlicher Schönheit.

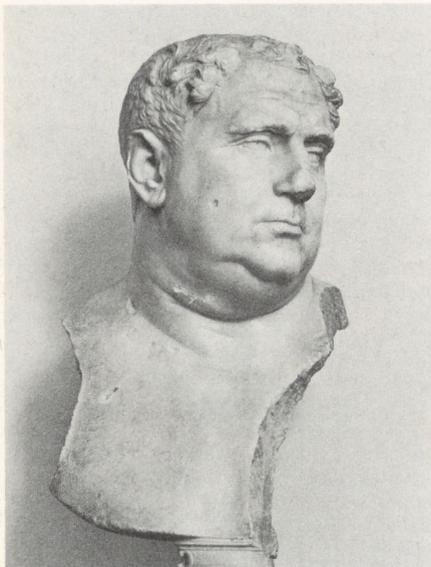
H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch (1961) 85 f. Taf. 33. – H. von Heintze, Die antiken Porträts in Schloß Fasanerie bei Fulda (1968) 51 f. 103 f. Taf. 58 ff.

54 Büste eines Unbekannten Rom, um 130 n. Chr.

Marmor, H 48 cm. Büste an den Seiten abgebrochen, die Oberfläche ist geputzt; die Nasenspitze ergänzt; Bestoßungen an den Ohren, an der rechten Augenbraue und im Haar.

Venedig, Museo Archeologico, 20

Wenige Antiken sind in der Renaissance berühmter gewesen als diese Büste. In den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts wurde sie in Rom zusammen mit anderen Skulpturen zufällig bei der Aushebung eines Fundamentes gefunden, kam in die Sammlung eines venezianischen Kardinals und von da bald darauf nach Venedig, wo sie bereits 1525 im Dogenpalast ausgestellt wurde. Schon in Rom war der Dargestellte identifiziert worden; ganz intuitiv erblickte man in ihm den römischen Kaiser Vitellius (69 n. Chr.), den man aus den antiken Quellen als schlemmerisch und grausam kannte, dessen Bildnis man aber bislang vergebens gesucht hatte. Man betrachtete nunmehr die Büste als Charakterstudie eines genießerischen Gewaltmenschen. Unter



54

dem Namen des Vitellius ist das Porträt in Venedig zu einem gepriesenen Lehrstück geworden, von dem eine außerordentlich starke, stilprägende Wirkung auf die zeitgenössische Kunst ausging. Gerade die bedeutendsten Maler – an erster Stelle Tintoretto und Veronese – haben es immer wieder als Modell verwendet. Mit der Zeit entstanden auch vollplastische Kopien aus Marmor und Bronze; oft handelte es sich dabei um regelrechte Fälschungen, die als antike Vitelliusporträts auf den Markt gebracht wurden und großen Anklang fanden. Die Produktion war so groß, daß schließlich fast jede europäische Sammlung eine Replik des berühmten Werkes besaß (vgl. Kat. Nr. 54a). Die Mehrzahl dieser Vitelliusbildnisse galt lange als echt. Erst in neuerer Zeit erkannte man, daß es sich um moderne Kopien handelte. Bald ging die kritische Revision jedoch so weit, daß man auch den venezianischen Prototyp verdächtigte und als Renaissance-Nachahmung bezeichnete. Wir wüßten im frühen 16. Jahrhundert jedoch keinen Bildhauer zu nennen, in dessen Werk sich das Bildnis einreihen ließe; hingegen paßt es stilistisch sehr wohl in die römische Kunst hadrianischer Zeit. Willkürlich ist dagegen die Benennung auf Vitellius, die schon aus chronologischen Gründen unwahrscheinlich ist und auch durch einen genaueren Vergleich mit den Münzporträts jenes Kaisers als verfehlt erwiesen wird. Einmal mehr bleibt ein Bildnis für uns unbenennbar.

Die Büste dürfte etwa um dieselbe Zeit entstanden sein, wie das Feldherrnporträt Kat. Nr. 53. In scharfem Gegensatz zu jenem kann hier aber weder von einer modischen Angleichung an die Ikonographie Hadrians noch von einer formalen Bedingtheit durch ein klassizistisches Ideal die Rede sein. Der Dargestellte ist ein korpulenter Mann mittleren Alters; von der faltendurchzoge-

nen Stirn ziehen sich hohe Geheimratsecken in das bereits gelichtete Haar; von Falten gezeichnet sind auch die kleinen Augen unter den kraftvollen, buschigen Brauen; breit und stark ist die Nase, breit auch die fleischigen Wangen; fließend geht der massige Kopf in den feisten Hals mit dem schweren, auf die Brust herabhängenden Doppelkinn über.

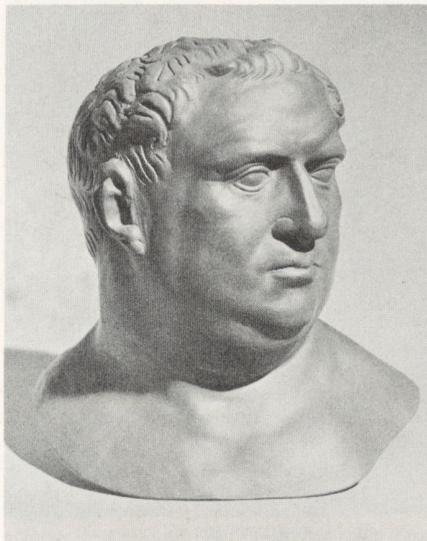
Die aufgeschwemmten aber markanten Züge dieser wohlgenährten Person werden auch für den Zeitgenossen kaum einem gängigen Schönheitsideal entsprochen haben. Was dem Betrachter vor Augen gestellt wird, ist kein modischer Allgemeintypus. Durch packende Beobachtung und virtuose bildhauerische Technik wird vielmehr die lebensnahe Wiedergabe einer besonderen Physiognomie angestrebt. Im unfrierten Bildnis soll gerade das Persönliche festgehalten werden. Darin äußert sich ein individuelles Selbstbewußtsein, das jenem des modernen bürgerlichen Porträts tatsächlich sehr nahe kommt. Es ist kein Zufall, daß sich gerade Renaissance-Künstler dadurch so intensiv angesprochen gefühlt haben.

G. Traversari, Museo Archeologico di Venezia. I ritratti (1968) 63 f. Abb. 44a–d. – A. N. Zaldoks-Josephus Jitta, A Creative Misunderstanding. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23 (1972) 3 ff. – S. Bailey, Metamorphoses of the Grimani ›Vitellius‹, in: The J. Paul Getty Museum Journal 5 (1977) 105 ff. – N. Kunisch, in: Fälschung und Forschung. Ausstellungskat. Essen – Berlin (1976/77) 26 f. a

54a Neuzeitliche Kopie von Kat. Nr. 54 Frankreich (?), 18. Jahrhundert

Schwarzer Marmor; sekundär in eine Bronzebüste eingesetzt, H 51 cm.

Berlin, Skulpturengalerie SMPK, 2168



54b



54a

Der Kopf ist zu einer Zeit entstanden, als die hadrianische Büste in Venedig Kat. Nr. 54 als unbestrittenes Bildnis des römischen Kaisers Vitellius außerordentliche Berühmtheit genoß, und gefälschte Kopien sich verhältnismäßig leicht als antike Repliken verkaufen ließen. Solche wurden dementsprechend auch in großer Zahl hergestellt, bis schließlich fast jede europäische Antikensammlung ihren ›Vitellius‹ besaß. Das – wahrscheinlich in Frankreich gefertigte – Berliner Exemplar ist seinerzeit eines der berühmtesten gewesen. Selbst ein Kenner wie Jakob Burckhardt urteilte in seinem Cicerone: Es gäbe in ganz Italien vielleicht keinen Kopf vom Werte desjenigen in Berlin, der selbst das venezianische Vitelliusporträt überträte.

J. J. Bernoulli, Römische Ikonographie II 2 (1891) 16 Nr. 36.

54b Porträtköpfchen des Kaisers Vitellius, nach dem römischen Bildnis Kat. Nr. 54 Meißen, um 1710

Steinzeug, H 9,9 cm

Berlin, Kunstgewerbemuseum SMPK, K.1352

Das rote Meißner Steinzeug war im frühen 18. Jahrhundert eine beliebte und besonders kostbare Keramiksorte. Die Produktion beschränkte sich im wesentlichen auf Gefäße, doch wurden daneben auch kleine Serien gegossener Statuetten und Büstchen hergestellt. Mehrfach griff man bei den Modellen dieser Kleinplastik auf antike Vorbilder zurück, unter anderem auch auf das sogenannte Vitellius-Porträt.



trät (Kat. Nr. 54). Wahrscheinlich war ursprünglich eine vollständige Reihe der römischen Kaiserbildnisse geplant, so wie sie schon in der Renaissance gerne gesammelt worden waren: Doch blieb das Projekt in den Anfängen stecken, und man scheint sich auf die Porträts von Augustus und Vitellius beschränkt zu haben, die auch als Gegenstücke aufgestellt werden konnten. Daß aber bei einer serienmäßigen Produktion die Wahl gerade auf den ›Vitellius‹ fiel, zeigt, wie berühmt und beliebt der Typus damals gewesen ist.

St. Bursche, Meißen – Steinzeug und Porzellan, Berlin (1980) Nr. 26.

55 Tondo mit den Bildnissen des Kaisers Septimius Severus und seiner Familie Ägypten, um 200 n. Chr.

Temperamalerei auf Holz, Dm 30,5 cm. Das Gesicht des Geta wurde schon in der Antike ausgekratzt; geringfügige Beschädigungen am Rand links oben; Rahmen fehlt.

Berlin, Antikenmuseum SMPK, 31329

Auch in der Antike müssen Gemälde die häufigste Form des Porträts gewesen sein, sind aber bis auf seltene Ausnahmen verloren. Nur in den nordafrikanischen Wüstengebieten waren durch das trockene Klima die günstigen Voraussetzungen gegeben, durch die sich das vergängliche Material (Holz oder Stoff) erhalten konnte. Wie die meisten anderen derartigen Funde (vgl. Kat. Nrn 62. 63. 64) stammt auch das Tondo aus Ägypten. Es ist bis heute das einzige erhaltene gemalte Kaiserporträt geblieben. Das flott und routiniert ausgeführte Werk ist keine offizielle Arbeit. Es könnte in einem Büro, einer Bude oder in einem Privathaus gezeichnet haben und vielleicht anlässlich der Ägyptenreise der kaiserlichen Familie (199 n. Chr.) entstanden sein, als die Demonstrationen von Kaisertreue und Begeisterung in jener Provinz einen verständlichen Aufschwung erlebt haben dürften.

Damals, vor seiner späteren Beschädigung, stellte das Bild den Septimius Severus mit seiner Familie dar; links die Kaiserin Lulia Domna, unten und im Vordergrund die zwei Kinder Geta und Caracalla. Dabei sind Motiv und Komposition kaum auf eine Erfindung des ägyptischen Malers zurückzuführen; das Bild lehnt sich an offizielle Darstellungsformen an und bringt dementsprechend auch ein offizielles politisches Programm zum Ausdruck.

Septimius war als Außenseiter auf den Thron gekommen nach heftigen Kämpfen, die auf die Ermordung des letzten Kaisers der antoninischen Dynastie, Commodus (192 n. Chr.), gefolgt waren. Zum ersten Mal seit langer Zeit war die Kontinuität der Nachfolge unterbrochen. Um so bezeichnender ist es, daß Septimius nach der Machtergreifung mit verschiedenen Mitteln versuchte, die Fiktion einer ungebrochenen Tradition aufrechtzuerhalten. Er bezeichnete sich selbst als Bruder des Commodus und Adoptiv-



55

sohn von dessen Vater Marcus Aurelius; seinem ältesten Sohn, den wir nach einem antiken Spitznamen Caracalla nennen, gab er den Namen Marcus Aurelius Antoninus. Ähnlich ist auch das Bildnis zu verstehen. Mit dem langen gepflegten Haar und dem reichen Philosophenbart schließt sich Septimius eindeutig an die Ikonographie der antoninischen Kaiser an. Doch wie in der Namengebung beschränkt sich auch dieser Anschluß auf Äußerlichkeiten. Sehr im Gegensatz zum Severus-Porträt hatte sich das Herrscherbild der Antoninen durch äußerste mimische Zurückhaltung und betonte Ruhe ausgezeichnet. In den glatten, ganz unbewegten Zügen und den gesenkten Augenlidern kamen Tugenden zum Ausdruck, die für das Selbstverständnis und die Propaganda jener Kaiser bestimmend gewesen waren: Milde, Gerechtigkeit und philosophischer Gleichmut. Die Porträts des Septimius Severus richten sich demgegenüber weniger nach den Erwartungen der gebildeten Oberschicht als nach denen der Soldaten, auf die sich die Macht des neuen Kaisers auch vornehmlich stützt. Symptomatisch dafür sind auf dem Tondo neben dem überreichen Ornat bei Septimius und Caracalla auch die großen, weit geöffneten Augen und der nach oben gerichtete Blick: eine alte Steigerungsformel, die in den Bildnissen der Antoninen bewußt vermieden worden war.

Programmatisch ist weiterhin auch der Umstand, daß nicht der Kaiser allein, sondern die ganze Familie dargestellt wird; nicht nur der Herrscher, sondern gleich die Dynastie. Dementsprechend sind die Kinder auch als Thronfolger dargestellt. Durch dasselbe Ornat ausgezeichnet wie der Vater, tragen sie elfenbeinerne Szepter und auf dem Haupt goldene, mit Edelsteinen besetzte Lorbeerkränze. Auch physiognomisch wirkt zumindest der erhaltene Caracalla dem Vater angeglichen: Er hat das gleiche volle Gesicht, die gleichen Augen, die gleiche Frisur. In einer Zeit, in der man sich eben erst von den Machtkämpfen zu erholen begann, wirkte die auch für die Zukunft gesicherte Macht und Eintracht der Kaiserfamilie wie eine Garantie für Frieden und Ord-

nung. Doch nur allzu bald sollte sich diese Eintracht als illusorisch herausstellen. 211 starb Septimius; weniger als ein Jahr später ließ Caracalla den Bruder, mit dem er nach dem Willen des Vaters gemeinsam regieren sollte, ermorden und sich zum Alleinherrscher ausrufen. Der Senat mußte die Verdammung des Andenkens (damnatio memoriae) des Ermordeten beschließen. Getas Name sollte aus sämtlichen Urkunden gestrichen, sein Bild auf sämtlichen Darstellungen zerstört werden. Auf diesen Befehl hin wurde auch das Tondo verstümmelt, blieb im übrigen wohl aber weiterhin im Gebrauch, denn es war durch die Darstellung Caracallas geheiligt; es ganz zu zerstören, wäre einem Majestätsverbrechen gleichgekommen und ebenso gefährlich gewesen, wie es gänzlich unversehrt zu lassen.

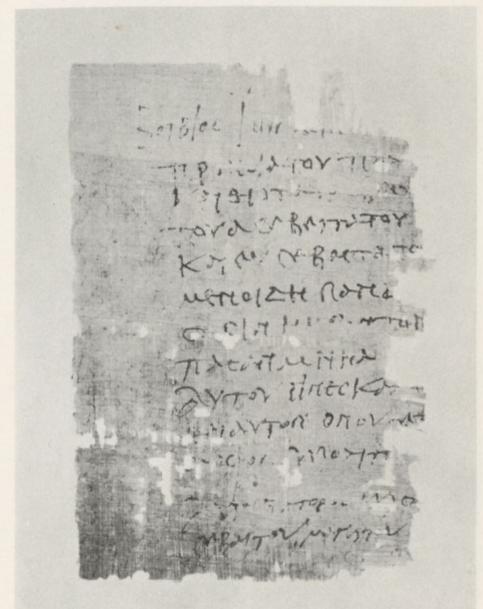
K. A. Neugebauer, Die Familie des Septimius Severus, in: Die Antike 12 (1936) 155 ff. – B. Kaeser – K. Vierneisel Hrsg., in: Römisches im Antikenmuseum (1978) 50 ff.

55a Edikt eines römischen Präfekten Ägypten, 212 n. Chr.

Papyrus, H 12,8 cm. Das Fragment hat oben, links und unten einen gleichmäßigen Rand; rechts zerstört; erhalten ist nur etwa ein Drittel des Textes.

Berlin, Ägyptisches Museum SMPK, P 21619

Die Verdammung des Andenkens (damnatio memoriae) von Caracallas Bruder Geta (vgl. Text zu Kat. Nr. 55) muß gleich nach dessen Ermordung 212 n. Chr. vom Senat beschlossen und rasch auch in den Provinzen bekanntgegeben worden sein. Der vorliegende Papyrus gibt ein



55a

von dem Präfekten L. Baebius Iulianus in der Verwaltungshauptstadt von Ägypten erlassenes Edikt wider, das im Wortlaut dem Senatsbeschluß weitgehend entsprochen haben dürfte. Schon im Edikt selbst durfte Geta's Name nicht mehr genannt, sondern nur noch verächtlich umschrieben werden. Der Verordnung entsprechend mußten seine Bildnisse sogleich zerstört werden; sein Name sollte in alten Inschriften und sogar in sämtlichen erreichbaren Papyrusurkunden gelöscht werden. Wie konsequent die Anweisungen befolgt wurden, zeigt nicht zuletzt die Verstümmelung der Porträtscheibe Kat. Nr. 55.

H. Maehler, *Urkunden römischer Zeit. Ägyptische Urkunden aus den Staatlichen Museen Berlin. Griechische Urkunden Bd 11* (1968) Nr. 2056.

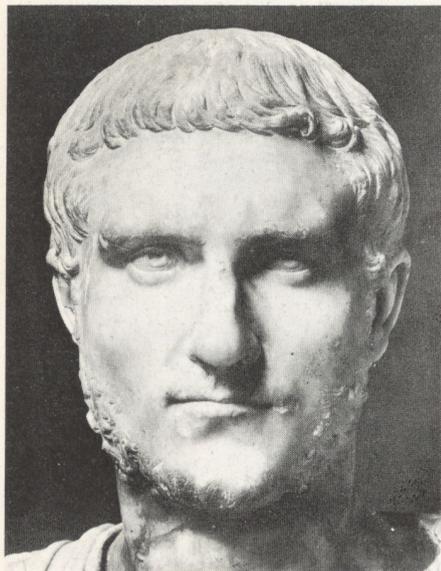
56 Bildnis eines hohen Würdenträgers Rom, 210–220 n. Chr.

Marmor, H 35 cm (Scheitel bis Bruch). Kopf am Halsansatz gebrochen und in eine moderne Büste eingesetzt; Oberfläche geputzt; Nasenspitze und ein Teil der Unterlippe ergänzt.

Wien, Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, I 160

Von dem Kopf sind zwei weitere Repliken erhalten. Das Bildnis ist demnach im frühen 3. Jahrhundert in mehreren Exemplaren verbreitet worden; die dargestellte Person bleibt für uns namenlos, muß aber auf der politischen Bühne der damaligen Zeit eine wichtige Rolle gespielt haben.

In manchen Einzelheiten läßt sich das Porträt mit der nahezu hundert Jahre älteren Büste Kat. Nr. 53 vergleichen. Ähnlich ist schon der kurze, gepflegte Bart, ein modischer Zug, der sich in



56

der langen Zeit kaum verändert zu haben scheint. Verändert hat sich hingegen die Gestaltung des Haares; es ringelt sich nicht mehr zu plastischen Locken, sondern liegt dem Schädel eng an in flachen, fein ziselierten Strähnen. Die Mimik hat den Ausdruck angespannter Energie verloren zugunsten einer ruhigen Gelassenheit; hier wirkt aus dem späten 2. Jahrhundert noch die Tradition des antoninischen Herrscherbildes nach, das eine philosophische Miene abgeklärter Ruhe und Leidenschaftslosigkeit zur Schau getragen hatte.

Am deutlichsten sind aber die stilistischen Unterschiede. Die hadrianische Feldherrnbüste war von kühler, porzellanhafter Glätte. Das severische Porträt zeichnet sich dagegen durch eine Oberflächenbehandlung aus, deren illusionistische Weichheit auch unscheinbare Details der leiblichen Gestalt mit geradezu präziöser Subtilität zur Geltung zu bringen vermag. Das noch jugendliche Gesicht wirkt stellenweise leicht gedunsen; in der Augenpartie beginnt die Haut zu erschlaffen, und deutlich treten die schweren Tränensäcke in Erscheinung. Ebenso minutiös wie die Beobachtung dieser allerersten Altersspuren ist aber auch die Darstellung des Bartes, in dessen krausen Büscheln sich beinahe jedes einzelne Haar zählen läßt. Diese differenzierte Beschreibung organischer Sachverhalte schließt ihrerseits – wenn auch in gemäßiger Form – an naturalistische Darstellungsweisen des 2. Jahrhunderts an (vgl. Kat. Nr. 54). Das severische Bildnis bringt eine eigenartige Verbindung klassizistischer und naturalistischer Elemente zustande, in der die ältere künstlerische Tradition in ihrer ganzen Breite aufgegriffen und in neuer Weise fruchtbar gemacht wird. Das Porträt ist ein überaus qualitativ volles Dokument jenes konservativen und dem Geschmack der Oberschicht entsprechenden Bildnistypus, von dem sich zur selben Zeit das Caracalla-Porträt (Kat. Nr. 57) in polemischer Absicht und mit einem radikalen Bruch abwendet.

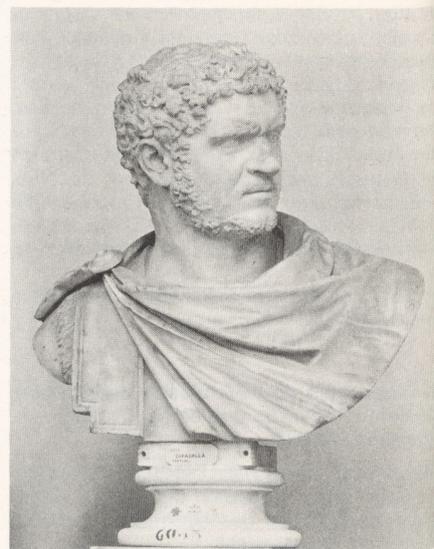
E. von Sacken – F. Kenner, *Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antiken-Cabinetes* (1866) Nr. 159. – K. Fittschen, *Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrhunderts n. Chr.*, in: *JdI* 84 (1969) 226 ff. Abb. 44.46.

57 Porträtbüste des Kaisers Antoninus (genannt Caracalla) Rom, 212–217 n. Chr.

Marmor, H 51 cm. Ergänzt sind die Nasenspitze, der Büstenfuß und die Fibel über der Schulter; geringe Flickstellen im Mantel.

Neapel, Museo Archeologico Nazionale, 6033

Das Bildnis des Kaisers M. Aurelius Antoninus, den wir nach seinem antiken Spitznamen Caracalla nennen, ist in seinem programmatischen Aussagecharakter nur zu verstehen im Rahmen der politischen Situation, in der es entstand. Caracallas Vater, Septimius Severus, war zwar



57

als nordafrikanischer Außenseiter an die Macht gekommen und hatte sich auch als Kaiser weniger auf einen Konsensus der politischen Kräfte in Rom gestützt, als auf das mittlerweile größtenteils aus Barbaren zusammengesetzte Heer. Dennoch hatte er offiziell immer wieder seinen Anschluß an die Tradition der aufgeklärten antoninischen Herrscher des 2. Jahrhunderts betont und ein Image seiner selbst propagiert, das deutlich an deren Vorbild orientiert blieb (vgl. Kat. Nr. 55). Der Umbruch erfolgte erst nach seinem Tod (211 n. Chr.), als Caracalla seinen jüngeren Bruder und Mitregenten Geta ermorden und sich selbst zum Alleinherrscher ausrufen ließ. Das vermutlich damals entstandene Bildnis wendet sich mit radikaler Schärfe von der bisherigen Tradition ab. Zwar entspricht die Büste mit Panzer und Feldherrnmantel einem üblichen Typus, wird jedoch durch die Bewegung der Schultern und den zur Seite gerissenen Mantel mit einer ganz unüblichen Dynamik erfüllt. Noch schärfer ist die Wendung des Kopfes. Die in der Kaiserikonographie bis dahin geläufige Miene erhabener Ruhe und Milde wird geradezu in ihr Gegenteil verkehrt. Angespannte Stirnmuskulatur, zusammengezogene Brauen und geöffnete Mund entsprechen zwar altbewährten Pathosformeln (vgl. Kat. Nr. 35 und 49), erscheinen hier aber in unerhört gesteigerter Form und verleihen dem verzerrten Gesicht einen Ausdruck erschreckender Wildheit und brutaler Energie. Unmißverständlich sollen Kraft und militärische Potenz zur Anschauung gebracht werden. Dem entspricht auch – in polemischer Reaktion auf die eleganten Locken und die gepflegten Philosophenbärte der Antoninenzeit – die kurze militärische Haartucht. Dabei wird das Aussehen des Kaisers zugleich einem ganz bestimmten Vorbild angeglichen. Nicht nur der Stoppelbart und das gestutzte Haar, sondern auch die Vehemenz des Ausdrucks, ja sogar physiognomische Einzel-

heiten wie der massige Rundschädel und der sternackige Hals sind charakteristische Züge der traditionellen Herkulesikonographie. Wenn Caracalla hier als Herkulesnatur auftritt, so dürfte er sich dabei nach den Vorlieben des Militärs und gegen den Geschmack der Oberschicht gerichtet haben. Die veränderten Machtverhältnisse spiegeln sich in einer Selbstdarstellung wider, die ihren Niederschlag auch außerhalb der Bildniskunst im konkreten Verhalten findet. Am liebsten kleidete sich der Kaiser nach barbarischer Art (von dem gallischen Mantel, der *caracalla*, hatte er auch seinen Übernamen), verpönte dagegen die Toga und überhaupt die feineren Sitten, gab sich gerne als Wagenlenker und Gladiator und ließ sich von den gewöhnlichen Soldaten als Kamerad anreden.

So revolutionär das Caracalla-Porträt in seiner Aussage auch ist, so sehr läßt es sich doch in der Ausführung mit einem gleichzeitigen aber traditionellen Bildnis wie der Kat. Nr. 54 vergleichen. Ganz ähnlich ist hier wie dort die differenzierte bildhauerische Technik, mit der jede Schwellung der Haut und jeder einzelne Haarknoten gestaltet werden. Doch steht dieser Stil beim Caracalla-Bildnis im Dienst einer ganz anderen Absicht, die sich vom etablierten Ideal klassizistischer Schönheit und herrscherlicher Ruhe polemisch absetzt und ein betont häßliches, herkulisches Image des Kaisers propagiert, das auf der einen Seite erschreckend und schockierend gewirkt, auf der anderen Seite aber und gerade beim Heer starken, begeisterten Anklang gefunden haben dürfte.

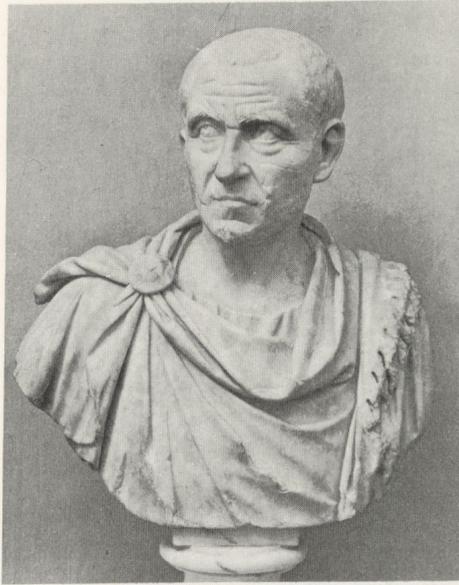
H. B. Wiggers – M. Wegner, Das römische Herrscherbild: Caracalla bis Balbinus (1971) 70. – T. Kraus, Das römische Weltreich, in: *Propyläen Kunstgeschichte II* (1967) 259 f. (H. von Heintze) Abb. 316. – K. Fittschen, *GGA* 230 (1978) 144 ff.

58 Büste des Kaisers Decius (?) Rom, um 250 n. Chr.

Marmor, H 55 cm. Kopf und Büste aus zwei Stücken gearbeitet, aber zusammengehörig; Büstenfuß modern; geringe Bestoßungen an den Gewandfalten und am Kinn; rechtes Ohr läppchen gebrochen; Nasenspitze ergänzt; scharfe Kratzer an der linken Wange, am Mund, im Haupthaar und am Hals.

Oslo, Privatbesitz H. R. Astrup

Die aus stilistischen Gründen in die Zeit um die Jahrhundertmitte zu datierende Büste stellt wahrscheinlich Traianus Decius dar, der als alter römischer Senator und verdienter Feldherr gegen seinen Willen 249 n. Chr. auf den Kaiserthron gehoben wurde, um bereits zwei Jahre später im Krieg gegen die Goten zu fallen. Auf den hohen Rang des Dargestellten läßt schon die vornehme Kleidung schließen; Tunica und Paludamentum entsprechen der zu Friedenszeiten üblichen Tracht von Feldherrn, die auch vom



58

Kaiser getragen werden konnte. Der langegezogene, hagere Kopf mit der scharfen Adlernase ist mit Münzbildnissen des Decius gut vergleichbar; doch bleibt der Vergleich zu allgemein, um die Benennung gegen jeden Zweifel zu sichern. Ähnliches gilt auch von dem auf den ersten Blick einmalig und persönlich anmutenden Ausdruck des Gesichtes; er kehrt auf zahllosen anderen Bildnissen der Zeit wieder und entspricht offenbar einem allgemein verbindlichen Image.

Der herrscherliche Blick ist – nach einer geläufigen Pathosformel – über den Betrachter hinweg auf hohe Ziele gerichtet. Das Gesicht erscheint von Anstrengungen gezeichnet, ernst und sorgenvoll; der Dargestellte hat viel geleistet, trägt schwere Verantwortung und ist von Sorge um das Allgemeinwohl erfüllt. Gleichwohl sind seine Tatkraft und Energie ungebrochen, die entschlossene Dynamik läßt keinen Zweifel aufkommen über das Ausmaß der Kräfte, die diesem alten und erfahrenen Mann noch zur Verfügung stehen. In stark gedämpfter Form findet sich darin noch eine Spur der herkulischen Vehemenz des Caracalla-Porträts (Kat. Nr. 57).

Durch diesen Inhalt bedingt ist auch der Stil. Augenfällig sind das lebendige Pathos und die krasse Ablehnung eines klassizistischen Schönheitsideals. Umsonst wird man in dem Gesicht nach Regellaß und Symmetrie suchen. Angestrebt werden vielmehr Spannungen und Kontraste, die dem Bildnis eine unruhige, expressive Intensität verleihen. Die raffiniert-illusionistische Oberflächenpolierung der severischen Porträts (Kat. Nr. 56 und 57) ist einer raschen Meißelführung gewichen, die drastische Akzente setzt. Mit einfachsten Mitteln wird ein Höchstmaß an expressiven Effekten erzielt.

Dies entsprach einem Geschmack, der damals so verbreitet gewesen sein muß, daß wir einen unvermuteten Niederschlag davon sogar in der philosophischen Ästhetik finden. So fällt selbst

bei einem von den modischen Zeitströmungen scheinbar unberührten Denker wie Plotin einmal die Bemerkung, daß die Schönheit gerade in den Abweichungen vom statischen und harmonischen Regellaß zu suchen sei; das Gesicht eines lebendigen Menschen sei schöner als das erstarrte eines Toten, ja selbst der häßlichste Mensch schöner als jede Statue, und eine Statue um so schöner, je unsymmetrischer und lebendiger bewegt sie sei. Für den zeitgenössischen Leser mag eine solche Äußerung nahezu selbstverständlich gewesen sein; noch ein halbes Jahrhundert früher wäre sie undenkbar gewesen.

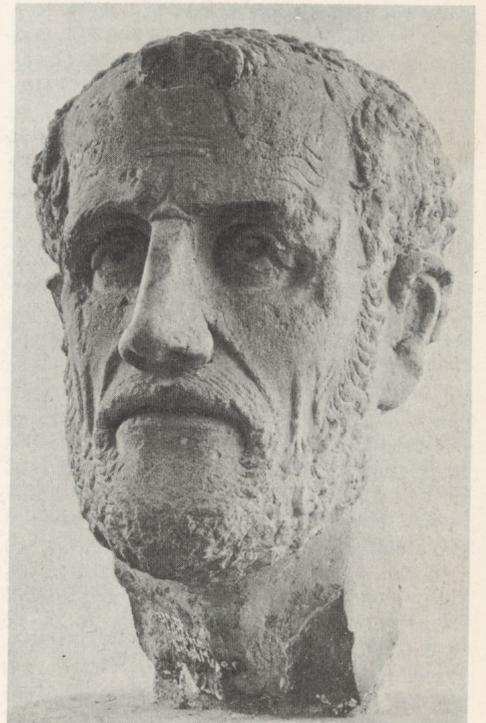
H. P. L'Orange, Ein Meisterwerk römischer Porträtkunst aus dem Jahrhundert der Soldatenkaiser, in: *Symbolae Osloenses* 35 (1959) 88 ff. – M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (1977) 42. 126 Taf. 6,5. 6; 39,3.

59 Bildnis eines Kaisers (Decius?) Gallien, mittleres 3. Jahrhundert n. Chr. (?)

Grauer Sandstein, H 42 cm. Am Hals gebrochen; Verletzungen am Scheitel, an der linken Braue und an den Ohren; Oberfläche stellenweise bestoßen; Nase bedauerlicherweise ergänzt.

Straßburg, Musée Archéologique, 37237

Schon das monumentale Format macht deutlich, daß das Bildnis keinen anderen darstellen kann, als einen Kaiser oder jemanden, der mit den Formen kaiserlicher Repräsentation rivalisiert. Dennoch ist die Frage nach der Benennung nicht

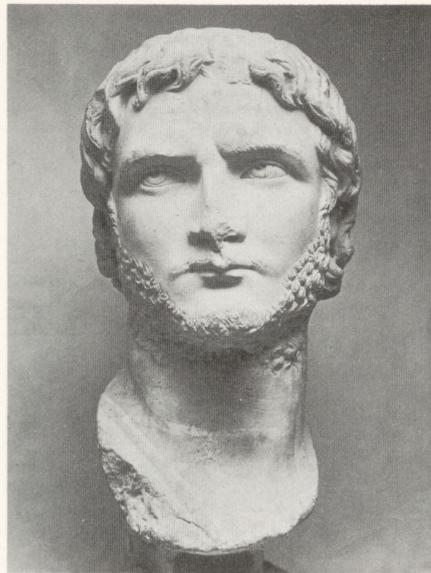


59

eindeutig zu beantworten. Der Kopf stammt aus Gallien: Sein ausgesprochen provinzieller Charakter erschwert sowohl eine exakte Datierung als auch ikonographische Vergleiche mit Porträts, die aus einem der Zentren des Reiches stammen. Problematisch bleibt daher auch der Vergleich mit einer wahrscheinlich ungefähr gleichzeitigen und möglicherweise auch denselben Kaiser darstellenden Arbeit wie der Büste Kat. Nr. 58. Ähnlich ist bei beiden Werken bereits die abrupte Wendung des Kopfes: Auch beim gallischen Porträt geht es offenbar um einen Ausdruck ungebrochener Energie. Ähnlich sind aber auch die Formeln, durch die das ungebogene aber hartgeprüfte Alter des Dargestellten veranschaulicht werden soll: Das Haar ist gelichtet, die Stirn gefurcht; tiefe Kerben zeichnen die ausgemergelten Wangen; andere ziehen sich schräg von den Nasenflügeln herab bis zum spaltförmigen Mund. Ähnlich sind schließlich auch der aufwärts gerichtete Blick und die asymmetrisch bewegten, finster zusammengezogenen Brauen.

Wie die Büste so zeigt auch der Kopf den Dargestellten als strengen und energischen, sorgenvollen, bewährten, tatkräftigen und inspirierten Herrscher. Beide Bildnisse lassen sich verstehen als plastische Veranschaulichungen desselben zeitgemäßen Herrscherideals; beide vermitteln ein Image, das sich beide Male aus denselben formelhaften Zügen zusammensetzt. Die stellenweise bis ins Detail gehenden Entsprechungen sind um so verblüffender, als die beiden Werke in stilistischer Hinsicht grundlegend verschieden sind. Zwar läßt auch das gallische Porträt eine deutliche Vorliebe erkennen für pathetische Dynamik, drastische Ausdrucksformeln und asymmetrische Gestaltung, doch ist seine Formelsprache vergleichsweise arm und stark vereinfacht. Das ist keine Frage der Qualität: Der Kopf ist in seiner Art eine ganz hervorragende Arbeit, die den Durchschnitt gallischer Bildhauerei weit hinter sich läßt. Doch steht der provinzielle Meister, im Gegensatz zu seinen stadtrömischen Kollegen, nicht in einer jahrhundertalten Tradition, in der die Erfahrung von Generationen gesammelt und von Werkstatt zu Werkstatt weiter vermittelt worden war. Illusionistische Modellierungen, fließende Übergänge und malerische Effekte sind ihm fremd. Was er beherrscht, ist eine kantige Meißelarbeit, ebenso sparsam wie kraftvoll und von drastischer Einfachheit. Diese radikale Vereinfachung der Form geht sehr wesentlich auf Kosten der organischen Erscheinung des Porträts, nicht aber der signifikanten Züge. Diese treten umgekehrt um so deutlicher hervor: Mit schlagwortartiger Eindringlichkeit preisen sie die Herrschertugenden des Dargestellten.

J.-J. Hatt, Strasbourg. Musée Archéologique. Sculpture antique regionale (1964) Nr. 108. — H. B. Wiggers — M. Wegner, Das römische Herrscherbild: Caracalla bis Balbinus (1971) 245. — J. und J. Ch. Balty, RM 83 (1976) 190 ff. Taf. 55, 1; 56, 1.



60

60 Bildnis des Kaisers Gallienus Rom, bald nach 260 n. Chr.

Marmor, H 38 cm. Ursprünglich in eine Gewandbüste oder Statue eingesetzt; beschädigt sind der untere Rand, die Nasenspitze und einige Stirnlocken.

Rom, Museo Nazionale Romano, 644

Die Regierungszeit des Kaisers P. Licinius Gallienus (253–268 n. Chr.) brachte dem krisengeschüttelten Reich vorübergehend wieder eine verhältnismäßig ruhige und in mancher Beziehung sogar glanzvolle Zeit. Seine Macht ausschließlich auf das Heer stützend, betrieb Gallien als Alleinherrscher eine starke und eindeutig gegen den Senat gerichtete Politik; von den vorangegangenen Soldatenkaisern unterschied er sich jedoch bereits darin, daß er eine Restauration der staatlichen Ordnung anstrebte und explizit auf die goldenen Epochen der römischen Geschichte zurückgriff: die Zeit des Augustus und die Regierung der aufgeklärten antoninischen Kaiser des 2. Jahrhunderts. Ein hervorragender Soldat, war er doch alles andere denn ein militärischer Emporkömmling. Aus einem altrömischen Adelsgeschlecht stammend und selbst von hoher Bildung, besaß er lebhaft literarische und philosophische Interessen. Von der Kultur der alten gebildeten Oberschicht tiefgehend geprägt, scheint er auf den Geschmack seiner Zeit nicht ohne Einfluß geblieben zu sein. Der philhellenisch orientierte Hof wurde wieder zu einem Mittelpunkt des geistigen Lebens. Vielleicht nicht zu Unrecht hat man in der römischen Kunstgeschichte die 50er und 60er Jahre des 3. Jahrhunderts als gallienische Renaissance bezeichnet.

Erst in diesem Zusammenhang wird auch das durch die Bildnisse propagierte Image des Kai-

sers verständlich. In geradezu eklatanter Weise unterscheidet sich das Gallien-Porträt von den Bildnissen der unmittelbar vorangegangenen Kaiser (vgl. Kat. Nr. 58 und 59). Zwar ist die Feldherrnmiene mit den energisch kontrahierten Brauen und dem in die Höhe gerichteten Blick beibehalten, doch erscheint das expressive Pathos gedämpft, die Gesichtszüge sind geglättet und in eine harmonisch-gefällige Form gebracht. Das auffällig lange, im Nacken reich herabfließende Haar greift auf die alte, aber anscheinend immer noch lebendige Alexandertradition zurück (vgl. Kat. Nr. 24 und 25), während die Locken über der Stirn ein Motiv aus der Frisur des Augustus (vgl. Kat. Nr. 47 und 48) wieder aufnehmen: Beides einigermaßen raffinierte und an einen gebildeten Beobachter gerichtete Anspielungen, die in der propagandistischen Thematik der gallienischen Münzprägung eine bestätigende Entsprechung finden.

Auch der Stil des Porträts vermeidet jene drastische und gesteigerte Expressivität, die etwa für das Decius-Bildnis (Kat. Nr. 58) so bezeichnend gewesen war. Deutliche Affinitäten bestehen hingegen zu severischen Porträts des frühen 3. Jahrhunderts (vgl. Kat. Nr. 56). Die Ähnlichkeiten sind besonders in der Behandlung der Haar- und Bartpartien so stark, daß man daraus auf eine kontinuierliche Werkstatt-Tradition schließen müssen. Während des zweiten Jahrhundertviertels war diese Tradition durch andere Geschmacksrichtungen überlagert und teilweise verdrängt worden, ihre Aufwertung unter Gallien hat einen durchaus programmatischen und zur Politik des Kaisers passenden Charakter. Gleichwohl und dieser restaurativen Tendenz gewissermaßen zum Trotz treten in der Formensprache Züge in Erscheinung, die sich vom älteren Stil deutlich unterscheiden. Die subtile Meißelarbeit und die malerische Modellierung der severischen Porträts (Kat. Nr. 56 und 57) sind beim Gallien-Bildnis einer wesentlich summarischeren Marmorbehandlung gewichen. So sind etwa die ehemals lockeren Haare gratig und fest geworden; auch die Epidermis hat ihren organischen Charakter eingebüßt zugunsten einer klaren und abstrakten Gliederung durch kantige Umbrüche und straffe Flächen. Dieser Verhärtung der Formensprache liegt einerseits eine durch Traditionsverlust bedingte Minderung der technischen Brillanz zugrunde; zugleich äußert sich darin aber ein veränderter Geschmack; man sucht im Bildnis weniger die sinnliche Illusion als eine zeichenhafte Aussage.

B. M. Felletti Maj, Museo Nazionale Romano. I ritratti (1953) Nr. 304. — Helbig⁴, Bd 3 (1969) Nr. 2315. (H. von Heintze). — M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (1977) 47 ff.

61 Bildniskopf eines Unbekannten Rom (?), um 290 n. Chr.

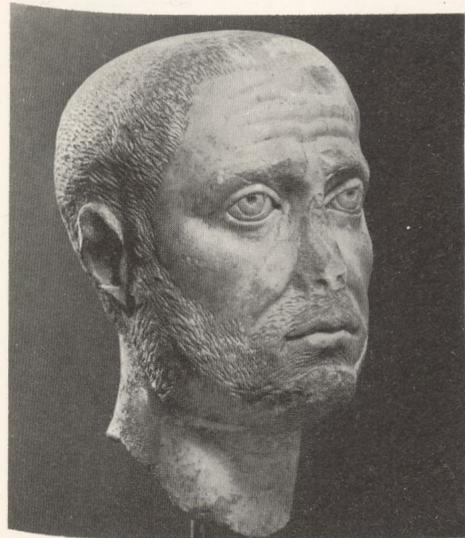
Marmor, H 30 cm. Am Hals gebrochen; Nase

abgeschlagen; Verletzungen an Ohren, Kinn, Brauen, Stirn und im Haar.

Zürich, Kunsthaus, 1957/12

Dies Bildnis tetrarchischer Zeit steht in einer Tradition, die sich mindestens bis zur Jahrhundertmitte zurückverfolgen läßt (vgl. Kat. Nr. 55). Kurzes Haar und knapper Bart, ehemals noch eine spezifisch soldatische Tracht, sind mittlerweile zur allgemeinen Mode geworden. Ebenso geläufig sind auch Mimik und Kopfwendung. Verändert hat sich hingegen der Stil. Auffällig ist, daß der Kopf eine einheitlichere, sparsam gegliederte Form angenommen hat: geschwungene Oberflächen und einfache Umrisse bestimmen seinen Aufbau. Das Haar bildet eine ungegliederte, dem Schädel eng anliegende Kappe, die mit flüchtigen Meißelschlägen bearbeitet ist; ebenso der Bart. Physiognomische Einzelheiten werden kaum noch beobachtet. Die Epidermis gliedert sich in sanften Wölbungen und hat ihren organischen Charakter weitgehend verloren. In dem abgeflachten Gesicht bilden die Augen nunmehr den dominanten Akzent, dem alle übrigen Züge sich unterordnen. Der große, aufwärts gerichtete Blick entspricht motivisch einer althergebrachten Steigerungsformel (vgl. Kat. Nrn 55. 58. 60.), erhält hier aber durch die abstrakte Gestaltung eine neue Intensität, somatische Details wie Tränensäcke oder Krähenfüße werden übergangen. Dafür sind die Unterlider nach unten stark durchgebogen und in ihrem Verlauf den Bögen der Oberlider angeglichen; kurvige, scharf gezogene Linien verleihen den weit geöffneten Augen eine regelmäßige und gänzlich abstrakte Form. Der gesteigerte Blick wird zum wesentlichsten Merkmal, in dem sich die ganze Expressivität des Bildnisses konzentriert.

H. Jucker, Zwei römische Köpfe aus der Wende zur Spätantike, in: AntK 2 (1959) 57 ff. Taf. 31 f. — M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (1977) 140.



61



62 Mumienbildnis eines Unbekannten Ägypten, um 100 n. Chr.

Wachsmalerei auf Leinwand, H 35 cm. Der Stoff ist an einer Holzunterlage befestigt; an den Rändern Reste der Mumienbinden.

Berlin, Antikemuseum SMPK, 1970,8

Uralt war in Ägypten die Sitte der Mumienbestattung; die getrockneten Leichen wurden chemisch behandelt, in lange Tuchstreifen eingewickelt und schließlich in anthropomorphen Sarkophagen bestattet. Oft wurde der Mumie eine dreidimensionale Maske des Toten aufgelegt; an deren Stelle traten im Laufe des 1. Jahrhunderts n. Chr. gemalte Porträts. So spezifisch ägyptisch dieser Brauch auch war und blieb, so wenig läßt er sich trennen von dem an sich unägyptischen Phänomen der Porträtmalerei. Gemalte Bildnisse waren seit der frühen Kaiserzeit in der vornehmen Gesellschaft Mode geworden: Zunächst wohl nur in der Hauptstadt, dann aber auch in den Provinzen, wo man dem Beispiel der römischen Offiziere und Beamten folgte. Die Porträtmaler betrieben ein blühendes Gewerbe und wurden nicht selten berühmt. Der eine oder andere ist uns aus den literarischen Quellen auch namentlich bekannt. Ihre auf vergängliche Materialien gemalten Werke sind — abgesehen von seltenen Reflexen in der Wandmalerei und in der Kleinkunst — ausnahmslos verloren. Erhalten haben sich indessen, unter den günstigen Umständen des nordafrikanischen Wüstenklimas, die Mumienbildnisse. Ihr Zusammenhang mit



62, 63

der Porträtmalerei ist ganz unmittelbar. Zu Lebzeiten gemalte Bildnisse wurden nicht nur als Vorbilder verwendet, sondern oft genug beim Tod des Dargestellten aus ihrer Fassung entfernt, zurechtgeschnitten und der Mumie angepaßt. Ganz unabhängig von ihrer sepulkralen Funktion sind die Mumienbildnisse in ihrer unterschiedlichen, oft aber durchaus bemerkenswerten Qualität als direkte Zeugnisse einer Porträtmalerei zu verstehen, die ihre höchste Blüte in Rom erlebte, und von der wir nur durch die Zufälle der Überlieferung gerade in Ägypten einen so reichhaltigen Niederschlag finden.

Bei diesem Bildnis eines bärtigen jungen Mannes ist die sepulkrale Funktion allerdings unübersehbar. Das Bild ist direkt auf die äußerste Stoffschicht der Mumienhülle gemalt; die untergelegte Holztafel bedeckte das Antlitz des Toten und bildete gleichzeitig einen festen Grund. Als das Bild entstand, war die Mumie bereits eingewickelt; Farbreste finden sich noch an den erhaltenen Resten der Binde. Trotz alledem unterscheidet sich das Bildnis für sich genommen aber in keiner Weise von einem selbständigen Tafelbild. Dies wird bereits an der Komposition deutlich. Der Dargestellte erscheint in einem räumlichen Durchblick; mit dem Oberkörper in Schrägansicht und dem Gesicht in leichtem Dreiviertelprofil wendet er sich in lebendiger Bewegung dem Beschauer zu. Diese dynamische Haltung entspricht durchaus den Konventionen der Porträtmalerei, läßt sich hingegen in keiner Weise aus der Tradition der ägyptischen Totenmasken ableiten; viel eher würde man da

eine statische und streng frontale Darstellung des Bestatteten erwarten. Außer der Komposition entspricht aber auch die Technik des Porträts derjenigen der Bildnismalerei, wie wir sie aus den Quellen kennen. Man verwendete Wachsfarben, die erhitzt und in pastosem Zustand mit dem Spachtel aufgetragen und verstrichen wurden. An dem vorliegenden Stück erkennt man deutlich die einzelnen, sorgfältig gezogenen Striche. Durch warme, mild abgestufte Farbtöne erreicht der Maler raffinierte Lichteffekte und eine außerordentlich plastische Modellierung. Der Stil weist auf eine Entstehung im späten 1. oder frühen 2. Jahrhundert; die Datierung wird durch die Frisur des Dargestellten bestätigt, zu der sich Parallelen bei trajanischen Porträts finden lassen.

G. Platz, Führungsblatt des Antikenmuseums SMPK, Nr. 1290 (1979).

63 Mumienbildnis einer Unbekannten Ägypten, um 160 n. Chr.

Wachsmalerei auf Holz, H 43,5 cm. Am linken Rand abgebrochen.

Berlin, Antikenmuseum SMPK, 31161.7

Das Porträt der jungen Frau wird in das 3. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr. zu datieren sein; die Haartracht folgt einer Frisur, die bei den Damen des Kaiserhofes um die Jahrhundertmitte Mode gewesen ist. Die Unterschiede zu dem älteren Bildnis (Kat. Nr. 62) sind deutlich. Der Stil ist unbekümmert und skizzenhaft, bevorzugt kühlere Farbtöne und scharfe Kontraste; anstelle einer plastischen Modellierung finden wir rein malerische Akzente. Auch die Haltung ist weniger streng; durch den zierlich zur Seite geneigten Kopf hat die Wendung zum Beschauer eine neue Intensität gewonnen. Ihm präsentiert sich die Dargestellte in ihrer ganzen Anmut und Eleganz, nicht umsonst hat sie auch ihren kostbarsten Schmuck angelegt. Wie schon beim älteren Bild fehlt jeglicher Hinweis auf die sepulkrale Funktion des Bildes. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht bereits die Tatsache, daß beide Porträts jugendfrische und durch keinerlei Altersspuren gezeichnete Gesichter zeigen. Es wäre verfehlt, daraus Schlüsse auf das tatsächliche Alter der Verstorbenen zu ziehen. Die übergroße Mehrzahl der Porträts führt uns jugendliche Gestalten vor Augen; und aus Fällen, in denen die ganze Mumie erhalten ist, wissen wir, daß auch Greise so dargestellt werden konnten. Die Bildnisse sollen offenbar nicht jene Erscheinung der Verstorbenen festhalten, an die sich die Hinterbliebenen noch unmittelbar erinnern konnten, sondern in retrospektiver Sicht ein optimales, idealtypisches Bild entwerfen; dazu gehört auch, daß der Dargestellte in dem Alter gezeigt wird, das man als das beste empfand: auf dem Höhepunkt seines Lebens. In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, wenn man den Mumien ältere, zu Lebzeiten gemalte Bildnisse in Zweitverwen-

dung anpaßte, oder für die eigens gemalten Mumienporträts solche jedenfalls zum Vorbild nahm.

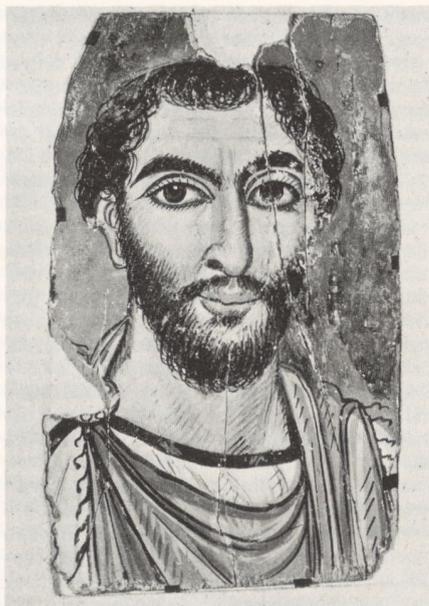
H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts (1933) 38. 57, Nr. 15. Taf. 9. — K. Parlasca, Repertorio d'arte dell'Egitto Greco-Romano, Serie B Bd 1 (1969) Nr. 240. Taf. 59, 1.

64 Mumienbildnis eines Unbekannten Ägypten, um 300 n. Chr.

Temperamalerei auf Holz, H 32,5 cm. Holzplatte mehrfach gerissen und an den Rändern beschädigt.

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität, Antikenabteilung, H 2196

Wesentlich später als die beiden ersten Mumienbildnisse (Kat. Nr. 62 und 63) ist dieses dritte erst um die Wende vom 3. zum 4. Jahrhundert gemalt. Es läßt sich einem Maler zuschreiben, von dessen Hand noch einige andere Bilder erhalten sind und der zu den Besten seiner Zeit gehört. Sein Werk unterscheidet sich von den zwei früheren bereits in der Technik. Die Farben sind nicht mehr mit Wachs, sondern mit Ei und Wasser vermischt, und werden mit dem Pinsel aufgetragen (sog. Temperamalerei). Dieses einfachere und raschere Verfahren war altbekannt, hatte sich aber im Laufe des 3. Jahrhunderts endgültig gegen die aufwendigere Wachsmalerei durchgesetzt, aus der Folgezeit sind fast ausschließlich Temperabilder erhalten. In dem schnelleren Pinselzug drückt sich aber auch ein bestimmter Stil aus. Die flächige Malweise verzichtet gänzlich auf modellierende Farbschattierungen; einzelne Striche setzen auf



dem hellen Grund kräftige Akzente: Augen, Nase, Mund werden zeichnerisch erfaßt und auf einfache, lineare Formeln reduziert. Die Verringerung des illusionistischen Charakters und die Einprägsamkeit der Gestalt lassen sich unmittelbar mit dem Charakter gleichzeitiger plastische Bildnisse vergleichen (Kat. Nr. 61): Die stilistische Verwandtschaft ist unverkennbar.

H. Drerup, Die Datierung der Mumienporträts (1933) 44.62 Nr. 26 Taf. 16. — E. Simon (Hrsg.), Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg (1975) 248 (K. Parlasca) Taf. 64.

Farbtafel 1 nach Seite 80