

Emmanuel Voutiras: *Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts.* Dissertation Bonn 1980. 368 S. 149 Abb.

Eine Dissertation, die sich nicht nur den Stil, sondern auch die Interpretation – und das heißt hier: die Frage nach der ursprünglich intendierten, an den zeitgenössischen Betrachter gerichteten Aussage – griechischer Bildnisse zum Thema macht, begibt sich auf ein aktuelles, aber wenig bearbeitetes und auch in methodischer Hinsicht weitgehend unausgelotetes Gebiet. Exemplarische Untersuchungen liegen zwar zum Perikles- und zum Alexanderporträt vor, doch beschränken sie sich auf Einzelfälle.¹ Der Versuch einer umfassenderen Darstellung ist daher von vornherein zu begrüßen. V. hat seine Arbeit in 19 Einzelabschnitte gegliedert, in denen jeweils ein Bildnis besprochen wird. Die Reihe der ausgewählten Beispiele reicht vom 'Strategen' München-Barracco bis zum Sokrates Typus B: drei davon sind griechische Originalarbeiten; in den restlichen Fällen wird einleitend stets eine kurze, aber sorgfältige Kritik aller erhaltenen Repliken geliefert.

In die Diskussion einbezogen werden dabei auch einige bisher kaum beachtete Stücke: ein Kopf in Florenz, von Richter als eine unsichere Variante des Euripides Farnese bezeichnet, wird überzeugend als flavische Kopie nach einem Original aus dem mittleren 5. Jh. bestimmt (72 ff). Ein ebenfalls in einer einzigen Kopie im Thermenmuseum überliefertes Bildnis wird von V. als mutmaßliches Intellektuellenporträt verstanden und um 400 datiert (160 f).

Hauptsächliches Ziel der Arbeit ist aber nicht die Vorlage neuen Materials, sondern die Klärung alter, nach wie vor unbewältigter Probleme. In mustergültiger Weise wird die methodische Diskussion aus forschungsgeschichtlichen Prämissen entwickelt. Als Einstieg dient ein knapper Abriss der grundlegenden, seit den 20er Jahren geführten Kontroverse um die Entstehung einer individualisierenden griechischen Bildniskunst. Dabei wird vor allem der Begriff des individualisierenden Porträts einer präzisen Kritik unterzogen. In explizitem Anschluß an Pfuhl geht V. davon aus, daß in einem Bildnis nicht jeder normabweichende Zug notwendigerweise als das Ergebnis einer nach abbildender Erfassung des Individuums strebenden Mimesis zu verstehen sei. Vermeintlich individuelle Züge erweisen sich oft genug als typenhafte Chiffren, die mit einer bestimmten Bedeutung geladen sind und den Dargestellten in entsprechender Weise charakterisieren sollen. Als individuell bezeichnet V. demgegenüber nur solche realistischen Elemente, denen jede bedeutungsmäßige Komponente abgeht, und die ausschließlich der Wiedererkennbarkeit des Dargestellten im Bild dienen. Aus diesem Ansatz ergibt sich eine polarisierende Betrachtungsweise. Auf die eine Seite setzt V. Ehrenstatuen und andere Bildnisse mit vorwiegend repräsentativer Funktion. Diese sollen der Öffentlichkeit ein möglichst aussageträchtiges – und das heißt: weitgehend

¹ T. Hölscher, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen* (1971); derselbe, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, *WJbb NF* 1, 1975, 187 ff. Zur Aktualität der Fragestellung vgl. auch die Forderungen von L. Schneider, diese *Zeitschr.* 46, 1974, 404.

auf individualisierende Merkmale verzichtendes – ‘Image’ des Dargestellten vor Augen führen. Kategorien wie Ähnlichkeit und Erkennbarkeit spielen hier eine verhältnismäßig geringere Rolle. Auf der andern Seite stehen Bildnisweihungen privaten Charakters, bei denen umgekehrt die Erkennbarkeit des Stifters wichtiger ist als die repräsentative Aussage. In diesem Bereich sei auch spätestens seit der Mitte des 4. Jh. mit individualisierenden, den Dargestellten getreu abbildenden Porträts zu rechnen (14. 21 f. 34 f.).

Diese Dichotomie läßt sich m. E. sowohl aus empirischen wie aus theoretischen Gründen kritisieren. Sie scheint sich in der Tat schon bei V.s eigenen Beispielen nicht sonderlich zu bewähren.

So verweist er etwa auf einige hellenistische Epigramme (34 mit Anm. 130), die gemalte Bildnisweihungen aus einem Aphroditeheiligtum beschreiben und deren täuschende Ähnlichkeit mit den Stifterinnen preisen; dies soll deutlich machen, welcher Nachdruck hier auf Erkennbarkeit gelegt worden sei. Gleichzeitig wird von den Bildern aber auch gerühmt, daß sie Schönheit, Liebreiz und Würde der Dargestellten zum Ausdruck bringen: eine Aussage, die nach der dargelegten Unterscheidung doch eher auf eine unindividuelle Darstellung schließen ließe. Dagegen könnte V. anführen, daß das rein auf Erkennbarkeit ausgerichtete Abbild und das bis in jede Einzelheit bedeutungsträchtige ‘Image’ idealtypische Gegenpole seien und daß man es in Wirklichkeit immer nur mit Zwischenformen zu tun habe. Doch scheint mir – und das ist der zweite Punkt – diese idealtypische Konstruktion auch in theoretischer Hinsicht anfechtbar. V. selbst verweist in Anlehnung an die Arbeiten von Kris und Gombrich auf den Modellfall der Karikatur: hier zeige sich besonders deutlich, daß Erkennbarkeit nicht eine Frage der naiven, ‘photographischen’ Wirklichkeitstreue sei, sondern auf der Akzente setzenden Betonung distinktiver Merkmale beruhe. Mutatis mutandis gelte dies auch für die Bildniskunst (23 f.). Damit scheint mir aber der pointierten Gegensätzlichkeit von Aussage und Erkennbarkeit jede Grundlage entzogen zu werden. Denn Betonung von Merkmalen bedeutet notwendig zugleich auch Typisierung, und aus der Typenhaftigkeit ergibt sich unvermeidlicherweise auch eine bedeutungsmäßige Konnotation. Signifikante und distinktive Funktion schließen einander keineswegs aus, sondern gehen fließend ineinander über und können im Extremfall sogar völlig zusammenfallen. Die charakterisierende Aussage eines Porträts oder einer Karikatur kann durch eben jene Züge vermittelt werden, die gleichzeitig auch die Erkennbarkeit des Dargestellten garantieren.

Insgesamt gelingt es aber V., den alten Individualismusbegriff durch wesentlich schärfere Kriterien zu ersetzen. Bei der Interpretation eines Porträts läßt sich nunmehr präzis fragen: 1) in welchem Ausmaß es einer – jeweils genauer zu definierenden – Norm entspricht oder von ihr abweicht; 2) inwiefern die Abweichung distinktive Funktion besitzt und der Erkennbarkeit des Dargestellten dient; 3) inwiefern die Abweichung koinzidiert mit dem Auftreten signifikanter Merkmale und was deren Bedeutung ist. Danach bleibt nur noch die methodische Basis ausfindig zu machen, die es ermöglicht, bestimmte Züge eines Porträts als signifikante Chiffren zu definieren und in Worte zu übersetzen. Die eleganteste Lösung böte ein Lexikon der physiognomischen Bedeutungen, und ein solches glaubt V. in den Schriften der antiken Physiognomiker gefunden zu haben. «Ausgangspunkt muß die physiognomische Literatur des Altertums sein; es gilt zu untersuchen, ob zwischen den dort beschriebenen Menschentypen (oder den als charakteristisch geltenden Gesichts- und

Körperzügen) und den uns bekannten großplastischen Bildnissen ein Zusammenhang bestehen kann» (39). Es ist nach diesen Prämissen überraschend, daß eine auf physiognomische Quellen gestützte Interpretation nicht etwa durchgehend angewendet wird, sondern nur bei zwei einzelnen, gleich zu besprechenden Bildnissen wirklich zum Tragen kommt.

Bei der Deutung des Themistoklesporträts (46ff) wird durch Vergleiche mit der Vasenmalerei zunächst dessen Ähnlichkeit mit einem geläufigen Typus der Heraklesikonographie belegt: die Übereinstimmung zeige, daß Themistokles als besonders mutiger Mann charakterisiert sei. Zur Bestätigung wird die Beschreibung des Löwen – und damit zugleich des löwenartigen Mannes – aus der pseudoaristotelischen Physiognomik (809b 15ff) herangezogen. Doch beschränkt sich die Ähnlichkeit hier auf eher allgemeine Züge wie das «Gesicht von annähernd quadratischer Form» und die «intensiv blickenden Augen». Viel direkter als mit dem Themistokles läßt sich die Beschreibung in Zusammenhang bringen mit Bildnissen Alexanders und der Diadochen: als Niederschlag einer zeitgenössischen Ikonographie ist die Stelle für deren Deutung ohne weiteres fruchtbar zu machen. Insofern als sich diese Ikonographie ihrerseits wieder an das Heraklesbild anlehnt, lassen sich auch gewisse Ähnlichkeiten mit dem anderthalb Jahrhunderte früher entstandenen Themistoklesporträt verstehen. Für dessen Interpretation kommt der physiognomischen Quelle aber höchstens ein indirekter und mangels einer schlagenden Übereinstimmung auch schwer faßbarer Zeugniswert zu.

Einen eindeutigeren Testfall liefert die Deutung des sogenannten Pausanias (62ff). Von diesem Porträt führt V. 6 Repliken an, denen zwei weitere hinzuzufügen sind: eine aus Amyklai, die V. der communis opinio folgend m. E. zu Unrecht als Umbildung bezeichnet (Anm. 323), und ein noch unpublizierter Kopf aus der Badenburg im Nymphenburger Park.² Schon die hohe Anzahl von Repliken (doppelt so viele wie beim Periklesbildnis!) läßt auf eine entsprechend berühmte Persönlichkeit schließen. In einem gewissen Widerspruch dazu steht L'Oranges Identifizierung des Dargestellten mit Pausanias. Sie wird aber auch von V. übernommen und zum Ausgangspunkt der Deutung gemacht. Anhand physiognomischer Quellen, die bis ins 5. Jh. n. Chr. herunterreichen, wird zu zeigen versucht, daß Pausanias durch schmalen Schädel, starren Hals, übergroße Ohren, zusammengewachsene Augenbrauen (?) und dergleichen mehr als eselhafter, hinterhältiger und töricht-schlauer Charakter bloßgestellt sei.

Damit gerät man in erhebliche Probleme. Von Pausanias sind literarisch zwei Statuen überliefert, die zur Sühne für dessen Tod auf Anweisung des Delphischen Orakels von den Spartanern aufgestellt wurden. Die Entsühnung des Frevels müsse, so argumentiert V., nicht unbedingt auch eine Rehabilitierung des Pausanias impliziert haben. Das erscheint einigermaßen sophistisch, denn beide Aspekte sind schwer voneinander zu trennen. Fest steht jedenfalls, daß eine öffentliche Bildnisstatue immer eine außerordentliche Ehre darstellte und daß bis zum Beweis des Gegenteils folglich auch die Interpretation auf eine positive Bedeutung festgelegt ist. Davon abgesehen ist im spezifischen Fall aber grundsätzlich zu fragen, ob es sich bei dem Dargestellten überhaupt um Pausanias handeln kann. Die Benennung besitzt ihr stärkstes und einziges Argument in dem auffälligen Bartknoten, der ein typisch persisches Element sei und auf den veräterischen Medismos des Pausanias anspiele. In der ganzen achämenidischen Kunst findet sich aber für dieses 'persische Element' kein einziger Beleg. L'Orange führt zwar Münzbildnisse lykischer Dynasten an, doch handelt es sich um eine Täuschung: von einem Bartknoten ist bei näherem Zusehen keine Spur zu entdecken.³ Treffend, aber ohne weitere Konsequenzen daraus zu ziehen, verweist V. auf den Knoten im Bart eines Silen auf einer Amphora des Kleophradesmalers: die seltene und besonders gepflegte Barttracht ist dort wahrscheinlich als komische Note zu verstehen; die Annahme, daß es

² Freundliche Mitteilung von E. Weski, die das Stück in ihrem Katalog der Bildnisse des Münchner Antiquariums veröffentlichen wird.

³ Zu den Bildnis Münzen zuletzt O. Mørholm – J. Zahle, *The Coinages of the Lycian Dynasts Kheriga, Kherêi and Erbbina*, *ActaArch* 47, 1976, 80f Abb. 9.

sich um ein persisches Charakteristikum handle, entbehrt jeder Grundlage. Dieser Stütze beraubt wird auch die Identifizierung des Dargestellten mit Pausanias hinfällig. Gegen sie sprechen ohnehin schon die – mit der Jugendlichkeit des Siegers von Plataeae kaum in Einklang zu bringende – Betonung von Altersmerkmalen und die Anzahl der Repliken, die eher an einen in römischer Zeit noch gelesenen Dichter oder Philosophen denken lassen.

Durch die verfehlte Benennung ist auch die physiognomische Deutung in die Irre geleitet worden. Die Ursache dieses Scheiterns liegt demnach in einer Randbedingung und ist gewissermaßen rein äußerlicher Natur: über die grundsätzliche Möglichkeit, physiognomische Quellen für die Interpretation heranzuziehen, ist damit noch wenig gesagt. Dennoch sind einige grundsätzliche Bedenken anzumelden. Dem Deutungsraster der griechischen Physiognomik liegt als implizite Schönheitsnorm das Menschenbild der klassischen Kunst zugrunde: was davon abweicht, wird in der Regel als minderwertig interpretiert. Anders in der Bildniskunst: normabweichende Züge wollen hier die Unverwechselbarkeit des Dargestellten betonen, dessen positive Besonderheit vor Augen führen und damit möglicherweise auch den geläufigen Idealtypus in Frage stellen. Ein klassisches Beispiel hierfür ist das Sokratesporträt, und ähnlich dürfte es sich beim 'Pausanias' verhalten. In solchen Fällen führt die klassizistische und normative Richtschnur der Physiognomik unvermeidlicherweise zu Fehlinterpretationen. Es mag mit solchen Schwierigkeiten zusammenhängen, wenn V. bei den restlichen Interpretationen auf die Anwendung physiognomischer Kategorien verzichtet und nach herkömmlichen, ikonographischen und typologischen Kriterien vorgeht.

Überzeugend ist beim Anakreonporträt (77ff) der – teilweise freilich bereits von F. Poulsen geführte – Nachweis, daß das Standmotiv der Statue keineswegs Trunkenheit anzeigt: es handelt sich um eine typische Leierspielerhaltung, die Anakreon als musizierenden Dichter charakterisiert. Befremdlich ist hingegen die These, daß der Bildhauer der Parthenonmetope Süd 2 für das Gesicht des Kentauren das Anakreonbildnis als Vorbild genommen, ja daß er dieses bewußt zitiert habe. Statt dafür eine Erklärung zu bieten, verweist V. auf angeblich ähnliche Fälle: eine ebenso gezielte Angleichung an ein anderes Bildnis, das in einer einzigen Kopie in Florenz überliefert ist, lasse sich auch beim Kentauren der Metope Süd 29 feststellen (74f); und schließlich sei bereits ein Kentaure aus dem Westgiebel von Olympia als Anspielung auf den 'Pausanias' zu verstehen (68). Hier scheint sich V. in Probleme zu verstricken, die sich lediglich aus der Mißachtung seines eigenen methodischen Rezeptes ergeben. Wenn man erkennt, daß man es in der Bildniskunst mit allgemeinen, typenhaften Zügen zu tun hat, so braucht man Ähnlichkeiten auch nicht durch gezielte Angleichungen zu erklären. Die Übereinstimmungen zwischen Bildnissen und Kentaurenköpfen erklären sich sehr viel einfacher dadurch, daß man hier wie dort auf verschiedenen Ebenen mit ähnlichen, von der geläufigen Norm abweichenden, aber dennoch typenhaft gebundenen Zügen experimentiert hat.

Beim Periklesbildnis (98ff) findet die Deutung einen ihrer wesentlichen Ansatzpunkte in der Frisur. Das ist kein Einzelfall: auch bei anderen Porträts wird die Haartracht von V. gerne als Chiffre betrachtet, der eine prägnante politische Bedeutung zu unterstellen sei. Dabei wird ganz allgemein der Grundsatz aufgestellt, daß kurzes Haar bei Bildnissen «die demokratische Gesinnung des Dargestellten verkünden sollte» (53), wogegen langes durchgehend als «Merkmal aristokratischer Herkunft oder Gesinnung» (119) zu verstehen sei. Auch krauses Haar besitze zumindest unterschwellig eine aristokratische Konnotation: es kennzeichne normalerweise den Athleten, und sportliche Übung sei ja

im wesentlichen Sache des Adels gewesen (108). Daraus ergibt sich folgerichtig der Schluß, daß Perikles durch sein kurzgeschnittenes, aber keineswegs glattes Haar als Demokrat mit aristokratischer Note charakterisiert sei (108).

Dieser Versuch einer politisch-ideologischen Etikettierung geht m. E. wesentlich zu weit und beruht zum Teil auf problematischen Voraussetzungen. Die Behauptung, daß Kraushaarigkeit ein spezifisch athletisches oder gar aristokratisches Merkmal darstelle, bleibt unbewiesen und unwahrscheinlich. Auch bei Perikles dürften die Locken lediglich als Zeichen natürlicher, männlicher Schönheit zu verstehen sein. Ebenso wenig scheint mir der kurze Haarschnitt einer besonderen Erklärung zu bedürfen. Dieser ist ja zunächst nichts anderes als die einfachste unter allen möglichen Haartrachten und als solche vor allem bei erwachsenen Männern schon im 6. Jh. gang und gäbe gewesen.⁴ Der Wandel, der sich in Athen im frühen 5. Jh. feststellen läßt, besteht nicht in einer «Einführung der kurzen Haartracht» (52), die tatsächlich gar keiner Einführung bedurfte, sondern darin, daß kompliziertere Frisuren, die in ihrer feierlichen Aufwendigkeit auch mit einem bestimmten Anspruch auf soziales Prestige verbunden gewesen dürften, nach und nach außer Gebrauch kamen. Dieser Modewechsel ist durchaus symptomatisch und ohne weiteres mit der gleichzeitigen politischen Entwicklung und mit der Konstituierung einer neuen Form bürgerlicher Öffentlichkeit in Verbindung zu bringen. Doch ist man von daher kaum dazu berechtigt, auch das kurze Haar plötzlich mit einer programmatischen Bedeutung zu versehen und in ihm ein Wahrzeichen demokratischer Gesinnung zu erblicken. V. gibt selber zu, daß der kurze Haarschnitt in seiner Geläufigkeit nichts anderes darstelle als den Normalfall, aber nur um daraus den Schluß zu ziehen, daß er «bei einem führenden Politiker . . . *schon deshalb* eine besondere Bedeutung» haben müsse (53, in Bezug auf das Themistoklesbildnis); von derselben Haartracht heißt es bei der Grabstele eines mutmaßlichen Aristokraten wiederum, sie brauche «auf einem privaten Denkmal keine programmatische Bedeutung zu haben» (107). Solche Unstimmigkeiten ergeben sich offenkundig nur aus dem Versuch, ein geläufiges und in seiner Geläufigkeit auch bedeutungsneutrales Element nachträglich mit einem Ausagewert zu versehen, den es für den zeitgenössischen Betrachter gar nicht hatte.

In der zweiten Hälfte seiner Arbeit konzentriert sich V. weniger auf die Interpretation als auf Fragen der stilistischen Datierung. Dabei werden Vorschläge entwickelt, die von der *communis opinio* gelegentlich stark abweichen.

Besonders ausführlich wird der Sophokles Farnese behandelt (122 ff). Gegen Sieveking, der das Werk für eine klassizistische Schöpfung des späten Hellenismus gehalten hatte, versucht V. eine Datierung um 400 plausibel zu machen. Die angeführten Vergleiche mit Grab- und Weihreliefs dieser Zeit lassen jedoch höchstens typologische Ähnlichkeiten erkennen: für eine stilistische Bestimmung bleiben sie unergiebig. Der mehrschichtige, kontrastreich komponierte Bart zeigt eine Gestalt, die sich am ehesten mit jener des Euripides-Porträts Typus Rieti vergleichen läßt und die jedenfalls vor dem späten 4. Jh. kaum denkbar erscheint. Auch für die starke Regung der Brauenpartie findet sich in älterer Zeit innerhalb der Bildniskunst keine Parallele. Am wahrscheinlichsten bleibt nach wie vor eine Datierung in hellenistische Zeit.

Eine Neudatierung wird auch für das Sokratesbildnis Typus B vorgeschlagen (172 ff), das mit der Londoner Statuette in Verbindung gebracht und in die 80er oder 70er Jahre des 4. Jh. gesetzt wird. Dabei beruft V. sich auf Weickert, der «die nach wie vor beste stilistische Analyse» (Anm. 855) geliefert habe. Doch weist gerade diese in eine ganz andere Richtung: hatte Weickert doch Typus B ganz selbstverständlich als den späteren betrachtet und die Statuette durch den Vergleich mit Grabstelen aus der zweiten Hälfte

⁴ Vgl. z. B. die Exekias-Pinakes in Berlin: W. Technau, *Exekias* (1936) Taf. 14. 17f, wo am ehesten noch ein Reflex alltäglicher Wirklichkeit zu erwarten ist. Hingegen ist die Langhaarigkeit der Kuroi eher als besonderes Schönheitsmerkmal und im Sinn einer festlichen Steigerung der Gestalt zu verstehen: dem durchschnittlichen Normalfall wird sie kaum entsprochen haben.

des 4. Jh. zu datieren versucht. Demgegenüber beruhen V.s Argumente für eine Hochdatierung ähnlich wie schon beim Sophokles auf rein typologischen und in stilistischer Hinsicht eher unpräzisen Vergleichen. Auf eine Behandlung des Typus A, durch dessen – allerdings wohl schwer begründbare – Tiefdatierung das Argument überhaupt erst eine gewisse Plausibilität erhalten hätte, wird stillschweigend verzichtet.

Ein kurzer, aber dichter Anhang ist einigen Bildnissen gewidmet, die V. aus der klassischen Zeit ausscheiden möchte.

Erstes Opfer ist der 'Wandernde Dichter', für den eine Entstehung im späten Hellenismus in Betracht gezogen wird (194ff). V. geht dabei vom Schreitmotiv aus, das in der klassischen Kunst beispiellos sei: «denn hier handelt es sich um das Festhalten einer kontinuierlichen Bewegung, was den Prinzipien der klassischen Kunst widerspricht» (200f). Als Parallele läßt sich immerhin die laufende Mädchenfigur Basel–Budapest anführen, die motivisch sehr eng verwandt ist und kaum lange nach der Mitte des 5. Jh. zu datieren sein dürfte.⁵ Auch der unklassizistische Charakter und die stilistische Einheitlichkeit des Werkes scheinen eher gegen eine späthellenistische Datierung zu sprechen.

Überzeugender ist hingegen die Ausscheidung des Lysias-Porträts, das bisher meistens in das frühe 4. Jh. datiert wurde. Hier wirkt bereits der Nachweis klärend, daß man nicht von der erstarrten und stark vereinfachenden Kopie im Kapitolinischen Museum auszugehen habe, sondern von den einander gegenseitig bestätigenden Repliken in Neapel und in Reading. Nahe verwandt ist in der kleinteiligen Modellierung das Karneades-Porträt; auch die Auflösung von Haar und Bart in wulstige Einzellocken findet im späten Hellenismus unmittelbare Parallelen.

Wenn hier, bei aller Zustimmung, doch auch einige Kritik geäußert wurde, so ist dies nicht im Sinn einer urteilenden Bilanz zu verstehen, sondern als Antwort auf einen Diskussionsbeitrag, der gerade in Bezug auf Deutungsfragen erhellende Anregungen vermittelt. Seine Qualität liegt weniger in der Richtigkeit der einzelnen Ergebnisse als im grundsätzlichen Umreißen von Problemen. Selbst dort, wo sie nicht zu überzeugen vermag, wirkt diese Arbeit durch die Folgerichtigkeit ihrer Betrachtungsweise und ihre methodische Transparenz beispielhaft und klärend.

Heidelberg

Luca Giuliani

*